

# Mendelssohniana

## Dem Andenken Wilhelm Fischers

von Eric Werner, New York

Ursprünglich trugen diesen Titel Teile von Psalmen in der Übersetzung von Moses Mendelssohn, vertont von Karl Friedrich Christian Fasch; aber er läßt sich doch wohl auf Moses' Enkel Felix anwenden, wenn man von der Literatur spricht, die sich neuerdings mit ihm beschäftigt\*.

Als sich Felix Mendelssohns Todestag zum hundertsten Mal jährte (1947), erwachten die deutschen und österreichischen Musikzeitschriften und ihre Autoren aus ihrem 15-jährigen Schlummer und ihrer 30-jährigen Verlegenheit und gedachten des Meisters. Die letzte ernsthafte und wertvolle wissenschaftliche Arbeit über Mendelssohn vor 1933 war Rudolf Werners (kein Verwandter!) *Mendelssohn als Kirchenmusiker* (Frankfurt a. M. 1930, im Selbstverlage!). Dornröschens Erwachen fand auch einen andern wahren Ritter ohne Furcht und Tadel, den verstorbenen Wilhelm Fischer, der über alle ästhetischen und modischen Schlagworte hinweg sich offen zu Mendelssohn bekannte. Viele andere zeigten sich eher reserviert und ein wahrer Blütenschnee verstaubter Musikästhetik ging damals über den ahnungslosen Leser hernieder. Auffallend und mir bis heute unerklärlich war dabei die Indifferenz der „Bekennenden Kirche“ vis-à-vis Mendelssohn. Wenn es im 19. Jahrhundert einen deutschen, ernsthaft protestantisch-theologisch engagierten Komponisten der evangelischen Kirche gegeben hat, dann war es Felix Mendelssohn. Dieser Aspekt harret noch einer gediegenen und zeitgerechten Untersuchung. Gedanken Tillichs und Bonhoeffers wurden von Felix vorweggenommen, und auch in politischer Hinsicht dachte er ähnlich wie die Bekenntniskirche während ihrer heroischen Zeit. Dennoch scheint seine liturgische Musik ihr fremd oder doch unwillkommen geblieben zu sein.

Auch England, Mendelssohns Wahlheimat, zeigte sich nicht gerade enthusiastisch, und man konnte in den einschlägigen Zeitschriften (ausgenommen „Music and Letters“) viele herablassende Äußerungen über den „armen“ Mendelssohn finden, der die englische Musik so lange bestimmt und von dessen Tyrannei man sich endlich emanzipiert hatte. Er wurde ganz unverhohlen als „fallen idol“ bezeichnet; denn noch war alles Victorianische suspekt, und Mendelssohn galt als der Inbegriff des victorianischen Zeitalters, also verblieb er weiterhin in Ungnade bei den musikalischen Intellektuellen. Diese Auflehnung gegen den einst Hochverehrten blieb aber im wesentlichen auf die intellektuellen Kreise beschränkt. Noch war ihr Wortführer jener G. B. Shaw, der als „Corno di bassetto“ die witzigsten und zugleich

---

\* Von größeren Studien waren mir leider die Arbeiten Gecks, Krummachers und Blunts zur Zeit vor der Drucklegung nicht zugänglich, da die (mögliche) Übersendung aus der Library of Congress in Washington immerhin bedeutende Zeit in Anspruch genommen hätte. Doch werden in einem weiteren Aufsatz die Arbeiten der genannten Autoren sorgfältig berücksichtigt werden.

unsachlichsten Musikorakel der Zeit nach der Jahrhundertwende ertönen ließ. Er war gegen Tennyson, gegen die victorianischen Dichter, also war er gegen Mendelssohn; nicht so sehr aus musikalischen Gründen – die waren ihm kaum erfaßbar – als wegen Mendelssohns Assoziation mit der bürgerlichen Moral und Ästhetik des victorianischen „Establishment“. Es muß aber betont werden, daß diese oft billigen oder böartigen Kritikeien durchaus nicht der öffentlichen Meinung der englischen Bevölkerung entsprachen; für die überwiegende Mehrheit blieb Mendelssohn der große und fromme „gentleman-composer“, dessen *Paulus* und *Elijah* der Popularität von Händels großen Oratorien kaum nachstand.

Aus ähnlichen Gründen blieben auch die amerikanischen Musikfreunde Mendelssohn treu, weniger die Kritiker und Historiker, die noch bis weit über die Jahrhundertwende von der alten Fehde pro und contra Wagner erfaßt waren. Jedoch hatten die geistlichen Kompositionen des Meisters in den protestantischen Kirchen festen Fuß gefaßt und die Herzen der konservativen Teile der amerikanischen Hörschaft erobert. Ablehnend, wie sich die Amerikaner von jeher gegenüber abstrakten Theorien und Lehrmeinungen gezeigt haben, so hielten sie auch jetzt an dem „guten alten klassischen“ Stil fest, dem sie Mendelssohn immer – bis heute noch – zuzählten.

In Frankreich hatte Mendelssohn nie recht Fuß fassen können, und die Abneigung war immer gegenseitig gewesen. Zwar hatten Berlioz, Gounod und Saint-Saëns für ihn plädiert, aber diese Zeugen waren selbst durch die brisante Wagner-Propaganda diskreditiert worden. Erst Romain Rolland hat sich in der großen *Lavignac-Encyclopédie de la Musique* ernsthaft und mit Überzeugung für ihn eingesetzt, war aber ohne wirkliches Echo geblieben. In Italien, das ja weitgehend von der Oper beherrscht war, wurde Mendelssohn respektiert, doch als nicht-opernschreibender Tedesco nach Beethoven und vor Wagner war er mehr oder weniger unbekannt geblieben.

Die „Wiederaufnahme des Verfahrens“ in Sachen Mendelssohn begann erst in den fünfziger Jahren, und zwar in Deutschland selbst, viel weniger in Österreich und der Schweiz, die stets zu seinen Partisanen gehört hatte. Auch war es nicht allein Mendelssohn, den man in neuer Perspektive sehen wollte, sondern die ganze Zeit zwischen dem Tode Beethovens und dem Wagners. Der ernsthafte Forscher weiß wohl, daß im weitern Kreise Schlagworte und „Abstempelungen“ mehr Anklang finden als historische Tatsachen oder deren mühselige Interpretation. Auch in der heutigen Mendelssohn-Literatur, mit der wir uns nun beschäftigen wollen, spuken noch gewisse alte Urteile oder Vorurteile. Ihre Wiederveröffentlichung verdient aber keine neue Besprechung. Die folgenden Bemerkungen sind nach diesen Gesichtspunkten geordnet:

- I. Primäre Quellen: a) musikalische Neuausgaben; b) Briefe, Erinnerungen etc.
- II. Biographisches
- III. Kritik des Gesamtwerks
- IV. Kritik von Einzelwerken
- V. Mendelssohns Bild in der Nachwelt:
  - a) die Wagner-Mendelssohn-Kontroverse
  - b) die Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung

I. a. *Musikalische Neuausgaben.* Von Neuausgaben bisher unveröffentlichter Werke des Meisters sind bisher erschienen:

1. 2 Doppelkonzerte für zwei Klaviere und Orchester in *E*-dur und *As*-dur.
2. Sinfonie in *D*-dur, in den Fassungen für Bläser und für Streicher
3. Jugendsinfonien Nr. VIII, IX, XI, XII (in *C*, *F*, *c*-moll und *g*-moll), und X

im V.E.B. der Neuen Mendelssohn-Ausgabe durch die Staatsbibliothek Berlin. Außerdem die sogenannte Schweizer Sinfonie (aus dem Jahre 1823) im Corona Verlag, Wolfenbüttel, 1967/68.

