

Praetorius' auf eine allmähliche Annäherung an das Stilideal der Sweelinck-Schule hindeuten²¹, möchte man am ehesten an frühe Entstehung, vielleicht noch im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (also vor den in Visby überlieferten Stücken) denken. Gerade für diese Zeit, kurz nach der Rückkehr aus Amsterdam, wäre ein unentschiedenes Schwanken zwischen dem frischen Eindruck durch die Kompositionen des Lehrmeisters Sweelinck und der Anlehnung an den Stil der selbstverständlich als Vorbilder dienenden Orgel-Magnificats des Vaters Hieronymus leicht zu erklären.

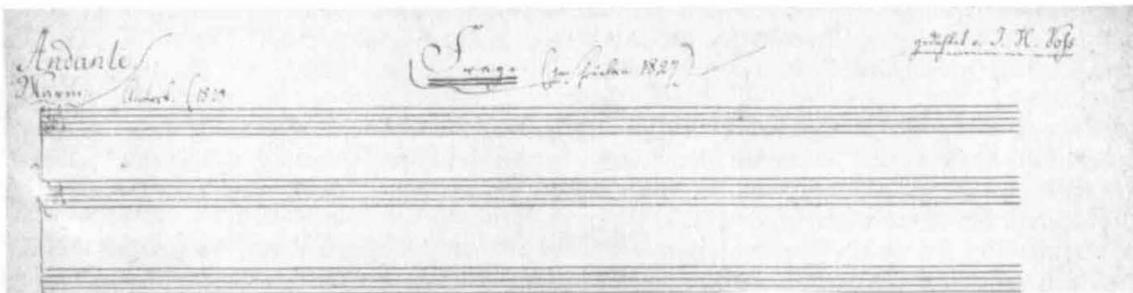
Wertet man die Schöpfung eines Clavierstils, in dem sich italienische Polyphonie und englische Clavier-Idiomatik durchdringen, als Sweelincks epochemachende Leistung, die den neuen Rang der Claviermusik seit dem 17. Jahrhundert begründete, so kann man kaum umhin, in der beschriebenen Eigenart von Jacob Praetorius' Magnificat-Bearbeitungen einen Zug von Provinzialismus zu sehen. Als Dokument für die stilistische Situation der norddeutschen Orgelmusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts sind die Clausholmer Magnificats jedenfalls von außerordentlichem Wert, und zwar gerade dadurch, daß sie eine Problematik anschaulich machen, die die Werke Schildts und besonders Scheidemanns, aber auch einige spätere Kompositionen von Jacob Praetorius selbst, vergessen lassen.

Mendelssohniana II

Den Manen Egon Wellesz', des Freundes und Mentors

von Eric Werner, New York

Wieder ist eine Anzahl von Arbeiten über Felix Mendelssohn erschienen, alles ernsthafte Studien ohne leeres Gerede und ohne anekdotischen Krimskräms. Vorab aber eine kleine Kuriosität: einen Scherz des jungen Meisters. Bekanntlich trägt das zweite Streichquartett ein musikalisches Motto, das aus einem Lied *Frage* (Text von J. H. Voss) „*Weißt du es noch?*“ stammt. Hier haben wir nun die Antwort (1828):



Motto des zweiten Streichquartetts op. 13 „*Weißt du es noch?*“

21 Ebenda, S. IV.

Was Mendelssohn damit gemeint hat, und an wen der Scherz gerichtet war, ist unbekannt oder zumindest problematisch. Dagegen enthält Hellmuth Christian Wolffs Beitrag zur *Gedenkschrift für Walther Vetter* (Leipzig 1969) wenig Problematisches, d. h. er hat viele Fragen und Widersprüche in der Persönlichkeit und Kunst Mendelssohns einfach ausgeklammert – manche Stellen lesen sich wie Seiten aus alten Musikgeschichten, bevor man Näheres, ich meine Hautnahes über den Meister wußte. So heißt es: „*Marx war Anhänger von Berlioz, Spontini und Wagner, für deren äußere Steigerungen der Leidenschaftsdarstellungen und Klangtechnik er eintrat, während er Mendelssohn das Fehlen solcher Leidenschaft vorwarf. Aus ähnlichen Motiven richtete auch Richard Wagner seine Angriffe gegen Mendelssohn, die noch weit mehr Verbreitung fanden. . .*“ Das wäre sehr lustig, wenn es nicht die traurige Wahrheit ignorierte. Wolff scheinen Wagners speichelleckerische Briefe an Mendelssohn unbekannt geblieben zu sein, von denen ich zwei in meinem Buch veröffentlicht hatte – sie sind übrigens in der offiziellen Ausgabe der Wagner-Korrespondenz unterdrückt. Die thematische Verbindung aller Sätze eines größeren Werkes ist, wie ich seinerzeit betonte, schon lange vor Mendelssohn bekannt gewesen (z. B. bei C. Ph. E. Bach) und man braucht weder Berlioz noch Mendelssohn oder Bartók für ihre Neuverwendung zu bemühen! Schubert z. B. und die Kleinmeister der Zeit waren zyklischen Ideen sehr zugetan. All dies ist schon gesagt worden, und schlüssiger, als Wolff es vermag.

Von ganz anderem Kaliber ist Martin Gecks Monographie *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* (Gustav Bosse, Regensburg 1967). Geck hatte sich mit dem ganzen Wust der – man muß wohl sagen „angeschwollenen“ – Literatur über dieses Thema auseinanderzusetzen – und ungleich edlen Weinen ist dieser allzuoft aufgewärmte Tratsch mit der Zeit nicht schmackhafter, sondern öder geworden. Nachdem er überall das Unkraut der üblen Nachrede oder des Parteiengänzäns gerodet hatte, konnte er, soweit dies heute noch möglich ist, den blanken, ungeschminkten Tatbestand angeben. Ich beneide ihn nicht um die häßliche Vorarbeit, die aber sein Verdienst keineswegs beeinträchtigt; seine Leistung ist bewundernswert und undisputabel. Freilich hätte er, um die gesamte Situation zu erfassen, eine ganze Soziologie der gehobenen Bourgeoisie Berlins von 1800 bis 1830 geben müssen, doch wäre dies weit über den Rahmen seiner Aufgabe hinausgewachsen. Nichtsdestoweniger eröffnet der Verfasser so manche kaum bekannten Perspektiven auf die Bach-Tradition in Norddeutschland. Es ist unmöglich, im Rahmen einer Besprechung alle Aspekte von Gecks Arbeit anzuführen, doch mag eine knappe Liste jene Resultate andeuten, die bisher umstritten waren und die nun hoffentlich ein für allemal als historische Fakten in die Musikgeschichte eingehen werden:

1. Die Existenz von mindestens zwei, vielleicht drei Fassungen der Matthäuspassion: Bachs Autograph, Altnikols Kopie und die problematische „Vorlage“ von Mendelssohns Aufführungspartitur.

