

Studie zur bürgerlichen Musiksprache Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ als historisches, ästhetisches und politisches Problem

von Frieder Reininghaus, Berlin

1. *Der Gedanke des „Liedes ohne Worte“: Ästhetische und gesellschaftliche Schlüsselstellung*

Felix Mendelssohn Bartholdys kompositorisches Schaffen ist ästhetisch wesentlich vom Gedanken des „*Lieds ohne Worte*“ bestimmt. Er herrscht nicht nur in den rund 50 Werken, denen der Komponist diesen Titel gegeben hat; auch in Sonaten und Phantasien, Etuden, Trios und Konzerten ist der Gedanke präsent. Im Leitbild der Melodie, die einen direkten Zusammenhang zum Sprachtext abgeschüttelt hat, sind einerseits ästhetische Erfahrungen der Emanzipation der Musik von feudalabsolutistischen Fesseln zusammengefaßt. Andererseits geht davon die Tendenz ideologischer Verselbständigung zunehmend aus: daß Musik nicht in bestimmten historischen Umständen konkrete Inhalte formuliert, sondern daß Formen abgelöst vom geschichtlichen Hintergrund wie um ihrer selbst willen weiterentwickelbar erscheinen. Zusammengefaßt sind bei Mendelssohn idiomatische und formale Errungenschaften der ersten Wiener Schule, der Musik Mozarts, Haydns, Schuberts, Beethovens, die Theodor W. Adorno als die klassizistische Epoche der tonalen Musik beschreibt. Aufgenommen in die Syntax und Ausdrucksmöglichkeiten der klassizistischen Tonsprache sind Momente des historischen Erbes, die als fortschrittlich aus den Studien in der Musik der Vergangenheit sich herauschälten: kompositorische Verfahren von Händel, insbesondere aber Johann Sebastian Bach. Indem Mendelssohns zentrale ästhetische Kategorie gleichzeitig spontan und doch, durch die historischen Studien bereichert, reflektiert eine geschichtliche Entwicklung zusammenfaßt und beim Namen nennt, schließt sie nicht nur eine Etappe der bürgerlichen Musik ab, sondern artikuliert einen Leitgedanken für die gerade aufblühende musikalische Romantik: mit dem Erscheinen des ersten Heftes der „*Lieder ohne Worte*“ im Jahre 1830 gibt Mendelssohn dem 19. Jahrhundert, dessen Musik sich jedoch nur schwer insgesamt als „romantische“ bezeichnen läßt, einen musikalischen Wegweiser.

Die ästhetische Schlüsselstellung Mendelssohns hängt mit der gesellschaftlichen zusammen. Das Leben des frühentwickelten Komponisten ist eingerahmt von einschneidenden politischen Ereignissen: am Anfang steht die fortschrittliche deutsche Résistance gegen die napoleonische Monarchie, die in den vom Bürgertum getragenen Befreiungsfeldzügen des Jahres 1813 ihren Höhepunkt erreichte. Die Spannweite seines öffentlichen Wirkens beginnt mit der Zeit der französischen Julirevolution von 1830, deren Auswirkungen die Reaktion in ganz Europa zittern ließ; sie

endet mit dem Jahr 1847 am Vorabend der entscheidenden europäischen Erhebung gegen den Feudalismus der Jahre 1848 und 1849. Die geschichtliche Bewegung des Vormärz hat in den zwei Jahrzehnten zwischen Restauration und Fortschritt auch den musikalischen Werken ihren Stempel aufgedrückt. Die subjektive Wirkung, das historisch Individuelle der Mendelssohnschen Klaviermusik, ist also nicht nur biographisch oder ideengeschichtlich zu interpretieren, sondern selbst als ein gesellschaftliches Moment.

Indem Musik relativ unabhängig und von den entscheidenden Gesellschaftsprozessen abgelöst zu Papier und zu Gehör gebracht wird, wirft sie auch der kritisch-analytischen Durchdringung Schwierigkeiten in den Weg. Die tendenzielle Sprachlosigkeit der dem eigenen Anspruch nach autonomen Musik ist ein wesentlicher Punkt ihrer Ideologie. Durch adäquate Verfahren aber muß eine musikalische Analyse diese Ideologie zum Klingen bringen, wenn ihre Aktualität verbürgt sein will. Der Tonfall und die Formulierungen der Mendelssohnschen Musik sind historisch nicht ohne die Kategorie der „Verstehbarkeit“ zu dechiffrieren: eine sich konstituierende bürgerlich-demokratische Öffentlichkeit hat die avancierten Werke des Vormärz als ihre Kultur getragen.

So hängen auch in Mendelssohns Musik Form und Inhalt, Geformtes und Gemeintes im gesellschaftlichen Kontext, untrennbar zusammen – ohne freilich frei von inneren und äußeren Widersprüchen zu sein. Ein kritischer Blick auf das Problemfeld adäquater Analysemethoden macht es schwer, einen eigenständigen Bereich des musikalischen „Sachurteils“ anzunehmen: professionelle Urteile über Musik, die sich auf die Durchleuchtung technischer Kategorien beschränken, bleiben zu weit im Vorfeld der „Sache“, die doch von Menschen für Menschen gemacht wird. Gerade der „Kenner“ sollte weder bei der technischen Faszination noch beim biographischen Einleben stehenbleiben. Das Heranziehen von Selbstzeugnissen und Biographien ist ebenso wie das Mittel der technischen Untersuchung legitimerweise stützendes Hilfsmittel. Aber das auch noch so gründlich historisch wie fachlich fundierte Urteil ist, wie der ästhetische Gegenstand selbst, über den geurteilt wird, parteilich. Pathos oder Resignation, jubelnder Aufschwung oder selbstzufriedene Innerlichkeit sind in Mendelssohns Musik unter benennbaren biographischen Umständen mit spezifischen technischen Mitteln hervorgebracht. Bewußte und unbewußte Bedeutung dieser Musik in ihrer Geschichte ein Stück weit zu erhellen, muß jedoch mit einer wertenden Aufarbeitung der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft zusammenfallen.

Die musikalische Perspektive des jungen Komponisten im Vormärz ist gekennzeichnet vom Widerspruch zwischen dem Postulat einer verständlichen und verbindlichen Musiksprache und den Belastungen und Verpflichtungen eines historischen „Erbes“. Bis zum „Durchbruch“, den in der öffentlichen Rezeption die ersten sechs „Lieder ohne Worte“ op. 19 darstellen, ist Mendelssohns Komponieren geprägt vom Adaptieren seiner Vorbilder Carl Maria von Weber und Händel, dessen Musik in der Singakademie des Lehrers Zelter präsent war. Stücke wie die frühe g-moll-Sonate (posthum erschienen als opus 105), im Programm des Debütanten am Weimarer Hof und vor den Ohren Goethes (1821), sind von einem kaum geglätteten Widerspruch der musikalischen Konzeptionen durchzogen. Der

Haydnsche Gedanke der „durchbrochenen Arbeit“ kann sich von den Händelschen Fugato-Modellen nicht lösen; dem „Seufzer“ als frühklassizistischem Stilmerkmal kommt zentrale Bedeutung zu. Die Auseinandersetzung mit den im Musikleben gängigen Formen, das Ringen um eine musikalische Idiomatik kompliziert sich im Verlauf der Jahre bis 1830 durch die Rezeption Mozarts, Schuberts und Beethovens und die gleichzeitige zunehmende Beschäftigung mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, seinen zugänglichen Orgelwerken und der *Matthäus-Passion*.

