

ausgesprochene Spätstadium der Gattung repräsentiert. Seine Parodien des Innsbruckliedes entfernen sich dagegen von den Bearbeitungen Isaacs und Kilians schon durch das Eindringen von Imitationen und durch Anhangsbildungen; doch beide jüngeren Meister haben Isaacs Erweiterung der Form durch Repetition des Schlußabschnitts<sup>24</sup> übernommen. Ein solches Merkmal braucht nicht als Beweis für die Einwirkung der Komposition als Ganzer gewertet zu werden, da die parodierte Einzelstimme es gleichfalls aufweist. Insgesamt läßt sich wohl sagen, daß die ungewöhnliche Art des Junkers und Kilians, den Tenor einer Diskantbearbeitung für neue Vertonungen zu benutzen, mehr noch der im 15. Jahrhundert häufig geübten Parodietechnik entspricht. Selbst in dem vielgestaltigen Liedwerk Jobst vom Brandts steht der „Zyklus“ von Parodiesätzen, deren einer überdies die Kontrafaktur eines anderen ist, ganz einzigartig da.

## Moses Mendelssohn und die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Über den Großvater von Felix Mendelssohn-Bartholdy einen Zugang zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts zu suchen, scheint deshalb ergiebig, weil die Philosophie Moses Mendelssohns<sup>1</sup> vorzüglich an die großen Denksysteme des 17. und 18. Jahrhunderts anknüpft und diese in stilistisch ausgefeilter, in die Breite wirkender Form verarbeitet. Mit dem Freimut und mit der Bescheidenheit, die Mendelssohns Charakter auszeichneten, hat er in jedem Fall auf die geschichtlichen Voraussetzungen und Quellen seiner Lehre hingewiesen. Ein Streben nach „Originalität“ lag seinem Wesen fern, lehnte er als für den Philosophen unwürdig ab: *„Ich habe mir niemals in den Sinn kommen lassen, Epoche in der Weltweisheit zu machen, oder durch ein eigenes System berühmt zu werden. Wo ich eine bestehende Bahn vor mir sehe, da suche ich keine neue zu brechen . . . Der Vorwurf der Sektiererei schreckt mich nicht ab, von andern mit dankbarem Herzen anzunehmen, was ich*

hrsg. worden sind. Gerade die mannigfachen Erweiterungen haben Brandt gelegentlich bis an die Grenzen liedmäßigen Gestaltens geführt, was ebenfalls hier nur kurz angedeutet werden kann (siehe des näheren Haase, a. a. O.).

<sup>24</sup> Dies ist einer der überraschend „modernen“ Züge im deutschen Liedschaffen des großen Niederländers, die teilweise erst lange nach dessen Tod bei den Komponisten in breiterem Umfange auftauchen. — Interessant scheint überdies, daß der Fassung A des Innsbruckliedes diese Zeilenwiederholung noch fehlt (vgl. Rietsch, a. a. O., S. 27).

<sup>1</sup> M. Mendelssohn, geboren am 6. September 1729 in Dessau, lebte von 1742 bis zu seinem Tode am 4. Jänner 1784 in Berlin. 1754 machte er die Bekanntschaft Lessings, worüber dieser am 16. November 1754 an Michaelis schrieb: „Er [Mendelssohn] ist wirklich ein Jude, ein Mensch von etlichen und zwanzig Jahren, welcher ohne alle Anweisung in Sprache, Mathematik, in der Weltweisheit und in der Poesie eine große Stärke erlangt hat; ich sehe ihn im Voraus als die Ehre seiner Nation an. Seine Redlichkeit und sein philosophischer Geist läßt mich ihn im Voraus als zweiten Spinoza betrachten“. Zwischen Lessing und Mendelssohn entwickelte sich eine innige Freundschaft, die lebenslang anhielt. Vgl. M. Brasch, *M. Mendelssohn. Sein Leben und seine Bedeutung für die Philosophie und Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Mendelssohns Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik I*, Leipzig 1880, IX f.; E. Cassirer, *Die Philosophie Moses Mendelssohns*, in: *Moses Mendelssohn zum 200jährigen Geburtstag*, Berlin 1929; Kayserling, *Moses Mendelssohn, sein Leben und sein Wirken*, 2. Aufl., Leipzig 1888; ders., *Moses Mendelssohn. Ungedrucktes und Unbekanntes von ihm und über ihn*, 2. Aufl., Leipzig 1888; J. H. Ritter, *Mendelssohn und Lessing*, 2. Aufl., Berlin 1886; G. Kannegießer, *Die Stellung Moses Mendelssohns in der Geschichte der Ästhetik*, Diss. Marburg 1868.

bei ihnen Brauchbares und Nützlichendes finde“ (I, 246<sup>2</sup>). Zwei Denker sind es, die Mendelssohns philosophische Entwicklung lenken. John Lockes *Essay on human understanding*, dessen lateinische Übersetzung er als erste gewichtige philosophische Schrift durcharbeitet, nimmt ihn sogleich wegen der Klarheit der Darstellung und der Gedankenentwicklung gefangen. Dem englischen Empirismus folgt er anfort vor allem im Aufbau seiner Psychologie und seiner Ästhetik. Die logische und methodische Schulung empfängt er dazu aus den Werken Christian Wolffs. Er fühlt sich als der Verkünder jenes Geistes der Aufklärung, dessen Sieg ihm durch das Leibniz-Wolffsche System errungen und für alle Zukunft sichergestellt zu sein scheint. Der antiken Philosophie steht Mendelssohn fern, trotz seiner Neubearbeitung des Platonischen *Phaidon*, die aber weit mehr literarisch als philosophisch und sachlich an Platon anknüpft, und ihrem Geist ist er innerlich fremd geblieben. Die Größe der Antike sieht er nicht in ihren Denkern, sondern in ihren Dichtern und in ihren bildenden Künstlern, deren Werke noch heute unübertroffen seien (I, 46, 254).

