

**Freie Universität Berlin**  
**Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften**

JÜDISCHE MUSIKELEMENTE  
IM WERK VON FELIX MENDELSSOHN

Dissertation  
Zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie  
(Dr. phil.)

vorgelegt von  
Raviv Herbst

**BERLIN 2012**

Erstgutachter: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner

Datum der Disputation: 14. Februar 2011

## Vorwort

Zuerst möchte ich mich herzlich bei meiner Frau Luise Herbst und bei der Hans-Böckler-Stiftung bedanken. Ohne den über Jahre dauernden zeitlichen Freiraum, den mir meine Frau verschafft hat, und ohne die finanzielle und praktische Unterstützung der Stiftung, wäre es für mich unmöglich gewesen, die vorliegende Dissertation zu verfassen. Ein großer Wunsch ist dadurch wahr geworden. Ferner möchte ich mich sehr bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Albrecht Riethmüller für seine fortlaufende Unterstützung und erbaulichen Ratschläge bedanken, die mich bei der professionellen Erstellung dieser Arbeit zuverlässig gestützt haben. Zusätzlich möchte ich auch Abraham Zwi Idelsohns wissenschaftliche und über Jahrzehnte dauernde Untersuchung der jüdischen Musik in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hervorheben. Ohne dieses unvergleichliche Mammutprojekt, wäre es fast unmöglich, meine Thesen über jüdische Musikelemente in Felix Mendelssohns Musik zu untermauern.

Zuletzt und vor allem gilt mein Dank dem einmaligen Komponisten Felix Mendelssohn für sein Vermächtnis. Dieses hat die gesamte mitteleuropäische Musik umfassend beeinflusst und voran gebracht. Ich habe bei der Recherche zu dieser Dissertation und bei der Analyse seiner Werke stets Ehrfurcht vor der künstlerischen Leistung dieses großartigen Komponisten, Dirigenten und aufgeklärten Menschen gespürt. Ich hoffe auf innigste Weise, ihm mit meiner Dissertation gerecht geworden zu sein. Dies war und ist meine größte Intention.

Es bleiben noch viele Forschungsfelder zur jüdischen Musik in Anlehnung an diese Dissertation, wie zum Beispiel der Einfluss der jüdisch-europäischen Musik auf die Musik des Abendlandes, die sich zumindest seit dem 11. Jahrhundert nachweisen lässt, sowie über die Wechselwirkung zwischen den verschiedenen Musikkulturen, zum Beispiel an besonderen Orten, wie Sizilien, im Osten Österreichs und sogar in den Großstädten Argentinien.

Möge meine vorliegende Arbeit Ansporn für weitere Musikwissenschaftler sein, sich diesen hoch interessanten Themen zu widmen.

Raviv Herbst, Falkensee

# INHALT

<b>Einleitung: „Jüdische Musik“ – Theorie und Ästhetik .....</b>	<b>1</b>
--	----------

## **Teil 1: Jüdische Musikelemente**

<b>I. Am Anfang war die Melodie</b>	
1. Die Herrscherin unter den Musikelementen .....	11
2. Identitätsbewahrung inmitten kultureller Vielfalt .....	15
<b>II. Melodische Bauelemente</b>	
1. Tetrachorde, Modi .....	26
2. Motive und musikalische Floskeln .....	36
<b>III. Rhythmik, Metrum und Harmonik .....</b>	<b>45</b>

## **Teil 2: Verwendung jüdischer Musikelemente durch Felix Mendelssohn**

<b>I. Erfindung oder Tradition?</b>	
1. Die <i>Lieder ohne Worte</i> .....	52
2. Die Lieder mit Worten .....	83
<b>II. Von den Lehrjahren zu den Vorzeigekompositionen</b>	
1. Übung macht den Meister – von den Streichersymphonien bis zur Sinfonia XIII .....	87
2. Heimweh in a-Moll – Von der Reformation bis zum Bekenntnis	120
<b>III. Ein inniger Wunsch – eine Trilogie?</b>	
1. Gottes Kinder sind wir alle – <i>Paulus</i> .....	145
2. Wasser und Licht – Leben und Güte – <i>Elias</i> .....	175
3. Erde, Hölle und Himmel – <i>Christus</i> .....	200

<b>Zwischenkapitel: Der Fall <i>Moses</i> – Christologie und Antisemitismus</b>	<b>229</b>
---	------------

<b>IV. Jüdische Fäden in Mendelssohn'scher Textur</b>	
1. Kleiner Klangkörper, große Suggestivkraft - Die Kammermusik	243
2. Freundschaftliche Gesten für höhere Ziele - Die Sonaten ...	283
<b>Fazit .....</b>	<b>292</b>

## Anhang

Literaturverzeichnis .....	I
Register der untersuchten Werken Mendelssohns .....	IX

## Notenanhang

Appendix 1 .....	XI
Appendix 2 .....	XIV
Appendix 3 .....	XV
Appendix 4 .....	XIX
Appendix 5 .....	XXI

## EINLEITUNG

### „Jüdische Musik“ – Theorie und Ästhetik

Was versteht man unter dem Begriff „jüdische Musik“? Für viele Menschen, darunter auch berühmte Musiker, ist dieser Terminus nur vage bestimmt und wird bis heute nicht unbefangen gebraucht. Warum ist diese Bezeichnung eigentlich so umstritten? Warum haben wir mit Begriffen wie „christliche Musik“, „hinduistische Musik“ oder auch „arabische Musik“ keine Schwierigkeiten? Wieso betrachtet ein Teil der Musikwissenschaftler die jüdische Musik nicht als eigenständigen musikalischen Zweig?

