

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Zum Komponisten Felix Mendelssohn und zur Rezeptionsgeschichte seiner Werke

Dem kometenhaften Aufstieg des Jünglings und jungen Mannes Felix Mendelssohn als Komponist, Musiker und Organisator von Aufführungen alter und neuer Musik folgte eine kurze Phase größter Berühmtheit. Seine Werke wurden überall in Europa gespielt, seine vielseitige Begabung wurde bewundert. Sein früher Tod löste Bestürzung aus.

Die Rezeptionsgeschichte schon wenige Jahre nach seinem Tod nimmt einen unerwarteten Verlauf. Seine Werke werden bis auf einige Ausnahmen immer seltener aufgeführt, kritische Stimmen an seinen Kompositionen und an seiner Person mehren sich. Seine schöpferische Arbeit wird diffamiert. Schließlich wird die Aufführung seines musikalischen Schaffens im Nationalsozialismus verboten. Das Mendelssohndenkmäl vor dem Gewandhaus in Leipzig wird zerstört. Erst 1993 wurde ein neues Denkmal in Leipzig errichtet und seit 1999 beschäftigt sich die sächsische Akademie der Wissenschaften mit der Gesamtausgabe des musikalischen und bildnerischen Werks sowie der Briefe von Felix Mendelssohn.

Als große Verehrerin von Mendelssohns Musik möchte ich die Gelegenheit der Aufführung seines *e-Moll Quartetts* durch das Minetti Quartett beim Musikfest Schloss Weinzierl dazu nutzen, ein wenig genauer über das Leben Mendelssohns und die Rezeptionsgeschichte seiner Arbeit zu berichten.

Die Familie

Felix Mendelssohn wuchs in der geschützten Atmosphäre eines liebevollen großbürgerlichen Elternhauses in Berlin auf. Seine hohe musikalische Begabung und seine vielseitigen Talente konnten sich in einer Familie, die größten Wert auf eine umfassende Bildung ihrer Kinder legte, voll entfalten. Felix war der Zweitgeborene von vier Geschwistern; zwischen der um vier Jahre älteren Schwester Fanny und ihm entwickelte sich eine besonders enge Bindung, auch weil die Geschwister die Liebe zur Musik und das außerordentliche musikalische Talent teilten.

Felix Mendelssohns Großvater, der Aufklärungsphilosoph **Moses Mendelssohn** (1729 – 1786), war der prominenteste Vertreter jüdischer Intelligenz im Berlin des 18. Jahrhunderts. Nach seinem Vorbild gestaltete

Gotthold Ephraim Lessing die Figur des Nathan in seinem 1783 in Berlin uraufgeführten Schauspiel *Nathan der Weise*. In der Familie von **Lea Mendelssohn**, der Mutter von Felix, war dem Großvater Daniel Itzig als Kaufmann für seine Verdienste 1791 das Naturalisationspatent verliehen worden, das ihm völlige Bewegungsfreiheit und sämtliche Rechte eines christlichen Kaufmanns einräumte. An diesen Privilegien sollte später auch der Vater von Felix, **Abraham Mendelssohn**, partizipieren, der als Bankier tätig war, aber auch die ganze Familie Mendelssohn, denn die Rechte waren übertragbar auf die Kinder und Enkel des Begünstigten sowie deren Ehepartner.

Die wirtschaftliche und geistige Potenz beider Familienzweige sicherte der Familie Mendelssohn eine führende Rolle in einem selbstbewussten, aufstrebenden Bürgertum. Felix Mendelssohn ist in seiner gesamten persönlichen und künstlerischen Entwicklung geprägt durch die Tugenden einer bürgerlichen Existenz, die sein Vater Abraham in äußerst konsequenter Weise zum Leitbild der Erziehung seiner Kinder gemacht hatte.

1816 ließ Abraham Mendelssohn seine vier Kinder evangelisch taufen. Er und seine Frau Lea traten 1822 zum evangelischen Glauben über. Abraham Mendelssohn sah darin den Schlüssel zu jener Gesellschaftsschicht, mit der er sich identifizierte. Den Namen Bartholdy nahm die Familie auf Anraten des Schwagers Jakob Salomon an, der sich ebenfalls hatte taufen lassen und nun diesen Namen trug. Jedoch blieb bei Abraham Mendelssohn der innere Zwiespalt bestehen, in den ihn seine Abstammung einerseits und sein gesellschaftliches Interesse andererseits gestürzt hatten, zumal die gläubige ältere Generation der Familie die Übertritte zum Christentum nicht billigte.

Ausbildung und musikalische Einflüsse

Die hohe Bedeutung, die dem Lernen und der Bildung in der Familie Mendelssohn beigemessen wurde, entsprach dem bürgerlichen Bildungsideal und hat ihre Entsprechung auch in der jüdischen Tradition.

Abraham und Lea Mendelssohn gaben ihren Kindern selbst Unterricht. Felix besuchte auch die öffentliche Schule. Dann folgte eine spezialisierte Ausbildung durch Privatlehrer in Literatur, Latein, Griechisch, Mathematik, Fremdsprachen, Kunst, Musik und im Spielen von Instrumenten (Geige, Klavier, Orgel). Großen Einfluss auf den musikalischen Werdegang Felix Mendelssohns hatte der Pädagoge, Komponist und Virtuose **Ludwig Berger**, der als Klavierlehrer für Felix und Fanny engagiert wurde. Neben dem Klavierspiel vermittelte er seinem begabten Schüler die Ästhetik einer neuen Zeit. Bei Berger lernte Mendelssohn die Werke Beethovens ebenso

kennen wie die von Dussek, Field, Hummel und anderen aktuellen Größen und schärfte daran sein Bewusstsein für den Stil einer kommenden Zeit.