Sinn für künstlerische Form und literarisches Stilgefühl — beides prägte er in ständigem Verkehr mit Lessing immer feiner und schärfer aus — befähigten Mendelssohn, auf dem Gebiet der Ästhetik Gültiges auszusagen. Seine Gedanken dazu tragen den Charakter spürbarer Lebensnähe, sie sind nicht aus abstrakten Begriffen herausgesponnen, sondern stets durch die Analyse bestimmter Kunstformen und bestimmter Kunstwerke gewonnen. Von den Schriften der führenden englischen und französischen Ästhetiker, Hutcheson und Home, Batteux und Dubos, ausgehend, gelang es Mendelssohn, Begriffe zu schaffen und Probleme zu stellen, deren Fruchtbarkeit sich bis zu Kants *Kritik der Urteilskraft* hin verfolgen läßt<sup>3</sup>. So arbeitet Mendelssohn der Kantischen Begriffsbestimmung des Schönen (ein Gegenstand interessellosen Wohlgefallens) vor, wenn er sagt, daß das Wohlgefallen an einem „schönen“ Gegenstand in der Natur oder in der Kunst nicht mit der Begierde, diesen Gegenstand zu besitzen, übereinstimme; Schönheit sei sinnlich-angeschaute Vollkommenheit, eine *perfectio phaenomenon*<sup>4</sup>. Nach der Seite der Metaphysik hin folgert Mendelssohn, daß die Anschauung der Schönheit dem Menschen allein vorbehalten sei, ja, daß sie erst das eigentlich Charakteristische, das Spezifische der menschlichen Erkenntnisweise und Erkenntnisform ausmache. Mit dieser Meinung ist er zu einem der Hauptbegründer jenes ästhetischen Humanismus geworden, der für die deutsche Ästhetik des 18. Jahrhunderts kennzeichnend ist und der seine methodische Rechtfertigung und seinen klassischen Abschluß in Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793/94)<sup>5</sup> gefunden hat.

Vor anderen deutschen Philosophen bemühte sich Mendelssohn in den *Hauptgrundsätzen* (1757), ein übersichtliches System der Künste aufzustellen. Er unterscheidet die „schönen Wissenschaften“ (Dichtkunst und Beredsamkeit) und die

<sup>2</sup> Zitate nach M. Brasch (Hrsg.), *Mendelssohns Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik*, Leipzig 1880.  
<sup>3</sup> R. Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik*, Würzburg 1892; D. Henrich, Artikel *Kant* in MGG VII, mit weiterer Lit.

<sup>4</sup> Vgl. dazu A. Baumgartens Definition des Schönen in der *Aesthetica*, 1750.

<sup>5</sup> F. Schiller, *Werke*, ed. E. L. Leuschner, Bd. XII, Kleine Schriften, 3. u. 4. Teil, Wien — Hamburg — Zürich o. J., 135 ff.

„schönen Künste“, die weiter nach Sinneswerkzeugen gegliedert werden: an das Gehör wende sich die Musik, an das Gesicht die Malerei, Bildhauerei und Tanzkunst. Für Geruch, Geschmack und Gefühl (Tastsinn) „sind uns noch keine schönen Künste bekannt“<sup>6</sup>.

Die Vorliebe Mendelssohns für die Musik bewog ihn, nicht nur ihre Theorie und Technik zu studieren, sondern sich auch ihrer praktischen Pflege anzunehmen. Ein Schreiben Carl-Friedrich Nicolais vom 3. November 1756 an den in Leipzig weilenden Lessing erwähnt, daß Mendelssohn auf dem Klavier spielen lerne. Eine später geschriebene Anmerkung zum Briefwechsel der beiden Freunde betont, Mendelssohn sei durch das Studium der mathematischen Musik in Leonhard Eulers großer Schrift<sup>7</sup> auf den Gedanken gekommen, sich praktische Kenntnisse in der Musik anzueignen. Zu seinem Lehrer hätte er Johann Philipp Kirnberger erkoren, der ihn aber stets in theoretische Gespräche verwickelte; daher trug er nach eigenen Worten von diesem Unterricht nur „eine Menuett davon, die er ziemlich langsam auf dem Klavier spielen lernte“ (V, 217, 331)<sup>8</sup>. Die Beschäftigung mit den mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Musik klingt in zahlreichen Schriften nach (IV, 1, 82; IV, 1, 316; I, 179) und zeitigte den „Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Konstruktion zu finden“, der in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik*<sup>9</sup> abgedruckt wurde (IV, 1, 3 ff.).

Eine klare und gerade Entwicklungslinie in den musikphilosophischen Ansichten Mendelssohns zu finden, erschwert vor allem das undatierte und schwer datierbare Fragment *Briefe über Kunst* (IV, 1, 66 ff.), in dem man kaum Mendelssohn als Verfasser vermuten würde. Er tadelt darin im ersten Brief den Vorwitz seiner Zeitgenossen, sich zu ausschließlich mit einer einzigen Kunst oder Wissenschaft zu beschäftigen und darüber den Endzweck zu vergessen, auf den alles abziele: die Glückseligkeit. Nirgends aber habe die Trennung der Künste zu größeren Ausschweifungen geführt, als in der Tonkunst. Ihr Endzweck sei,

„die Wirkungen der Dichtkunst in unser Gemüt, zur Beförderung unserer Glückseligkeit, nachdrücklicher, lebhafter und feuriger zu machen. Wenn ein Gesang zum Lobe der Gottheit, der Weisheit oder der Tugend mit der gehörigen Energie abgesungen, und von einem begleitenden Instrument gleichsam beseelt wird, so herrscht er eigenmächtig über unsere Empfindungen. Der Verstand der abgesungenen Worte bemeistert sich der Seele; und die annehmlichen Töne, von welchen sie unterstützt werden, setzen unsere Sinne in die Verfassung desjenigen Affekts, welcher hervorgebracht werden soll. Die Begeisterung wird allgemein, wir werden gleichsam wider unsern Willen fortgerissen, und auf dem Wege zur Glückseligkeit von Freude und Entzückung begleitet. Dieses ist der wahre Endzweck der Tonkunst! Hier sind aber auch die Grenzen, welche sie nicht hätte überschreiten müssen, wenn sie ihrer Bestimmung hätte treu bleiben sollen. Allein mein Gott! in welche Nebenwege hat man sie verirren lassen! Man hat sie von der Seite der

<sup>6</sup> L. Goldstein, *Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik*, Teutonia III, Königsberg 1904, S. 66.

