

Mendelssohns Virtuosität Anmerkungen zu den „Liedern ohne Worte“

von Thomas Kabisch (Trossingen)

1.

Spekulationen über den Verlauf, den die Geschichte wohl genommen hätte, wäre ein bestimmtes Ereignis nicht oder nicht zu diesem Zeitpunkt eingetreten, stehen bei Historikern in geringem Ansehen. Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung haben mit der quellenfundierten Rekonstruktion vergangener Zustände und mit Konjekturen, die anzustellen sind, wo der Quellenbestand Lücken lässt, so viel zu tun, dass Fachvertreter es gern den Stammtischen überlassen, über fiktive Varianten im Ereignisverlauf zu grübeln.

Dennoch hat August Wilhelm Ambros seine des Öfteren geäußerte hohe Wertschätzung für Felix Mendelssohn-Bartholdy¹ einmal in die Form einer solchen Was-wäre-wenn-Frage gefasst.² Ambros überlegt, ob die Lagerbildung von Neudeutschen und Konservativen sich wohl in der uns bekannten Weise vollzogen hätte, wenn Mendelssohn über das Jahr 1847 hinaus sein musikalisches Wirken hätte fortsetzen können. Die spekulative Frage enthält primär offenbar eine These über den Parteienstreit, den Ambros für verhängnisvoll und für das Symptom einer Klemme hält, in die sich die Musik im 19. Jahrhundert manövriert hat oder hat manövrieren lassen. An Mendelssohn ist, dies der zweite Aspekt von Ambros' Intervention, zu studieren, was Musik sein kann, wenn sie innere Rationalität und Bezug zur Welt nicht gegeneinander ausspielt.

Beide Teile der zweifachen These, die in Ambros' Frage steckt, sind von unverminderter Aktualität. Der Parteienstreit des 19. Jahrhunderts, die Überzeugung, dass es eine Dichotomie von Innermusikalischem und Außermusikalischem in der Musik gebe, wirkt fort, obwohl die ästhetischen und musiktheoretischen Positionen im Einzelnen und die institutionellen Formen, in denen der Streit ausgetragen wurde, längst vergangen sind. Die musikwissenschaftliche Debatte schwankt zwischen einem Dogmatismus der Immanenz, d. h. der Reduktion der Musik auf solche Aspekte des Tonsatzes, die den Methoden der Institution Analyse zugänglich sind³, und einem Dogmatismus musikalischer Außenbezüge, die wie in einem Wörterbuch aufgelistet werden, ohne dass ihre Funktion im musikalischen Prozess und damit die Verwandlungen, die sie in diesem Prozess erfahren, zur Sprache kämen⁴. Verbunden sind die beiden polar entgegengesetzten Positionen durch die Überzeugung, es gebe in der Musik ein „Außermu-

¹ Vgl. dazu etwa die einschlägigen Partien in Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben* (1894), 1. Buch, Kassel 1987, S. 33.

² „Wie sich wohl der Zustand unserer Musik gestaltet haben würde, ob die Richtung Wagner-Liszt zu der Bedeutung gelangt wäre, und so viel Terrain gewonnen hätte, als sie tatsächlich gewonnen hat, wenn nicht Mendelssohn in der Blüte seiner Kraft und seines Wirkens der Welt durch einen plötzlichen Tod entrissen worden wäre.“ August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 129.

³ Vgl. Christian Martin Schmidt, *Schönbergs Oper Moses und Aron*, Mainz u. a. 1988.

⁴ Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler*, 3 Bände, Wiesbaden 1977–1985.

sikalisches“. Verschieden sind Bewertung und Strategie: Von der einen Seite wird das sogenannte Außermusikalische verdrängt,⁵ von der anderen verdinglicht.

Nachwirkungen des Parteienstreits sind nicht auf die Musikwissenschaft und das Sprechen über Musik beschränkt. Sie betreffen auch die kompositorische Produktion. So dürfte es kein Zufall sein, dass der sozusagen positive Dogmatismus des Außermusikalischen in der Literatur über Olivier Messiaen mit besonderer Nachhaltigkeit wirkt, einen Komponisten, der ausgeprägte Neigung zu „außermusikalischen“ Selbstdeutungen verbindet mit reduzierter Komplexität des Tonsatzes. Anders gesagt, die von Ambros als fatal empfundene Dichotomie eines Innen und eines Außen der Musik kommt im Reden und Schreiben über Musik auch deshalb immer wieder neu zur Blüte, weil kompositorische Praxis denselben Leitlinien folgt. Es gibt tatsächlich Musik, die so komponiert ist, wie die Ästhetiker der beiden Lager jeweils behaupten, dass Musik sein soll.