Die „leichte Hand“ des jungen Mendelssohn beim Komponieren hängt mit der Tatsache zusammen, daß er eingebettet in ein umfassendes Angebot nicht zwanghaft zum Musiker ausgebildet wurde: die liberale Erziehung ließ Raum für das „improvisierende Phantasieren“ – und Zeit seines Lebens ist das umfassende Niveau der verschiedensten Typen des Mendelssohnschen Improvisierens verbürgt. Die schöpferische Produktivkraft hat dadurch mit hoher Wahrscheinlichkeit entscheidende Impulse erhalten: die Fertigkeit eines „phantasievollen“ Fortspinnens aufgegriffener Motive dürfte daraus resultieren. Die nach herkömmlicher Satzlehre nicht allzu komplizierten Sachverhalte in den frühen Werken Mendelssohns werden so z. T. erklärlich. In den frühen und weit hinein in die mittleren Werke – der quantitativ größte Teil des Oeuvres – sind die Formen überschaubar gehalten, Raffinesse stecken in den Details. Die Harmonik geht über den vom Wiener Klassizismus geschaffenen Rahmen nicht hinaus. Die rhythmischen Modelle sind vielfältig und meist in sich jeweils einheitlich oder dem Fortspinnungs- und Durchführungsgedanken verpflichtet. Die Melodik weist eingängige Charakteristika auf; ähnlich wie bei Mozart ist die Idiomatik der Mendelssohnschen Melodien aus den kontemporären Kompositionen auszumachen.

Ebenso jedoch wie der Versuch einer Einengung der musikalischen Perspektive des jungen Mendelssohn auf Elternhaus, individuelle soziale Umstände, Lehrervorbilder und andere biographische Momente zu kurz greifen muß, wird eine streng technisch durchgeführte Analyse der verschiedenen Werke dem poetischen Anspruch der Mendelssohnschen Musik, der sich in den Jahren vor 1830 zunehmend herausbildet, nicht gerecht werden.

Es kann nicht allein in der Musik und ihrer „inneren Logik“ liegen, wenn von einem Komponisten volkstümliche Melodien aufgegriffen und verständliche Formen bedient werden. Volkstümliche und allgemeinverständliche Elemente werden bei Mendelssohn zunehmend fester Bestandteil seiner musikalischen Idiomatik. Diesem Umstand und der Bedeutung von Volkstümlichkeit und Verständlichkeit in der Rezeptionsgeschichte Mendelssohns wird eine individualisierende, biographisch orientierte Betrachtung ebensowenig gerecht wie ein Netz technischer Kategorien, die eine positivistisch orientierte musikalische Analyse über ihren Gegenstand stülpt.

Diese beiden Kategoriensysteme versagen vor dem Gedanken des Komponisten an die Spielbarkeit seiner Klavierstücke durch die sprichwörtlich bekannte „höhere Tochter“. Sie versagen vor der Tatsache, daß sich Lieder der Arbeiterbewegung an die durch und durch zu bürgerlichen gemachten Melodietypen und Begleitungsarten Mendelssohns anlehnten, und zwar keineswegs nur ironisch wie dann bei Hanns Eisler. Aber selbst das groteske Melodiezitat im „*Stempellied*“ und die das Bourgeoise stilisierende Bläser-Triolen im *Heimlichen Aufmarsch*, dem Beginn der

A-dur-Symphonie angelehnt, verleugnen auch in der Verfremdung nicht den Respekt vor der mustergültig großbürgerlichen Musik.

Die musikalische Perspektive für Mendelssohn als Komponist im Vormärz ist in keinem Punkt eine nur musikalische. Sie ist dem geschichtlichen Gang der Gesellschaft vermittelt, deren Entwicklungen und deren Widersprüchlichkeit. Die Repertoirebildung der „Lieder ohne Worte“ in acht Heften rekurriert auf die ökonomischen Verwertungsbedingungen des sich sprunghaft ausbreitenden Verlagswesens. Der ideologische Gedanke der musikalischen Poesie ist im bürgerlichen Sinn fortschrittlich gegenüber den funktionalen Bedingungen der Musik an den feudalsystemischen Höfen und in der noch vom Mittelalter her denkenden Herrschaftskirche; er ist regressiv gegenüber einer notwendigen Parteilichkeit für die Bedürfnisse des Volkes, dessen antagonistischer Widerspruch trotz des zunächst gemeinsamen Kampfes gegen das Feudalsystem mit dem Jahr 1848 endgültig aufbrach. So wurde Mendelssohns Musik in der Polarisierung des Vormärz immer deutlicher zu einer unzweideutig bürgerlichen, deren früher demokratischer Einspruch gegen den feudalen Geist in der Musik im Verlauf der dreißiger Jahre den „Synthesen“ Platz machte: den Synthesen zwischen oppositioneller bürgerlicher Kultur und den überdauernden Resten der feudalen Kultur in Form der aristokratischen. Damit wird im kulturellen Bereich mitvollzogen, was die politische Entwicklung des Großbürgertums auszeichnet: deren Versöhnung mit dem morbiden Feudalsystem. Die Standardisierung des Mendelssohnschen Komponierens reagiert auf die Bedingungen des bürgerlichen Musikmarkts, um den sich seine Werke andererseits verdient machten: es sind Schritte hin zu jenem durchorganisierten Musikmarkt, dessen eine zunehmend vom kapitalistischen Prinzip in allen Bereichen beherrschte Gesellschaft bedarf. Was an Mendelssohnscher Musik das Volk erreicht, ist fürs Volk bestimmt, aber nicht im Dienste des Volkes, wie die Forderung des badischen Radikaldemokraten Struve im Jahr 1848 auch für fortschrittliche Kultur dann lautete.

2. Fortschrittliche Impulse und resignativer Rückzug

Robert Schumann hat in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ die ersten „Lieder ohne Worte“ schwärmerisch begrüßt:

„Wer hätte nicht einmal in einer Dämmerstunde am Klavier gesessen (ein Flügel erscheint zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte.“

Schumann fängt die Stimmung ein, in die Mendelssohns Charakterstücke einschlugen. Das große Bürgertum und gehobene Schichten des Kleinbürgertums hatten die Muße, nach der Tagesarbeit sich dem „Phantasieren“ hingeben zu können, Ideale subjektiver Freiheit im scheinhaften Spiel verwirklichen zu können. Betont Johann Sebastian Bach noch, er habe hart arbeiten müssen, um es zum angesehenen Musiker und Komponisten zu bringen, so versucht Schumann, die Mühe kompositorischer Arbeit zu verwischen: nicht mehr, was einen klar ökonomischen Hintergrund hat, die Arbeitskraft des Musikers wertet ihn auf, sondern sein Beitrag zu einer idealistischen, reinen, unbeschwerten, freischwebenden, ja geraden nach natürlichen Ideologie.