Mögliche Antworten liegen in der fast zweitausend Jahre währenden Zerstreuung des jüdischen Volkes. Häufig wird eine bestimmte musikalische Strömung mit einem Ort oder einer Region verknüpft, in der sie entspringt und mit der sie untrennbar verbunden ist. Das jüdische Volk hingegen hatte nach der Zerstörung des zweiten Tempels in Jerusalem durch die Römer im Jahre 70 n. Chr. 1878 Jahre keine territoriale Souveränität, sondern war von Asien über Afrika bis Europa in unterschiedlichen Gemeindegrößen verstreut. Im Laufe der Jahrhunderte erlebten sie Pogrome und Vertreibung bis hin zur beinahe vollständigen Vernichtung. Ein Teil des jüdischen Volkes aber blieb in der Region, die heute Israel und Palästina ist, und bewahrte dort seine von Generation zu Generation überlieferte Kultur. Sein Einfluss auf die Exilgemeinden war sehr groß. Von ihm ging eine kulturelle Leitwirkung aus. Auch die in der Diaspora lebenden Juden gaben ihre Kultur und ihre Musik nicht zugunsten der regionalen Musik auf, sondern integrierten in ihre überlieferten Weisen nach ihren Vorlieben und ihrem Geschmack Motive und andere musikalische Komponenten der jeweiligen Musik der Gegend, in der sie lebten. Die Grundlage der jüdischen Musik, die in den biblischen Vortragszeichen<sup>1</sup> liegt, wurde jedoch immer beibehalten. Somit war die Musikwissenschaft lange der Ansicht, jüdische Musik als selbständiges Gepräge gebe es gar nicht, da sie regional so unterschiedlich beschaffen sei. Die Wirkung der jüdischen Musik auf andere Musiktraditionen wurde fast vollständig ignoriert. Diese ist aber noch viel tiefgründiger als behauptet.

---

<sup>1</sup> Die Vortragszeichen zeigen dem Vorbeter, wie der Text des Alten Testaments gesungen werden soll. Beispiele siehe Appendix Nr. 4.

Einige der umstrittenen Meinungen über jüdische Musik werden hier zitiert, um die oben genannten Fragen zu konkretisieren. In einem Zitat von Giora Feidman, der bekannteste Klezmermusiker unserer Zeit, ist zu lesen: „Wenn ich das spiele, was man jüdische Musik nennt, fühlt sich das Publikum jüdisch? Nein! Das ist eine Illusion, jüdische Musik existiert nicht“.<sup>2</sup>

Angesichts der Literatur, die uns heutzutage zur Verfügung steht, ist diese Aussage bemerkenswert und ihre Schlussfolgerung zumindest fragwürdig. Nur, weil das Publikum sich nicht jüdisch fühlt, wenn es jüdische Musik hört, ist dies noch kein Beweis für die Nicht-Existenz einer solchen Musik. Man fühlt sich schließlich auch nicht chinesisch, wenn man chinesische Musik hört. An der Existenz chinesischer Musik zweifelt aber niemand.

Jeder Zuhörer oder praktizierende Musiker wird auf unterschiedliche Weise von Musik beeinflusst. Auf Max Brod hatten chassidische Gesänge, die er 1917 in Prag hörte, die folgende Wirkung: „Plötzlich riss es mich zusammen, es war mir, als hätte ich den Schlüssel zu etwas scheinbar fern Liegenden, ebenso tief Jüdischen gefunden, zu der Kunst Gustav Mahlers. Und zwar zu einer ganz ausgeprägten Eigentümlichkeit dieser Kunst, zu Gustav Mahlers merkwürdig oft verwendeten Marschrhythmen. ...Seit ich chassidische Volkslieder gehört habe, glaube ich, dass Mahler ganz einfach aus demselben unbewussten Urgrund seiner jüdischen Seele so und nicht anders musizieren musste, aus dem die schönsten chassidischen Lieder, die er nicht gekannt hat, entsprossen sind“.<sup>3</sup> Max Brod hat offensichtlich eine ganz andere Auffassung von der Existenz jüdischer Musik gehabt. Ob Mahler die chassidischen Lieder tatsächlich gekannt hat oder nicht, ist indes eine andere Frage, die zu ihrer Klärung weiterer Recherche bedarf.

Richard Wagner beklagte die „Verjüdung der modernen Kunst“<sup>4</sup> und bezeichnete die Musik jüdischer oder jüdisch-stämmiger Komponisten wie Giacomo Meyerbeer, Friedrich von Flotow und Felix Mendelssohn abwertend als „Verwirrung alles musikalischen Geschmacks“<sup>5</sup>, natürlich ohne dies wissenschaftlich zu belegen.

---

<sup>2</sup> Interview mit Rainer Elstner anlässlich des „Osterklangs 2001“, Radio Österreich 1.

<sup>3</sup> Brod, Max, *Die Musik Israels*, Tel-Aviv 1951, S. 31f.

<sup>4</sup> Wagner, Richard, „Das Judentum in der Musik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Leipzig 1850, veröffentlicht unter dem Pseudonym K. Freigedank, S. 147.

<sup>5</sup> Ebd., S. 168.

Derartige Pejorative sind vor und nach Wagners Lebzeit vielfältig und fast ausschließlich ideologisch motiviert. Die positive und entscheidende Wirkung der jüdischen Musikelemente auf die europäische Musik seit der Emanzipation der Juden Anfang des 19. Jahrhunderts wurde hingegen selten aufgegriffen.<sup>6</sup> So blieb der Blick auf die Klassifizierung des musikalischen Materials, seiner Musikelemente und seines spezifischen Ausdrucks versperrt. Gerade dieses ist jedoch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, für das Verständnis der Werke, für die Bewertung des künstlerischen Gehaltes und für ein vollständiges Bild der Persönlichkeiten von Felix Mendelssohn und anderer jüdischer Komponisten unabdingbar. Wie Max Brod es vortrefflich formulierte: „Aber es scheint mir doch, dass die Erkenntnis der jüdischen Elemente in Mahlers Wesen einen Teil der Rätsel, die er aufgibt, aufhellen kann, vor allem: dass sie den Anblick seiner Wesensstruktur für den Betrachter und Kunstfreund vereinheitlicht, vieles, was sonst als willkürliche Kante erscheint in sein Gesamtbild einzuordnen vermag. [...] Ich tue es ..., um den Manen dieser Grossen zu dienen, um einige ihrer Wesenszüge zu verdeutlichen, die so oft missverstanden oder mit vagen Termini wie ‚Zerrissenheit‘, ‚plötzlicher Stimmungswechsel‘, ‚Labilität‘ etc. umschrieben werden.“<sup>7</sup> Viele der von Brod aufgeführten, abwertend gemeinten Ausdrücke wurden und werden Felix Mendelssohns Persönlichkeit und seinem Schaffen angeheftet. Eins ist in dieser Diskussion offensichtlich: Viele Schatten liegen über dem Thema, das brisant und umstritten ist.

