

"... ich sehe sie nun zugleich alle durch und lerne sie kennen..." : Felix Mendelssohn Bartholdy und die wirklich Alte Musik

Autor(en): **Wehner, Ralf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **21 (1997)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869021>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

„... ich sehe sie nun zugleich alle durch und lerne sie kennen...“

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY UND DIE WIRKLICH ALTE MUSIK

VON RALF WEHNER

Diese Abhandlung ist einem Ausschnitt aus der Vergangenheitsrezeption Felix Mendelssohn Bartholdys gewidmet. Sie versucht, Fragen nach dem Verhältnis Mendelssohns zu derjenigen Musik zu stellen, die etwa fünf Generationen vor ihm entstanden ist, zu einer Musik also, die für ihn im selben zeitlichen Ausmaß „alt“ war wie für uns Heutige *seine* Kompositionen.

Daß Felix Mendelssohn Bartholdy der älteren Musik insgesamt aufgeschlossen gegenüberstand, ist ein lange bekanntes Faktum. Bereits Hector Berlioz hatte Mendelssohn mit den Worten charakterisiert: „Nur liebt er die Toten noch zu sehr.“¹ So wenig schmeichelhaft diese Äußerung auch klingen mochte, sie faßte doch eine Maxime zusammen, die einerseits prägend für Mendelssohns gesamtes Leben wirken sollte, andererseits durch das aufgeschlossene Verhältnis zu den Komponisten und jungen Musikern seiner Zeit relativiert wird. Um welche „Toten“ es sich dabei handelte, war den Zeitgenossen schnell deutlich, ließen sich doch vor allem die Namen Bach und Händel, auch Mozart recht leicht mit Mendelssohn verbinden. Die Vielfältigkeit der Aktivitäten um die „Wiederbelebung älterer Musik im 19. Jahrhundert“ hat sich denn auch im Mendelssohn-Schrifttum zu einem ganzen Forschungszweig entwickelt.

Zwei grundlegende Arbeiten trugen in den 1960er Jahren das bisherige Wissen mustergültig zusammen und verliehen der Forschung beachtliche Impulse. 1967 veröffentlichte Martin Geck *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*. Dieses Buch darf als Standardwerk bezeichnet werden. Es räumte mit Vorurteilen auf, bezog vorher unzugängliche oder unbeachtete Dokumente und Materialien ein (u. a. die Aufführungspartitur Mendelssohns) und zeichnete die Grundlagen und Konsequenzen der Wiederentdeckung nach.

Zwei Jahre später erschien eine umfangreiche Publikation mit dem Titel *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* von Susanna Großmann-Vendrey, die sich bereits mit einer Dissertation über Mendelssohns Orgelwerk einen Namen gemacht hatte. Dieses Buch stellt aufgrund der vielen, oft erstmals gedruckten Briefzitate, Quellennachweise und nicht

¹ Hector Berlioz, *Memoiren*, hrsg. von Wolf Rosenberg, München und Hamburg ²1990, 269.

zuletzt dank eines konstruktiven biographisch-lexikalischen Anhangs grundlegendes Material für die weitere Beschäftigung mit der Thematik zur Verfügung.

Parallel zur Erarbeitung dieser beiden Bücher fanden zwei Tagungen statt, deren Ergebnisse in einem Sammelband² veröffentlicht wurden und das Umfeld, die Voraussetzungen und Erscheinungsformen dieses so komplexen Phänomens im 19. Jahrhundert analysierten. All dem schien nicht viel hinzuzufügen zu sein, und doch läßt sich anhand der Literaturliste (die sich im Anhang findet) ablesen, welchen Aufschwung die Forschung in den folgenden, nunmehr drei Jahrzehnten genommen hat.

Im Zentrum dieser ganzen Sekundärliteratur stand dabei, bezogen auf Mendelssohn, mit gewissem Recht vor allem die Darstellung des Verhältnisses zu Bach und Händel – aber hatte der Komponist auch einen Sensus für die ganz alte Musik?

Das Herausgreifen eines solchen Bereiches, dem Wissenschaftler von heute vielleicht als Eingrenzung willkommen, hat auch eine Kehrseite. Mendelssohn selbst war nämlich der Umstand ziemlich verhaßt, daß sich die „Kunstgelehrten“ bestimmter „Schubfächer“³ bedienten und sich jeweils nur einzelnen Kunstrichtungen zuwandten. Denn seiner Meinung nach resultierte die Kunst an sich vor allem aus der Komplexität verschiedener Einflusssphären: „Es ist mein ewiger Aerger, wenn die Einen nur Beethoven und die Anderen nur Palestrina, und die Dritten nur Mozart oder Bach gut finden, – entweder alle vier oder keiner.“⁴

Es sei dennoch das Wagnis unternommen, dem Zitat aber insofern Rechnung getragen, daß auch einige Charakteristika der allgemeinen Vergangenheitsrezeption Mendelssohns einbezogen werden. Entsprechend der Richtlinie des Symposiums sollen dabei die Schwerpunkte Rezeption, Komposition und Interpretation angeschnitten werden.

I.

Wo lernte Mendelssohn alte Musik kennen? Drei Einflusssphären wirkten in der frühen Phase der kompositorischen Entwicklung besonders. Das sind der Unterricht bei Carl Friedrich Zelter, der Kontakt mit der Berliner

² *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Aufsätze und Diskussionen, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14).

³ Vgl. Mendelssohns Brief aus Rom an Zelter, 18. Dezember 1830, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1862 durch mehrere Briefe ergänzt, hrsg. und mit Nachwort versehen von Paul Hübner, Bonn (1947), 386 f.; das Original des Briefes befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: MA ep. 10.

⁴ Brief aus Bad Soden an Schwester Rebecka Dirichlet, 22. Juli 1844, zitiert nach Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin 1879, Bd. III, 175, Neuausgabe Frankfurt/M. etc. 1995, 803.

Singakademie und schließlich die Familientradition. Während durch die Familie vor allem eine lebendige Bachtradition auf den Knaben wirkte, führten die beiden anderen Komponenten in die Breite. Jahrzehntlang hatte man über den Kompositionsunterricht bei Zelter nur recht verschwommene Vorstellungen, da die im Berliner Nachlaß aufbewahrten Quellen etwas unvermittelt mit Stücken aus dem Jahre 1820 begannen. Entscheidendes Licht in diese frühe Sphäre hat 1983 der amerikanische Musikwissenschaftler R. Larry Todd durch die Edition eines Kompositionsbuches gebracht.⁵ Hier lassen sich die einzelnen Stufen des Unterrichtes gut nachvollziehen.⁶ Ausgehend von Generalbaß-Aussetzungen finden sich zunächst Choralharmonisationen und schließlich kontrapunktische Übungen. Wie dezent Zelter insgesamt die Ausbildung gelenkt haben muß, wird aus einem Brief deutlich, den Mendelssohn 1829 aus London schrieb: „Lachen mußte ich oft, wenn die Musiker hier mich fragten, ob ich nach Marburg oder Kirnberger gelernt hätte, oder ob ich vielleicht Fux vorzöge, und wie mir de Praz gefiele; worauf ich antwortete wie ich's gelernt hätte, das wüßte ich eben nicht, ich wüßte nur daß Sie es mich gelehrt, und gelesen hätte ich leider gar noch nichts, weil Sie wenig davon hielten; dann sah ich ihren ungläubigen Gesichtern recht gut an, daß sie das nur für Renommage hielten, und Cramer behauptete geradezu, ich müßte durchaus nach einem Buche gelernt haben, denn ohne das ginge es nicht? Da lachte ich, wie gesagt, und dachte an Sie, und dankte Ihnen, daß Sie mich nicht in der Steifheit einzwängender Lehrsätze, sondern in der wahren Freiheit d. h. in der Kenntniß der rechten Gränzen erzogen haben.“⁷ Auch wenn aus diesem Satz ein wenig Koketterie herauszuleuchten scheint, etwas wird allemal deutlich: Mendelssohn war sich nicht nur der Leistung Zelters bewußt, es kommt auch eine aus späterer Zeit bekannte gewisse Abneigung gegenüber Theoretikern und ihren Lehrwerken zum Tragen. Hätte Mendelssohn die

⁵ Vgl. R. Larry Todd, *Mendelssohn's musical education. A study and edition of his exercises in composition*. Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43, Cambridge 1983 (Cambridge Studies in Music), basierend auf der unveröffentlichten Dissertation desselben Autors *The instrumental music of Felix Mendelssohn Bartholdy: Selected studies based on primary sources*, Ph. D. Yale University 1979.

⁶ Vergleiche ergänzend Douglass Seaton, „A composition course with Karl Friedrich Zelter“, *College music symposium* 21/2 (fall 1981) 126–132, über das Übungsbuch des Zelterschülers Gustav Wilhelm Teschner.

⁷ Brief aus London an Zelter in Berlin vom 20. Juli 1829, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: MA ep. 8, Bl. 1^r f., gedruckt in Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 17), 38. Zur Antwort Zelters und zu dessen Umfeld siehe den Aufsatz von Thomas Schmidt-Beste, „Alles von ihm gelernt? Die Briefe von Carl Friedrich Zelter an Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Mendelssohn-Studien, Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 10, Berlin 1997, 51–54.

Namen Marpurg, Fux oder Kirnberger nicht gekannt, wäre der Brief anders ausgefallen. Und daß Mendelssohn im Sinne etwa Kirnbergers ausgebildet worden ist, hat die Analyse des Mendelssohnschen Kompositionsbuches ergeben.⁸ Das pädagogische Geschick Zelters mag dazu beigetragen haben, daß Mendelssohn dies nicht als Einengung empfand.

