

Sonja Gesse-Harm (Katlenburg-Lindau)

## Mendelssohns Sololieder. Eine Standortbestimmung

„Liederkrantz“: Rezeptionsgeschichtliche Vorurteile

In der Geschichte des Kunstliedes führen die Sololieder Felix Mendelssohn Bartholdys ein sonderbares Eigenleben. Allein die Tatsache, dass sich deren Editionsfrage erst gut 130 Jahre nach der – mit Blick auf die Lieder nur unzureichenden – Gesamtausgabe durch Julius Rietz deutlich gebessert hat, markiert eine Indifferenz gegenüber diesen Kompositionen.<sup>1</sup> Dabei hat sich die musikwissenschaftliche Literatur dazu in der Vergangenheit vergleichsweise selten und dann eher kritisch, wenn nicht gar herablassend geäußert. So stellten die Lieder „den schwächsten Teil von Mendelssohns Gesamtwerk“<sup>2</sup> dar und forderten, da es ihnen an „Kraft und Originalität“ fehle, in ihrer vermeintlichen Schablonenhaftigkeit nur zum „Schönklang heraus“.<sup>3</sup> Obwohl Hans Christoph Worbs demgegenüber bereits 1974 von „beachtenswerten Liedschöpfungen“, „einer bemerkenswerten Symbiose von Wort und Ton“, ja sogar von „Kongenialität“ im Umgang mit dem Text spricht,<sup>4</sup> fehlen in der älteren Forschung eingehende Studien zu Mendelssohns Liedwerk. Erst in neuerer Zeit zeichnet sich allmählich eine „wissenschaftliche Neuorientierung im Umgang mit Mendelssohns Liedern“ ab.<sup>5</sup> So wurde etwa die Frage nach Mendelssohns Emanzipation vom Liedideal der Berliner Liederschule diskutiert<sup>6</sup> und versucht, das ästhetische Konzept herauszuarbeiten, das Mendelssohn bei der Liedkomposition verfolgt hat.<sup>7</sup>

- 1 Derzeit werden 129 Lieder für eine Singstimme und Klavier verzeichnet; siehe *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* [MWV], Studien-Ausgabe von Ralf Wehner (= Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Serie XIII, Werkverzeichnis, Bd. 1A), Wiesbaden u. a. 2009. Nachdem Julius Rietz in seiner 1874–1877 herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns 73 Lieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte (Mendelssohn selbst hatte 56 seiner Lieder publiziert), sind erst 2007 weitere 44 Lieder in einem Band gedruckt worden (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lieder und Gesänge – neu entdeckt. 44 ungedruckte oder entlegen veröffentlichte Kompositionen*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 2007). Schließlich folgte die Edition Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lieder für eine Singstimme und Klavier*, Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe, hrsg. von Christian Martin Schmidt, 3 Bde., Wiesbaden 2008–2009.
- 2 Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980 [englischsprachige Erstausgabe London 1963], S. 149.
- 3 Dietrich Fischer-Dieskau, *Töne sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs*, Stuttgart u. a. 1985, S. 97.
- 4 Hans Christoph Worbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Reinbek bei Hamburg 1974, <sup>12</sup>1998, S. 114f.
- 5 Wolfram Steinbeck, „Mendelssohn und die Ironie. Zu Mendelssohns Heine-Liedern“, in: *AfMw* 75 (2018), S. 278–300, hier S. 281.
- 6 Siehe hierzu auch Karl-Heinz Köhler, der bereits 1995 betont: „Mit solchen Merkmalen schließt Mendelssohn zwar an seine Vorgänger in der Berliner Liederschule an [...], ragt aber bei weitem über sie hinaus“ (Karl-Heinz Köhler, *Mendelssohn*, Stuttgart u. a. 1995, S. 77).
- 7 Siehe Douglass Seaton, „The Problem of the Lyric Persona in Mendelssohn’s Songs“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongress-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 1997, S. 167–186; ders., „With Words: Mendelssohn’s Vocal Songs“, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von dems., Westport/Connecticut u. a. 2001, S. 661–698; Susan Youens, „Mendelssohn’s songs“, in:

Dennoch wird die überkommene Sicht auf Mendelssohns Liedschaffen erhärtet, wenn Peter Jost in seinem Lied-Artikel für die neue *MGG* urteilt:

„Seine [...] Sololieder und [...] Duette bilden nur einen Randbereich im Gesamtschaffen und leisteten – von heute aus gesehen – kaum einen Beitrag zur Weiterentwicklung der Gattung. Ganz der Ästhetik der Berliner Liederschule verpflichtet, blieb [sic] die Ausdruckssteigerung und dichte Textinterpretation, wie sie sich in Ansätzen bei Beethoven und ausgebildet bei Schubert finden, seinen Vorstellungen bis auf wenige Ausnahmen [...] fremd. Die fließenden Melodien [...] und der formvollendete Aufbau, die die Lieder bei den Zeitgenossen so beliebt machten, muten eher biedermeierlich an.“<sup>8</sup>

Wie Wolfram Steinbeck bereits betont hat, wird dieses Verdikt auch noch in der Online-Version des *New Grove* von 2017 vertreten.<sup>9</sup> Angesichts dieser bis heute schwankenden und letztlich noch vorwiegend kritischen Beurteilung von Mendelssohns Sololiedschaffen, das zudem in rezenten Werkdarstellungen kaum Beachtung findet,<sup>10</sup> fällt es nach wie vor schwer, diese Kompositionen musikhistorisch zu greifen und ihnen einen angemessenen Platz im liedgeschichtlichen Kanon zuzuweisen. Dieser wird ungebrochen von den Werken Franz Schuberts und Robert Schumanns angeführt, die ohne Zweifel Bedeutendes in dieser Gattung geschaffen, ja dieser erst ihren eigenständigen Kunstwerkcharakter verliehen haben. Das musikalische Ausloten der stimmlichen und instrumentalen Möglichkeiten, zu dem die wesentlich romantisch determinierten Texte diese Komponisten mit geradezu gattungsüberschreitender Konsequenz inspirierten, wird allgemein als stilistisches Ideal betrachtet. Dass Mendelssohn dieses Maß an „Romantic subjectivity after the fashion of Schubert or Schumann“<sup>11</sup> offenbar fehlt, hat, wie Susan Youens betont, zu einer Fehleinschätzung seines Liedœuvres geführt: „But the [...] songs have often received less than their due.“<sup>12</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass sie aufgrund ihrer zumeist anschniegsamen Kantabilität à la „Auf Flügeln des Gesanges“ im Wesentlichen als Produkte der vormärzlichen Gesellschaftskunst bewertet werden, wobei seitens der Rezeption weniger die hohe Stilebene des Salons an-

---

*The Cambridge Companion to Mendelssohn*, hrsg. von Peter Mercer-Taylor, Cambridge 2004, S. 189–205; Sonja Gesse-Harm, *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 2006, S. 147–223; *Mendelssohn-Interpretationen. Der unbekannte Mendelssohn: Das Liedschaffen*, hrsg. von Dominik Sackmann (= Zürcher Musikstudien 7), Bern 2011. Einen kompakten Überblick über Mendelssohns Sololiedschaffen bietet jüngst Friederike Wißmann, „Weltliche Lieder für ein und zwei Singstimmen mit Klavier“, in: *Mendelssohn Handbuch*, hrsg. von Christiane Wiesenfeldt, Kassel 2020, S. 215–225.

8 Peter Jost, Art. „Lied“, in: *MGG2*, Sachteil 5, Kassel 1996, Sp. 1293f. (diese Fassung gleichlautend noch in *MGG0*). Demgegenüber spricht Jost an anderer Stelle immerhin von „den ‚Gattungsgipfeln‘ Schubert, Mendelssohn und Schumann als Traditionsvorgaben“ (Peter Jost, „Brahms und das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts“, in: *Brahms als Liedkomponist*, hrsg. von dems., Stuttgart 1992, S. 9–37, hier S. 13).