In der Klassifizierung einer Musik nach nationalen Merkmalen greifen zwei Aspekte ineinander, der musikalisch-analytische Vergleich und die Empfindungen beim Hören der Musik. Unser Empfinden bedient sich bei der Gliederung der Musikeinteilung nach nationaler Prägung hauptsächlich der psychischen Assoziationen. Deshalb ist für unsere Einschätzung bestimmend, welche Musik wir erstmals bewusst als Typus einer nationalgebundenen Musik kennen gelernt und erfasst haben. Wir wenden, bewusst oder unbewusst, diese Assoziation als Kriterium bei späteren Prüfungen an. Diese gefühlsmäßige Analyse kann aber nicht objektiv und zuverlässig genug sein.

---

<sup>6</sup> Als eine bedeutende Ausnahme erweist sich der Beitrag von Alexander Ringer, „Felix Mendelssohn oder das Judentum in der Musik“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy – Repräsentant und/oder Außenseiter?*, Vorträge zu den „Kasseler Musiktagen 1991“, Gerhartz, Leo Karl, Hrsg., Kassel 1993, S. 87ff.

<sup>7</sup> Brod, *die Musik Israels*, S. 41.

In musikalisch-analytischen Vergleichen werden spezifische musikalische Merkmale einer bestimmten charakteristischen Musik eines Volkes herausgelöst und bestimmt. Dazu gehören die Melodik, Rhythmik, Metrik und die Harmonik. In der Melodik werden Parameter wie die Nachbildung der charakteristischen Sprachmelodie, Intervalle und Motive, die den jeweils üblichen Tonarten und Tonleitern entsprechen, beurteilt. Rhythmik, Metrik und Harmonik werden hauptsächlich von den geographischen Eigenarten und von der ethnischen Charakteristik beeinflusst - so auch bei der jüdischen Musik.

Die jüdische Musik und vor allem die jüdisch-ashkenasische<sup>8</sup> Musik weist in etwa die gleichen geographischen Eigenarten auf wie die Musik des christlichen deutschen Raumes. So sind in der Musik Felix Mendelssohns die meisten jüdischen Musikelemente nicht in Rhythmik, Metrik und Harmonik zu finden, sondern in der Melodik. Diese weist eine enge Beziehung zur Sprachmelodie auf. Auch die jiddische Sprache, deren Syntax eine Mischung aus der hebräischen, der deutschen und den slawischen Sprachen aufweist, bildet Sprachmelodien, die sich von denen der deutschen Sprache unterscheiden.

Jedoch ist der Ausdruck einer Musik nicht nur von geographischen Bedingungen abhängig, sondern auch von der sozialen Situation des jeweiligen Volkes. Auch beim jüdischen Volk wurden die musikalischen Eigenarten unter dem Einfluss der oben genannten Faktoren gebildet und geformt, sowohl im eigenen Land als auch zerstreut in Europa. Ähnliches ist auch in der österreichischen Volksmusik zu beobachten: „In einem Essay von Kurt Blaukopf (,Erbe und Zukunft', Wien) wird dargelegt, dass die deutsch-österreichische Volksmusik in den Alpen ihre Signatur durch slawische und italienische Volkweisen erhalten hat. Dennoch hat sie ihren eigenen Stil entwickelt, der in den Menuetten Haydns, Mozarts etc. deutlich durchschlägt.“<sup>9</sup> In der vorliegenden Dissertation soll der Schwerpunkt auf die aus den verschiedenen musikalischen

---

<sup>8</sup> Die ‚Ashkenasim‘ (in der aramäischen Fassung des Pentateuchs aus Jerusalem wird ‚Ashkenas‘ mit ‚Germania‘, also ‚Deutschland‘, übersetzt) sind die jüdischen Gemeinden, die sich in Europa entwickelten. Dazu gehören auch die Juden, die 1392 aus Frankreich in die West-Rheinuferegebiete vertrieben wurden. Die ‚Sephardim‘ sind ursprünglich die Gemeinden in Spanien (Spharad – hebr. Spanien) und Portugal, das Wort bezeichnet aber auch die in den arabischen Ländern Nordafrikas und später in Brasilien und Teilen Südamerikas ansässigen Gemeinden. Nach der Vertreibung aus Spanien im Jahr 1492 wanderten die sephardischen Juden auch Richtung Mittel- und Süd-/Südost-Europa ab. Die Juden aus dem Irak, Persien, dem heutigen Iran, und dem Jemen sind die ‚Orientalischen‘ und werden oft ebenfalls den sephardischen Juden zugeordnet - eine Gliederung, die unter musikalischen Aspekten unzutreffend ist.

<sup>9</sup> zitiert nach: Brod, *die Musik Israels*, S. 25.

Elementen entstandene jüdische Musik gelegt werden. Insbesondere wird die jüdische Musik in ihrer Entwicklung seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachtet, wie sie zur Zeit der Kindheit von Felix Mendelssohn gesungen wurde.

Die durch die Musik hervorgerufene Impression sollte bei der Betrachtung dennoch nicht außer Acht gelassen werden. Viele Motive, die man als jüdisch bezeichnen könnte, sind auch in anderen volkstümlichen Musikwerken zu finden. Der spezifische Ausdruck der Musik ist jedoch nicht nur durch das Herauslösen einzelner Musikelemente zu beurteilen, sondern wird entscheidend durch die Verschmelzung dieser Elemente miteinander geprägt.

Nachdem die jüdischen Gemeinden im Rheinland und in Ostfrankreich, darunter die wichtigen Gemeinden von Speyer, Worms und Mainz, vernichtet worden waren, wurde die aschkenasische Musik seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von den dort lebenden Juden für die neu entstandene jüdische Prosa unter Einfluss der zeitgenössischen deutschen Musik neu geformt.<sup>10</sup>

Die fortwährende Interferenz von überlieferter jüdischer und regionaler Musik führte im Laufe der Jahrhunderte zu einer Neubildung der jüdisch-aschkenasischen Volksmusik sowie des Synagogalgesangs. Letzterer basiert, wie die ursprüngliche orientalisches-jüdische Synagogalmusik, auf drei Elementen: Den Singweisen der Bibel, den Singweisen der alten Gebete und den Melodien. Die neu kreierte aschkenasische Musik übernahm die ersten beiden Elemente weitgehend unverändert und variierte vor allem die Melodien. Der germanische Gesang hingegen entwickelte sich aus der frühgregorianischen Kirchenmusik, welche wiederum viele alt-jüdische, modifizierte Motive und Melodien übernahm. Die aschkenasische Musik bewahrte stets alt-jüdische Motive und Floskeln, die ihr ein jüdisches Charakteristikum verleihen, und entspringt zweifellos der seit Generationen typischen jüdischen Empfindungskultur.