In welchem Sinne, so wäre gemäß Ambros' Doppelthese zu fragen, kann Mendelssohns Werk als Kritik dieser polaren Struktur verstanden werden? Steht sein Werk und Wirken für einen paradiesischen Zustand vor dem Sündenfall des Parteienstreits, einen Zustand, für den genauso gut Mozart oder Bach zeugen könnten? Oder empfiehlt Mendelssohn sich als nicht zu ersetzende Referenzinstanz dadurch, dass er das Spannungsverhältnis kennt, reflektiert und praktisch offenhält, das seit dem Parteienstreit durch verdinglichte Positionen ersetzt ist? Offenkundig rekurriert Ambros nicht auf ein überzeitliches Ideal, das er aktuellen Verfallsformen des Musikalischen entgegenhält. Er nennt Mendelssohn als Repräsentanten der Moderne, die politisch durch die Juli-Revolution geprägt, ästhetisch durch das „Ende der Kunstperiode“ kenntlich ist und in der Musik vor allem durch eine Neubestimmung der Rolle des Künstlers im Lichte und in Auseinandersetzung mit dem Saint-Simonismus⁶. Dies sind einige der „Widersprüche der Zeit“, die Mendelssohn, nach Schumanns oft zitiertem Wort, „am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“ hat.⁷

Was es heißt, „Widersprüche“ zu „durchschauen“ und zu „versöhnen“, soll im Folgenden an einigen der *Lieder ohne Worte* demonstriert werden. Die Demonstration beschränkt sich also auf Kompositionen, obgleich Schumann wie Ambros mutmaßlich Mendelssohns Wirken im Musikleben insgesamt im Blick hatten, als sie sich in der zitierten Weise über ihn äußerten. An den Kompositionen ist zu zeigen, wie Mendelssohn den Konflikt von innerer Rationalität der Musik und ihrer Verbindung mit dem großen Publikum in seiner Musik bewusst gestaltet. Er konzipiert seine Kompositionstechnik im Bewusstsein der Gefahr, dass Musik, die sich einseitig innerlich differenziert, ohne Resonanz bleibt, und dass eine Musik, die einseitig um Verbindung zur Welt und Vorstellungswelt der Zuhörer bemüht ist, sich um ihre spezifischen Möglichkeiten bringt.

Zwei Phänomene, die in den *Liedern ohne Worte* begegnen, können in diesem Sinne gedeutet werden. Erstens ist Mendelssohns Musik polyphon auch dort, wo sie homophon ist. Das bedeutet, dass er musikalische Komplexität auch dort erreicht, wo er ein-

⁵ Die Verdrängung nimmt mitunter skurrile Formen an. So hat es – einem on-dit zufolge – der für die Lied-Kompositionen eines bedeutenden Komponisten des 20. Jahrhunderts zuständige Band-Herausgeber im Rahmen einer Gesamtausgabe zunächst versäumt, den Textvorlagen nachzugehen. Der Text eines Liedes gehört für ihn offenbar nicht zur Musik.

⁶ Ralph P. Locke, *Music, Musicians, and the Saint-Simonians*, Chicago und London 1986.

⁷ Schumann, *Trios für Pianoforte mit Begleitung*, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bd. III, Leipzig 1854, S. 273

fach, unkompliziert schreibt. Zweitens „versöhnt“ Mendelssohn musikalischen Diskurs und musikalischen Ausdruck, Diegesis und Mimesis⁸, indem er den Diskurs punktuell öffnet, durch Stellen, die Scharnier-Funktion haben zwischen immanentem Prozess und assoziativen Horizonten.⁹

2.

Auf den ersten Blick scheint es, als durchliefen Mendelssohns *Lieder ohne Worte* vom frühesten Heft (opus 19, publiziert 1832) bis zum sechsten und letzten zu Lebzeiten erschienenen „sixpack“ (opus 67, publiziert 1845¹⁰) einen Prozess zunehmender Artifizialisierung. Doch lassen sich die Unterschiede, die zwischen den sechs Sammlungen wie innerhalb jeder Sammlung zwischen den einzelnen Stücken bestehen, auch – und vielleicht angemessener¹¹ – als gleichberechtigte und gleichwertige Ausprägungen innerhalb eines Modells verstehen, dessen Leistungsfähigkeit gerade darin zu sehen wäre, dass es komplexere wie schlichtere Lösungen umfasst. Eine Aufgabe analytischer Kommentierung könnte darin liegen, die latente Komplexität des Einfachen ausgehend von der manifesten Vielschichtigkeit komplexer Varianten deutlich zu machen.