Zelter war nicht nur Mendelssohns Lehrer, er stand bekanntlich auch der Berliner Singakademie vor, in der Mendelssohn seit 1820 mitsang. Hier lernte der Knabe ein umfangreiches Repertoire kennen. Leider müssen seit dem 2. Weltkrieg die Bestände der Singakademie als verloren gelten. Aus Festschriften und vereinzelt Aufsätzen ist man jedoch wenigstens in Umrissen über diese wahrhaft opulente Bibliothek informiert. Eine besondere Rolle spielte in ihr die alte italienische Kirchenmusik, vertreten durch Komponisten wie Allegri, Benevoli, Caldara, Durante, Leo, Lotti, Palestrina, Pergolesi und Perti. Vor allem wirkten doppelchörige Werke direkt auf einige Kompositionen Mendelssohns. Die Vorbachzeit war im Repertoire ansonsten, wie ein ehemaliger Bibliothekar schrieb, mit Werken von Biber, Buxtehude, Rosenmüller und Zachow „nur angedeutet,“⁹ während Schütz gänzlich fehlte. – In diesem Zusammenhang sei noch auf eine erst seit wenigen Jahren wieder zugängliche ergänzende Quelle aufmerksam gemacht: das handschriftliche Nachlaßverzeichnis der Zelterschen Privatbibliothek, das 1832 nach seinem Tode angefertigt wurde und Auskunft über viele Titel aus seinem Besitz gibt.¹⁰ An Belegen der Zeit vor und um 1700 finden sich einzelne Werke von Gallus, Morales, Philippe de Monte, de Brossard, wiederum etliche Italiener wie Palestrina und Allesandro Melani, auch Komponisten, deren Hauptwirkungszeit ins 18. Jahrhundert reicht wie Lotti, Porpora, Pergolesi, Ristori, schließlich verschiedene lateinische Kirchenstücke anonymen Komponisten für Chor *a cappella*.¹¹

Insgesamt ist zu diesem Punkt freilich anzumerken, daß damit zwar das Repertoire bekannt ist, das Mendelssohn theoretisch gekannt haben kann, zu dem also die Möglichkeit des Zugangs bestand. Wir wissen aber selten, welche konkreten Werke er dann wirklich gesehen und durchgearbeitet hat. Ähnlich steht es beispielsweise auch mit der Sammlung von Georg Poelchau,

⁸ Siehe Todd 1983 (vgl. Anm. 5).

⁹ Friedrich Welter, „Die Musikbibliothek der Singakademie zu Berlin“, in: *Singakademie zu Berlin, Festschrift zum 175jährigen Bestehen*, hrsg. von Werner Bollert, Berlin 1966, 39.

¹⁰ „Catalog | musikalisch=literarischer | und | practischer Werke | aus dem | Nachlasse | des | Königl: Professors Dr. Zelter“, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: N. mus. theor. 30, im folgenden *Zelter Catalog*.

¹¹ Auch die von Santini auf Anregung Mendelssohns an Zelter geschickten Noten lassen sich verifizieren, z. B. „Palestrina, Allegri etc. Composizioni, quali si contano nella capella del Sommo Pontifice in Roma della prima domenica dell' advento sine alla purificazione inclusivamente della beata vergine Maria. Parte prima e seconda, dedicata all' insigne Signore C. F. Zelter da Fort. Santini, sacerdot. Rom. (mit Dedicationsbriefen.)“, *Zelter Catalog*, Bl. 41^v–42^r.

dessen mimosenhafter Charakter wohl ein intensives Studium verhindert haben dürfte.¹²

Etwas anderes sind natürlich die Ausgaben oder Handschriften, die Mendelssohn selbst besessen hat. Eine Reihe von Verzeichnissen geben uns Auskunft über die Musikalien und Bücher aus dem Besitz der Familie Mendelssohn. Für die hier zu betrachtende alte Musik sind sie allerdings wenig ergiebig. Das Musikalienverzeichnis von Felix und Fanny, zwischen 1823 und 1833 geführt,¹³ verzeichnet: Durante Magnificat, zwei Crucifixus-Kompositionen von Lotti, eine Fuge von Scarlatti.¹⁴

In Mendelssohns eigener Bibliothek finden sich das Nachlaßverzeichnis der Thibautschen Musikaliensammlung (1842),¹⁵ Carl von Winterfelds *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*¹⁶ und weitere Bücher oder Ausgaben, die Mendelssohn von den Herausgebern erhielt. Im Antiquariatshandel tauchten darüber hinaus 1959 einige Musikmanuskripte¹⁷ auf, die Santini seinem Freunde Mendelssohn übergeben hatte. Es sind Stücke von Caldara, eine Hymne von Filippo Cicaliani, ein Teil aus einer Leonardo Leo-Messe und eine Kantate von Nicolo Porpora. Diese wie auch die vorgenannten Stücke fanden eher zufällig den Weg in die Bibliothek Mendelssohns.

Zu konstatieren ist also zunächst: Mendelssohn war kein Sammler ganz alter Musik. Das ist vor allem in Hinblick auf seine ansehnliche Kollektion Bachscher und Händelscher Werke sowie auf seine Autographensammlung interessant. Und erst recht war er kein Sammler von wissenschaftlichen Abhandlungen über alte Musik. Denn die Beschäftigung mit dem Alten hatte für ihn nur dann Berechtigung, wenn man daraus für das Neue kompositorischen Gewinn ziehen konnte, nicht um seiner selbst willen. Das Ziel kann – so Mendelssohn – nur eine schöpferische Auseinandersetzung sein, keine wissenschaftliche. Daraus spricht natürlich recht deutlich die

¹² „Sie haben in Ihrer vollständigen musikalischen Bibliothek doch ganz gewiß den Algarotti oder Arteaga, Geschichte der Italiänischen Oper, von Forkel übersetzt; und da bitte ich Sie nun, mir dieselbe nur bis über morgen zu leihen“, Brief an Poelchau, 28. März 1827, zitiert nach *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*, hrsg. von Rudolf Elvers, Frankfurt 1984, 50. Später hat sich das Verhältnis merklich abgekühlt.

¹³ Vgl. hierzu Peter Ward Jones und Rudolf Elvers, „Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Mendelssohn-Studien, Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 8, hrsg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Berlin 1993, 85–103.

¹⁴ Ebenda, 100: „Scarlatti. La fugue de chat, Handschr. (Geschenk von Mme. Bigot)“.

¹⁵ Peter Ward Jones, „The library of Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ernst Hertrich und Hans Schneider, Tutzing 1985, 315.

¹⁶ Ebenda, 320: 3 Bände, Leipzig 1843–45.

¹⁷ Für eine Kurzbeschreibung siehe den Versteigerungskatalog der Firma Gerd Rosen, Berlin 33 (1.–5. Dezember 1959). Darüber hinaus befindet sich noch ein Alessandro-Scarlatti-Autograph ebenfalls mit Widmung von Santini an Mendelssohn in Schweizer Privatbesitz.

Sicht des Künstlers: „Herrn v. W.[interfeld] kenne ich nicht, und habe sein Buch nicht gelesen; aber es ist immer ein schlimmes Ding mit Nicht-Künstlern, die den Geschmack läutern oder zurückführen wollen. Worte können da nur verderben, und Werke allein helfen. Denn wenn nun wirklich die Leute am Heutigen Widerwillen empfinden, so haben sie noch nichts Anderes dafür, und da solltens sie's lieber gut sein lassen. Palestrina hat reformirt, als er lebte; – heute wird er es nicht mehr, ebenso wenig wie S. Bach oder Luther. Die Menschen müssen kommen, die den Weg weiter gehen; – die werden die Anderen weiter führen, oder zum Alten und Rechten zurück (was man eigentlich vorwärts nennen sollte) aber keine Bücher darüber schreiben.“¹⁸

Kennengelernt hat Felix Mendelssohn Bartholdy alte Musik im weiteren Lebensverlauf vor allem auf seinen Reisen, und die offensichtliche Begierde zeigt, daß einerseits Geschmack bereits geweckt war und daß andererseits ein gewisser Nachholebedarf bestanden haben muß. Mendelssohn hat sich stets eine Neugier auf ihm unbekannte Stücke bewahrt, und so ließ er kaum eine Gelegenheit aus, Manuskripte oder Druckausgaben durchzusehen. Ob diese Musik dann alt oder neu war, spielte kaum eine Rolle, wenn sie nur gut war: „[...] zum Glück ist grade hier in meiner Schlafstube der Musikschränk des alten A.[ttwood] ud. der Schlüssel steckt darin, da krame ich denn herum ud. wie ich neulich ein te deum von Croft übers andre, ud. 20 Anthems von Boyce finde, ud. in Psalmen von Purcell wüthe – was fällt mir da in 3 dicken Bänden auf? – Euryanthe, score. Das war ein Fund!“¹⁹ Das systematische Durchsehen von ganzen Partiturbergen, das Ordnen von Sammlungen, das Stöbern nach wertvoller Musik in Bibliotheken – wir finden es immer wieder. Durch Empfehlung eines Freundes erhält er 1829 freien Zugang zur Musikaliensammlung der British Library. Noch heute zeugen seitenlange Titellisten Händelscher Werke in den Notizbüchern²⁰ jener Zeit vom intensiven Studium. Und da Zelter an bestimmten Werken interessiert und Mendelssohn zu der Zeit ans Bett gefesselt war, schrieb er ein umfängliches *Dixit dominus* von Händel²¹ eigenhändig ab, Zeitvertreib und Verinnerlichung gleichermaßen.

¹⁸ Brief aus Berlin an Prediger Bauer in Belzig, 4. März 1833, gedruckt in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, 2.

¹⁹ Brief aus Norwood Surrey an die Familie, 15. November 1829, New York Public Library, Sammlung Familienbriefe Nr. 97, auch in Großmann-Vendrey, s. Anm. 7, 34.

²⁰ Notate zu den Händel-Manuskripten im Britischen Museum in Notizbüchern, Bodleian Library, Oxford [im folgenden BLO], Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn g. 1 (1829), fols. 14–16, vgl. *Catalogue of the Mendelssohn papers in the Bodleian Library, Oxford*, Vol. II, compiled by Margaret Crum, Tutzing 1983, (Musikbibliographische Arbeiten 8), 100, und Ms. M. Deneke Mendelssohn g. 4 (1833), fol. 16^v, ein Register der Originalmanuskripte Händels auch in Brief an Zelter vom 20. Juli 1829, s. Anm. 7.

²¹ Das Exemplar schenkte Mendelssohn später Aloys Fuchs, heute im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek, Musikabteilung, Wien, Signatur: Ms. 16536.

Neben die Partituren traten die lebendige Begegnung mit klingenden Werken und der Kontakt mit Zeitgenossen, der sich mit einer Fülle von Namen verbindet. Dies bestätigen umfangreiche Briefwechsel mit Hauser, Fuchs oder Fischhof, die Besuche und Gespräche bei und mit Bunsen, Santini, Thibaut, Schumann, der Erfahrungsaustausch mit Nägeli, Becker, Farrenc, Kiesewetter usw. Die Reihe ließe sich mühelos fortsetzen. Es gab kaum eine sich damals mit alter Musik beschäftigende Person, die Mendelssohn nicht aufsuchte, oder die sich nicht an ihn wandte. Und da Mendelssohn Sinn für alte Musik besaß, hatte er auch stets ein offenes Ohr, vermittelte Abschriften und Sammlerstücke, organisierte Noten, unterstützte Aufführungen.

