

Peter Gülke  
Felix  
Mendelssohn  
Bartholdy

»Der die  
Widersprüche  
der Zeit  
am klarsten  
durchschaut«





Peter Gülke

Felix Mendelssohn Bartholdy

»Der die Widersprüche der Zeit  
am klarsten durchschaut«

Bärenreiter

Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2017

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,  
und J. B. Metzler, Stuttgart

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#)

(Foto: © akg-images)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7137-9

DBV 185-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com) [www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

## Inhalt

- 7 Irritationen
- 12 Spätes, radikales Bekenntnis: Streichquartett op. 80
- 17 Früh auf eigenstem Terrain: Klaviersonate op. 6  
und Streichquartett op. 13
- 24 Mendelssohn am Scheideweg?
- 25 Subversive Musik?
- 32 Die Familie, oder: Hat er es zu leicht gehabt?
- 38 Die große Schwester
- 46 Niederlagen, Enttäuschungen
- 48 »Jetzt hört alle, alle zu«: Erstmals zu Besuch bei Goethe
- 54 Glanz und Elend einer Rolle
- 59 »Alles veloziferisch«: Fluch der Beschleunigung?
- 62 Musik mit dem oder gegen den Wind?
- 74 »Musik vor allem«:  
Tempo und interpretatorische Disziplin
- 79 Voces intimae: »Lieder ohne Worte«
- 87 »Uebergewicht des poetischen Inhalts«?
- 92 Historismus ohne Historizität?
- 95 Im schönen Zugleich von Kunst und Religion:  
Geistliche Musik
- 120 Das Ende
  
- 128 Literatur
- 136 Anmerkungen
- 139 Abbildungsnachweis
- 140 Dank



## Irritationen

»Richtiges Auffassen einer Sache  
und Mißverstehen der gleichen Sache  
schließen einander nicht vollständig aus.«

*Franz Kafka*

---

Alle sahen und wollten nur das Glückskind, den bis in frühe Mannesjahre hinein behaupteten Wunderknaben, das Exempel gelungener Assimilation – die Familie, die Mitwelt, er selbst.

Verdrängung und Selbsttäuschung halfen, das bessere Wissen in Schach zu halten. In den Wunschvorstellungen kam etliches nicht unter, was sie veranlasst hat – das Glückskind nicht immer glücklich, der Wunderknabe ein zweiflerisch und hart Arbeitender, nicht zu reden von den durch die Euphemismen »Assimilation« und »Emanzipation« gedeckten Demütigungen. Kein »halbkylonischer Meister« mit einer »leichteren, reineren, beglückteren Seele«,<sup>1</sup> wie Nietzsche ihn apostrophierte; auch ohne Wagners antisemitische Suada war der Ikarus-Sturz vorprogrammiert; als Mendelssohn starb, stand er unter Europas Musikern obenan, kurz danach nicht mehr.

Nicht nur dem Buchtitel zuliebe ist das Zitat unvollständig. Vollständig lautet es: »Er ist der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt.«<sup>2</sup> Von Schumanns metaphernseltiger Diktion hebt der Satz sich in seiner abstrahierenden Sachlichkeit merklich ab und erscheint zugleich kryptisch: Welche Widersprüche, welcher Durchblick, welche Versöhnung er meint,

bleibt offen. Andererseits lassen sich Gewichtigkeit und Anspruch der Formulierung nicht überhören. Scheinen hier Einsichten der Freunde auf, die sie lieber für sich behielten?

Weil die Gleichaltrigen – Chopin, Liszt, Wagner – direkten Vergleichen mit Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert auszuweichen, Einschüchterungen durch die »Kunstperiode«<sup>3</sup> zunächst auf Seitenpfaden zu entgehen suchten, schien die Musikgeschichte bei dem solid-konservativ Ausgebildeten den Atem anzuhalten – als vorerst einzig konsequentem Treuhänder dessen, was Musik, selbst auf neuen Wegen, auch ist: Erinnerung, Anhalt, kulturelles Gedächtnis. Fanny, sein meinungsfreudiges Alter ego, hat sich mit Chopin und Schumann zuweilen schwergetan; er selbst zeigt sich noch an peripherer Stelle traditionsverhaftet, so in der Fixierung auf alte Tonartencharakteristiken, deretwegen er Transpositionen von Liedern meidet, oder bei hergebrachten Werk-Gruppierungen: Die nach Beethovens op. 18 selten begegnende, unter einem Opus versammelte Sechszahl erscheint bei ihm zwanzigmal.