Der Einfluss Bergers bildete einen starken Gegensatz zum Kompositions- und Theorieunterricht bei **Carl Friedrich Zelter**, Professor an der Akademie der Künste und Direktor der Berliner Singakademie. Zelter stand in der Bachtradition und vermittelte Felix Mendelssohn die damals schon historische Musik **J. S. Bachs**. Kontrapunktübungen standen auf dem Programm und Mozart und Haydn lieferten die Vorbilder für Variationsübungen. Vom musikalischen Schaffen Beethovens hielt Zelter nicht viel.

1822 machte Zelter mit dem 13jährigen Felix einen Besuch bei J. W. von Goethe in Weimar. Es ergab sich eine typische Wunderkind-Situation, wie sie auch aus Mozarts Biographie bekannt ist. Zwei weitere Besuche Mendelssohns in Weimar folgten, wobei der letzte im Jahr 1830 zu einem engeren Kontakt mit Goethe führte. Es entspann sich ein wechselseitig befruchtender Dialog über Themen der Musik zwischen dem 21jährigen Komponisten und dem 82jährigen Dichter. In der Folge korrespondierte Mendelssohn mit Goethe und war über dessen Tod (1832) sehr betroffen.

Erst seit kurzem hat die musikgeschichtliche Forschung aufgedeckt, wie bedeutend der Einfluss des zweiten Bachsohnes **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714 -1788) auf die musikalische Entwicklung von Felix Mendelssohn gewesen ist. Von Knabenalter an bis in die letzten Lebensjahre hat sich Mendelssohn immer wieder mit den Werken CPE Bachs beschäftigt. Eine Tante von Lea Mendelssohns, Sara Levy, die eine hochgebildete Musikerin war (sie war eine Schülerin Wilhelm Friedemann Bachs), hatte einen Teil des Nachlasses - unveröffentlichte Streichersinfonien - von CPE Bach erworben, der so in das Haus der Mendelssohns gelangte und von Felix mit Begeisterung studiert wurde. Sie beeinflussten die Komposition seiner 12 Streichersinfonien. Die ersten sechs verfasste der 12Jährige neben anderen Werken 1821. Generell wird vermutet, dass Mendelssohn weit mehr als von der Wiener Klassik vom *Empfindsamen Stil* und den *präromantischen* Zügen im Werk des Bachsohnes inspiriert wurde, die er aufgriff und weiter entwickelte. Sein Lehrer Zelter stand dem Studium der Werke CPE Bachs positiv gegenüber; er verehrte den preußischen Kammercembalisten, dessen Wirken in Berlin nicht vergessen war.

Heuer feiern wir den 300. Geburtstag von CPE Bach, der mit seinem Schaffen mehrere Generationen großer Musiker beeinflusst hat. Joseph Haydn oder W. A. Mozart haben offen bekannt, wie viel sie dem Studium seiner Musik verdankten. Die Art des Spielens und Improvisierens am Kla-

vier ebenso wie der Kompositionsstil des jungen Beethoven waren stark geprägt durch CPE Bach und wieder eine Generation später war Mendelssohn von dem Stil des Bach-Sohnes fasziniert, der höchste formale Könnerschaft mit intensiver Expressivität verbindet. Es wäre wünschenswert, wenn Carl Philipp Emanuel Bachs Orchesterwerke und seine Kammermusik über dieses Jubiläum hinaus im Konzertsaal stärker vertreten wären, denn es gibt da sicher viel zu entdecken.

Frühes Schaffen

Bis zu seinem 17. Lebensjahr komponiert der ungemein talentierte jugendliche Mendelssohn Konzerte, Kammermusik, zwei Singspiele und eine Oper. Das *Oktett op. 20* vollendete er mit 16 Jahren und die *Ouvertüre* zu Shakespeares *Sommernachtstraum* spielten der 17-Jährige und seine Schwester Fanny 1826 in einer Fassung für 2 Klaviere. Gemeinsam mit professionellen Musikern und Freunden wurden in den Sonntagskonzerten, die Lea Mendelssohn organisierte, auch die Werke des jungen Komponisten aufgeführt.

Ein eindrucksvolles Erlebnis für die musikinteressierte Berliner Bürgerschaft war 1829 die Aufführung der Matthäuspassion von J. S. Bach unter der Leitung von Felix Mendelssohn in der Singakademie, 100 Jahre nach der letzten Leipziger Aufführung.