2. Zelters etwas zweideutiger Bachenthusiasmus, der zumindest seinen Zweifel erkennen läßt, ob Bachs Musik nicht „veraltet“ (d. h. obsolet) sei.

3. Justus Thibauts Skepsis gegenüber Bach.

4. Eduard Grells Versuch, Mendelssohns Verdienst zugunsten von Zelter zu schmälern. Ich vermute, daß die überaus kühlen Worte, die Mendelssohn in (unveröffentlichten) Briefen über Grell äußert, auf Grells Gefolgschaft für Rungenhagen zurückgehen. Aus der gleichen Quelle erklärt sich wohl auch Grells Animosität.

5. Bisher umstrittene Einzelheiten der ersten Aufführung von 1829, bezeugt durch Mendelssohns eigene Aufführungspartitur. Warum aber ist Geck so diskret bezüglich der Herkunft jener Partitur? Sie war im Besitz der Schwestern Deneke in Oxford, bevor sie der Bodleian Library übergeben wurde. Wenn auch die Art und Weise, wie Miss Margaret Deneke diese und andere Autographen an sich brachte (hauptsächlich aus dem Besitz von Albrecht Mendelssohn, dem Enkel des Meisters), nicht gerade großzügig genannt werden kann, so besteht jetzt, Jahre nach ihrem Tode, kein Anlaß zu besonderer Feinfühligkeit und Diskretion. Schon Schönemann hat ja auf die Aufführungspartitur im Besitz von Miss Deneke hingewiesen (in seiner *Singakademie zu Berlin*, Berlin 1941, S. 54, N. I.).

6. Die Striche sind nach der Partitur genau angegeben. Von einer „Bearbeitung“ im weiteren Sinne kann nicht die Rede sein, höchstens von einer „Einrichtung“ (S. 36-39).

7. Auch die dynamischen Vorschläge Mendelssohns gehen aus seiner feinfühligem Deutung der Textworte hervor. „*Sie können sich auch heute sehen lassen*“ (S. 41).

8. Textänderungen: Mendelssohn hat „nach Berliner Tradition“ den Text der zweiten Choralstrophe (Nr. 63) modifiziert.

9. Schließlich: „*Im Grunde war die Zeit für eine allgemeinzustimmende Aufnahme des Werkes noch nicht reif*“. Ein besonderer Abschnitt beschäftigt sich mit der Frage, ob die „*Wiederentdeckung der Matthäuspasion die Tat eines genialen Einzelnen*“ war, oder ob sie – dem Zeitgeist entsprechend – sozusagen determiniert war. Der Verfasser nimmt durchaus Partei für Mendelssohn; aber es wäre doch eine Untersuchung wert, festzustellen, ob anderwärts, etwa von Seiten H. G. Nägelis oder auf Anregung der Familie Pölchau, an ein solches Projekt auch nur gedacht worden ist. Der Verfasser aber sieht, wohl mit Recht, Felix Mendelssohn als den „*genialen Einzelnen*“ an, dessen „*geistige und gesellschaftliche Herkunft*“ man verstehen müsse. „*Dies läßt sich mit den drei Stichworten Bachtradition, Bildungstradition und christliches Sendungsbewußtsein umschreiben*“ (S. 63). Der weiteren Deutung jener Stichworte kann ich nicht ganz beipflichten, denn obwohl sie die „*ehrwürdige Gestalt Moses Mendelssohns*“ erwähnt, bleibt dieser und bleiben seine erlauchten Ahnen – die allerdings dem Verfasser nicht bekannt waren – an der Peripherie oder überhaupt im Dunkel der Vergangenheit. Zwar heißt es: „*So hoch die jüdische Geistigkeit des Hauses Mendelssohn einzuschätzen ist, so wenig steht außer Frage, daß Felix ein gläubiger, ja engagierter Protestant gewesen ist.*“ Das ist sicher wahr und richtig; es hat aber wenig mit der „*Geistigkeit des Hauses Mendelssohn*“ zu tun. Worin äußerte sie sich? Männer wie Lessing, Goethe und Hegel sahen die geistigen Leistungen des Judentums in Moses Mendelssohn verkörpert. Moses seinerseits aber dachte und lebte nicht nur im 18. Jahrhundert, sondern in der Geistesgeschichte seines (wirklichen) Ahnen, des Rabbi Moses Isserles (16.-17. Jahrhundert), des Rabbi Meir Katzenellenbogen (aus Padua, 15.-16. Jahrhundert) sowie seiner geistigen Vorfahren Manasse ben Israel (Zeitgenosse Cromwells) und des Maimonides (12. Jahrhundert). Mit ihnen allen hat er sich in seinen Schriften auseinandergesetzt, auch mit seinem idealen Gegner Spinoza. Von hier kam die Geistigkeit des Hauses Mendelssohn und der den Kindern eingepflanzte Respekt vor ernsthafter Philosophie: Kants und Hegels Werke waren sowohl für Abraham wie für seine Söhne obligatorische Schriften!

Recht ausführlich beschreibt der Verfasser den Anteil jener Erstaufführung an der „*nationalen Romantik, der christlichen Gefühlsreligion und dem musikalischen Ideenkunstwerk*“ (S. 64). Ein Wort der Vorsicht ist vielleicht angebracht: der Verfasser zitiert A. B. Marx' beschwingte Worte über die Matthäuspasion als eine „*religiöse Hochfeier, als lebendigen Gottesdienst der Gemeinde*“. Diese enthusiastische und echt christliche Gesinnung bewahrte Marx jedoch nicht vor dem grimmig-antisemitischen Hohn Zelters, den man u. a. in seinem Briefwechsel mit Goethe nachlesen möge*. Die bemerkenswerten Zeugnisse jener Zeit über die „*Geniekunst*“, der damals, als Konsequenz jener Aufführung, auch J. S. Bach zugezählt wurde, verdienen sehr ernst genommen zu werden; sie bilden einen wichtigen Teil des ideellen Fundaments, auf dem die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts ruhte. Der Verfasser bietet ein gewaltiges Material von Zeugnissen aus privaten und öffentlichen Quellen über die Wirkung der Aufführung. Besonders instruktiv ist die Gegenüberstellung der Briefe von Loebell und der Rahel Varnhagen, jener krampfhaft geistreichen „*Pythia des Salons*“, wie Felix Mendelssohn sie einmal nannte.