Wahre Fundgruben waren die Bibliotheken von Sammlern, die er besuchte, so die von Thibaut, wo er zunächst vergeblich nach dem *Tu es Petrus* von Scarlatti sucht, dann aber andere Werke findet, „bessere,“ wie er schreibt. Thibaut „zeigt mir sogleich seine große Bibliothek von Musik aller Völker und Zeiten, spielt mir vor und singt dazu, setzt mir die Stücke ordentlich aus einander.“²² Rückblickend konstatiert Mendelssohn :„[...] er hat mir ein Licht für die alt-Italienische Musik aufgehen lassen, an seinem Feuerstrom hat er mich dafür erwärmt. Das ist eine Begeisterung und eine Glut, mit der er redet, das nenne ich ein blumige Sprache! [...] so sprach er zum Abschiede: ‚Leben Sie wohl, und unsre Freundschaft wollen wir an den Luis de Vittoria und den Sebastian Bach anknüpfen [...]‘“²³

Speziell für die altitalienische Musik wird eine weitere Sammlung zu einem schier unerschöpflichen Quell: „Eine kostbare Bekanntschaft ist für mich der *abbate Santini*, der eine der vollständigsten Bibliotheken für alte italienische Musik hat, u. mir gern alles leiht u. giebt, da er die Gefälligkeit selbst ist.“²⁴ Offiziell hatte Mendelssohn einen Auftrag der Herzogin von Dessau mit sich: „[Sie] hatte mir eine Liste von alter Musik gegeben, deren Copien sie wo möglich zu haben wünschte; sämtliche Musik hat Santini u. da er Geld braucht, ist er mir sehr dankbar für die Gelegenheit die Sachen copiren zu können (wobey der etwas theure Preis sein ganzer Gewinn ist, ich bin ihm sehr dankbar, daß er mir alle diese Werke gleich verschafft, denn ich sehe sie nun zugleich alle durch u. lerne sie kennen.“²⁵

Überhaupt wirkte Italien, wie bei so vielen anderen Komponisten und Künstlern vorher, äußerst prägend. Mendelssohn lernt viele Personen ken-

²² Siehe Brief aus Heidelberg an die Familie, 20. September 1827, New York Public Library, Sammlung Familienbriefe Nr. 46, gedruckt bei Großmann-Vendrey, s. Anm. 7, 24. Mendelssohn arbeitete damals an seinem eigenen *Tu es Petrus*.

²³ Ebenda.

²⁴ Brief aus Rom an die Familie, 8. November 1830, BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 13, fols. 19 f., zitiert nach Peter Sutermeister, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz und Lebensbild*, Zürich 1958, 64.

²⁵ Ebenda.

nen, wird zu den Aufführungen der päpstlichen Kapelle mitgenommen, er erfährt in für ihn abschreckender Weise die negativen Seiten sowohl der aktuellen italienischen Musik²⁶ als auch der Interpretation älterer Musik, die seine eigene Aufführungspraxis nachhaltig beeinflusst haben dürfte. Mit den historistischen Kompositionen des Palestrina-Biographen Baini sei es „nicht weit her,“²⁷ urteilt Mendelssohn, „eine Composition [klingt] wie eben alle von ihm, – ohne einen Zug von Leben und Kraft.“²⁸ Sein Palestrina-Enthusiasmus schien Mendelssohn zu einseitig. Er wisse „von dem was seit 100 Jahren in den andern Ländern für die Musik geschehen ist, wenig oder gar nichts.“²⁹

Wenn überhaupt, plädierte Mendelssohn für die Originalkompositionen und nicht für die übliche Manier redundanter Verzierungen. Einem Brief an Zelter entnehmen wir, wie die Akkordfolge eines Miserere bei der Aufführung in Rom verändert wurde, und er kommentiert: „[...] es empört mich, wenn ich die allerheiligsten, schönsten Worte auf so nichts sagende leiermäßige Töne muß abgesungen hören. Sie sagen es sei Canto fermo, – es sei Gregorianisch – das ist All' eins [...] Das Pater mit dem kleinen Schnörkel, das meum mit dem Trillerchen, das ut quid me – das soll Kirchengesang sein? Freilich, ein falscher Ausdruck ist nicht drin, denn es ist gar kein Ausdruck darin; aber ist denn das nicht eben die rechte Entwürdigung der Worte? So bin ich hundertmal wild geworden während der Ceremonie hier [...]“³⁰ Der Italienaufenthalt hat dennoch oder gerade aufgrund des Widerspruchs Mendelssohns eigene Auffassungen zur Kirchenmusik allgemein und zum Umgang mit alter Musik entscheidend mitgeprägt.

Für die Rezeption alter Musik werden schließlich noch die Jahre 1833–1835 bedeutsam, die Mendelssohn als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf zubringen sollte. Dabei hat er sich, wie am Ende zu zeigen sein wird, in diversen Bibliotheken selbst auf die Suche nach alter Kirchenmusik begeben.

²⁶ Ausführliche Beschreibung von der Musik der heiligen Woche in einem langen Brief mit vielen Notenbeispielen aus Rom an Zelter, 16. Juni 1831, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig 1862, 163–180. Das Original befindet sich in Schweizer Privatbesitz.

²⁷ Brief aus Rom an die Familie, 7. Dezember 1830, BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 13, fol. 26, zitiert nach Sutermeister, s. Anm. 24, 78.

²⁸ Brief aus Rom an Zelter, 16. Juni 1831, s. Anm. 26, 170.

²⁹ Brief aus Rom an Goethe, 5. März 1831, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, zitiert nach *Goethe-Jahrbuch* 12 (1891) 87, gedruckt auch in: *Meister-Briefe. Felix Mendelssohn Bartholdy*, ausgewählt und erläutert von Ernst Wolff, Berlin 1907, 18. Selbst „Rungenhagen ist wahrhaftig ein ganzer anderer Kerl als Baini“, Brief aus Rom an seine Schwestern, 22. November 1830, gedruckt bei Rudolf Elvers 1984, s. Anm. 12, 128.

³⁰ Brief aus Rom an Zelter, 16. Juni 1831, s. Anm. 26, 176.

II.

Zunächst aber soll der Frage nachgegangen werden, wie sich Mendelssohns Kenntnis alter Musik im eigenen Schaffen widerspiegelt. Das ist ein ebenso interessantes wie weites Feld, da die Skala von offenem Epigonentum bis hin zu Werken mit bloßen Anklängen oder scheinbaren Einflüssen in subtilsten Schattierungen reicht. In den letzten Jahren hat sich gezeigt, wie schwer es fällt, konkrete Werke auszumachen, die als Vorbild gedient haben könnten. Vielmehr ist es ein bestimmter, nicht auf ein spezielles Werk zu fixierender Grundgestus, der einzelne Werke oder Werkteile ausgelöst zu haben scheint. Es klingt, vereinfacht ausgedrückt, wie Bach, und ist gleichzeitig eindeutig kein Bach. Oder es sieht aus wie ein Palestrinasatz und klingt dennoch völlig anders. Das liegt vor allem daran, daß sich Mendelssohn eines Formenreservoirs bedient, das von der Musik der Vergangenheit, wenn nicht belastet, so doch wesentlich geprägt wird, wobei bestimmte Komponisten Maßstäbe gesetzt haben. Eine strenge Fuge zu setzen, eine Motette zu komponieren oder doppelchörige Werke zu schreiben wird – auch bei Mendelssohn – ohne die Kenntnis bestimmter Vorgängerwerke kaum möglich sein. Und ein solches Komponieren mußte, zumal im nach neuen Formen drängenden 19. Jahrhundert, je nach Betrachtungsweise extrem anachronistisch oder besonders zeitgemäß wirken.

Wie Mendelssohns Äußerungen zeigen, scheint er sich jedoch wenig um solche Strömungen gekümmert zu haben. Dennoch fällt auf, daß er sich immer wieder gegen Vorwürfe verteidigte: „Hat es Aehnlichkeit mit Seb. Bach so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bey den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn Du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copire ohne Inhalt, da könnte ich vor Widerwillen u. Leerheit kein Stück zu Ende schreiben.“³¹ Gerade der letztgenannte Satz darf durchaus als Schlüsselsatz verstanden werden, der auch auf andere Bereiche der Vergangenheitsrezeption angewendet werden kann. Vor allem sollte man nicht der Gefahr erliegen, etwa bei Parallelvertönungen immer in der Vergangenheit einen Bezug suchen zu wollen.³² So lernt Mendelssohn eine Bachkantate über einen Text kennen, den er selbst vertont hat, und er schreibt: „Dann mußte ich das ‚wer nur

³¹ Vgl. Brief Mendelssohns an Devrient vom 13. Juli 1831 aus Mailand, The Pierpont Morgan Library, New York, Signatur: Morgan MA 694, gedruckt auch in *Reisebriefe*, s. Anm. 26, 198 [dort versehentlich mit 15. Juli datiert].

³² Vgl. etwa die in Bezug auf Johann Sebastian Bach getroffene Feststellung Krummachers: „Wenig spricht dafür, daß herausragenden Meisterwerken von Bach die Funktion von nachzuahmenden Vorbildern beigemessen wurde“, s. Friedhelm Krummacher, „Bach, Berlin und Mendelssohn. Über Mendelssohns kompositorische Bach-Rezeption“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart und Weimar 1993, 46.

den lieben Gott‘ gleich ganz durchsehen, weil ich es noch gar nicht kannte, und deshalb selbst componirt hatte, und denk Dir an daß mir verschiedene Stellen im meinigen immer noch ganz gut, ja fast besser geschienen haben (andre dann freilich wieder nicht) und daß ich bei einigen gar mit dem alten Sebastian Ähnlichkeiten habe. Ist das nicht eine Freude? Aber zeig Du das keinem in Leipzig, sie würden mich spießen.“³³

Etliche Briefstellen belegen, wie sehr sich Mendelssohn der Gefahr der außerordentlichen Nähe bewußt war, beziehungsweise wie oft seine Werke Anlaß zu Mißverständnissen gaben. Die scheinbare oder wirkliche Nähe besonders zu Johann Sebastian Bach war vielen suspekt. In einer ungedruckten Briefpassage lesen wir: „[...] der alte Herr [gemeint ist Zelter] muß meinen Brief misverstanden haben, als wolle ich jetzt anfangen Seb. Bach zu copiren, ud. schreibt mir nun drüber misbilligend, [...], ud. wenn er mich erinnert nicht andre nachzuahmen, sondern meinen Weg zu gehen, so ärgert mich nur, daß ich meine Worte nicht deutlich genug stelle, um Misverständnisse zu vermeiden.“³⁴ Wie Bach oder ein anderer alter Komponist klingen soll es nicht, aber: „Freilich kann mir Niemand verbieten, mich dessen zu erfreuen und an dem weiter zu arbeiten, was mir die großen Meister hinterlassen haben, denn von vorne soll wohl nicht jeder wieder anfangen; aber es soll auch ein Weiterarbeiten nach Kräften sein, nicht ein todttes Wiederholen des schon Vorhandenen.“³⁵ Hier wird eine Grundeinstellung deutlich, die Mendelssohns Verhältnis zur Vergangenheit insgesamt eindrucksvoll belegt, daß er nämlich sein eigenes Wirken als direktes Anknüpfen an die Tradition sieht. Mag dies vielleicht als Unfähigkeit Mendelssohns verstanden werden, sich nicht richtig abgrenzen zu können, so erwächst für ihn daraus ein kompositorisches Innovationsmoment.