Erste große Erfolge

Mit Kunst- und Konzertreisen (1829 die erste Englandreise, der im Laufe der Jahre bis zu seinem frühen Tod 1847, neun weitere folgten), mit der Leitung von Musikfesten wie dem traditionsreichen Niederrheinischen Musikfest 1833, mit der Ernennung zum Leiter des Gewandhauskonzerte in Leipzig 1835 verband Mendelssohn Auftritte als Dirigent, Pianist und Kammermusiker und es entstand eine Fülle von Kompositionen in verschiedenen Musikgattungen: Sinfonien, Konzertouvertüren, Konzerte, Klaviermusik, geistliche Musik, das erste Oratorium, Lieder und Chorwerke und viel Kammermusik (z. B. Sonaten für Klavier und verschiedenen Streichinstrumente, Klavierquartette und Klavierquintette, Klaviertrios, Streichquartette und Streichquintette etc)

Fleiß und Zeitökonomie, wie er sie im Elternhaus erworben hatte, lassen ihn das ungeheure Arbeitspensum bewältigen und begleiten ihn sein Leben lang.

Heirat und Streichquartetttschaffen

Die drei *Streichquartette* des *Opus 44* entstanden in einer glücklichen Lebensphase. Sein Oratorium *Paulus* erlebte eine umjubelte Uraufführung

beim Niederrheinischen Musikfest (1836) und wurde im Folgejahr auch in Leipzig und in Boston erfolgreich aufgeführt. Von der Universität Leipzig war ihm die Ehrendoktorwürde für seine Arbeit als Musikdirektor des Gewandhausorchesters verliehen worden. Und sein persönliches Glück fand er in der Liebe zu **Cécile Jeanrenaud**, der Tochter aus einer hugenottischen Familie, die sich in Frankfurt angesiedelt hatte. Für Felix Mendelssohn beinhaltete die Liebe zu Cécile Jeanrenaud auch die Hoffnung, wieder einen emotionalen Ruhepol in einem harmonischen Familienleben zu finden, wie es seine Kindheit so glücklich gemacht hatte. Das Paar heiratet am 28. März 1837. In einem Brief an den Freund Ferdinand Hiller vom Dezember 1837 klingt die Erfüllung dieses Wunschtraums an: „...*dass ich mich mit Cécile in einer netten neuen Wohnung so behaglich glücklich, so ruhig wohl fühle, wie niemals wieder seit dem elterlichen Hause...*“. Während der Hochzeitsreise, die sie nach Süddeutschland und in den Elsaß führte, komponierte Mendelssohn neben anderen Werken das *e-Moll Streichquartett op. 44 Nr. 2*.

Er beendete die Arbeit am 18. Juni. Vor der Drucklegung unterzog er das Werk noch einer gründlichen Überarbeitung; sie bezog sich vor allem auf den Schlusssatz. Diese Vorgangsweise ist charakteristisch für den höchst selbstkritischen Komponisten. **Robert Schumann** schreibt in seinen *Notizen zu Mendelssohn* über den Freund: *Selbstkritik, die strengste, gewissenhafteste, die mir je an einem Künstler vorgekommen. Er ändert einzelne Stellen 5 -6 mal ... Ein schönes Wort von ihm darüber: „Er glaube, er könne manches eben noch besser machen“* Und Schumann über Mendelssohn als Instanz für die schöpferische Arbeit: *Sein Lob galt mir immer das höchste – die höchste, letzte Instanz war er.*

Nach einer Pause von acht Jahren wandte sich Felix Mendelssohn also wieder dem Streichquartett und damit der geliebten Kammermusik zu. In der Zwischenzeit hatte er in erster Linie Vokalmusik, lyrische Klavierstücke und eine Vielfalt von Orchesterwerken verfasst. Seine Vorliebe für Kammermusik entstand ohne Zweifel in der Jugendzeit. Mendelssohn hatte im Elternhaus die Kammermusik als eine anspruchsvolle Form der Geselligkeit kennen gelernt und als solche pflegte er sie sein ganzes Leben. Das Klavier im Verein mit anderen Instrumenten im Trio, Quartett oder Quintett schätzte er sehr.

Studium der späten Beethoven-Quartette

Die beiden Streichquartette, die dem *Opus 44* vorangingen, das Quartett in *a-Moll op. 13* (1827) und das Quartett *Es-Dur op. 12* (1829) entstanden

unter dem nachhaltigen Eindruck, den die späten Streichquartette **Ludwig van Beethovens** auf den 18jährigen Mendelssohn machten. Diese hoch aktuelle Musik erschien in knapper Folge 1826 und im Todesjahr Beethovens 1827 im Druck. Vor allem das *a-Moll Quartett* ist ein wunderbares Beispiel für die schöpferische Auseinandersetzung des jungen Mendelssohn mit Beethovens Spätwerk. Es finden sich in seinem *Opus 13* eine Fülle von strukturellen und formalen Bezügen zu Beethovens *Quartett op. 132*. Diese werden nicht kritiklos übernommen, sondern als Reibungspunkte für seine eigene Kompositionstechnik verstanden. Er nimmt Anregungen aus Beethovens Spätwerk und setzt sie in seine eigene Tonsprache um. Das *a-Moll Quartett* ist ein Paradebeispiel für Mendelssohns offenen Sinn für große Musik, sei sie „alt“ oder „neu“ und für seine musikalische Genialität im Erfassen und Integrieren von musikalischen Strukturen in seine eigenen Schöpfungen.

Er gehörte nicht zu der überwiegenden Zahl der zeitgenössischen Komponisten wie Louis Spohr oder Carl Maria von Weber, die Beethovens späte Quartette als „spirituelle Gedankenmusik“ oder „wirre Klangphantasien eines ertaubten Musikers“ ablehnten.