Mit Fug und Recht wird vom Verfasser die Frage nach der Rolle des „*Historismus*“ bei der Wiedererweckung Bachs gestellt und grundsätzlich verneint, wie uns scheint, unwiderlegbar: „*Die Tat Mendelssohns hat nicht mehr mit Historismus zu tun als die Entdeckung Shakespeares, die Begeisterung für den Kölner Dom oder der Enthusiasmus für Beethoven. Eher könnte man von einer Renaissance sprechen, worunter dann die engagierte Rückbesinnung auf eine klassisch-nationale Kulturepoche zu verstehen wäre. Doch auch der Begriff Renaissance deckt nur einen Teil des Phänomens . . .*“ (S. 74).

* Freilich war die Abneigung gegenseitig, wie man aus Marx' gehässigen Anspielungen auf Zelter in J. Berl. Allg. Mus. Zeitg. (23. April 1828), als die Drucklegung der Matthäuspasion angekündigt wurde, erkennen mag.

Das letzte Drittel des Buches ist den Aufführungen der Matthäuspassion außerhalb Berlins und ihrer Wirkung auf die folgende Generation und ihre Musiker gewidmet. Der Verfasser konnte sich hier auf sekundäre Quellen verlassen. Dieser zuverlässig und vielfältig behandelte Teil der Untersuchung beschränkt sich auf signifikante Aufführungen und Kritiken. Dankenswert ist auch der Abdruck der Subskriptionsliste der Matthäuspassion von Schlesinger: unter den Persönlichkeiten findet man die Familien Meyerbeer, Mendelssohn und Marx in Berlin; dagegen nur einen Subskribenten in Frankfurt a. M., Justus Thibaut in Heidelberg, den Financier Tedesco in Prag, den alten „Aufklärer“ Sonnleithner in Wien.

Und nun zum *Problem Mendelssohn* (Gustav Bosse, Regensburg 1974, 212 S.). Der stattliche Band, eine Sammlung von Studien und Essays über Spezialfragen der Musik Mendelssohns, enthält vierzehn Beiträge und ein programmatisches Vorwort von Carl Dahlhaus, dem Herausgeber. Er bezeugt, daß Mendelssohns Musik wieder ernst genommen wird, d. h. dieser ist „Problem“ geworden. Das ist warm zu begrüßen, denn problemlose Künstler verdienen gewöhnlich nicht ernstes Studium.

Drei Aufsätze befassen sich mit biographisch-persönlichen Dingen; fünf Arbeiten untersuchen spezielle Werke oder Gattungen, drei weitere Studien bieten detaillierte Untersuchungen über Mendelssohns Kompositionsweise, exemplifiziert an den Ouvertüren, am Violinkonzert op. 64 und an den Streichquartetten; den Abschluß bilden drei stilkritische Essays über die Orgelsonaten, die Klaviermusik und den Kontrapunkt Mendelssohns. Die Frage nach der „Ortsbestimmung“ wird also sehr ernst gestellt und genommen; vom Gesamtwerk des Meisters fehlen nur die geistlichen und weltlichen Kantaten (*Walpurgisnacht!*) und die Lieder, denen ein ganzer Paragraph (S. 59) gewidmet ist. Immer steht Mendelssohns Musik im Zentrum der Debatte, und nirgendwo findet man leeres und ödes Ästhetisieren. Da der Herausgeber auch für das Vorwort zeichnet, sei hier nur bemerkt, daß die Tagung im November 1972, aus der das gegenwärtige Buch hervorging, immer wieder auf den Begriff des Klassizismus und seinen Inhalt zu sprechen kam. Der Herausgeber glaubt, daß der Ausdruck, wenn er auch nicht genau definierbar ist, so doch „eine nützliche heuristische Funktion erfüllt“. Er beläßt dem Ausdruck also eine gewisse Bedeutung, etwa die einer zweiten oder Nach-Klassik, die aber nicht mit Epigonentum verwechselt werden dürfte. Sodann betont er, daß die alte Vorstellung vom „Gehäuse“ der musikalischen Form fragwürdig sei. Meine Generation hatte das schon von August Halm, dann von meinem Lehrer Busoni und Freund Egon Wellesz gelernt – es gibt eben nichts Neues unter der Sonne, selbst wenn unter ihr Felix Mendelssohn zum Problem wird.

Die Begriffe Kontinuität und Diskontinuität passen wohl mehr ins Reich der höheren Mathematik (Funktionstheorie) als in die Musikgeschichte. Als bleibendes Resultat sieht Dahlhaus – und das zu Recht – „die Einsicht, daß eine formenanalytische Begründung ästhetischer und historischer Thesen über Mendelssohn sowohl möglich als auch notwendig ist . . .“

Friedhelm Kemp beschäftigt sich mit Mendelssohns „*Berliner Umwelt*“, einem wegen der Symbiose von Deutschen und Juden während und nach der Revolution sehr heiklen Thema. Im allgemeinen wird der Verfasser trotz des beschränkten Raumes seiner Aufgabe gerecht; doch sei angemerkt, daß Felix Mendelssohn keineswegs ein Bewunderer der Rahel Varnhagen war, wie unten noch ausgeführt werden wird. Das soziologische Element, in dem die jüdische Aristokratie, die man keinesfalls mit Plutokratie verwechseln darf, eine wichtige Rolle spielt, ist allerdings ausgeklammert. (N. B. Mendelssohn war kein Berliner, wie der Verfasser annimmt, sondern war in Hamburg geboren.)

Norbert Miller kommentiert – etwas leichtfertig für meinen Geschmack – die Reisebriefe Felix' aus Italien. Nirgendwo weist er auf die Unzuverlässigkeit der im 19. Jahrhundert gedruckten Briefsammlungen hin; dadurch wird sein Urteil einseitig und geradezu falsch, wenn er sagt (S. 24), daß die Reisebriefe „*Mendelssohns starke Bindung an das Italienbild Goethes*“ bezeugen. Felix' Indifferenz gegenüber aller Archäologie sticht von Goethes Haltung entscheidend ab. Dasselbe gilt von seiner herrlich-ironischen Darstellung der sozialen Klassen in Neapel. Ein zumindest lebhafteres und z. T. weniger idyllisch gefärbtes Bild käme zum Vorschein, wenn der Verfasser an die unretouchierten Briefe herangekommen wäre. Es ist übrigens absurd, von einem „*quälenden Unverständnis*“ Mendelssohns moderner Autoren und Komponisten zu sprechen: war er nicht befreundet mit Chopin, mit Droysen, Schadow, Immermann? Hat er nicht Heine-Gedichte komponiert? Dem jungen Deutschland allerdings stand er aus moralischen Gründen ablehnend gegenüber.

