
MENDELSSOHN HANDBUCH

Herausgegeben von
Christiane Wiesenfeldt

Bärenreiter
Metzler

Auch als eBook erhältlich (ISBN 978-3-7618-7218-5)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Umschlagabbildung: Wilhelm von Schadow:
Mendelssohn, Ölgemälde (verschollen), Düsseldorf, ca. 1835;
aus: Jacques Petitpierre, *Le Mariage de Mendelssohn 1837–1937*, Lausanne 1937;
Reproduktion: dematon.de
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2071-1 (Bärenreiter)
ISBN 978-3-476-05630-6 (Metzler)
www.baerenreiter.com
www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	IX
Siglenverzeichnis	XII
Zeittafel	XIV

I. POSITIONEN, LEBENSWELTEN, KONTEXTE

Romantisches Komponieren (von Christiane Wiesenfeldt)	2
Mehrdeutigkeit als Deutungsproblem 2 Romantik als Deutungs-Option 5 Romantik im Werk 10 Mendelssohns Modell von Romantik 15 Literatur 18	
Jüdisch-deutsche und jüdisch-christliche Identität (von Jascha Nemtsov)	21
»Lieben Sie mich, Brüderchen!«: Die Heimat 21 »Jener allweltliche Judensinn«: Die Aufklärung 23 »Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten«: Die Taufe 25 »Ein Judensohn aber kein Jude«: Die Identität 27 Literatur 29	
Ausbildung und Bildung (von R. Larry Todd)	31
Mendelssohns frühe Ausbildung 31 Das familiäre Bildungsideal 32 Berliner Universität und »Grand Tour« 34 Lebenslanges Streben nach Bildung 35 Literatur 36	
Die Familie (von Beatrix Borchard)	37
Familienauftrag 38 Die Kernfamilie 39 Ehemann und Vater 42 Das öffentliche Bild der Familie Mendelssohn 43 Literatur 45	
Der Freundeskreis (von Michael Chizzali)	46
Amtsträger 46 Englische Freunde 48 Wissenschaftler und Kleriker 49 Schriftsteller 50 Maler 51 Musiker, Komponisten und Musikpublizisten 52 Literatur 57	
Bekannschaft mit Goethe (von Daniel Tiemeyer)	59
Abraham Mendelssohn und Goethe 59 Besuche bei Goethe 60 Reisebriefe an Goethe 63 Goethes Tod und die Goethe-Zelter-Korrespondenz 63 Literatur 64	
Europäische Beziehungen (von Peter Ward Jones)	65
Familiärer Hintergrund und frühe Jahre 65 Westwärts: England und Schottland 65 Südwärts: Schweiz und Italien 67 Verbindungen nach England 70 Die europäischen Musikverlage 72 Literatur 72	
Öffentliche Ämter (von Stefan Menzel)	74
Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf 75 Direktor der Leipziger Gewandhauskonzerte 77 Königlich-Preußischer Kapellmeister in Berlin 78 Gründer und Direktor des Leipziger Konservatoriums 79 Generalmusikdirektor in Berlin 80 Amtsmüdigkeit 81 Literatur 81	
Der Briefschreiber (von Helmut Loos)	83
Die Briefe und Adressaten 83 Leipzig und das Zeitschriftenwesen 86 Positionen 87 Grundsätze 88 Literatur 90	

Zur Rolle alter Musik (von Daniel Tiemeyer)	91
Erziehung und musikalische Sozialisation	91
Erfahrungen der Reisejahre	92
Düsseldorf	94
Niederrheinische Musikfeste	94
Die Bach-Pflege	97
Pflege alter Musik in Leipzig	98
Herausgeber älterer Werke	99
Aspekte kompositorischer Reflexion	100
Literatur	101

II. SCHAFFENSPROZESSE

Von der Skizze zum Druck (von Thomas Schmidt)	104
Skizzen	106
Komponieren in der Partitur	109
Abschriften	112
Aufführungsmaterialien: Kopistenabschriften, Stimmen, Klavierauszüge	113
Stichvorlagen und Drucklegung	116
Quellenstatus und Werkcharakter	121
Literatur	122
Schaffen zwischen Brief, Bild und Musik (von Fabian Czolbe)	124
Schreiben und Zeichnen als künstlerische Ausdrucksformen	124
Komponieren im Wechselspiel der Künste	127
Literatur	130

III. WERKE

VOKALMUSIK

Groß besetzte geistliche Vokalwerke (von Andreas Eichhorn)	132
Frühe Kompositionen	132
Choralvertonungen	135
Psalmen mit Orchester	140
Gelegenheitswerke	142
»Lobgesang«	144
»Paulus«	148
»Elias«	154
Erde, Hölle und Himmel (»Christus«), Fragment	159
Literatur	161
Kleiner besetzte geistliche Vokalwerke (von Klaus Rettinghaus)	163
Studienwerke	163
Lateinische Chöre	164
Stücke für den anglikanischen Gottesdienst und das englische Publikum	167
Kompositionen für den Königlichen Domchor	169
Sonstige Motetten und Chöre	175
Literatur	177
Groß besetzte weltliche Vokalwerke (von Panja Mücke)	179
Frühe Kasualkompositionen für die Berliner Sing-Akademie	179
Klangräumliche Dispositionen für Freiluftaufführungen	182
Komponieren für nationale Musikfeste	186
Für die Sonntagsmusiken der Schwester: »Die erste Walpurgisnacht«	188
Literatur	190
Chorlieder (von Volker Kalisch)	192
Das Repertoire für gemischten Chor, Solistenensemble und Männerchor	192
Der Chor- und Männerchor-gesang im 19. Jahrhundert	193
Publizierte Chorlieder	196
Literatur	203
Werke für Singstimme und Orchester bzw. Instrumentalensemble (von Alexander Lotzow)	204
»Che vuoi mio cor«	204
»Tutto è silenzio«	206
»The Barbarian«	207
»Infelice! – Ah, ritorna, età dell'oro«	207
»Infelice! – Ah, ritorna, età felice«	209
»On Lena's gloomy heath«	210
»O lasst mich einen Augenblick noch hier«	212
»Jetzt kommt der Frühling« (»Frühlingslied«)	213
Literatur	214
Weltliche Lieder für ein und zwei Singstimmen mit Klavier (von Friederike Wißmann)	215
Das Strophenlied	215
Die Sujets	216
Die Textdichter	218
Ferne Zeiten und Länder	222
Wort-Ton-Kunst	222
Prosodie und Verslehre	223
Veröffentlichungen	223
Rezeption	223
Literatur	224
Musik für das Theater (von Antje Tumat)	226
Singspiele und Opern	226
Schauspielmusiken	233
Literatur	245

ORCHESTERMUSIK

Sinfonien (von Thomas Schmidt)	246
Gattungstraditionen 246 Auf dem Weg zur großen Form: Die Streichersinfonien und die c-Moll-Sinfonie 248	
Große Sinfonien in der Nachfolge Beethovens? 258 Die »Reformations-Sinfonie«, die »Italienische« und die »Schottische« 258 Literatur 274	
Konzerte und konzertante Werke (von Stefan Drees)	276
Konzertante Kompositionen der Jugendjahre 276 Konzerte der Reifezeit 281 Beiträge zur Gattung des Konzertstücks 285 Ästhetik und Anspruch konzertanten Komponierens 288 Literatur 289	
Ouvertüren und andere Orchesterwerke (von Benedikt Leßmann)	291
Die Konzert-Ouvertüre: Definition, Geschichte, Ästhetik 291 Ouvertüren 293 Sonstige Orchesterwerke 308 Literatur 310	

KAMMERMUSIK

Kammermusikalische Werke mit Klavier (von Hartmut Schick)	312
Gattungen, Kompositionsphasen und Strategien 312 Erstlingswerke für drei, zwei und vier Instrumente (1820/21) 314 Klavierquartette op. 1 bis 3 und Klaviersextett D-Dur 318 Die Sonaten von 1823/24 für Violine, Viola und Klarinette 325 Die Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier 328 Die letzte Violinsonate und die Werke für Violoncello und Klavier 330 Die späten Klaviertrios 336 Literatur 342	
Kammermusikalische Werke ohne Klavier (von Clemens Harasim)	344
Frühe Streicherfugen 344 Streichquartett Es-Dur 345 Streichoktett Es-Dur 345 Streichquintett A-Dur 347 Streichquartett a-Moll 349 Streichquartett Es-Dur 351 Streichquartett e-Moll 352 Streichquartett Es-Dur 354 Streichquartett D-Dur 355 Streichquintett B-Dur 357 Streichquartett f-Moll 358 Einzelsätze und Fragmente 359 Literatur 362	

KLAVIERMUSIK

Werke für Klavier (von Hans-Joachim Hinrichsen)	363
Der Komponist am Klavier 363 Musikästhetik und Gattungssystem 366 Die Werke 367 Lieder ohne Worte 381 Klaviermusik für vier Hände 387 Anmerkungen zur Rezeption 388 Literatur 389	
Werke für Orgel (von Michael Meyer)	391
Orgel und Orgelspiel 391 Kompositionen 392 Literatur 400	

IV. REZEPTION UND WIRKUNGSGESCHICHTE

Die Rezeption im »langen« 19. Jahrhundert (von Barbara Eichner)	402
Ein »Klassiker« im Zeitalter der Fortschrittsgläubigkeit 405 Die kompositorische Rezeption 408 Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft 411 »Das Judentum in der Musik« 415 Literatur 420	
Die Rezeption 1918 bis 1945 (von Yvonne Wasserloos)	422
Identität 422 Bildungsideal und Kompositionsästhetik 426 Popularität und Kanon 428 Literatur 432	
Die Renaissance nach 1945 (von Marie Louise Herzfeld-Schild)	434
Nachlass und Editionen 434 Das »Problem Mendelssohn« 436 Erinnerungsorte 438 Kompositorische Rezeption 440 Bezüge in Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts (von Ralf Wehner) 442 Literatur 442	

Widmungen an Mendelssohn (von Maximilian Rosenthal)	444
Widmungen: Funktion und Bedeutung im 19. Jahrhundert	444
Gedruckte Widmungen	445
Postume Widmungen	450
Handschriftliche Widmungen	451
Literatur	451
Interpretationen: Geschichte und Wandel (von Heinz von Loesch)	453
Repertoiregeschichte	453
Interpretationsvielfalt	456
Interpretationsgeschichte	457
Literatur, Ausgaben und Tonträger	461
Mendelssohn im Film (von Julia Heimerdinger)	463
Mendelssohns Musik als Filmmusik	463
Die Figur Mendelssohn im Film	466
Literatur	466

ANHANG

Werkverzeichnis und Werkregister	470
Werkverzeichnis nach Opuszahlen	485
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	487
Personenregister	492

Vorwort

Mendelssohn – der Komponist: So lautete der Titel eines wegweisenden Buches, das Friedhelm Krummacher 1978 veröffentlichte. Der Buchtitel erscheint uns heute tautologisch, nehmen wir Felix Mendelssohn Bartholdy doch selbstverständlich als großen Komponisten wahr. Seine Werke sind auf den Konzertpodien und im wissenschaftlichen Diskurs präsent, und nicht zuletzt haben der berühmte Hochzeitsmarsch, der märchenhafte *Sommernachtstraum*, das triumphale *Hark! The Herald Angels Sing* oder das grandiose Violinkonzert unser musikkulturelles Gedächtnis in entscheidendem Maße geprägt. Dass dies aber noch 1978 ganz anders war, ist kaum mehr bekannt. Schon kurz nach seinem frühen Tod wurde Mendelssohn wegen seiner jüdischen Abstammung antisemitisch verunglimpft und um seine wohlhabende Herkunft beneidet, man reduzierte seinen großen künstlerischen Erfolg auf wenige, zumeist kleinformatige Werke wie die Lieder ohne Worte und wertete seine Leistungen massiv ab. Seine Musik verschwand zusehends aus dem öffentlichen Musikleben und verstummte schließlich im »Dritten Reich« völlig. Erst in den 1980er-Jahren gelang eine bis heute anhaltende Mendelssohn-Renaissance, an der Krummachers Studie entscheidenden Anteil hatte. Sie wollte nicht nur der problematischen Rezeptionsgeschichte begegnen, sondern zeigen, dass die Musik selbst es war, die eine Auseinandersetzung lohnte – mehr noch, dass in ihr einer der größten Beiträge zur Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht nur zu behaupten, sondern auch analytisch nachzuweisen war.

Die Konzentration auf Mendelssohns Schaffen, die Würdigung als bedeutender Komponist und der davon ausgehende Imperativ, sich forschend, hörend, nachdenkend seiner Musik zuzuwenden: Dies ist der Ausgangspunkt auch unseres Handbuchs. Zudem weitet es den Horizont über die Werke hinaus, in-

dem Mendelssohns Netzwerke, seine bürgerlichen Aktivitäten und Kontexte oder auch seine internationalen Kontakte zu Künstlern, Literaten und Philosophen befragt werden, und es widmet sich auch der Frage, welche ästhetischen Ideen sein bemerkenswertes Gesamtwerk geprägt haben, in dem bis auf eine einschlägige große Oper alles enthalten ist was das zeitgenössische Gattungsportfolio anbot.