Auch beim *e-Moll Quartett op. 44 Nr. 2*, das im Rahmen des Musikfests 2014 zur Aufführung kam, wird deutlich, wie Mendelssohn sein umfassendes musikalisches Wissen um die Gattung Streichquartett einsetzt und seine neue, zukunftsweisende Tonsprache damit verbindet. Mozart, Haydn und Beethoven sind die klassischen Autoren, an deren paradigmatischen Kompositionen sich Mendelssohn orientiert, wenn er die Gattungsnormen des Streichquartetts erfüllen will. Diese Maßstäbe sind nicht tote Vorgeschichte für ihn, sondern wirksame Tradition. Ihn deshalb als Klassizisten zu bezeichnen, wäre verfehlt, denn die klassischen Normen treten in ein Spannungsverhältnis zu Satz- und Strukturelementen aus einem neuen romantisch-poetischen Formenkonzept, das diese Normen umfunktioniert ohne sie völlig zu zerstören.

Das Werk wurde bei der Uraufführung in Leipzig im Oktober 1837 positiv aufgenommen; das Scherzo musste wiederholt werden und der Komponist war mit seinem Werk zufrieden.

Robert Schumann ist von den *Quartetten op. 44* seines Freundes tief beeindruckt und wendet sich, angeregt von den Schöpfungen Mendelssohns im Jahr 1842 ebenfalls der Komposition von Streichquartetten zu. Es entstehen seine drei *Quartette op. 41*.

Mendelssohn komponierte für Streichquartett 1843 ein *Capriccio e-Moll*

und 1847 ein *Andante und Scherzo*. Ebenfalls in seinem letzten Lebensjahr unter dem Eindruck des plötzlichen Todes seiner geliebten Schwester schreibt er sein letztes Streichquartett *f-Moll op. 80*, ein zukunftsweisendes Werk, dessen unglaubliche Expressivität sich auf Klang, Dynamik und Akzentsetzung stützt. Auf melodische Kantabilität wird weitgehend verzichtet.

1837 bis 1847

Die letzten 10 Lebensjahre des Künstlers waren geprägt von einem enormen Arbeitspensum:

- Reisen zu verschiedenen Musikfesten, deren Leitung er innehat und bei denen er als Solist und Dirigent auftritt (z. B. Braunschweig, Aachen, Zweibrücken, Frankfurt, Birmingham und London verbunden mit einem Besuch bei Queen Victoria und Prinz Albert im Buckingham Palace).
- Übersiedlungen der ganzen Familie von Leipzig nach Berlin und wieder nach Leipzig bedingt durch die Wünsche des preußischen Königs (Friedrich Wilhelm IV) und des sächsischen Königs, ihn für Aufgabenbereiche in Berlin bzw. in Leipzig zu verpflichten und die damit verbundene Organisations- und Kompositionstätigkeit.
- Leitung der Gewandhauskonzerte mit spannenden Programmen, wie z. B. der Uraufführung von Franz Schuberts großer C-Dur Sinfonie, die Schumann bei einer Wienreise im Nachlass Schuberts entdeckt hatte oder der Aufführung von Wagners Tannhäuser Ouvertüre.
- Gründung und Leitung des Konservatoriums in Leipzig 1843 (die Verwirklichung einer Idee Mendelssohns, um die Aus- und Weiterbildung der Musiker zu strukturieren).
- Intensive Kompositionsarbeit: Werke wie das *Violinkonzert e-Moll*, die *Sinfonie a-Moll „Schottische“*, die Schauspielmusik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* und zu *Antigone* von Sophokles; das Oratorium *Elias*, das beim Musikfest in Birmingham im August 1846 von mehr als 2 000 Zuhörern begeistert aufgenommen wird.

Nach dieser Englandreise stellte sich eine schwere körperliche Erschöpfung ein. Mendelssohn merkte, dass seine Gesundheit durch den permanenten Zeit- und Leistungsdruck angegriffen war und gab keine öffentlichen Auftritte mehr als Solist. Von den Anstrengungen einer letzten Englandreise und von dem schweren Schock über den Tod seiner Schwester Fanny Mendelssohn-Hensel – er brach bei der Todesnachricht ohnmächtig zusammen – erholte sich der Komponist nicht mehr. Er starb am 4. November 1847 im Alter von 38 Jahren an den Folgen eines Hirnschlags.

Über sein Werk

Die Erfahrungen, auch die musikalischen, die Mendelssohn aus seinem Elternhaus mitnahm, haben seinen beruflichen Werdegang ebenso geprägt wie seine Musikästhetik. Seine geniale Begabung, seine umfassende Bildung und sein universelles Wissen um die musikalische Tradition und Gegenwart waren die Quellen, die sein Schaffen speisten. Seine Musik ist gekennzeichnet von Individualität und einem hohen Maß an Subjektivität.

Die Komplexität seines musikalischen Denkens, Fühlens und Agierens ist in der Musikgeschichte einzigartig geblieben. Da kein Musiker aus der unmittelbar nachfolgenden Generation mit einem nur annähernd vergleichbaren geistesgeschichtlichen Hintergrund aufwarten konnte, hat Felix Mendelssohn keine direkten Nachfolger gefunden.