Wo sind aber die Wurzeln der jüdischen Musik zu suchen? Wie kann man sie herauskristallisieren, um sie von äußeren Einflüssen zu unterscheiden?

Die Antwort auf die zweite Frage wurde umfassend von Abraham Zwi Idelsohn<sup>11</sup> Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in seinem zehnbändigen Werk

---

<sup>10</sup> Umfangreich zu diesem Thema: Idelsohn, Abraham Zwi, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, Band 7, Kapitel I, Leipzig 1932, S. VIII – XV.

<sup>11</sup> Eckdaten über Abraham Zwi Idelsohn bei Rothmüller, Aron Marko, *Die Musik der Juden*, Zürich 1951, S. 170.

*Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* erforscht und sowohl schriftlich als auch phonographisch dokumentiert.<sup>12</sup> Dieser musik-ethnologische Schatz umfasst die analytische Betrachtung der jüdischen Musik im gesamten Mittelmeerraum sowie von Deutschland bis zum Jemen.

Die ältesten Wurzeln der jüdischen Musik liegen in den „Tropen“<sup>13</sup>, den biblischen Vortragszeichen, die im Jahr 1008 n. Chr. vereinheitlicht und bis heute wenig verändert wurden. Dieses Fundament jüdischer Musik findet sich in gewisser Weise in jeder jüdischen Gemeinde, ganz gleich ob innerhalb oder außerhalb Europas. Die Tropen stellen quasi das verbindende Element aller regional geprägten jüdischen Musikrichtungen dar. Bereits im Jahr 1518 hatte der Humanist Johann Reuchlin seine Schrift über die hebräischen Akzente herausgegeben. Weitere Gelehrte im gleichen Jahrhundert folgten ihm mit ihrer Forschung, darunter auch jüdische Gelehrte wie Jehuda Ben-Jizchak, der ein Fragment einer hebräischen Musiktheorie verfasste. Die Sammlung von 302 synagogalen Melodien von Arno Nadel aus dem Jahr 1744, genannt das „Hannoversche Kompendium“, ist ebenfalls von großer Bedeutung. In diesen Forschungswerken wurde die untrennbare Verbindung der späteren jüdischen Musik zu den ursprünglichen Tropen belegt. Die synagogale aschkenasische Liturgie und die Volkslieder eignen sich somit sehr gut als Quelle, um die Beziehung zwischen typisch jüdischen Musikelementen und ihrer kompositorischen Verwendung im Werk Felix Mendelssohns fundiert darzustellen.

Aber wie steht es mit der jüdischen Volksmusik, also der traditionellen, häufig mündlich überlieferten, für das Volk charakteristischen Musik? Zunächst gab es nicht, wie bei anderen Völkern, eine ‚Volksmusik‘ im Sinne der jüdischen Identität. Als selbständiger Zweig in der jüdischen Musik wurde sie erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts systematisch erforscht. In einer Berliner Dissertation des Judaisten und Altphilologen Felix Rosenberg aus dem Jahr 1888 wurde gezeigt, dass eine Sammlung verschiedener Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert einen „Volkscharakter“ und einen „jüdischen“ Inhalt aufwies.<sup>14</sup> Es wird weiter von

---

<sup>12</sup> Eine Zusammenfassung dieses Werkes ist auch in dem 1929 erschienenen und 1956 überarbeiteten Buch *Jewish Music*, New York 1967, zu lesen.

<sup>13</sup> Die Tropen, auch Akzente genannt, sind das System der alten synagogalen Kantillation für die Bibel-Lesung. Sie geben dem Kantor Hinweise, wie er die Bibel-Verse vorzutragen hat.

<sup>14</sup> Rosenberg, Felix, *Über eine Sammlung deutscher Volks- und Gesellschaftslieder in hebräischen Lettern*, Braunschweig 1888.

Rosenberg dargelegt, dass die von ihm ausgewerteten Lieder spätestens Anfang des 15. Jahrhunderts von den hochgebildeten Schriftgelehrten der im Rheingebiet ansässigen deutschen Juden verfasst wurden. Seit Anfang des 18. Jahrhunderts lassen sich die Anfänge dieser Musikgattung flächendeckend in der Entwicklung der chassidischen Musik verfolgen. Die „Chassidim“ oder „Pietisten“ sind ursprünglich eine osteuropäisch-mystische Sekte, deren Mitgliederzahl Anfang des 20. Jahrhunderts geschätzt eine halbe Million Gläubige betrug. Sussmann Kisselhoff, Forscher des jüdischen Volksliedes, sagt über das chassidische Lied: „Die chassidischen Lieder sind die originellsten nach Form und Charakter unter allen jüdischen Volksliedern, zugleich aber auch die reichsten in Bezug auf die Form und Mannigfaltigkeit der musikalischen Farben. Die chassidischen Lieder sind ganz ohne Worte und gelten bei dem Volke für die ‚höchsten‘ Lieder. Der Charakter dieser Lieder..., ist meistens mystisch. Das chassidische Lied, ist eine Unterredung mit Gott. [...] Das Wichtigste beim Vortrag des Liedes ist die Aufrichtigkeit der Gefühle“.<sup>15</sup>

Dass es Wechselwirkungen zwischen dem jüdischen Gottesdienst und der nicht-jüdischen Umgebung gab, ist unumstritten. Ein Beispiel: Anfang des 18. Jahrhunderts bearbeitete der italienische Komponist Benedetto Marcello (1686-1739) in Venedig elf jüdische Gesänge in eigenen David-Psalmen und unterschied dabei sogar zwischen sephardischen und aschkenasischen Melodien. Auch umgekehrt fand eine Beeinflussung statt, zu sehen an den im 17. Jahrhundert komponierten Madrigalen des jüdischen Komponisten Salomone Rossi (um 1570-1630). Rossi lebte am Hof des Gonzaga zu Mantua und komponierte unter anderem Synagogalmusik mit nicht traditionell jüdischen Melodien, die den Einfluss der damaligen christlichen Musik dokumentieren<sup>16</sup>.

Für die eigentliche jüdische Musik aber waren die beiden Komponisten nicht von großer Bedeutung. Der Einfluss der christlichen auf die synagogale Musik wird erst im 19. Jahrhundert grundlegend spürbar, in der Zeit der Emanzipation der Juden in Deutschland. Hier waren es vor allem die Komponisten Salomon

---

<sup>15</sup> Kisselhoff, Sussmann, *Das jüdische Volkslied*, Berlin 1913, S. 18f.