Die Sinfonien IX und XI wurden während oder nach der Schweizer Reise im Jahre 1822 geschrieben, tragen aber das Datum 1823. In der *F*-dur Sinfonie verwendet Felix im Trio des Scherzos die Melodie des *Emmenthaler Hochzyt-Tanzes*, (nach Hellmuth Christian Wolff, *Zur Erstausgabe der Jugendsymphonien Mendelssohns*, in: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft, XII, Leipzig 1968). Noch deutlicher bezieht sich Felix auf die Schweiz in der IX. Symphonie in *c*-moll, die dem Jugendfreund Eduard Rietz gewidmet ist: dort nennt er das Trio des Scherzos *La Suisse* und bringt darin einen veritablen Kuhreigen unter (H. Chr. Wolff, a. a. O.). Daher ist sie von ihrem Herausgeber Adolf Hoffmann die „Schweizer Symphonie“ genannt worden. Die letzten drei Symphonien weisen eine für einen 13- oder 14-jährigen unerhörte polyphone, dabei immer durchsichtige Satztechnik auf. Über die Konzerte und Symphonien siehe auch weiter unten.

Am Rande sei hier meine Urtextausgabe ausgewählter Klavierwerke von Mendelssohn (G. Henle Verlag, Duisburg-München 1973) erwähnt.

Die Existenz aller dieser Werke war den ernstlich interessierten Kreisen seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts wohl bekannt. Auf Anregung Georg Schünemanns untersuchten 1921 die bekanntesten und angesehensten deutschen Musikverleger die Bestände der Mendelssohn-Handschriften in der Preußischen Staatsbibliothek, mußten jedoch feststellen, daß sie „*nichts einer neuen Veröffentlichung würdiges*“ hätten finden können. Schünemann zeigte mir seinerzeit diesen Brief, der, wenn ich nicht irre, von Breitkopf & Härtel stammte. Von anderen ans Licht gekommenen Werken oder Fragmenten wären zu erwähnen: drei Partiturseiten in folio, aus einer unvollendeten Symphonie in *B*-dur, im Besitz von Rev. David C. Huntington (oder seinen Erben), Waterford, N. Y. Dieses Fragment war einst Mr. Henry Smith Huntington (1828-1895) von Paul Mendelssohn, Felix' jüngerem Bruder, geschenkt worden. Ich besitze ein Exzerpt aus dem Reisetagebuch des älteren Huntington, in dem er das Geschenk (unter dem 19. April 1857) aufs genaueste beschreibt. Die Symphonie war einst in Angriff genommen worden, und Mr. G. Grove hatte davon, ebenfalls durch Paul Mendelssohn, sehr genaue Kenntnis; daher erwähnte er das Werk, obwohl kaum je Spuren davon bekannt geworden sind, in seinem großen Artikel über Mendelssohn (1.-4. Aufl.). Der Plan der Symphonie wurde dann durch den *Lobgesang* verdrängt und ist nicht wieder aufgenommen worden<sup>1</sup>.

---

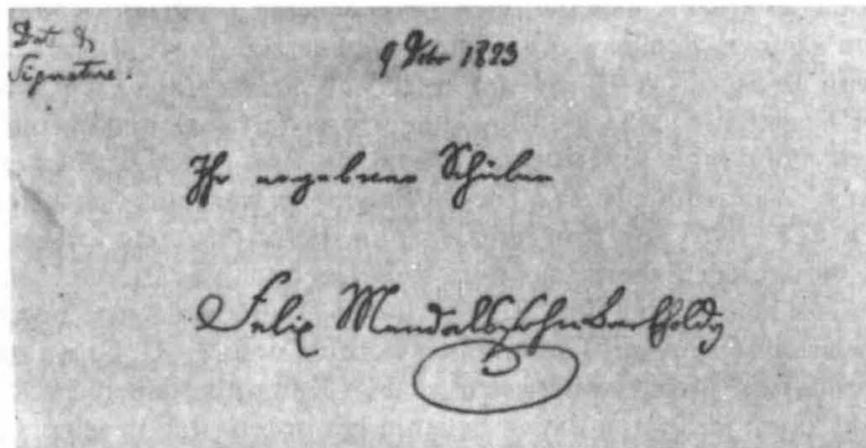
<sup>1</sup> Ich besitze ein Negativ der Photographie jener drei Seiten.

I. b. *Briefe, Erinnerungen etc.*: Von persönlichen Erinnerungen an Mendelssohn ist zunächst der *Nachgelassenen Aufzeichnungen* von Robert Schumann zu gedenken, die beredtes Zeugnis ablegen für Schumanns schwärmerische Verehrung für Mendelssohn. (Photostatische Ausgabe des Städtischen Museums, Zwickau, ed. Eismann, 1948). Diese Veröffentlichung widerlegte in unwidersprechlicher Weise die Behauptungen, die Wolfgang Boetticher in seinem Buch *Robert Schumann in seinen Briefen*, Berlin 1942, aufgestellt hatte, und erwies sie als grobe und tendenziöse Entstellungen oder gar Fälschungen.

Von dem enormen Briefwechsel Mendelssohns ist bisher die Korrespondenz mit seinen Verlegern, herausgegeben von der Mendelssohn-Stiftung, erschienen (Berlin 1970/71). Sie enthält manches Wissenswerte, besonders für den Musiksoziologen, war aber zum großen Teil schon vorher bekannt, sei es in Auszügen oder in Abschriften. Von diesen finden sich viele in der Library of Congress, Washington, D. C. Übrigens ist des Meisters reiche und noch lange nicht ausgeschöpfte Familienkorrespondenz nunmehr öffentlich zugänglich; sie wurde ca. 1960 von den Erben an die New York Public Library verkauft<sup>2</sup>.

Der gesamte Briefwechsel mit Gustav Droysen ist von Carl Wehmer unter dem Titel *Ein tief gegründet Herz* veröffentlicht worden (Heidelberg 1959). Andere Teile seines Briefwechsels befinden sich in der Bodleian Library, Oxford (die sogenannten „grünen Bücher“); einige Originale und eine große Zahl von Abschriften in der Library of Congress, Washington, D. C.

Als kleinen Beitrag zur Quellengeschichte möchte ich hier einen bisher unbekanntem Brief des 14-jährigen Felix an seinen Mentor Zelter veröffentlichen. Ich besitze nur eine Kopie davon, und weiß nicht, wo sich das Original befindet. Die Signatur ist mit Pauspapier sorgfältig nachgeahmt, und ich lege sie hier bei.



<sup>2</sup> Schon 1955 hatte ich einige interessante Briefe und Aufzeichnungen der Mendelssohn-Familie im Hebrew Union College Annual, Cincinnati, 1955, publiziert. Eben erfahre ich, daß Professor Felix Gilbert, ein Urenkel des Meisters, ein Werk über *Die Familie Mendelssohn im 19. Jahrhundert* beendet hat, das in diesem Jahr veröffentlicht werden wird. Es wird 161 bisher unveröffentlichte Briefe enthalten, darunter einige des Meisters.