9 Steinbeck, S. 279.

10 Unter den jüngeren Darstellungen ist es vor allem der bereits erwähnte Handbuchbeitrag von Wißmann, der auch für diese Werkgruppe eine neue Sicht ermöglicht. Wenig Beachtung finden Mendelssohns Lieder hingegen bei Angela Mace und Nicole Grimes, *Mendelssohn Perspectives*, London 2016, Peter Gülke, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut*, Kassel 2017, sowie Peter Sühling, *Felix Mendelssohn. Der (un)vollendete Tonkünstler*, Berlin 2018.

11 Youens, S. 189.

12 Ebd. Siehe auch Steinbeck, S. 280: „Gibt man den Standpunkt auf, aus der Sicht Schuberts und Schumanns auf das Liedschaffen des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts zu schauen [...], so wird man besser erkennen können, welchen Anspruch und welche kompositorischen Lösungen Mendelssohns Lieder bieten.“

visiert wird als die der eher schon spießbürgerlich anmutenden Zirkel. Die sängerischen Fertigkeiten, die Mendelssohns Lieder erfordern, scheinen also den Anforderungen gut geschulter Amateure oftmals zu genügen. Somit haftet diesen Kompositionen immer wieder der negative Beigeschmack des (sogenannten) „Biedermeier“ an. Die Problematik dieses Begriffs, mit dem erstaunlicherweise kaum ein Komponist der Zeit derart oft belegt wurde wie Mendelssohn,<sup>13</sup> trägt allerdings nur dazu bei, das Klischee des stimmungsvollen Liedkomponisten zu erhärten. Herkunft und Lebensumstände verstärken diesen Eindruck noch. Mendelssohn scheint, wie sein Vorname besagt, in der Wahrnehmung der Außenwelt „der Glückliche“ zu sein: ein Kind aus reichem Hause, umgeben von der geistig und künstlerisch gebildeten Elite der Zeit und selbst musikalisch hochbegabt. Seine Ausbildung wurde gleich in die Hände der renommiertesten Künstler gelegt, und die einzige Schwierigkeit, die sich beim Ergreifen seines Musikerberufes ergab, war die, ihn zur Zufriedenheit des Vaters standesgemäß zu betreiben. Hinzu kommt, dass er, zumindest nach außen, das Bild des glücklich Verliebten und Liebenden verkörpert; seine Ehe wird ohne Hindernisse eingegangen und geführt. Somit repräsentiert er nicht den Typus des innerlich gespaltenen, romantischen Künstlers.<sup>14</sup> Finden Schubert und Schumann im Lied bahnbrechende Möglichkeiten, subjektiv empfundene Zerrissenheit, die sich aus zwischenmenschlichen Beziehungen oder aber sozialgeschichtlichen Problemen ergibt, musikalisch zu thematisieren, so fehlt den Liedern Mendelssohns offensichtlich diese Form romantischer Ambivalenz. Mitunter komponiert in sommerlicher Urlaubsstimmung,<sup>15</sup> erscheinen einige seiner Kompositionen rundum erfüllt von Lebensgenuss und Zufriedenheit. Damit aber drängt sich der Eindruck auf, dass Mendelssohn für die Liedgeschichtsschreibung schlicht als unbedeutend gelten darf.

Was Mendelssohn hier nach wie vor anhaftet und geradezu wie Pech an seiner Reputation klebt, sind die letztlich antisemitischen Klischees der Leidenschaftslosigkeit, der sentimentalisierenden Oberflächlichkeit und „Glätte“<sup>16</sup>. Diese Klischees geistern spätestens seit Richard Wagners absurdem Pamphlet *Das Judentum in der Musik* (1850) durch die Rezeption von Mendelssohns Werk<sup>17</sup> und sind seither so stark mit dem Komponisten in Verbin-

13 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Begriff des musikalischen Biedermeier und mit seiner Anwendung auf Mendelssohn bietet Antonio Baldassarre, „Mendelssohns Lieder und das Biedermeier“, in: Sackmann (Hrsg.), S. 53–86. Siehe auch Barbara Eichner, „Die Rezeption im ‚langen‘ 19. Jahrhundert“, in: Wiesenfeldt (Hrsg.), S. 402–421, hier S. 413.

14 Siehe auch Arnd Richter, *Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente*, Mainz u. a. 1994, S. 15: „Daß dieses Leben nicht in die gängigen Künstlerklischees vom Stile des spitzwegschen *Armen Poeten* paßte, hat die Anerkennung der künstlerischen und organisatorischen Leistungen Mendelssohns zweifellos negativ beeinflusst.“ Vgl. dazu auch Eichner, S. 414f.

15 Siehe den Brief Mendelssohns an Karl Klingemann vom 1.8.1839, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 5, Kassel 2012, S. 441f. Zum Vorurteil des „Schönwetterkomponisten“ vgl. Thomas Christian Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996, S. 88.

16 Rezeptionsgeschichtlich negativ wirkt nicht zuletzt immer wieder Theodor W. Adornos antisemitisches Verdikt über Mendelssohn: „Der Bankierssohn Mendelssohn stand wenigstens als Jude exterritorial zur eigenen Schicht; seine kompositorische Glätte hat etwas vom Übereifer dessen, der nicht ganz reçu ist“ (Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 14, Darmstadt 1998, S. 238f.).

17 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main 2000, S. 162. Wagner spricht an dieser Stelle jedwedem Musiker jüdischer Herkunft „wahre Leidenschaft“ ab. Dieser habe „am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängte.“ Von Mendelssohns Kompositio-

ung gebracht worden,<sup>18</sup> dass auch die neuere Forschung deren antisemitischen Ursprung nicht selten übersehen hat. Gerade aber für die adäquate Würdigung seines Liedschaffens hat ein solcher Vorwurf der „Glätte“ und der durchweg als pejorativ verstandenen Sentimentalität eine verheerende Wirkung. Bereits aufgrund ihrer enormen internationalen Popularität, die sie im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schnell erlangt hatten,<sup>19</sup> erfuhren Mendelssohns Lieder bei einer gleichzeitig sich verhärtenden antisemitischen Sicht auf sein Werk seitens der Musikwissenschaft eine Diffamierung, die ihnen die Qualität des Kunstliedes absprach. So wurden sie ähnlich ungerechtfertigt wie Giacomo Meyerbeers Lieder als „gut gemachte feine Sächelchen“<sup>20</sup> abgefertigt. Hier ist die Rezeption in besonderem Maße negativ verlaufen, da sie Mendelssohn, der bekanntermaßen ein emphatisch verfochtenes und in höchstem Grade schöpferisches Kunstideal besaß, zu einem zwar populären, künstlerisch aber äußerst seichten Komponisten herabwürdigte. Der Erfolg seiner Lieder bei den kunstliebenden Zeitgenossen hat dem Klischee des weich-sentimentalen, „biedermeierlichen“ und implizit als „jüdisch“ geradezu gebrandmarkten Künstlers also nachhaltig Vorschub geleistet. Darüber hinaus hat nicht zuletzt auch die immense Beliebtheit der *Lieder ohne Worte* dazu beigetragen, dieses Vorurteil zu untermauern.

Mendelssohn und das Lied? Diese Verbindung scheint vielen Rezipienten – so lässt sich an dieser Stelle zusammenfassen – auch heute noch nicht mehr zu sein als eine große Liebe zur schönen Melodie.

