
KLEINE BEITRÄGE

Nochmals: Zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohns „Lied ohne Worte“ op. 62,3

von Hans Eppstein, Stocksund

In Heft 4/1973 der *Musikforschung* berichtete ich von einer damals der Öffentlichkeit noch unbekanntem Frühfassung des unter dem — nicht authentischen — Namen „Trauermarsch“ bekannten *Liedes ohne Worte* op. 62,3 von Felix Mendelssohn Bartholdy, deren Autograph sich in einer Stockholmer Privatsammlung befindet. Auf Einzelheiten dieser Frühform, die charaktermäßig recht vage ist und noch fast völlig des individuellen Gepräges der gedruckten Fassung entbehrt, soll hier nicht nochmals eingegangen werden. Der Vergleich beider Fassungen konnte, wie dort gesagt wurde, als kleiner Beitrag zur Erkenntnis von Mendelssohns Schaffensweise gelten; er gab ein Beispiel für Mendelssohns selbstkritische Haltung und für sein Weiterarbeiten an ursprünglichen Ideen und Gestaltungen, das in diesem Falle zu einer enormen Bereicherung und Vertiefung des Werkes führte.

Wie sehr dieses *Lied* seinem Schöpfer am Herzen lag, zeigt die Existenz einer dritten — chronologisch gesehen der zweiten — Fassung, die mir 1973 noch unbekannt war, obwohl sie schon damals allgemein zugänglich war. Sie ist — zusammen mit op. 62,2 — in einem Brief des Komponisten an Clara Schumann vom 13. September (Claras Geburtstag) 1843 enthalten und von Emanuel Winternitz in *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith* (Princeton 1955) als Bild 108 im Faksimile wiedergegeben.

Diese Zweitfassung stimmt bereits, von Kleinigkeiten abgesehen, weitgehend mit der endgültigen überein; besonders findet sich hier schon der neue Mittelteil mit seiner feierlich-großlinigen Steigerungsanlage, die den Trauermarschcharakter der Eckteile aufnimmt und intensiviert. Gleichwohl besteht noch ein bedeutsamer Unterschied gegenüber der Drittfassung. Mendelssohn hat hier zwar schon deutlich die Schwächen der ursprünglichen Ritornellteile erkannt und nicht nur diese völlig neugestaltet, sondern auch — so wie in der Endfassung — den Rückgang zum Hauptteil in den Takten 28 bis 32 auf die Motivik der Ritornelle gestellt und damit die Einheit des Ganzen wesentlich verstärkt. Diese Motivik ist fanfarenartig, rhythmisch geschärft und damit auch ihrerseits der grundlegenden Trauermarschidee (die der ersten Fassung noch völlig fremd war) gemäß. Wenn Mendelssohn nach kurzem auch sie mißbilligte, so vielleicht deshalb, weil ihm die punktierten Rhythmen der Ritornelle dem gleichmäßigen Schreiten des Hauptthemas entgegenzuwirken schienen oder jedenfalls fremd waren. Die neue Idee, die er in der Endfassung statt dessen einführte, weicht zwar mit ihren Zweiunddreißigsteltriolen ihrerseits von der Rhythmik der zentralen Abschnitte ab, ist aber andererseits mit den Sechzehnteltriolen verwandt, die im Hauptteil sporadisch auftreten, die Steigerungsanlage des Mittelteils aber wesentlich tragen, und führt in der Ritornellvariante, die zum Hauptteil zurückleitet, diese Steigerungsanlage in rhythmischer Komprimierung weiter. Zudem fügen diese Zweiunddreißigsteltriolen vor allem durch ihr diskret eingeführtes Baßtremolo am Schluß der Reprise des Hauptteils quasi zu den hellen Fanfarenklängen dumpfe Paukenwirbel, bereichern also die fiktive *Marcia-funebre*-Instrumentierung des Stückes.

Die Änderungen der dritten gegenüber der zweiten Fassung betreffen somit ‚nur‘ die Ritornelle samt der ihnen verwandten Rückleitung; da sie aber sowohl zur verstärkten rhythmischen und klanglichen Ausprägung der Idee ‚Trauermarsch‘ wie zur strukturellen Verklammerung des Ganzen beitragen, repräsentieren sie ein bedeutsames Stück gedanklicher Weiterarbeit an einer Komposition, die Mendelssohn selbst als wichtig erschienen sein muß, wie sie ja auch aus unserer Sicht zu den am stärksten profilierten im Gesamtkorpus der Lieder ohne Worte gehört.