Besonders spannend ist die Frage, was an Mendelssohns Musik modern ist und warum dies so ist. Hat man sie oft mit Epitheta wie »klassizistisch« oder »klassisch-romantisch« bezeichnet, so vermag keines recht zu befriedigen, selbst wenn man geneigt ist, die darin mitgetragenen Abwertungstendenzen zu überlesen. Meint beides doch letztlich stets mehr Altes als Neues, mehr Konservatives als Revolutionäres, mehr Traditionelles als Modernes. Aber wie klingt moderne Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eigentlich? Und welche Gattungen, Vertonungstypen, ästhetischen Konzepte und Vermittlungsmodelle von Musik haben Anteil an modernen Entwicklungen ihrer Zeit? Wer sich auf diese Fragen einlässt und weniger pauschalisierenden Narrativen von Modernismen folgt, wird bei Mendelssohn fündig: Seine Musik war einerseits dort passgenau, wo sie in Liederalben und Klavierstücken den Bedürfnissen einer bürgerlichen Amateur-Musikkultur zuarbeitete. Andererseits waren dieselben Werke literarisch hoch ambitioniert, indem sie in einzigartigen Gattungsgründungen wie den Liedern ohne Worte oder in Kunstliedern die zeitgenössische Nachfrage derselben literarisierenden Salon-Klientel nach poetisch-romantischer Transzendierung von Musik befriedigten. Seine Männergesänge bedienten zwar geradezu perfekt den wachsenden Musikbedarf patriotischer, deutschtümelnder Gesangsvereine, und dies sogar weit bis in die nationale Emphase des Deutschen Reiches hinein. Zugleich aber tragen sie vokalpolyphon feinst

ausgearbeitete Kontrapunktik historisch weiter, produktiv geschöpft aus alter Musik und rückgebunden an bedeutende, in der Romantik überhaupt erst als ästhetisch reizvoll erkannte Vokalmusik vergangener Jahrhunderte. Und während die Streichquartette und Sinfonien auf ihre Art eine kompositorische Auseinandersetzung gleichzeitig mit Beethoven, Mozart und poetischen, außermusikalischen Konzepten suchen und sich so aus eindimensionalen teleologischen Geschichtsvorstellungen lösen, bedienen die großen Oratorien para-konfessionelle, gleichwohl biblisch abgesicherte Transzendenzbedürfnisse, für deren Erfüllung eine kompositorische Feinabstimmung zwischen vertrauten großformatigen Klangbildern Johann Sebastian Bachs, Georg Friedrich Händels und zeitgenössischer romantischer Klangästhetik notwendig wurde – und gelang. Mendelssohns Musik ist in diesen und vielen weiteren Beispielen perspektivenreich im besten modernen Sinne.

Schließlich war es auch die Person Mendelssohn selbst, die durch ihre zahlreichen Ämter, Schüler und Künstlerfreunde und nicht zuletzt ihre Herkunft aus einer berühmten jüdischen Philosophenfamilie einem weltoffenen Lebens- und Schaffenskonzept zugetan war, dem ein eindeutiges Etikett fehlte. Ihm war weltverneinende Einsiedlerei ebenso fremd wie expressiver Originalitätsdruck; Angst vor Beethoven fehlte ihm völlig. Mendelssohn versuchte in einem gesellschaftspolitisch verwirrenden und inspirierenden Umwälzungen geprägten Zeitalter, das romantisch-verträumt und doch bürgerlich-realistisch sein wollte, seinen Platz zu finden.

Ein Komponisten-Handbuch zu Mendelssohn hat, um diesem Spannungsfeld aus individuellen Perspektiven und Positionierungen angemessen zu begegnen, zunächst davon auszugehen, dass sich Mendelssohns Biographie doppelt lesen lässt, als romantischer holistischer Sinnentwurf und als individuelle Komponistenkarriere im vormärzlichen Deutschland. Diese Lesart bildet in unserem Handbuch den Ausgangspunkt für die Abschnitte zu den Lebenswelten, Einflüssen und Kontexten, die sowohl religiöse (Jascha Nemtsov), familiäre (Beatrix Borchard) und freundschaftliche (Michael Chizzali) Aspekte abdecken, als auch Mendelssohns Bildung (R. Larry Todd), seine Reisen (Peter Ward Jones) und seine Ämter (Stefan Menzel) beleuchten. Ein besonderes Augenmerk gilt dem Briefschreiber Mendelssohn (Helmut Loos) sowie seinen Begegnungen mit Johann Wolfgang von Goethe

und dem Inspirationsfeld der alten Musik (Daniel Tiemeyer). Die Darstellung der Schaffensprozesse nimmt den Weg von der Skizze bis zum Druck ebenso in den Blick (Thomas Schmidt), wie sie dem für Mendelssohn spezifischen Schaffen zwischen Klang, Poesie und Bild (Fabian Czolbe) nachspürt.

Damit ist der Weg bereitet für die Werkbetrachtungen, die – dem Mendelssohn-Werkverzeichnis von 2009 folgend – zunächst die Vokalmusik (mit Beiträgen von Andreas Eichhorn, Klaus Rettinghaus, Panja Mücke, Volker Kalisch, Alexander Lotzow, Friederike Wißmann und Antje Tumat) und sodann die Instrumentalmusik (mit Beiträgen von Thomas Schmidt, Stefan Drees, Benedikt Leßmann, Hartmut Schick, Clemens Harasim, Hans-Joachim Hinrichsen und Michael Meyer) vielseitig diskutieren. Alle Werkbetrachtungen sind darum bemüht, die Faktur der Musik darzustellen sowie die jeweiligen Einflüsse und Kontexte zu erhellen.

Großen Raum nimmt anschließend der Abschnitt zur Wirkungsgeschichte ein, um Mendelssohns vielschichtiger, vor allem auch internationaler Rezeption im »langen« 19. Jahrhundert (Barbara Eichner) ebenso gerecht zu werden wie der prekären Situation zwischen 1918 und 1945 (Yvonne Wasserloos) und der bemerkenswerten Mendelssohn-Renaissance nach 1945 (Marie Louise Herzfeld-Schild). Ein neuer, fruchtbringender Ansatz der Rezeptionsgeschichte wird in einem Text zu den Widmungen an Mendelssohn erprobt (Maximilian Rosenthal). Abschließend stehen mit der Interpretationsgeschichte im Wandel (Heinz von Loesch) und Mendelssohn im Film (Julia Heimerdinger) zwei mediale Perspektiven im Fokus, die manches Unbekannte bereithalten. Insgesamt versucht das Handbuch mit seinem Fokus auf Grundlagenforschung und Biographik, Ästhetik und Wirkungsgeschichte einen ebenso überblicksartigen wie vielseitig neuen Zugang zum Phänomen Mendelssohn anzubieten.

* * *

Ein solches Handbuch-Projekt ist ohne ein Team aus engagierten Mitarbeitern, einem ausgezeichneten Verlags-Lektorat, einer hohen Sorgfalt in Layout, Satz und Korrektur und – vor allem – ohne einen Kreis Mendelssohn-begeisterter Autorinnen und Autoren nicht vorstellbar. Dass sich Letztere auf das Wagnis eingelassen haben, einem Konzept zu folgen, das

formatbedingte Begrenzung mit dem Anspruch auf größtmögliche Perspektivenbreite und wissenschaftliche Exzellenz verbinden will, gehört zu den schönsten Erfahrungen in den Jahren der Erarbeitung. Die Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Fabian Czolbe, Alexander Faschon, Maximilian Rosenthal, Wiebke Staasmeyer, Kai Marius Schabram und Daniel Tiemeyer, haben die Redaktion mit unermüdlichem Engagement unterstützt, Korrespondenzen und Texteinrichtungen übernommen sowie unverzichtbare Verzeichnisse, Zeittafeln und Register erstellt. Ohne diese akribischen und stets um konstruktive Lösungen bemühten Vorarbeiten wäre das Handbuch nicht erschienen. Marie Julius, Hilfskraft am Institut, hat Großes in der formalen Einrichtung sämtlicher Texte geleistet und dabei stets

in bewundernswerter Weise den Überblick behalten. Jutta Schmoll-Barthel als Lektorin des Bärenreiter-Verlages und Daniel Lettgen als Korrektor haben das Projekt der Verlage Bärenreiter und Metzler mit enormem Einsatz begleitet und den Texten schließlich ihren letzten Schliff gegeben. Dorothea Willerding zeichnet für das schöne Layout verantwortlich. Bestandshaltende Institutionen in Oxford (Bodleian Library), Berlin (Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz), Washington (Library of Congress), London (Tate Gallery), Lübeck (Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck), Frankfurt am Main (Jüdisches Museum) und Düsseldorf (Stadtarchiv) stellten Reproduktionen für die Abbildungen bereit. Allen Genannten gilt mein aufrichtigster Dank.

Christiane Wiesenfeldt
Weimar, im März 2020

Romantisches Komponieren

von Christiane Wiesenfeldt

Mehrdeutigkeit als Deutungsproblem

Kein Komponistenbild der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist bis heute derart hartnäckig mit Deutungen überlagert wie jenes von Felix Mendelssohn Bartholdy. Während seine ebenfalls um 1810 geborenen Kollegen entweder als Opern-Revolutionäre (Richard Wagner), Erfinder der Programmmusik (Franz Liszt) oder romantische Musikliteraten par excellence gelten (Robert Schumann), erscheint Mendelssohns Rolle in dem bis dato wohl turbulentesten Jahrhundert der Musikgeschichte eher diffus. Sein Bild ist überklebt von einer Fülle an Etiketten, die nicht nur häufig aus einer defensiven, wenn nicht gar relativierenden Position heraus formuliert sind, sondern auch zahlreiche Widersprüche bergen. Hinzu tritt jenes, bereits ausgiebig in der Forschung diskutierte, unreflektierte Transportieren vormals antisemitisch motivierter Mendelssohn-Bilder: Bis in gegenwärtige Programmhefte hinein ist von einem nervösen Tonfall oder einer oberflächlichen Glätte seiner Musik die Rede (vgl. Fischer 2000, 147, 163f.).

Bereits Mendelssohns Vorname – Felix, der Glückliche – war aus rezeptionshistorischer Perspektive nicht günstig gewählt. Hugo Riemann, dessen Musikauffassung man wahrlich keine ideologischen Hintergedanken attestieren möchte, sah darin ein Dokument einer geradezu zwanghaften Logik des Gelingens: »Wenn auch Seelenschmerz ihm [Mendelssohn] naturgemäß nicht ganz erspart blieb, so war doch sein ganzes Leben derart vom Glück erhellt, daß man nicht mit Unrecht auf das Omen hingewiesen wird, welches in seinem Vornamen Felix lag« (Riemann 1901, 260). Hätte sein Vorname Ludwig (das heißt: lärmender Kämpfer) oder Robert (das heißt: glänzender Ruhm) gelautet, wäre Mendelssohn vielleicht eher zugestanden worden,

jenem Bild des emphatisch ringenden Künstlers zu entsprechen, das genieästhetisch modelliert war. So aber eignete »Felix« sich eher als Negativfolie eines heroischen Künstlerkonzeptes, was die Biographin Marie Lipsius alias La Mara in ihren seinerzeit auf-lagenstarken Künstlerportraits besonders bissig auf den Punkt brachte: »Ein Heldencharakter freilich wird nicht im Sonnenlichte gezeitigt, er bedarf der Schatten und Kämpfe von großen Schmerzen. So ist auch Mendelssohn kein Heldencharakter geworden, nicht das, was man einen Heros der Töne nennt. Ihm fehlte die genialische Überfülle, die himmelanstürmende Kraft, die kühne Ursprünglichkeit, die jenen macht. Nicht in die nächtigen Tiefen innerlichen Ringens und Kämpfens ist er hinabgestiegen, eine Welt in sich befriedigter Schönheit und wolkenloser Klarheit ist es, darin seine Muse zu verweilen pflegt« (La Mara 1868, 143).

Die Überzeugung, dass eine gelungene Komponisten-Laufbahn von existenziellem Leidensdruck geprägt sein müsse, der sich in der Musik selbst äußere, deutete oft auch einen weiteren Vorteil in Mendelssohns Leben als Nachteil um: die wohlhabende Herkunft, jene Kindheit »im Sonnenlichte« (ebd.). Die dem jungen Komponisten offerierte umfassende Gesamtbildung und seine Möglichkeit, im häuslichen Rahmen mit professionellen Musikern zu arbeiten, wurde nicht als Motor musikalischer Innovation, das Beherrschen mehrerer Sprachen, seine umfassende Belesenheit oder gar die zeichnerische Ausbildung als produktiver Bildungsvorteil verstanden, sondern erneut oft als Problem gedeutet – Argumentationen, die eher in Sozialneid denn in einer objektiven Einschätzung wurzeln. Ein Glückskind mit reicher Familie und umfassender Bildung, frühem internationalen Erfolg als Komponist, obendrein auffallend attraktiv sowie später ein glücklich verheirateter Mann mit einer schönen Frau und

fünf Kindern, davon drei Söhnen: Das war selbst für Freunde – bei allem Wohlwollen – nicht immer leicht zu ertragen.

Dass Wagner diese glänzende Konstellation aus Glück und Wohlstand als eine argumentative Basis seiner rassistischen Ausführungen *Das Judentum in der Musik* (1850, erweitert 1869) nutzte, zeigt, wie leicht Mendelssohns unverschuldete biographische Realität für ideologische Zwecke missbraucht werden konnte. Spätestens seit diesem Pamphlet, dessen persönliche wie berufliche Motivationen, Inhalte und Kontexte mittlerweile umfassend aufgearbeitet worden sind (Fischer 2000), zieht sich der Topos des Jüdischen durch die Rezeptionsgeschichte Mendelssohns, auch dies nicht ohne eine gewisse Tendenz zur Überpointierung, im negativen, ideologischen, aber auch im gut meinenden, rehabilitierenden Sinn. Dass die Musik Mendelssohns selbst bislang kaum überzeugend mit jüdischen, etwa synagogalen Einflüssen in Verbindung gebracht werden konnte, dass sich auch der Komponist selbst – bis auf seine Weigerung gegenüber dem Vater, den Namen Mendelssohn durch Bartholdy auf seiner Visitenkarte zu ersetzen (Weissweiler 1985, 81f.) – in religiösen Fragen tolerant und offen sowie auffällig leidenschaftslos zeigte: Dieser schlichte Mangel an valider dokumentarischer Evidenz verhinderte kaum die Versuche, Mendelssohns Leben und Schaffen als lebenslange, bewusste oder unbewusste Auseinandersetzung mit einer jüdischen Identität zu deuten, ihm ein »Werben um Zugehörigkeit«, ja sogar dringlicher: ein »Dazugehörenwollen« zu attestieren (Gülke 2017, 126). Aus marxistischer Perspektive konnte man diese konstruierte Spannung aus glücklicher Herkunft und jüdischer Identität als Ursache eines grundsätzlichen Leidens am bürgerlichen System interpretieren, um dem Komponisten auf diese Weise wieder in den Rang eines – letztlich doch – kämpfenden Genies aufzuhelfen: »Es gehört zu den wichtigsten – meist übersehenen – Zügen seines [Mendelssohns] Schaffens, daß es in künstlerisch äußerst wertvollen Zeugnissen von inneren Kämpfen, Anfechtungen und Zweifeln Kunde gibt« (Knepler 1961, Bd. 2, 763).