#### „Schläft ein Lied in allen Dingen“: Ästhetische Ideale

Für Mendelssohns Schaffen, so fällt zunächst auf, bilden Lieder oder liedhafte Formen eine bedeutende Grundlage. Dabei ist es nicht nur relevant, dass Mendelssohn mit über 200 Kompositionen allein für Sologesang, Duette und Chor ein überaus reiches Liedœuvre vorgelegt<sup>21</sup> und er selbst in dem von ihm begründeten Leipziger Konservatorium Sologesang unterrichtet hat. Sein gesamtes Werk ist von Gesang und liedhaften Strukturen durchdrungen. Ob große oder kleine Form, ob Symphonie, Ouvertüre, Klavier- oder Violinkonzert, Orgelwerke, Oratorium, Psalmen, ob Streichquartett oder Werke für Soloklavier, hier freilich allen voran die *Lieder ohne Worte*: Überall fließt ein poetisch-gesanglicher Ton ein, ohne den Mendelssohn nicht Mendelssohn wäre und den bereits August Reissmann als instru-

---

nen im Speziellen konnte er sich „nur dann gefesselt fühlen [...], wenn [...] unsere, mehr oder weniger nur unterhaltungssüchtige Phantasie, durch Vorführung, Reihung, und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren [...] vorgeführt wurden“ (ebd., S. 164).

18 Dazu auch Eichner, S. 415–420, insbes. S. 420: „Gerade bei einem Künstler, dessen Rezeption von hartnäckigen Klischees überschattet wird, bleibt es notwendig, sich über die im 19. Jahrhundert formulierten Meta-Narrative wie Geniekult, Fortschrittsgläubigkeit oder Nationalismus Rechenschaft abzulegen.“

19 Das Ausmaß dieser Beliebtheit spiegelt sich nicht zuletzt in den Anthologien, die noch bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein etwa mit den stimmungsvollen Titeln „Liedertafel“, „Liederkranz“ oder „Liederschatz“ versehen waren und freilich auch Beiträge von Komponisten niederen Ranges enthielten. Zudem erschienen Vertonungen wie etwa *Auf Flügeln des Gesanges* in einer Vielzahl von Bearbeitungen; siehe dazu Günter Metzner, *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen*, Tutzing 1990, Bd. 5, S. 457–461.

20 Julius Kapp, *Meyerbeer*, Berlin 1920, S. 83.

21 Siehe MWV, S. 83–178.

mentale Anknüpfung an das Lied beschrieben hat.<sup>22</sup> In jüngerer Zeit hat Dominik Sackmann zu Recht auf dieses für Mendelssohn charakteristische Phänomen hingewiesen, das bislang noch viel zu selten betont wurde:

„Das Lied prägt Mendelssohns Musik in besonderer Weise, weil sowohl die herkömmliche vokale Darbietungsform als auch ihre instrumentale, genauer pianistische Parallelgattung, das Lied ohne Worte, sich als Keime seines Schaffens erweisen, die sich selbst in Streichquartetten, Orgelsonaten, Konzerten und Sinfonien entfalten.“<sup>23</sup>

Es ist diese charakteristische Verschmelzung von Poesie und Musik, mit der der Komponist die Gattungen durchdringt und dabei trotz aller Liebe zur wohlstrukturierten Form überkommene Muster durchbricht. Immer wieder ist es verblüffend, wie der vermeintliche „Klassiker“ Mendelssohn in seinem Umgang mit traditionellen Formen und Gattungen nicht nur dem Ideal seiner Zeit entspricht, sondern dieses mitbegründet. So sind es etwa aus der Praxis des Gottesdienstes gebräuchliche Choralmelodien („Dresdner Amen“ im Kopfsatz, „Eine feste Burg ist unser Gott“ im Finalsatz), die das kompositorische Konzept der Symphonie Nr. 5 op. 107 *Reformationssymphonie* (1830) bestimmen. Noch deutlicher wird die Verbindung von Text und Musik in der Symphonie Nr. 2 op. 52 *Lobgesang* (1840), die durch ausgeprägte Vokalpartien gekennzeichnet ist.<sup>24</sup> Mendelssohn selbst, der sich der Problematik eines solchen Vorgehens bewusst war, jedoch keinesfalls von seinem grenzüberschreitenden Entwurf absteigen wollte, bezeichnete dieses Werk als Symphonie-Kantate. Es ist signifikant, dass der Komponist dieser Hybridgattung wiederholt zugetan war. So folgt er auch bei der großformatig angelegten Vertonung des Goethe-Textes *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 diesem formalen Ansatz.<sup>25</sup> Mendelssohn missachtet immer wieder die Grenze des traditionell rein Instrumentalen zugunsten eines poetischen Konzepts.<sup>26</sup> Mit der Musik zum *Sommernachtstraum* op. 21 „prägte er den eigenständigen Typus der außermusikalisch inspirierten, poetischen Konzertovertüre“<sup>27</sup>, deren Fortsetzung *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 bereits drei Jahrzehnte vor Liszts Begriffsprägung (1854) als Symphonische Dichtung gewürdigt werden kann. Allerdings hat es den Anschein, dass Mendelssohn im Gegensatz zu Liszt dennoch um eine abstraktere, eine pointierte Tonmalerei vermeidende musikalische Auslotung seiner Inspirationsquellen bemüht war, wie weiter unten zu zeigen sein wird.

Nicht zuletzt aber schlägt sich Mendelssohns starkes Interesse an der Vertonung von Texten in seinen Psalmgesängen und Oratorien nieder. Insbesondere mit *Paulus* op. 36 und *Elias* op. 70 hat er erheblich dazu beigetragen, dieser Gattung den bedeutenden Stellenwert zuzuweisen, den sie im 19. Jahrhundert innehatte. In ihrer großformatigen Anlage, ihrem immensen Choraufgebot und ihrer dramatisierenden Gestaltung (besonders im *Elias*) wird

22 August Reissmann, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*, zweite stark vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1872, S. 68: „Die Meister der neuen Richtung bedurften [...] des Vocalen [...], weil [...] sie auch instrumental an das Lied anknüpfen mussten, wenn sie nicht in ein nur geistvolles, nicht auch gestaltenreiches Tonspiel sich verlieren wollten.“ In Bezug auf die *Sommernachtstraum*-Overtüre spricht er ebd. von den „[...] aus der Liedstimmung direct hervorgehenden Ritornellen“.

23 Dominik Sackmann, „Vorwort“, in: Sackmann (Hrsg.), S. 7–9, hier S. 7.

24 Siehe dazu auch Andreas Eichhorn, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München 2008, S. 46f.

25 Dabei sei dieses Werk „der wohl originellste, bedeutendste und kompositorisch folgenreichste Beitrag zu dieser Gattung im 19. Jahrhundert“, ebd., S. 65. Zur *Walpurgisnacht* vgl. auch Panja Mücke, „Groß besetzte weltliche Werke“, in: Wiesenfeldt (Hrsg.), S. 179–191, hier S. 188–190.

26 Dass Mendelssohns Musik eine poetische Facette eignet, hat auch Steinbeck, S. 300, betont.

27 Eichhorn, S. 42f.

abermals deutlich, dass es auch und gerade für Mendelssohn keine traditionellen Gattungsgrenzen mehr gibt. Zugunsten der vom Komponisten idealisierten musikalischen Poetisierung verbindet sich das Symphonische in seinem Werk allenthalben mit dem Gesang. Diese Vorgehensweise aber ist alles andere als „biedermeierlich“ – sie ist genuin romantisch.

„Weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen [...] kann“: Das Ausdrucksideal der Bestimmtheit

Dass indes Mendelssohns Versuche der Opernkomposition über seine frühen Singspiele klassischer Prägung nicht hinaus kamen und immer wieder scheiterten oder sich mit seiner einzigen zu Lebzeiten aufgeführten Oper *Die Hochzeit des Camacho* (UA 1827) als Misserfolg erwiesen (das Werk erlebte lediglich seine Uraufführung), tut seiner starken Verbundenheit mit dem Gesang und mit dem Liedhaften keinen Abbruch. An dem Scheitern seiner Opernpläne, die in späteren Jahren wesentlich auf eine romantische durchkomponierte Oper abzielen, wird vielmehr deutlich, dass insbesondere das darstellerische Element Mendelssohn bei der Umsetzung seiner Textvorlage immer wieder Schwierigkeiten bereitet hat: Besteht für ihn durch Szene und Bühnenaktion doch die Gefahr, vom wesentlichen Ausdruckselement, der Musik, abzulenken. Dabei lag – wie Sabine Henze-Döhring bereits überzeugend gezeigt hat – das Problem für Mendelssohn bei der Opernkomposition nicht in der von ihm immer wieder kritisierten vermeintlich mäßigen Qualität der ihm angebotenen Libretti, sondern schlicht in der für ihn unlösbaren Aufgabe, derart großformatig angelegte dramatische Texte für die Bühne zu vertonen.<sup>28</sup> Aus seiner ständigen Mäkelei gegenüber seinen Librettisten<sup>29</sup> lässt sich allerdings auch ablesen, dass Mendelssohns ästhetisches Ideal von Vokalkompositionen offensichtlich stark mit instrumentalen Strukturen verbunden ist. Nicht zufällig erweisen sich daher seine vier großen Schauspielmusiken, die er für den Berliner Hof komponiert hat, als wesentlich erfolgreicher.<sup>30</sup> Dekoration, Kulissen und Bühnenaktion sowie der musikalisch schnelle Wechsel von Affekten, der für eine straffe, spannungsreiche Dramaturgie unerlässlich ist, waren seine Sache nicht. Deutlich wird dies an Mendelssohns Ablehnung der Vertonung des *Hans Heiling* von Eduard Devrient:

„Das einzige, was mir bei dem Gedichte [...] zu fehlen schien, das war eine gewisse Natürlichkeit aus der Sache, aus den Charakteren, es kam mir vor, als dichtet Du noch zu viel auf das Theater; und wenn Du es erreichst nicht Sänger und Decorationen und Situationen, sondern Menschen und Natur und das Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, daß Du die besten Opern schreiben wirst [...]. [...] ist es von innen heraus für die Natur und die Musik gefühlt, so sind die Verse schön und musikalisch [...].“<sup>31</sup>

Mendelssohns Argumentation, mit der er sich aus dem Vertonungsangebot herauszuwinden versucht, lässt erkennen, dass sein Ideal darauf abzielt, poetisch fein abgestimmte kleine Szenarien zu entwerfen – er fordert Gefühl „von innen heraus“, „Natürlichkeit“ statt „Theater“. Damit gelingt es freilich nicht, eine gute Oper zu schreiben, wohl aber gute Lieder.

28 Siehe hierzu Sabine Henze-Döhring, „Es treibt mich“. Warum hat Felix Mendelssohn Bartholdy sein Ziel, eine große deutsche Oper zu schreiben, nie erreicht? Eine Spurensuche“, in: *Oper 2007. Das Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, S. 68–83.

29 Ebd., S. 72.

30 Dazu Antje Tumat, „Musik für das Theater“, in: Wiesenfeldt (Hrsg.), S. 226–245, hier S. 236–245.

31 Mendelssohn in einem Brief an Eduard Devrient vom 27.8.1831, in: Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, Kassel 2009, S. 362.

Wie bereits mehrfach seitens der Forschung betont wurde, sträubte sich Mendelssohn vor allzu plakativer Klangmalerei, die lediglich dazu führe, „zu verstärken oder zu verdoppeln, was der Text unmittelbar sagt“.<sup>32</sup> Vielmehr scheinen sich seine idealen Vertonungstexte durch Leerstellen des Unsagbaren, Unbestimmten auszuzeichnen,<sup>33</sup> die der Musik einen poetischen Raum bieten, in welchem sie die Möglichkeit erhält, die Ausdrucksgrenzen der Wortsprache zu durchbrechen und damit zur Bestimmtheit des Textes beizutragen. Während Mendelssohn also das Wort als „vieldeutig“ und „unbestimmt“ bewertet, erblickt er im Medium der Musik die Möglichkeit einer differenzierteren, bestimmteren Aussage. Dieser ästhetische Ansatz verdeutlicht, dass Mendelssohns Verhältnis zum Lied alles andere als unreflektiert ist – ganz im Gegenteil stoßen wir hier auf einen zentralen Aspekt in seinem Werk, der von ihm nicht zufällig immer wieder gegenüber Freunden und Bekannten diskutiert wurde. In einem vielfach zitierten Brief Mendelssohns an Marc André Souchay werden seine Überlegungen besonders deutlich; am 15. Oktober 1842 schreibt er:

„Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. [...] Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes [...]. [...] weil dem einen das Wort nicht heißt, was es dem andern heißt, weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.“<sup>34</sup>

Mendelssohn formuliert hier ein Problem, das der junge Robert Schumann bereits in ähnlicher Weise 1827 in seinem Tagebuch notiert hat:

„[...] ich war ueber einem poetischen Stoff, der uebermorgen eingereicht werden soll: er griff mich zu sehr an: es ist sonderbar, daß ich da, wo meine Gefühle am stärksten sprechen, aufhören muß, Dichter zu seyn: ich kann wenigstens da nur unzusammenhängende [Worte] Gedanken niederschreiben [...]. Ich empfinde fast zu sehr dabey: Empfindungen sind sprachlos.“<sup>35</sup>

Auch Schumann erscheint die Wortsprache zu „unbestimmt“, um seine Gedanken und Gefühle adäquat wiederzugeben, und sicherlich nicht zufällig entstehen in der Folgezeit seine ersten Lieder, die zum Teil auf eigenen Texten basieren.<sup>36</sup>

32 Steinbeck, S. 286. Siehe hierzu auch den vielfach zitierten Brief Mendelssohns an Henriette von Pereira-Arnstein vom 3.7.1831, in welchem er sich über die Vertonungsproblematik des Gedichts *Die nächtliche Heerschau* von Joseph Christian von Zedlitz auslässt, in: Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 303f. Zum Phänomen der Tonmalerei vgl. auch Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen*, S. 248–253.

33 Dazu bereits Steinbeck, S. 285.

34 Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 9, Kassel 2015, S. 74.

35 Robert Schumann, *Tagebücher*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, Bd. 1, S. 30. Vgl. dazu und zum Folgenden auch Sonja Gesse-Harm, „Empfindungen sind sprachlos‘. Robert Schumanns Suche nach der Synthese von Dichtung und Musik“, in: *Das letzte Wort der Kunst. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr*, hrsg. von Joseph A. Kruse, Kassel 2006, S. 157–171, hier S. 159f.

36 So etwa die *Zwei Jugendlieder* M1 oder *Elf Jugendlieder* M2; siehe Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (= Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Supplemente, Bd. 6), München 2003, S. 726–731.