Von Rudolf Elvers stammen zwei Beiträge: (a) eine ziemlich genaue Darlegung von Mendelssohns Nachlaß, und (b) acht Briefe Leah Mendelssohns an den Verleger Schlesinger. Leahs Briefe sind wenig ergiebig und stechen, wie Elvers selbst betont, von ihren sonstigen Tratsch-Briefen ab – es sind nicht mehr als Geschäftsnotizen. Hingegen muß man Herrn Elvers sehr dankbar sein für seine ausführliche Darstellung von Mendelssohns Nachlaß. Gleich hier sei betont, daß das unlängst erschienene Werk *Bankiers, Künstler und Gelehrte* (Briefe der Mendelssohn-Familie, Mohr, Tübingen), treustens ediert und verständnisvoll kommentiert von Felix Gilbert (einem Urenkel des Meisters), viele der Konsequenzen beschreibt, die aus dem Nachlaß erwachsen; sie sind sowohl persönlicher wie finanzieller Natur.

Die Nachlaßangelegenheit ist ein ebenso kompliziertes wie unerfreuliches Kapitel der Hinterlassenschaft, das von Elvers sehr taktvoll und dennoch ohne allzuviel Beschönigung beschrieben wird. Wer, wie der Referent, mit dem Mendelssohnschen Familienklatsch vertraut ist, wird diese Aufklärungen begrüßen, auch wenn sie in gewissen Punkten nur Teile der langen Historie erzählen, in der – ein volles Jahrhundert nach Mendelssohns Tod – das Ur-Böse des Naziregimes noch eine gewichtige Rolle spielte und eine zuverlässige Sammlung aller Briefe, Dokumente und Autographen des Meisters endgültig unmöglich gemacht hat. Nach eingehender Lektüre von Elvers Bericht darf man nicht weiter fragen, sondern muß sagen: Danke, genug, und Schwamm drüber! Nur eine Frage an Kollegen Elvers sei mir gestattet: Wurden im Jahre 1878 die Autographe Mendelssohns wirklich verkauft oder nur „überlassen“, wie ich es in einem darauf bezüglichen Dokument lese?

Carl Dahlhaus verfißt in seinem Essay *Mendelssohn und die musikalische Gattungstradition* zunächst die Bezeichnung, nein, die Klassifizierung Mendelssohns als „Klassizist“. Schon gegen die ersten drei Absätze, die sich damit beschäftigen, habe ich drei Einwände zu erheben: „Mendelssohn gehört einer nachklassischen Zeit an, deren Repräsentanten sich selbst . . . als Nachgeborene, als Epigonen empfanden.“ Es gibt kein geschriebenes oder gesprochenes Wort Mendelssohns, das sich so deuten ließe. Ganz im Gegenteil! Ich will hier nur zwei Briefstellen anführen, die sich aber vermehren ließen: „Nächste Woche dirigiert Herr Girschner in seinem Konzert meine Hebriden; ich sage dir, ich bin Mode in Berlin, sie halten mich aber für einen arroganten Sonderling“ (an Klingemann, 4. II. 1833). „Der Teufel muß meinen Stil geritten haben, daß es alles (oder allen) unverständlich war“ (an Klingemann, 18. I. 1834). Sodann: „ein polemisches Verhältnis zur unmittelbaren Vergangenheit, wie es für die Epochenäsuren um 1430, 1600 und 1740 charakteristisch war, zeigt sich im frühen 19. Jahrhundert nirgends“. Ich gebe hier nur drei eklatante Gegenbeispiele: Ph. E. Bachs und Glucks Verehrung für die Meister der letzten drei Generationen und – per negationem – L. Spohrs Ablehnung des späten Beethoven. Zum dritten: ich habe den Ausdruck „klassizistisch“ nie pejorativ verstanden, sondern als in jeder Hinsicht „unverbindlich“, und habe für Mendelssohn die Kategorie „Manierist“ vorgeschlagen, wobei ich allerdings nicht an „ein Modewort“ dachte, wie Dahlhaus meint, sondern an Goethes Definition: „Wenn wir nun ferner die Manier betrachten, so sehen wir, daß sie im höchsten Sinne und in der reinsten Bedeutung des Wortes ein Mittel zwischen der einfachen Nachahmung und dem Stil sein könne. Je mehr sie bei ihrer leichteren Methode sich der treuen Nachahmung nähert, je eifriger sie von der anderen Seite das Charakteristische der Gegenstände zu ergreifen . . . sucht, je mehr sie beides durch eine reine, lebhaft, tätige Individualität verbindet, desto höher, größer und respektabler wird sie werden . . . Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, daß wir das Wort Manier in einem hohen und respektablen Sinne nehmen, daß also die Künstler, deren Arbeiten . . . in den Kreis der Manier fallen, sich über uns nicht zu beschweren haben“. (In *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl.*) Dahlhaus stellt die zwei Bedeutungen des Wortes „klassisch“ (Epochenbegriff und Hochwertung) nebeneinander und postuliert dann eine Sinngebung für seine Deutung des Begriffs „Klassizismus“. Nach langen semantischen Diskursen kommt er auf den Vorwurf zu sprechen, Mendelssohn sei ein bloßer Imitator; und während er den Vorwurf für das Oratorium wenigstens teilweise gelten läßt, weist er ihn hinsichtlich der Kammermusik und der Sinfonik zurück – ohne die Psalmen, die liturgische Musik, das Liedwerk, die Kantaten auch nur mit einem Wort zu berühren. Die Verschiedenheit der Beziehung Mendelssohns zu den Klassikern oder „Altklassikern“ leitet Dahlhaus, wohl mit Recht, vom höheren Ansehen und der viel längeren Tradition der Gattung Vokalmusik im Verhältnis zur Instrumentalmusik ab.