<sup>7</sup> *Tentamen novae theoriae musicae*, St. Petersburg 1739; vgl. MGG III, 1616 f.

<sup>8</sup> G. E. Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. K. Lachmann, Berlin 1838/40, XIII, 34, 94 f.

<sup>9</sup> Berlin 1761, Bd. V, Stück 2.

Dichtkunst gerissen und als eine besondere Wissenschaft behandelt. Man hat ihre Grenzen unendlich erweitert, Instrumente über Instrumente erfunden, Melodien über Melodien ausgesonnen, die keinen Verstand zum Führer haben, sondern ein liebliches Geklingel von Tönen sind, welches den Ohren schmeichelt. Man hat sich bemüht, den Sinnen zu gefallen, ohne den Verstand aufzuklären, ohne das Herz zu bessern, ohne die Absicht zu haben, uns glückseliger zu machen. So wie die Musik jetzt vor unseren Augen erscheint, ist sie höchstens ein müßiger Zeitvertreib, ein unschuldiges Spiel, das nicht so sträflich, nicht so verderblich ist, als die unglücklichen Spiele, die einen großen Teil der Menschen ins Verderben stürzen. Der Weise hingegen sieht mit Verdruß, daß man die Grenzen überschritten, die Ohren allzusehr an leere, verstandlose Töne gewöhnt und dadurch verursacht hat, daß man kaum auf die Worte mehr merkt, welche man sich auszudrücken vorgenommen hat . . ." (IV, 1, 70 f.).

Sollte mit diesen Worten nur einer überladenen Instrumentalbegleitung der Krieg erklärt oder die gesamte Instrumentalmusik abgetan werden, die ja nichts weiter zu geben hätte, als „verstandlose“ Töne? Diese Frage wird auch in dem zweiten, Fragment gebliebenen Brief nicht beantwortet:

„Was hat dich für diese Kunst so sehr eingenommen, mein Wertester, daß Du sie mit so viel Eifer verteidigst? Kamst Du irgend eben von einem vortrefflichen Konzerte zurück, so daß die frischen und lebhaften Eindrücke Dich in laute, entzückungsvolle Ausrufungen ausbrechen ließen? Dieses wäre Beweises genug von den starken Empfindungen, welche die Tonkunst in uns zu erregen vermag; aber auch ein Beweis, daß diese Empfindungen blinde Führer sind, wenn sie nicht von dem Verstande geleitet werden“ (IV, 1, 71).

Zu solchen Sätzen finden sich keine Parallelen in späteren Schriften Mendelssohns. Doch wird man sogleich an die Ansicht von Gottsched erinnert, daß die Tonkunst der Poesie nur als Aufwärterin zur Seite gehen dürfe; nur so würden Musiker und ihre Zuhörer erkennen können, was ihr „ausgeschütteter Sack voll Noten“ zu bedeuten habe. Dagegen nahm bereits Nicolai, der Freund Mendelssohns, Stellung. Aber auch Kants Ansichten in der *Kritik der Urteilskraft* berühren sich mit den obigen Sätzen des jugendlichen Mendelssohn (wobei naturgemäß nicht angenommen werden kann, Kant hätten jene Briefe vorgelegen). Der Königsberger Philosoph neigt mehr dazu, der Musik einen niederen Rang zuzuweisen, sie als angenehme Kunst einzuordnen; er findet, daß die Musik mehr Genuß als Kultur sei, nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig lasse und deshalb weniger Wert als jede andere der schönen Künste habe, weil sie bloß mit Empfindungsspielen. Wie Mendelssohn stellt Kant das Tonspiel dem Glücksspiel gegenüber und bringt die Zauberkraft der Töne (IV, 1, 73 f.; I, 180) in engen Zusammenhang mit dem kräftig anregenden Gesundheitsgefühl und rein physischen Vorgängen. Kant rechnet unter die Rubrik *Künste des schönen Spiels der Empfindungen* Musik und Farbenkunst, Mendelssohn vergleicht ähnlich die „Farbenharmonie“ mit dem Zusammenklang der Töne (I, 149 f.)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Der von Mendelssohn bald überwundene Gottschedianismus tritt in veränderter Form wieder bei G. F. Gervinus, *Händel und Shakespeare*, Leipzig 1868, auf: nur die Sangeskunst sei echte und wahre Musik, die „Spielkunst“ aber „ein von allem Innerlichen auf das Äußerliche herabgekommenes Kunstwerk“, ein physi-

Ludwig Goldstein setzt wohl mit Recht das Fragment der *Briefe über Kunst* in die früheste Zeit und deutet damit den Inhalt, „*der sich wie die Schreibübung eines jugendlichen Gottschedianers ausnimmt*“<sup>11</sup>. Sicher sind sie vor den Briefen *Über die Empfindungen* (1755) geschrieben worden, worin die Tonkunst als „göttliche“, als „*einzig*“ gefeiert wird, in der sich die drei Quellen des Vergnügens: Schönheit, Vollkommenheit und sinnliche Lust, vereinten. Unter gereifteren Kunstanschauungen blieben die *Briefe über Kunst* nicht nur unveröffentlicht, sondern sind nicht einmal beendet worden. So erklärt sich ihre offensichtliche Unreife, die in dem steten Gerede von Glückseligkeit liegt, in der Verkennung ästhetischer Werte, die Mendelssohn sonst zu schätzen wußte, und vollends in der Herabwürdigung der Tonkunst zu einer Sklavin der Dichtkunst.