Ist Mendelssohn an diesen Rezeptionsmodellen vollkommen schuldlos, so gilt dies nicht für jene Deutungsangebote, die er den Rezipienten seiner Musik machte oder besser gesagt: absichtlich nicht machte. Einerseits verweigerte er sich im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen strikt einer Hierarchisierung

von musikalischen Gattungen oder ihrer ausführlichen ästhetisierenden Kommentierung. Stattdessen sahen sich Familie, Freunde und Publikum einem breiten Panorama an Musik gegenüber, in dem bis auf eine Große Oper – die zweiaktige Jugendoper des 18-Jährigen *Die Hochzeit des Camacho* wurde nur als Klavierauszug publiziert – beinahe alles vertreten war; eine literarisch aufgerüstete, auf Einzelwerke zielende Rezeptionssteuerung, wie sie Wagner meisterlich beherrschte, war Mendelssohns Sache nicht (hierin wird ihm später Johannes Brahms sehr ähnlich sein). Andererseits war ihm aus vielen Gründen ein souveräner Umgang mit der Musikgeschichte zu eigen, der nicht aus extrinsischer, sondern zutiefst intrinsischer Motivation resultierte. So verstand er das Komponieren als logisches, generatives Fortsetzen, als – wie er Johann Christian Lobe gegenüber geäußert haben soll – konsequentes Weitergehen »auf der vorhandenen Bahn« (Lobe 1855, 286), zugleich in dem Bewusstsein, aller guten Musik sei etwas zutiefst Wahrhaftiges eingeschrieben. Ein produktives Schöpfen aus der Musikgeschichte war für Mendelssohn allein an der musikalischen Qualität der Werke und nicht an ihrem kanonischen Rang oder ihrer Gattungszugehörigkeit ausgerichtet. Mendelssohn äußerte oft, er komponiere »nur sehr ungern mit einer bestimmten Nebenabsicht« (Sämtliche Briefe 5, 185) und »nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft« (Sämtliche Briefe 2, 303). Ausführlich vertrat schon der 21-Jährige seinen Standpunkt gegenüber Carl Friedrich Zelter: »Nur das gilt, was im tiefsten Ernst aus der innersten Seele geflossen ist, und wenn auch die Ästhetiker und Kunstgelehrten sich quälen, von außen hinein beweisen zu wollen, warum dies schön und das weniger schön sei, durch Epochen, Stil, und wie alle ihre Schubfächer heißen mögen, so ist nur jenes, glaub' ich, der einzige unveränderliche Maßstab, für Bauwerke, Malerei, Musik und alles. Wenn nicht der Gegenstand allein das Werk hervorgerufen hat, so wird es nie ›Herz zu Herzen schaffen‹« (Sämtliche Briefe 2, 172). Solch eine an kompositorischer Qualität und schaffensästhetischer Ethik geschulte Perspektive – hier zudem noch mit einem Goethe'schen Zitat aus dem *Faust* traditionsschwer beladen – konnte weitaus leichter als unzeitgemäß denn als modern aufgefasst werden. Mendelssohns Traditionsnähe wurde deswegen nicht selten als Formalismus, seine Neigung zum Werk Johann Sebastian Bachs als Gegenwartsflucht (oder in der

Ansicht Wagners als verzweifelter Versuch einer unmöglichen Assimilation an das Deutschein), seine experimentelle Freude an klassischen Formkonzepten als Klassizismus, seine hausmusikalischen Klaviersammlungen als Biedermeierlichkeit abgewertet.

Robert Schumann hat Mendelssohns »höchste sittliche und künstlerische Maxime« postum in seinen unpublizierten *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* (1848) erkannt (Schumann 1980) und ist damit dem Selbst- und Werkverständnis des Freundes recht nahegekommen. Seine Werkrezensionen indes sind von einer gewissen Ratlosigkeit oder auch Distanz geprägt: So deutet der berühmte Ausspruch, Mendelssohn habe »die Widersprüche seiner Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt«, weit mehr an, als er im Grunde aussagt (Schumann 1854, Bd. 1, 500 f.). Ebenso frappiert die berühmte Verwechslung der *Italienischen* mit der *Schottischen Sinfonie*, in welcher der Rezensent Schumann behauptete, Landschaftsbilder »unter italiänischem Himmel« zu hören (Schumann 1854, Bd. 4, 234). Zu einem künstlerischen Verhältnis auf Augenhöhe will auch das geflügelte Wort von einem »Mozart des 19. Jahrhunderts« nicht recht passen (Schumann 1854, Bd. 3, 273): Ohne dem zu viel Bedeutung beizumessen, liegt in diesem vielzitierten Lob eines »Klassikers« zugleich die Vorwegnahme des kommenden »Romantikers« (Beethoven), was den rezensierten Mendelssohn für jeden musikhistorisch gebildeten Leser des Jahres 1840 in die Position eines »vorher« bzw. »noch nicht« zurückschiebt. Und da nicht wiederholt werden kann, was schon war, ist ein »Mozart des 19. Jahrhunderts« freilich kein Mozart und kein Klassiker, sondern allenfalls ein Klassiker zweiter Ordnung, also Klassizist. »Nach Mozart kam ein Beethoven«, konkretisiert Schumann sein Ordnungssystem: »Und er wird auch nicht der letzte Künstler sein. [...] Dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja, er ist vielleicht schon geboren« (Schumann 1854, Bd. 3, 273). Meinte Schumann hier sich selbst?

Spätestens mit diesen widersprüchlichen stilistisch-ästhetischen Rubrizierungen verstricken sich die Deutungen zu einem unübersichtlichen Muster. Denn während es leicht schien, den angeblichen Klassizisten Mendelssohn mit der Romantik-skeptischen Ästhetik Georg Friedrich Wilhelm Hegels engzuführen und in Mendelssohns Musik klassisch-logische, widerspruchsfreie Ordnungssysteme am Werk zu

sehen, wollte nicht dazu passen, dass der Komponist zahlreiche romantische Gattungen, Topoi und Klangbilder bediente. Man kritisierte nach klassischen Maßstäben die »weakness of his melodic constitution, which seldom has enough stamina« und behauptete, dass für Mendelssohn »form really meant little« (Tovey 1989, 364 f.). Andere wiederum ordneten seine Formexperimente dem Paradigma des Fortschritts zu: »Mendelssohn as progressive« (Vitercik 2004, 71). Erneut wurde auch dieses offensichtliche Spannungsfeld in Mendelssohns Schaffen weniger als produktiv, denn als Schwäche empfunden. Die Vermutung des Antisemiten Otto Schumann, Mendelssohns »kampflose Unentschiedenheit gegenüber dem Zwiespalt Romantik-Klassizismus« habe »rassische« Ursachen (Schumann 1940, 198 f.), ist dabei ein Sonderfall (vgl. dennoch zum Fortleben dieser Argumentation Webster 1997, 270). Weitaus häufiger wird aus dem Widerspruch ein Kompositum geformt, das für sich genommen wiederum wenig aussagekräftig ist: So spricht Heinrich Adolf Köstlin schon 1875 von Mendelssohns »romantische[m] Klassizismus« (Köstlin ⁵1899, 481), während Alfred Einstein noch 1950 kaum weniger unscharf formulierte, dass »das Klassizistische das Romantische zuließ und das Romantische seinen Klassizismus nicht störte« (Einstein 1950, 151). Hans-Joachim Moser bescheinigte Mendelssohn in einem stark antisemitisch getönten Artikel einen »Romantikerinstinkt« und behauptete, er habe »sich allein zur deutschen Romantik gehalten, als dessen klassizistischster Vertreter er heißen darf« (Moser 1952, 583 f.). Selbst Wulf Konold, dessen Rezeptionskapitel zu Mendelssohn zu den aufschlussreichsten Studien überhaupt gehört und der bereits Friedhelm Krummachers differenzierten Blick auf den Klassizismus als produktives Rezeptionsphänomen aufnimmt (Krummacher 1978, 41 ff., 487 f.), kommt nicht umhin, beide Phänomene in einem »Sowohl-als-Auch« zusammen zu denken (Konold 1984, 66), was James Webster später veranlasste, die Unschärfe und vor allem das Fehlen von Beethoven und Schubert in dieser Lesart zu kritisieren, ohne indes eine konstruktive Alternative zu entwickeln (Webster 1997, 262).

Ausbildung und Bildung

von R. Larry Todd

Felix Mendelssohn Bartholdy war in jeglicher Hinsicht eines der außergewöhnlichsten musikalischen Talente der westlichen Musikwelt, etwas, was ihm auch seine schärfsten Kritiker nicht absprechen konnten. So bemerkte Richard Wagner, der Mendelssohn mit Unwillen, widerstreitenden Gefühlen, später mit dezidierter Abneigung begegnete: »Solch ein enormes Talent wie Mendelssohn ist beängstigend, hat in unserer Entwicklung der Musik nichts zu tun« (Wagner 1976, 176). Selbst der Wagnerianer George Bernard Shaw, der Mendelssohns »kid glove gentility« (*The Star*, 23. Februar 1899) kritisierte, konnte – nachdem er 1892 ein frühes Werk des jugendlichen Komponisten gehört hatte – seine Bewunderung nicht verhehlen: »The most striking example I know of a very young composer astonishing the world by a musical style at once fascinating, original, and perfectly new, is Mendelssohn's exploit at seventeen years with the *Midsummer Night's Dream Overture*« (*The World*, 1. Juni 1892).

Mendelssohns frühe Ausbildung

Mendelssohn unterschied sich von anderen Frühbegabungen durch seine außergewöhnliche Vielseitigkeit. Selbstverständlich gab es neben ihm weitere junge Ausnahmetalente, die zwar weniger berühmt waren, in ähnlich frühem Alter jedoch vergleichbare Leistungen erbrachten. Dazu zählt – neben Wolfgang Amadé Mozart – Giacomo Meyerbeer, der ebenfalls in Berlin von Carl Friedrich Zelter ausgebildet wurde und mit elf Jahren bereits ein Klaviervirtuose war. Ein anderer Fall aus dem späteren 19. Jahrhundert ist die Amerikanerin Amy Cheney, verheiratete Beach, die bereits im Alter von vier Jahren zu komponieren begann. Weitere Beispiele für wenig bekannte Frühbegabungen finden sich zudem bei Barry Cooper (vgl.

Cooper 2016, 603–619). Bei den zahlreichen Auflistungen junger musikalischer Talente gehört Mendelssohn jedoch, zusammen mit Mozart, stets zu den führenden Vertretern. Johann Wolfgang von Goethe verglich ihn 1821 mit Mozart, und auch Heinrich Heine bezeichnete Mendelssohn 1822 als »musikalisches Wunder«, aus dem ein »zweiter Mozart« werden könnte (Heine 1969, 59). Mendelssohns frühe pianistische Leistungen, sein improvisatorisches Geschick und seine Fähigkeit, beim Blattspiel zu transponieren, galten rasch als legendär, ebenso wie seine violinistische Begabung. So war Zelter überzeugt, dass Mendelssohn mit Leichtigkeit professioneller Geiger hätte werden können (vgl. Zehm 1985, 729, Brief vom 11. März 1823). Hinzu treten noch Mendelssohns frühe Erfolge als Dirigent. So dirigierte er mit nur zwanzig Jahren in der Berliner Sing-Akademie Bachs *Matthäus-Passion* und gab im selben Jahr sein englisches Debüt als Dirigent – diesmal mit dem Taktstock – in der London Philharmonic Society. Sein sicheres Beherrschen des Kontrapunkts und seine profunde Kenntnis der Musik Bachs – eine Fuge zu komponieren war für Mendelssohn reine Routine, beinahe Alltagsgeschäft – waren bemerkenswert, vor allem wenn man bedenkt, dass die Komplexität fugierter Werke zu Mendelssohns Zeit im Allgemeinen wenig Anerkennung fand.

Mit einem derart fundierten Repertoirewissen, wie Mendelssohn es bereits in jungen Jahren besaß, und der Mühelosigkeit, mit der er sich unterschiedlichste Stile zu eigen machte, konnten nur wenige Komponisten aufwarten. Zu seinen Vorbildern zählten neben Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel vor allem Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Friedrich Christian Fasch, Joseph Haydn, Mozart, Jan Ladislav Dussek, Johann Nepomuk Hummel, Ludwig van Beethoven, John Field und Carl Maria von Weber.

Die Geschichte der Musikausbildung des Kindes Felix Mendelssohn ist recht gut überliefert. Doch er verfügte wohl auch außerhalb des musikalischen Bereichs über außergewöhnliche intellektuelle Fähigkeiten. Zwar ist über die frühe Phase seiner intellektuellen Entwicklung nur wenig überliefert, anders als etwa im Falle John Stuart Mills, dessen Geist bereits in bemerkenswert jungem Alter als »distended out of all proportion« (Gopnik 2008, 86) eingeschätzt wurde: Mit sechs Jahren hatte dieser bereits eine Geschichte Roms geschrieben, mit sieben Jahren las er Plato auf Griechisch. Doch hat sich zumindest ein faszinierendes Zeugnis der kindlichen Lehrjahre Mendelssohns erhalten: Kurz nach seinem siebten Geburtstag berichtete seine Mutter Lea einem schwedischen Diplomaten von der Leidenschaft des Jungen für die Dramen Goethes und Shakespeares und verriet, dass seine Lieblingslektüre Shakespeares *Sommernachtstraum* sei (vgl. Klein 2007, 255, Brief vom 6. Februar 1816). Diesen las Mendelssohn vermutlich in der Übersetzung August Wilhelm Schlegels, dem Bruder seines Onkels, des Literaten Friedrich Schlegel. Die Eltern statteten dazu ein kleines Puppentheater aus, sodass die Kinder Szenen aus ihren bevorzugten Theaterstücken nachspielen konnten. Man könnte dies als Zeitvertreib oder Kinderspiel abtun, wenn der Siebenjährige nicht ein Jahrzehnt später in nur zwei Wochen seine bedeutende Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* erdacht hätte, die – wie eingangs erwähnt – sogar Kritiker wie Shaw überzeugte.