Textanalyse und Darstellungsprinzipien in Mendelssohns Elias heißt der Titel einer Untersuchung Arno Forcherts, in der der Autor sich sehr ernsthaft bemüht, den Grundgedanken des *Elias* wie seiner dramatischen, aber nicht szenischen Gestaltung auf die Spur zu kommen und die merkwürdige Antinomie, die diesem Werk sowohl Kraft wie Problematik verleiht, aufzulösen. Das ist ihm im wesentlichen gelungen; er betont Mendelssohns kritischen Sinn gegenüber den ihm vorgeschlagenen Opernlibretti, und der Gedanke drängt sich auf, daß ihm mit einer veritablen „biblischen Oper“ am besten gedient gewesen wäre – doch scheuten sich deutsche Librettisten, die „*Schrift der Bühne anzuvertrauen*“ (H. Steffens), und vermutlich hätte auch der Meister selber nicht geringe innere Hemmungen zu überwinden gehabt. Aber er ist diesen Hemmungen auf seine Art Herr geworden in der Bühnenmusik zu Racines *Athalie*. Dankenswert ist besonders des Verfassers Beachtung der „symbolischen“ Punkte, die auf Mendelssohn selbst zurückgehen (S. 70) und die wohl einem Christus-Oratorium angemessen wären, aber nicht dem „*Elias*“-Stoff, wo es „*ihm sehr im Gegenteil darauf ankam, der Hauptperson... lebendige, realistische Züge zu verleihen*“. Schließlich gerät Mendelssohn, hauptsächlich durch Schubrings Dickfelligkeit, der um jeden Preis den alten Propheten zu einer christologischen Puppe machen wollte, in eine Zwickmühle, aus der ihn nur „*beschauliche*“ Texte hinauszuführen schienen, die in ihrer Allgemeinheit „*den Charakter des Beliebigen erhalten*“. Danach werden die epischen mit den dramatischen Elementen des Textes verglichen, und der Leser wird gewahr, daß Mendelssohn zwischen dramatischen, epischen, symbolischen und – vielleicht auch – opernartigen hin- und hergerissen wurde. Einige sehr treffende Bemerkungen über die Gründe, die Mendelssohn bestimmten, sich für den Stoff des *Elias* zu entscheiden, finden sich überall in diesem aufschlußreichen Essay. Man ist schließlich geneigt, A. Einsteins Seufzer zuzustimmen, wonach das Oratorium im 19. Jahrhundert eine von vornherein verfehlte Form war.

Lars Ulrich Abraham hat sich ein scheinbar leichteres Thema gewählt: *Mendelssohns Chorlieder und ihre musikgeschichtliche Stellung*. Man wird aber aus allem durch zu viel Ästhetik entstandenen Phlegma gerissen, wenn man gleich zu Anfang liest: „*Volkstümlichkeit, als Beliebtheit in weiten Kreisen verstanden, ist dem Historiker in der Regel Anlaß zum Mißtrauen und trübt sein ästhetisches Urteil*“. Das ist – in gewissen Schranken – sicher richtig; welches sind diese Schranken? Nun, versuchen wir ein paar Experimente mit „volkstümlichen“ oder allgemein populären Stücken aus der Zeit Mendelssohns. Da wäre etwa Silcher zu nennen, wohl auch Julius Otto, gewisse Lieblingsstücke aus Wagners Opern (*Lied an den Abendstern, Brautmarsch* und ähnliches), wohl auch Arien oder Lieder aus Webers und Lortzings Opern, Offenbachs Operetten, ein Paar Lieder von C. Bohm, und sicher ein paar Lieder von Schubert und Schumann. (Hier ist nur das deutsche Repertoire betrachtet.) Abgesehen von einigen wenigen Chören von Silcher, der *Wacht am Rhein* und ähnlichem, sind die Triviallieder von Bohm, Proch, ja auch Lortzings *Auch ich war ein Jüngling...* der Vergessenheit verfallen, im Gegensatz zu allen anderen genannten Stücken. Vielleicht darf man kühn behaupten, daß, was sich 150 Jahre im Repertoire gehalten hat, wirklich von Dauer und wohl auch von Wert ist. Gerald Abraham, der mit L. U. Abraham ja nicht verwechselt werden darf, beurteilt in seiner üblichen leichtfertigen und gedankenarmen Art Mendelssohn, Bruckner und Reger mehr oder minder als tragische „*might have beens*“. (*A Hundred Years of Music*, 3rd ed., London 1964, p. 60, 169f., 172f., 230.) Als Gegenprobe könnte man an Lieblingsstücke des 19. Jahrhunderts denken, die sich trotz aller einstigen Popularität nicht haben halten können, wie etwa Melodien von C. M. von Weber, so aus *Preziosa*, oder aus Kreutzers *Nachtläger von Granada*. Aber so bedenkenswert mir Abrahams Abwertung der Popularität erschien, so bedenklich erscheint mir seine Prozedur, Musiklexika, und gar nur deutsche, für eine ernsthafte Beurteilung eines Meisters heranzuziehen. Das Problem der Popularität ist keineswegs neu; und das Beste hat Schiller in seiner berühmten Kritik von Bürgers Gedichten gesagt. Wie sehr der unbefangene Leser von tendenziösen Vorurteilen abhängig wird, ist bekannt; ja, selbst Abraham ist dieser Gefahr erlegen, als er nicht bemerkte, daß H. J. Mosers Vorwurf der „*anlaßlosen Schwermütigkeit*“ auf R. Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* zurückgeht. Übrigens hat Moser in seinem 1935 erschienenen Lexikon mehr Courage gezeigt als viele seiner Kollegen, da er „Mendelssohns Rasse“ nicht als Anlaß der Herabsetzung anerkennen wollte. Quantum mutatus ab illo! Wie anders hat Moser Mendelssohn in seiner *Geschichte der deutschen Musik* beurteilt, und wie anders wieder in seiner *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Nach 1960 heißt es in

einem DDR-Musiklexikon (H. Seeger): „*Die Wiederbelebung des Werkes und ein neues Mendelssohn-Bild auf der Grundlage neuer Forschung zeichnen sich ab*“ (1965). Auch mein Mendelssohn-Buch heißt „*a new image of the composer*“ (1961/62).

Nach dieser Parade von „Ansichten und Urteilen“, in der auch R. Wagner nicht fehlt, geht Abraham dazu über, „*stichhaltige Maßstäbe*“ zu finden, also objektive Kriterien, anstatt der subjektiven und meist unbegründeten Urteile. Mit Recht bemerkt er: „*Seriosität und Popularität scheinen einander auszuschließen, das Musikalisch-Schöne . . . gilt . . . als verdächtig*“. Es folgen einige konkrete Beobachtungen, die als „*Arbeitsskizzen für ernste Analyseversuche dienen können*“: zur Melodik, zur Harmonik, zur Form, zum Rhythmus. In jeder dieser Sparten hat Abraham Treffendes gesagt und damit eine wertvolle Unterlage für eine detaillierte stilkritische Arbeit geschaffen. Der Verfasser hat Mendelssohns Komposition „gegen den Text“ des „*hoch dort droben*“ leider nicht beachtet. So ist diese scheinbar harmlose und gewiß nicht vordergründige Kunstform der Chorlieder doch zum Ansatz für sehr ernsthafte und tiefgründige Gedanken geworden. Dabei werden einige immer wiederholte und oft unzutreffende Verurteilungen widerlegt, andere auf ein gerechtes Maß zurückgenommen. Eine merkwürdige und auch instruktive Parallele bildet Othmar Wesselys Studie *Bruckners Mendelssohn-Kenntnis* in den *Bruckner-Studien* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1975.