„9. Decbr. 1823.

Wohl ist es weise von Ihnen, Hr. Professor dass Sie so lange als möglich sich bei dem Goethe aufhalten, indess bedenken Sie auch dass es hier so eine Menge armer Leute gibt, die sich nach Ihnen sehnen, wenn sie hier Quinten, und dort Querstände finden. Lassen Sie diese ja nicht zu lange schmachten, und kommen Sie bald wieder!

Mit unseren Sonntagsmusiken geht es eben nicht sehr brillant. Der arme Ritz (sic) hat seit Ihrer Abreise keine Geige anrühren dürfen, weil die Schmerzen an seinem Finger noch gar nicht nachlassen wollen, und keiner weiss, wie lange es noch dauern wird. Lindenau muss uns also die erste Geige anführen, und da er mit unserem Orchester, und dies mit ihm noch nicht recht bekannt ist, so wird uns Ritzens Verlust sehr fühlbar.

Meine Oper [*Die zwei Neffen oder Der Onkel aus Boston*. D. Verf.] ist beendet, und die Eltern wollen so gütig sein, sie bei uns singen zu lassen, ich hoffe doch, dass Sie dabei sein werden, um mir beim Einstudium zu helfen.

Auch mein Doppelconcert [für zwei Klaviere, in E-dur] ist fertig geworden, und vorigen Sonntag haben es Fanny und ich gespielt.

Ausserdem habe ich noch ein Quartett für Clavier, Geige, Bratsche und Bass [wahrscheinlich in f-moll, op. 2] angefangen, und mehrere Kleinigkeiten noch gemacht, die ich Ihnen zeigen werde, wenn Sie es erlauben.

Empfehlen Sie mich doch dem verehrten Hrn. Geheimrath, dem Hrn. Kammerrath [August von Goethe], seiner Frau Gemahlin, Ulriken, Waltern [v. Goethe, Enkel des Dichters], Schopenhauers, Hummel, und jedem, der sich meiner noch freundlich erinnern will.

Ich bleibe, Herr Professor

Ihr ergebener Schüler

Felix Mendelssohn Bartholdy.“

Meines Wissens ist dieser echte Schülerbrief noch nicht im Druck erschienen.

II. *Biographisches*. Es ist überflüssig, meinen biographischen Artikel über Mendelssohn in MGG zu erwähnen; eigentlich ist er eine stark verkürzte Fassung meines vorher erschienenen Buches *Mendelssohn: A new Image of the Composer and his Age* (New York und London 1962/63). Nicht lange vorher war H. E. Jacobs Buch *Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* erschienen (Frankfurt a. M. 1959). Ich hatte ihm gegenüber den Vorteil, die Familienkorrespondenz im Original sowie andere primäre Quellen in Oxford, Washington und New York auffinden und auswerten zu können, was immerhin ein neues und ungewohntes Bild der Persönlichkeit des Meisters an den Tag bringen mußte. Leider waren mir damals seine unveröffentlichten Kompositionen nicht zugänglich, mit einer wichtigen Ausnahme: ich sah Abschriften der Partituren der beiden Doppelkonzerte für zwei Klaviere (in E-dur und A-dur) und konnte über sie eingehend berichten (in „Music and Letters“, April 1955). Von ausführlichen Biographien des Meisters ist vor allem Yvonne Tiénots *Mendelssohn, musicien complet* zu nennen (Paris 1972). Neues Material bietet die Autorin nur aus ein paar französischen Quellen; sie war aber imstande, einige der wenigen existierenden Briefe Céciles, Felix' Gattin, zu entziffern, was mir nie gelungen war<sup>3</sup>. Auch viel Interessantes aus Mendelssohns Briefwechsel mit Ferdinand David, seinem Konzertmeister am Gewandhausorchester, und seiner Familie, ist ihr zu verdanken. Von kleineren biographischen Studien rührt vor allem Reinhard Gerlachs

<sup>3</sup> Sie weist auch darauf hin, daß Moscheles' Enkelin (von seiner Tochter Serena) mit dem Komponisten Frederick Delius (1862-1934) verheiratet war.

*Felix Mendelssohn Bartholdys schöpferische Erinnerung der Jugendzeit* (in Musikforschung XXV, 1972) an einige kritische Punkte in Mendelssohns Leben. Der Verfasser unternimmt das Experiment, mit Hilfe von psychologischen Assoziationen, vor allem Erinnerungen an Jugendfreunde, Kompositionen zu deuten, die in der Suche nach diesen Erinnerungen entstanden sein sollen. Wer muß da nicht an Wagners dichterisch-psychologische Vision denken:

„Walther: Doch, wem der Lenz schon lang entronnen,  
wie wird er dem im Bild gewonnen?

Sachs: Er frischt es an, sooft er kann . . . .“

(*Meistersinger*, III. Akt, Szene 2)

Gerlach vergleicht das Violinkonzert op. 64 mit gewissen Elementen des Oktetts op. 20, und glaubt, die Erinnerung an die einstige Freundschaft mit Adolph Bernhard Marx habe jene Ähnlichkeiten, bewußt oder unbewußt, in Mendelssohns Geist heraufbeschworen. Der Gedanke ist sicher originell und fruchtbar, aber die konkreten Musikbeispiele sind wenig überzeugend. Übrigens stammt die Erklärung des Bruches zwischen den Jugendfreunden nicht von Marx selbst, sondern von seiner Frau Therese, die in ihrem Büchlein *A. B. Marx' Verhältnis zu Felix Mendelssohn* (Leipzig 1869, S. 14, 16, 19, 20-24) den gesamten Tatbestand erzählt. Gerlach aber stützt sich hauptsächlich auf die „offiziellen“, d. h. von Paul Mendelssohn veröffentlichten Briefe und Ähnliches, ohne die Auslassungen und Entstellungen, die ich nachgewiesen hatte, zu berücksichtigen<sup>4</sup>. Ob man, angesichts des *Elias* oder des *Lauda Sion*, behaupten kann, „Mendelssohns kompositorische Erfindung nähre sich von schöpferischer Erinnerung“, überlasse ich jenen Musikwissenschaftlern, die lieber urteilen als berichten.

Über Mendelssohn als Briefschreiber habe ich selbst ausführlich berichtet (New York Public Library Bulletin, 1960; *Mendelssohn as Correspondent*); dort auch einiges bisher Unbekannte veröffentlicht. Weitere Erinnerungen an den Meister finden sich in J. Bulman, *Jenny Lind* (London 1956); man muß allerdings verstehen, zwischen den Zeilen zu lesen, wenn man das in dem Buche enthaltene wichtige Material ganz auswerten will.

Eher zur Kategorie des Familienklatsches gehört ein Artikel von Boyd Alexander, *Felix Mendelssohn and the Alexanders*, in „Mendelssohn-Studien“ ed. Cécile Lowenthal-Hensel, Berlin 1972. Er ist voll von versnobten und törichten Anekdoten, ohne auch nur das Geringste über Mendelssohn oder seine Musik auszusagen.