Gehört er zu den ganz Großen? Etliche hochverständige Juden, nicht nur Heine, haben gezweifelt, Kameraderie der Beleidigten zählte offenbar kaum. Für Mahler, der den *Paulus* dirigiert hat, für Schönberg, der *Lieder ohne Worte* im Unterricht analysiert hat, war Mendelssohn nicht sonderlich wichtig, ähnlich für Adorno, der das g-Moll-Konzert »unmöglich«<sup>4</sup> nannte und in jungen Jahren von »fröstelndem Klassizismus«<sup>5</sup> gesprochen hat; Bloch findet ihn »armselig«,<sup>6</sup> Wittgenstein hält Tragödien prinzipiell für »unjüdisch« und Mendelssohn für den »untragischsten der Komponisten«;<sup>7</sup> Alfred Einstein umgeht bei der Erörterung von »Größe in der Musik« eindeutige Auskünfte: »Was Mendelssohn fehlt zur wahren Größe, ist der Mut, das *Letzte* zu sagen«;<sup>8</sup> Eric Werner<sup>9</sup> und Hans Mayer<sup>10</sup> kämpfen zuweilen um positive Urteile und gestehen, beim *Lobgesang* ratlos zu sein; für Charles Rosen<sup>11</sup> war Mendelssohn »das größte Wunderkind der westlichen Musik-



geschichte«, das ihn betreffende Kapitel überschreibt er »Mendelssohn und die Erfindung des religiösen Kitschs«.

Solche Meinungen beiseitezuschieben wäre der schlechteste Beitrag beim Versuch, ihm gerecht zu werden. Nicht nur verdeutlichen sie, was er zu verstehen aufgegeben hat; überdies – etwa in Heines Auskunft zum »gänzlichen Mangel an Naivetät«<sup>12</sup> – liegen sie dicht neben Kritikpunkten, die Wagner geschickt instrumentalisiert hat; entsprechend schwer fällt es, sie vom klebrigen Untergrund seines Pamphlets<sup>13</sup> abzulösen.<sup>14</sup> Wäre es nicht abscheulich, könnte man fast genial nennen, wie Wagner die prophetisch vorausgesehene Wichtigkeit interpretatorischer Aspekte als Posten in die antisemitische Rechnung einsetzt. Von ihnen war bisher selten die Rede gewesen; unter anderem mit Mendelssohns raschen Tempi hadernnd, begreift er sie als Möglichkeit, Musik im Sinne jüdischer »Oberflächlichkeit« etc. zu verbiegen.<sup>15</sup>

Mendelssohn bleibt ein heißes Eisen; entgegen allen Fortschritten bei der Erschließung von Leben und Werk und klug differenzierenden Wertungen gilt als wichtiges Kriterium weiterhin, dass man sich vom Zwiespalt zwischen Wiedergutmachung und Beteuerungen, das sei unnötig, nicht dispensiert fühlen darf. »Mit dem Begriff des musikalisch Großen verbindet sich, sofern er charakterisierend und nicht nur rühmend gemeint ist, sowohl die Vorstellung des Monumentalen als auch die des Schwierigen, nicht unmittelbar Zugänglichen.«<sup>16</sup> Letzteres scheint, oberflächlich betrachtet, auf Mendelssohn kaum je zuzutreffen, umso weniger, als zum Eindruck von Größe oft Erwartungen griffiger Eindeutigkeit sowie Momente der Überschreitung hergebrachter Normen gehören. Im Übrigen »scheint mit dem Phänomen der Größe verbunden zu sein, daß es entweder über- oder unterschätzt wird.«<sup>17</sup> Jenen Überschreitungen steht bei Mendelssohn eine nachtwandlerisch sichere, nahezu gespenstische Angemessenheit an Zwecke, Adressaten und vorgegebene Formen entgegen – beim Elfenzauber

der *Sommernachtstraum*-Musik; bei der bis zu Gemeindechorälen reichenden Treue zum geistlichen Oratorium im *Paulus*; im Bezug auf Klima und Ansprüche häuslichen Musizierens bei Liedern, *Liedern ohne Worte*, möglichen Männerchorsentimentalitäten bei »O Täler weit, o Höhen« etc., bei Sinfonien um Epitheta wie »schottisch« oder »italienisch«, welche die Assoziationen vom unvermeidlichen Beethoven weglenken, bei den Streichquartetten op. 44 in der virtuos equilibrierten Schweben zwischen Verpflichtung auf klassische Maßgaben und Ausrichtung auf romantische Musizier- und Hörweisen. Der Weg vom Gewollten zum Erreichten scheint direkt und kurz, ohne es gewesen zu sein.