<sup>16</sup> Salomone Rossi ist hauptsächlich wegen der Einführung des monodischen Stils in die Geschichte der europäischen Musik eingegangen. Seine Sammlung *Die Lieder Salomons* von 1623 enthält drei- bis achtstimmige Bearbeitungen von Psalmmelodien und Gebete für den Sabbat und die Feiertage. Ein Teil seiner Bearbeitungen für die Synagoge notierte er mit Notenschrift, die von rechts nach links, wie die hebräische Sprache geschrieben wird, verlaufen.

Sulzer (1804-1890), Kantor in Wien, Hirsch Weintraub (1811-1881), Kantor in Königsberg, Samuel Naumburg (1817-1880), Kantor in Paris und Louis Eli'ezer Lewandowsky (1821-1894), Berliner Synagogenchorleiter, deren vierstimmige Bearbeitungen und Harmonisierung der Synagogalmusik starke Verflechtungen mit der christlichen Kirchenmusik aufweisen. Einfluss auf die Musik Felix Mendelssohns hatten sie zwar nicht, jedoch ist in der Musik Lewandowskys eine Verwandtschaft mit Mendelssohns Musik erkennbar, besonders in der Kanon- und Imitationstechnik.

Es stellt sich weiter die Frage, inwieweit Felix Mendelssohn überhaupt mit jüdischer Musiktradition in Berührung kam. Als die Kinder getauft wurden, war Fanny elf Jahre alt, ihr jüngerer Bruder Felix gerade sieben. Die Familie Mendelssohn und die Familie Lea Mendelssohns, geborene Salomon, der Mutter von Fanny und Felix, hatten schon seit Generationen beide Musiktraditionen, die jüdische und die christliche, gleichermaßen gepflegt. Fannys Beziehung zu ihrer jüdisch-gläubigen Verwandtschaft, vor allem zu ihrer Großmutter Bella Salomon, war sehr eng. Wenn die beiden Kinder nicht mehr in die Synagoge gingen, so hatten sie immer noch durch ihre Familienmitglieder Berührungspunkte mit der jüdischen Kultur und ihrer Musik.

Es ist daher nachvollziehbar, dass jüdische Musikelemente in den Werken des deutschen Komponisten Felix Mendelssohn zu finden sind. Der Versuch, durch die Analyse seiner Werke diese Annahme zu belegen, und die dadurch entstandene Bereicherung der deutschen Musikgeschichte darzustellen, sind die wichtigsten Aufgaben dieser Dissertation. Ob der Prozess bei Mendelssohn bewusst oder unbewusst stattgefunden hat, ist dabei eher nebensächlich.

Erstaunlich jedoch sind die in jüngerer Zeit veröffentlichten Thesen, in denen es heißt, Mendelssohn wäre daran interessiert, in seinen Werken christliche Lehre durch latente anti-semitische Konnotationen zu vermitteln. Als Beispiel hierfür kann Jeffrey Sposatos Analyse des Librettos gelten, das Mendelssohn zu dem von seinem damaligen Freund A. B. Marx geplanten Oratorium *Mose* verfasste.<sup>17</sup> Dieses Libretto wurde von Marx mit der Begründung abgelehnt, dass der Text ihn kalt und gefühllos ließe.<sup>18</sup> Mendelssohn wird bei Sposato als assimilierter Protestant präsentiert, der sich nicht scheute, populäre antisemitische Meinungen

---

<sup>17</sup> Sposato, Jeffrey S., Kapitel 3 - "Moses", in: *The price of assimilation. Felix Mendelssohn and the nineteenth-century anti-semitic tradition*, Oxford 2006, S. 58 – 73.

<sup>18</sup> Marx, Adolf Bernhard, *Erinnerungen – aus meinem Leben* Bd. 2, Berlin 1865, S. 172.

in die Texte seiner Oratorien zu integrieren. Dies entspricht aber in keinster Weise Mendelssohns Geisteshaltung.<sup>19</sup> Er verstand den protestantischen Glauben nicht als Gegenbehauptung zum jüdischen Glauben, sondern sah in christlichen Werten auch die durch die Aufklärung modifizierte Weiterentwicklung jüdischer Traditionen. Es war nicht seine Absicht, die moralische Überlegenheit des Christentums zu propagieren. Diese Annahme wird auch nicht durch seine überlieferten Äußerungen oder seine Briefe gestützt, denn hier finden sich keine Hinweise dazu, sondern eher auf das Gegenteil. In einem Brief vom November 1838 an Professor Schirmer aus Düsseldorf schreibt Felix: „Ich soll ein Frommer geworden sein?! Wenn man darunter meint, was ich unter dem Wort fromm denke, so kann ich nur sagen, ich bin es leider nicht geworden; aber ich arbeite jeden Tag nach Kräften daran, es zu werden“.<sup>20</sup> Hier und auch aus seinen späteren Briefen über die christliche Gesellschaft,<sup>21</sup> in der er lebte, lässt sich deduzieren, dass er sich emotional nur partiell assimilieren konnte und sein Verhältnis zum Christentum eher von Pragmatismus denn von tief empfundenem Glauben geprägt war. Der Satzesatz des Zitats spiegelt auf ironische Weise sein Verhältnis zum christlichen Glauben wider. Er kann nämlich nicht fromm sein, solange er innerlich, sprich emotional, nicht vom christlichen Glauben überzeugt ist.

Den Preis für seine Anerkennung als Künstler in der christlich geprägten Gesellschaft war er aber durchaus bereit zu zahlen, wenngleich nicht aus Überzeugung, sondern weil es die Doktrin seines Vaters war und daher „unvermeidlich“. Er blieb aber sein Leben lang auch ein Verfechter der Ethik seines Großvaters Moses Mendelssohn, die er den Idealen seiner Zeit anzupassen versuchte, wie es Alexander Ringer treffend formulierte: „Mendelssohn sah sich im Geist derselben althebräischen Tradition, die sein Großvater der modernen Welt zu vermitteln suchte und zu der sich Arnold Schönberg später ausdrücklich bekannte, als bloßes Sprachrohr seines Schöpfers und dessen in seinem Ebenbild schöpfenden Geschöpfe“.<sup>22</sup>

Die Diskussion über die Bedeutung von Felix Mendelssohns Musik erweist sich seit nunmehr fast zweihundert Jahren als polemisch und sehr kontrovers.