III. *Kritik des Gesamtwerks*. Von bedeutenden Kritiken des Gesamtwerks ist mir nur eine zu Gesicht gekommen: Mathias Thomas' *Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys* (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Göttingen 1972). Dies ist nun eine gründliche, gediegene, und in einigen Punkten beispielhafte Arbeit, die viele der für Mendelssohn charakteristischen Züge herausstellt,

---

<sup>4</sup> Auf S. 41 meines Mendelssohn-Buches habe ich die erste Seite eines von Felix für Marx gedichteten Librettos *Moses*, das für ein Oratorium bestimmt war, publiziert.

analysiert, und sie vom rein musikalisch-technischen Standpunkt aus beurteilt. Von allen Studien über den Meister hätte ihn, der alle Modeschlagworte verabscheute, diese am meisten gefreut. Des Verfassers Ablehnung der „*landläufigen Vorstellung vom Liebling der Götter, dem das Seine mühelos in den Schoss gefallen sei*“, ist besonders dankenswert. Da der Verfasser von der zeitgenössischen Musiktheorie ausgeht, muß gleich betont werden, daß Mendelssohn sich für pure Musiktheorie und Kompositionslehre nie zu interessieren vermochte. Er hat diese Fächer auch kaum je gelehrt, sondern meistens Kontrapunkt und gelegentlich Klavier, woran noch Hans von Bülow sich wehmütig-begeistert erinnert. So schließt auch der Verfasser mit Recht: „*Ein Einfluss der Kompositionslehren auf Mendelssohn ist nicht nachweisbar. Er hat seit der Komposition des ‚Sommernachtstraums‘ in 1826 als ‚fertiger‘ Komponist zu gelten*“.

In der Darstellung der polyphonen Sätze werden Fugen und Fugati eingehend und kritisch geprüft, aber der Verfasser ist dabei stehen geblieben, ohne andere polyphone Strukturen zu berücksichtigen, wie Cantus-firmus-Technik, Ostinati, doppelter Kontrapunkt und dergleichen. Sehr beachtenswert ist der Hinweis, daß das Finale des Oktetts op. 20 möglicherweise Bruckner als Modell für seine Finalsätze gedient haben könnte. Ähnliche Gedanken finden sich auch anderswo, da man heute weiß, mit welchem Eifer der studierende Bruckner ganze Partien von Mendelssohns Werken kopiert hat.

Die rein harmonischen Analysen bringen wenig Neues, und einige Satz-Analysen sind nicht frei von willkürlichen und zweifelhaften Resultaten<sup>5</sup>.

Die Formen werden im allgemeinen sehr ausführlich und eingehend untersucht (S. 70-167!). Einige Randbemerkungen dazu: Instrumentalrezitative sind bei Mendelssohn nicht gerade selten. Der Verfasser erwähnt in N. 16 (S. 82) op. 6 (Adagio); hinzuzufügen wäre hier die Violinsonate in *F*, die erst 1953 ans Licht gekommen ist, sowie das Quartett op. 13; in beiden Werken spielt das Rezitativ eine tektonische Rolle.

Es folgen genaue Untersuchungen über die einzelnen Formtypen bei Mendelssohn und ihre oft ingeniosen Modifikationen: Liedform, Tanzsätze, Sonatenhauptsatz. Aus diesem Kernstück des Buches mögen einige besonders prägnante Formulierungen zitiert werden. Ausgehend von der Identität von Webers *Oberon*-Melodie, die in den Schluß der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre eingearbeitet wurde, reflektiert der Verfasser über „*Anklänge, Zitate, oder ähnliche Anfänge*“ (S. 124-126)<sup>6</sup>.

---

5 E. Kurth, den der Verfasser gerne als Zeugen anführt, ist leider selten frei von unhaltbaren Generalisierungen, wie z. B.: „*Ein typisches Stilmerkmal romantischer Tonwiederholung ist ihre Verbindung mit oberen Nebentönen . . . ., man betrachte das Beispiel, (Mendelssohns Italienische Symphonie, II): erst die Umspielung mit dem chromatischen Nachbarton b, ein zweites mal erhält dieser Nebenton selbst noch einen weichlichen Vorschlag von oben her*“ (*Romantische Harmonik*, S. 524, 526). Dieser „romantischen“ Manier hat aber auch der selige Mozart gehuldigt, wie z. B. in der *a*-moll Variation seines Klarinettenquintetts (K. V. 581), wo die Bratsche genau diesen oberen Nebenton und dann ihren „weichlichen Vorschlag von oben her“ wiederholt (IV. Satz, 3. Variation).

6 Meine Konjektur, daß Mendelssohn dem gerade verstorbenen Weber durch sein Zitat eine Huldigung bringen wollte, hat der Verfasser nicht einmal der Erwähnung wert gehalten.

„Der Verfasser dieser Arbeit ist sich auch für seine Person der Problematik durchaus bewußt, die mit dem Nachweis eine ‚Inspiration durch geschichtliche Vorbilder‘ aufgeworfen wird, da er selbst darauf eingeht, wo immer er Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten festgestellt hat“. „Er lehnt jedoch eine wie immer geartete Interpretation unter diesem Gesichtspunkt ab. Im besten Falle käme bei einer solchen Sammlung von Zitaten ein ‚Beitrag zur Geschichte des Eklektizismus‘ heraus; . . . . mehr nicht“. Bei der Diskussion des Sonatensatzes betont der Autor mit Recht die Überleitungen vom Hauptthema zum Seitenthema in der Reprise. Es handelt sich meistens um Kürzungen, und der Verfasser gibt eine partielle Statistik; dabei führt er mit Recht die Barform als eine Modifikation der Reprise ein<sup>7</sup>. Er hat die singuläre Bedeutung des letzten Quartetts op. 80 klar erfaßt und auch hier auf die Verwandtschaft mit Symphonieanfängen Bruckners hingewiesen. Das reiche Kapitel über die Durchführung beschäftigt sich besonders eingehend mit diesem Teil des Oktetts, der Italienischen und Schottischen Symphonie, den Klaviertrios op. 49 und 66, des Quartetts op. 44, Nr. 3. Trotz aller Fein- und Kleinarbeit war es doch nicht möglich, ein mehr oder weniger allgemeines Gesetz der Mendelssohnschen Durchführung zu formulieren; stattdessen stellt der Verfasser sechs Punkte auf, die für die Faktur der Durchführung entscheidend sind. Sie scheinen durchaus plausibel; vielleicht hätte er auch auf die manchmal „verschwiegenen“ Kontrapunkte Mendelssohns achten sollen, die seine Themen latent verbinden; z. B. der nur halb realisierte doppelte Kontrapunkt im langsamen Satz des Quartetts op. 80, (Takte 61-66) und Ähnliches.

Ein besonderes Kapitel widmet der Autor den Ouverturen; die eingehendste Untersuchung gilt der *Hebriden-Ouverture*; aber aufschlußreicher ist die Heranziehung der „Urfassung“ des *Sommernachtstraums*, die seit dem Tod ihres früheren Besitzers, Albrecht Mendelssohn Bartholdy, einen Dornröschenschlaf im Besitz von Mrs. Deneke in Oxford schlief und jetzt erst wieder „erwacht“ ist<sup>8</sup>.