Nur Spuren hinterließen diese Ansichten in späteren Arbeiten, so in einer Anmerkung zum *Laokoon*-Entwurf: „*Die Musik kann geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachteil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen*“<sup>12</sup>. Das ähnelt zwar den Formulierungen in den *Briefen über Kunst*, klingt aber reifer und stichhaltiger, denn von einer tatsächlichen Abhängigkeit der einen Kunst von der anderen ist hier nicht mehr die Rede, allein noch von Rücksichtnahme auf die andere. Die ästhetische Forderung in den *Briefen über Kunst*, daß die Musik eine liebliche Dienerin der verstand- und vernunftbelebenden Dichtkunst bleibe, ist hier in eine geschichtlich gegebene Voraussetzung umgebogen: „*... ihrer ersten Bestimmung nach soll . . .*“ Darüber hinaus besteht kein Zweifel, daß diese Notiz nur von der Verbindung der beiden Künste in der Oper und im Lied handelt, die Instrumentalmusik aber, die in den *Briefen über Kunst* eine so klägliche Rolle spielt, ausgeklammert bleibt. In diesem Sinn ist wohl auch die Bemerkung (IV, 2, 15) zu verstehen, daß sich die Musik, gleich der Pantomime, auf der tragischen Schaubühne — nicht in der Oper! — in den Schranken einer Hilfskunst halten und sich hüten müsse, zum Nachteil der Hauptkunst, der dramatischen Poesie, ihre Zauberkraft zu verschwenden.

Kehren wir zu den Briefen *Über die Empfindungen* zurück. Dort wird an dem Beispiel der Tonkunst nachgewiesen, daß „*in dem Augenblick des Genusses kein besonderer Begriff deutlich*“ sein müsse (I, 120). Darum würde der naive Laie bei der Aufführung eines musikalischen Werkes mehr genießen als der Theoretiker oder Musiker von Beruf. Die Tonkünstler legten, was die Annehmlichkeit ihrer Melodien betrifft, größeren Wert auf das Urteil eines bloß geübten Ohrs, als auf das eines Meisters in der Tonkunst. „*Die letzteren wollen ihre Erfahrung in der Kunst niemals verleugnen. Sie merken auf nichts als auf die Regelmäßigkeit einer*

kalisches Mittel zu physiologischen Reizen. Vgl. dazu weiter E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 6. Aufl., Leipzig 1881, 38 ff.; F. Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, N. F., Leipzig 1871, 40 ff.; J. Birke, *Gottsched's Opera Criticism and its Literary Sources*, AML 32, 1960, 194 ff.; H. H. Eggebrecht, *Musik als Ton-sprache*, AFMw XVIII, 1961, 73 ff.; E. Reichel, *Gottsched und J. A. Scheibe*, SIMG 2, 1900/01, 654 ff.; W. Serauky / H. Haase, Art. *Gottsched* in MGG.

<sup>11</sup> L. Goldstein, a. a. O., 73.

<sup>12</sup> G. E. Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. K. Lachmann / F. Muncker, Stuttgart 1886 ff., XIV, 360, künftig Lachmann/Muncker zitiert.

Melodie; sie lauern auf glückliche Verbindung zwischen den allerwidersinnigsten Übellauten, und die sonst rührenden Schönheiten schleichen unbemerkt vor ihren Ohren vorüber“ (I, 120).

Die zwischen 1700 und 1850 „unumschränkt herrschende“ (Serauky<sup>13</sup>) musikalische Nachahmungstheorie findet ihren Niederschlag in Mendelssohns *Quellen der Vollkommenheit*. Er spricht dort von drei Arten des Vergnügens, die uns die Tonkunst gewähre, wobei neben der künstlerischen Verbindung zwischen widersinnigen Übellauten der „*Nachahmung der menschlichen Leidenschaften*“ eine gewichtige Rolle zufalle. Darunter versteht er: „*Die Leidenschaften werden natürlicherweise durch gewisse Töne ausgedrückt, daher können sie durch die Nachahmung der Töne in unser Gedächtnis zurückgebracht werden*“ (I, 150). Und ähnlich: „*Eine jede Leidenschaft ist sowohl mit gewissen Tönen, als mit gewissen Bewegungen der Gliedmaßen verknüpft. Jene werden in der Musik durch ähnliche Töne ausgedrückt*“ (I, 180, Anmerkung 13). Musik sei danach eine Art verschönerter Nachahmung von Naturlauten im Sinne von Dubos, Batteux und Harris<sup>14</sup>. Noch deutlicher handelt Mendelssohn darüber in den Hauptgrundsätzen: „*Die Töne der Natur sind zwar ausdrückend, aber selten melodisch; und der Künstler muß sie verschönern, wenn er gefallen will*“ (I, 290); wenig später taucht der obige Satz aus der Anmerkung zu den Briefen *Über die Empfindungen* fast wörtlich wieder auf: „*Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unseres Körpers, sowie mit gewissen Tönen und Geberden verknüpft. Wer also eine Gemütsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen.*“

Für Mendelssohn wäre danach ein Tonstück als „*Ausdruck natürlicher Zeichen*“ mit einem Gemälde oder einer Skulptur völlig wesensgleich — eine Meinung, die nicht unwidersprochen bleiben konnte. Denn trifft es zwar zu, daß eine sentimentale oder heitere Weise überall die gleichen oder doch verwandte Empfindungen in den Hörern, seien sie nach Art, Nation oder Sprache verschieden, zu erwecken im Stande ist, und besteht insofern eine natürliche Beziehung zwischen dem bezeichneten Gegenstand und dem Zeichen, so ist es kaum beweisbar, welche Gemütsbewegungen welchen Tönen zugehören sollen. Aber auch die Zeitgenossen Mendelssohns entwickelten bereits andere Ansichten; so Akenside in seinem Werk *The pleasure of imagination* (1754), der der Musik, ebenso wie der Dichtkunst, willkürliche, allgemein angenehme und verstandene Zeichen zuspricht. Mendelssohn verweist in seiner Besprechung des Akensideschen Buches auf seine eigene vermeintlich richtigere Auffassung, und auch noch in wesentlich späteren Anmerkungen zum *Laokoon* schreibt er wiederholt, daß sich die Musik wie die Malerei natürlicher Zeichen bediene.