Die Ähnlichkeit der Überlegungen Mendelssohns und Schumanns zu Empfindungen und „sprachlicher Unsagbarkeit“<sup>37</sup> verdeutlicht, dass auch Mendelssohn wesentlich im Kontext romantischer Ästhetik zu verorten ist.<sup>38</sup> Darüber hinaus distanziert er sich mit dieser Sicht vom Ideal der Berliner Liederschule, nach welchem der musikalische Gehalt einer aus dem Text abgeleiteten Grundstimmung unterzuordnen ist: muss doch eine Grundstimmung immer unbestimmt sein, um die Gesamtheit eines Gedichtes erfassen zu können. Das Gegenteil der Bestimmtheit, die Mendelssohn offensichtlich im Blick hat, ist hier also der Fall. Bei ihm trägt die Musik vielmehr wesentlich zur Bestimmtheit des Textes bei.<sup>39</sup> Der Komponist vollzieht hier also eine bemerkenswert romantische Synthese zwischen den Künsten, die in ihren ästhetischen Grundzügen durchaus den Vertonungsansätzen Schumanns oder auch Schuberts entspricht. Freilich ist es unbestritten, dass Mendelssohn in seinen Liedern wie seine Berliner Lehrmeister zeitlebens der Strophenliedform verbunden geblieben ist. Im Gegensatz zu diesen aber gehört es geradezu zu Mendelssohns Eigenheiten, den Formenverlauf zugunsten einer bestimmteren musikalischen Aussage durch zahlreiche Lizenzen zu variieren, wie z. B. im *Reiselied* „Der Herbstwind rüttelt die Bäume“ op. 34,6 K 90 (1837; Heine)<sup>40</sup> oder in *Ein Schiffelein ziehet leise* op. 99,4 K 109 (1841; Uhland). Dieses subtile Reagieren auf die Anforderungen der Texte führt sowohl in der Vokal- als auch in der Klavierstimme<sup>41</sup> zu einer hochpoetischen, feinen Tonsprache, die sich von dem Berliner Strophenliedtypus deutlich unterscheidet. Das für Mendelssohn so typische und oftmals kritisierte extreme Formbewusstsein verbindet sich mit der bemerkenswerten Stilsicherheit, die der Künstler im Umgang mit seinen Texten beweist, zu einer Kompositionsweise, die seiner Zeit mehr als angemessen ist. So bedient sich der Komponist je nach den Erfordernissen seiner Vorlage unterschiedlichster Stilmittel: Volkstümliche, rezitativische, ariose oder aber auch choralartige Elemente aus großformatigen Gattungen fließen in seine Lieder ein und tragen zu der von Mendelssohn idealisierten musikalischen „Bestimmtheit“ des Textes bei.

### *Stilistische Vielfältigkeit*

Gerade aber das aus diesem Bestimmtheitsideal resultierende Phänomen der stilistischen Vielfältigkeit erschwert eine adäquate Charakterisierung des Mendelssohn'schen Liedœuvres offensichtlich nachhaltig. Im Folgenden möge aus einem kurzen Überblick der Reichtum an Traditionen und Stilen, sogar an national geprägten Idiomen deutlich werden. Letztere finden sich etwa in den *Sechs schottischen National-Liedern*. De facto sind diese Stücke Volksliedbearbeitungen, für die der Komponist 1837 auf die *New Edition of the Vocal Melodies of Scotland* zurückgriff.<sup>42</sup> Die simple Struktur und die Art, wie Mendelssohn hier typischerweise die Vokalstimme in den Vordergrund treten lässt, während das Klavier eine melodische und harmonische Begleitfunktion übernimmt, markieren den einfühlsamen Umgang mit diesem Liedgut. Die Auseinandersetzung mit französischen und italienischen Vokalformen

37 Steinbeck, S. 285.

38 Zu Mendelssohns ästhetischer Verbundenheit mit Schumann siehe auch Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen*, S. 246f.

39 Das Phänomen der „Bestimmtheit“ wird eingehend diskutiert ebd., S. 155–239.

40 Dazu Gesse-Harm, *Zwischen Ironie und Sentiment*, S. 180–185, sowie Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Liedes*, Laaber 2007, S. 91–97.

41 Dazu auch Seaton, „With Words“, S. 678–687.

42 Siehe MWV, S. 522.

für Solostimme und Klavier zeigt sich, wenn auch nur marginal, besonders in früheren Vertonungsversuchen wie etwa in der Arie *Ch'io t'abbandono* K 24 (1825; Metastasio), Rezitativ und Arie *Oh me infelice, oh troppo verace ellitri* K 10 (1823; Vorlage unbekannt) oder in *Pauvre Jeanette* Z1/43 (1820; Claris de Florian), das seinem Übungsbuch bei Zelter entstammt. Als ebenfalls früh und zweifelsohne in der Berliner Bach-Verehrung fußend erweist sich die Arbeit mit dem strengen Satz, so in den Liedern *Ave Maria, Jungfrau mild* K 2 (1820; Scott/Storck) oder *Raste Krieger, Krieg ist aus* K3 (1820; Scott/Storck) und zu späterer Zeit souverän beherrscht im *Weihnachtslied* „Auf, schicke dich“ K 74 (1832; Gellert).

Obgleich Mendelssohn Schuberts *Erlkönig* D 328 humorvoll als „Thierquälerei“<sup>43</sup> bezeichnet hat, konnte er dessen Liedern „für sein eigenes Komponieren“ sehr wohl etwas abgewinnen.<sup>44</sup> Insbesondere wird dies am Klaviersatz deutlich, der an Freiheit, Ausdrucksintensität und mitunter auch an Obsession gewinnt, wie sie für Schubert typisch ist. So schäumen die Fluten unaufhörlich in *Wasserfall* K 22 (um 1825; Klingemann), und auch im *Herbstlied* op. 84,2 K 99 (1839; Klingemann) werden die refrainartigen Schlussverse jeder Strophe von einer perlenden Klavierstimme bestimmt. Die Nähe zu Schubert wird zudem im *Reiselied* „In die Ferne“ op. 19a,6 K 65 (1830; Ebert) sowie in *Auf der Wanderschaft* „An den Wind“ op. 71,5 (Dezember 1845 oder früher; Lenau) evident, das mit seinem Sujet gar an die *Winterreise* D 911 (1827) denken lässt und mit der dezidiert dramatischen Steigerung der Vokalstimme in den letzten beiden Versen eine an Schubert erinnernde Brüchigkeit aufweist. Dennoch lässt sich das Adaptieren bestimmter Stileigenheiten keinesfalls auf bloßes Epigonentum festlegen. Vielmehr zeigt sich an diesen Liedern Mendelssohns Kennerschaft des traditionellen und zeitgenössischen Repertoires, aus dem er – ganz Romantiker – stilsicher schöpft und mit dem er das Vokabular seiner um Bestimmtheit bemühten musikalischen Sprache bereichert.

Es ist auch dieser Kennerschaft und stilistischen Sensibilität zuzuschreiben, dass bei Mendelssohn entgegen der rezeptionsgeschichtlich verfestigten Meinung nicht nur das Lied sentimentaler oder sentimentvoller Prägung zu finden ist, d. h. eingängig, gefühlvoll, sang- und singbare Gesellschaftskunst für den Bildungsbürger. Mendelssohns Liedœuvre bietet vielmehr auch, und in einem nicht geringen Maße, Kompositionen für den „Kenner“: So sind mehr als nur halbwegs geschulte Sänger und Pianisten erforderlich, um Lieder wie *Im Grünen* op. 8,11 K 36 (bis 1827; Voß), *Andres Maienlied* „Hexenlied“ op. 8,8 K 33 (bis 1827; Hölty) oder *Frühlingslied* op. 8,6 K 17/11 (1824 als Lied für Singstimme und Instrumentalensemble,<sup>45</sup> später, bis 1827, mit Klavierbegleitung arrangiert; Robert) in einer angemessenen Weise vorzutragen. Insbesondere die letztgenannte Komposition ist mit ihrer hervorstechenden Leichtigkeit und ihren artifiziellen Verzierungen in der Schlusskadenz der Vokalstimme perfekt gearbeitet. Damit aber war sie prädestiniert, um im April 1824 bei einer der Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn von der sängerisch versierten Therese Devrient dargeboten zu werden.<sup>46</sup> Auch die arios anmutende Vertonung *Romanze* (aus dem

43 Brief Mendelssohns an seine Schwester Fanny vom 7.3.1837, in: Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, S. 219.

44 Vgl. dagegen anders Gerhard Schuhmacher, „Felix Mendelssohn Bartholdys Bedeutung aus sozialgeschichtlicher Sicht. Ein Versuch“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von dems. (= Wege der Forschung 494), Darmstadt 1982, S. 138–173, hier S. 168: „Mendelssohn kannte und bewunderte einige Lieder Schuberts, hat ihnen aber für sein eigenes Komponieren nichts abgewonnen.“

45 Dabei handelt es sich um die einzige Komposition, die im MWV dieser Werkgruppe zugeordnet wird; siehe MWV, S. 119.

46 Siehe ebd.

*Spanischen*) op. 8,10 K 35 (bis 1827; Vorlage unsicher) sowie das furios gestaltete *Reiselied* „Ich reit ins finstre Land hinein“ K 67 (August 1831, Fragment; Uhland) stellen aufführungstechnisch eine Herausforderung dar.