Es fällt in diesem Sinne nicht schwer, die Artifizialität und musikalische Komplexität in der Sammlung op. 67 zu beschreiben. Das fünfte Stück etwa zeichnet sich durch eine Vielfalt satztechnischer Zustände aus, die immer wieder ineinander überführt werden. Mannigfaltig sind die Übergänge zwischen Figur und Akkord, Figur und Kantilene, von akkordisch-blockhaftem zu durchbrochenem Satz. Melodien sind das Medium, das Differenz wie Verwandlung der Satz Zustände greifbar macht und wirksam werden lässt.

Das dritte Stück aus op. 67 handelt von einem einzigen satztechnischen Modell, dem Nachschlagen von Begleitstimmen. Dieses Modell tritt nur gelegentlich so auf, wie man es aus unzähligen anderen *Liedern ohne Worte* kennt, als Nachschlagen der harmoniefüllenden Mittelstimmen. Eingeführt wird es als „ungenaueres Unisono“. Immer deutlicher im Laufe der Komposition heftet sich das Nachschlagen an Tonwiederholungen, die nur durch dieses rhythmische Muster artikuliert werden, Gestalt gewinnen. Vollends vordergründig wird die Kopplung dort, wo, wie am Schluss, die Bass-Stimme betroffen ist.

Im vierten Stück, bekannt als „Spinnerlied“, wird, nach Art einer Etüde, eine gleichförmige Faktur durchgespielt. Wiederum liegt die musikalische Pointe in den Verbindungen, die das Modell, hier ein rhythmisch-motorisches, mit anderen Elementen eingeht, sowie in den inneren Differenzierungen, die das Modell erfährt entsprechend den

⁸ Platon *Politeia* 392c–394c; Aristoteles *Poetik* 1448a 20. Vgl. Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München 2007.

⁹ Vgl. Thomas Kabisch, *Verzweigungen und Scharniere. Beethoven liest und komponiert Goethe*, in: Jahrbuch Musik in Baden-Württemberg Bd. 9, Stuttgart 2002; E. T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974.

¹⁰ Die Opera 85 und 102 wurden posthum veröffentlicht und enthalten mutmaßlich auch solche Stücke, die Mendelssohn bewusst zurückgehalten hat. Über „das Heft als künstlerische Einheit“ vgl. Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, Tutzing 1988, S. 64 passim. Elaine Sisman, *Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century*, in: S. Gallagher, Th. F. Kelly (Hrsg.), *The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance*, Cambridge MA 2008, S. 79–107.

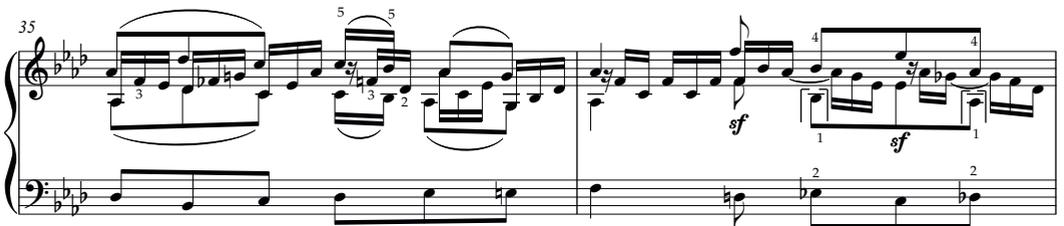
¹¹ Es ist nicht leicht, die Stücke in eine chronologische Ordnung zu bringen. Für die Publikation stellte Mendelssohn jüngere und ältere Kompositionen zusammen, die er zum Teil überarbeitete, um das „Heft als künstlerische Einheit“ zu realisieren. (Jost, S. 64).

harmonischen und satztechnischen Situationen, in die es gerät. Die Differenzierungen ergeben sich insbesondere aus der Verwendung der Figur in ein- oder zweistimmiger Disposition sowie aus ihrer Kopplung an lineare, melodische oder harmonische Verläufe. Umgekehrt sorgt die rhythmische Figur durch ihre ständige Präsenz dafür, dass sämtliche Situationen und Materialien, mit denen sie in Berührung kommt, in das verbindende Medium einer gemeinsamen Artikulation versetzt werden. Legati sind seltene Ausnahmen. Kurze und sehr kurze Töne bestimmen den Charakter.