Doch blieb sich Mendelssohn trotz dieser naturalistischen Grundauffassung der engen Grenzen der Musik innerhalb der eigentlichen „*Nachahmung*“ wohl bewußt.

<sup>13</sup> *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1830*, Münster 1929; H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zürich/Leipzig 1915; J. Portnoy, *The Philosopher and Music: A Historical Outline*, New York 1954.

<sup>14</sup> B a t t e u x, *Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture*, Utrecht 1755, bezieht sich z. T. unmittelbar auf Aristoteles, wenn er verlangt, das Genie solle die Natur nicht so nachahmen, wie sie ist, sondern so, wie der Verstand sie sich vorstellen kann. T. Georgiades, *Musik und Sprache*, 1954; J. Müller-Blattau, *Das Verhältnis von Wort und Ton . . .*, Stuttgart 1952.

„Die Musik, deren Ausdruck durch unvernünftliche [unartikulierte] Töne geschieht, kann unmöglich den Begriff einer Rose, eines Pappelbaumes usw. anzeigen, so wie es der Malerei unmöglich fällt, uns einen musikalischen Akkord vorzustellen“ (I, 292). Die Nachahmung im eigentlichen Sinn sei also nur ein verschwindendes Teilgebiet im Reiche der Tonkunst: „Die Schönheiten, welche in unartikulierten Tönen empfunden werden können, sind die sinnliche Ordnung, die Übereinstimmung der einzelnen Teile zum Ganzen, die wechselweise Beziehung der Teile aufeinander, die Nachahmung und endlich alle Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Seele, die sich durch Töne zu erkennen zu geben pflegen. . . Stümper in der Musik haben sich nicht selten lächerlich gemacht, wenn sie solche Begriffe haben ausdrücken wollen, die mit den Tönen in keiner natürlichen Verbindung stehen“ (I, 295). Diese Auffassung vertritt Mendelssohn nicht allein. Bereits Johann Elias Schlegel verurteilte in seiner 1742 geschriebenen Abhandlung *Von der Nachahmung* die Künsteleien in der Musik, etwa den Ausdruck von Meereswellen durch aufsteigende oder abfallende Noten, den gordischen Knoten durch verworrene Töne zu illustrieren<sup>15</sup>. Als Beispiel für einen Musiker, der seine Malerei nicht selten bis ins Absurde übertreibe, weil er Dinge male, die die Musik nicht malen könnte, wird von Lessing Telemann gezeißelt<sup>16</sup>. Bei Webb finden wir, Telemann unterließe es selten, mit dem Worte „steigen“ in die Höhe, mit dem Worte „fallen“ in die Tiefe zu gehen<sup>17</sup>. Johann Friedrich Reichardt schließt sich hier an und tadelt Telemann, der in einer Passion „durch das Abkippen der Töne auf der Violine das Annageln ans Kreuz ausdrücken will“<sup>18</sup>; auch Händel habe in seinem *Judas Makkabäus* solche unberechtigte Tonmalereien nicht gescheut<sup>19</sup>.

In der Praxis machte Mendelssohn von der Theorie der natürlichen Zeichen als Ausdrucksmittel der Musik einen durchaus verständlichen Gebrauch. Die Nachahmung sei in der Tonkunst, wie in anderen Künsten, nur ein Mittel der Darstellung, nicht Zweck und Ziel. Daß die Tonkunst vor allem Empfindungskunst sei, wird — zwar verschleiert — in den folgenden Zitaten deutlich: „Der Ausdruck der Empfindung in der Musik ist stark, lebhaft und rührend“ (Hauptgrundsätze, I, 300 f.); die Zeichen der Musik „drücken weder Handlungen noch Mienen und Geberden, sondern bloß Empfindungen und zwar sowohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit“ (Noten zum Laokoon-Entwurf<sup>20</sup>). Und selbst in den *Briefen über Kunst* klingt für einen Augenblick die uneingeschränkte Würdigung der Musik durch: „Sie kann unser Gemüt zur Unerschrockenheit, zur Verachtung der schrecklichsten Gefahren und des Todes selbst aufmuntern, zur Sanftmut und zur Stille der Betrachtung selbst einweihen, wenn der Künstler alle diese Leidenschaften in seiner Gewalt hat und die Erregung derselben seine einzige Absicht sein läßt“ (IV, 1, 73).

<sup>15</sup> Werke, ed. J. H. Schlegel, 1761 f., III, 120.

<sup>16</sup> Lachmann/Muncker, XV, 316.

<sup>17</sup> Eschenburgs Übersetzung von Webb, *Observations on the Correspondence . . . 1777*, 99.

<sup>18</sup> *Über die deutsche komische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie*, Hamburg 1774, 114.

<sup>19</sup> *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend*, I, 1774, 102.

<sup>20</sup> Lachmann/Muncker, XIV, 370.