Bei solchen Analysen hätte der Verfasser gut daran getan, den Ausdruck „Symmetrie“ zu vermeiden; er verwendet ihn wahllos für rhythmische, metrische und intervallische Beziehungen. Gelegentlich einer plausiblen Analyse der Ouverture zur *Schönen Melusine* gibt er den hier angebrachten Hinweis auf die Verwendung des Wellenmotivs in Wagners *Rheingold*.

Leider sagt er nichts über die Ouverture zu *Ruy Blas* und zu Tragödien von Sophokles und Racine, für die Mendelssohn die Theatermusiken schuf. Warum nicht? Besonders die *Ruy Blas*- und *Athalie*-Ouverturen bieten viel Aufschlußrei-

<sup>7</sup> Auf die Barform bei Mendelssohn habe ich nachdrücklich hingewiesen: a. a. O., S. 357 (*Auf Flügeln des Gesanges*).

<sup>8</sup> Hier macht sich's der Verfasser ein wenig zu leicht; nicht weil er behauptet, meine Deutung des zweiteiligen Themas der *Sommernachtstraum*-Ouverture sei „falsch“ – brevissima manu, sondern weil er diese Behauptung nirgendwo begründet. Einer wissenschaftlichen Abhandlung steht dieser Oberlehrer-Ton nicht an, ebensowenig wie die gleiche Praeceptoren-Melodie dem Meister selbst gegenüber, wie etwa auf S. 215, wo es heißt (anlässlich des Finale von op. 66): „Die Reikung ist viel zu lang geraten; der HS-Refrain, ohnehin übermäßig strapaziert, wird auch noch in den Ü-Partien . . . abgenutzt. Dadurch ist dieser nicht mehr finalkräftig; seine Forte-Wendung nach Dur macht die Misere vollends eklatant“.

ches für das übernächste Kapitel, das sich mit „*Zyklus und Zusammenhang, Choral, Leitmotiv, Programm, zeitlichen und biographischen Hintergründen*“ beschäftigt. Ein großer Happen, mein' ich; und der Verfasser hat ihn nur zum Teil „verkräften“ können. Daher ist dieses Kapitel nicht ausgeglichen und macht sich's, besonders anlässlich der „zeitkritischen“ Hintergründe, ein bißchen zu leicht. So ist z. B. das Leitmotiv in der Ouvertüre zu *Athalie* übersehen worden, wie ja die ganze Ouvertüre; der Kritiker widerspricht sich, der noch auf S. 214 der Meinung war, daß das Trio op. 66 ein „*Experiment*“ darstelle, während er ein paar Seiten später die Meinung vertritt, daß die Klaviermusik des Meisters „*traditionell*“ geblieben sei.

Was Selbstzitate anlangt, so war ich immer der Meinung, daß sie bei Mendelssohn (vielleicht ausgenommen das Quartett op. 13) keinen autobiographischen Charakter haben, wie etwa in Beethovens Neunter oder in der *Symphonie fantastique*. Das Quartett op. 13 „*als das aufgewählte Psychogramm einer ersten Jugendliebe*“ anzusprechen, halte ich für übertrieben, da Mendelssohn seinem ganzen Charakter nach kein exhibitionistischer Künstler war; das bestätigt auch die mir gut vertraute Familientradition. Zwar freut es mich, daß der Verfasser bezüglich op. 13 zu ähnlichen Schlüssen gekommen ist wie ich, aber er hätte meine Priorität ruhig andeuten dürfen<sup>9</sup>. Er setzt sich übrigens recht einleuchtend mit dem Begriff und der Terminologie des Leitmotivs auseinander, kritisiert einige Mißdeutungen, aber weicht der Frage, inwieweit ein Leitmotiv eine – nicht unbedingt musikalische – Assoziation repräsentiere, aus. In der scharfsinnigen *Lobgesang*-Analyse erkennt der Verfasser sehr wohl die für Mendelssohn „atypischen“ Elemente, und mit Recht betont er die „*epochale Situation des Komponisten, der zum ersten Male . . . . zwischen Spontaneität und Historismus zu erfinden, zu lavieren und zu vermitteln hatte*“, und diskutiert dann die Frage des Historismus in Mendelssohns Schaffen. Das ist freilich eine harte Nuß, besonders, wenn man bedenkt, daß viele seiner Zeitgenossen, absichtlich oder unabsichtlich, ganz gewohnheitsmäßig zu archaisieren pflegten. Auch Mozart tat dies bisweilen, von Bach gar nicht zu reden.

Anschließend an solche Betrachtungen wendet sich der Verfasser nun der als problematisch bekannten „*Reformations-Symphonie*“ zu, die Mendelssohn selbst nie zur Veröffentlichung freigab. In ihrer Analyse folgt er – notwendigerweise – den älteren Arbeiten von A. Heuss und W. Tappert<sup>10</sup>. Ob das „*Amen*“ im Scherzo erscheint oder nicht, ist debatabel, ebenso, ob man Bachs Harmonisierung von „*Ein feste Burg*“ (welche?) als „*chromatisch*“ bezeichnen kann.

Wichtiger als all das ist das Verständnis des geistesgeschichtlichen Hintergrunds, aus dem sowohl der *Lobgesang* wie die „*Reformations-Symphonie*“ hervorgegangen sind. Der Verfasser sieht die beiden Werke aus rein-musikalischer Perspektive; die reicht aber hier nicht aus. Beide sind Schöpfungen eines tief religiösen Geistes, der in der Bibel, d. h. im ererbten Judentum und in der tief durchdachten evangelischen

---

<sup>9</sup> Ich schrieb zusammenfassend über jenes Quartett: „*Hätte Mendelssohn es vermocht, auf diesem Niveau zu verbleiben, sein Name würde heute zusammen mit Beethoven und Mozart genannt werden*“. (S. 118)

<sup>10</sup> Des Verfassers harmonische Deutung des „*Dresdener Amen*“ ist nicht ganz richtig: es besteht aus (D-Dur) I-VI<sup>6</sup>-DD-V, nicht aus I-VI-II-V.

Doktrin beheimatet war. Ohne die tiefen Bindungen an sein Elternhaus, an das lutherische Alt-Berlin, an den Humanismus Goethescher Richtung, an die jüdisch-deutsche Aristokratie nach der Emanzipation, und vor allem an die Bibel, hätten weder der *Lobgesang* noch die anderen geistlichen Werke des Meisters je entstehen können. Ob sein „*Lebensgefühl reduziert*“ war, wie der Verfasser spekuliert, weiß ich nicht; aber wenn man so witzige und zugleich furiose Briefe schreibt, wie sie Felix aus Birmingham schrieb, 15 Monate vor seinem Tode, oder wenn er seinen Geburtstag (im Februar 47) als den besten seines Lebens bezeichnet und sich „*gesund schlafen, trinken und lachen*“ will, ist wenig vom „*reduzierten Leben*“ zu merken. Es war der unerwartete Tod seiner über alles geliebten Schwester Fanny, der seinen Lebenswillen vernichtete, 6 Monate vor seinem eigenen Tod. Damit nehmen wir von Mathias Thomas' fleißiger, gründlicher, und im Wesentlichen gerechter Bewertung Mendelssohns Abschied.