Im Alter von neun Jahren zog der frühreife Mendelssohn sodann genug Aufmerksamkeit auf sich, um Lea einen etwas defensiveren Ton anschlagen zu lassen: »Uns Müttern hat die Natur den Ersatz angewiesen, uns in Kindern aufleben zu sehen, und bei dieser Gelegenheit muß ich Ihnen erklären, daß es mich recht verdrießt, Sie bei jedem Anlaß auf meinen Felix als auf einen frühreifen Gelehrten oder ein Treibhauspflänzchen satirisieren zu hören, da er doch das unbefangenste, kindischste Kind von der Welt ist« (Klein 2007, 261, Brief vom 6. Oktober 1818). Im gleichen Jahr spielte das »Treibhauspflänzchen« offenbar Dusseks *Concert militaire* und beeindruckte das Publikum mit seiner Virtuosität und seinem phänomenalen Gedächtnis (vgl. Fink 1837, 845f.). Gleichzeitig begann Mendelssohns Vater, Privatlehrer zu verpflichten, die die außermusikalische Ausbildung seines Sohnes betreuen sollten. Der erste

war Gustav Adolf Harald Stenzel, ein Historiker und später Autor einer wichtigen *Geschichte Deutschlands unter den fränkischen Kaisern* (1827/28). Der zweite und zugleich wichtigste Lehrer war Karl Wilhelm Ludwig Heyse, ein klassischer Philologe und Vater von Paul Heyse, dem ersten deutschen Nobelpreisträger für Literatur. Heyse unterrichtete Mendelssohn und seine Geschwister von 1819 bis 1827 und bereitete ihn auf seine Immatrikulation an der Berliner Universität vor. In einem Brief Mendelssohns vom 22. März 1821 wird die Strenge deutlich, mit der Heyse offenbar unterrichtete (Sämtliche Briefe I, 68f.): Mendelssohn schildert darin sein wöchentliches Lernpensum, in dem Latein mit sechs Stunden den größten Raum einnahm (Caesars *De bello Gallico* und Ovids *Metamorphosen*). In Euklids *Elementen* war er bis zum fünften Buch vorgedrungen. Gemeinsam mit seiner älteren Schwester Fanny erhielt er Unterricht in Geschichte, Arithmetik, Geographie und deutscher Konversation, mit seiner jüngeren Schwester Rebecka lernte er Griechisch und studierte die Werke von Aischylos. In einigen seiner frühen Briefe zitiert Mendelssohn auch Homer (zum Beispiel im Brief vom 17. Juli 1824; Sämtliche Briefe I, 129). Der breit angelegte Unterricht wurde mit den musikalischen Unterweisungen abgestimmt, die Klavierstunden bei Franz Seraphim Lauska, Ludwig Berger und anderen durch Berlin reisenden Virtuosen umfassten; hinzu kamen Geigenunterricht bei Carl Wilhelm Henning und Eduard Rietz. Ab 1820 erhielt er zudem Orgelunterricht bei August Wilhelm Bach sowie Kompositionsunterricht bei Zelter. Als ob das noch nicht genug wäre, zeigte der junge Mendelssohn auch bereits früh eine Neigung für das Zeichnen und begann 1822, Zeichenstunden bei Johann Gottlob Samuel Rösel, einem Mitglied der königlichen Akademie der Künste, zu nehmen. Bald füllte Felix ganze Alben mit Bildern von Landschaften, darunter Zeichnungen von Gegenden, die er während des ersten Familienurlaubs 1822 in der Schweiz besucht hatte.

Das familiäre Bildungsideal

Indem Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy die Bildung ihres Sohnes beaufsichtigten, folgten sie einem Bildungsideal, das auf dem Prinzip der Selbstkultivierung beruhte. Dieses hatte durch die Auf-

klärung an Bedeutung gewonnen, erreichte seine Blütezeit im 19. Jahrhundert und verstand Bildung als ein transformatives Konzept von »self-activity, self-development, and self-direction« (Pinkard 2000, 49). Sowohl Moses Mendelssohn als auch Immanuel Kant diskutierten 1784 in einem Aufsatz die Frage »Was ist Aufklärung?«, wobei Kants Antwort, die den Horazischen Imperativ »sapere aude« proklamiert, größere Berühmtheit erlangt hat. Kant beschreibt den aufklärten Menschen als ein Individuum, das aus anfänglicher Unreife heraus den Weg zu grenzenlosem intellektuellem Vertrauen findet. Moses Mendelssohn unterteilte Bildung dagegen in Kultur und Aufklärung. Erstere gehöre dem Bereich objektiver Schönheit an, Letztere sei eine subjektive Motivation zur Selbstverbesserung. Diese Ideen Moses Mendelssohns fanden noch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in den Berliner Salons Verbreitung, in denen sich sowohl Bürger als auch Adlige trafen. Sie zirkulierten auch in einer Gruppe jüdischer Frauen, zu der unter anderem Mendelssohns Tante, Dorothea (Brendel) Veit, und ihre Freundin Henriette Herz gehörten, die wiederum regelmäßigen Umgang mit Wilhelm und Alexander von Humboldt sowie mit dem Theologen Friedrich Schleiermacher pflegten. Wilhelm von Humboldt, Veit und Herz gründeten einen intimen Tugendbund »for mutual self-improvement« (Bruford 1975, 5). Die Gebrüder Humboldt und Schleiermacher zählten später zu Mendelssohns engerem Bekanntenkreis. Alexander von Humboldt nahm magnetische Vermessungen an einer Kupferhütte vor, die im Garten der Berliner Residenz der Mendelssohns stand, und Felix komponierte 1828 eine Kantate für eine internationale wissenschaftliche Zusammenkunft, zu der der weltbekannte Forscher eingeladen hatte (vgl. Todd 2008, 219 f.). In Berlin hatte Mendelssohn auch die Vorlesungen und Predigten Schleiermachers gehört und beteuerte in einem Brief vom 18. November 1830, »daß ich hier in Rom ein Anhänger von Schleiermacher geworden bin« (Sämtliche Briefe 2, 133). Nachdem er 1834 von Schleiermachers Tod erfahren hatte, notierte der Komponist am 19. Februar: »und so macht mich immer von neuem betrübt, daß [...] Berlin, wo die großen Männer dünne stehen, einen solchen entbehren muß, und ich einen der in Berlin recht Theil an mir nahm, wie sie auch dünne stehen, und so macht mich für Euch und für mich selbst traurig« (Sämtliche Briefe 3, 351).

Dem Bildungsideal der Selbstkultivierung sahen sich auch zwei bedeutende Vertreter der deutschen Literatur und Philosophie verpflichtet, die Mendelssohn ebenfalls persönlich gut kannte: Goethe und Hegel. Goethe war ein Freund Zelters, der dem Dichter 1821 seinen besten Schüler in Weimar persönlich vorstellte. Mendelssohn griff später häufig auf Goethes Verse zurück, sowohl in seinen Vokalals auch in seinen Instrumentalwerken. So entstand eine Reihe von Liedern, die Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* und – das vielleicht namhafteste Beispiel – die Kantate *Die erste Walpurgisnacht* (1832, überarbeitet 1843). Goethe begründete mit *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) und dessen Fortsetzung *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829) das Genre des Bildungsromans, das bald viele Nachahmer unter den deutschen Schriftstellern fand. Diese Romane messen den Ideen eine größere Bedeutung zu als den Charakteren und der Handlung (vgl. Bruford 1975, 112), vor allem wenn die betreffenden Ideen für den moralischen und intellektuellen Reifeprozess des Protagonisten relevant sind.

Etwas schwieriger einzuordnen ist Mendelssohns Beziehung zu dem Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel. In seiner Jugend hatte Hegel die Französische Revolution als einen Erneuerungsprozess verstanden, der in deutschen Gebieten eine Bildung nach griechischen Idealen verwirklichen konnte. Bei seiner Antrittsvorlesung 1818 kündigte er an, dass die Berliner Universität eine Schlüsselrolle bei der Verbreitung von Bildung einnehmen werde. Hegel war, obwohl über seine musikalische Vorbildung wenig bekannt ist, auch unter den Zuhörern, die in der Sing-Akademie 1829 Mendelssohns Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* beigewohnt hatten. Mendelssohn hatte im Vorjahr Hegels Ästhetik-Vorlesungen besucht und dessen umfangreiche Kunsttheorie mit ihrer Dreiteilung in das archaische (ägyptische), klassische (griechische) und romantische (moderne, christliche) Zeitalter kennengelernt (vgl. Schmidt 1996, 53–60). Der Philosoph hielt nur die an klassischen Idealen ausgerichtete Kunst für fähig, an das alte Ideal heranzureichen, und warf der zeitgenössischen, romantischen Kunst vor, ins Subjektive und Inwendige abgeglitten zu sein und sich infolgedessen unwiderruflich von ihrer Vergangenheit entfremdet zu haben. Einige verstanden seine Ansichten sogar als ein Zeichen für das Ende aller Kunst. So auch Mendelssohn, der sich

Paulus wurde kritisch aufgegriffen; auch wurden dem Werk neue Verständnisperspektiven eröffnet: Durch eine grundlegende philologische Arbeit zur Entstehungsgeschichte (vgl. Kurzhals-Reuter 1978; Reichwald 2001; Albrecht-Hohmeier 2004), aber auch durch analytische Annäherungen, die eine planvoll szenisch-dramaturgische Anlage nachweisen konnten (vgl. Reimer 1989, 2002), wurde Mendelssohns Bezug auf barocke Form- und Satzmodelle als produktive Transformation beschrieben (vgl. Krummacker 1985) und das Werk als Ganzes in seinem individuellen Kunstcharakter und in seiner musikkulturellen Bedeutung erkannt.

Jüngere Forschungen betreffen die Frage, ob und inwiefern der *Paulus* auch als ein Dokument für Mendelssohns religiöse Identität im Spannungsfeld von Christentum und Judentum aufgefasst werden kann. Bekanntlich hat ja Mendelssohns Vater Abraham, von dessen vehementer Ablehnung des Judentums seine Tochter Rebecka kritisch berichtet (vgl. Lackmann 2006), die Entstehung des *Paulus* mit großem Interesse verfolgt. Versprach er sich doch gerade angesichts seines Assimilierungsprojekts vom *Paulus* ein dezidiertes protestantisches, sich vom Judentum distanzierendes Bekenntniswerk. Jeffrey S. Sposato (2000) kam aufgrund von Quellenstudien zum Ergebnis, dass Mendelssohn zunächst noch den Erwartungen des Vaters zu entsprechen versuchte, sich aber nach dessen Tod davon distanzierte, indem er die antijüdischen Elemente im Text abmilderte: Seiner Ansicht nach markiere der *Paulus* den Beginn eines neuen religiösen Selbstverständnisses des Komponisten, wonach er das Judentum nicht länger ablehnen musste, um sich zu seinem christlichen Glauben zu bekennen (vgl. Sposato 1999, 281).

»Elias«

Kurz nach Veröffentlichung der revidierten Fassung des *Paulus* teilte Mendelssohn seinem Freund Eduard Devrient in einem Brief vom 15. Mai 1837 mit, dass ihm nur wenige Stücke des *Paulus* »ganz« gefielen und er nun bald ein Oratorium schreiben wolle, von dem er hoffe, dass es besser gelänge (Sämtliche Briefe 5, 273). Wie sich zeigen sollte, schwebte Mendelssohn nicht eine Verbesserung des *Paulus*-Modells vor, sondern ein grundsätzlich anderes Konzept. Tatsächlich hatte sich Mendelssohn bereits unmittelbar nach der

Düsseldorfer Uraufführung des *Paulus* im Mai 1836 nach einem Stoff für ein zweites Oratorium umzusehen begonnen, wobei ihn zwei Figuren interessierten: Petrus und Elias (vgl. Sämtliche Briefe 5, 59). Ein Jahr später, im Februar 1837, gab er dem Elias den Vorzug und bat seinen Freund Carl Klingemann um ein Libretto (vgl. Sämtliche Briefe 5, 207). Als er sich im Sommer 1837 in London aufhielt, skizzierte er mit Klingemann ein Elias-Szenarium. Da Klingemann sich aus zeitlichen Gründen nicht in der Lage sah, dieses zu einem Libretto auszuarbeiten, schaltete Mendelssohn erneut seinen Dessauer Pfarrersfreund Julius Schubring ein. Dieser ließ Mendelssohn seine Libretto-Entwürfe im Laufe des November 1838 zukommen, von denen Mendelssohn indes nicht überzeugt war, da ihm die Anlage nicht dramatisch genug erschien. Anfang Dezember 1838 teilte er Schubring mit: »Mit dem dramatischen Element scheint mir noch irgend ein Differenzpunkt zwischen uns zu sein, bei einem solchen Gegenstand, wie Elias, eigentlich wie jeder aus dem alten Testament [...] muß das dramatische vorwalten, wie mir scheint – die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber um Gotteswillen ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im alten Testament in jedem Kapitel steht« (Sämtliche Briefe 6, 247). Danach kam die Arbeit am *Elias* zum Erliegen. Interessant ist, dass Mendelssohn – noch während er mit Klingemann das *Elias*-Projekt verfolgte – kurzfristig wieder an ein *Petrus*-Oratorium dachte, und sich diesbezüglich mit Julius Schubring austauschte. In seinem Brief an Schubring vom 14. Juli 1837 (vgl. Sämtliche Briefe 5, 304f.) entwickelt er in Abgrenzung zum historischen Oratorium das Konzept eines symbolischen Oratoriums, das die mit der jeweiligen Hauptfigur verbundene theologische Idee zum Ausdruck bringt. Dieser konzeptionelle Leitgedanke, der dann in den *Elias* einfließen sollte, stellt neben der dramatischen Anlage einen weiteren Unterschied zum Werkkonzept des *Paulus* dar (vgl. Schmidt 2011, 131 ff.; Forchert 1974, 70 ff.).