In jedem der drei Fälle ist die Satztechnik dasjenige Moment der Komposition, durch das und in dem melodische und harmonische Ereignisse in bestimmte Verhältnisse zueinander gebracht, d. h. musikalisch bearbeitet werden. Melodische Erfindung und harmonische Abläufe erscheinen gegenüber dieser aktiven Rolle der Satztechnik als sekundär. Solche Verschiebungen innerhalb der klassischen Hierarchie musikalischer Parameter können mit Fug und Recht als Symptome von Modernität gelten. Aber wie stehen solche Stücke zu anderen, in denen das melodische Moment stärker hervortritt? Und inwiefern trägt Mendelssohn durch diese Art, musikalischen Zusammenhang herzustellen, den Verständigungsproblemen Rechnung, die zwischen aktueller Musik und ihrem Publikum seit 1830 verstärkt hervortreten?

3.

Das „Duetto“ op. 38, Nr. 6 gehört zu den melodiebestimmten unter den *Liedern ohne Worte*.¹² Die Dominanz der duettierenden Stimmen, die, wie die Vortragsanweisung des Komponisten sagt, „immer sehr deutlich hervorgehoben werden [müssen]“, hat zur Folge, dass im Tonsatz insgesamt eine klare Rollenverteilung und eine ausgeprägte Hierarchie herrscht. Weil Melodiestimme, harmonisches Bass-Fundament und Füllstimmen immer säuberlich getrennt und funktional verknüpft sind, kann der Lagenwechsel der Singstimmen wirksam werden, kann aus der temporären Absenz der tragenden Bass-Stimme (T. 28) oder aus der raumgreifenden Ausweitung beider Außenstimmen durch Oktavierung (T. 32) musikalischer Gewinn gezogen werden. Als extreme Konsequenz der fixierten Hierarchie und als Fluchtpunkt der Komposition erscheint die Emanzipation der Mittelstimmenfiguration (T. 39), die unmittelbar im Anschluss an den duetttypischen, finalen Auftritt der melodischen Außenstimmen stattfindet.



¹² Christoph Deblon geht in einer noch unpublizierten Arbeit über Robert Schumann auf Mendelssohns Klavierstück op. 38, Nr. 6 und auf die besondere Rolle ein, die die Begleitung in diesem Stück spielt. Er hat gesprächsweise meine Aufmerksamkeit auf dieses Stück gelenkt.

37 *sf* *diminuendo*

39 *p* *cre - - - -*

41 *f* *scen - - - - do*

Notenbeispiel 1: Mendelssohn, op. 38, Nr. 6, T. 35–42, aus: *Lieder ohne Worte*. Hrsg. von R. Larry Todd. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2009.

In gewisser Weise ist die „Befreiung“ der figurierenden Füllstimme in T. 39 ein Resultat der vorangegangenen Expansion des Melodischen, die der Mittelstimme nur wenig Raum ließ und sie zu kleinen Intervallschritten nötigte. Kleine Schritte dienen nun der Annäherung der Figuration ans Gestalthafte, so dass die Aufnahme von Melodie-teilen (T. 42) nicht als Reprise, als Rückkehr des Melodischen gehört wird, sondern als Grenzphänomen der Figuration, als Erinnerung an eine Melodie. Die erinnerte Melodie hat ihren Grund in der Figur, die anfangs nichts als konventionelle Begleitung zu sein schien. (Womöglich ist das melodische Initium, das sich in T. 42 unter den Wendungen der Figuration herausschält, zudem vorgezeichnet im Bass der Takte 38 bis 41 – die „Original“-Melodie als verkleinerter Schatten oder Reflex einer groß dimensionierten Basslinie.)

Indem die Komposition die individualisierten Stimmen zurücknimmt und als Grenzwert des Figurativen re-präsentiert, wird dem Hörer sozusagen Arbeit an der melodischen Identifikation zugemutet. Das Modell des vokalen Duetts mit all seinen typischen Phasen und Konstellationen ist ebenso zwingend wie die harmonisch-satztechnische Aufgabenverteilung. Man muss in den konventionellen Kategorien hören. Die Verschiebung innerhalb der Hierarchie gerät so zur Kritik, zur Verwandlung einer

realen Hörerfahrung. Das vokale Modell und der verdinglichte Tonsatz werden aufgerufen und mit den Methoden der Instrumentalmusik kritisiert.