Mendelssohn hat damit schon vor Sulzer, der gemeinhin als erster Vertreter jener philosophischen Ästhetik bezeichnet wird<sup>21</sup>, die die Kunst als Ausdruck des menschlichen Inneren betrachtet, solche Gedanken niedergelegt. Sulzers Wörterbuch erschien erst 1771/74, als Mendelssohn der ästhetischen Arbeit längst Lebewohl gesagt hatte. Dazu stammen die Anregungen zu Sulzers musiktheoretischen Artikeln von Kirnberger, der Mendelssohn im Klavierspiel unterrichtete und in den anregenden Gesprächen dieser Stunden viel von dem Jüngeren aufgenommen haben mag, das so den Weg in Sulzers Wörterbuch fand<sup>22</sup>. Die Ansicht Sommers, daß Sulzer seine reformatorischen Gedanken vor allem auf die Musik angewendet habe, „welche bis dahin in der deutschen Ästhetik gar nicht berücksichtigt worden war“, ist deshalb zu revidieren.

Von der Verbindung zwischen den Künsten handelt der letzte Teil der Hauptgrundsätze, den Mendelssohn beginnt: „Wir haben bisher bloß von der Natur einzelner Künste, und von ihren besonderen und gemeinschaftlichen Gegenständen gehandelt. Man hat aber auch nicht selten zwei oder mehrere Künste verbunden, um den Ausdruck noch sinnlicher zu machen, und unser Gemüt gleichsam von allen Seiten zu bestürmen. Diese Verbindungen haben ihre besonderen Regeln, die aus der Natur der zusammengesetzten Vollkommenheiten zu erklären sind“ (I, 298). Ergebnis des darauf folgenden schematischen Regelwerkes ist: jedem Kunstwerk müsse eine Hauptabsicht innewohnen, mit welcher die besonderen Absichten als Mittel übereinstimmen, d. h. bei jeder Verbindung von Künsten müsse eine Hauptkunst herrschen, wobei die übrigen Künste so unterzuordnen seien, daß sie als Mittel zu dem Hauptzwecke („Hilfskünste“) betrachtet werden könnten.

Erstes Beispiel für die Verbindung mehrerer Künste sei die Verbindung der Musik „mit dem lebendigen Vortrage der schönen Wissenschaften“. So wie die Entstehung der Musik aus der allmählich sich verfeinernden und reicher modulierenden Wiedergabe von Naturlauten erklärt wurde, und so wie Mendelssohn — mit Lesing — eine Zeit annahm, da Musik und Poesie „zusammen nur eine Kunst ausmachten“<sup>23</sup>, so setzt er auch den Vortrag des Redners, Deklamators und Schauspielers in enge Beziehung zur Musik und sieht in den „Einbeugungen der Stimme, ihrem Steigen und Fallen, Abkürzen, Stillschweigen und geschwinderen Anfang“ phonetische Vorgänge, die denen beim Singen analog seien. Vom Dichter fordert er die Vorsicht, „solche Schönheiten zu vermeiden, die nicht deklamiert werden können und folglich die verlangte Verbindung unmöglich machen. Man findet in den Trauerspielen einiger englischer Dichter, als Thomsons, Youngs u. a., einige Stellen, die zum Lesen vortrefflich sind und [sich] dennoch auf dem Theater nicht gut ausnehmen. Es sind Schönheiten der Poesie, die aber unmöglich mit der Musik verbunden werden können“ (I, 299 f.). Dagegen solle in der Oper und im Lied die Tonkunst Hauptzweck, die Poesie aber Hilfskunst sein.

<sup>21</sup> J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771 ff., 2. Aufl., 1792 ff. Vgl. auch F. Überwegs *Grundriß der Geschichte der Philosophie*, III, 13. Aufl., Graz 1953, 469 ff., Lit. auf 705. R. Sommer, s. Anm. 3.

<sup>22</sup> Da Kirnberger selbst nicht imstande war, seine Gedanken druckfertig zu formulieren, legte er Sulzer nur Notizen vor, die dieser — oft mißverständlich — verwertete.

<sup>23</sup> Lachmann/Muncker, XIV, 431.



Die Unbegrenztheit und Unbestimmtheit der musikalischen Empfindung bedeutet für Mendelssohn einen aus seiner Zeit heraus verständlichen Mangel. Der Ausdruck der Empfindung in der Musik sei zwar stark, lebhaft und rührend, aber unbestimmt. Man fühlte sich von einer gewissen Empfindung durchdrungen; diese Empfindung aber sei dunkel, allgemein und auf keinen einzelnen Gegenstand eingeschränkt (I, 300). Hier trifft er sich mit Herder, der — allerdings wesentlich später — schreibt: „*Musik als solche hat Nachahmung menschlicher Leidenschaften: sie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warst, Jüngling! in ihrem dunklen Hörsaale: sie klagte, sie seufzte, sie stürmte, sie jauchzte; du fühltest alles, du fühltest mit jeder Saite mit — aber worüber war's, daß sie, daß du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Ahnung . . .*“<sup>24</sup>. Doch könnte nach Mendelssohn diesem Mangel durch die Hinzufügung deutlicher und willkürlicher Zeichen abgeholfen werden. Diese würden den Gegenstand von allen Seiten bestimmen und die Empfindung zu einer individuellen Empfindung machen (I, 300 f.).

Musik und Poesie vermögen als mächtige Bundesgenossen zusammen mehr zu vollbringen als in gesondertem Wirken. Dieses im 18. Jahrhundert weitverbreitete Schlagwort findet sich bei James Harris in folgender Formulierung:

„*Die Vorstellungen der Dichtkunst müssen also notwendig den fühlbarsten Eindruck machen, wenn die ihnen eigenen Affekte bereits durch die Musik erregt worden sind. Denn hier ist eine doppelte Kraft, die zu einem Endzwecke gemeinschaftlich wirken muß . . . Und daher rühret der edte Reiz der Musik, und die Wunder, die sie durch ihre großen Meister [Anmerkung: . . . dies war vor allen anderen G. F. Händel] hervorbringt. Eine Macht, die nicht in Nachahmungen und Erweckung von Vorstellungen besteht, sondern in Erweckung von Empfindungen, zu welchen sich gewisse Vorstellungen passen können. Es werden wenige so empfindliche, ja ich möchte fast sagen, unmenschliche Leute gefunden werden können, die, wenn gute Poesie richtig in Musik gesetzt ist, die Kraft einer so liebenswürdigen Verbindung nicht in einigem Grade fühlen sollten*“<sup>25</sup>.