Als Mendelssohn 1845 von Joseph Moore, dem Leiter des Birmingham Music Festival, den Auftrag erhielt, für das Jahr 1846 ein Oratorium zu komponieren, war das ein willkommener Anlass, das *Elias*-Projekt wieder aufzugreifen. Mendelssohn und Schubring gingen an die Überarbeitung des alten Textentwurfs. In Anbetracht des Zeitdruckes fanden Ausarbeitung

Teil I	Teil II
1. »Akt« 1. Szene: Elias' Fluch (Einleitung) 2. Szene: Dürrezeit und Klage des Volkes (Ouvertüre, Nr. 1–5)	Eröffnung (Nr. 21, 22) 4. »Akt« 1. Szene: Elias – Ahab – Isebel 2. Szene: Die Wanderung in die Wüste (Nr. 25–29)
2. »Akt« 1. Szene: Elias am Bach Krith (Nr. 6, 7) 2. Szene: Die Wiedererweckung des Sohnes der Witwe in Zarpath (Nr. 8, 9)	5. »Akt« 1. Szene: Die Theophanie auf dem Berg Horeb (Nr. 30–35) 2. Szene: Die Himmelfahrt (Nr. 36–38)
3. »Akt« 1. Szene: Auf dem Berg Karmel: Ankündigung des Regens und Gottesurteil (Nr. 10–18) 2. Szene: Das Regenwunder (Nr. 19, 20)	Ausblick: Weissagung und Eschatologie (Nr. 39–42)

des Librettos und Komposition gleichzeitig statt. Nachdem Ende Mai 1846 William Bartholomew mit der englischen Übersetzung beauftragt worden war, kam am 11. August 1846 die Arbeit am *Elias* zu einem vorläufigen Abschluss. Eine Woche später begann Mendelssohn mit den Proben in der Town Hall in Birmingham, wo der *Elias* am 26. August seine enthusiastisch gefeierte Uraufführung erlebte. Ende September 1846 erreichte Mendelssohn eine Einladung der Sacred Harmonic Society, seinen *Elias* im April 1847 in London zu dirigieren. Mendelssohn nutzte die bis dahin verbleibenden Monate, um das Werk umfassend zu überarbeiten. Während die Chöre – bis auf wenige Ausnahmen – unverändert blieben, betrafen die grundlegenden Revisionen vor allem die Rezitative und die Witwenszene, die Mendelssohn dramatisch schärfte. Am 16. April erfuhr der *Elias* in seiner überarbeiteten Fassung seine Erstaufführung in der Londoner Exeter Hall. 1847 erschienen bei N. Simrock (Bonn) der Klavierauszug, die Orchester-, Chor- und Solostimmen sowie die Partitur mit deutschem und englischem Text. An den ersten *Elias*-Aufführungen in Deutschland am 9. Oktober (Hamburg) und 3. November 1847 (Berlin) konnte der schwerranke Mendelssohn nicht teilnehmen, sodass er eine Aufführung des Werkes in deutscher Sprache nicht mehr erlebt hat.

Die *Elias*-Erzählung spielt zur Zeit der Könige im Nordreich Israels während des zweiten Viertels des 9. Jahrhunderts v. Chr. Der regierende König Ahab, der die tyrische Prinzessin Isebel geheiratet hatte, gewährt im Sinne eines Interessenausgleichs zwischen kanaänischer und israelitischer Bevölkerung dem Baalskult nicht nur Raum, sondern fördert ihn sogar.

Ahab findet seinen Gegenspieler im Wanderpropheten Elias, dessen Name so viel wie »mein Gott ist Jahwe« bedeutet und der sich kompromisslos für den Monotheismus einsetzt. Elias' religiöser Eifer gegen den Polytheismus kulminiert in der Szene auf dem Berg Karmel, wo Elias 450 Baalspriester umbringen lässt. Zu Elias gehört aber auch, dass sich mit ihm eine messianische Erwartung verbindet und er in neuteamentlicher Perspektive in der Rolle eines Vorläufers Christi gesehen wird.

Grundlage des Oratorien-Librettos bildet die alttestamentliche *Elias*-Erzählung aus dem 1. Buch der Könige, Kapitel 17–19, aus der Mendelssohn die folgenden Erzählungen ausgewählt hat: Ankündigung der Dürre; Elias am Bach Krith (1. Kön 17, 1–7); Elias bei der Witwe zu Zarpath und das Wunder der Wiedererweckung ihres Sohnes (1. Kön 17, 8–9, 14, 17–24); Ankündigung des Regens, Gottesentscheidung, Regenwunder (1. Kön 18, 1, 15–45); die Wanderung in die Wüste (1. Kön 19, 1–7); die Gottesentscheidung auf dem Berg Horeb (1. Kön 19, 8–18); Elias' Himmelfahrt (2. Kön 2, 1, 11). Für die Strukturierung des Librettos bietet sich eine Gliederung nach einzelnen szenischen Komplexen (Akten) an, die jeweils mit entsprechenden Ortswechseln verbunden sind (siehe die oben stehende Übersicht).

Auch wenn Mendelssohn in einigen Chören (Nr. 5, 16, 22, 32) die Sphäre des Choralen aufscheinen lässt, ist der *Elias*, anders als der *Paulus*, ein Werk ohne Choräle. Damit wird der Traditionsbezug zu den alttestamentlichen Oratorien Händels deutlich. Der grundlegende Unterschied zwischen *Paulus* und *Elias* jedoch besteht darin, dass Mendelssohn im *Elias* auf das epische Moment des Erzählers (Testo) ver-

zichtet, was damit zusammenhängt, dass ihm an einer weitgehenden Durchdramatisierung des Werkes gelegen war. Dieser dramatischen Grundkonzeption entsprechend wird in den meisten Rezitativen nicht erzählt, sondern sie sind in die Handlung eingewoben (zum Beispiel Nr. 2 und Nr. 36). Ein Blick auf die Gotteserscheinung (Nr. 34) und die Himmelfahrt (Nr. 38), die als epische Berichte angelegt sind, zeigt jedoch, dass Mendelssohn im zweiten Teil gelegentlich von diesem dramatischen Grundprinzip abgewichen ist, für das die Darstellung der Geschichte von der Witwe in Zarpath im ersten Teil ein besonders prägnantes Beispiel bietet (Nr. 8, 9). Der dramatische Spannungsbogen dieser nur 143 Takte umfassenden Szene ist auf die Erweckung des Sohnes gerichtet. Formal werden ganz unterschiedliche Arten des Singens (Rezitativ, Arioso, Duett) nahtlos miteinander verbunden, wodurch eine flexible Spiegelung der wechselnden emotionalen Zustände ermöglicht wird.

Bereits bei seinen ersten Überlegungen zum *Elias* hatte Mendelssohn gegenüber Klingemann geäußert, dass er sich ein Libretto »mit recht dicken, starken, vollen Chören« wünsche (Sämtliche Briefe 5, 207), denn er wusste, dass in Anbetracht der florierenden bürgerlichen Chorkultur die Beliebtheit eines Oratoriums von einer wirkungsvollen und vielfältigen Behandlung der Chores abhing. So haben die Chöre am *Elias* nicht nur zahlenmäßig den größten Anteil, sondern auch die Vielfalt der vom Chor eingenommenen Perspektiven, der Funktionen, der Satzgestaltungen und Formen ist beachtlich. In erster Linie verkörpert der Chor als Träger der Handlung das Volk Israel bzw. die Anhänger Jahwes (Nr. 1, 2, 5, 10, 16, 19). In den Nummern 11–13, 23 und 24 stellt er die Baalspriester dar. Keinen Personengruppen zugeordnet sind Chöre mit reflektierender (Nr. 9, 22, 32), erzählender (Nr. 34, 38) oder prophezeiender (Nr. 41, 42) Funktion. Die beiden Chorrezitative Nr. 1 und Nr. 36 sowie die Chöre 16, 19, 34 und 38 zeigen, dass sich Mendelssohn von der Chorgestaltung Händels inspirieren ließ. Hinzu kommen Chöre, die sich mit einem Solistenensemble verbinden (Nr. 2, 35) und A-cappella-Ensembles wie das Quartett Nr. 15 oder das berühmte Engelsterzett Nr. 28 »Hebe Deine Augen auf«. Zu Chören mit kontrapunktischer (Nr. 1, 42), kanonischer (Nr. 34) und homophoner bzw. kantionalsatzartiger Faktur tritt ein von Mendelssohn kreierter, neuartiger, lyrischer Chortypus, dessen luzider Satz

eine gesangliche, von einem kontinuierlichen Bewegungsmuster getragene Melodik kennzeichnet.

Die insgesamt neun Sologesänge, von denen nur Nr. 21 (»Höre Israel«) und Nr. 39 (»Dann werden die Gerechten kommen«) nicht in den Handlungsfaden eingewoben sind, haben durchweg einen lyrischen Charakter. Formal stellen sie dreiteilige, binnenformal raffiniert gestaltete Miniaturgebilde dar (A-B-A') und zeichnen sich durch ein weich fließendes, sprechendes Melos aus. Zwei Arien heben sich davon ab: Die Zornesarie des Elias (Nr. 17), die sich mit Koloraturen und orchestral unterfütterter Dramatik als Opernarie eines Heldenbariton ausweist, und die große Elias-Arie im zweiten Teil Nr. 26 (»Es ist genug«), die als einzige Arie im Mittelteil einen Affektwechsel vollzieht und sich damit in ihrer formalen Anlage bewusst auf Bachs Alt-Arie »Es ist vollbracht« aus der *Johannes-Passion* BWV 245 bezieht. Mit Blick auf die einzelnen Nummern lässt sich also festhalten, dass sich der *Elias* trotz eines deutlichen Akzents auf dem Dramatischen als eine Mischung von lyrischen, epischen und dramatischen Elementen darstellt.

Das motivische Netz, mit dem Mendelssohn intertextuelle Querbezüge zwischen einzelnen Nummern herstellt, ist im *Elias* deutlicher ausgeprägt als im *Paulus*. Die Einleitung bietet den Fundus dieser Motive, die jedoch keine individuelle Charakteristik haben, sondern von formelhafter, lapidarer Gestalt sind. Sie deuten keine subjektiven Befindlichkeiten psychologisch aus, sondern sind auf Handlungen bezogen. Zu nennen wäre zunächst der daktylische Schreitrythmus des ersten Taktes, den bereits Johann Mattheson in Verbindung mit einem langsamen Tempo als Ausdrucksform des Ernsthaften beschrieb (vgl. Mattheson 1739, 166) und der bei Franz Schubert (*Der Tod und das Mädchen* D 531) im semantischen Kontext von Tod verwendet wird. Seine Wiederkehr in Nr. 10 signalisiert, dass der durch die Witwenszene unterbrochene Handlungsfaden wieder aufgenommen wird. In Nr. 23, der dramatischen Turba-Szene, an deren Ende Elias' Todesurteil verkündet wird, erklingt dieser Rhythmus gleich zu Beginn und in Takt 27–29. Das zweite, wohl am häufigsten verwendete Motiv, ist die aufsteigende Dreiklangsfigur in Takt 2/3, die von Mendelssohn dann eingesetzt wird, wenn von Gott die Rede ist (Nr. 5, 9, 10, 15, 16, 19, 27, 33, 34, 36, 38, 39). In der Einleitung tritt sie in Moll auf, in Nr. 10 ist sie nach Dur gewendet und weist damit auf das Ende der Dürre und die Offenbarung Gottes im

KLAVIERMUSIK

Werke für Klavier

von Hans-Joachim Hinrichsen

Der Komponist am Klavier

Das 19. Jahrhundert, dessen erste Hälfte mit der Lebenszeit Felix Mendelssohn Bartholdys fast deckungsgleich ist, kann als das Jahrhundert der Klaviermusik bezeichnet werden. In ihm erlebte sie ihre Transformation von einer privaten zu einer öffentlichen Gattung, den allmählichen Einzug in immer größere Konzertsäle und ihre zunehmende Aneignung durch international agierende Virtuosen und Podienstars, die reine Klavierabende als eine eigene Institution des Musiklebens etablierten. Gleichzeitig aber blieb das Klavier, das nach 1800 zahlreiche Menschen mit dem Anspruch auf ein gewisses Maß an Bildung einigermaßen zu spielen lernten, das privilegierte Instrument einer intimen, geradezu monologischen Selbstaussprache, sodass die Spannweite der Adressaten für Klaviermusik in diesem Jahrhundert ein bisher ungekanntes Ausmaß erreichte. Mendelssohn gehörte zu jener um 1810 geborenen Generation von Komponisten, unter denen mindestens drei Vertreter schon in der Wahrnehmung der Zeitgenossen für die Technik und die Ästhetik des Klavierspiels nach Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven von fundamentaler Bedeutung und, wie sich später herausstellen sollte, auch von dauerhaft nachhaltiger Wirkung waren. Neben ihnen – den Altersgenossen und Kollegen Frédéric Chopin, Robert Schumann und Franz Liszt – gehörte Mendelssohn für die Zeitgenossen zunächst ganz selbstverständlich als Vierter zu diesem Bunde, fiel dann aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nach und nach aus diesem Korpus heraus. Seine unbestreitbare Bedeutung für die Geschichte der Klaviermusik, zu der

er ein umfangreiches und gewichtiges Œuvre beigesteuert hat (nicht weniger als 199 Einträge in der Abteilung U des MWV), ist offenbar unauflöslich verflochten mit dem Problemkomplex, durch den Nachwirkung und Rezeption von Mendelssohns Musik insgesamt gekennzeichnet sind (vgl. Riethmüller 2004).