Die folgende Arbeit über die Musik zum *Sommernachtstraum* „*. . . fein und geistreich genug*“ von Friedhelm Krummacher ist, um es kurz zu sagen, zwar fein, bemüht sich jedoch weniger um elegante Formulierungen als um gewisse ästhetische Postulate, die der Verfasser gewissenhaft und überzeugend vorbringt. Diskutiert werden Fragen wie Originalität, Manier, Klassizismus, Textbehandlung, Dramaturgie u. a., das sich einer ausführlichen Nachzeichnung entzieht. Von der 28 Seiten langen, gründlichen Arbeit sei daher nur der letzte Abschnitt (IV.) kommentiert, da er eine bedeutsame Analyse der Schauspielmusik, oft im Vergleich mit der Ouvertüre, unternimmt. Zunächst untersucht er genau die Zitate aus der Ouvertüre und die Zitate aus den Entreacts der Theatermusik, ihre Funktion und auch ihre Hermeneutik. Bei dieser Gelegenheit kommt er auf den sogenannten „Elfenton“ bei Mendelssohn zu sprechen und findet seine wichtigsten konstitutiven Elemente. Dankenswert ist des Verfassers Zurückweisung der öden Kennmarke „Elfenstück“ für die „*Scherzi der reifen Kammermusikwerke, . . . die ein so subtiles wie intrikates Spiel mit Substanz und Form treiben*“. Es gelingt ihm, an Hand der Schauspielmusik den strikten Beweis der stetigen Entwicklung von Mendelssohns Kunst zu führen, und er formuliert das Resultat mit den gedankenreichen Worten: „*an den Platz einer lockeren Reihung . . . rückt die konsequente Ausformung eines eigenen Satzplans; das Vertrauen auf spontane Erfindung . . . wird von einer eher reflektierenden Kompositionsweise verdrängt; . . . und statt durch Vielfalt, Abwechslung und Gegensätzlichkeit wird das Satzideal durch Ausgleich, Vermittlung und Verdichtung geprägt. Kurz: maßgeblich werden kompositorische Prinzipien, die sich mit den Kategorien der Ökonomie und Konzentration, des Kombinatorischen und Organischen fassen ließen*“. Die Ouvertüre, die hier mit der Theatermusik verglichen wurde, sieht der Verfasser als ein „heterogenes“ Werk. Ihr gesamtes thematisches Material wird aber, wie ich seinerzeit ausgeführt habe, von absteigenden Dur- und Molltetrachorden beherrscht. Mit einigen Formulierungen bin ich nicht ganz einverstanden, und in einem Punkt muß ich dem Verfasser widersprechen. Er behauptet, daß die Übertragungen von *Lieder ohne Worte* und von *Sonatenrondi* auf andere Instrumente erst mit op. 44 (Quartette) begonnen habe; das ist nicht richtig. Das Scherzo-Sonatenrondo ist bereits im Oktett op. 20 „vorgeahmt“, das Notturmo (sicher ein Lied ohne Worte) wurde lange nach dem ebenso geformten langsamen Satz der Italienischen Sinfonie geschrieben. Dieser Satz wurde nach Zelters Tod konzipiert (1832), und in ihm hat Mendelssohn seinem alten Lehrer ein Denkmal gesetzt, in der Form eines Zitats *Es war ein König in Thule* nach Zelters Melodie. Sehr dankenswert ist die eingehende Formanalyse des Notturmo, in der der Verfasser es als Mischung zweier Typen von *Liedern ohne Worte* einreihet: dem sog. *Chorlied* und dem Lied mit figurierter Begleitung. Schließlich wird in einem bedeutsamen Satz die Analyse von Drama und dessen Musik gerechtfertigt: „*Der Synthese des Heterogenen in der Dichtung entspricht die Bindung der Widersprüche in der Komposition, verkettet durch das System der Zitate und Analogien*“.

Vom selben Verfasser stammt auch ein zweiter Essay: *Zur Kompositionsart Mendelssohns* – Thesen am Beispiel der Streichquartette. Auch dies ist eine verdienstvolle Arbeit, aber in vie-

ler Hinsicht so apodiktisch gehalten, daß ihre neuen Gedanken, oft von schwer haltbaren Prämissen begleitet, nicht hieb- und stichfest sind, und ihre Auswertung eine eigene Studie erfordert, die diesen Rahmen überschreiten würde.

Von Martin Witte kommt eine knappe Studie über die *Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns*. Das Thema ist nicht gerade dankbar, denn der Meister pflegte alle Programmdeutungen, mit Ausnahme seiner Reformationssinfonie, sarkastisch zu kommentieren. Der Verfasser ist sich dessen völlig bewußt und war so ehrlich, grundsätzliche Bedenken selbst anzuführen. Im großen und ganzen ist aber seine Deutung, die solche Programme als Parallelererscheinungen zu Beethovens *Pastorale* ansieht, sinnvoll und überzeugend. Er hat auch gespürt, daß die „Beziehungen“ in der Italienischen Sinfonie am undeutlichsten sind. Das Menuett hat keineswegs italienische Lokalfarbe, sondern entspricht eher einem gemächlich bürgerlich-deutschen Tanz – und der langsame Satz ist als eine Mischung von Zelter-Memorial und einem Pilgergesang à la *Harold en Italie* noch am ehesten zu verstehen. Der Verfasser behauptet, Mendelssohn selbst habe gesagt, daß im „zweiten Satz Neapel ...mitspielen sollte...“. Das Briefzitat ist ungenau wiedergegeben; es heißt:

„Rom, den 1. März 1831

. . . Wenn ich nur noch die eine von den beiden Symphonien hier fassen könnte! Die italienische will und muß ich mir aufsparen, bis ich Neapel gesehen habe, denn das muß mitspielen . . .“

Und in der Tat, ich entdeckte in der Bibliothek des Conservatorio Reale in Neapel den Anfang der Italienischen Sinfonie, eine Seite geschrieben vom Komponisten als Particell, der Rest von einem Kopisten. Es war indessen nur der erste Satz – und wir wissen, daß der langsame zweite Satz erst im Herbst 1832 fertiggestellt wurde. Ich stehe übrigens dem von Witte verwendeten Ausdruck „Matrize“, als „Formmodell“, verständnislos und ablehnend gegenüber.