Allein vor diesem Hintergrund erweist sich das Klischee einer einfachen, dem Text untergeordneten Klavierbegleitung als nicht länger haltbar. Der Schöpfer der *Lieder ohne Worte* verfügt bereits in früheren Schaffensphasen zweifelsohne über einen eigenständigen und geradezu beredten Klaviersatz, wie etwa die Lieder *Der Eichenwald brauset* „Des Mädchens Klage“ K 25 (um 1825 oder später; Schiller), *Der Verlassene* K 5 (1821; Vorlage unbekannt), *Der Wasserfall* K 22 (um 1825; Klingemann) sowie unter den späteren Kompositionen insbesondere *Suleika* op. 34,4 K 92 (1837; Willemer) zeigen. Und es ist gerade die hochsensible Behandlung dieser Stimme, die eben nicht mehr nur begleitet, welche offensichtlich auch Komponisten wie Schumann und Brahms hinsichtlich der Faktur ihrer Lieder inspiriert hat. Dabei zeigt sich Mendelssohn einmal weniger als vermeintlicher Epigone: Die breit ausgefächerte Tonfläche des Klaviers und die bewegt-erzählerische Vokalstimme, die sich mitunter schon zu einem charaktervollen Balladenton entwickelt, sowie die volkstümlichen Sujets in *Seltsam, Mutter, geht es mir* K 21 (um 1825; Casper), *Faunenklage* K 11 (1823; Gessner), *Erntelied* op. 8,4 K 37 (1827; *Des Knaben Wunderhorn*), *Der Eichenwald brauset* „Des Mädchens Klage“ K 25 (um 1825; Schiller), *Charlotte & Werther* K 48 (1829; Collard)<sup>47</sup> sowie *Winterlied* op. 19a,3 K 72 (1832; aus dem Schwedischen) oder *Romanze. Wartend* op. 9,3 K 42 (1829; Droysen) erinnern nicht zufällig an Vertonungen von Brahms. Offensichtlich also zeichnet sich hier eine Vorbildwirkung der musikhistorisch doch im Allgemeinen so gering geschätzten Lieder ab. Brahms, der kompositorisch der unmittelbar folgenden Generation nach Mendelssohn angehörte, demonstriert somit allem Anschein nach in seinen Vertonungen die lebendige Rezeption Mendelssohn'scher Lieder.

Besonders bemerkenswert ist zudem Mendelssohns Verbindung zu Schumann.<sup>48</sup> Als ein- und derselben Generation angehörnd und fast altersgleich trifft man hier auf zwei befreundete Musiker, die sich gerade um Schumanns Liederjahr 1840 in einem relativ regen kompositorischen Austausch befunden haben. Da werden von Clara Wieck resp. Schumann im Beisein des Komponisten *Lieder ohne Worte* gespielt, oder Mendelssohn singt – erstmals überhaupt mit Liedern seines Freundes konfrontiert – im engen Kreise des Musikerpaars die jüngst entstandenen Liedkompositionen Schumanns.<sup>49</sup> Anscheinend nicht zufällig entsteht 1841 mit *Im Frühling* „Ich hör' ein Vöglein locken“ K 107 (Böttger) ein Lied, dessen poetische Duftigkeit im Klavierpart eine auffällige Verbundenheit mit Schumann aufweist. Doch auch hier greift der Vorwurf des Epigontums nicht. Wohl mag die eine oder andere Nuance in Schumanns Liedern inspirierend auf den Freund eingewirkt haben. Vor dem Hintergrund jedoch, „dass Schumann Mendelssohn als den bedeutendsten und wichtigsten

47 Dieselbe Komposition erschien später mit neuem Text als *Seemanns Scheidelied* (gedruckt 1850; Hoffmann von Fallersleben).

48 Zur Freundschaft zwischen Mendelssohn und Schumann auch Michael Chizzali, „Der Freundeskreis“, in: Wiesenfeldt (Hrsg.), S. 46–58, hier S. 53–55.

49 Robert Schumann in einem Brief an Eduard Krüger vom 15.5.1840, in: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann, hrsg. vom Städtischen Museum Zwickau, bearbeitet von Georg Eismann, Zwickau 1947, S. 17f. Siehe auch Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, „Einleitung“, in: *Robert Schumann: Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von dens., Bonn 2012, S. 7–13, hier S. 8. Bemerkenswert ist dabei auch, dass Mendelssohn im Autograph der im Mai/Juni 1840 entstandenen *Dichterliebe* als Widmungsträger erscheint; siehe Schmierer, S. 118.

musikalischen Zeitgenossen ansah<sup>50</sup>, scheint umgekehrt dessen Einfluss auf Schumanns Liedkomposition weitaus stärker gewesen zu sein: Die Dichte des Klavierparts, der zu einem gleichberechtigten Partner der Vokalstimme avanciert und einen Ton aufweist, welcher Schumann schließlich als typisches Stilmerkmal zugewiesen wird, findet sich erstaunlicherweise häufiger in Liedern Mendelssohns, die bereits deutlich vor dessen Freundschaft mit Schumann (ab 1835) entstanden sind. Zu nennen wären hier *Verschwunden* „Da lieg ich unter den Bäumen“ op. 84,1 K 69 (1831; Vorlage unbekannt, nach MWV möglicherweise Droysen) oder auch *Das Fenster* „Es lauschte das Laub so dunkelgrün“ op. 86,1 K 29 (1826; Klingemann), dessen fallendes Terzmotiv im Klavier zum jeweiligen Strophenbeginn leicht an das Pendant der Schumann'schen *Mondnacht* op. 39,5 (1840) erinnert. Die Lieder stehen sogar in der gleichen Tonart E-Dur. Bei dem Lied *Der Blumenstrauß* op. 47,5 K 73 (1832; Klingemann) könnte man schwören, dass Mendelssohn hier unmittelbar unter Schumanns Einfluss stand; de facto fällt die Entstehung der Komposition jedoch bereits in das Jahr 1832. (Wohl stammt die Stichvorlage vom April 1839; Überarbeitungshinweise fehlen im MWV jedoch.) Vor diesem Hintergrund wäre also vielmehr zu fragen, ob Schumanns musikhistorisch so prägendes Liedwerk zu einem gewissen Teil nicht auch stilistischen Impulsen seines Freundes Mendelssohn zu verdanken ist.<sup>51</sup> Prononciert formuliert: Mendelssohn als vermeintliche Randfigur der Liedgeschichte erweist sich dank seiner stilistischen Vielseitigkeit und der durchgearbeiteten Faktur des Klaviersatzes als derart stimulierend, dass er offenbar auch auf die Liedkompositionen Schumanns und Brahms' nicht ohne Einfluss blieb.