Sein Werk spielt eine Schlüsselrolle am Weg in die Romantik. Viele Werke von Brahms (Chormusik, Teile des Klavier- und Orchesterschaffens) sind ohne Einfluss Mendelssohns nicht denkbar. Nicht zuletzt sind die Konzertouvertüren Vorläufer einer Gattung, die sich *Sinfonische Dichtung* nennt. Und Mendelssohn hat ursächlichen Anteil am Zustandekommen eines öffentlichen Musikbetriebes, den man mit dem Begriff „bürgerliches Musikleben“ umschreiben kann. Die Auswirkungen dessen, was Anfang des 19. Jahrhunderts, insbesondere durch die Tätigkeit Mendelssohns ins Leben gerufen wurde, sind heute noch spürbar (die Institutionen professioneller Orchester, Hochschulen und Konservatorien, öffentliches Konzertleben).

Sein Leben in einer exponierten Familie während einer kurzen Phase der gesellschaftlichen Öffnung war eine musikgeschichtliche Einzelercheinung. Es entsprach nicht dem gängigen romantischen Klischee vom „Armen Poeten“. Diese Tatsache hat die Rezeption seines Schaffens sicherlich negativ beeinflusst.

War er in seinem künstlerischen und organisatorischen Wirken während seines Lebens hoch geschätzt und sein Einfluss anerkannt, so wurden kritische Stimmen an seinem musikalischen Werk und an seiner Person bald nach seinem Tod laut.

Wagners antisemitisches Pamphlet

Wesentlicher Auslöser dafür war Richard Wagners antisemitisches Pamphlet *Das Judentum in der Musik*, das er 1850, drei Jahre nach Mendelssohns Tod verfasste und unter dem Pseudonym K. Freigedank in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichte. Er machte sich damit zum Urheber und Repräsentant einer unqualifizierten Abwertung und Verleum-

dung der Person und des Werks von Felix Mendelssohn. Die unsäglichen antisemitischen Äußerungen Wagners hatten bis in unsere Zeit eine Kette von Missverständnissen, böswilligen Verdrehungen und wissentlichen Vernachlässigungen in Rezeption und wissenschaftlicher Aufarbeitung von Mendelssohns musikalischem Werk zur Folge.

Wagner und Mendelssohn zwischen 1836 und 1847

Richard Wagner sah in dem um vier Jahre älteren Komponisten zunächst den alles überragenden, großen Konkurrenten, wenn es um den Rang seiner eigenen Musik, seiner Person und seiner Kunstideen ging.

Wagner hatte sich Mendelssohn in Briefen angenähert, ihn seiner Wertschätzung versichert und ihm ein Jugendwerk zur Ansicht gesendet (1836).

„Ihr glühendster Verehrer Richard Wagner“ (1842), „Ich bin stolz einer Nation anzugehören, die den „Paulus“ hervorgebracht hat“. „Das Werk ist ein höchstes Zeugnis der Kunst“

Später äußerte sich Wagner gänzlich konträr zu Mendelssohns Oratorium *Paulus*: *„Richard hat eben den „ Paulus“ durchgesehen und ist völlig mit Widerwillen dagegen erfüllt, der ganze Jude sei da, mit Leichtigkeit der Form, Seichtigkeit des Inhaltes.“* (1879, aus den Cosima-Tagebüchern)

Wagner kam Mendelssohn näher und gewann ihn als Protektor für seine Angelegenheiten:

Mendelssohn schlägt ihm im November 1842 eine Aufführung der Ouvertüre zur Oper *Rienzi* bei den Leipziger Gewandhauskonzerten vor, was Wagner ablehnt. (Die Oper war ein Monat zuvor erfolgreich in Dresden uraufgeführt worden). Die Tannhäuser Ouvertüre dirigiert Mendelssohn bei den Gewandhauskonzerten 1846. Der Publikumserfolg war gering. Wagner machte später in seiner Autobiographie *„Mein Leben“* (1870) Mendelssohns Programmierung bei den Konzerten im Gewandhaus dafür verantwortlich.

Ab 1844 betonte Wagner Bekannten gegenüber die freundschaftliche Beziehung zu Mendelssohn. Die Nachricht vom plötzlichen Tod Felix Mendelssohns ließ ihn jedoch kalt; er nahm sie zur Kenntnis, seines eigenen Schicksals eingedenk: *„Was hast Du zu Mendelssohns Tod gesagt? - Mögen wir beide noch eine Zeit lang leben!“*

(Aus einem Brief, Dezember 1847).

Zum Inhalt des „Judenthum in der Musik“

Es erscheint mir wichtig, den Inhalt des Pamphlets *Das Judenthum in der*

Musik genauer darzustellen, weil sich nur so die Unverfrorenheit der antisemitischen Agitation erschließt.