Nur für den kurzatmigen Anhub einiger Klavierstücke Mendelssohns mag Schumanns hermeneutische Interpretation ihrer Entstehung sich für einen flüchtigen Moment aufdrängen, vielleicht für das 4., 9. oder 16. „*Lied ohne Worte*“, deren Typ auch das im Folgenden noch näher zu beleuchtende 48. angehört. Die Spannweite der fünfzehn Jahre, in denen die „*Lieder ohne Worte*“ entstanden, stellen sich jedoch weniger als Genie-Epoche dar; mehr sind sie eine Etappe der erneuten Konsolidierung kompositorischen Arbeitens.

opus 19 Nr. 1 Takt 3/4

opus 19 Nr. 1 Takt 5/6

Das erste „*Lied ohne Worte*“ hebt an mit einem Aufschwung, ist wohl ein Leitbild der Romantik in der Musik. Die Fortschreitung des Basses drängt nach oben; der Oktavsprung der Melodie, dem wieder vier diatonisch absteigende Schritte folgen, ist nicht nur instrumental, dem Einsatz der Flöte gleich, zu verstehen: es ist der Sprung vom Grundton zur Septime der Doppeldominante – harmonisch gesehen im Quintenzirkel ein Schritt um zwei Quinten „nach oben“. Jedes einzelne Begleitmotiv, der einfach arpeggierte Dreiklang in der von beiden Händen, sich ablösend, zu besorgenden Mittelstimme sprudelt nach oben: gerät die klassizistische Formsymmetrie (Zwei-, Vier-, Achttaktigkeit) mit dem 9. Takt außer Rand und Band, mit dem der zweite Anhub ins Schweben gerät, so ist mit dem Doppelschlag des 5. Takts schon gesagt, daß der Klaviersatz dieses „*Andante con moto*“ mehr meint, als nur tönend bewegte Formen.

opus 19 Nr. 1 Takt 18 - 21

Der Doppelschlag ist Idiom der klassisch-romantischen Musiksprache. Er ist Appell seit den Einleitungstakten der Beethovenschen „*Sturmsonate*“ (op. 31 Nr. 2) und weit über Schumanns „*Der Dichter spricht*“ (op. 15 Nr. 13) hinaus: er ruft Einverständnis hervor bei den angesprochenen Bürgern; der Ton ist „O Brüder!“ – und wo im durchführenden Mittelteil am Endpunkt der Steigerung der Gedanke des Übergangs von bewußter musikalischer Sprachlosigkeit in kolorierter Formel aufgegriffen werden muß um der Logik der eingeschlagenen Verfahrensweise willen, da steigen aus dem Quintsextakkord eineinhalb rezitativische Takte heraus – und kaum ist die zweite Hälfte des 19. und der 20. Takt als verlegene Überleitung zu hören: es ist ein ausladender, übergroßer, ausgekosteter Doppelschlag; es ist Synthese von einst gesungener Koloratur und Rezitativ, beides domestiziert und durchorganisiert. Nach dem nur kurzen Ausbruch aus dem strengen Begleitmodell schiebt sich dieses, für den weiteren Verlauf des Stücks wieder verbindlich, unter die Melodie (Takt 21), in deren Duktus das Anfangsmotiv fortgesponnen ist. Aus der harmonischen Schwebesituation zwischen C-dur (neapolitanische Subdominante) und H-dur, zugleich Reminiszenz an den Bewegungsstillstand in der Liedexposition, setzt die gesteigerte Reprise an (vgl. T. 39), deren Coda keinen rechten Schluß bilden will, sondern überleiten. Unter der verständlichen Dreiteiligkeit eröffnet sich die Perspektive kompositorischer Arbeit; die spontan wirkende Melodie ist äußerst durchdacht fortgesponnen und erzwingt mit ihrem emphatischen Anspruch – formal gesehen – unregelmäßigen Periodenbau, – stilistisch gesehen – die Infragestellung eines klassizistischen Formschematismus. Die leichte Hand des Komponisten und die authentische Interpretation überspielen in diesem ersten „*Lied ohne Worte*“ ebenso wie in den folgenden raschen Bravournummern desselben Genres die Mühen der Komposition. Vertuscht wird, „wie es gemacht ist“. Das Fortspinnungsprinzip, die entwickelnde Variation ist von Anfang an präsent und entfaltet sich. Das Streben nach

„integrale Komponieren“, das Beziehen verschiedener Momente eines Stücks bewußt aufeinander, ist kaum einem Dämmerzustand, auch nicht der Meisterattitüde vom „Wurf“ zuzuschreiben. Es setzt jedoch das rationale Verfahren wie die irrational sich legitimierende Interpretation eine Verbindlichkeit der Formen voraus, von der Schumann für das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts zu Recht ausgeht. Über Mendelssohns virtuose Handhabung der klassizistischen Formen spricht er sich verschiedentlich aus und begründet die ausgebliebenen Formneuschöpfungen:

„Mendelssohn, ein produktiv wie reflektiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Weg nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein . . .“

Eine Zurücknahme im freieren Umgang der Form ist als Tendenz bei Mendelssohn im Verlauf der dreißiger Jahre generell festzustellen; ein grober Vergleich z. B. der beiden Klavierkonzerte kann davon überzeugen. Die normierende, sich einschleifende Tendenz zu formaler Routine ist am 48. „Lied ohne Worte“, dem letzten des Genres, vielleicht deutlich zu machen. Mit der Begeisterung ist es vorbei.

opus 102 Nr. 6 A: Takt 1 ff. B: Takt 9 ff. B': Takt 19 ff. A'': Takt 25 ff. B'': Takt 29 ff.

A Andante.

1. 2.

3.

mf *cresc.* *sf*

B 5.

p *cresc.*

B' 10

A'' 13

B'' 15

Sechzehn zweitaktige Perioden geben diesem konzisen Andante einen gepanzerten äußeren Rahmen (1 2 . . .), etwas flexibler gehandhabt erscheint die Struktur der Formteile:

Formteil	A	B	A'	B'	A''	B''
Perioden	4	3	2	3	2	2

Unter der sich ankündigenden Erstarrung aber ist ein Muster anhaltender Variation entfaltet. Der Durchführungsgedanke, die Verknüpfung der Einzelmomente, greift auf das ganze Stück aus: Alle Perioden – und keine wird wörtlich wiederholt – sind motivisch und rhythmisch aneinandergekettet. Nur dem Grad des Beziehungsreichtums und der harmonischen Fortschreitung ist die Stückstruktur zu entnehmen. So ist die Periode 3 der fünften rhythmisch gleichgebildet und antizipiert auch deren Tonleitgang, gehört aber dem harmonischen Duktus nach als Fortspinnung zu Teil A. Sie wird, von hinten besehen, gleichsam zum doppeldeutigen Bindeglied. Als Vorder- und Nachsatz eines Liedstollens korrespondieren Periode 1 und 2; der Beginn des B-Teils, 5, greift den rhythmischen Impuls und die Bewegungsrichtung des ersten Taktes auf; steigt die Melodie des Anfangs jedoch von der Akkordquinte auf – ein warmer Anflug an verflogene Zeiten –, so ist der Seitengedanke noch

zurückgenommener. Er eröffnet mit an Bach erinnernder Baßführung in den Perioden 10-12 bei seiner Durchführung B' den Blick auf Schumanns Reformprogramm, das die Mendelssohnsche Kompositions- und Aufführungspraxis theoretisch prägnant zusammenfaßt:

„An die alte Zeit und ihre Wege mit allem Nachdruck erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, – sodann die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als unkünstlerisch zu bekämpfen, – endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.“

Das Poetische des Stückes hat sich weit in die Immanenz verkrochen: unter einer glatt gemachten Oberfläche, hinter flüssiger Konversation versteckt sich die zurückgenommene Aussage. Die Hinwendung zum Tonartumkreis der Subdominante verbreitet einen melancholischen Schleier.