Eine solide Ausbildung am Tasteninstrument erfuhr Mendelssohn schon in frühen Jahren, am Klavier ab 1815 durch den Berliner Clementi-Schüler Ludwig Berger, an der Orgel ab 1820 durch den Organisten der Berliner Marienkirche, August Wilhelm Bach. Dieser Unterricht war so erfolgreich, dass der 1824 für eine weitere Ausbildung angefragte Ignaz Moscheles dem 15-jährigen Wunderkind nichts mehr beibringen zu können glaubte. Es ist also wenig verwunderlich, dass schon die frühesten erhaltenen Klavierkompositionen Mendelssohns ein überdurchschnittlich hohes technisches Niveau voraussetzen. Die Musik, an der sich die Ausbildung vollzog, stammte (vermittelt durch Berger) in erster Linie von Scarlatti, Mozart, Clementi, Dussek, Weber und Beethoven sowie (vermittelt durch den Orgelunterricht bei Bach und den Kompositionsunterricht bei Carl Friedrich Zelter) von Bach und dessen Söhnen, vor allem Carl Philipp Emanuel. Zu den Kompositionen, die sich der junge Mendelssohn in erstaunlicher Weise selbst erschloss, zählen hingegen die Werke des späten Beethoven, in die der jugendliche Einblicke nicht zuletzt durch den vertrauten Umgang mit Adolf Bernhard Marx erhielt, der als Redakteur der jungen *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* das Spätwerk Beethovens publizistisch begleitete und die neuesten Werke durch den Verleger

der Zeitung, Adolph Martin Schlesinger, bei dem auch einige der späten Werke Beethovens erschienen, oft sogar schon vor deren Publikation kennenlernen konnte. Dagegen scheint ihm die aktuelle Klaviermusikproduktion Franz Schuberts zunächst nicht bekannt gewesen zu sein. Die produktive Rezeption des späten Beethoven durch den jungen Mendelssohn ist eine in der Frühgeschichte der Beethoven-Rezeption ganz singuläre Erscheinung, und sie wirkte sich auch auf dem Gebiet seiner Klaviermusik unmittelbar aus. Dass man daneben jedoch mit einem erheblichen Synkretismus der so verarbeiteten Einflüsse rechnen muss, ist angesichts der Fülle der stilistischen Anregungen und des jugendlichen Alters des Komponisten nicht erstaunlich.

Für die Einschätzung von Mendelssohns Klaviermusik, ihre Stilistik und ihr Klangideal, sind Überlegungen zu seiner eigenen Spieltechnik, vor allem aber zu den von ihm verwendeten oder favorisierten Instrumenten von hoher Relevanz (dazu Hamilton 2008). Diese Aspekte lassen sich zwar nur als Mosaik mit vielen Lücken zusammensetzen, ergeben aber doch ein kohärentes Bild. Mendelssohn ist als Pianist, solistisch oder als Kammermusiker, gleichermaßen im privaten Kreise wie auch, sofern es die später immer knapper werdende Zeit noch erlaubte, öffentlich aufgetreten. Aus den nicht allzu zahlreichen Zeugenberichten lassen sich die Konturen eines aufführungspraktischen Personalstils nachzeichnen. Den Beobachtern zufolge trat Mendelssohn ganz ohne jeden Virtuosenhabitus auf, und er stellte sich offenbar in den Dienst des zu interpretierenden Werks. Es ist jedenfalls bezeichnend, dass der damals noch kaum geläufige Begriff der Interpretation in den Erinnerungen des Freundes Eduard Devrient ausdrücklich bemüht wird: »Es war nicht Virtuosität, denn seine staunenswerthe Fertigkeit und Ausdauer, seine Präcision und Energie waren es nicht, die den Hörer an ihn fesselten. Man vergaß das Instrument, man vernahm nur Interpretation der Composition – weshalb er denn freilich auch nur bedeutende Musik spielte – er gab musikalische Offenbarung, es war nur Sprache des Geistes zum Geiste« (Devrient 1869, 156f.). Die von Sebastian Hensel mitgeteilte Erinnerung eines englischen Freundes charakterisiert das Spiel an beiden Tasteninstrumenten: »Die Hände waren klein, mit spitzen Fingern. Auf den Tasten erschienen sie fast wie selbständige und intelligente Wesen, voll Leben und Gefühl. Sein Benehmen beim

Klavierspiel war ebenso frei von Affektation wie alles andre, was er tat, und war sehr fesselnd. Zuzeiten, besonders an der Orgel, beugte er sich stark über die Tasten, als lauschte er auf die Melodien, die unter seinen Fingern entstanden; mitunter wiegte er sich hin und her, aber gewöhnlich war sein Vortrag ruhig und gesammelt« (Hensel 1995, 866). Der kompetenteste Bericht über Mendelssohns Klavierspiel dürfte derjenige Hans von Bülow's sein: »Sein Spiel hatte einen entschieden modernen Charakter, ebenso interessant und poetisch, als das der Organisten, die nicht Clavier spielen können, hart und ohne Energie, kurz: trocken und ledern ist« (Bülow 1911, Bd. I, 190). In welcher Weise es bei diesem »entschieden modernen Charakter« nicht vornehmlich um Texttreue im heutigen Sinne, sondern ausdrücklich auch um Freiheit ging, zeigt sehr schön Mendelssohns Brief vom 14. November 1840 an seine Schwester Fanny, in dem er ihr am Beispiel der von ihm besonders geliebten *Chromatischen Fantasie* BWV 903 das Geheimnis seines viel bewunderten Bach-Spiels verrät: »Ja, die Arpeggien in der chromatischen Phantasie sind ja eben der Haupteffekt, wie die Kölner sagen. Ich erlaube mir nämlich die Freiheit sie mit allen möglichen Crescendos und pianos und ff's zu machen, Pedal versteht sich, und dazu die Baßnoten zu verdoppeln; ferner die kleinen durchgehenden Noten (die Viertel in den Mittelstimmen &c.) zu Anfang des Arpeggios zu markiren, ebenso zuweilen die Melodie Note wie es gerade kommt, und dann thun die einzigen Harmoniefolgen auf den dicken neuern Flügeln prächtig wohl« (Sämtliche Briefe 7, 331). Die Beschreibung, die ein Licht auch auf die Vorliebe für gebrochene Akkorde in den Introduktionen der eigenen Klavierwerke wirft (zum Beispiel op. 28, op. 33,1 oder op. 35,1), ist mit präzisen Notenbeispielen angereichert, und am Ende steht die Versicherung: »Die Leute schwören, das sei gerade so schön wie Thalberg, oder noch besser. Zeig aber dies Recept Niemanden, es ist ein Geheimniß, wie alle Hausmittelchen« (Sämtliche Briefe 7, 332). Mendelssohn, den der Vergleich mit der Virtuosität Thalbergs offenbar nicht störte, während ihn aber die freizügige und seines Erachtens ungenaue Bach-, Händel- und Beethoven-Interpretation Franz Liszt's 1842 überaus negativ überraschte (Sämtliche Briefe 8, 326), war offensichtlich ein Vertreter jenes moderat modernisierten Bach-Spiels, das sich produktiv auch in manchen seiner eigenen Fugen niedergeschlagen haben dürfte

(op. 75 oder 35,1). Mit Historismus hat das nichts zu tun. An seinem Spiel auf der Leipziger Thomas-Orgel hob der Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* »besonders die klangvolle und ununterbrochen wechselnde Anwendung der Klangfarben der verschiedenen Register« hervor (zit. bei Restle 2010, 19).

Bezeichnend ist im Brief an Fanny auch die Bemerkung über die »auf den dicken neueren Flügeln« (Sämtliche Briefe 7, 331) mögliche Klangpracht, die sich vom akustischen Bild der Klaviere seiner eigenen Jugendzeit signifikant abhob. Mendelssohn war aufmerksamer Zeuge einer sich rapide entwickelnden Klavierbautechnik. Deren Wandlungen sind als Basis seines sich verändernden Spiel- und Klangideals also in Rechnung zu stellen. Er kannte und schätzte zunächst die leichtgängige Wiener Prellmechanik (vor allem die Instrumente von Conrad Graf; vgl. den Brief des Zwölfjährigen über den Besuch bei Johann Gottfried Schicht und das Spiel »auf seinem guten Wiener Flügel«, Sämtliche Briefe 1, 72 f.), lernte später in England aber rasch, mit der dortigen Stoßmechanik virtuos umzugehen, ohne die viele Passagen der eigenen Klavierwerke (vor allem rasche Tonrepetitionen) kaum denkbar wären. Selbst noch am Clavichord ausgebildet, hatte Mendelssohn ein solches zumindest in jungen Jahren in ständiger Nähe (vgl. Sämtliche Briefe 2, 341–351, 348). Die Korrespondenz mit seiner Schwester Fanny enthält zahlreiche kenntnisreiche Erörterungen über die Vor- und Nachteile diverser Klaviertypen (vgl. Lambour 2001). Er selbst favorisierte schließlich die Instrumente der Londoner Érard-Filiale, wie er 1832 auf eine Nachfrage des befreundeten Ignaz Moscheles – mit dem Zitat des Eröffnungsverses seiner ersten Byron-Romanze (MWV K 76) – bestätigt: »Ich antworte: there be none of beauty's daughters with a magic like Erard's« (Moscheles 1888, 45 f.). Sein eigenes um diese Zeit angeschaffte Instrument gelangte später in das Berliner Musikinstrumentenmuseum, wurde aber im Zweiten Weltkrieg zerstört und ist in seinen technischen Eigenschaften nur noch durch die genaue Beschreibung aus dem 1922 von Curt Sachs angefertigten Katalog rekonstruierbar: »Aus Mahagoni mit eiserner Aufhängeplatte und Eisenspreizen. Repetitionsmechanik mit Unterdämpfung, 2–3 chöriger Bezug und zwei Pedale; Umfang C₁–f⁴« (zit. nach Restle 2010, 28). Sébastien Érards 1821 patentierte Unterdämpfung erlaubte ein leichtes Nachklingen der Saiten und erleichterte die für Mendelssohns Klavierstil typischen

Akkordbrechungen über mehrere Oktaven. Auf diesem Instrument mit seinen (wie heute) nur noch zwei Pedalen ließ sich aber ein spezieller Effekt, wie ihn noch der junge Mendelssohn in voller Vertrautheit mit den Wiener Klavieren 1826 kompositorisch disponiert hatte, bereits nicht mehr präzise zur Geltung bringen: In seiner Klavier-sonate op. 6 arbeitet er an mehreren aufeinander verweisenden Stellen mit einem Klangeffekt, den er aus Beethovens späten Sonaten kannte und der neben dem die Dämpfung aufhebenden Pedal auch noch mit der Möglichkeit der Verschiebung von »una corda« zu »tre corde« rechnet. Ähnliches setzt auch noch die ein Jahr später entstandene Sonate op. 106 voraus. Insgesamt war Mendelssohns Klangideal äußerst flexibel, veränderte sich mit der Zeit und wusste sich den lokalen Gegebenheiten wie den technischen Entwicklungen anzupassen.

Schließlich ist die Frage des Tempos schon immer ein kontroverser Punkt in der Diskussion um die praktische Ausführung von Kompositionen gewesen. Es ist ein hartnäckig kolportiertes Urteil, dass Mendelssohn als Interpret, sei es als Dirigent oder als Pianist, zu extrem raschen (nicht selten als überhitzt empfundenen) Tempi geneigt habe (vgl. Hinrichsen 2010). Einige seiner charakteristischen Vortragsbezeichnungen, die nicht nur in den Überschriften, sondern häufig auch innerhalb des Notentextes auftreten, scheinen das zu belegen: Unter ihnen gelten »Prest(issim)o«, »Agitato« oder »Con fuoco« als besonders typisch. Ob diese Spielanweisungen allerdings nur auf das reine Tempo bezogen sind oder nicht doch in erster Linie als musikalische Charakterbezeichnungen aufzufassen sind, steht dahin. Letztlich könnten sie sogar als Ausdruck einer tiefen Skepsis gegenüber den inflationär »sprechenden« Vortragsanweisungen der zeitgenössischen poetischen Klaviermusik gelesen werden (Tenhaef 1983, 201–211). Seit Wagners Anti-Mendelssohn-Polemik sind sie allerdings höchst einseitig interpretiert und in fragwürdigster Weise zu ästhetischen Sachverhalten hypostasiert worden (vgl. Hinrichsen 2001). Als Symptome für eine nervöse Aufgeregtheit und oberflächliche Glätte steht ihnen in dieser Wahrnehmung die auffällige Seltenheit eines Adagio oder eines Largo als angeblicher Mangel an Tiefe gegenüber. Ein relativ unverdächtig Zeuge, der als Jugendlicher eine kurze Unterweisung von Mendelssohn selbst erfahren hat, ist Hans von Bülow, der im späteren 19. Jahrhundert differenzierte

Überlegungen zu dieser Problematik beisteuerte. Ihm zufolge soll Mendelssohn gegen die überhandnehmende Flexibilität der Agogik »vor allem auf strenge Taktobservanz« geachtet, ferner »jedes nicht vorgeschriebene Ritardando« verboten und »die vorgeschriebenen Verzögerungen auf das allergeringste Maß beschränkt haben« (Bülow 1911, Bd. 2, 209).

Musikästhetik und Gattungssystem

Mendelssohn erlebte den Niedergang der öffentlichen Wertschätzung der Klaviersonate, der bis dahin wichtigsten Gattung, in etwas anderer Weise als seine Altersgenossen Schumann und Chopin. Während diese im deutlichen Bewusstsein, bereits »nach Beethoven« zu komponieren, in jungen Jahren je drei einschlägige Werke schufen und danach die Gattung ad acta legten, produzierte Mendelssohn seine gleichfalls drei Sonaten in dezidiertem noch zu Lebzeiten des Vorbilds und sogar in deutlicher Referenz auf dessen aktuelle Produktion. Das bedeutet zugleich, dass er sich nicht etwa zur Gattung insgesamt verhielt, sondern sich gezielt mit der scharf geprägten Individualität von Einzelwerken auseinandersetzte. Doch unterließ er bald nach Beethovens Tod die ausdrückliche Beschäftigung mit der Klaviersonate ebenfalls; eine weitere, 1840/41 in Angriff genommene Sonate (in G-Dur, MWV U 147) blieb unvollendet. Stattdessen rückten wie bei Chopin, Schumann und Liszt die kleinen Formen in den Vordergrund. Nicht aber Beethovens geradezu aphoristische Bagatellen, sondern die lyrischen Charakterstücke der vorangegangenen Generation um John Field dienten hier als Modell; mit Schuberts Klaviermusik hingegen wurde Mendelssohn offenbar erst relativ spät bekannt. Es fällt auf, wie stark Mendelssohn sich weiterhin der Formidee des Sonatensatzes verpflichtet fühlte, denn statt durchgängig dem für die meisten lyrischen Klavierstücke des 19. Jahrhunderts fundamentalen dreiteiligen Schema A-B-A zu folgen, legen auffällig viele seiner Charakterstücke eine (bisweilen sehr frei und damit weit jenseits jeglicher Schematik gehandhabte) Sonatenform zugrunde. Nicht zufällig handelt es sich bei der Fantasie op. 28 in Wirklichkeit um eine (nicht als solche bezeichnete) Sonate, wie aber auch umgekehrt das Faible für die Fantasie auf Johann Sebastian und vor allem Carl Philipp Emanuel Bach zurückverweist.