Im Bereich der geistlichen Chormusik der 1820er Jahre sind bei Mendelssohn vor allem drei Entwicklungslinien auszumachen, und alle drei sind mehr oder weniger intensiv mit der alten Musik verbunden; das sind Mendelssohns Auseinandersetzung mit dem protestantischen Choral, der Polyphonie und der italienischen Doppelchörigkeit. Wir können leider in diesem Rahmen nicht näher auf all diese Bereiche eingehen. Ein kurzer Seitenblick sei aber auf ein Stück gestattet, das besonders prägnant die Auseinandersetzung mit der alten Vokalpolyphonie zeigt: das *Tu es Petrus*,

³³ Brief aus Düsseldorf vom 16. März 1834 an Franz Hauser, der ihm am 6. März 1834 eine Sendung mit mehreren Bachkantaten, darunter *Wachet auf ruft uns die Stimme* (BWV 140), *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (BWV 93), *Jesu der du meine Seele* (BWV 78) geschickt hatte, zitiert nach einer handschriftlichen Kopie des verschollenen Schreibens in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn-Archiv, Signatur: Nachl. 7; 30, 1 [Nr. 16], 58–62, Zitat auf Seite 61.

³⁴ Brief aus Rom an den Vater, 22. November 1830, New York Public Library, Sammlung Familienbriefe Nr. 124.

³⁵ Brief aus Rom an Zelter, 18. Dezember 1830, s. Anm. 3, 387.

posthum als op. 111 gedruckt.³⁶ Mendelssohn hatte das Stück in Arbeit, als er 1827 Thibaut besuchte und vollendete es danach. Rein äußerlich unterscheidet sich der Satz kaum von dem, was wir gemeinhin als *stile antico* bezeichnen: Verwendung des Alla-breve-Taktes, Notation in großen Notenwerten (Dehnung bis zur Brevis), in der Melodiebildung überwiegen kleine Tonstufen; große Intervallsprünge werden durch engstufige Weiterführung in der Gegenrichtung ausgeglichen, zwei große Intervalle in gleicher Richtung werden ebenso wie chromatische Linien fast durchgängig vermieden. Das engmaschige polyphone Gebilde resultiert aus der strengen Themendurchführung, die auch vor Dissonanzen nicht zurückschreckt, und doch sind diese Linien überlagert durch eine vom 18. Jahrhundert herrührende Harmonik. An die Stelle der für das 16. Jahrhundert charakteristischen Deklamationsrhythmik treten Taktschwerpunkte und harmonische Bezüge, die ihrerseits auf Johann Sebastian Bach verweisen. Und in seiner großen Besetzung, bei der hohe Holzblasinstrumente (ohne Fagotte und Klarinetten) mit dem vollen Blechbläsersatz kombiniert wurden, ist das *Tu es Petrus* nach beiden Seiten hin anachronistisch; für das 16. Jahrhundert wäre es undenkbar gewesen, für das 19. Jahrhundert zumindest ungewöhnlich und zu spröde, für die einen unakzeptabel, da nicht *a cappella*, für die anderen suspekt, da zu altertümlich. Für Mendelssohn, der es einmal als sein „gelungenstes Stück“³⁷ bezeichnete, war es nicht nur ein Experiment.³⁸ Es war ein Versuch einer Stilsynthese, einer Auseinandersetzung, ob mittels alter Techniken noch Neues zu schaffen sei, und gleichzeitig eine Verbindung zwischen mehreren Jahrhunderten. Denn das Stück verband nicht nur den alten Stil mit Mendelssohns Lieblingskomponisten Bach. Mendelssohn beschritt in diesem Stück ein selbst im eigenen Schaffen kaum wieder angestrebtes Terrain, das eine Modernität beinhaltete, die man gemeinhin von dem Komponisten der „netten“ *Lieder ohne Worte* nicht erwarten würde. Eine Rückbesinnung auf diese Art des *stile antico*-Ideals bei Mendelssohn findet sich auch später, so in seinem Oratorium *Paulus* oder den späten Motetten op. 69, dort aber stets in einer zeitgemäß glättenden Abrundung, von der das herbe *Tu es Petrus* weit entfernt ist.

Auch das Problem der Doppelchörigkeit und seine Bewältigung im kompositorischen Prozeß hat Mendelssohn sein ganzes Leben lang beschäftigt. Bekannt sind seine in den 1840er Jahren komponierten Stücke für den Berliner Domchor. In den dreißiger Jahren erprobt er die Achtstimmigkeit

³⁶ Neudruck, hrsg. von John Michael Cooper im Carus-Verlag Stuttgart 1996.

³⁷ Brief aus Berlin an Klingemann vom 5. Februar 1828, zitiert nach *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von K. Klingemann (jun.), Essen 1909, 48.

³⁸ Das bezeugen noch Jahre später seine vergeblichen Versuche, das Werk bei einem Verlag in Druck geben zu können.

in einigen Psalmkantaten sowie in zwei in Italien komponierten Stücken der Kirchenmusik op. 23. Den Beginn aber bilden einige, der Öffentlichkeit erst in den vergangenen Jahren bekannt gewordene mehrchörige Stücke der 1820er Jahre, die ohne die durch die Singakademie gepflegte Kultur der venezianischen Doppelchörigkeit kaum denkbar sind. Den ersten Höhepunkt dieser Entwicklung³⁹ zeigt das *Te Deum*.⁴⁰ Besonders deutlich werden die italienischen Einflüsse im 4. Satz „Tibi Cherubim.“ Im ersten Teil stellt Mendelssohn dem hohen einen tiefen Chor gegenüber. Der Wechselgesang von Frauen- und Männerstimmen ist in dieser Weise im *Te Deum* singulär. Die vierfach geteilten Frauenstimmen in ihren einfachen Harmonien und den lichten ätherischen Klängen kommen dem damaligen Ideal von reiner Kirchenmusik – wie es etwa durch Thibaut vertreten wurde – recht nahe.

Im weiteren Verlauf des Satzes geht Mendelssohn dann von zwei gleichgewichtigen Klangträgern (zwei gemischten Chören) aus. Im Gegensatz zum Beginn des schnellen Teiles („Dominus Deus Sabaoth“), in dem der zweite Chor im wesentlichen ton- und wortgetreu die Phrase des ersten Chores übernimmt, erfolgt eine Verzahnung schließlich durch direktes Ablösen der Chöre. Mittels Übernahme des letzten Tones wird der Zusammenhalt gefestigt. Eine Verdichtung der Einsatzfolge und eine zusätzliche Verkürzung des ursprünglich verzögernden Halbnotenwertes der Silbe „sta“ (in: „majestatis“) auf Viertelnotenwert ermöglicht eine rasche Abfolge des musikalischen Materials, die zu ganz unterschiedlich gelagerten Klangentfaltungen führt – wiederum ein Element, das für die altitalienischen Vorbilder charakteristisch war.

Wie bereits angedeutet, lernte Mendelssohn italienische doppelchörige Werke durch die Singakademie kennen, in deren Geschichte solche mehrchörigen Werke eine besondere Rolle gespielt haben. Neben dieser direkten Komponente genuin italienischer Werke wirkte nicht minder stark eine indirekte Komponente durch die Begegnung mit Stücken des 17. und 18. Jahrhunderts, die ihrerseits von den Italienern, sei es von der Doppelchörigkeit oder vom *stile antico*, angeregt worden waren. Gemeint sind hier Werke etwa von Rosenmüller, Reichardt und vor allem von Fasch, dessen sechzehnstimmige Messe zu den Lieblingsstücken der Akademie zählte und die Mendelssohn gut kannte.⁴¹ Mendelssohns Reaktion auf all diese Stücke war ein vierchöriges *Hora est*, das 1828, also immerhin drei Jahre nach dem berühmten Oktett op. 20 und zwei Jahre nach der Sommer-

³⁹ Vorausgegangen waren das *Jube domine* (1822) und *Kyrie c-Moll* (1823). Beide Werke sind in Neuausgaben durch den Carus-Verlag, Stuttgart (Frankfurter Fassung) und durch den Deutschen Verlag für Musik, Leipzig (Endfassung) greifbar.

⁴⁰ Erstdruck im Rahmen der *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys*, Serie VI, Bd. 1, hrsg. von Werner Burkhardt, Leipzig 1977.

⁴¹ So griff er im Autograph des *Hora est* selbst die Eigenart, die Chöre mit verschiedenen Farben zu bezeichnen, auf.

nachtstraum-Ouvertüre op. 21 entstand und das zum ersten Male im März 1829 im Rahmen der Generalprobe zur Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch die Berliner Singakademie erklang.

In der Anlage des *Hora est* zeigen sich Mendelssohns tiefe Kenntnisse der *Coro-spezziato*-Technik. Das Einbeziehen des Raumes in ein musikalisches Werk mittels getrennt postierter Chor- und Instrumentalgruppen verlangte von den Komponisten eine neue Qualität in der satztechnischen Umsetzung. Dies betraf beispielsweise die Hinwendung zu einem vorwiegend homophonen blockartigen Zusammenfassen verschiedener Stimmen. Nachhall und akustische Verzögerung schlossen von selbst einen raschen harmonischen Wechsel oder ein allzu differenziertes kontrapunktisches Gewebe aus (in dem man zudem keinen Text verstand). Das Anwachsen der Stimmenzahl ließ sich nur durch bewußte Organisation von Klangflächen kompensieren, in der die Einzelstimme ihre individuelle Bedeutung, die sie doch in der Polyphonie besaß, wenigstens partiell aufzugeben hatte. So kam es zur Vereinfachung der Stimmführung, zu Stimmverdopplungen und zur Verstärkung der Baßstimme. Die Mehrchörigkeit erwies sich somit als wirkungsvolle Ergänzung der strengen Kontrapunktik, und in diesem Sinne ist sie auch in Mendelssohns *Hora est* zu verstehen. Alle genannten Elemente finden sich in dem Stück.