Die Arbeit Susanne Grossmann-Vendreys über die Orgelwerke Mendelssohns war mir leider nicht zugänglich. Der Studie Reinhard Gerlachs über *Mendelssohns Kompositionsweise* (im Archiv für Musikwissenschaft, 1971, S. 119-133) muß man im allgemeinen durchaus zustimmen, auch wenn die Arbeit vielleicht manchmal übers Ziel schießt. So glaubt der Verfasser, der Ausdruck und die Empfindung „*wie aus dem Herzen geflossen*“ sei ein „*artifizielles Produkt aus Einfalt, Technik und kritischem Einspruch*“ (S. 181). Das gleiche ließe sich von der *Missa solemnis* Beethovens sagen, wo es als Motto heißt: „*Vom Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen*“. Sehr überzeugend scheint mir des Verfassers Konjektur der eigentlichen Arbeitsmethode des Meisters zu sein, und ein paar handschriftliche Skizzen, die ich gesehen habe, bestätigen sie durchaus. Auch die Selbstkritik, die sich gewöhnlich an die Fortspinnung des primären Einfalls zu heften pflegte, ist sehr typisch für Mendelssohn.

IV. *Beurteilung der neu veröffentlichten Werke.* Seit etwa 1960 hat die systematische Veröffentlichung der Jugendwerke Mendelssohns begonnen, hauptsächlich durch die Staatsbibliothek Berlin und durch die Mendelssohn-Gesellschaft. Bisher sind mir die oben erwähnten Werke zugänglich gewesen – doch ist es von hier aus nicht leicht, festzustellen, ob noch anderes publiziert wurde als die Jugendsymphonien und -Konzerte. Das Echo war weder in England noch in Amerika durchdringend zu nennen, sehr zu Unrecht! Von größeren Studien über diese Werke sind mir daher nur zwei zu Gesicht gekommen: Hellmuth Christian Wolffs großer Essay über die Jugendsymphonien (Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft XII, Leipzig 1968) und mein älterer Aufsatz über die beiden Doppelkonzerte (in „*Music and Letters*“, London, April 1955). Wolff beschreibt einige der Jugendsymphonien, zitiert mancherlei charakteristische Stellen und forscht nach möglichen Einflüssen jenseits von Mozart und Beethoven. Er nennt Pleyel, W. E. Wolff, C. Ph. E. Bach und einige Kleinmeister des beginnenden 19. Jahrhunderts, übersieht aber Haydns gewaltigen Schatten, der sich in einigen Sätzen unverkennbar zeigt. Überdies scheint auch Rossinis etwas lärmender Ouverturenstil nicht ohne Wirkung auf den jungen Felix geblieben zu sein, der ihn doch in späteren Jahren verachtete. Obwohl alle Symphonien, die ich sah, ohne Ausnahme „*recht gut gearbeitet*“ waren, weisen doch

die XI. und XII. unzweifelhaft einen bedeutenden Fortschritt in der Kompositions- und Satztechnik auf. Die Doppelfugati der XII. Symphonie sind von meisterlicher Kunst, man kann's nicht anders nennen. Vielleicht noch auffallender ist Felix' Fortschritt zwischen dem letzten Satz des ersten Doppelkonzerts (in *E*-dur) und dem ersten Satz des darauffolgenden zweiten (in *As*-dur). Man hat buchstäblich den Eindruck, als ob dem jungen Genius Flügel gewachsen wären. Der langsame Satz der XI. Symphonie ist ein klangschönes Adagio, das zwar thematisch oder formell nichts Neues aufweist, aber den Klangsinn des Knaben ins hellste Licht rückt. Schon die IX. Symphonie („*La Suisse*“) in *c*-moll sieht im langsamen Satz (in *E*-dur, vielleicht Beethovens drittem Konzert folgend) ein Klangexperiment vor: das erste Drittel wird von 4 Violinen getragen, das zweite von Bratschen und Celli, und erst am Schluß vereinigen sich beide Gruppen. Wer ihm wohl den Gedanken eingegeben haben mag? Vielleicht sein Freund und Geigenlehrer Eduard Rietz, dem das Werk auch gewidmet ist. Durch Hellmuth Christian Wolff erfahren wir, daß zwei „Kindersymphonien“, die scheinbar als Juxmusik gedacht waren, verloren sind. Das ist sehr schade, und selbst die Veröffentlichung der Operette *Die Beiden Pädagogen oder Der Onkel aus Boston* (Berlin, Staatsbibliothek), deren Musik schon durch Georg Schünemanns eingehenden Essay (Zeitschrift f. Musikwissenschaft 1923, S. 506 ff.) sehr gut charakterisiert war, gibt uns kein richtiges Bild vom „musikalischen Humor“ des Meisters, der unter den Intimen der Familie berühmt war.

Die Frühwerke Mendelssohns, gesehen in ihrer Totalität, ergeben nun ein höchst eigentümliches, ja widerspruchsvolles Bild: der Komponist neigt zu archaischen Formen, wie Fuge, Ostinato, Cantus firmus-Technik, Choralvorspiel, ja sogar zur monothematischen Sonate; seine hochentwickelte Satztechnik ist echt polyphon, nicht bloß „durchbrochener“ Art. Er bedient sich nicht der typischen Beethovenischen „Fragmentationsmethode“ in seinen Durchführungen, sondern verarbeitet seine Themen als ganze Linien, eher wie Mozart oder der mittlere Haydn. Dagegen sind Harmonik und Melodik ganz und gar „modern“, und in der Instrumentation und im Klangexperiment zeigt er sich als Neuerer. Wenn man annehmen darf, daß Formkunst und Satztechnik erlernt, Harmonik und Melodik aber eher ursprünglich, und daß der Klangsinn der angeborenen Phantasie angehört, wird das Bild des jungen Komponisten auffallend zwiespältig. Er ist später den Weg der Konvention gegangen, die inneren Widersprüche verschwinden nach und nach, aber man wird es wohl bedauern müssen, daß dieses „Sich-Einfügen“ in das damals Übliche und Gängige dem unzweifelhaft genialen Knaben die ihm eingeborene hohe Eigenart geraubt hat. Und wenn man in diesem Zusammenhang über Heredität spekulieren darf, könnte man annehmen, daß die originale und ausgesprochen unkonventionelle Art des musikalischen Ausdrucks vom Vater, die Neigung zur konventionellen Formenwelt aber von der Mutter stammte.

V a. *Historismus*. In Anbetracht der starken, vielleicht allzustarken Bindung Mendelssohns an alte Musik – nicht umsonst sagte Berlioz von ihm, daß er die Toten zu sehr liebe – füllt Susanne Grossmann-Vendreys Buch *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Regensburg 1969) sicherlich eine Lücke im Gesamtbild des Meisters aus.