Allgemeine Erörterungen

Denn als völlig selbstverständliche Grundthese seines Artikels führt Wagner das Gefühl des Ekels und der Widerwärtigkeit im Umgang mit Juden an und sucht im Folgenden pseudowissenschaftlich nach Rechtfertigungen für diese mit einer körperliche Symptomatik einhergehende Aversion: *„...die unbewusste Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt“*; *„Wir haben uns das unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinktmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewusster Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen.“*

Und er nennt die Merkmale, die seiner Meinung nach die Aversion verursachen und befeuert mit drastischer Wortwahl antisemitische Gefühle, unter der Verwendung von Kategorien wie Geld, Sprache und Gesang: *„Der emanzipierte Jude herrscht und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Tun und Treiben seine Kraft verliert.“*

„Besonders widert uns die die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an.“

„...zischender, schrillender, murksender Lautausdruck...“, „...unerträgliches Geplapper...“

„...kommt es zum Gesang, so wird es uns damit geradewegs unausstehlich.“

„Da der Gesang der wahrste Ausdruck des Empfindungswesens ist, gerät die für uns widerliche Besonderheit der jüdischen Natur auf ihre Spitze.“

Und er schließt daraus: *„...daß der Jude unfähig ist, sich uns künstlerisch kundzugeben.“*

Der *gebildete Jude* habe sich die Kunst, die sich am leichtesten eben erlernen läßt, die Musik - getrennt von ihren Schwesterkünsten - ausgewählt, in der er mangels *„...der Anschauung des unwillkürlichen Lebens, das sich ihm nur im Volke zur Erscheinung bringt,“* nicht *„Erhabenes“*, sondern nur *„das Allergleichgültigste und Trivialste aussprechen konnte“*, *„weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnötiger war.“*

Da der Komponist jüdischer Abstammung *unser musikalisches Kunstwesen und den Lebensnerv desselben aufgrund seiner musikalischen Na-*

tur und gänzlichen Fremdheit nicht verstehen könne, erscheine uns seine Musik fremdartig, kalt, sonderlich, gleichgültig, unnatürlich und verdreht. Wagner schlussfolgert aus seiner Analyse: „Wir müssen daher die Periode des Judentums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität, der verkommenden Stabilität bezeichnen.“

Wagner expliziert seine Analyse dann an zwei Beispielen. Den drei Jahre zuvor verstorbenen **Felix Mendelssohn** nennt er beim Namen, während der zum Zeitpunkt des Erscheinens der Schrift 59jährige **Giacomo Meyerbeer** als ein *weit und breit berühmter Tonsetzer unserer Tage* bezeichnet wird.

Wagner hatte den erfolgreichen französischen Opernkomponisten 1839 während seines Aufenthalts in Paris kennengelernt. Trotz Meyerbeers freundschaftlicher Unterstützung gelang es Wagner nicht, seine eben fertig gestellte Oper *Rienzi* in Paris zur Aufführung zu bringen.

Zu Felix Mendelssohn

Felix Mendelssohn spricht Wagner posthum die Fähigkeit ab, mit seinen Kompositionen, *„...auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten.“*

Seine Musik fessle nur: *„als eine Vorführung, Reihung und Verschlingung der feinsten, glättesten und kunstfertigsten Figuren, wie in wechselnden Farben und Formen des Kaleidoskops, nie aber da, wo diese Figuren die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzensempfindungen anzunehmen bestimmt waren.“*

Seine Musik sei das Bemühen: *„...einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich darzustellen.“*

Er wirft ihm Nachahmung vor und führt als Beispiel die Komposition der Oratorien an: *„Der Komponist wählte für seine ausdrucksunfähige Sprache besonders unseren alten Meister Bach als nachzuahmendes Vorbild.“*

Für Wagner war Beethoven der alles überragende Komponist. In der für ihn charakteristischen Vermischung von musikalischen und nationalen Bestrebungen sieht er in Beethoven den „Volksgeist“ repräsentiert. Es genügte Wagner daher nicht, festzustellen, dass Mendelssohn seiner Meinung nach die Höhe Beethovenschen Komponierens niemals erreichen konnte. Er macht ihn darüber hinaus für den vermeintlichen Niedergang der Musik der Zeit verantwortlich. Die Erklärung dafür sieht er darin: *„Die Sprache Beethovens kann nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden.“*

Und in den Cosima-Tagebüchern findet sich eine Eintragung 18. 9. 1870 zu Wagners Reflexionen über Beethovens Tod: „... so stirbt ein wirklich großer Genius immer zu früh, da ist es nicht wie mit Mendelssohn, Schubert, Schumann, Geister zweiten, dritten, vierten Ranges.“

Es gibt aber auch Äußerungen über Mendelssohns Kompositionsstil in Cosima Wagners Aufzeichnungen ihrer Gespräche mit Wagner (1879), die seine Ambivalenz zu Mendelssohns Musik deutlich machen, wie diese: „...Vergleich mit einem Kristall, die Hebridenouvertüre so klar, so glatt, so klangvoll, so sicherer Form wie Kristall, aber auch so kalt; solch ein enormes Talent wie Mendelssohn ist beängstigend, hat in unserer Entwicklung der Musik nichts zu suchen.“

Der Verfasser des *Judentums in der Musik* scheute sich auch nicht, bei Mendelssohn musikalische Anleihen zu nehmen. So zitiert er im Vorspiel zum *Rheingold* Mendelssohns *Märchen von der schönen Melusine* und im *Parsival* das *Dresdner Amen* aus der „Reformationssinfonie“ oder lässt seine Wotanfigur im *Ring der Nibelungen* im Klanggewand des Einleitungsrezitativs zum *Elias* auftreten.

Nochmalige Veröffentlichung

Richard Wagner fand es 1869 an der Zeit, sein antisemitisches Pamphlet als Broschüre nochmals zu veröffentlichen und verzichtete diesmal auf das Pseudonym. Um die gesellschaftliche Akzeptanz der Juden war es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht mehr so gut bestellt und Wagners künstlerischer und gesellschaftspolitischer Einfluss wuchsen beständig. Die politische Situation in Deutschland nach 1870 und eine zur nationalen Frage stilisierte Kunst waren der Nährboden für Wagners antijüdisches Gedankengut.