---

<sup>19</sup> Kritische Analyse von Sposatos These siehe Zwischenkapitel – *Geheime Absichten – Christologie und Antisemitismus? Der Fall Moses*, S. 229 – 242.

<sup>20</sup> Knepler, Georg, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band II, Berlin 1961, S. 768.

<sup>21</sup> Siehe Briefzitate, Teil 2, Zwischenkapitel – *Der Fall Moses*, S. 230.

<sup>22</sup> Ringer, Alexander L., „Felix Mendelssohn oder das Judentum in der Musik“, S. 81f.

Viele dieser Urteile, deren Hintergründe und methodische Verfahren oft nicht einmal eine Kommentierung verdienen, weil sie vor allem ideologisch motiviert sind, exkludieren eine kritische Fundierung durch Analyse seiner Notentexte. Gerade diese Analyse wird der Schwerpunkt dieser Dissertation sein.

## Teil 1: Jüdische Musikelemente

### I. Am Anfang war die Melodie

#### 1. Die Herrscherin unter den Musikelementen

Der Ursprung der jüdischen Musik ist im Orient zu finden, etwa auf dem Gebiet der Länder Irak, Iran, Syrien, der arabischen Halbinsel und Palästina (das heutige Israel mit den westlich besetzten Gebieten des Jordantales und den östlichen Gebieten, dem heutigen Jordanien). Demnach sind die Grundlagen dieser Musik, wie Tonleitern und musikalische Floskeln, orientalischer Natur und eng mit der arabischen Musik verknüpft.

Die Struktur der orientalischen Musik unterscheidet sich grundlegend von der Struktur der europäischen Musik. Sie basiert ausschließlich auf dem Vokalen und nicht auf dem Instrumentalen. In der europäischen Musik gibt es verschiedene Kompositionsgattungen für verschiedene Instrumente und Besetzungen. Häufig ahmt die vokale Musik sogar in ihrer Struktur die Instrumente und ihre Musiziereigenarten nach. Ein Solokonzert für ein Instrument ist aber bei der orientalischen Musik undenkbar. Die Instrumente dienen nur der rhythmischen Grundlage oder als Wiederholung und Nachahmung des Gesanges.

Der orientalische Gesang ist aus bestimmten Singweisen, Makamen genannt, konstruiert.<sup>23</sup> Im weitesten Sinne bedeutet Makam Musikweise, das heißt eine charakteristische Art zu musizieren, die sich typischer Tonstufen und Motivgruppen bedient. Der Makam ist keinesfalls mit der Tonleiter gleichzusetzen, denn bei dem Makam wird das Hauptgewicht auf die Tonweise, also Tongruppierung und -gefüge, gelegt. Dies unterscheidet ihn von den europäischen Tonleitern und Modi, in deren Rahmen nach Belieben verschiedene Weisen gesungen werden können.

Jeder Makam besitzt sein eigenes Tongefüge und seine eigenen Motive, die stets vom Sänger variiert auftreten.<sup>24</sup> Die Treue zu diesen Tonreihen ist für den orientalischen Musiker von großer Bedeutung. Im gleichen Sinne findet man beim traditionellen Gesang der europäischen Juden den Terminus „Steiger“.

---

<sup>23</sup> Der „Makam“ (Makóm – hebr. Ort) bezeichnet ursprünglich den Vortragsort (die Bühne) der Sänger während ihrer Darbietung.

<sup>24</sup> Eine umfassende Darstellung zu den verschiedenen Makamen findet sich bei Idelsohn, Abraham Zwi, *Jewish Music in its historical development*, New York 1967, S. 24 – 34 und in „Der jüdische Volksgesang im Lichte der orientalischen Musik“ aus der Zeitschriftenreihe „Ost und West“ Jahrgang 1916, Heft 8/9, S. 335ff.

Jeder Steiger weist ein eigenes Tongefüge, charakteristische Motive und Wendungen auf. Anders als in der abendländischen Musik existiert hier kein harmonisches Gefüge im Sinne von Grundton, Dominante oder Leitton, sondern es werden Tonmotive bzw. Tongruppen verwendet und variiert.

Der aschkenasische<sup>25</sup> Ritus, dessen Ursprung auf die rheinländischen Gemeinden aus dem 13. bis 15. Jahrhundert zurückgeht, ging sogar noch einen Schritt weiter.<sup>26</sup> Die rheinländischen Kantoren und Sänger (die Vorbeter in der Synagoge) verwendeten nicht nur feste Motive und Tongruppierungen, sondern flochten in die gesungenen Lieder für jeden Festtag ein unverkennbares Leitmotiv ein. Jedes dieser Leitmotive unterstrich den zum Anlass passenden Charakter, sei es fröhlich, traurig, bedrückt oder jubelnd. Der „Leitmotiv“-Bestand war bei vielen aschkenasischen Gemeinden schon im 15. Jahrhundert verbreitet und im Gebetsritus verankert.<sup>27</sup> Vergleichend hierzu ist zu erwähnen, dass der Leitmotivbestand beim älteren deutschen Volkslied nur bei einigen wenigen Weisen schwach ausgeprägt ist. Es dauerte noch etwa 350 Jahre, bevor Wagner das detaillierte, differenzierte Leitmotiv systematisch in die klassische Musik integrierte. Diese frühe Verwendung der Leitmotivtechnik ist eine beachtliche Leistung des aschkenasischen Ritus, wenn auch zu berücksichtigen ist, dass die Entwicklung der Melodik beim jüdischen Volk tausend Jahre älter ist als die melodische Entwicklung der Gregorianik. Die Verwendung der Leitmotive belegt, wie geschliffen und ausdrucksstark die westjüdische Motivik und die Melodiebildung schon zur Renaissancezeit waren. Die Harmonik in der jüdischen Musik befindet sich dagegen Anfang des neunzehnten Jahrhunderts noch in den Kinderschuhen. In der mitteleuropäischen Musik hingegen wurde sie schon hundertfünfzig Jahre zuvor in meisterhafter Vollendung verwendet.<sup>28</sup>

Die jüdische Musik stammt, wie die arabische, von Musikern, die ihre Musik nicht nach der Notenschrift, sondern nach Gehör formten, ausübten und mündlich weitervermittelten. Um die Musik im Gedächtnis zu behalten, benötigten sie

---

<sup>25</sup> Zu den Aschkenasim siehe Einleitung, Anm. 8.