Bevor wir auf einzelne Punkte des Buches eingehen, werden uns Blickpunkt und Hauptziel der Verfasserin beschäftigen; denn hier vor allem beginnen die Mißverständnisse. Sehr mit Recht spricht die Verfasserin von Mendelssohns „*noch immer unerschöpfter*“ Biographie, zu der das vorliegende Werk als ein Beitrag gedacht war. Der unbefangene Leser wird sich unter dem Titel des Buches eine Darstellung des Verhältnisses vorstellen, das Mendelssohn mit alter Musik verband: seine positive Einstellung würde sich sowohl in seinem kompositorischen Schaffen wie in des ausübenden Künstlers historischen Aufführungen manifestieren. Das aber lag nicht im Sinne der Verfasserin; sie ist auf den Einfluß der alten Musik auf das Schaffen des Komponisten Mendelssohn überhaupt nicht eingegangen, sondern hat sich im Wesentlichen auf ihre Wiedererweckung durch den ausübenden Künstler beschränkt. Nicht einmal seine Orgel- oder Chormusik, wo des Meisters Neigung zur alten Musik am deutlichsten und fruchtbarsten hervortritt, ist von der Verfasserin berücksichtigt worden; dabei verdanken wir ihr eine ausführliche Studie über Mendelssohns Orgelmusik, die mir leider nicht zugänglich war. Auch der vielversprechende Titel eines Kapitels: „*Mendelssohn als Organist*“ enttäuscht, denn auch hier wird nur vom Interpreten, nie vom Komponisten Mendelssohn gesprochen. Andererseits hat sich die Verfasserin mehr als die meisten andern Autoren über Mendelssohn der Mühe unterzogen, für jede ihrer Aussagen die handschriftlichen oder zeitgenössischen Zeugnisse zu zitieren, und der Verfasser dieses Berichts, der sich viele Jahre um die Erschließung dieser Quellen bemühen mußte – heute liegen sie zutage – weiß das besonders zu würdigen.

Im übrigen folgt das Buch dem Lebenslauf Mendelssohns, und geht in jeder Phase auf seine Beschäftigung mit alter Musik ein. Einige Unstimmigkeiten seien im folgenden richtiggestellt.

- Der Dirigent des Frankfurter Caecilien-Vereins hieß Johann Nepomuk Schelble, nicht Schelbe, wie er irrtümlich und regelmäßig (auch im Index) genannt wird.
- S. 23: Mendelssohn bedurfte nie der Anregung von A. B. Marx, um Beethoven zu studieren; er hat alles gekannt, was von ihm gedruckt vorlag, bevor er Marx kennen lernte. Sein Vater hatte auf alle Neuerscheinungen der deutschen, österreichischen und französischen Musikverleger subskribiert. Ich besitze ein Xerox eines Scherzbriefs, in dem er – als fingierter Beethoven – seiner Schwester Fanny zum Geburtstag gratuliert, und ihr die Sonate für das Hammerklavier zum Geschenk macht. Die lustige Fälschung verdient einmal veröffentlicht zu werden.
- S. 42: Die Wiener Aufführung des *Paulus* wird von der Verfasserin als „*ausserordentlicher Erfolg*“ bezeichnet. Davon kann nun keine Rede sein, wie ich in meinem Mendelssohn-Buche nachgewiesen habe (S. 327-332). Übrigens wurde der *Paulus* nicht 1838, sondern im Jahre 1839 aufgeführt.
- S. 51/52: Die mindestens zweideutige, wenn nicht gar feindselige Haltung der Singakademie gegenüber Mendelssohns Kandidatur, die sehr merkwürdige und unverkennbar antisemitische Hintergründe hatte, wird von der Verfasserin völlig unterdrückt. Warum?
- S. 87: Die beleidigende Haltung Schindlers beim Niederrheinischen Musikfest, Düsseldorf 1836, ist von der Verfasserin stark schönigt worden; in Wirklichkeit hat Schindler stets gegen Mendelssohn intrigiert, und der Bericht in Fétis' „*Revue musicale*“ (Mai 1833, S. 135 f.), daß „*Anton Schindler mit der Erneuerung des Düsseldorfer Musikvereins betraut worden war*“, ist im höchsten Maß verdächtig. Denn damals war Mendelssohn bereits Musikdirektor von Düsseldorf. Über die Zuverlässigkeit Schindlers in geldlichen Dingen lese man bei Jean und Brigitte

Massin, „*Beethoven*“, S. 290-292, nach (München 1970).

- S. 122: Die „Zusammenfassung“ der Tätigkeit Mendelssohns an den Niederrheinischen Musikfesten ist insofern einseitig, als die Verfasserin dem Vergleich mit gleichzeitigen englischen Musikfesten ausweicht. Man sollte denken, daß analoge Probleme analoge Lösungen zeitigen sollten. Dem war aber nicht so.
- S. 174-176: In Berlin, wo Mendelssohn der General-Musikdirektor der Kirchenmusik war, gab ihm der hohe evangelische Klerus oftmals Anlaß zu bitteren Klagen; er nahm schon an kunstvollen a-cappella Chören Anstoß und wollte die Instrumentalmusik ganz aus dem Dom verbannen. Auf diesen Konflikt zwischen archaisierenden und modernisierenden Tendenzen ist die Verfasserin nicht eingegangen, obwohl gerade für diese Auseinandersetzung genügend Briefe wie Kompositionen Zeugnis ablegen.

Die überaus rege und geradezu propagandistische Tätigkeit des Meisters für die ältere Musik wird von der Verfasserin ins hellste Licht gerückt. Alle Dokumentationen sind zuverlässig und ausführlich, und der Respekt vor der gewaltigen Leistung Mendelssohns ist überall spürbar. Umsomehr muß man es bedauern, daß das historisierende Element im Werk des **K o m p o n i s t e n** so sehr zu kurz gekommen ist. Ganz besonders dankbar muß man der Verfasserin für den biographisch-lexikalischen Anhang sein. In ihm werden die folgenden Persönlichkeiten, die alle mit Mendelssohn in Verbindung standen, recht ausführlich gewürdigt: Wolf Graf von Baudissin; Robert Franz; Aloys Fuchs; Franz von Gleichauf; Franz Hauser; William Horsley; Otto Jahn; Julius N. Koetschau; E. Heinrich; W. Verkenius; dieser biographische Anhang ist in seiner Art eine Kultur- und Sozialgeschichte des vormärzlichen **D e u t s c h l a n d e n m i n i a t u r e**.

Als Komponist in historischem Rahmen wird Mendelssohn eingehend gewürdigt in William S. Newman's drittem Band seiner „Sonatengeschichte“: *The Sonata since Beethoven* (Chapell Hill 1969). Da von Mendelssohn nur 9 Sonaten publiziert sind, abgesehen von den Orgel-Sonaten, die hier nicht berücksichtigt sind, war Newmans Feld doch sehr eingeschränkt, zumal zehn bisher unveröffentlichte Sonaten noch ihrer Drucklegung harren. Trotzdem ist es ihm gelungen, ein treffendes Bild von Mendelssohns Stil zu geben, ohne in unzutreffende Generalisierungen zu verfallen. Seine objektive Darstellung des gewaltigen Einflusses, den Mendelssohns Musik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts allenthalben in Europa und Amerika ausübte, wird allgemein dankbar aufgenommen werden, obgleich sie sich doch auf die Sonate beschränkt. Aber auch die Orgelsonaten, die noch heute zum Rüstzeug des guten Organisten gehören, werden kurz, aber treffend charakterisiert: „*in the present survey this majestic music must be regarded as peripheral to the mainstream of sonata history, but central to – in fact, a major landmark in – the special and equally venerable branch of the organ sonata . . .*“<sup>11</sup>.