Wie beim ersten Erscheinen meldeten sich auch nach der Veröffentlichung des Pamphlets unter Wagners Namen Kritiker zu Wort, die ihm Neid auf Mendelssohns Talent und Meyerbeers Erfolge als Motiv für die Schmähschrift vorwarfen, was Wagner als beleidigend von sich wies. Tatsächlich führte er schon in einem Brief aus dem Jahre 1850, den er unmittelbar nach dem ersten Erscheinen der Schrift an seinen Freund Franz Liszt richtete, folgende Erklärung für sein Handeln an: „*Ich hegte einen lang verhaltenen groll gegen diese Judenwirthschaft, und dieser Groll ist meiner natur so nothwendig, wie galle dem blute. Eine Veranlassung kam, in der mich ihr verfluchtes geschreibe am Meisten ärgerte, und so platzte ich*

denn endlich los: Es scheint schrecklich eingeschlagen zu haben, und das ist mir recht...“

Die Wirkung dieses „Einschlags“ war für die Mendelssohns Musik aktuell ein Ärgernis aber langfristig verhängnisvoll.

Die Ungeheuerlichkeit der Schmähung von Person und Werk aufgrund der Geburt veranlasste Zeitgenossen sich für Mendelssohn als Persönlichkeit und Künstler einzusetzen. Dazu zählen der Schriftsteller **Berthold Auerbach**, der sowohl mit Mendelssohn als auch mit Wagner bekannt war oder der Schriftsteller und Journalist **Gustav Freytag** (1869). 1873 veröffentlicht Mendelssohns Freund, der Komponist und Dirigent **Ferdinand Hiller** das Buch *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen*, in der Absicht, dem Pamphlet Wagners, das zu dieser Zeit schon Negativwirkungen zeitigte, etwas Authentisches entgegenzustellen. Ihm verdanken wir die eindringlichsten Schilderungen der Lebensumstände und der Persönlichkeit Mendelssohns. Bezeichnender Weise widmete Hiller das Bändchen der englischen Königin Victoria, die Mendelssohn nahe gestanden hatte und von seinem frühen Tod sehr betroffen gewesen war. Im Vorwort geht er genauer auf seine Motive für die Veröffentlichung der *Erinnerungen* ein: *„...als er (Mendelssohn), einer der schönsten, hellsten Sterne am Himmelsgewölbe deutscher Kunst, gerade in seinem Vaterlande, von dem Unverstand, der Urtheilslosigkeit und dem Neid Angriffe erfährt, welche nur denen, von welchen sie ausgehen, zur Unehre gereichen; denn den Glanz, in welchem sein Name strahlt, zu verdunkeln, wird ihnen nicht gelingen.“*

Im Verlauf der politischen Entwicklung in Deutschland bewahrheiteten sich aber die düsteren, antisemitischen Drohungen, die Richard Wagner in den Schlussätzen seines *Judenthums in der Musik* formuliert hatte: *„Gemeinschaftlich mit uns Menschen werden, heißt für den Juden aber zu allernächst soviel als: aufhören Jude zu sein.[...]Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerk teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, - der U n t e r g a n g!“*

Dem antisemitischen Terror im Dritten Reich fallen nicht nur die jüdischen Musiker zum Opfer.

Jüdische Musiker und Musikschaaffende wurden im *Lexikon der Juden in der Musik*, (Berlin 1940) mit Geburtsort, Geburts- und Sterbedaten ange-

führt, die zeitgenössischen mit dem letzten Wohnsitz im Deutschen Reich aufgelistet. Bedeutenden Musikern und Komponisten wurden kurze Texte gewidmet, die ihr künstlerisches Unvermögen verdeutlichen sollten. Mendelssohn und Meyerbeer finden eine ausführliche Behandlung, wobei lange Passagen aus Wagners Pamphlet wörtlich zitiert werden.

Im Vorwort heißt es: „ *Die Zusammenhänge zwischen Musik und Rasse werden in unserer Zeit erstmalig in planvoller Arbeit wissenschaftlich erforscht. Es dauerte lange, bis Richard Wagners Kampfschrift „Das Judentum in der Musik“, die schon Mitte des 19. Jahrhunderts die Blicke auf die Rassenfrage in der Musik lenkte, Nachfolge im positiven Sinne fand.*“

Folgen für die Rezeption von Mendelssohns Werk

In der Zeit des Dritten Reichs waren Mendelssohn und sein Werk verfeimt. Seine Musik durfte nicht gespielt werden, weder öffentlich noch privat.

Bis weit über die Hälfte des 20. Jahrhunderts war Felix Mendelssohn im deutschsprachigen Raum als der Komponist einiger weniger Werke bekannt. Dazu zählten die *Sommernachtstraum*- und *Hebriden Ouvertüre*, vielleicht noch das *e-Moll Violinkonzert* und die „*Italienische*“ sowie die „*Schottische*“ Symphonie. Weiters war und ist Mendelssohn mit seinen „*Liedern ohne Worte*“ fest assoziiert. Das große und vielseitige musikalische Schaffen blieb weitgehend unbekannt. Es gab kein wissenschaftlich fundiertes Werkverzeichnis, keinen Versuch einer wissenschaftlichen Aufarbeitung. Große Teile des musikalischen Nachlasses befanden sich in den Archiven der DDR, eine kritische Gesamtausgabe wurde angekündigt, gedieh aber nicht weit. Mendelssohn blieb der große Fremde im Vergleich mit zahlreichen seiner auch unbedeutenderen Zeitgenossen.