Von »Glätte« – außerhalb antijüdischer Kontexte hieß derselbe Sachverhalt »Vollendung«, zumindest »Perfektion« – war bei Mendelssohn so oft die Rede, weil es nicht schwerfällt, die vermeintliche Makellosigkeit als Makel zu verdächtigen, das Rumoren unter der Oberfläche zu überhören. Stellen- oder passagenweise, hin und wieder in ganzen Sätzen drängt es nach oben, manchmal wie in ungeplant durchbrechenden Protuberanzen. Zumeist holt er sie rasch ein, als wolle er sie ungeschehen machen; man könnte von Camouflage reden, bliebe außer Acht, dass zu Werken solchen Ranges allemal Risse im Gefüge gehören, bei denen durchscheint, was im Werkganzen nicht unterkam, ihm jedoch als inspirierender Untergrund zugehört. Zu den Kriterien von Größe zählt auch, dass im Geschaffenen Widerstände enthalten und fühlbar bleiben, denen es abgewonnen wurde.

Im Übrigen blieb Mendelssohn einer Ästhetik verpflichtet, der negative Konnotationen von »Glätte« fremd waren. »Ich erkläre mir dieses Wohlsein«, schrieb Schiller nach der Lektüre der ersten *Wilhelm-Meister*-Kapitel an Goethe, »von der durchgängig darin herrschenden ruhigen Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüt unzufriedigt und unruhig läßt.«<sup>18</sup> Wie nahe bei einer Charakterisierung

Mendelssohn'scher Musik in einem Brief des »Urfreunds« Klingemann: »Es ist eine noble Selbstverleugnung darin, eine großartige, reine Anspruchslosigkeit, u obendrein der wahre Schönheitssinn, der die Kraft hinter der Ruhe verbirgt, u die Knochen u die Musculatur mit Runde u Anmuth bekleidet wie es die Alten mit ihren Statuen machten.«<sup>19</sup>

Jenen Widerständen im Geschaffenen besorgt Mendelssohn in einer oft riskant entgegenkommenden Musik erstaunliche Verstecke. So sehr es mit dem Juden zu tun hat, der ungerne und selten von Assimilationsdruck redet, so wenig taugt es als Universal-Erklärungsschlüssel. Nicht jede überschießende Aufwallung lässt sich als jüdisch motiviert verstehen. Der deutlich anti-theoretische Mendelssohn hätte viel gegen Deutungen einzuwenden gehabt, die die Musik »hinterfragen«, ihr »tiefenpsychologisch« beikommen wollen. Schon gar nicht hat er hier als Jude, dort als Konvertit komponiert. Zudem darf man fragen – Parallelitäten mit Gesängen der Synagoge erscheinen wenig beweiskräftig<sup>20</sup> –, wie er innerhalb der ihm gesetzten Margen dezidiert jüdisch hätte komponieren können, andererseits weiterfragen, wie und wo er, bewusst oder nicht, die objektivierenden Momente großer Formen als Möglichkeiten wahrgenommen habe, Zeugnis zugleich zu hinterlegen und zu verbergen.

## Spätes, radikales Bekenntnis:

### Streichquartett op. 80

Im Sinne dieser Doppelung erscheint stimmig und gehört zur Tragik dieses Lebens, dass sich als Beleg besonders das im Spätsommer 1847 komponierte f-Moll-Quartett op. 80 anbietet. Von Offenbarungseid, fallender Maske zu reden wäre übertrieben, weil Musiker seines

Ranges mit den im Werk ausgetragenen Nötigungen zu innig identifiziert bleiben, als dass sie imstande wären, sie distanziert wahrzunehmen, gar außermusikalischen Kategorien zuzuordnen.