4.

Im „Venetianischen Gondellied“ aus der ersten, 1832 erschienenen Sammlung op. 19 erfährt der Hörer das Janusköpfige einer Melodie unmittelbar: Ihr Innen und ihr Außen kommentieren sich wechselseitig, die beiden Aspekte der Musik also, die im Parteienstreit der zweiten Jahrhunderthälfte gegeneinander in Stellung gebracht wurden. Mendelssohn macht die Polarität erlebbar, und er „versöhnt“, um noch einmal Schumanns Diktum zu bemühen, die beiden Pole – nicht indem er sie abschwächt oder zurücknimmt, sondern indem er sie auf sinnfällige Weise miteinander reagieren, aufeinander einwirken lässt. Keiner der beiden Pole bleibt in dieser mehrfachen Begegnung unverändert. Die „Versöhnung“ findet im Hören statt, wird durch den Zuhörer vollzogen. Eine Analyse, die einseitig die Ebene konventionellen Ausdrucks oder die Immanenz des Tonsatzes akzentuiert, verfehlt das Stück komplett. Denn eine solche Betrachtung verfehlt die Hörerfahrung, die das Stück eröffnet.¹³

Die Barkarole, seit Beginn des 18. Jahrhunderts stilisiert und in der Kunstmusik heimisch, machte im 19. Jahrhundert vor allem in der Oper Karriere. Die ausgeprägte Körperlichkeit des Metrums und der rhythmischen Muster, die Eingängigkeit der Melodik, das Sentiment, das durch das Tongeschlecht Moll transportiert wird – all diese Eigenschaften qualifizieren die Barkarole in besonderem Maße zur Mitwirkung in einer Musik des „breiten Pinsels“¹⁴, prädestinieren sie für das Zusammenspiel mit Bühnengeschehen, mit Bildern, Personen, Aktionen. Durch die Verwendung in der Oper erweitert sich das assoziative Feld, das die Barkarole umgibt. Das Barkarolen-Modell reichert sich an durch Verbindungen in andere Lebens- und Vorstellungsbereiche, zeittypisch und zugleich je individuell entsprechend dem Erfahrungshorizont, den der einzelne Zuschauer/Zuhörer mitbringt.

Mendelssohn wird die Einführung der Barkarole in die Klaviermusik zugeschrieben. Sie repräsentiert einen Typus von Instrumentalmusik für den häuslichen Bereich, der auch im Konzert erfolgreich ist¹⁵ und sich zudem nicht – wie es unter dem Einfluss des Parteienstreits üblich wurde – neben oder gegen die mondäne Welt der Oper und des Salons stellt¹⁶. Wenn Schumann in der bekannten Rezension des zweiten Hefts der *Lieder ohne Worte*¹⁷, das wie das erste Heft von einer Barkarole beschlossen wird, einseitig den Aspekt des Intimen hervorhebt, so spiegelt diese Pointierung mehr die Position und Poetik des Rezensenten als das Musikverständnis des Komponisten oder den

¹³ Vgl. V. Kofi Agawu, *Playing with signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991.

¹⁴ Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 192.

¹⁵ Der enorme Verkaufserfolg der *Lieder ohne Worte* (für Opus 53 zahlte Simrock deshalb gar ein Zusatzhonorar, vgl. Mendelssohn an Simrock, 10. Oktober 1842, in: *Briefe aus den Jahren 1833–1847*, Leipzig 1864, S. 335) beruhte auf der doppelten Präsenz der Stücke im häuslichen Musizieren und im Konzertvortrag.

¹⁶ Zur Opposition von „Hausmusik“ („schlicht und ehrlich deutsch“) und „Salonmusik“ vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 124.

¹⁷ *Gesammelte Schriften*, 1854, Bd. 1, S. 166 f. Vgl. auch Jost S. 43.

gesellschaftlichen Gebrauch, der von den Kompositionen gemacht wurde.¹⁸ Mendelssohns Klaviermusik ist, insofern sie häusliches und öffentliches Musizieren verbindet und auch Opern-Erfahrungen aufnimmt und reflektiert, verbunden sowohl den Lied-Transkriptionen und Opern-Paraphrasen Franz Liszts wie der Praxis, sinfonische Werke daheim, à quatre mains zu exekutieren.