Mendelssohns komplexe Musikauffassung und die enorme Vielseitigkeit seines Schaffens führten - ohne genaue Analyse seiner Werke - zu den beliebten, nach wie vor gängigen Reduktionen, Mendelssohn sei ein „Traditionalist“, ein „Klassizist“ oder noch schlimmer ein „Epigone“. Diese unzulässigen Einengungen, um nicht zu sagen Denunziationen standen einer gerechten Würdigung seines Schaffens im Wege.

Mit dem Trend der Abwertung und Unterschätzung korrespondiert, dass gerade die hübschen Miniaturen der „*Lieder ohne Worte*“ sein Image als Komponist über all diese Zeit geprägt haben. Mendelssohn selbst hatte kein positives Verhältnis zu seinen Klavierkompositionen. Sie waren für ihn Gelegenheits- und Gebrauchsmusik: „*Wenn ich was Neues zum Spielen brauche, fällt mir auch wohl mal recht klaviermäßiges ein, warum soll ich mich da geniren und es nicht auch hinschreiben.*“ (Aus einem Brief an F. Hiller 1838). Die Sammlungen der *Lieder ohne Worte* hielt er für ein

Nebenprodukt seiner schöpferischen Arbeit. Als Robert Schumann zu ihm meinte, die *Lieder ohne Worte* seien ein guter Einfall, erwiderte er: „*Es war wenigstens gut gemeint.*“ 1839 beschloss er die Produktion einzustellen, weil er bemerkte, dass der Stil seiner Klavierstücke oft von anderen Musikern kopiert wurde.

Hingegen liebte er Kammermusik, seine eigene Produktion war ihm wichtig und er legte hohe Wertmaßstäbe an. Wie oberflächlich sich die Musikwissenschaft mit dem Quartettschaffen Mendelssohns auseinandersetzte, zeigt folgendes Beispiel: Man war noch vor 30 Jahren der Überzeugung, Mendelssohn habe die späten Beethoven-Quartette nicht verstanden und wie die meisten seiner zeitgenössischen Musikerkollegen abgelehnt. Die Genialität eines 18jährigen, die späten Quartette Beethovens in sich aufzunehmen und für die eigene Tonsprache nutzbar zu machen, wurde nicht bemerkt. Auch nur ein kurzer Blick eines Musikwissenschaftlers auf Mendelssohns *a-Moll Quartett op. 13* hätte diese Ansicht ad absurdum geführt.

Die Missverständnisse und Fehlinterpretationen gerade zum Thema Beethoven / Mendelssohn demonstrieren die nachhaltige Wirkung von Wagners Schmähchrift: Die Musik eines *Heroen*, der den *Volksggeist* repräsentiert, kann von einem Komponisten jüdischer Abstammung „*aufgrund seiner Natur und gänzlichen Fremdheit*“ nicht verstanden werden.

Abgesehen vom *Oktett op. 20*, einem Geniestreich des 16Jährigen, wurde Mendelssohns Kammermusik wenig gespielt. Der Primarius des Cherubini-Quartetts Christoph Poppen sagte im Gespräch zur Einspielung der Mendelssohn-Quartette 1992: „*Wenn Mendelssohns Quartette gespielt werden, was selten genug der Fall ist, erklingen eigentlich immer nur die selben, d. h. a- Moll op. 13, oder D-Dur op. 44/1 und das f-Moll Quartett.[...] Aber wirklich zu erkennen, was Mendelssohn als Komponist war, und was er gewollt hat, und was er bedeutet hat, wird erst möglich, wenn man sein gesamtes Quartettschaffen übersieht.*“

Diese Feststellung trifft auf alle Sparten von Mendelssohns musikalischem Schaffen zu.

Jedoch das Interesse an seiner Musik hat sich in den letzten 15 Jahren zum Positiven verändert: Die Mendelssohnforschung ist voll angelaufen, früher nicht beachtete Stücke werden gespielt und aufgenommen und wissenschaftliche Symposien und Vorträge beschäftigen sich mit Leben und Werk des Komponisten.

Die Chancen sind also gut, dass ein von Vorurteilen und Ressentiments befreites Mendelssohn-Bild entsteht, das seinem Einfluss und Rang in der Musikgeschichte gerecht wird.

Es mag auch interessant sein, festzustellen, dass die Rezeptionsgeschichte seiner Musik im angelsächsischen Raum, aber auch in Frankreich gänzlich anders verlief. Seine bekannten Werke wurden sehr häufig aufgeführt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es sogar eine intensive Mendelssohn-Verehrung in England und in den USA.

Mit einem Hinweis möchte ich schließen: Das Altenberg Trio Wien hat sich in der Zeit seines Bestehens immer mit dem Werk Mendelssohns für Klaviertrio auseinandergesetzt und wird in der Saison 2014/15 in seinem Zyklus im Brahmsaal des Wiener Musikvereins die beiden Klaviertrios sowie das selten zu hörende Sextett D-Dur op. 110 des Komponisten auführen.

Gloria Bretschneider