Und fast aufs Wort gleichen dem die Ausführungen Daniel Webbs:

„*Da die Musik nicht imstande ist, die Motive ihrer verschiedenen Eindrücke an den Tag zu legen, so müssen ihre Nachahmungen der Sitten [!] und Leidenschaften ungemein schwankend und unbestimmt sein. So werden zum Exempel die zärtlichen und schmelzenden Töne, welche die Leidenschaft der Liebe ausdrücken können, gleichfalls mit den verwandten Empfindungen des Wohlwollens, der Freundschaft, des Mitleidens und dergleichen einstimmig sein . . . Sobald aber die Poesie mit der Musik verbunden wird und den Grund jedes einzelnen Eindrucks angibt, so verlieren wir nichts mehr. Wir erkennen nun die Übereinstimmung des Tons mit dem Gedanken, und allgemeine Eindrücke werden itzt besondere Andeutungen der Sitten und Leidenschaften*“<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> J. G. Herder, *Werke*, ed. B. Suphan, IV, 161 f., und VIII, 413.

<sup>25</sup> *Three treatises concerning art*, London 1744.

<sup>26</sup> *Remarks on the beauties of Poetry*, London 1762, zitiert nach Eschenburgs Übers., 1771.

Lessings Betrachtungen über die „Symphonie“ im 27. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*<sup>27</sup> fügen sich nahtlos in diese Umgebung:

*„Itzt verschmelzen wir in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? Warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Traume; und alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend, als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen, und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Übergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der Tat ist diese Motivierung der plötzlichlichen Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht; ja vielleicht der allergrößte.“*

Führen wir diese Gedanken mit Mendelssohn weiter: *„Geschieht nun diese nähere Bestimmung der Empfindung in der Musik vermittelt der Dichtkunst und der Malerei oder der Verzierungen der Bühne, so entsteht die Oper der Neuern. Die Musik oder der sinnliche Ausdruck durch die natürlichen Zeichen der Töne ist bei dieser Art von Verbindung der Künste der Hauptendzweck; daher müssen alle Ausnahmen von seiten der Dichtkunst geschehen. Sie kann von ihren besonderen Regeln, als der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung, so wie zuweilen von der Wahrscheinlichkeit in der Anordnung, füglich abweichen, wenn es zum Besten der Musik geschieht; und der Dichter muß sich in allen seinen Ausdrückungen nach den Bedürfnissen des Tonkünstlers richten. Er darf seinem Genie nicht den vollen Lauf lassen, sondern er muß jederzeit auf die Hauptkunst zurücksehen, auf deren Endzweck alles abzielen soll“*. Bedeutungsvolle Sätze, die — frei nach Dubos — weiter ausgebaut werden: Der Dichter dürfe die Empfindungen, die Bilder und alle musikalischen Schönheiten nur gleichsam durch Außenlinien bezeichnen, um der Musik Gelegenheit zu bieten, diese auszufüllen, den Empfindungen ihr wahres Feuer, den Bildern Leben und den Gleichnissen Ähnlichkeit zu geben. Bilde dagegen der Dichter seine Empfindungen voll aus, dann bleibe dem Tonkünstler nichts weiter übrig, als die Deklamation mit Noten zu bezeichnen —, die dann nicht mit dem Vorhaben übereinstimmen<sup>28</sup>. Die Parallele dazu finden wir wieder bei Lessing, der in seinem Urentwurf zum *Laokoon* sagt, der Dichter habe um so weniger Aussicht, komponiert zu werden, je wohlklingender seine Verse seien: *„Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a-u-e; was darüber ist, ist vom Übel“*<sup>29</sup>. Und an anderer Stelle meint Lessing, man habe den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste sei<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> R. Sommer, wie Anm. 3, 191; A. C. Kalischer, *G. E. Lessing als Musikästhetiker*, Dresden 1889, 32 f. Zitat bei Lachmann/Muncker, IX, 296.

<sup>28</sup> Vgl. dazu W. Serauky, Artikel *Dubos* in MGG.

<sup>29</sup> Lachmann/Muncker, XIV, 433.

<sup>30</sup> Ebda., XIV, 433.

Mendelssohn beschließt den in Rede stehenden Abschnitt mit den Sätzen: „Der Musiker hat nur darauf zu achten, daß er die Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Poesie nicht aufhebe. Er muß in theatralischen Werken die allgemeine Verwirrung der Empfindungen vermeiden, die in einer Symphonie an dem rechten Orte angebracht sein kann. Er muß ferner nach dem Plane des Dichters arbeiten, weil es weit leichter ist, einen deutlichen Plan in willkürlichen als in natürlichen Zeichen zu überdenken. Im übrigen behauptet seine Kunst in dieser Art das Vorrecht und muß, wenn ein Streit der Regeln entsteht, mit den wenigsten Ausnahmen beschwert werden“ (I, 301f.).

Im letzten Abschnitt der *Hauptgrundsätze* meint Mendelssohn, die Verbindung der Künste, welche Schönheiten in der Folge nebeneinander vorstellen, mit Künsten, welche Schönheiten in der Folge aufeinander vorstellen, sei die schwerste und fast unmöglich. Solche Verbindungen habe sich die Natur vorbehalten. Eine scheinbare Ausnahme sei nur in der Verbindung von Harmonie und Melodie gegeben, die schon vorher definiert worden ist: „Die Tonkunst kann die mannigfaltigen Teile der Schönheit entweder in der Folge auf einander oder neben einander vorstellen. Jenes nennt man Melodie, dieses aber Harmonie“ (I, 292). „Allein der Grund von dieser Ausnahme ist leicht zu finden. Die Töne in der Harmonie werden in keinem Raume neben einander geordnet, daher fallen sie in einander, und wir empfinden nicht mehr als einen einzigen zusammengesetzten Ton. Dieser kann nun in der Folge nach einer schönen Ordnung abwechseln“ (I, 305)<sup>31</sup>.