In op. 19, Nr. 6 werden über die obligatorischen Grundmerkmale hinaus alle einschlägigen Topoi aufgenommen, die sich dem Barkarolen-Modell verbunden oder angehängt haben. Diese Topoi sind nach Art einer Szene, opernhafte, in imaginierter Räumlichkeit angeordnet. Die Szene hebt an, kaum wahrnehmbar, mit der Wellen-Bewegung des Wassers, die Musik kommt näher, gewinnt Gestalt und steigert sich zu direkter, leidenschaftlicher Ansprache (T. 18 f.), zur Buchstäblichkeit gitarrenbegleiteten Gesangs (T. 26), um sich schließlich wieder zu entfernen.

Dies ist die topische Seite des Stücks, die sich entsprechend den individuellen Vorerfahrungen der Zuhörer („Das Individuum ist höckerig“, sagt Herbart¹⁹) ausgestaltet. Anders formuliert: Über das Angebot, das die komponierten Topoi dem Zuhörer machen, werden Vorerfahrungen wachgerufen. Sie heften sich dem komponierten Verlauf an. Die Topoi fungieren als „Scharniere“, durch die Mimesis und Diegesis vermittelt werden. So können individuelle Erfahrungen der Zuhörer durch den instrumentalen Prozess erreicht und bearbeitet werden. Instrumentaler Prozess und individuelles Erleben bilden Parallelwelten, durch die topischen Scharniere werden sie verzahnt. So kann der instrumentale Prozess vom Hörer nicht nur verstanden, sondern erlebt werden. Das Dilemma des Parteienstreits ist „aufgehoben“.

Die venezianische Szene, die virtuelle Räumlichkeit, zu der die Stationen des Stücks sich ordnen, und die den Anschluss der Dimension individuellen Erlebens bewerkstelligt, wird durch den instrumentalen Prozess nicht dementiert, sondern in charakteristischer Weise verdoppelt. Mendelssohn nutzt den mimetischen Rahmen für die Diegese, indem er den Eindruck des Näherkommens und der schrittweisen Gestaltbildung (vom Wasser zum Boot zum Sänger mit Gitarre) strukturell als Verhältnis von abstrakter Exposition und melodischer Gestalt ausarbeitet. Die Äußerlichkeit der Szene zieht den Zuhörer in die Immanenz der Instrumentalmusik hinein.

Sämtliche Details der melodischen Gestalt, die in T. 8 die Szene betritt, sind im Vorspiel als einer Art abstrakter Exposition vorgebildet. Der charakteristische Wechsel von Terzen und Sexten (T. 8/9) ist angelegt in der Figuration seit T. 1. Die fallenden Sekundgänge erscheinen erstmals in T. 3–5, sind ausgelöst durch den exponierten, durch ein *sforzato* markierten Ton *f'*. Dabei ist die Tatsache, dass motivische Charakteristika zuvor schon aufgetreten sind, für sich genommen nicht entscheidend. Vielmehr geht es darum, dass ihre Wiederkehr oder Wiederaufnahme mit einer Funktionsänderung verbunden ist. Handelt es sich zunächst, in der Einleitung, um zarte Ansätze von Stimmführung innerhalb eines primär harmonischen Kontextes, so werden diese Elemente

¹⁸ Neben Mendelssohn selbst war es vor allem Clara Schumann, die seine *Lieder ohne Worte* mit großem Erfolg öffentlich spielte. „Nach den Konzertnachrichten der zeitgenössischen Musikzeitschriften könnte fast der Eindruck entstehen, als habe es in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts kaum mehr einen Auftritt der Pianistin ohne ein Lied ohne Worte von Mendelssohn gegeben.“ (Jost, S. 51) Das „Frühlingslied“ op. 62, Nr. 6 war ihre „Glanznummer“ (Jost, S. 55).

¹⁹ *Allgemeine Pädagogik aus dem Zweck der Erziehung abgeleitet* (1806), Bochum 1965, S. 62

in der thematischen Gestalt melodisch explizit gemacht. Zugleich sind sie charakteristischerweise mit einem acht Takte währenden Orgelpunkt unterlegt. Der Weg der instrumentalen Entwicklung führt also einerseits von einer nur figurativ artikulierten harmonischen Progression zu melodischer Gestalt, von der Latenz zur Manifestation des Melodischen. Andererseits bleibt die Harmonik durch den Orgelpunkt gehemmt, und es kommt folglich an dieser Stelle (T. 8–11) noch nicht zu einer vollständigen Ausdifferenzierung des Tonsatzes. Ein durchweg funktionaler Tonsatz wird erst im Nachsatz des ersten Gedankens erreicht, dort, wo der besondere Ton *f*, der im dritten Takt des Vorspiels durch ein *sforzato* markiert ist, aufgenommen und in die harmonische Dimension entwickelt wird (T. 14 ff.).