<sup>26</sup> Die Entstehung der Gemeinden im westlichen Rheinland begann zwischen 800-1000 n. Chr. mit der Wanderung der Familie Kalonimus aus Rom in das Rheinland und dauerte etwa bis 1427-1450, als der bedeutende Rabbiner Jakov Levi (Maharil) den aschkenasischen Ritus vervollständigte und abschloss. Die wichtigsten Zentren des rheinländischen Judentums befanden sich in Mainz, Worms und Speyer.

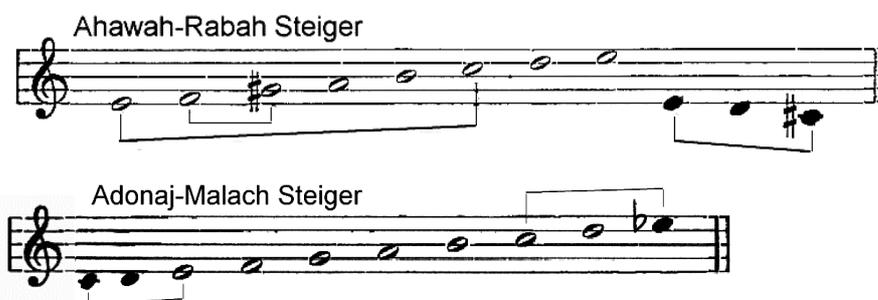
<sup>27</sup> Idelsohn, *Melodienschatz*, Band VII, S. XII.

<sup>28</sup> Näheres im Teil 1, Kap. III.1.

bestimmte melodische Merkmale in den Tonreihen. Folglich besteht der Makam bzw. Steiger aus einer Gruppe von Merkmalen, die dem Sänger beim Vortragen als Orientierung dienen. Für jede bestimmte Gelegenheit, zum Beispiel für die verschiedenen Feiertage, gibt es eine bestimmte Gruppe von Merkmalen, die man auch Floskeln und Motive nennen könnte.

Der aschkenasische Melodienschatz besteht hinsichtlich seiner tonalen Elemente aus drei Haupt-Steigern oder Modi. Jeder Steiger hat seinen eigenen Charakter und wird für ganz spezielle Gebete in Anspruch genommen.<sup>29</sup> Der Magen-Awot-Steiger (hebr. Beschützer der Väter) ähnelt dem äolischen Modus, also der Moll-Tonleiter. Der Ahawah-Rabah-Steiger (hebr. viel Liebe) kam erst im 18. Jahrhundert aus Osteuropa und ist mit dem phrygischen Modus mit übermäßiger zweiter Stufe verwandt. Und zuletzt ist der Adonaj-Malach-Steiger (hebr. Gott der Herrscher bzw. Gott der König) mit dem jonischen Modus mit kleiner oder großer Septime, der Dur-Tonleiter, vergleichbar.

Zwei weitere Tonreihen gibt es noch, diese weisen aber keine vollständige Skala auf. Der Slicha-Modus (hebr. Vergebung) ähnelt dem Magen-Awot-Modus und bewegt sich in der Regel innerhalb einer Sexte. Der Viddui-Modus (hebr. Bekenntnis) ähnelt dem Adonaj-Malach-Modus und bewegt sich innerhalb einer Quinte oder Sexte. Weitere Modi werden auf verschiedene Arten in den Gebeten verwendet. Der Ahawah-Rabah-Steiger verfügt durch seine Terz-Erweiterung unter dem Grundton sowohl über eine kleine Sexte (von der ersten Stufe bis zur sechsten – e bis c) als auch über eine große Terz bzw. eine große Sexte (e bis cis). Der Adonaj-Malach-Steiger verfügt über eine große Terz-Erweiterung unterhalb des Grundtones und eine erniedrigte Wiederholung des Grundtones in der Oktave. So verfügten die Aschkenasim innerhalb des Steigers über eine Dur-Tonleiter:



<sup>29</sup> Die Namen der Steiger werden in der Dissertation in der ursprünglichen hebräischen und nicht in der jiddischen Aussprache notiert. Die meisten Steiger sind nach Anfangswörtern der Gebete aus dem *Siddur* (das jüdische Gebetbuch) benannt und zeichnen sich durch spezifische Motivik aus.

Bei der gesungenen freien Poesie, die von den Aschkenasim und vor allem von den osteuropäischen Juden geschätzt wurde, ergaben sich durch die Besonderheiten der jüdischen Steiger und ihrer intuitiven gesanglichen Linienführung Modulationen, wie im Notenbeispiel Teil 1, Nr. 11. Auffällig ist zunächst der fehlende Leitton, wie in der modalen Musik üblich. Dazu kommen die außergewöhnlichen Intervalle innerhalb der Modi. Schließlich gibt es die Möglichkeit, zwischen den Steigern zu modulieren. Hierzu eignen sich besonders der Ahawah-Rabah- und der Adonaj-Malach-Steiger.

Diese Besonderheit der Steiger hat eine wichtige Charakteristik der melodischen Linienführung mit sich gebracht. Es ist einzigartig, wie die traditionellen jüdischen Melodien innerhalb der fließenden Gesangslinie zwischen Dur- und Mollverlauf hin und her wiegen. Hier ist der Ursprung für die Vorliebe jüdischer und jüdisch-stämmiger Komponisten begründet, in ihren Werken häufig zwischen Dur und Moll zu pendeln.<sup>30</sup> Als Musterbeispiel dient der Anfang des dritten Satzes aus Gustav Mahlers Sechster Symphonie in a-Moll:<sup>31</sup>

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is annotated with 'Es Dur', 'moll', and 'Dur'. The second system is annotated with 'moll' and 'Dur'. The third system is annotated with 'moll'. The fourth system is annotated with 'Instabilität' and 'Dur'. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'p'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Brod, *Die Musik Israels*, Anhang, Notenbeispiel Nr. 9

<sup>30</sup> Die siebte Symphonie Mahlers basiert gänzlich auf Dur- gegen Moll-Spiel. Ihre ersten drei Sätze sind voll mit jüdischen Motiven bespickt, sowie auch seine fünfte Symphonie, wo jüdische Themen zu hören sind.

<sup>31</sup> Näheres zu jüdischen Motiven und Themen im Mahlers Werk, siehe Teil 2, Kap. IV.1., S. 279ff.