Gegenüber den in der romantischen Klaviermusik aufkommenden poetischen Gattungstiteln hielt sich Mendelssohn auffallend zurück, darin dem späteren Verhalten des zu neutralen Titeln neigenden Johannes Brahms ähnlich. Eine singuläre und gerade darin geschichtswirksame Ausnahme bilden die berühmten Lieder ohne Worte, deren folgenreiche Titulierung bezeichnenderweise eine eher verwickelte Genese aufweist. Keineswegs von ungefähr im Zusammenhang mit den so offensichtlich poetischen Liedern ohne Worte formulierte Mendelssohn dem auskunftsbedürftigen Cousin seiner Frau gegenüber sein berühmtes und seither vielfach zitiertes musikästhetisches Credo (Brief an Marc André Souchay, 15. Oktober 1842): »Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichen, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen« (Sämtliche Briefe 9, 74). Dass er unter der Popularität des mit seinem Namen verbundenen neuen Gattungstitels später eher zu leiden schien, ist vor diesem Hintergrund nur verständlich.

Die meisten Bezeichnungen sind so neutral wie möglich gewählt. In diese Richtung weisen auch die oben bereits erwähnten Vortragsanweisungen, die nur selten (wie bei op. 16, hier aber mit guter biographischer Begründung) ins Poetische ausgreifen und sich weit eher auf scheinbar nüchterne traditionelle Tempomarkierungen zurückziehen (Tenhaef 1983, 201–211). Auch fällt auf, dass Mendelssohn – ohne jede Absicht einer Historisierung – eine traditionelle Gattung wie das Satzpaar Präludium und Fuge wiederbelebt. Dass fast gleichzeitig mit dem berühmten Zyklus op. 35 dasselbe für die Orgelliteratur unternommen wird (op. 37), wie auch dass der Gattungstitel Sonate hier weiterlebt, ohne indessen wirklich in der Sache berechtigt zu sein, ist für Mendelssohns kompositorische Befassung mit der Musik für Tasteninstrumente bezeichnend. Neben der ständigen Verfügbarkeit eines Clavichords und einer gewissen Anhänglichkeit an dieses Instrument sollte auch seine Vertrautheit mit der Orgel stets mit bedacht werden. Typisch für Mendelssohn (und in der ersten Hälfte des Jahrhunderts fast ein Alleinstellungsmerkmal) ist daher, dass sein kompositorisches Œuvre für Tasteninstrumente die Tendenz erkennen lässt, die Gattungen und das Repertoire für Klavier und Orgel näher als bis dahin üblich einander anzunähern (Edler 2004, 285 f., 298), natürlich ohne dabei die Differen-

im Vergleich mit den Moll-Variationen op. 54, leicht scherzhaft, als »sentimentale« (op. 82) bzw. »graziöse« (op. 83) Variationen (Sämtliche Briefe 8, 155). Sie dokumentieren jedenfalls die Intensität von Mendelssohns Beschäftigung mit der Gattung im Jahr 1841. Abgesehen vom späteren vierhändigen Arrangement der B-Dur-Variationen wandte er sich allerdings von ihr ab.

Lieder ohne Worte

Gattungstitel und Musikästhetik

Mit den Liedern ohne Worte wandte sich Mendelssohn um 1830 einer neuen Gattung seiner Klaviermusik zu (Edler 2004, 187–191). Sie bilden von nun an gleichsam einen roten Faden, denn kein anderes Genre hat er danach so ausdauernd mit ständiger Neuproduktion bedacht wie dieses, und die Kontinuität der kompositorischen Beschäftigung mit den Liedern ohne Worte zeigt, dass diese neue Gattung ihm wichtig war. Ihr Titel, der bereits vor 1830 offenbar im Dialog der beiden Geschwister Fanny und Felix entwickelt worden war, ist bemerkenswert, denn die Worte, die er explizit ausschließt, bezeichnen in Mendelssohns Musikästhetik jenes kritische Moment, an dem sich die Differenz der Künste besonders scharf erkennen lässt. Die Kunst, so heißt es in einem Brief vom 8. August 1830, »nimmt jeden in ihr Reich mit sich fort, und zeigt dem einen Menschen des anderen innere Gedanken und Empfindungen, und macht ihm klar, wie es in seiner Seele aussieht. Worte können das nicht so schlagend, wie Farben oder Musik« (Sämtliche Briefe 2, 107). Das hier artikulierte Misstrauen gegen die prinzipielle Insuffizienz sprachlicher Kommunikation, sofern es um »innere Gedanken und Empfindungen« geht, prägte lebenslang Mendelssohns Verhältnis zur musikalischen Öffentlichkeit (Schmidt-Beste 1996, 209 ff.). Insofern ist die Publikation der Liedern ohne Worte zutiefst paradox, denn sie löste fast zwangsläufig problematische Reaktionen aus, wie sie Mendelssohns vielzitiertes Brief an Marc André Souchay vom 15. Oktober 1842 beklagt: »Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so viel-

deutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die Einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das was mir eine Musik ausspricht die ich liebe, sind mir nicht zu *unbestimmte* Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu *bestimmte*« (Sämtliche Briefe 9, 74). Die einzelnen Stücke tragen weder Überschriften noch kann ihnen ein Text unterlegt werden, »weil dem einen das Wort nicht heißt, was es dem andern heißt, weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht« (Sämtliche Briefe 9, 74). Das Empfinden für die eigentümliche affektive Konkretion der Musik und das entsprechende Unbehagen an der Abstraktheit der Sprache beruhen auf der Umkehrung der geläufigen Zuschreibung des Bestimmten an die (präzisen) Begriffe und des Unbestimmten an den (vagen) Klang. Es zeigt zugleich eine Sensibilität für die unterschiedliche Reichweite und Leistungsfähigkeit der Zeichensysteme von Musik und Sprache, die vordergründig zwar in die generelle Aufwertung der Musik im Kontext der romantischen Ästhetik zu passen scheint, andererseits sich aber mindestens ebenso auf die intime Kenntnis der Sprachtheorie der Berliner Aufklärung um Mendelssohns Großvater zurückführen lässt (Huber 2011, 157 ff.). Die rasch einsetzende Suche des Publikums nach einem verschwiegenen, aber verbalisierbaren Sinn bis hin zu Textierungsversuchen (vgl. Todd 2012, 198–204) wäre dann jenes romantische Missverständnis der Liedern ohne Worte, das den Komponisten zunehmend zu stören schien, weil es nicht nur zu unzulänglicher Hermeneutik führte, die das »ohne« als Indiz eines Defizits und als Einladung zu verbaler Deutung verstand, sondern auch zahllose unsachgemäße Nachahmungen auslöste. Er hielt allerdings für die Publikation aller Liedern ohne Worte konsequent an dem einmal eingeführten Gattungstitel fest, während seine Schwester Fanny, die erst 1846, ein Jahr vor ihrem Tod, mit der Veröffentlichung ähnlicher Stücke begann, sich die Freiheit für Alternativen nehmen konnte (*Lieder für Pianoforte* op. 2 und op. 6; *Mélodies pour le Piano* op. 4 und op. 5). Darin ist der bewusste Verzicht

auf den Zusatz »ohne Worte« (bzw. »sans paroles«) zu sehen, der beim »Markenzeichen« ihres Bruders eine so wirkmächtige falsche Fährte gelegt hatte.

Die Erfindung des einflussreichen Gattungstitels hat eine lange Geschichte. Zwischen den Geschwistern scheint er schon in den späten 1820er-Jahren in Gebrauch gewesen zu sein. Fanny erwähnt ihn erstmals im September 1828 in einem Brief an Carl Klingemann; ihr Bruder habe von solcherlei Stücken, so heißt es dort, »in neuerer Zeit einige sehr schön gemacht« (Hensel 1995, 227). Wichtig ist, dass es sich dabei keineswegs um den Typus des transkribierten Liedes handelt, der in Mendelssohns Generation als selbstständiges Klavierstück in Mode kam und von beiden Geschwistern entschieden abgelehnt wurde (vgl. Huber 2011, 167f.). Mit der öffentlichen Anwendung des privat bereits gern gebrauchten Titels tat sich Mendelssohn hingegen schwer. In Frankreich wählte er 1832 bei der Publikation des ersten Heftes zwar die Bezeichnung *Romances sans Paroles*, in England jedoch (nach mehreren verworfenen Alternativen; dazu Jost 1988, 12, 34, 43) den Titel *Original Melodies for the Pianoforte*. Erst für die deutsche Publikation (1832 bei Simrock) kam einige Monate später der Name *Lieder ohne Worte* zum Zuge, der sofort so populär wurde, dass ihn ab dem übernächsten Heft (op. 38) auch die englischen Ausgaben übernahmen. Dabei wurden in Deutschland bezeichnenderweise zwei Werke unter derselben Opuszahl 19 veröffentlicht: die *Sechs Gesänge für Singstimme und Klavier* (zur besseren Unterscheidung häufig als op. 19a gezählt) und das erste Heft der *Sechs Lieder ohne Worte* (entsprechend op. 19b). In dieser Simultanpublikation sind Ähnlichkeit wie Differenz der beiden Gattungen gleichermaßen markiert. Es ist nicht bedeutungslos, dass Mendelssohn mit Zelter nicht nur den Leiter der Sing-Akademie und den Sachwalter der Berliner Bach-Tradition, sondern auch den engen Freund Goethes zum Lehrer hatte, der dessen Liedideal als Komponist am nächsten gekommen war. Im Autograph tragen die Stücke, sofern sie überhaupt bezeichnet sind, in der Regel den lapidaren Titel *Lied* und bei den wenigen entsprechenden Satztypen natürlich auch *Gondellied*. Der Zusatz »ohne Worte« begegnet in den Kompositionsmanuskripten überhaupt nur einmal, im Fall von op. 38,6 (»Duett ohne Worte«). Als vokale Modelle scheinen in den Liedern ohne Worte vornehmlich der solistische Gesang, aber auch das Duett (op. 38,6) oder

der vierstimmige Chorsatz (op. 30,3, op. 53,5) durch. Allerdings darf man gerade nicht (imaginierte) Sänglichkeit mit (realer) Singbarkeit verwechseln, die eben im Gebiet genuiner Instrumentalmusik keineswegs gegeben sein muss.

Kann man aber wirklich davon ausgehen, dass es sich beim Lied ohne Worte um einen eigenständigen instrumentalmusikalischen Strukturtypus handelt, der als »kunstübergreifendes Experiment« (Huber 2006) in einem größeren Zusammenhang gesehen werden muss und der sich, obwohl das bisher weitgehend ein Desiderat geblieben ist, nach analytischen Kriterien als solcher beschreiben lassen sollte? Der Gattungstitel wurde in der älteren Literatur recht bedenkenlos für viele langsame Sätze in Mendelssohns Musik verwendet. Dabei ging es stets nur »um die Vorstellung idyllischer Lyrik in langsamem Tempo« (Krummacher 1978, 206); auszeichnende Eigenschaften des neuen Strukturtypus sind jedoch vielmehr, unabhängig von Tonfall, Tempo und Charakter, der »zeilenweise Bau« der Themen und »die Kombination einer führenden Melodiestimme mit der einheitlich durchgeformten Begleitung«, die »harmonische Füllung, motivisches Material und poetische Grundierung in einem gibt und den ganzen Satz oder doch seine Rahmenteile bestimmt« (Krummacher 1978, 207). Nach diesen strengen Kriterien gibt es in Mendelssohns Kammermusik eigentlich nur vier Sätze vom Typus des Liedes ohne Worte, nämlich »die langsamen Sätze der beiden Klaviertrios sowie der Quartette op. 44 Nr. 2 und Nr. 1« (Krummacher 1978, 206), was zugleich bedeutet, dass Mendelssohn das in der Klaviermusik entwickelte Tonsatzmodell erst spät und auch nur vereinzelt auf andere Gattungen der Instrumentalmusik übertragen hat. Ausdrücklich bleibt dieser Titel der Klaviermusik vorbehalten; nur ein einziges Mal ist ein Stück Kammermusik, ein Duo für Klavier und Violoncello, im Autograph entsprechend bezeichnet: die späte, nach 1845 entstandene *Romance sans paroles* D-Dur MWV Q 34 für die Cellistin Lise Cristiani, die 1868 postum als *Lied ohne Worte* op. 109 veröffentlicht worden ist. Doch darf man nicht erwarten, dass alle von Mendelssohn so bezeichneten Klavierstücke in jedem Fall diese Kriterien erfüllen; oft tun sie es gerade nicht und erscheinen ohnehin stets mit subtilen Brechungen. Erstaunlich ist zudem das Spektrum der formalen Lösungen, mit denen das geläufige A-B-A-Schema des Lyrischen Klavierstücks ausgeweitet und sogar bis zur Annäherung an

Interpretationen: Geschichte und Wandel

von Heinz von Loesch

Die Geschichte der Mendelssohn-Interpretation ist Teil einer Geschichte der Interpretation. Das bedeutet zum einen, dass Felix Mendelssohn Bartholdys Werke von verschiedenen Interpreten stets verschieden interpretiert worden sind, zum anderen, dass die Interpretation der Werke Mendelssohns einem geschichtlichen Wandel unterworfen war, der wesentlich durch die Geschichte der Interpretation, und das heißt auch: der Aufführungspraxis, mitbedingt gewesen ist. Inwieweit es daneben allein oder vor allem für Mendelssohn spezifische Interpretationsgepflogenheiten gibt, wäre zu diskutieren und zu erforschen. Zu Mendelssohn als Dirigent und Pianist wie zur Aufführungspraxis Mendelssohn'scher Werke ist im Laufe der letzten Jahrzehnte einiges geschrieben worden (vgl. Mintz 2001, Reichwald 2008, Brown 2018); es erlaubt Rückschlüsse auch auf die frühe Geschichte der Mendelssohn-Interpretation. Keine Untersuchungen gibt es dagegen bislang zur Mendelssohn-Interpretation im weiteren Verlauf des 19. bis ins 21. Jahrhundert hinein, von einem Text über Hans von Bülow's Sicht auf Mendelssohn einmal abgesehen (vgl. Hinrichsen 2009).