Welche Wirkungen solche mehrchörigen Stücke hinterließen, zeigen einige zeitgenössische Aussagen. Adolf Bernhard Marx lobt am *Hora est*: „Nicht seine Erfindung, noch weniger die Kunst seines sechszehnstimmigen Satzes; die Grundidee, die jene hervorgerufen und diese beseelt hat, muss unser Herz durchleuchten und wird fortleben, wenn die leinene Wand der Partitur einst zusammengefallen und verweht ist.“⁴² Bemerkenswert ist dabei der offenbar hohe Assoziationsgrad dieser Musik. Die Mutter Lea Mendelssohn Bartholdy berichtet ihrem Sohn: „Mir ist das Liebste an einem Werk, wenn es mir Bilder u. Ideen erweckt, u. das thut Deines reichlich. Der Ruf wirkt feierlich, ich sehe einen gothischen Prachtdom u. die schönsten Gruppen geistlicher Herren. Damit verschlingt sich alles wieder wie die schlanken Zweige der Pfeiler u. Zierrathe in den Kirchengewölben; es hat ein heitres Kolorit u. stimmt sanft und erfrischend zur Erhabenheit, kurz, jeder denkt sich was dabei, u. daß ist das rechte.“⁴³

Ähnliches bemerkt Marx, wenn er sich in „die leeren Hallen der Frühkirche“ zurückversetzt fühlt, die „nur vom grauen Dämmerlicht erfüllt sind.“⁴⁴ Diese Formulierungen berühren sich eng mit Aussagen von Mendels-

⁴² Anlässlich einer ausführlichen Besprechung des *Hora est* in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 7 (1830), No. 3 (16. Januar) 21, Hervorhebung vom Autor.

⁴³ Postscriptum in einem Brief von Abraham, Rebecka, Fanny und Lea Mendelssohn Bartholdy aus Berlin vom 4. und 5. November 1829 an Felix in London, BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn b. 4, Green Books I, Nr. 104.

⁴⁴ Adolf Bernhard Marx in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, vgl. Anm. 42.

sohns Schwester Fanny, die 1843 eine achtstimmige Psalmvertonung für den Berliner Domchor als „sehr schön, sehr gregorianisch und sixtinisch“⁴⁵ empfand. Was macht die Kompositionen gregorianisch? Dazu Bunsen: „Der König [Friedrich Wilhelm IV.] ... will im Dom guten, echten Chorgesang hören, daß heißt gregorianischen, mit Compositionen im Kirchenstile, alten und neuen.“⁴⁶ Damit wurde das *a-cappella*-Ideal zur Doktrin erhoben, Unbehagen machte sich breit. „Felix möchte lieber mit Orchester komponieren,“⁴⁷ schrieb Fanny.

Während sich Mendelssohn in den 1820er Jahren mit Vorliebe mehrchörigen *a-cappella*-Werken zuwandte, entsprang das Verwenden dieser Besetzung in den 1840er Jahren vorrangig dem Wunsch der Domgeistlichkeit und führte damit zu Problemen.

In diesem Kontext steht auch eine weitere Aktivität, die für unseren Zusammenhang interessant sein könnte. Bereits in der Jugendzeit hatte sich Mendelssohn textlicher und melodischer Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert bedient, indem er bestimmte Choräle harmonisierte und Kirchenlieder des 17. Jahrhunderts beziehungsweise der Lutherzeit in seinen frühen Choralkantaten verarbeitete. Vor allem die Kraft der Lutherschen Sprache faszinierte ihn: „Wie da jedes Wort nach Musik ruft, wie jede Strophe ein anderes Stück ist, wie überall ein Fortschritt, eine Bewegung, ein Wachsen sich findet, das ist gar zu herrlich.“⁴⁸

Über ein Dutzend Jahre später beschäftigte sich Mendelssohn, wenn auch nicht ganz freiwillig, wiederum mit Chorälen des 16. Jahrhunderts. Das Resultat sind die Neufassungen von einigen Lobwasserschen Psalmen im Jahre 1843.⁴⁹ Die sogenannten *Lobwasserschen Psalmen* erschienen seit 1573 in vielen Auflagen und waren Mendelssohn in Leipzig durch die in der Sammlung Carl Ferdinand Beckers vorhandenen Exemplare leicht zugänglich. Am 13. November 1843 machte er sich an die Arbeit, denn gut zwei Wochen später, zum 1. Advent, sollte der erste Psalm schon erklin-

⁴⁵ Brief von Fanny Hensel an ihre Schwester Rebecka Dirichlet aus Berlin, 26. Dezember 1843, zitiert nach Sebastian Hensel, s. Anm. 4, 102, Neuausgabe 1995, 746.

⁴⁶ *Christian Carl Josias Freiherr v. Bunsen. Aus den Briefen und nach eigener Erinnerung geschildert von seiner Witwe*, Leipzig 1869, hier zitiert nach *Mendelssohn-Studien, Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, hrsg. von Cécile Lowenthal Hensel und Rudolf Elvers, Bd. 5 (1982), 102.

⁴⁷ Brief von Fanny Hensel an ihre Schwester Rebecka Dirichlet aus Berlin, 26. Dezember 1843, zitiert nach Sebastian Hensel, s. Anm. 4, 102, Neuausgabe 1995, 746.

⁴⁸ Brief Mendelssohns aus Rom an seinen Freund Klingemann vom 2. Januar 1831, zitiert nach *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, op. cit. 86.

⁴⁹ Melodien und Harmonisationen nach Lobwasser, Mendelssohn-Nachlaßband 38², heute aufbewahrt in der Jagiellonenbibliothek Kraków, S. 181–183, datiert Leipzig, 13. November 1843. Sie sind 1997 alle im Carus-Verlag Stuttgart (CV 40.479/90) erschienen, hrsg. von Pietro Zappalà.

gen. Zunächst spartierte er aus der vierstimmigen Ausgabe von 1584⁵⁰ den Psalm 24 „Dem Herrn der Erdkreis zusteht“, um sich in die Klangwelt der alten Psalmen einzuarbeiten. Danach übertrug er aus der einstimmigen Ausgabe von 1696⁵¹ insgesamt sieben Psalmen und setzte sie vierstimmig aus.⁵² Dies waren genau jene Psalmen für die Feiertage der Weihnachts- und Neujahrszeit, die vom verantwortlichen Repräsentanten des Berliner Domchores bei Mendelssohn bestellt worden waren.⁵³

Der Vergleich der abgeschriebenen Originalversion des 24. Psalms mit der Mendelssohnschen Bearbeitung läßt einige, wenn auch geringfügige Unterschiede erkennen. Doch gehen beispielsweise die Differenzen der Melodie nicht alle auf Mendelssohn zurück. Bereits die beiden Lobwasser-Ausgaben lassen Varianten erkennen. Mendelssohn glich zudem den altertümlichen Text an (z. B. „um“ statt „umb“), fügte Takstriche ein, veränderte leicht die rhythmische Gestalt und Textunterlegung (gleich am Anfang „Herrn“ statt „Herren“) und harmonisierte schließlich anders. Es ging also nicht primär um das Wiederaufführen der alten Psalmen in ihrem historischen Gewand, denn in diesem Fall hätte man die restlichen Psalmen nur zu übertragen brauchen. Es sollte schon eine zeitgemäße Umsetzung werden. Dies hing offensichtlich mit der zunehmenden Verdrängung der auf Goudimels Liedern basierenden Lobwasser-Psalmen im 19. Jahrhundert zusammen, einer Verdrängung, die auch aus folgendem Beispiel sichtbar wird, das vor allem aufgrund der Tatsache von Interesse sein dürfte, daß der Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung bis heute verborgen geblieben ist.

⁵⁰ Der Psalter / deß Kœniglichen Pro= / pheten Davids | In deutsche rey= / men verstendiglich vnd deutlich ge= / bracht | mit vorgehender anzeigung der / reymen weise | auch eines jeden / Psalmes Inhalt | // Durch / Ambrosium Lobwasser / Doctorem. // Vnd hierueber bey einem jeden Psal= / men | seine zugehörige vier stimmen | vnd / laut der Psalmen | andechtige / schœne Gebet. // Leipzig. / 1584.; Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Signatur: II/1/8°22 [Bestand Becker].

⁵¹ Die / PSALMEN / DAVIDS / Nach Frantzösischer Melodey in Teutsche / Reymen gebracht / Durch / D. AMBROSIUM LOBWASSER. / Auch andere Psalmen und Geistliche Lie= / der | wie solche in den Evangelischen / Kirchen gebraucht werden. / Samt dem Chur=Pfaltz. Catechismo, / und Kirchengebeten. // Amsterdam | / Bey Heinrich Wetstein | 1696.; Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Signatur: II/1/ 8°160 [Bestand Becker]

⁵² Übertragung aller Psalmen erstmals bei Pietro Zappalá, *I salmi di Felix Mendelssohn Bartholdy*, Tesi di Dottorato in Filologia Musicale, Pavia 1992 und in seiner Neuausgabe (s. Anm. 49). Es handelte sich um die Psalmen 24, 2, 93, 98, 100, 31 und 91. Ein Faksimile der Mendelssohnschen Bearbeitung des 24. Psalms findet sich im Rahmen des Aufsatzes von David Brodbeck, „A winter of discontent: Mendelssohn and the ‚Berliner Domchor‘“, in: *Mendelssohn Studies*, ed. by R. Larry Todd, Cambridge 1992, 14. Ein weiteres Faksimile dieses Psalmes, der Mendelssohnschen Abschrift des Lobwasserschen Originals sowie des 2. Psalms ist der Carus-Edition beigegeben, so daß hier auf eine nochmalige Reproduktion verzichtet werden kann.

⁵³ Vgl. Brief von Dr. Ehrenberg an Mendelssohn vom 17. Oktober 1843, BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 44, Green Books XVIII-146. Die als Anlage übersandte Liste der Psalmtexte, in denen die betreffenden sieben Psalmen angestrichen waren, wird heute in der BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn c. 49, Nr. 14 aufbewahrt.

Sch VIII. 1169
Auserlesene Psalmen

und

Geistliche Lieder

für die

evangelisch-reformierte Kirche

des

Kantons Aargau.



Aarau, 1845.

Druck und Verlag von F. J. Beck's sel. Erben.

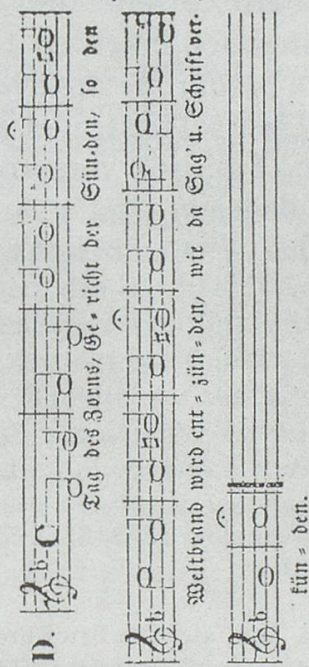


Christus am Oehlberge

Abb. 1: Titelblatt der 2. Auflage der *Auserlesenen Psalmen* [...]. Exemplar im Besitz der Aargauischen Kantonsbibliothek (Signatur Sch VIII 1169).