Bei Matthias Thomas' *Beitrag zur Kompositionsweise in Mendelssohns Ouvertüren* muß ich mich auf einige Randbemerkungen beschränken. Die Arbeit beschäftigt sich hauptsächlich mit der Entstehung und Revision der Ouvertüren zu *Ruy Blas*, *Hebriden* und *Schöne Melusine*. Die meisten der angeführten Tatsachen waren mehr oder weniger bekannt, aber der Verfasser hätte den wenig bekannten Durchfall der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre in Paris, von dem Liszt berichtet, anführen dürfen, da er in gewissem Zusammenhang mit der Revision der *Hebriden*-Ouvertüre steht: Mendelssohn war, vielleicht zum erstenmal im Leben, in seinem Urteil unsicher geworden! Ein wahres Glück, daß ihm Thomas' Zensur „*Es fehlt ihm die Reserve, einen musikalischen Gedanken zu Ende zu bringen, womit auch ein Mangel an Dispositionsvermögen ... zusammenhängt*“ nicht bekannt war! Schade um den begabten Jüngling!, so möchte man mit Herrn Thomas ausrufen. Der Rest des Aufsatzes ist der *Schönen Melusine* gewidmet; außer einigen interessanten Bemerkungen über die Revision der Instrumentierung hören wir aber nicht viel Neues – bis zum abschließenden Abschnitt. Da geht's aber hoch her: wieder einmal wird von „klassischer“ Instrumentation gesprochen, ohne daß sie definiert würde – als Nebenprodukt (der Revision der *Hebriden*) wurde dem daraus sich entwickelnden kontrapunktischen Stil über weite Partien das von Beethoven geforderte „*poetische Moment*“ hinzugewonnen – ja, da haben wir ja das Wundertier: den „*poetischen*“ Kontrapunkt! Hier kann ich der Versuchung nicht widerstehen, eine bedeutsame Bemerkung Thomas Manns zu diesem Thema zu zitieren: Im *Doktor Faustus* schreibt Adrian Leverkühn: „*Mendelssohn, für den ich, wie Du weißt, viel übrig habe, fing sozusagen mit Beethovens dritter Periode, i. e. mit dem mehrstimmigen Stil, gleich an, und das war mehr und anderes als Zelter-Schule. Alles, was ich gegen ihn einzuwenden habe, ist, dass ihm die Polyphonie zu leicht wurde. Er ist, trotz Elfen und Nixen, ein Klassiker*“. Der Begriff „Klassizismus“, mit dem im ganzen Buch operiert wird, ist wie Thomas richtig bemerkt, „*noch immer eine der rein provisorischen Eintragungen...*“. Wenn schließlich die „klassizistische“ Aufarbeitung der Vergangenheit, vor allem der Griechen, à la Winckelmann herangezogen wird, so möchte man doch Herrn Thomas daran erinnern, daß Mendelssohn sich nicht für Archäologie interessierte, und daß für ihn die Antike in der Musik aus Lassus und Palestrina bestand, für die Mendelssohn sehr viel Verständnis aufbrachte. Er hat auch in seinen Schauspielmusiken zu *Antigone* und zum *Ödipus in Colonos* nie archaisiert.

Reinhard Gerlach führt in seiner Arbeit über *Mendelssohns Kompositionsweise II* seine Grundthese von der schöpferischen Erinnerung des Meisters an Gestalten und Gefühle der Jugend überzeugend weiter; vor allem in den Skizzen zum Violinkonzert. Schade, daß wir so we-

nig über die Assoziationen wissen, die die herangezogenen Stellen begleiten, auch wenn wir die fortwährende Revisionsarbeit betrachten und bewundern! Kein Verständiger wird seiner Konklusion widersprechen, daß es sich bei diesem chef d'oeuvre um ein Werk handelt, daß eine „auf idealer Humanität gegründete kompositorische Struktur besitzt“.

Susanne Grossmann-Vendreys Aufsatz über *Stilprobleme in Mendelssohns Orgelsonaten op. 65* ist mir schon dadurch aufgefallen, daß er mit einer unrichtigen Behauptung anfängt – der „Tatsache, daß sie (die Orgelsonaten) kaum gespielt werden“. Das mag vielleicht für Deutschland gelten, über dessen Orgelrepertoire ich wenig weiß; für die U.S.A., England und Frankreich ist ihre Behauptung falsch: in England und Amerika gehören die Orgelsonaten zum festen Repertoire, und in beiden Ländern wird für die Aufnahme in die *Organist's Guild* die Beherrschung und Kenntnis aller Sonaten gefordert. Ganz davon abgesehen, hat sich die Verfasserin, der man solide Arbeiten über Mendelssohns historische Interessen verdankt, zu sehr vom Terminus „Sonate“ beirren lassen, den Mendelssohn ganz und gar nicht „akademisch“ verstanden hat. Sie kommt einer ernsthaften Stilanalyse dort näher, wo sie die „Offenheit der Formen“ betont mit ihren „Einfügungen stilistisch fremder Sätze“ – und erkennt, daß es „keinem Zweifel unterliegen kann, daß Mendelssohn die stilistischen ‚Brüche‘ beabsichtigt hat“. Sie verfällt auf eine andere Betrachtungsmöglichkeit – diese als Collagen anzusehen, und fügt eine kurze geistesgeschichtliche Erörterung der Collage an. Sie meint, daß Mendelssohn jede Provokation der Stilbrüche unterließ und die scharfen Kontraste „tunlichst zu verdecken trachtet“. Daß, so gesehen, das abschließende Andante der 6. Sonate „verkappten Tanzcharakter“ hat, war mir neu; ich hatte den Satz, den Mendelssohn selbst als „Finale“ bezeichnet hat, für eine (beabsichtigte) Reminiszenz an *Sei stille dem Herrn* aus dem *Elias* gehalten. Die Verfasserin ist sich aber der sehr ins Einzelne gehenden „Substanzgemeinschaften“ der einzelnen Sätze wohl bewußt und zählt sie auch auf. Es folgt eine deskriptive Analyse der Sonaten, die aber weder die Vielfalt noch auch die Schwächen in der Behandlung der Orgel erwähnt.