Ein Entgegenkommen gegenüber der nach den Befreiungskriegen antifeudalen bürgerlichen, mehr und mehr aber entpolitisierten und kommerzialisierten Chorbewegung ist diesem „Lied ohne Worte“ ohne Polemik abzulauschen. Daß es sich, fast zwanghaft, um sich selbst dreht und keinen Ausbruch mehr findet, verweist auf ein gesellschaftliches Desiderat in Mendelssohns Leben: Aus dem Radikaldemokraten der Zwanziger Jahre, der verbesserungswütig die Welt durch seine Musik und seine Aktivität im Musikbetrieb missionieren wollte, war ein Mann geworden, der von den Zweifeln des ihm aus den Händen gleitenden Fortschritts geplagt, keine andere Alternative mehr sah als den Rückzug in eine selbsterarbeitete private Sphäre. Das Auseinandertreten von fortschrittlichem Impuls und resignativem Rückzug bestimmt die Entstehung der „Lieder ohne Worte“. Das 19. Jahrhundert hat dies wohl nicht überhört.

3. Mendelssohns Musik zwischen Romantik und Klassizismus: *Poetischer Gehalt und virtuose Prosa*

Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg in das Innere der „Lieder ohne Worte“. Jedoch hat Mendelssohn recht, wenn er sich nicht allzu blind beim Wort nehmen lassen wollte: Falschverstandene hermeneutische Interpretation weist er in einem bekannten Brief zurück:

„Es wird soviel über Musik gesprochen und doch so wenig gesagt. Ich glaube, die Worte reichen nicht hin dazu; und fände ich, daß sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstehe doch ein jeder. – Mir geht es gerade umgekehrt. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.“

Musik ohne poetischen Gehalt, nach Mendelssohns wie Schumanns Auffassung ein leeres Geklingel, gliche akustisch dem Kaleidoskop. Mit den Farben des Klaviers freilich spielt schon der Aufschwung zum *Jagdlied* (op. 19 Nr. 3), dessen Coda die Diskantsaiten umfänglich zur Geltung bringt, nicht ohne daß zuvor im Mittelteil die Bässe in die Tiefe poltern durften. Der poetische Gedanke des Entschwindens eines Jagdzuges in der Ferne birgt in sich mehr ein Leitmotiv der Romantik insgesamt als eine direkte programmatische Absicht. Verklärt werden feudale Verhältnisse: vom Duft der großen freien Adelswelt bekommen die Bürger in ihren muffigen Klavier-

zimmern etwas abgepackt. Die zertrampelten Äcker der verarmenden Bauern interessieren die Salonkomposition nicht: rücksichtslos im Fortissimo gehen die Hornquinten und delikate die süßsauern Mollmittelteile darüber hinweg. Immanent gesehen hat das Stück einen imposanten Anfang „abzufangen“. Das Signal des Anfangs will ausgelebt, nicht verscheucht sein. Aber trotz einiger möglicher Assoziationen beim *Jägerlied* ist mit ihm kein akustischer Prachtschinken gemeint; kaum ist es Pendant zu braungrünem deutschem Biedermeier über den Bürgersofas. Auch die bilderreichen Passagen der Mendelssohnschen Musik wollen nicht in Sprache übergehen. Gegenüber großen Leinwandflächen ist eine musikalische Miniatur gestaltet, eine historisch tradierte Allegro-Form zum virtuosen Charakterstück gewendet. Die Einbuße an Eindeutigkeit der suggerierten Bilder, die Einbuße an Widerspruchsfreiheit des musikalisch Gesagten verweist darauf, daß solche Musik als Musik in der Tradition von Musik zu begreifen sei. Sie ist kein Tongemälde und nicht Plauderei in der Allerweltssprache, in die die Kulturindustrie sie endgültig zu übersetzen trachtet.

Das einzelne „*Lied ohne Worte*“, der Liederstrauß eines Heftes, konnte sich zur Zeit der Entstehung, 1830 wie 1845, auf eine verbindliche musikalische Sprache berufen. Die Verbindlichkeit einer tendenziell „autonomen“, von der direkten Textaussage abgelösten Musiksprache war Produkt eines Prozesses von allgemeiner Aufklärung, der vor der Musik nicht Halt gemacht hatte. Das Streben nach der Entfaltungsmöglichkeit der künstlerischen Produktivkraft, der jahrhundertelange Kampf gegen kirchliche und fürstliche Bevormundung der Musiker, neue allgemeine und besondere Produktionsverhältnisse zuallererst haben in der allgemeinen Umwälzung im Besonderen die Konstituierung einer neuen Musikkultur hervorgebracht. Über die jeweils spezielle Funktion einer Komposition und einer Aufführung hinaus formulierte die Musik mit an einem Humanitätsideal. Daß ihre Sprache etwas Menschliches zu sagen hatte, war gesellschaftliches Einverständnis; daß sie bürgerliche Poesie geworden war, ein Sieg politischer Emanzipation und ideologischer Aufklärung gegenüber dem Feudalismus. Das Verständnis einer scheinbar funktionsent hobenen, allgemeinverständlichen, freientfalteten und brüderlichen Musiksprache, das abstrahierende Verstehen von verallgemeinerten Formeln, Gesten, Formen und Genres setzte spezifische Bildung bei denjenigen Kräften voraus, die sie trugen. Tragend aber für eine als „reiner Quell“ fließende Musikkultur war das Großbürgertum und wohl eine fortschrittliche Fraktion des Adels. Im ländlichen Bürgertum und im Kleinbürgertum insgesamt war Musik zu Beginn des 19. Jahrhunderts wohl kaum als „autonome“ präsent: sie war es durch opernspielende Wanderbühnen und oratoriensingende Musikfeste, durch Vorführungen der Militärblaskapellen und ebenso durch funktionale Tanzmusik. Das aristokratische Ideal spezifischer Musikbildung wurde im Verlauf des Jahrhunderts, mit dem Fortschreiten zur bürgerlichen Demokratie, breitenwirksam – mit dem Implikat der „Verflachung“. Aus dieser ökonomisch und politisch zu erklärenden ideologischen Entwicklung heraus ist Konzeption, Verbreitung und schließlich Primat der „Programm Musik“ und des programmatischen Verständnisses von Musik zu dechiffrieren.

Ungewiß und schwierig zu entschlüsseln ist, ob Mendelssohn selber einzelnen „*Liedern ohne Worte*“ programmatische Untertitel gab. Eine Ausnahme bilden die *Venetianischen Gondellieder*; ihr Name weist auf die Herkunft der Materialien und

die Tradition der Form hin. Mit dem Einlösen des Titels „*Lied ohne Wort*“ ist bei Mendelssohn, in Fortsetzung der Beethovenschen Tradition, die Überwindung der Vorherrschaft der meinenden Sprache über die Musik insgesamt und die Mehrzahl ihrer konstitutiven Details besiegelt. Die literarischen Untertitel folgen einer nunmehr selbständig möglichen Sprache der Musik, nicht umgekehrt die Affekte der Musik einer vorgegebenen Sprachformulierung.