Repertoiregeschichte

Ein spezifisches Charakteristikum der Mendelssohn-Interpretation vom 19. bis ins frühe 21. Jahrhundert ist die Repertoiregeschichte: die Frage, welche Werke Mendelssohns immer wieder aufgeführt und seit dem frühen 20. Jahrhundert auch aufgenommen wurden. Als aufschlussreich erweisen sich dabei, neben allgemeinen Einschätzungen in der Mendelssohn-Literatur, die Konzertstatistiken verschiedener Orchester (so etwa des Leipziger Gewandhauses oder der Berliner Philharmoniker) sowie Diskographien und Schallplattenkataloge (darunter neben dem seit

1952 erscheinenden *Bielefelder Katalog* vor allem *The World's Encyclopaedia of Recorded Music 1950–1952*, die in größerem Umfang auch Vorkriegsaufnahmen berücksichtigt). Charakteristisch für das gespielte Mendelssohn-Repertoire ist eine extreme Verengung von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts sowie die neuerliche Erweiterung seit den 1970er-Jahren.

Im sich herausbildenden Kanon des 19. Jahrhunderts war Mendelssohn zunächst in allen Gattungen stark vertreten. Im Bereich der sinfonischen Musik wurden immer wieder die Musik zum *Sommernachts Traum* (in verschiedenen Ausschnittsgrößen zwischen der Ouvertüre und der gesamten Schauspielmusik), vier weitere Ouvertüren (*Die Hebriden*, *Meeresstille und glückliche Fahrt*, *Die schöne Melusine*, *Ruy Blas*), zwei Sinfonien (die *Schottische* und die *Italienische*), zwei Konzerte (das Violin- und das 1. Klavierkonzert), die Kantate *Die erste Walpurgisnacht*, die Konzertarie »Infelice« sowie das Finale des ersten Akts der unvollendeten Oper *Lorelei* aufgeführt. Eine Anekdote von Hector Berlioz, die von der ungeheuren Popularität des 1. Klavierkonzerts im 19. Jahrhundert zeugt, erwähnt Carl Reinecke in seinen *Meistern der Tonkunst* 1903, zu einer Zeit, in der die Beliebtheit des Werkes bereits im Rückgang begriffen war. So habe Berlioz erzählt, wie »bei einem Examen im Pariser Conservatoire der Flügel, auf dem das Konzert bereits unzählige Male gespielt worden war, schließlich dasselbe selbständig zu spielen begonnen habe«. Der tolle Flügel sei »endlich so unheimlich geworden, daß man ihn auf dem Hofe mit Aexten zertrümmerte; dann aber hätten die Hämmer immer noch auf dem Pflaster im Rhythmus der Mendelssohnschen Passage herumgetanzt« (Reinecke 1903, 457).

In der Kammermusik gehörten zum festen Repertoire das Oktett, das in kammermusikalischer Besetzung wie mit Streichorchester gespielt wurde, die

Streichquartette, Klaviertrios und Cellosonaten, in der Klaviermusik die Lieder ohne Worte, die man in der Regel in größerer Auswahl darbot, das *Rondo capriccioso*, die Fantasien und Capricen MWV SD 4 sowie alle drei Variationszyklen (*Variations sérieuses* MWV U 156, U 158 und U 159). An geistlicher Musik erklangen regelmäßig die beiden Oratorien *Elias* und *Paulus* bzw. Teile daraus sowie der 42. und der 114. *Psalm*.

Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts war das Werk Mendelssohns einem rigiden Selektionsprozess unterworfen. Im Bereich der Orchestermusik verengte es sich auf nur mehr fünf Werke: die Musik zu *Ein Sommernachtstraum*, das Violinkonzert, die *Hebriden-Ouvertüre*, die *Schottische* und die *Italienische* Sinfonie. Das kammermusikalische Repertoire schrumpfte im Wesentlichen auf das Oktett und das 1. Klaviertrio sowie auf einzelne Quartette bzw. einzelne Quartettsätze, das pianistische Repertoire reduzierte sich primär auf das *Rondo capriccioso* und die *Variations sérieuses* – sowie eine Auswahl kleiner Stücke, dargeboten gern als Zugabe, darunter vor allem die Lieder ohne Worte Nr. 18 (*Duett*), Nr. 30 (*Frühlingslied*) und Nr. 34 (*Spinnerlied*), die Caprice MWV U 71 sowie ein bis zwei Etüden aus den drei Präludien MWV SD 55. Einen festen Platz behauptete die Kammermusik, namentlich die Streichquartette, dagegen in der Hausmusik und die Klaviermusik in der Klavierausbildung, wo sie der Schulung und Verfeinerung des brillanten Spiels diene. Aus der geistlichen Musik hielt sich einzig das Oratorium *Elias*.

Seit den 1970er-Jahren kehrten, zunächst allmählich, dann zunehmend rascher, immer mehr Werke ins Konzertrepertoire zurück bzw. wurden auf Tonträger eingespielt. Dabei gab es eine Fülle von Wieder- und Neuentdeckungen. Zu Letzteren gehören die Sinfonien C-Dur und D-Dur im Rahmen der seit den späten 1960er-Jahren einsetzenden Gesamteinspielungen der Sinfonien (Wolfgang Sawallisch 1967, Herbert von Karajan 1971, Kurt Masur 1972), Produktionen, die zunehmend auch alle Ouvertüren umfassen (Christoph von Dohnányi 1977–1980, Claudio Abbado 1985). Dazu zählen die frühen Streichersinfonien, die nach der Einspielung einzelner Werke bald auch komplett aufgenommen wurden (Masur 1971, Marinus Voorberg 1972, Jörg Faerber 1976). Einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde die gesamte geistliche Musik Mendelssohns, die inzwischen in mehreren großen Auswahlaufnahmen

sowie in Gesamteinspielungen vorliegt (Frieder Bernius, Karl-Friedrich Beringer). Von den Oratorien wurde neben dem *Elias* (der *Bielefelder Katalog* von 1988 verzeichnete vier, der von 1998 vierzehn Aufnahmen, von denen freilich nicht alle Neuaufnahmen waren) auch der *Paulus* mehrfach eingespielt (1988: 3, 1998: 8 Aufnahmen) sowie die Fragmente des *Christus* (1998: 1, 2008: 2 Aufnahmen). Auf Tonträger eingespielt wurden sämtliche Singspiele, Schauspielmusiken, aber auch mehrfach die gesellige Chormusik. Im Bereich der Kammermusik wurden immer häufiger beide Klaviertrios aufgenommen (1988: 2, 1998: 17 Aufnahmen), beide Cellosonaten (1988: 4, 1998: 12 Aufnahmen) sowie die Streichquartette in mehreren Gesamteinspielungen wie in zahlreichen Einzelaufnahmen. Gibt es inzwischen kaum mehr ein Werk von Mendelssohn, das nicht auf Tonträger vorliegt, so wurden gerade im Zusammenhang mit der neuentstehenden *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* wiederholt auch alternative Werkfassungen eingespielt (zur *Schottischen* Sinfonie auch die Londoner Fassung von 1842, zur *Italienischen* auch die revidierte zweite Fassung von 1833/34). Zu betonen bleibt, dass die Situation auf dem Tonträgermarkt nicht unbedingt der Lage im Konzertsaal entsprach. Während Karajan mit dem Berliner Philharmonischen Orchester alle fünf Sinfonien einspielte, erklang im Konzert unter seiner Leitung nur die *Schottische*. Trotz allem ist eine wachsende Präsenz der Werke Mendelssohns seit den 1970er-Jahren auch im Konzertsaal unverkennbar.

Bei dem Versuch, den Repertoireschwund der Werke Mendelssohns genauer zu datieren, gibt es für Deutschland als definitiven Anhaltspunkt zunächst einmal die Jahre 1933 bis 1945, in denen Mendelssohn wegen seiner jüdischen Abstammung bekanntlich nicht aufgeführt werden sollte. Bei den beiden bekanntesten und beliebtesten Werken führte das zu einer geradezu grotesk anmutenden Suche nach Ersatz. Im Falle der Musik zu *Ein Sommernachtstraum* trat man an mehrere Komponisten mit dem Wunsch heran, eine neue Musik für Shakespeares Komödie zu schaffen (vgl. dazu den Artikel von Yvonne Wasserloos, S. 422 ff.). Hans Pfitzner, Werner Egk und Gottfried Müller lehnten mit Hinweis auf die Musik Mendelssohns ab, Rudolf Wagner-Régeny, Julius Weismann und Carl Orff dagegen lieferten (vgl. Konold 1984, 303). Im Falle des Violinkonzerts

versuchte man, die Zuhörer das Werk durch das späte Violinkonzert d-Moll (WoO 1) von Robert Schumann vergessen zu lassen. Man wirkte auf eine vorzeitige Beendigung jener Schutzfrist hin, die Clara Schumann, Johannes Brahms und Joseph Joachim für die Erstaufführung des als problematisch erachteten Werkes verfügt hatten. Statt bis 1956 zu warten, wo sich der Todestag Schumanns zum einhundertsten Mal jährte, gelangte das Werk bereits 1937 durch Georg Kulenkampff und die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Karl Böhm zur Aufführung – im Rahmen einer NS-Veranstaltung, bei der Joseph Goebbels und Robert Ley als Redner auftraten.

Kam es in Deutschland 1933 zum weitgehenden Aufführungsverbot der Werke Mendelssohns, so zeichnete sich der Repertoireschwund, ähnlich wie in England, in einem schleichenden Prozess bereits seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ab. Neben den Aufführungsstatistiken der Orchester zeugen auch andere Begebenheiten exemplarisch davon. 1897 feierte man in Stuttgart den 50. Todestag von Mendelssohn mit einem Konzert, bei dem ausschließlich Werke des Jubilars auf dem Programm standen. 1909 beging man seinen 100. Geburtstag mit einem Konzert, in dem gerade einmal Auszüge aus dem *Sommernachtstraum* erklangen. Ein Kritiker bemerkte am darauffolgenden Tag: »Zuviel Mendelssohn würde uns ermüden« (Nägele 1999, 166, 161). Aber auch schon zu Beginn der 1880er-Jahre konnte Hans von Bülow in Berlin bei seinem Konzertagenten Hermann Wolff neben reinen Beethoven- und Brahms-Abenden nur unter großen Mühen einen reinen Mendelssohn-Abend durchsetzen. Wolff behauptete damals: »Mendelssohn zieht nicht« (Hinrichsen 2009, 174).

Die Gründe für den Repertoireschwund sind vielfältig und sollen, ohne sie in Gänze zu benennen, kurz erläutert werden. Neben einem bereits im 19. Jahrhundert grassierenden Antisemitismus zeichneten zum einen ein gleichsam natürlicher Repertoireverlust durch Repertoireerweiterungen neuer Musik, zum anderen eine Vormachtstellung der neudeutschen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt mitbedingt durch das lange Leben Wagners und Liszts und den frühen Tod Mendelssohns und Schumanns, dafür verantwortlich. Dritens kommt dazu noch ein Kunstbegriff, der den Kategorien des Neuen und Experimentellen, des

»Tiefen« und »Schweren« Vorrang einräumte und der zugleich im Leiden des Künstlers die Voraussetzung großer Kunst erblickte. Der Musik Mendelssohns warf man dagegen vor, rückwärtsgewandt zu sein (klassizistisch und epigonal), glatt, oberflächlich und naiv bzw. sentimental, und man wurde nicht müde, darauf hinzuweisen, dass Mendelssohn aus einer wohlhabenden (jüdischen) Familie stammte (vgl. Krummacher 1978, Webster 1997).

Die zunehmende und umfangreiche Rückkehr ins Repertoire seit den 1970er-Jahren dürfte umgekehrt unter anderem auch mit dem Bedürfnis zusammenhängen, ein in der Erstarrung begriffenes Repertoire klassisch-romantischer Musik zu verflüssigen und zu erweitern, und das nicht nur im Konzertsaal, sondern vor allem auf Tonträgern mit ihren spezifischen Eigenarten und Mechanismen: einem größeren Absatzmarkt und dem Hang zu zyklischen Gesamteinspielungen. Und sie dürfte zusammenhängen mit einem veränderten Kunstbegriff, der zum einen nicht auf Neuheit und experimentellem Charakter beharrt, zum anderen vorschnellen Forderungen nach »Tiefe« und »Schwere« und vollends einem Glauben an Leiden als Voraussetzung großer Kunst mit Misstrauen begegnet. Die Befassung auch mit entlegenen Werken, die Neigung, sämtliche Werke einer Gattung aufzuführen, hängt nicht zuletzt eng mit dem Medium der Schallplatte zusammen: seien es die Aufnahmen der Singspiele, aller Sinfonien und aller geistlichen Musik, aber auch die selbstverständliche Kopplung jeweils beider Klaviertrios oder Cellosonaten.

Als wie obsolet der ältere Kunstbegriff empfunden wird, der Anlass zur Abqualifizierung von Mendelssohn bot, zeigt zunächst einmal die Nobilitierung, die sein Werk dadurch erfährt, dass es seit den 1990er-Jahren von zeitgenössischen Komponisten in je verschiedener Weise rezipiert wurde. Aribert Reimann richtete 1996 Lieder von Mendelssohn für Sopran und Streichquartett ein (»... oder soll es Tod bedeuten?« 8 Lieder und ein Fragment nach Gedichten von Heinrich Heine; bearbeitet und verbunden mit 6 Intermezzi). Hans Zender (seit 1999) und Heinz Holliger (2010) erweiterten ihr auf Tonträgern festgehaltenes interpretatorisches Engagement nach dem Werk Schuberts und Schumanns auch auf Mendelssohn. Jörg Widmann legte 2016 bis 2018 eine Serie von CDs vor, auf denen sinfonische Werke Mendelssohns mit seinen eigenen Werken kombiniert werden