Ein verwandtes Thema, *Mendelssohn in der Klaviermusik seiner Zeit*, wird von K. G. Fellerer ganz anders angepackt. Schon der Titel des Essays betont mehr den Einfluß, den Mendelssohn auf seine Zeit hatte, und die für ihn charakteristischen Stilmerkmale, die seine „Mitwelt und wohl auch Nachwelt bereitwillig aufnahmen“. „Aus Eklektizismus und Manierismus auf der Grundlage eines klassischen Ordnungsprinzips wird Mendelssohns persönliche Kunst“, so heißt es gleich zu Anfang. Der Satz scheint mir einen inneren Widerspruch zu enthalten, denn die beiden Merkmale Eklektizismus und Manier vermögen wohl ein Kunsthandwerk, nicht aber ein Kunstwerk hervorzubringen. Dagegen sind Fellerers Bemerkungen über die neue Klaviermechanik und ihre Bedeutung für Mendelssohns klavieristische Klangvorstellung sehr bedeutsam. Seine Beurteilung von Mendelssohns Fugenbehandlung trifft trotz ihrer Knappheit den Nagel auf den Kopf; er hätte hinzufügen mögen, daß C. Francks Fugenstil direkt auf Mendelssohn zurückzuführen ist. Unbekannt war dem Verfasser die Ouvertüre für Klavier vierhändig (g-moll), ein Werk von einer Polyphonie, an die – vor Reger – kein Meister des 19. Jahrhunderts heranreicht. Reger war sich auch völlig bewußt, daß er von Mendelssohn gelernt habe, wie er in einem Brief an Adolf Wach andeutet. Fellerer behauptet: „Mendelssohn trat in Leipzig in den gleichen Gegensatz zu Moritz Hauptmann, E. Fr. Richter, F. David... und in bestimmtem Sinne auch zu Robert Schumann“. Das ist nur teilweise richtig – der Verfasser begründet seine These nicht, aber es ist nicht schwer, sie zu interpretieren: Mendelssohns „Empfindungsbetonung“, die virtuose Spieltechnik stehen der „strukturell-formalen“ Richtung seiner Lehrer Zelter und Moscheles gegenüber. (Den Letztgenannten für die „strukturell-formale“ Tendenz in Anspruch zu nehmen, ist etwas willkürlich.) Daß Hauptmann bei aller Strenge Mendelssohn näher stand als dem „poetischen“ Schumann, wird sich wohl beweisen lassen; auch tritt der Gegensatz zwischen Schumann und Mendelssohn gerade in ihren Klavier-sonaten schärfer zutage als in ihrer Kammermusik oder in den Sinfonien. Das liegt ebensowohl in ihrer verschiedenen Einstellung zu „autobiographischen“ Kompositionen begründet wie in der Tatsache, daß Schumann wirklich nur seinen, nur ihm eigenen Klavierstil schreiben konnte, Mendelssohn aber nicht. Es war eben diese Farblosigkeit seines Klaviersatzes (auszunehmen davon sind wohl nur einzelne Stücke wie das Bartók „vorahmende“ *Lied ohne Worte* Nr. 24, die *Variations sérieuses* und vielleicht das *Rondo capriccioso* und die *Serenade*), die es den Nachahmern leicht machte. Fellerer hat auch den Weg gezeichnet, den die Nachahmer fanden: die

Mischung von Sentimentalität und Virtuosität.

Den Beschluß des inhalts- und gedankenreichen Bandes macht eine feine, kleine Studie über *Mendelssohns Kontrapunkt* von Rudolf Stephan. Der Verfasser nennt die Arbeit „*vorläufige Bemerkungen*“ – so daß man auf eine Erweiterung der darin angesprochenen Gedanken hoffen darf. Und sie wäre wohl angebracht; denn Mendelssohn war, wie schon eben bemerkt, der größte schöpferische Kontrapunktiker des 19. Jahrhunderts vor Reger. Der Verfasser geht von der „neuen“ Einstellung Mendelssohns gegenüber dem Mollgeschlecht aus und nennt dabei als seine Vorbilder Viotti und Cherubini; er hätte auch Schubert erwähnen können, allerdings erst von etwa 1832 an, als Schuberts Instrumentalmusik bekannt wurde. Des weiteren erläutert der Verfasser sorgfältig Moritz Hauptmanns Äußerungen und Bemerkungen über das Wesen des Kontrapunkts. Die Frage des periodischen Melos in der Polyphonie wird erwogen und an Mendelssohns Werk exemplifiziert. Hier wäre vielleicht hinzuzufügen, daß der Meister sich in seinen kontrapunktischen Werken nicht auf Thementeilungen oder Engführungen beschränkt, sondern oft genug Themen erweitert und diese Erweiterungen im doppelten Kontrapunkt verwendet – wie etwa im *Elias*, Nr. 41, „*Wohlan, alle . . .*“. Der Verfasser hat diese Technik zwar nicht besonders erwähnt, aber er hat auf ähnliche Fügungen in der Motette *Aus tiefer Noth* hingewiesen. Er schließt mit einer Besprechung jenes Quartetts ab, dem das Motto „*Weißt du es noch?*“ autograph vorangestellt ist. Danach kommt er zu einer These am Schluß, der ich aber nicht beipflichten kann, weil Stephan es sich damit gar zu leicht macht: für ihn ist die Kontrapunktik Mendelssohns „*ihrer Besonderheit entkleidet und zu einem gewöhnlichen musiksprachlichen Mittel geworden, das ganz bestimmten Sphären zugehört, etwa dem Oratorium, der geistlichen Musik und in anderer Gestalt der Kammermusik*“. Und wie steht es mit den großartigen polyphonen Stellen seiner Symphonien, wie mit seinen Klavier- und Orgelfugen, nicht zu vergessen die oben erwähnte Ouvertüre zu vier Händen? Mit anderen Worten: es gibt – ausgenommen das Lied in allen seinen Arten (Chorlied, Sololied, Lied ohne Worte) keine einzige Form, in der Mendelssohn sich nicht ausgiebig des polyphonen Satzes bedient hätte, wobei auch die beiden frühen Doppelkonzerte für zwei Klaviere nicht vergessen werden dürfen, besonders das zweite. Dessen Finale besteht aus einer Doppelfuge, in die das Seitenthema eingeflochten wird. Mendelssohn bedarf des Kontrapunkts hier nicht zur „Verdichtung“ seines Gewebes, sondern zur Integration: so hat er oft Themen, die ihm wichtig schienen, kontrapunktisch verarbeitet, auch wenn sie ursprünglich nicht daraufhin erfunden waren, z. B. im letzten Satz der Schottischen Symphonie, der doch ganz homophon angelegt war, und wo die unerwartete polyphone Behandlung (T. 182-220) zu einer gewaltigen Steigerung führt, in die er den Bläserruf aus Takt 37 einbaut. So hat er mit symbolkräftiger Wirkung in das Finale seines zweiten Klaviertrios einen berühmten Cantus firmus, in die Ouvertüre zum *Paulus* den Choral „*Wachet auf*“ eingefügt. Die Polyphonie ist ihm geläufig und vertraut, keine Fleißaufgabe, sondern sein Hauptmittel der Steigerung, der Interpretation und der Symbolik.

Das ganze Buch verdient sorgsamste Aufmerksamkeit aller jener, die sich um die Musik zwischen Beethoven, Wagner, Liszt und Brahms bemühen und den Ausgang der klassischen und den Beginn der neudeutschen Musik näher verstehen wollen. Trotz dieser verdienstvollen Arbeit bleibt die Bezeichnung „Klassizismus“, wenn auch vage umschrieben, als definierter Stil genauso problematisch wie etwa „Romantik“.