Jägerlied, Volkslied, Trauermarsch, Spinnerlied, Wiegenlied oder *Frühlingslied* fassen in „zu unbestimmte“ Worte, was zuvor in einer selbstbewußten Musiksprache aufgezeichnet worden ist. Sicher treffen sie, so bei op. 62 Nr. 6 (*Frühlingslied*) einen Grundzug des „*Allegretto grazioso*“ z. B. gekonnt. Doch alle Erklärungsversuche auf der Ebene der Heimatdichterhermeneutik zielen an dem blauseidenen Band vorbei, mit dem diese Romanze durchwoben ist. Auch in der Sprache E. Th. A. Hoffmanns wären wohl kaum dem *Wiegenlied* (op. 67 Nr. 6) ebenbürtige Formulierungen zu finden. Ruft auch der *Trauermarsch* (op. 62 Nr. 3) orchestrale Assoziationen hervor, so ist doch ein verinnerlichter Klaviersatz notiert: Trauer ganz individualisiert für den einsamen Pianisten, für eine hermetisch sich abriegelnde private Sphäre. Zwar ist das Klavierwerk Mendelssohns sprachlos im begrifflichen Sinn; es vermag aber doch zu reden.

Die Sprache der Mendelssohnschen Musik verletzt die Regeln der verbindlichen Grammatik des Klassizismus nicht. Wie schon gezeigt, werden die im Wiener Klassizismus ausgeprägten Formen – mit einigen entscheidenden Ausnahmen an anderer Stelle – belassen. Beides, Syntax und Form, werden virtuos gehandhabt und die kompositorische Arbeit nach innen gekehrt: die Materialien werden integral verbunden, aufeinander bezogen; die Stücke insgesamt wahren erfahrungsmäßig gewonnene Proportionen; sie sind insgesamt rationaler durchgebildet als vergleichbare Stücke bei Mozart oder Schubert. Die acht Hefte der „*Lieder ohne Worte*“ sind ein Kompendium einfallsreicher, variativer Melodiebildung; sie leben von der Idee der Fortspinnung, die den „reinen Quellen“ abgelauscht ist und konsequent eingesetzt wird. Der Sammelband der „*Lieder ohne Worte*“ erscheint als Lehrbuch für pianistische Begleittypen: die Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts, Schumann, Grieg, Tschaiakowsky, Brahms, hat davon profitiert.

Ihre klassizistischen Züge machen es schwer, die „*Lieder ohne Worte*“, die als romantische Musik begriffen wurden und zur Diskussion stehen, pauschal unter einer allgemeinen Kategorie des Romantischen zu subsumieren. Darauf verweist die Distanz auch der ersten, der authentischsten Generation der Romantiker zu diesem Begriff. Formuliert Schumann, um den Begriff gegen Verflachung einzudämmen: „*Ich bin des Wortes ‚Romantiker‘ von Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe*“, so hat Mendelssohn erst recht eine distanzierte Stellung zur rechtshegelianischen Romantischen Schule. Bei literarischen Produkten aus deren Hand sieht er sich „*mit Grausen in eine Zeit versetzt . . . , die man oft als eine kräftige, zu früh vergangene muß preisen hören, . . . und man dankt Gott, daß dieses gepriesene Mittelalter vorüber ist und nie wiederkehren kann*“. Wäre es nach Hegel insgesamt tautologisch, von romantischer Musik zu sprechen, weil nach seiner Lehre die Musik die romantischste aller Künste ist, so ist doch Adornos Feststellung gerechtfertigt, „*daß alle romantische Ästhetik in*

entscheidenden Stücken am Modell der Musik gebildet wurde“. Wenn also dennoch an der Anwendung des Romantikbegriffs auf Mendelssohn und Schumann festgehalten wird, so mag das gerechtfertigt sein an der spezifischen Stellung der unter diesem Begriff gefaßten Werke zu Geschichte und Gesellschaft. Dieser doppelte Aspekt, in den beiden folgenden Kapiteln ausgeführt, markiert die Unterschiede zum Klassizismus: die Situation des komponierenden Subjekts hat sich ebenso verändert wie die objektiven Produktionsbedingungen.

4. *Stellung zur Geschichte: Historismus und individuelle Kindheit*

Die Stellung der musikalischen Romantik zur Geschichte stellt sich unter einem doppelten Blickwinkel dar: sie greift auf die Menschheitsgeschichte aus und auf die individuelle Herkunft, die Kindheit. Damit kommen zwei extrem gegensätzliche Einflüsse im romantischen Denken zum Tragen: einerseits Momente des erwachenden bürgerlichen Geschichtsbewußtseins als Klassendenken und andererseits ein äußerst subjektiver Bereich der Kinder- und Märchenmotive. Nicht zufällig sind die „romantischen Tendenzen“ in den verschiedenen Sparten der Kunst eng mit dem historischen Denken verschwägert. Wohl als erster Komponist hat Felix Mendelssohn Bartholdy seine Stellung zur Geschichte theoretisch erarbeitet. Mit erheblicher Mühe versuchte er, den Historismus als Denkform und als Praxis zu vereinen. Seine Tätigkeit als konzertierender Pianist und Dirigent, als Musikfestmanager und Komponist, als Organist und Organisator legt davon ein vielfältiges Zeugnis ab.

Bedeutung und Auswirkung des Historismus waren für Mendelssohn wie seine Zeitgenossen zweischneidig: einerseits erbrachten zurückliegendes Material und historisch verdrängte Verfahren eine Ausweitung der kompositorischen Möglichkeiten; zudem ließen sich alte Werke als neue Aufführungsrepertoires für den sich ausweitenden Markt erschließen. Dadurch hörte das Opponieren gegen belastete Momente der Musikgeschichte auf, obwohl diese unzweideutig vom Feudalsystem und der in diesem fest installierten Herrschaftskirche maßgeblich geprägt waren. Das hatte andererseits zur Folge, daß vom feudalen Geist mehr als weiterverwendbare Hülsen der Kunst akzeptiert wurden: wo sie die Klänge des *ancien régime* nicht mehr übertönte, anerkannte die Musik des Vormärz ein friedliches Nebeneinander von feudaler und bürgerlicher Kultur. Sie neigte in diesem Fall dazu, in den Chor der Klassenversöhnung einzustimmen. Die Gefahr des Historismus in der Musik liegt in seiner Ambivalenz: in ihm drückt sich auf der einen Seite der Herrschaftsanspruch des fortschreitenden Bürgertums aus, das nicht nur im Bereich der materiellen Produktion die Führungsposition übernommen hat, sondern nun auch alle Bereiche des Überbaus mit seiner Klassenpolitik zu erfüllen gedenkt. Gleichzeitig aber gehen auf der anderen Seite restaurative und reaktionäre Tendenzen mit dem Historismus in Denkform und Praxis ein: die frühere Unfreiheit der Musik und ihrer sozialen Umstände erscheinen angesichts der Fragwürdigkeit der bürgerlichen Freiheiten in goldenem Glanz. Als er am Anfang der dreißiger Jahre maßlos enttäuscht war vom bürgerlichen Musikbetrieb, weil er nicht zum Nachfolger Zelters in Berlin berufen wurde, drohte Mendelssohn der skizzierten Gefahr trotz mancher gegenteiliger mündlicher und schriftlicher Äußerung beim Komponieren zu unter-

liegen. Die Hinwendung zur Vergangenheit schien den Primat über die kompositorischen Möglichkeiten der Gegenwart zu erlangen. Erst in relativ späten Werken, den großen Kammermusikstücken, dem Violinkonzert und den *Variations sérieuses* hat er nach Jahren zwiespältiger Produktion und einer gewissen Einsicht in den Charakter der preußischen Reaktion, vorab den von Friedrich Wilhelm, die restaurative Auseinandersetzung mit der Geschichte in den Griff bekommen und Kompositionen hervorgebracht, die zum fortschrittlichen Ton zurückfinden. Durch den resignativen Rückzug ins Private hindurch leuchten die Strahlen bürgerlichen Fortschrittsdenkens matt aber warm wieder auf.