Dass er die bisherige Umtriebigkeit nicht länger durchhalten könne, sein Leben ändern müsse, hat Mendelssohn gegenüber Nahestehenden mehrmals verlauten lassen. »Aber ich kann mich bis jetzt noch weder zu einer Reise noch zu irgend etwas anderm entschließen, sondern vegetiere wie ein Strauch nach dem angestrengten Sommer, und dem vielen Hin- und Herreisen«, <sup>21</sup> schrieb er im September 1846 an Fanny, acht Monate vor ihrem Tod, dem Tod des für ihn wichtigsten Menschen.

Wie immer kompositorisch bewältigt: fassungslose, unstillbare Trauer spricht aus jedem Takt dieser Musik. Nicht zufällig scheint Mendelssohn die Komposition mit dem Scherzo begonnen zu haben, worin sich die Synkopierung im entsprechenden Satz von Schuberts Quartett *Der Tod und das Mädchen* bis zur Raserei gesteigert und wie dort das alte Trauersymbol, der chromatische Passus duriusculus, ab- und aufwärts wiederfinden. Ebenso schwer jedoch wiegt, dass er nach Monaten der Lähmung komponierend zu sich zurückfindet <sup>22</sup> und zugleich – ein 38-Jähriger – der Mitwelt so rücksichtslos Bescheid gibt, wie man es eher von radikalen Alten kennt. Die Bescheide lagen bereit, das Quartett bestätigt alle dunklen Hintergründe und verdichtet aufs Äußerste, was unter anderem schon im c-Moll-Klaviertrio op. 66 angelegt war. Warum überwiegt im instrumentalen Bereich, wo Mendelssohn freier wählen konnte, das Moll-Geschlecht so auffällig?

Im ersten Satz von op. 80 fegt der Sturm der Musik mit der Unterscheidung mehr und weniger thematischer Passagen auch die Anhalte zur Wahrnehmung des Formverlaufs beiseite. Thematisch erscheint weniger eine bestimmte Prägung wie die in den Takten 9 ff. vom brodelnden Anlauf hinausgeworfene, gezackte, imitativ verzahnte Wendung, weitab vom Zuschnitt früherer Sonaten-

themen. Thematisch erscheint eher die Verklammerung von rastlos treibendem Untergrund und Kristallisationen, die es selten zu eigener Konsistenz bringen – als ob das Risiko des Scheiterns ständig vor der Tür stehe; »au bord du silence«, die Poetik französischer Symbolisten liegt nicht fern. Wenn sich ein Gebilde wie der kantable Ansatz der Takte 23 ff. einmal knapp behaupten kann, dreht es in sich, hängt fest, als traue es sich ins Furioso des Großverlaufs nicht hinaus, und wird doch wieder hereingerissen. Gelassenheit im üblichen, dialektischen Widerspiel mehr bzw. weniger thematischer Passagen gönnt Mendelssohn der Musik nicht.

Auch in der lyrischen Enklave eines Gegenthemas (T. 53 ff.) rumort es untergründig in Synkopen, wogegen die »sich selber selige«, Tröstung suggerierende Kantabilität schwer ankommt; sie er stirbt in einer enigmatischen, ins Nirgendwo weisenden Modulation, wonach sie in As-Dur wie neugefunden hervortreten kann; sich auszusingen wird ihr nicht erlaubt, jäh bricht sie ab und weicht dem brodelnden Untergrund. Der schleudert abermals jene gezackte Wendung heraus, wonach Mendelssohn sie auf eine Weise verarbeitet, die mit den dichtesten klassischen Durchführungen konkurriert.

Dem folgt die drastischste Beleidigung aller Sonaten-Normalität. In großer Steigerung mit einem über eine Septime reichenden chromatischen Aufgang strebt die Musik dem Reprisesbeginn wie einem Königsauftritt entgegen, doch kommt es anders: Das angefangs exponierte Nacheinander rumorender Sechzehntel und der gezackten Wendung zwingt Mendelssohn zum Übereinander, die Konstellation der Ecktöne jener Wendung (anfangs  $des^3-g^2-b^2-e^2$ ) legt er jetzt  $b^3-e^3-g^3-f^3$  in hoher Lage und gewaltig augmentiert über den Untergrund. Vom »quod erat demonstrandum« eines Reprisesintritts bleibt nichts, die Figur lässt sich kaum identifizieren. Hatte ihm das formvergessene Furioso die Tautologie dieses Nervenpunkts der Sonate – Vorweisen von Bekanntem als