Schließlich aber findet sich inmitten dieses reichen Liedœuvres ein ganz eigener romantischer Mendelssohn, der weit über jenes wohl lautende *Auf Flügeln des Gesanges* op. 34,2 K 86 (1834/1835; Heine) hinausgeht, mit dem seine Lieder immer wieder so gerne charakterisiert werden. Zu nennen wären hier *Das Waldschloss* K 87 (1835; Eichendorff) mit seinem dichten harmonischen Satz im Klavier und dem geheimnisvoll-balladenhaften Ton, *Die Liebende schreibt* op. 86,3 K 66 (1831; Goethe), in dem man auf eine für Mendelssohn ungewöhnliche durchkomponierte Form trifft, welche jedoch eindrucksvoll dazu beiträgt, die introvertierte Haltung des lyrischen Ichs zu vergegenwärtigen, oder *Venetianisches Gondellied* „Rendez-vous“ op. 57,5 K 114 (1842; Moore, übersetzt von Freiligrath), dem nach Art seiner *Lieder ohne Worte* jener barcarolenhafte Klaviersatz eignet, der mit der ruhigen Kantabilität der Vokalstimme die geheimnisvolle Aura des Textes beschwört. Ein filigran figurierter Klaviersatz zeigt sich in *Altdeutsches Frühlingslied* op. 86,6 K 127 (1847; *Des Knaben Wunderhorn* / von Spee), und auch *Scheidend* op. 9,6 K 50 (1830; Droysen oder Mendelssohn) wird aufgrund seiner fließenden Klavierstimme von einem sehr fein ausbalancierten romantischen Charakter bestimmt. Ein Beispiel für strophische Simplität, die Mendelssohn dennoch zu einem subtilen Kunstwerk gestaltet, ist *Lieblingsplätzchen* op. 99,3 K 61 (1830; Robert).

Unmittelbar evident aber wird die kompositorische Loslösung vom klassischen Berliner Liedideal um Zelter in *Ein Schifflin ziehet leise* op. 99,4 K 109 (1841; Uhland), da dieses Werk musikalisch sehr einfühlsam auf die jeweilige Textsituation reagiert. Der kantable Fluss und die motivische Homogenität der ersten Strophen erinnern zwar durchaus noch an den alten Lehrmeister; die opernhaften Ausbrüche in T. 28f. und besonders T. 33f. verleihen

50 Nauhaus und Bodsch, S. 7.

51 Ebd., S. 8, wird immerhin auf den Einfluss Mendelssohns bei großformatigeren Werken Schumanns wie der Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38, dem Klavierquintett Es-Dur op. 44 und dem Oratorium *Das Paradies und die Peri* op. 50 verwiesen.

der gemäßigten Ruhe des Anfangs jedoch eine unerwartete Intensität, die allerdings „des Hornes Dröhnen“ geschuldet ist. Verblüffend ist zudem der kontrastierende Abschnitt in T. 39–43, der musikalisch auf die im Text thematisierte Schüchternheit des „Mädchens“ reagiert. Das harte Aufstoßen des Schiffleins an den Strand wird sogar mit einer Generalpause und einem wirkungsvollen Taktwechsel markiert (T. 66f.). In dieser Vertonung sind also trotz eines weitgehend motivischen Zusammenhalts durchkomponierte Strukturen sichtbar, die Mendelssohns Ideal der Bestimmtheit vollauf Rechnung tragen. Wenn Gerhard Schuhmacher konstatiert: „Seine Lieder stehen nach Typik und Funktion ganz in der Tradition der norddeutschen Vorklassik, deren letzter prägnanter Vertreter sein Lehrer Zelter war“<sup>52</sup>, so wird mindestens an dieser Vertonung deutlich, wie stark sich Mendelssohn bereits von dieser Tradition emanzipiert hat.

Dementsprechend finden sich immer wieder Lieder, in denen er seinen Akteuren eine bühnenmäßige Haltung verleiht. So etwa in dem keck intonierten *Jagdlied* op. 84,3 K 82 (1834; *Des Knaben Wunderhorn*) oder im ironisch gefärbten *Morgengruß* op. 47,2 K 100 (1839; Heine) und dem *Pagenlied* K 75 (1832; Eichendorff). Als fein gearbeitete Arietta präsentiert sich das Lied *Bei der Wiege* op. 47,6 K 77 (1833; Klingemann), während *Romanze. Wartend* op. 9,3 K 42 (1829; Droysen) ein charaktvoller Balladenton eigen ist, der durch den Refrain jedoch stets in seiner Erzählstruktur durchbrochen wird und dadurch den Liedcharakter wahrt.<sup>53</sup>

Besonders verblüffend ist das *Todeslied der Bojaren* K 68 (1831; Immermann), in dem Mendelssohn die Klavierstimme ungewöhnlich stark reduziert hat, wodurch die Vokalstimme als eigentlicher Träger des Todesliedes mit erschütternder Nüchternheit in den Vordergrund gestellt wird. Wenige Jahre später (1835) hat er dieses Stück unter dem Titel *Alexis* für Männerchor und Blasinstrumente M 10 bearbeitet, wobei der Bläusersatz auch hier Soldatentum und Funebre-Charakter unterstreicht. Schließlich erweist sich *Ferne* op. 9,9 K 53 (1830; Droysen) als eine dezidiert expressiv-romantische Vertonung. Die poetisch-träumerrische Sehnsuchtsphantasie des lyrischen Ichs erhält durch die betonte Kantabilität in der Vokalstimme und die strikte Zurücknahme des Klaviers einen weiten, stillen Raum.<sup>54</sup>

Mendelssohn, so lässt sich feststellen, verschloss sich mit seiner literarischen Bildung keineswegs vor der „tiefsinnigeren Art des Liedes“, wie sie Schumann 1843 mit Blick auf die romantischen Texte der Zeit propagierte.<sup>55</sup> Obgleich er auch vereinzelt Verse von Goethe und Schiller, Voß und Hölty vertont hat, griff er doch wesentlich zu romantischen Dichtern, die unter den Liedkomponisten der Zeit besonders attraktiv waren: Zu nennen wären hier etwa Uhland und Lenau oder die Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* sowie – mit besonderer Vorliebe – Heine und Eichendorff.<sup>56</sup> Einen besonderen Stellenwert nimmt zudem Karl Klingemann ein, mit dem Mendelssohn freundschaftlich sehr verbunden war.<sup>57</sup>

52 Schuhmacher, S. 168.

53 Aus dieser kompositorischen Vorgehensweise wird auch ersichtlich, warum bestimmte Lieder Mendelssohns an Brahms denken lassen.

54 Hierzu auch die eingehendere Analyse dieses Liedes bei John Michel Cooper, „Of Red Roofs and Hunting Horns: Mendelssohn’s Song Aesthetic, with an Unpublished Cycle (1830)“, in: *Journal of Musicological Research* 21 (2002), S. 277–317, hier S. 297–300.

55 Robert Schumann, „Lieder“, in: *NZfM* 19/9 (1843), S. 35.

56 Speziell zu Mendelssohns Heine-Vertonungen vgl. Gesse-Harm, *Zwischen Ironie und Sentiment*, S. 147–223.

57 Hierzu die ausführliche Studie von Regina Back, „*Freund meiner Musikseele*“. *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog*, Kassel 2014.

Bei diesen Dichtern fand der Komponist die von ihm bevorzugten volkstümlichen Elemente, romantische Naturverehrung und Sehnsuchts-thematiken – letztere beispielhaft vorgeführt im *Nachtlied* op. 71,6 K 125 (Dezember 1845 oder früher;<sup>58</sup> Eichendorff). Geschätzt wurde zudem der skurril-fantastische Gehalt, wie etwa *Neue Liebe* „In dem Mondenschein im Walde“ op. 19a,4 K 70 (1832; Heine) deutlich macht; hier wird einmal mehr Mendelssohns Affinität zu romantischen Themen und Stimmungen greifbar.