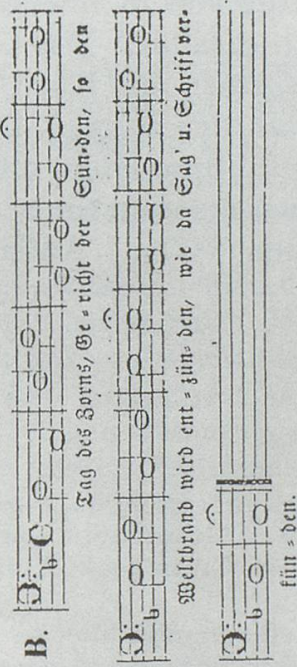
354.

D.



Tag des Horns, Ge-richt der Sün-den, so den
Weltbrand wird ent-zün-den, wie da Sag' u. Schrift ver-
füñ = den.

B.



Tag des Horns, Ge-richt der Sün-den, so den
Weltbrand wird ent-zün-den, wie da Sag' u. Schrift ver-
füñ = den.

2. Welch' Erzittern! welch' Erheben!
Wann der Herr sich wird erheben,
Allen strenges Recht zu geben.

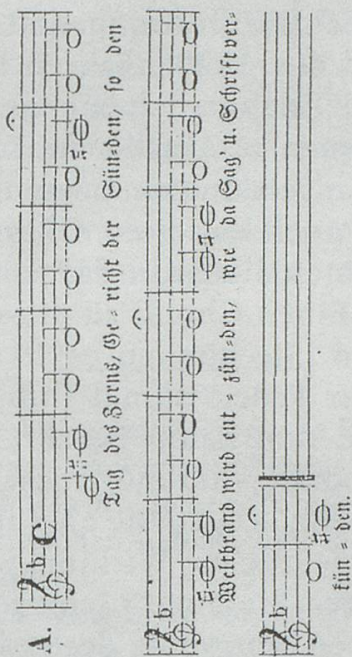
3. Die Posten' im Wandertone
Sprengt die Gräber jeder Borte,
Fordert Alle hin zum Throne.

4. Die Natur wird staunend sehen
Und der Tod, die Welt erschrecken,
Zur Verantwortung zu gehen.

5. Und das Buch wird aufgeschlagen,
Darin Alles eingetragen,
Wess die Welt ist anquatschen.

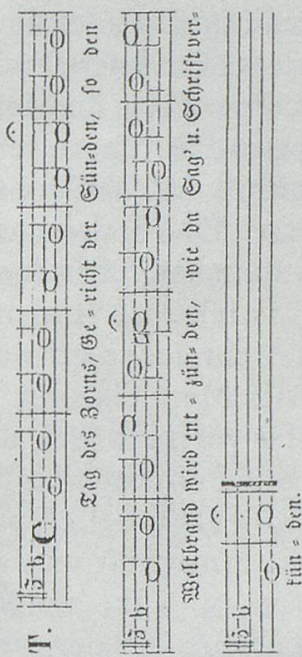
354.

A.



Tag des Horns, Ge-richt der Sün-den, so den
Weltbrand wird ent-zün-den, wie da Sag' u. Schrift ver-
füñ = den.

T.



Tag des Horns, Ge-richt der Sün-den, so den
Weltbrand wird ent-zün-den, wie da Sag' u. Schrift ver-
füñ = den.

6. Vor des Richters Angesichte
Kommt, was heimlich ist, zum Lichte,
Nichts entzieht sich dem Gerichte.

7. Was dann will ich Armer sagen?
Wen um Schutz zu bitten wagen,
Da Gerechte fast verzagen?

8. Herr der Schrecken, Herzergründer!
Du willst nicht den Tod der Sünder;
Sei mir gnädig, Heilsverkünder.

9. Milder Herr, auch mir geboren,
Der du liebend mich erforschen,
Wirst mich weg nicht als verloren!

Abb. 2: Vertonung des „Dies irae“ von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den *Auserlesenen Psalmen*.

Im Dezember 1843, also wenige Wochen nach Mendelssohns Lobwasser-Begegnung, wandte sich Professor Abraham Emanuel Fröhlich, Theologe und Schriftsteller aus Aarau und Bruder des Schweizer Komponisten Friedrich Theodor Fröhlich, den Mendelssohn in den 1820er Jahren in Berlin kennengelernt hatte, mit einer Bitte an Mendelssohn: „Ich habe seit Jahren an einem neuen Gesangbuche für unsre reformierte Argauische Kirche gearbeitet ... Jetzt am Abschluß des Werkes mangelt uns ein passender Choral zu dem alten Dies irae. Die bisherigen auch neuesten Choralbücher haben unpassende, schwache, unpoetische Melodieen. In der ganzen mir zugänglichen Literatur ist nichts zu finden. Einen Choral zu diesem erhabenen Liede kann auch nicht jeder erfinden. Sie können es!“⁵⁴ Solchermaßen geschmeichelt griff Mendelssohn zur Feder, zumal ihm der alte Geist der Choräle bestens vertraut war und ihm kaum Beschränkungen auferlegt wurden: „Alle aufgenommenen Choräle sind möglichst einfach, die Mittelstimmen so wenig als möglich bewegt. Zögen Sie aber für dieses Lied ausnahmsweise Einstimmigkeit vor, so würde die Wirkung wol nicht minder groß seyn. An Ton- u. Takt-art wären Sie auch nicht gebunden. Die Vierstimmigkeit aber wäre die der weiten Harmonie des gemischten Chores.“⁵⁵

Die Choralmelodie wurde von Mendelssohn entworfen⁵⁶ und schon am 21. Dezember an Fröhlich gesandt.⁵⁷ Das Gesangbuch erschien 1844 unter dem Titel *Auserlesene Psalmen und Geistliche Lieder für die evangelisch-reformierte Kirche des Kantons Aargau*. Das Lied selbst findet sich allerdings ohne Nennung des Komponisten, obwohl Fröhlich versprochen hatte: „Ich werde die Partitur, insofern Sie nicht dagegen sind, also auch mit Ihrem Namen zieren können.“⁵⁸ Die 1. Auflage des Gesangbuches war schnell

⁵⁴ Brief von Prof. A. E. Fröhlich an Mendelssohn vom 6. Dezember 1843, BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 44, Green Books XVIII-227.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Mendelssohn notierte eine einstimmige Melodie ohne Text auf den Brief Fröhlichs vom 6. Dezember 1843, s. Anm. 54. Nur aufgrund dieses Entwurfs ist die exakte Zuordnung zu der im Gesangbuch anonym erscheinenden Weise möglich.

⁵⁷ Dieses Schreiben und weitere Briefe Mendelssohns nach Aarau sind bisher nicht wieder aufgetaucht. So muß vorerst offenbleiben, ob die Harmonisierung vom Komponisten selbst stammt oder von Rinck, der alle übrigen Choräle der Sammlung harmonisiert hatte. Der Stadtbibliothek Brugg und der Stadtbibliothek Winterthur, die Teile des Nachlasses von A. E. Fröhlich verwalten, sei vielmals Dank für die Durchsicht ihrer entsprechenden Bestände gesagt.

⁵⁸ Brief von Fröhlich an Mendelssohn vom 30. Dezember 1843, BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 44, Green Books XVIII-283, mit Dank für den zugesandten Choral. Möglicherweise hat Mendelssohn sich gegen seine Namensnennung ausgesprochen.

vergriffen, weitere folgten⁵⁹ und waren sehr beliebt. Schon 1845 erfuhr Mendelssohn aus dem fernen Aargau: „Wir machen bei uns im Allgemeinen die Erfahrung, daß seit Einführung dieses Buches das Volk die alten deutschen Choräle, die es bis dahin nicht kannte, nun viel lieber singt, als die bisherigen Psalmen von Goudimel, die seit der Reformation in unsrer Kirche ausschließlich gesungen wurden. An einigen Orten werden nun diese alten deutschen Choräle vierstimmig vorgebracht in gehörigem Verhältnis der Stimmenzahl sogar mit dynamischem Colorit gesungen [...]“⁶⁰ Und der Kirchenrath des Kantons Aargau bedankte sich noch zusätzlich in einem langen Brief:

Hochverehrtester Herr!

Eine Pflicht, welche wir gegen Euer Wohlgeboren zu erfüllen haben, ist die Veranlassung gegenwärtiger Zeilen, die Ihnen zugleich als Beweis gelten mögen, wie sehr auch wir Ihre hohen Verdienste um die musikalische Kunst, namentlich der protestantischen Kirche, und insbesondere um den Kirchengesang unseres Landes ehren.

Wie Ihnen bekannt geworden ist, hat die kirchliche Behörde unseres Kantons vor mehreren Jahren die Durchsicht unseres ältern Kirchengesangbuches vornehmen lassen, und ist dadurch ihres Orts einem Bedürfnisse entgegengekommen, das sich durch alle Gauen deutscher Zunge in jüngerer Zeit lebhaft kundgegeben hat.

Wir waren bei diesem Unternehmen in der erfreulichen Lage, eine grosse Anzahl neuerer Sammlungen, so wie die Ergebnisse der Kritik bis auf die jüngste Zeit benutzen lassen zu können, auch den anerkannten und erfahrenen Kirchencomponisten, den Herrn Hoforganisten Rink in Darmstadt für die Harmonisierung der von uns nach Maßgabe unserer speciellen Bedürfnisse ausgewählten Choralmelodien zu gewinnen.

Für ein Lied, das in unserer Sammlung nicht fehlen durfte, das *Dies irae*, sahen wir uns jedoch vergeblich unter den bestehenden Sammlungen nach einer der Großartigkeit der berühmten Dichtung entsprechenden Tonweise um. Der erste kirchliche Tondichter der Gegenwart hatte indeß die Zuvorkommenheit, uns eine solche aus den Tiefen seines reichen Gemüthes zu bieten, wie unverkennbar auch die Schwierigkeit war, zu diesem vielstrophigen, mit dem Ausdrucke verschiedener Gefühle wechselnden Gedichte, eine einfache Weise zu erfinden,

⁵⁹ Ich möchte in diesem Zusammenhang meinen ganz herzlichen Dank an Herrn Werner Dönni, Aargauische Kantonsbibliothek, Aarau für seine maßgebliche und selbstlose Hilfe bei den Recherchen und Frau Regula Rapp für die Vermittlung ausdrücken. Ein Exemplar der seltenen ersten Ausgabe befindet sich im Kirchenmusikalischen Institut, Zürich. Exemplare der kaum veränderten, nur um Druckfehler bereinigten 2. Auflage (1845), 3. Auflage (1850); 4. Auflage (1855), 5. Auflage (1855, alle im Verlag F. J. Beck's sel. Erben) und 6. Auflage (1861 im Verlag Ed. Albrecht) werden in der Aargauischen Kantonsbibliothek aufbewahrt. Der Aargauischen Kantonsbibliothek sei für die freundliche Genehmigung gedankt, das Titelblatt und den Mendelssohnchoral reproduzieren zu können.

⁶⁰ Brief von Fröhlich an Mendelssohn vom 14. November 1845, BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 48, Green Books XXII-206.

die dem allgemeinen Charakter derselben entspreche, ohne den einzelnen Strophen zu widersprechen.