Auch an den „*Liedern ohne Worte*“ ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte nicht spurlos vorübergegangen. So ist z. B. in den romantisierten Suitensatz op. 19 Nr. 2 Händelscher Geist eingeflossen: doch das geschichtliche Material wird weiterverarbeitet. In Schubertscher Manier breite Ruhepunkte sind eingeflochten, die Dominantbehandlung ist nicht die des frühen 18., sondern die des frühen 19. Jahrhunderts. Konnte Mendelssohn zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Stückes auch noch nicht, wie Schumann ironisch formulierte, „*in Sebastian Bachs Kantorstübchen sehen*“ – es war später während seiner Leipziger Tätigkeit real möglich –, so hatte Mendelssohn doch 1830 schon intensiver als irgend ein anderer Zeitgenosse in die Werkstatt Bachs Einblick genommen. Gerade die liedhafte Umgestaltung Bachscher und Händelscher Themenmodelle, die Handhabung des für Klaviermusik konstitutiven Lauf- und Begleitwerks, die stilprägende Figuration macht den Unterschied deutlich. Das innige *Duetto* – op. 38 Nr. 6 – ist zwar ohne Bachsche Triosätze, auf die seine Technik Bezug nimmt, nicht zu verstehen – ebenso wenig aber ohne die Kenntnis der langsamen *As-dur*-Sätze in den Beethovenschen Klaviersonaten. Über beide Vorbilder aber geht das *Duetto* mit seiner strikten Konstruktion, die sich im lyrischen Gewebe verbirgt, hinaus. Das „*allegro agitato*“ op. 85 Nr. 2 nimmt thematisch auf den letzten Satz der Mozartschen *a-moll*-Klaviersonate Bezug; doch insgesamt ist der Haydnsche Gestus nicht konstitutiv: das Stück ist trotz seines etwas angegrauten Anfangsmaterials ein konziser Salonspuk. Die Werke, in denen sich Mendelssohn am strengsten mit geschichtlichen Vorbildern auseinandergesetzt hat, die Präludien und Fugen (z. B. op. 35) machen die Problemlage wohl am deutlichsten: diese Stücke sind sämtlich nach dem Sonaten-, Rondo- oder Liedprinzip durchorganisiert. Betrachtet man die auf historische Modelle anspielenden Stücke insgesamt, so ist dadurch Mendelssohns Stellung zur Geschichte charakterisiert: Geschichte soll bewältigt werden.

An vielen Stellen hat sich Mendelssohns Musik, bei aller rationalen Durchdringung, ein Stück kindlicher Naivität im Ton bewahrt. Dazu parallel gehen die Feen- und Märchenmotive in seiner Musik, die vom Sommernachtstraum her am bekanntesten sein dürften. Es sind Reminiszenzen an die menschheitsgeschichtliche Kindheit. Unter den „*Liedern ohne Worte*“ tragen eine ganze Reihe „Elfencharakter“, z. B. Nr. 10, op. 30 Nr. 4. Aus der schwebenden Dominante steigt über vielen Tonwiederholungen der Begleitung ein „Aufschwung“ empor, der immer und immer wieder einsetzt; die Motorik der Begleitung läßt den Satz keinen Augenblick zur Ruhe kommen. Das *Wiegenlied* genannte 36. „*Lied ohne Worte*“ (op. 67 Nr. 6) ist wohl eine Synthese aus „Kinderstück“ – freilich von Erwachsenen für Erwach-

sene gedacht – und Feenzauber; und leise im Hintergrund wird für den Kenntnisreichen auf die Kenntnis des *Wohltemperierten Klaviers* angespielt. Ganz von der Motorik, wie das märchenhafte *Spinnerlied*, leben das Presto Nr. 45 (op. 102 Nr. 3) und das Allegro vivace Nr. 47 (op. 102 Nr. 5). Unbeschwert will die Idee des „Presto“ sich, dem Bächlein auf den Bildern mit der Mühle ähnlich, aussequenzieren und auch das Allegro vivace steht der Geschwätzigkeit des Presto in nichts nach.

Die Elfenstücke wollen im Rekurs auf Mythologie und Märchen nicht auch die Zustände anpreisen, denen sie entstammen – die Mendelssohnsche Distanzierung von den Gebrüdern Schlegel und Grimm wurde oben schon zitiert. Gerade im scheinhaften Heraufbeschwören des zu Recht als überwunden Angesehenen liegt ein Stück Geschichtsbewältigung – die literarisch aktuellen Themen werden nicht tabuiert. Die Elfenstücke nehmen Bezug auch auf eine lebendig geglaubte Volkstradition, wie insgesamt die „*Lieder ohne Worte*“ an mehreren Stellen bewußt einen „Volkston“ anschlagen. In den musikalischen Märchenbildern liegt auch ein neues Verhältnis zur eigenen Genese verborgen: sowenig wie die menschheitsgeschichtliche, sowenig wird die individuelle Kindheit geächtet; sie schlägt sich in den Wachträumen der Komposition nieder. Zwei Jahre vor Schumann schrieb Mendelssohn seine *Kinderstücke* (op. 76) – im kompositorischen Verfahren sind das den „*Liedern ohne Worte*“ eng verwandte Stücke. Diese Miniaturen sollen wohl weniger von Kindern gespielt werden, als sie Kindermotive in Erwachsenen wachrufen wollen. Sie sollen schönen Schein in der härter werdenden Realität heraufbeschwören.

Daß freilich der schöne Schein, den gerade die poetischsten Werke Mendelssohns verbreiten, Ideologie ist, verweist auf die Brüchigkeit des bürgerlichen Ideologiebegriffs. Nicht falsches Bewußtsein im direkten Sinn zeichnet den Scheincharakter der Mendelssohnschen Musik aus. In ihr selber, gleichsam immanent, entlarvt sich der Betrug der Bourgeoisie insgesamt: der Betrug um das Glück für die ganze Menschheit. Ihre Parolen appellierten an alle Brüder unter der Sonne; gemeint waren die Klassengenossen. Und nicht umsonst wurde das große Bürgertum in Deutschland rasch müde, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu verkünden; am Schluß des Vormärz war von der Emphase ein trockenes „Einigkeit-und-Recht-und-Freiheit“ übrig.

5. Stellung zur Gesellschaft: Markt- & Werk-Gerechtigkeit

Mit der veränderten Stellung zur Geschichte ist das veränderte Verhältnis zur Gesellschaft, in dem die musikalische Romantik verwickelt ist, untrennbar verknüpft. Nicht nur rückwärtsgewandt war das Geschichtsdenken Mendelssohns. Es visierte für Gegenwart und Zukunft eine klare Perspektive an. Mendelssohn hat, was er durchaus auch anstrebte, Schule gemacht.