Zuletzt seien noch einige verstreute Bemerkungen Mendelssohns über das Thema Musik aufgelesen. Sein Interesse für die Oper beweist er anlässlich der Besprechung von Basedows *Lehrbuch der Wohlredenheit*:

„Im § 298 von der Ode, Kantate und Opera. Von der letztern, wie überhaupt von der musikalischen Poesie, wird fast garnichts ausgesagt; hätte der Herr Verfasser nicht bei diesem Stillschweigen seine Leser wenigstens auf die davon zu Berlin 1752 herausgekommene Schrift, wovon Herr Krause<sup>32</sup> Verfasser ist, verweisen sollen? Es heißt: ‚Quinault, Metastasio und Pallavicini sind die vornehmsten Verfasser der Opern.‘ Wußte der Herr Verfasser nicht, daß la Motte der französischen Oper eine neue Gestalt gegeben hat? Waren ihm unter den neuesten französischen Operndichtern Fuzelier und Cahusac unbekannt? Warum werden wieder von den Deutschen Gellerts ‚Orakel‘, ja ein so merkwürdiges Stück, als des kgl. dänischen Kapellmeisters Herrn Scheibe ‚Thusnelde‘ ist, nicht angeführt?“ (IV, 1, 237).

In dem Aufsatz *Vom Ausdruck der Leidenschaften* spricht Mendelssohn der Musik nur die Fähigkeit zu, den plötzlichen Ausbruch und die Raserei der Leidenschaft, nicht ihre „*anscheinende Stille*“ auszudrücken (IV, 1, 91). — Die monotone Wiederholung eines einzigen Lautes nach gleichen Zwischenzeiten übe auf die Seele eine ähnliche Wirkung aus wie ein gerader, sich scheinbar ins Unendliche verlinder Säulengang in der Baukunst und würde dazu gebraucht, das Ehrerbietige, das Fürchterliche, das Schauervolle auszudrücken (I, 310f.). — In den tiefgehenden Erörterungen über die Natur des Ekelhaften in der Kunst im 82. Literaturbrief

<sup>31</sup> Vgl. dazu Lessings Ansicht, Lachmann/Muncker, XIV, 353.

<sup>32</sup> Chr. G. Krause, *Von der musikalischen Poesie*, vgl. auch H. Becker, Art. Krause in MGG.

heißt es, daß vielleicht der einzige ekelhafte Eindruck für das Gehör eine unmittelbare Folge vollkommener Konsonanzen sei, die mit der übermäßigen Süßigkeit in Ansehung des Geschmackes einige Ähnlichkeit hätten. Der Tonkünstler vermeide dieselben zwar sehr sorgfältig; allein die *„Kritik der Tonkunst ist noch allzuwenig erleuchtet, als daß wir von allen ihren Regeln sollten verständlichen Grund angeben können“* (IV, 2, 11).

Diese letzten Sätze kennzeichnen besonders deutlich die Situation der Zeit, wie überhaupt alle hier dargelegten Äußerungen Mendelssohns gründliche musikalische Belesenheit und Kenntnis verraten. *„Nicht erst in dem zusammengesuchten Wörterbuche des Schweizer Gelehrten [Sulzer], sondern schon bei Mendelssohn leuchten die Reflexe musikgeschichtlicher Ereignisse auf, die eine neue Epoche der Tonkunst ankündigen“* (Goldstein)<sup>33</sup>. Mendelssohn blieb nicht bei der Verehrung seines Klavierlehrers Kirnberger stehen, dessen *„recht schöne Sachen“* er im Februar 1785 an Breitkopf in Leipzig empfahl (V, 145 f., 153). Zugleich spricht er von den *„Bachs und Händels“*, seltenen Talenten, die ebenso zu spielen wie zu komponieren verstünden (IV, 1, 288), und 1765 schreibt er in einem Literaturbrief, daß einige große Tonkünstler (Bach, Händel, Gluck) *„unserem Publikum gleichsam Ohren gegeben haben“*, und infolgedessen die Musiker weit weniger als andere Künstler über Mangel an Geschmack klagten (IV, 2, 446).

Es zeigt sich damit, daß auch heute kaum noch beachtete Denker Wesentliches und für die Gegenwart Ergiebiges zum Thema *„Was ist Musik?“* auszusagen vermögen. Über Moses Mendelssohn hat die von dem Franzosen Batteux und den Engländern Hutcheson, Home, Locke und Harris weitergebildete Gedankenwelt Jean Baptiste Dubos' vorzüglich nach Deutschland gefunden und hier breitere Kreise gezogen. Er steht also mit am Beginn jener Aufklärung, die das gedankliche Gerüst der Frühromantik ausformte, auf dem Herder weiterbaute, der seinerseits wieder *„auf die in der Geschichte der Musikästhetik wesentlichen Dichter der Romantik . . . auf Jean Paul, Tieck, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann und andere“* (Wiora<sup>34</sup>) bestimmend einwirkte.

<sup>33</sup> L. Goldstein, a. a. O., 86; H. Ehrlich, *Die Musikästhetik von Kant bis zur Gegenwart*, Leipzig 1881; F. M. Gatz, *Die Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Stuttgart 1929. Vgl. weiter die Beiträge von A. A. Abert, H. H. Dräger und E. Mohr in Kgr.-Ber. Hamburg 1956 und H. H. Dräger in AfMw XI, 1954, 39 ff.

<sup>34</sup> *Herders und Heineses Beiträge zum Thema: „Was ist Musik?“*, Mf XIII, 1960, 358 ff., Zitat 385.