Euer Wohlgeboren haben damit dem Werke eine seiner schönsten Zierden verliehen, auf welche wir stolz sind. Empfangen Sie hierfür unsern verbindlichsten Dank und nehmen Sie zum Andenken dessen beiliegendes Exemplar unseres Choralbuches nebst Partitur freundlich entgegen, damit wir Sie zugleich unserer ausgezeichneten Hochachtung und Ergebenheit versichern.

Der Regierungsrath,
Präsident:

L. Berner Der Sekretär: Suter.⁶¹

III.

Nach diesem Einblick in Mendelssohn Bartholdys Art, mit dem Wissen um alte Musik kompositorisch umzugehen, sei nun noch kurz auf den Bereich der Interpretation und Aufführungspraxis eingegangen.

Unter diesen Stichwörtern könnten zunächst Aktivitäten Mendelssohns bei Aufführungen alter Musik bedacht werden, sei es als Dirigent, Pianist, Organist oder Dramaturg. Hinzu kämen mögliche Bearbeitungen und aufführungspraktische Einrichtungen von Kompositionen sowie schließlich Herausgaben. Um es vorwegzunehmen: Bis auf wenige Aufführungen ist dieses Feld tatsächlich bestimmt durch alte Musik jüngeren Datums, das heißt Musik des 18. Jahrhunderts, vor allem Bachscher und Händelscher Werke, unter denen sich bei ihm wahre Lieblings-Piecen herauskristallisierten. Es ging also nicht in erster Linie darum, etwa das gesamte Bachsche Klavier- oder Orgelwerk oder alle Oratorien Händels bekannt zu machen. Vielmehr sah sich Mendelssohn, wie Susanna Großmann-Vendrey gezeigt hat, als Sachverwalter der für ihn wertvollen Stücke, die den Charakter einer bestimmten Epoche repräsentierten. Das bezieht sich besonders auf die Orgelkonzerte mit ihrem Schwerpunkt Bach. Das wird aber auch in den Leipziger Historischen Konzerten deutlich, die nicht etwa mit Palestrina, Lotti oder Lasso begannen, sondern mit Musik der Bach- und Händel-Zeit.

Mendelssohns Bearbeitungen erwachsen in erster Linie aus der eigenen Tätigkeit in Berlin, dann vor allem im Rheinland, vereinzelt auch später in Leipzig. Sie entstanden aus aufführungspraktischen und unmittelbar pragmatischen Motivationen und waren für spezielle Konzerte und die örtli-

⁶¹ Dankbrief an Mendelssohn mit Kopfbogen „Der reformirte Kirchenrath des Kantons Aargau“, datiert Aarau, den 24. September 1845, BLO, Signatur: Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 48, Green Books XXII-116. Die mitgesandten Belegexemplare haben sich offenbar nicht erhalten. Zwei Entwürfe zu diesem Brief von Ludwig Berner sowie weitere die Hintergründe des Vorgangs erhellende Dokumente werden im Staatsarchiv des Kantons Aargau, Signatur DK 01.1 aufbewahrt. Der Adjunktin des Staatsarchives, Frau Dr. Piroška R. Máthé sei herzlich für diese Hinweise und ihre konstruktive Zusammenarbeit gedankt. Die im Staatsarchiv Aargau fast vollständig erhaltenen Akten des Reformierten Kirchenrates beinhalten keinen Brief von Mendelssohn, da die Kontakte zu dem Komponisten vorrangig über A. E. Fröhlich liefen.

chen Gegebenheiten konzipiert und auf die jeweiligen Kräfte maßgeschneidert. Dies betrifft eine Vielzahl von Instrumentationen Händelscher oratorischer Werke für die rheinländischen Musikfeste, in denen aus Ermangelung einer nicht vorhandenen oder schlechten Orgel Bearbeitungen für Bläserstimmen angefertigt wurden. Wie aus verschiedenen Äußerungen bekannt ist, war es nie das Ziel, diese Bearbeitungen drucken zu lassen – im Gegenteil.

Gerade das Thema „Mendelssohn als Herausgeber älterer Musik“ zeigt uns den Komponisten mit einer Rigorosität und Modernität am Werk, die ihresgleichen sucht. Eine Continuostimme wollte er nur für diejenigen ausschreiben „die nicht wissen, wie man diese Art von Musik auf der Orgel begleitet.“⁶² Ansonsten bestand er darauf, das Original zu belassen, das heißt, keine dynamischen Kennzeichnungen oder Akzidentien zu ergänzen etc., geschweige denn Kürzungen und Striche anzubringen, die er natürlich bei eigenen Aufführungen vornahm, wie durch Martin Geck für die Matthäuspasion dokumentiert worden ist.

Wichtig sind für diesen Zusammenhang die Ansichten, die Mendelssohn 1838 gegenüber dem Verleger Simrock äußerte, dem er seine Grundprinzipien bei einer möglichen Händeledition wie folgt darstellte: „Ich hatte mir gedacht, ich würde dann zu dem Zwecke die Orgelstimme machen die müßte aber mit kleinen Noten oder mit Noten von einer anderen Farbe in der Partitur stehen, sodaß man 1) den ganzen, puren Händel hätte, wenn man wollte, 2) meine Orgelstimme dabei, wenn man wollte und eine Orgel hätte und 3) in einem *Anhang* etwa die Orgelstimme für Clarinetten, Fagotten und andre Blaseinstrumente des jetzigen Orchesters arrangirt, in Ermangelung der Orgel. Dann wäre eine solche Partitur bei allen Instituten für Oratorienmusik zu brauchen und man hätte doch endlich den wahren Händel in Deutschland, nicht einen der erst in Moselwasser getaucht ist, und über und über begossen.“⁶³ Abgesehen von dem kleinen Seitenhieb auf die damals kursierenden Händelbearbeitungen von Ignaz von Mosel dürfen wir in diesem Brief ein künstlerisches Bekenntnis erblicken, das nicht nur auf Händelsche Kompositionen beschränkt zu werden braucht. Wie man sich vorstellen kann, stieß dieser Vorschlag nicht auf Gegenliebe von Simrock, der das Projekt wegen zu geringer Nachfrage absagte.⁶⁴

⁶² „... for those that do not know how to accompany that sort of music on the Organ“, englischer Brief aus Leipzig an Sterndale Bennett, 3. April 1839, Originaltext und deutsche Übersetzung wiedergegeben nach R. Sterndale Bennett, „Mendelssohn als Herausgeber Händelscher Werke“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1982 (Wege der Forschung, Bd. CDXCIV), 46 f.

⁶³ Brief aus Berlin an N. Simrock, 10. Juli 1838, Passage gedruckt in Rudolf Elvers (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968 (Veröffentlichungen der historischen Kommission zu Berlin beim Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin), 219.

⁶⁴ Vgl. Mendelssohns Reaktion darauf in Brief aus Berlin an N. Simrock, 11. August 1838, Ebenda, 220.

Schwerpunkte der Herausgeberschaft Mendelssohns war Bach, dessen Orgelvorspiele und Variationen zu etlichen Chorälen er bezeichnenderweise anonym herausgab,⁶⁵ sowie einige Händelsche Oratorien.⁶⁶ Eine Motette von Palestrina oder eine Choralsammlung hat Mendelssohn nie herausgeben; aber er hat solche Werke vereinzelt aufgeführt, vor allem in Düsseldorf, wo er für die katholische Kirchenmusik verantwortlich zeichnete.

Nach dem niederschmetternden Erlebnis, in den Düsseldorfer Notenbeständen nichts Adäquates zu finden, ergriff Mendelssohn selbst die Initiative. An seine Familie schreibt er in einem langen Brief: „Doch war mir es fatal, daß ich unter allen unsern Musikalien keine einzige erträglich ernsthafte Messe fand, nichts von alten Italiänern, lauter modernes Spectakel. Ich bekam Lust meine Domainen zu bereisen ud. gute Musik zu suchen, doch wollte ichs noch immer hinausschieben.“ Da aber dann „die Weinlese im Rheingau angesetzt“ wurde, schlug Mendelssohn, wie er sich ausdrückte „eine Menge Fliegen mit einer Klappe und saß Mittwoch nach dem Verein im Wagen [...] nach Elberfeld [...] [wo ich] zugleich die Improperien von Palestrina, die Misereres von Allegri ud Bai [und anderes] [...] auftrieb ud sogleich mitnahm.“ In der Kutsche ging es weiter nach Bonn: „Dort kramte ich gleich die Bibliothek allein durch [...] fand prächtige Sachen und nahm von dort wieder sechs Messen von Palestrina, eine von Lotti, eine von Pergolese ud. Psalmen von Leo, Lotti, &c &c mit. Mein Paket wuchs an ud so fuhr ich [...] nach Cöln. Dort trieb ich die besten Alt-Italiänischen Stücke auf, die ich bis jetzt kenne, namentlich zwei Motetten von Orl. Lasso, die ganz wunderherrlich sind, noch ernster ud breiter, als die beiden Crucifixus von Lotti. Eins davon, Popule meus singen wir nächsten Freitag öffentlich in der Kirche [...]“⁶⁷

Die eigenhändige Abschrift der Partitur des letztgenannten Werkes hat sich erhalten und ist seit wenigen Jahren zugänglich. Mendelssohn schenkte sie dem Engländer Horsley.⁶⁸ Erst kürzlich tauchten sogar autographe Stimmen derselben Lasso-Motette auf, die Mendelssohn für die Aufführung geschrieben hatte. Er setzte alles daran, das Stück zu Gehör zu brin-

⁶⁵ Einblicke hierzu in Rudolf Elvers, „Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs“, in: *Gestalt und Glaube. Festschrift für Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag*, Witten und Berlin 1960, 145–149.

⁶⁶ Hierzu vor allem den Aufsatz von R. Sterndale Bennett, „Mendelssohn als Herausgeber Händelscher Werke“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1982 (Wege der Forschung, Bd. CDXCIV), 44–63, Original als: „Mendelssohn as editor of Handel“, *The Monthly Musical Record* 86 (1956) 83–94.

⁶⁷ Brief aus Düsseldorf an Schwester Rebecka Dirichlet, 26. Oktober 1833, New York Public Library, Sammlung Familienbriefe Nr. 171, der Brief wurde mit einigen Auslassungen erstmals gedruckt in der Sammlung der Briefe 1833–1847, s. Anm. 18, 10–16.

⁶⁸ „Copied for Mr. Horsley from a manuscript at Cologn [sic] cathedral. FMB“, BLO, Signatur: MS. Horsley b.1, fol. 20.

gen. Dies betrifft auch andere Stücke jener Jahre, die bis vor kurzem als verschollen galten. Mit dem Wiederauftauchen der genannten Bestände des Düsseldorfer Musikvereins⁶⁹ hat sich, nicht nur für die Mendelssohnforschung, ein ungeahntes Feld aufgetan. Eine eingehende Analyse dieser Materialien muß jedoch einer speziellen Studie vorbehalten bleiben.