The image shows two systems of musical notation for the first ten measures of Mendelssohn's 'Liedern ohne Worte', Op. 19, No. 6. The first system (measures 1-5) is marked 'Andante sostenuto' and 'p'. It features a bass line of eighth notes and a treble line of chords. A dynamic marking 'sf' is placed above the treble staff in measure 3. The second system (measures 6-10) is marked 'cantabile' and 'p'. It continues the bass line and treble line with various fingerings indicated by numbers 1-5.

Notenbeispiel 2: Mendelssohn, op. 19, Nr. 6, T. 1–10, *Lieder ohne Worte*. Hrsg. von R. Larry Todd. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2009.

Die Bezeichnung des Vorspiels als abstrakte Exposition wird nur zum Teil den musikalischen Verhältnissen gerecht, die für das Hören – und das heißt vor allem: für die Arbeit des instrumentalen Prozesses an den expressiven Elementen – ausschlaggebend sind. Die ersten Takte des Gondellieds balancieren in raffinierter Weise auf der Schwelle von Anonymität des tonalen Materials und individueller Formung, von figurativer Konvention und melodischer Artikulation, von Harmonie und Melodie. Der Grundriss wird durch eine plagale (T. 1–3) und eine vollständige Kadenz (T. 3–7) gebildet. In T. 3/4 werden die Ränder der harmonischen Progression verstärkend nachgezeichnet: die Spitzentöne der rechten Hand werden ausgehalten, der Bass oktaviert. Der exponierte und irritierende Ton *f*, Ausgangspunkt oder Auslöser eines Terzzuges zum *d'* (der dem Terzgang *b–c'–d'* vom Beginn antwortet), geht durch Oktavierung aus einer Mittelstimme hervor. „Direkt verständlich“ (Moritz Hauptmann) ist er nicht. Die Irritation, die von diesem Ton ausgeht, wird verstärkt dadurch, dass im selben Augenblick auch der Bass zum *F* fortschreitet, die II. Stufe (A) substituierend. Verständlich wird dieses „imprévu“ durch die Fortsetzung, durch die Konsequenzen, die es anstößt – innerhalb des

Vorspiels in Gestalt der linearen Gegenbewegung in Ober- und Unterstimme, jenseits der Grenzen des Vorspiels in der Melodie und der schrittweisen Ausdifferenzierung des Tonsatzes.

Nur weil das Vorspiel selbst sich auf der Schwelle von Latenz zu Manifestation bewegt, vermag der instrumentale Diskurs den liedhaft geschlossenen, sich selbst genügenden Hauptgedanken zu erfassen. Nur weil Mendelssohns Musik – auf andere Weise, aber in vergleichbarem Maße wie die Beethovens – durch und durch prozesshaft, d. h. prozesshaft auch in der Exposition ihrer Elemente angelegt ist, kann der instrumentale Prozess die mimetischen Momente erreichen, die gegenüber Beethoven forciert sind, weil die Zeiten sich gewandelt haben.

Der Ton *f'* und die durch ihn ausgelöste kurze Phrase in T. 3/4 hat den Charakter einer Interjektion. Die Stelle wirkt emphatisch, gerade weil sie nicht vorbereitet, nicht verständlich, nicht musiksprachlich artikuliert, weil sie undifferenziert und kaum gestalthaft ist. Strukturelle Determination, die direkt auf der Satzoberfläche in Erscheinung tritt, ohne die Kategorien des musikalischen Diskurses zu betätigen, ist ihrer Abstraktheit wegen das Einfallstor für die Unmittelbarkeit des „Ach!“ oder „Hélas!“²⁰. Auch im Vorspiel selbst hat Mendelssohn so für mimetische Anschlussmöglichkeiten gesorgt und damit die Voraussetzungen geschaffen, dass seine Musik Vorstellungen und Empfindungen der Zuhörer bearbeiten kann.

5.