### Fazit

Nachdem sich die jüngere Forschung vereinzelt von alten Klischees zu lösen versucht hat, ist es angebracht, auch Mendelssohns Liedschaffen, das immer noch im Schatten steht, neu zu bewerten. Auch wenn es nicht im Fokus des Komponisten liegt, romantische Zerrissenheit oder zeitkritische Aspekte mit musikalischer Brisanz herauszuarbeiten, so ist die ernsthafte und intelligente Auseinandersetzung mit dem Text sowie die daraus resultierende zeitgemäße „Ausdruckssteigerung“, die Peter Jost Mendelssohn in seinem *MGG*-Artikel abspricht, unverkennbar. Dabei gilt es zu beachten, dass die Doppelbödigkeit, die von der Rezeption insbesondere in den Liedern Schuberts und Schumanns als bahnbrechend gewürdigt wird, nur eine Seite der Romantik darstellt. Einer ihrer Wesenskern – und gewiss kein unbedeutender – ist die Amalgamierung von Text und Ton, die zu einer gesteigerten Ausdruckskraft befähigt und dazu beiträgt, Unsagbares auf der Metaebene der Kunst sagbar zu machen. Auch Mendelssohns Liedern eignet dieser Kern. Seine Musik ist ein inniges, immanentes Singen, das durch die Synthese von Musik und Poesie gekennzeichnet ist. Es ist geradezu eine Auflösung des Stofflichen, die den Hörer in die pure, ätherische Weite der Romantik entlässt: „Laue Luft kommt blau geflossen.“<sup>59</sup> Die Fähigkeit eines entgrenzten Komponierens, das sich vor einer behutsamen Überschreitung traditionell konsolidierter Formen nicht sträubt, wird somit in der Tat auch in Vertonungen Felix Mendelssohns evident.<sup>60</sup>

Obwohl die Verbundenheit des Komponisten mit den ästhetischen Idealen einer als klassisch determinierten Kunst nicht von der Hand zu weisen ist, nimmt er offenen Auges und Ohres die literarischen und musikalischen Strömungen seiner Zeit wahr und schöpft daraus einen Vertonungsstil ganz eigener Art, der unverkennbare Zeichen des Romantischen aufweist: Neben der Verschmelzung von Text und Musik zeigt sich immer wieder die subtil vorgenommene Überschreitung formaler und gattungsspezifischer Grenzen, die Verherrlichung der Natur und eine Affinität zur Volkstümlichkeit, zu Sehnsuchts- oder auch Spukszenarien – Sujets, die musikalisch höchst lebendig und „bestimmt“ umgesetzt werden und den Hörer in eine phantastisch-romantische Welt entführen. Die kompositorischen

58 Ein zweites Autograph vom 1.10.1847 hat in der Rezeption vermehrt zu der Annahme geführt, dass es sich dabei um „Mendelssohns letzte vollendete Komposition“ (Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 247) handelte, da dieses Werk von ihm als Reaktion auf den Tod seiner Schwester Fanny in die Liedersammlung op. 71 aufgenommen wurde. Konold datiert das *Nachtlied* mit „6. Oktober 1847“; vgl. dazu aber MWV, S. 176f.

59 So im *Wanderlied* op. 57,6 K 108 (1841; Eichendorff).

60 Vgl. im Gegensatz dazu Laurenz Lütteken, „Zwischen Klassizismus und Romantik: Zum ästhetischen Standort von Felix Mendelssohn“, in: *Konstellationen. Symposium Felix Mendelssohn und die deutsche Musikkultur. Ausstellung Felix Mendelssohn und Johannes Brahms*, hrsg. von Wolfgang Sandberger (= Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck 7), München 2015, S. 16–20, hier S. 19: „Seine Werke zielten [...] nicht auf Kolorit, sondern auf Linie, nicht auf Entgrenzung, sondern auf Form“.

Mittel dazu gründen wohl in den ästhetischen Idealen der Berliner Singakademie, erfahren bei Mendelssohn aber erhebliche Lizenzen zugunsten einer bewegten und subtilen Tonsprache. Es ist offensichtlich dieser für Mendelssohn so grundtypische Spagat zwischen Klassik und Romantik, der es in Zusammenarbeit mit einem von Antisemitismus geprägten Postulat der „Glätte“ nach wie vor erschwert, Mendelssohns Vertonungen adäquat in der Liedgeschichtsschreibung zu verorten und dabei zu erkennen, dass der Komponist keinesfalls außerhalb seiner Epoche steht.

Schöpfend aus unterschiedlichsten Stilen und Gattungen, dabei auch fremde nationale Idiome aufgreifend, gilt ihm das Lied, mit dem er in allen Lebenslagen und auf allen musikalischen Ebenen verbunden war, sowohl als schlichte Gesellschaftskunst (etwa in Form einer rasch niedergeschriebenen Albumblatt-Preziose) als auch als hohe Ausdrucksform kompositorischen Schaffens. Die Aufführungsorte waren dabei so vielfältig wie die Vertonungsanlässe und erstreckten sich von bürgerlichen Zirkeln bis hin zum Salon, von sakralen Räumen bis in die freie Natur. Dabei mag diese besondere Form von „Urbanität“<sup>61</sup> mit Blick auf die Liedkomposition zwar ein für die Zeit untypisches Bild ergeben, da es wesentlich der introvertierte Kunstwerkcharakter ist, der an Liedikonen wie Schubert und Schumann gewürdigt wird. Sie zeigt aber auch an, dass sich Mendelssohn wesentlich dem Jetzt verbunden gefühlt hat, wodurch sein Umgang mit Traditionen eine besondere Tiefenschärfe erhält. Der Komponist gebietet auch hier in höchst individueller Weise über seine Tonsprache und zeigt dabei ein feines literarisches Gespür, bei dem sich Schlagwörter wie Sentimentalität, Epigonentum und Glätte als unhaltbar erweisen. Es ist im Gegenteil bislang übersehen worden, dass Mendelssohns Liedœuvre für andere Komponisten offenbar auch eine Vorbildfunktion besaß. So hat es den Anschein, dass der poetisch-beredte Ton in Schumanns Liedern (wahrlich keine Kleinigkeit) nicht zuletzt auch durch die Auseinandersetzung mit Mendelssohns Liedern mit und ohne Worte angeregt wurde, wie auch der Traditionalist Brahms in toto nicht an Mendelssohn und dessen erzählerischem Volkston vorbeikomponieren konnte. Eingehendere Studien wären hier zu wünschen.<sup>62</sup>

Permanent in der Öffentlichkeit stehend, war Mendelssohn alles andere als „biedermeierlich“, wobei sich in diesem Zusammenhang das Klischee des nur gefälligen und somit implizit geringgeschätzten „biedermeierlichen“ Künstlers<sup>63</sup> auch in seinen kleinen Vokalkompositionen als obsolet erweist. Es bedarf, so wird an Mendelssohns Liedern deutlich, nicht immer emphatischer Progressivität, um bedeutend zu sein. Mendelssohn ist ein Komponist eigenen Ranges, der seinen uneingeschränkten Platz in der Liedgeschichte des 19. Jahrhunderts reklamieren darf.

61 Dazu auch ebd., S. 16–20.

62 Bislang liegen nur vergleichende Studien zu einzelnen Vertonungen vor, die die oben angesprochene Frage unberührt lassen; vgl. William Horne, „Brahms' Heine-Lieder“, in: Jost (Hrsg.), *Brahms als Liedkomponist*, S. 111–114, sowie Christiane Jacobsen, *Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelvertonungen*, Hamburg 1975 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 16), S. 269–282 und S. 303–311.

63 Baldassarre, S. 64.

*Abstract*

Although the catalogue of the works of Felix Mendelssohn Bartholdy lists 129 solo songs, musicological interest in this sizeable oeuvre is very limited. In general, these compositions are criticized as sentimental art of the bourgeoisie and are not considered as equal to the innovative and important achievements of Franz Schubert or Robert Schumann. Nevertheless, Mendelssohn's interest in the close connection of music and poetry is striking, and across his compositional output – including compositions with orchestra – the structural imprint of the Lied can be found. This paper first charts the low interest in this part of Mendelssohn's oeuvre. In a second step it seeks to describe the characteristics of Mendelssohnian song and to determine its position within the history of the genre. Mendelssohn's ideal of a poetic fusion of text and music, in which the music offers a more decisive ("bestimmt") interpretation of the poetic text, led him to explore a wide array of stylistic options, allowing him to subtly transgress and transform the boundaries of the genre.