Unsere kleine Untersuchung des Themas „Mendelssohn und die wirklich alte Musik“ mag vielleicht marginalen und nicht repräsentativen Charakter haben, vor allem angesichts der intensiven Beschäftigung des Komponisten mit Bach und Händel, die hier weitgehend ausgeklammert wurde. Vielleicht konnte sie gleichwohl deutlich machen, daß Mendelssohn die Musik vor 1700 keinesfalls ignoriert hat. So manches Werk wäre anders ausgefallen, und auf so manches Werk müßten wir heute verzichten ohne Mendelssohns Beschäftigung mit der wirklich alten Musik.

ANHANG: Auswahlbibliographie

(Unberücksichtigt bleiben Abschnitte in Gesamtdarstellungen, Literatur zur Rezeption der Klassik, sowie kleinere Besprechungen in den Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.)

Allgemeines:

Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 17).

Dies., „Mendelssohn und die Vergangenheit“, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), 73–82.

Ernst Herzog, „Mendelssohns Kirchenmusik und die Musik der Vergangenheit“, in: *Kasseler Musiktage 1991. Romantik und Biedermeier in einer neuen Öffentlichkeit* (Programmbook), Kassel 1991, 90–93.

Richard Hohenemser, *Welchen Einfluß hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?*, Leipzig 1900 (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten IV).

Raoul Meloncelli, „Palestrina e Mendelssohn“, in: *Atti del II Convegno internazionale di studi palestriniani: „Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi“*. Anno europeo della musica, 3–5 maggio 1986, a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Palestrina 1991, 439–460.

Martin Wehnert, „Mendelssohns Traditionsbewußtsein und dessen Widerschein im Werk“, *DJbMw* 16 (1973) 5–45.

⁶⁹ Mustergültig katalogisiert bei Susanne Cramer, *Die Musikalien des Düsseldorfer Musikvereins 1801–1929, Katalog*, Stuttgart und Weimar 1995.

Bach:

- Friedhold Bötzel, *Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen op. 37*, München-Salzburg 1984 (Beiträge zur Musikforschung, Bd. 14).
- John Michael Cooper, „Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David und Johann Sebastian Bach: Mendelssohns Bach-Auffassung im Spiegel der Wiederentdeckung der ‚Chaconne‘“, in: *Mendelssohn-Studien, Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 10 (1997), 157–179.
- Wolfgang Dinglinger, „Aspekte der Bach-Rezeption Mendelssohns“, in: *Johann Sebastian Bach und die Nachwelt*, Bd. 1, 1750–1850, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 1997, 379–418.
- Rudolf Elvers, „Verzeichnis der von Felix Mendelssohn Bartholdy herausgegebenen Werke Johann Sebastian Bachs“, in: *Gestalt und Glaube. Festschrift für Oskar Söhngen zum 60. Geburtstag*, Witten und Berlin 1960, 145–149 u. 288.
- Andrea Fabiano, Cristina Rosetto, Gianni Ruffin und Luca Zoppelli, „Cronaca di una riscoperta“, in: *Ritorno a Bach. Dramma e ritualità delle passioni*, a cura di Elena Povellato, Venezia 1986, 185–196.
- Arno Forchert, „Von Bach zu Mendelssohn“, in: *Bachtage Berlin. Vorträge 1970 bis 1981*. Sammelband, hrsg. von Günther Wagner, Neuhausen-Stuttgart 1985, 211–223.
- Johannes Forner, „Mendelssohn und die Bachpflege in Leipzig“, in: *Arbeitsberichte zur Geschichte der Stadt Leipzig*, hrsg. vom Stadtarchiv Leipzig, 10 (1972) H. 2 (Nr. 23) 85–98.
- Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 9).
- Ders., „Bach und Mendelssohn“, in: *Bachfestbuch*, Wuppertal 1967, 33–37.
- Ders., „Bachs ‚Matthäuspassion‘ als Symbol des Fortschritts“, *NZfM* 129 (1968) 144 f.
- Gerhard Herz, *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829*, Diss. Zürich 1934, Kassel 1935, Reprint Leipzig 1985.
- Hans-Olaf Hudemann, „Zur ersten Aufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy in der Berliner Singakademie am 11. März 1829“, in: *51. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, Berlin 1976, 155–157.
- Friedhelm Krummacher, „Bach, Berlin und Mendelssohn. Über Mendelssohns kompositorische Bach-Rezeption“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart und Weimar 1993, 44–78.

- Michael Marissen, „Religious Aims in Mendelssohn's 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach's St. Matthew Passion“, *MQ* 77(1993) 718–726.
- Donald Mintz, „Some Aspects of the Revival of Bach“, *MQ* 40 (1954) 201–221.
- Matthias Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840: Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1988, (Jahresgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1987).
- Steven A. Plank, „Mendelssohn and Bach. Some New Light on an Old Partnership“, *American Choral Review* 32 (1990) 23–28.
- Helmuth Rudloff, „The Influence of Johann Sebastian Bach on the Organ Works of Felix Mendelssohn“, in: Krassowski, J. (Hrsg.): *Organy i muzyka Organowe* III, Gdansk 1980.
- Hans-Joachim Schulze, „Bach – Leipzig – Mendelssohn“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993, hrsg. vom Gewandhaus, Wiesbaden und Leipzig 1996, 79–83.
- Gerhard Schuhmacher, „Ave Maria – das Gebet einer Jungfrau? Das Mißverständnis an Schubert und Bach“, *NZfM* 147(1986) 9–13 [u. a. zu Mendelssohns Bearbeitung von Bachs Violinstücken].
- Christoph Spering, „Affekt und Emotion. Bemerkungen zu Felix Mendelssohns Einrichtung der Matthäuspasion von Johann Sebastian“, in: *Blickpunkt FELIX Mendelssohn Bartholdy*. Programmbuch [zum Festival] Drei Tage für Felix vom 30.10. bis 1.11.1994, hrsg. von Bernd Heyder und Christoph Spering, Köln 1994, 61–67.
- Michael Steinberg, „Das Mendelssohn-Bach-Verhältnis als ästhetischer Diskurs der Moderne“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993, hrsg. von Gewandhaus, Wiesbaden und Leipzig 1996, 84–88.
- Martin Staehelin, „Elias, Johann Sebastian Bach und der Neue Bund. Zur Arie ‚Es ist genug‘ in Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium ‚Elias‘“, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel*, Festschrift Günter Massenkeil zum 60. Geburtstag, hrsg. von Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, 283–296, engl. in: *Mendelssohn and his world*, hrsg. von R. Larry Todd, Oxford 1991, 121–136.
- Glenn Stanley, „Bach's Erbe. The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century“, *19th Century Music* 9/2 (Fall 1987) 121–149 [u. a. zum „Paulus“].
- N. Thistlethwaite, „Bach, Mendelssohn, and the English Organist: 1810–1845“, *British Institute of Organ Studies* 7 (1983) 34 ff.
- Christoph Wolff, „Bachs und Mendelssohns Matthäus-Passion, Vortrag gehalten auf der Sommerakademie J. S. Bach 1982“, in: *Bach und Brahms: Almanach/Sommerakademie J. S. Bach*, hrsg. von d. Internationalen Bachakademie, Stuttgart 1983, V 94–103.

Barbara David Wright: *Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion: a performance history 1829–1854*, Ph. D. Diss., University of Michigan 1983.

Händel:

Wilhelm Altmann, „Mendelssohns Eintreten für Händel“, *Die Musik* 12 (1912/13) 79–85.

Friedrich Chrysander, „Mendelssohn's Orgelbegleitung zu Israel in Aegypten“, in: *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft*, hrsg. von Friedrich Chrysander, 2. Bd. Leipzig 1867, 249–267 [Reprint 1966].

Hellmut Federhofer, „Zur Generalbaßpraxis im 19. Jahrhundert“, *MuK* 60 (1990) 1–10.

Ders.: „Zu Felix Mendelssohns Händel-Interpretation im Urteil der Mit- und Nachwelt“, *Musicologica Austriaca* 8 (1988) 27–39.

Karl Gustav Fellerer, „Mendelssohns Orgelstimmen zu Händelschen Werken“, in: *Händeljahrbuch* 4 (1931) 79–97 [Reprint: Johnson Reprint Corporation, New York].

Rainer Heyink, „Original oder Bearbeitung? Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Annäherung an die ‚Werktreue‘ bei Händel“, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft, hrsg. von Hans Joachim Marx, Bd. VI, Göttingen 1996, 254–268.

Wilgard Lange, *Händel-Rezeption bei Felix Mendelssohn Bartholdy*, Diss. Halle 1980.

Dies., „Mendelssohns Händel-Bearbeitungen“, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts, Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 32. Händelfestspielen der DDR am 13. u. 14. Juni 1983 in Halle (Saale)*, hrsg. von Walther Siegmund-Schultze, Halle (Saale) 1984 (Musikwissenschaftliche Beiträge, 11), 70–77.

Ines Nicolai, *Mendelssohns „Elias“ und die Tradition des Händelschen Oratoriums im 19. Jahrhundert*, Dipl. Halle 1969.

Klaus Wolfgang Niemöller, „Die Händelüberlieferung im historischen Notenarchiv des Musikvereins Düsseldorf. Zur Händelpflege des 19. Jahrhunderts im Umkreis von Mendelssohn und Schumann“, in: *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993)*, hrsg. von Klaus Hortschansky u. Konstanze Musketa, Kassel etc. 1995 (Schriften des Händel-Hauses 11), 207–225 [besonders 217–224].

Glenn Stanley, „Mozarts ‚Messias‘ und Mendelssohns ‚Israel in Ägypten‘ – Zur Frühgeschichte der Aufführungspraxis historischer Musik“, in: *Kongreßbericht zum VII. Internationalen Gewandhaus-Symposium „Wolfgang Amadeus Mozart“. Forschung und Praxis im Dienst von Leben, Werk, Interpretation und Rezeption anlässlich der Gewandhaus-Festtage in Leipzig vom 3. bis 6. Oktober 1991*, Leipzig 1993, (Dokumente zur Gewandhausgeschichte, 9), 94–100.

- R. Sterndale Bennett, „Mendelssohn as Editor of Handel“, *The Monthly Musical Record* 86 (1956) 83–94, dt.: „Mendelssohn als Herausgeber Händelscher Werke“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Wege der Forschung, Bd. CDXCIV), hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1982, 44–63.
- Hellmuth Christian Wolff, „Mendelssohn and Handel“, *MQ* 45 (1959) 175–190.

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page. The text appears to be a list or index of names and titles, but the characters are too light to transcribe accurately.