Verglichen mit diesem auf breitester Basis fundiertem Werk ist die Arbeit Martin Weyers, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger* (Regensburg 1969) ziemlich konventionell gehalten, soweit sie Mendelssohn betrifft. Es scheint, daß der Verfasser die Entstehungsgeschichte der Orgelsonaten, die Mendelssohn für England konzipierte, nicht genau gekannt hat, so daß er sich auf Susanne Grossmanns

---

11 W. S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, Chapell Hill 1969, S. 306.

Arbeit über diese Orgelsonaten berufen muß. Für meinen Geschmack sind Urteile wie das folgende beinahe sinnlos, jedenfalls aber billig: „*Ausgesprochen romantisch und für Mendelssohn typisch sind Harmonik und Melodik*“ (S. 43). Ja, für wen denn sollen sie typisch sein, wenn sie „*typisch für Mendelssohn sind*“?

Ebenfalls zu leicht gewogen wird Mendelssohn in Leon B. Plantingas Buch *Schumann as Critic* (New Haven & London 1967). Es enthält ziemlich wenig Material über Mendelssohn – es scheint, daß der Verfasser durchaus nicht alle kritischen Aufzeichnungen Schumanns gekannt hat, sonst würden Schumanns wohlbekannte Bemerkungen über Mendelssohns Konzerte im Leipziger Gewandhaus nicht so auffallend fehlen. Der Verfasser ergeht sich ausführlich über die Antithese „Klassisch-Romantisch“ und zitiert F. A. Gelbeckes langen Artikel dieses Titels in der NZfM von 1841 als „*a good example of this confusion*“.

Weitab von solchen Spekulationen und Modeströmungen, im stillen Basel, hat Max F. Schneider, unterstützt von Hugo von Mendelssohn Bartholdy, viele Jahre lang in emsiger, ja unermüdlicher Kleinarbeit, eine Menge von Realien, Dokumenten, Memorabilien etc. der Familie Mendelssohn zusammengetragen. Diese Sammlung konstituiert, zusammen mit den Musikhandschriften und Briefen des Komponisten, der Korrespondenz seines Vaters und Großvaters, das reiche Schatzhaus der primären Quellen, das heute kein Autor, der sich mit Mendelssohn befaßt, unberücksichtigt lassen darf. Diese Sammlungen sind in den Besitz der Mendelssohn-Gesellschaft e. V. übergegangen und befinden sich jetzt in Berlin.

An Dokumenten fehlt es also nicht, auch nicht an sekundären Quellen. Trotzdem ist es bis heute nicht gelungen, die Gestalt Mendelssohns und die Genealogie seines Stils fugenlos (unbeabsichtigtes Wortspiel!) in die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts einzubetten. Viele Fragen und viele Rätsel, die die Persönlichkeit des Meisters nicht weniger als die – bei schärfster Selbstkritik! – Ungleichheit seines oeuvre aufgeben, sind noch unbeantwortet und ungelöst; doch ist, besonders in Deutschland, ein Anfang gemacht, sie systematisch zu bearbeiten. Dabei dürfte eine Monographie über den Status der Kunstmusik in den Kreisen der deutschen Judenheit vor und während der Emanzipation, die noch nicht geschrieben worden ist, einige wichtige Fragen bezüglich Mendelssohn und seiner jüdischen Zeitgenossen ein für allemal beantworten. Auch die Kontroverse Wagner-Mendelssohn würde zum vollen Verständnis der historischen Situation Mendelssohns beitragen. Ich darf hier auf meinen Aufsatz in der Festschrift für Karl Gustav Fellerer (1973) hinweisen, der sich mit diesem Thema geistesgeschichtlich (nicht musikalisch) beschäftigt.

V b. *Der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Preis der Staatl. Akadem. Hochschule für Musik in Berlin*. Schließlich ist es nicht mehr als angemessen, daß wir Mendelssohns als Förderers und Wohltäters gedenken. Im besonderen handelt es sich um eine sehr interessante Arbeit über die *Geschichte der Felix Mendelssohn Bartholdy Stiftung* und die *Vergabe des Mendelssohn-Preises* aus der Sicht der Jury (im Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 1972) von dem um Mendelssohn hochverdienten Rudolf Elvers. Von den drei Stiftungen, die die Familie errichtete, betrifft unser Thema nur die zweite: die „*F M B Stiftung*“, die als Kompensation für die der Preußischen Staatsbibliothek überlassenen (nicht geschenkten!) Handschriften des Komponisten

jährlich Preise von zusammen 3.150 Mark aus staatlich preußischen Mitteln zu vergeben hatte „zur Ausbildung befähigter und strebsamer Musiker ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. . .“

Die Statuten sind nahezu vollständig wiedergegeben; in ihnen sind die folgenden Punkte interessant:

§ 2: Die Mittel der Stiftung waren sehr ansehnlich; sie besaß nicht nur die vertraglich gesicherte Rente von Mk 3.150.—, sondern zusätzliche 50.000 Mk an Schenkungen, alle von der Familie selbst.

§ 8: „Die Erben . . . des Generalmusikdirektors, Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy haben für ihre Lebenszeit das Recht, dem Curatorium Bewerber zur Prüfung vorzuschlagen . . .“

Ein Brief des Kuratoriums von 1899 an Frau Lili Wach, die letzte lebende Tochter des Komponisten, besagt, daß je Mk 1500.00 für einen Komponisten und „ausübenden Tonkünstler“ bestimmt waren, zusätzlich anderweitiger Unterstützungen und Beihilfen. Erst ab 1912 wurden die Stipendiaten in den Jahresberichten der Berliner Hochschule für Musik regelmäßig ausgewiesen. In der Liste der Stipendiaten seither finden sich manche auch heute noch „klingende“ Namen; hier seien nur die bekanntesten verzeichnet:

Licco Amar; Wilhelm Kempff (für Komposition!); Erwin Bodky (Komposition); Unterstützung von 300 Mk an Kurt Weill; Berthold Goldschmidt (Komposition); Ernst Pepping (Komposition); Arthur Balsam.

Der 1933 neu eingesetzte Direktor der Hochschule, Fritz Stein, wies die Behörden auf die nicht-arische Abstammung der Kuratoren Artur Schnabel und Carl Flesch hin; sie wurden durch arische Kuratoren ersetzt. Das letzte (arische) Kuratorium (1934/35) bestand aus den Herren: Fritz Stein; Stellvertreter Richard Rössler; Karl Klingler; Stellvertreter Kurt Börner; Georg Schumann; Stellvertreter Max Trapp.

Im Jahre 1937 wurden sowohl die Rente wie das angesammelte Stammkapital der Stiftung — „zusammen mit andern Stiftungen“ — in ein „Preussisches Staatsstipendium“ umgewandelt. Mit Recht fragt der Autor, wo die Wertpapiere, die den Stiftungen zugrunde lagen, „geblieben sein mögen“? Ein Raub unter Millionen — kommts noch darauf an?

Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hat im Jahre 1962 beschlossen, die Felix Mendelssohn Bartholdy-Stiftung wieder ins Leben zu rufen. Dessen Jury besteht aus den jeweils amtierenden Direktoren der neun staatlichen Musikhochschulen der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlins. Seine Anforderungen scheinen sehr hoch zu sein — schade, daß nicht auch Musikwissenschaftler berechtigt sind, an diesem Wettbewerb teilzunehmen! Haben sie doch mindestens ebenso viel getan wie die meisten „ausübenden Tonkünstler“, um Mendelssohns Bild und Werk in der Gegenwart zu bewahren und zu erneuern!