Nicht nur für Mendelssohns eigenes Denken wurde die Idee des „*Liedes ohne Worte*“ zentral. Zunächst griff sie, was naheliegend ist, auf die langsamen Sätze seiner eigenen großen Kammermusikwerke und Konzerte aus – im Verlauf des Jahrhunderts schleift sich deren Gestus in den Mittelsätzen dieser Genres als Standard ein. Doch der Gedanke der autonom gewordenen liedhaften Melodie ist auch

in den raschen Sätzen, ganz deutlich in Mendelssohns *d*-moll-Klavierkonzert in den beiden Ecksätzen, präsent. Und selbst in abgelegeneren Bereichen der Komposition verliert der Gedanke nichts von seinem umfassenden poetischen Anspruch. Von der in vielen Punkten historisierenden und auf ein kirchliches Motiv zurückgreifenden Fuge op. 35 Nr. 2 sagt Schumann:

„Könnte man einem Mädchen die letzte Partie (dieser Fuge) für ein Lied ohne Worte ausgeben, müßte es über die Anmut und Weichheit der Gestalten den cerimonellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, unter dem sie ihm vorgestellt wurde.“

Die historisierenden und doch zugleich liedhaft-romantischen Präludien und Fugen beeinflussten ebenso wie die direkt funktional kirchenmusikalischen Kompositionen Mendelssohns die Entwicklung von Schumann, Gade, Grieg und Brahms. Sein Denken und Schaffen formierte hauptsächlich die reaktionär-bürgerliche Cäcilienbewegung und die erste Welle der kirchenmusikalischen „Erneuerung“. Der Kosmopolit kümmerte sich in Deutschland wie in internationalem Rahmen in vorbildlicher Weise um die Durchsetzung des historistischen Gedankens. Das belegen hunderte von Brief- und Dokumenten-Seiten. Aber nicht nur in diesem engeren Rahmen, auch im Bereich der Salonkomposition bis hin zu Tschaikowsky war er Vater unzähliger Gesten und Details (und Schumann spricht ihm in ausführlicher Apologie die Vaterschaft für die Idee des „Liedes ohne Worte“ zu). Mendelssohns kammermusikalische Arbeitsweise blieb dem 19. Jahrhundert, wofern es sich damit beschäftigte, Vorbild. Aber sein Leitbild reicht über kompositorische Fragen weit hinaus. Unter seiner Hand z. B. wurden die Musikfeste aus Bürgerveranstaltungen der nationalen Gesinnung und des musikalischen Dilettantismus in zugkräftige kommerzielle Konzertinstitutionen umgewandelt. Mendelssohns organisatorische Laufbahn ist durch die Gründung des ersten deutschen Konservatoriums 1843 in Leipzig gekrönt. Durch diese richtungsweisende Tat profilierte er sich nicht nur als Protagonist der bürgerlichen Klasse im luftigen Raum der musikalischen Ideen, sondern auch als Vorkämpfer handfester Konsequenzen: der bürgerliche, ausgeweitete Musikbetrieb bedurfte der qualifizierten Arbeitskraft von Musikern, die nicht mehr durch ständischen Zunftzwang sich regenerierte, und bedurfte der organisatorischen Verfestigung seiner Ideologie.

Der Werkgerechtigkeit der Mendelssohnschen Kompositionen – daß sie mit den in der damaligen Zeit zur Verfügung stehenden Mitteln gearbeitet sind auf einem vorbildlichen Niveau – geht die Marktgerechtigkeit parallel. War die Erfindung des Genres „Lied ohne Worte“ ein gelungener Einfall, so reagiert die Repertoirebildung der acht Hefte auf den expandierenden Musikmarkt ebenso, wie sie andererseits ihn ausprägen hilft. Der Instrumentenbau, vornean der industrielle Klavierbau, erlebte ebenso wie das deutsche und internationale Verlagswesen eine wahrhafte Explosion. Vielleicht wird auf diesem Hintergrund deutlich, was die dreimalige Wiederholung des Erfolgsrezepts *Venezianisches Gondellied* bedeutet. Die in verschiedenen Heften verstreuten Charakterstücke sind auskomponierte Exotismen. Venedig war für den deutschen Endverbraucher der populären „Lieder ohne Worte“ 1830 so unerreichbar wie 1845. Für die überlebte alte und die neu hinzutretende bürgerliche Aristokratie, das Publikum erster Hand, lag in jenen Exotismen ein verkaufskräftiger Hauch von Luxusartikel und Nippes, der den Sekretär schmückt. Sie sind, mit

den einkomponierten Rufen der Gondolieri, wohl die realistischsten Charakterstücke Mendelssohns (opus 30 Nr. 6, opus 62 Nr. 5).

Realistisch sind die übrigen programmatischen Stücke unter den „*Liedern ohne Worte*“ kaum zu begreifen. Das *Spinnerlied* genannte Stück (opus 67 Nr. 4), eines der hübschesten Salonstücke Mendelssohns, müßte etwas von Realismus haben – doch es ist eher als ein esoterisches Scherzo, als ein Résumé von Feenzauber zu begreifen. Es ist Bastion der nach Autonomie strebenden Musik. Es rüttelt nicht an den Problemen des wirklichen Lebens. Die Wellen der gesellschaftlichen Bewegung schlagen in ihm nicht an. Ungebrochen lustig eigentlich, nur ein wenig in Mollmittelteilen getrübt, rattert es dahin. Das wirkliche Leiden jedoch, das die Arbeit unter dem sich verfestigenden Kapitalismus gerade in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts über das Proletariat in Deutschland gebracht hat, scheint überhaupt nicht in Mendelssohns Bewußtsein gedrungen zu sein. Im Jahre 1844, als das *Spinnerlied* auf den Markt geworfen wurde, trieb die Not die Weber im weder von Berlin noch von Leipzig allzuweit entfernten preußischen Schlesien zum Aufstand. Nichts spiegelt sich von Not, Aufstand und den disziplinierenden preußischen Gewehren in Mendelssohns Musik wider. Wie Hohn mutet die Publikation einer märchenhaften ländlichen Idylle an, die Rädchen und Fingerchen schnurren läßt.

6. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte

Mendelssohns rationale Fortschrittlichkeit im bürgerlichen Sinn, seine konstruktive Durchdringung der historisch tradierten oder wieder erarbeiteten Verfahren beim Komponieren, sein großbürgerlich-aristokratisches Bekenntnis zu rational nicht mehr erklärbaren Resten in der musikalischen Praxis und seine gelungenen Synthesen haben ebenso wie die Brüchigkeit seiner Musik den Verdacht des Intellektualismus auf sich gezogen. Seit Richard Wagner heftet sich die rassistisch-nationalistische Unterstellung an diesen Angriffspunkt:

„Mendelssohn hat uns gezeigt, daß ein Jude von reinster spezifischer Talentfülle sein kann, daß er die feinste und mannigfachste Bildung, das gesteigertste Ehrgefühl besitzen kann, ohne es je zu ermöglichen, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung aus uns hervorzubringen, sobald ein Heros u n s e r e r Kunst nur den Mund auftat, um zu uns zu sprechen.“