Vom „paradoxe d'une virtuosité discrète“ hat der Philosoph Vladimir Jankélévitch mit Bezug auf Gabriel Fauré gesprochen²¹ und damit hingewiesen auf eine Steigerung der inneren Beweglichkeit der Musik, die angestoßen ist durch das Phänomen der instrumentalen Virtuosität. Das Paradoxe der Formulierung besteht vordergründig darin, dass Virtuosität üblicherweise zur Ostentation neigt und Diskretion gerade vermissen lässt. Ihre Pointe hat Jankélévitchs These aber darin, dass Musik innere Beweglichkeit nicht dadurch gewinnt, dass sie sich abschließt gegen das Äußerliche, das die Sinnhaftigkeit des ästhetischen Gegenstands vermeintlich gefährdet, sondern indem sie sich den Gefahren exponiert, die in Reiz und Rührung und in den Assoziationen lauern, die der Zuhörer mitbringt.

Die Beschäftigung mit Mendelssohn profitiert von der Zuspitzung, die der Begriff der Virtuosität durch Jankélévitch erfahren hat. Mendelssohn, der mit Geringschätzung über den „halben Virtuosen“ spricht²², den „vollkommenen Virtuosen“ hingegen hochschätzt („da mir alle Art von Vollkommenheit lieb und erfreulich ist“²³), hat in den *Liedern ohne Worte* virtuose Stücke im umgangssprachlichen Sinn (einige sind gar Etü-

²⁰ Racine, *Bérénice*, scène dernière.

²¹ Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris 1979, S. 160.

²² „[...] mit solchen halben Virtuosen und halben Klassikern, die gern les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice in der Musik vereinen möchten [...]“, zitiert nach Jost, S. 38.

²³ A.a.O. Vgl. auch Moses Mendelssohn, *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (1771), in: *Ausgewählte Werke* Bd. 1, Darmstadt 2009, S. 258 f.: „Da nun die Vollkommenheit [...] in dem Wesen eines Geistes unmittelbar gegründet ist; so muß auch die Vollkommenheit [...] der höchste Grund aller freyen Handlungen, das heißt *das höchste Gut* genennet werden. [...] der Grundsatz der Vollkommenheit [...] ist [...] die Quelle der allgemeinen Sympathie, der Verbrüderung der Geister [...].“

den), Charakterstücke und „Chorlieder“²⁴ nebeneinander gestellt. Gemeinsam ist den Typen, dass Mendelssohn das Risiko des Äußerlichen sucht. Um ein letztes Mal an der Barkarole op. 19, 6 zu exemplifizieren: Der Komponist ruft nicht nur gattungstypisch das Bild der Bewegung des Wassers resp. der Gondel auf. Er scheut auch nicht davor zurück, das Bewegungsmuster zum Bild der Leidenschaft, einer inneren Bewegung zu steigern (T. 18 ff.). Es bedarf höchster kompositorischer Kunst, um einen solchen Ausbruch und ein derart riskantes Identifikationsangebot an den Zuhörer innerhalb eines so kurzen Stückes mit kompositorischen Mitteln wieder einzufangen, d. h. den doppelten Impuls zum körperlichen Mitvollzug zurückzubiegen in das Innere der musikalischen Komposition.²⁵ Damit eine luftige Passage im staccato (T. 26–33) in der Lage ist, das sentiment des vorangegangenen Teils (T. 18–25) auszubalancieren, bedarf es eines Bündels kompositorischer Maßnahmen auf mehreren Ebenen: von der Lagendisposition der Bass-Stimme über die strukturelle Bedeutung der Terz, die als simultanes Intervall im verminderten Septakkord der Takte 22 oder 26 und sukzessiv in der Motivbildung T. 18 und 32 hervortritt, bis zu der das Stück übergreifenden tonalen Anlage, durch die das Vexierspiel der Töne f (T. 18 ff.) und fis (T. 22 und 26 ff.) strategische Bedeutung bekommt.

Die Diskussion über „das Problem Mendelssohn“²⁶ wäre in solcher Perspektive, in der Perspektive einer nicht-diskursiven Musik, neu aufzunehmen.

²⁴ Jost, S. 72 passim.

²⁵ Vgl. Helmuth Plessner, *Die Einheit der Sinne* (1923), in: Gesammelte Schriften III, S. 222 f., 288 ff.

²⁶ Dies der Titel eines Sammelbandes, in dem die Ergebnisse eines Symposiums von 1972 zusammengefasst sind (hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974). „Dass man in Mendelssohn ein ‚Problem‘ wahrnahm, bedeutete zumindest in deutscher Sicht so etwas wie einen wissenschaftlichen Ritterschlag.“ Friedhelm Krummacher, *Aussichten im Rückblick*, in: Christian Martin Schmidt (Hrsg.), Felix Mendelssohn-Bartholdy. Kongress-Bericht Berlin 1994, Wiesbaden 1997, S. 280.