Wagners Urteil erhitzte die Gemüter, vermochte Mendelssohns musikalische Bedeutung aber nicht grundsätzlich zu schmälern. Er wurde und blieb Sinnbild für eine verständliche Musikkultur. Friedrich Engels hob den demokratischen Charakter seiner Tonsprache in einem frühen Bericht hervor. Mit Wagner signalisiert sich ein spezifisches Moment der Klassenpolitik des deutschen Bürgertums, in der dem Kleinbürgertum eine ausschlaggebende Bedeutung zukommt. Mendelssohn, überwiegend doch fortschrittlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Demokrat, bewußter Bourgeois und Vorkämpfer der umfassenden Herrschaft der bürgerlichen Klasse, wurde in seiner Rezeptionsgeschichte Opfer des Faschismus, der mit einer den bürgerlichen Fortschritt zurückdrehenden Ideologie die höchste Form des Kapitalismus, den Imperialismus, brutal absicherte. Die schnaubende Wut der Reichskulturkammer gegenüber dem bald ein Jahrhundert toten Mendelssohn kann nur knapp skizziert werden. Der Münchener ordentliche Professor Blessinger entlarvte das

typisch jüdische Wesen der Mendelssohnschen „Formkonstruktion“ und „die Herkunft seiner besten melodischen Einfälle“, weiter „die heimlichen Regietricks des Erfolges, die dem jüdischen Komponisten den entscheidenden Vorsprung vor den nichtjüdischen“ sicherte. Nach Otto Schumann „erschöpfte er sich in Nachbildung deutscher Eigentümlichkeit. Diese wiederum konnte er aus rassistischen Ursachen nicht von innen erfassen und war daher triebhaft bestrebt, die äußeren Erscheinungsformen umso sorgfältiger nachzuzeichnen“. Daraus resultierte, so der anpassungsfähige Literat, „mangelnde Tiefenwurzelung“, „Unentschiedenheit gegenüber dem Zwiespalt Klassizismus – Romantik“ und fehlende Anteilnahme des „Fremdrassigen“ an der deutschen Musik.

Die nationalsozialistischen Sturmabteilungen im Musikbetrieb nahmen Mendelssohn, neben lebenden jüdischen und angeblichen wie wirklich bolschewistischen Künstlern, in erster Linie unter Beschuß. Da er physisch nicht mehr zu vernichten war, wurde alles unternommen, um selbst noch den vom Kapitalismus hochgehaltenen Markenartikel Mendelssohn auszumerzen. Gerade aber auch dorthin, wo man sich nach 1945 lautstark seiner antifaschistischen Haltung brüstete oder ein Lippenbekenntnis ablegte „nicht mutiger bekannt, nicht treuer gebetet, nicht fröhlicher gelaubt und nicht brennender geliebt (zu) haben“ („Stuttgarter Schuldbekenntnis“ der Evang. Kirchen v. 19. 10. 1945), ist ein Blick angebracht. Der nachträglich von Oskar Söhngen zum Antifaschisten stilisierte Leipziger Thomaskantor Karl Straube veröffentlichte 1933 eine Erklärung. Dort heißt es:

„Unsere Bewegung ist nicht zuletzt im Kampfe gegen zersetzende Kräfte des Liberalismus und Individualismus entstanden. Wir lehnen es ab, daß unserm Volk eine bürgerlich liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft heraus geboren ist. Eine zuchtlose, selbstgenießerische Musik, . . ., hat in der Kirche kein Heimatrecht und auch mit dem künstlerischen Wollen des jungen Deutschland nichts gemein. . . . Wir lehnen es ab, daß unserm Volk eine nicht bodenständige, kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird.“

Mendelssohn sitzt für das von Straube entworfene Musikbild Positur. Seine Schule, seine Epigonen, die von ihm ausgehende Tradition und seine Fortschrittlichkeit selber werden damit angegriffen. Daß Fortschritt in der Musik, der sich der gesellschaftlichen Konsolidierung des Bürgertums verdankt, nicht vor den Kirchentüren Halt macht, wird durch Mendelssohns Oeuvre belegt. Von außen, von der die Fesseln des Feudalismus abschüttelnden Musik, werden Momente zentral in die Kirchenmusik integriert. An den Oratorien *Paulus* und *Elias* ist das ebenso wie an der *Missa Solemnis* zu zeigen. Der Geist des Liedes ohne Wort ist in Mendelssohns Orgelpräludien und -Fugen eingezogen und tritt in Widerstreit mit dem traditionellen Choral, der auch noch bei seinem instrumentalen Erklängen die alte Botschaft verkündet. Aber auch umgekehrt, von innen her, werden die Kirchentüren aufgesprengt. Choräle, oder der kontemplative Gestus von Choralparaphrasen, werden – sans paroles – in Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerke der Romantik, in Mendelssohn zumal, eingewoben. Die allgemeine Emanzipation macht vor der besonderen nicht Halt. Radikal ist diese Emanzipation in Deutschland ohnehin nicht verlaufen: schnell genug gab es neue Friedensschlüsse – den des Bürgertums mit der Religion und die vielen der Musik. Die Klassenversöhnung schwebt wie ein Damoklesschwert über den musikalischen Synthesen Mendelssohns. In der Synthese

freilich bleiben deren konstitutive Momente nicht das, was sie waren. Der Choral wird nicht mehr für eine reine, schlichte, echte Textaussage zum Klingen gebracht. Er ist fungibel gemacht für ein komplexes bürgerliches Kunstwerk; er wird aufgesogen. Aber auch umgekehrt repräsentiert die Synthese nicht mehr ungebrochen den antifeudalen und antiklerikalen Kampfcharakter. Sie ist mehr geworden als nur Begleitmusik des bürgerlichen Aufstiegs. Der Beherrschungsanspruch, die Totalität des bürgerlichen Denkens, ergreift den Überbau und seine Geschichte. Die Mendelssohnsche Musik, die „*Lieder ohne Worte*“ mit all ihren Implikaten, spiegelt die Rolle des Großbürgertums im Vormärz recht getreu wider: mag man sich auch den Gang der Geschichte anders wünschen, so hat doch eine starke Fraktion des Großbürgertums ihren antifeudalen Kampf der zwanziger oder dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts gegen die Jahrhundertmitte hin fallen lassen.

Schwer läßt sich behaupten, die skizzierte Rezeptionsgeschichte sei der Musik Mendelssohns gerecht geworden. Gerade auch über die „*Lieder ohne Worte*“ ließen sich noch nach 1945 eine Fülle von Musikschriftsteller-Äußerungen zusammenstellen, die mehr oder minder in die grundsätzlicher bestimmte Tonart der Urteile über Mendelssohn einfallen. Bei dem prominenten Musikhistoriker Jacques Handschin finden wir in den 440 Seiten *Musikgeschichte im Überblick* (2/1964) zwar nur drei, dafür aber prägnante Sätze über Mendelssohn:

„Wieder anders ist die Stellung von Felix Mendelssohn, der auf seine Weise versuchte, neuen Wein in alte Schläuche, romantischen Märchenspek in klassische Form zu gießen. Ihm ist eine gewisse kultivierte Zurückhaltung zu eigen, und daher wird seine Musik nie problematisch. Dies ist einerseits ein Vorzug, andererseits ein Nachteil; erinnern wir uns, was Liszt über Mendelssohns Oratorium ‚Paulus‘ sagte: es wäre herrlich, ein solches Werk schreiben zu können, und doch möchte er es nicht geschrieben haben.“

Entgegen Handschins apodiktischer Feststellung kann Mendelssohns Musik zum Problem werden. Gerade als einstige Avantgarde bürgerlicher Ideologie ist Mendelssohns Musik bislang nicht gewürdigt worden. Die „*Lieder ohne Worte*“ aber sind darin wohl ein Herzblatt.