## 2. Identitätsbewahrung mitten in kultureller Vielfalt

Trotz vieler volkstümlicher Einflüsse von den Völkern, unter denen die Aschkenasen lebten, konnten sie in ihrer Musikkunst die eigene Identität bewahren. Die aschkenasische Musik enthält Einflüsse slawischen Ursprungs, aber auch viele Einflüsse der chassidischen Musik. Die Chassidim, die Pietisten oder wörtlich Wohltäter, stammen aus Osteuropa. Als Gründer dieser damaligen Sekte gilt der Rabbiner Eli'esser von Miedzybozh (um 1700-1760), genannt Ba'al Schem-Tow. Er war der erste chassidische „Zadik“<sup>32</sup>, der Gerechte und spirituelle Führer im Sinne eines Heiligen. Der Zadik ist nach der chassidischen Auffassung ein Wunderheiler und hat den alleinigen Zutritt zu den hohen Sphären, denen auch die Musik zugeordnet ist. Diese spirituelle Strömung innerhalb des Judentums war, wie viele andere religiöse Strömungen, nicht frei von Aberglauben. Es gibt Engel und Teufel, gute und böse Geister, Seelen von Verstorbenen die herumirren. Als bekannte chassidische Geschichte ist die *Dibbuk*-Geschichte<sup>33</sup> ein Musterexempel hierfür. Der Dibbuk ist die Seele eines ehemals bösartigen Toten, die sich aufgrund ihrer Verfehlungen nicht von der irdischen Existenz trennen kann und deswegen einen lebenden Körper sucht, um sich bei ihm einzunisten. Die *Dibbuk*-Geschichte besitzt keine metaphorische sondern eine konkrete Bedeutung.

Die chassidische Bewegung gründete eigene Gebetshäuser in abgetrennten Höfen, wo sie den spanisch-orientalischen Ritus<sup>34</sup> nach kabbalistischen Betrachtungen zelebrierten. Ferner wurden verschiedene religiöse Gebräuche geändert. Im chassidischen Glauben ist Gott das Infinitum, der Urquell des ewigen Lebens, und ist in seiner Bedeutung gleichlautend mit 'ewiger Freude'. Die Musik ist eine wichtige Grundsäule dieser Glaubensrichtung. Nur der Zadik hat als alleiniger Bevollmächtigter Zugang zu den himmlischen Musikquellen. Manche Zadikim meinten, sie könnten durch ihren Gesang in den himmlischen Sphären mehr bewirken als mit ihren Gebeten: „Es existieren Tempel in den oberen Sphären, die nur durch Gesang sich öffnen.“<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> ‚Zadik‘ stammt vom hebräischen Wort Zedek und bedeutet Gerechtigkeit.

<sup>33</sup> Die Geschichte wurde von Leonard Bernstein 1974 als Ballett vertont und von Michal Waszynski 1937 verfilmt.

<sup>34</sup> Siehe Einleitung, Anm. 8, S. 4.

<sup>35</sup> Moshe Teitelbaum, *Der Rabbi aus Ladi*, Band I, Warschau 1911, S. 19.

Die Seele ist dem Urquell des Ewigen entnommen und deshalb in ihrer Reinheit voller Freude. Um die Seele vor Sünden, die als Satanswerk gelten, zu schützen, ist die Freude das beste Mittel. Die einzige Möglichkeit, die Seele zu heilen, ist die Musik, als erstes im Sinne von Gesang, der der Seele Freude bringt. So steht in der *Likkut*, eine Sammlung religiöser Vorschriften, geschrieben: „Alle Melodien stammen aus der Quelle der Heiligkeit, aus dem Tempel der Musik. Die Unreinheit kennt keinen Gesang, denn sie kennt keine Freude; sie ist die Quelle aller Melancholie“<sup>36</sup>.

Die größte musikalische Errungenschaft der Chassidim ist die Musikalisierung des Alltagslebens. Innerer Frieden und Freude sind wichtig, um Unheil abzuwehren und den grauen Alltag zu meistern. Sie haben den ärmsten jüdischen Gläubigen Trost und Durchhaltevermögen gespendet. Aufgrund einer optimistischen Weltanschauung hat der Chassidismus innerhalb des Judentums bis heute überdauert.

Aus einem Zitat von Jitzchak L. Peretz, einem jüdischen Dichter und Erzähler, aus den Erzählungen der Kabbalisten<sup>37</sup> wird ersichtlich, wie wichtig die Melodie für den chassidischen Glauben ist: „Es gibt viele Stufen von Melodien. ... Da gibt es eine Melodie, zu der Worte gehören, das ist eine ganz niedrige Stufe. Eine Melodie, die sich ganz ohne Worte singen lässt, ist schon reinere Melodie. Doch bedarf diese Melodie noch der Stimme... und die Lippen – verstehst Du! – sind doch etwas Körperliches. Und die Stimme ist zwar von edler Körperlichkeit, aber körperlich ist sie immerhin! ... Lass meinewegen die Stimme auf der Grenze stehen, zwischen Geist und Körper! Doch sei dem, wie ihm wolle, eine Melodie bei der man die Stimme hört, die an die Lippen gebunden ist, ist noch nicht ganz rein ... noch nicht wahrer Geist. Die wahre Melodie lässt sich ganz ohne Stimme singen, sie singt innen drin im Herzen, in den Eingeweiden! Das ist der geheime Sinn von König Davids Worten: ‚Kol Azmotai tomarna‘ [‚Es sprechen alle Gebeine‘]. Im Mark der Knochen soll man singen, dort muss die Melodie sitzen, der höchste Preis Gottes, gelobt sei er! Das ist keine Melodie eines Menschen von Fleisch und Blut mehr, das ist keine ausgeklügelte Melodie! Das ist schon ein Teil jener Melodie, mit welcher Gott die Welt erschaffen hat ...

---

<sup>36</sup> Aus den *Likkuten* (Handschriftenkonvolut, verschiedene Autoren), S. 62.

<sup>37</sup> Nemtsov, Jascha, *Jüdische Musik in Sowjetrußland*, Berlin 2002, S. 26f.

von der Seele, die er in sie gegossen hat. Und so singt die Pamalia schel Ma'ala [hebr. die Gefolgschaft, die Gott umgibt].“

Die chassidischen Lieder sind, nach Form und Charakter, die originellsten unter den jüdischen Volksliedern und zugleich die reichsten an Mannigfaltigkeit. Sie betreffen nicht nur das spirituelle Leben, also das Himmelreich des Judentums, sondern auch das weltliche, alltägliche Leben im Erdenreich. Darunter gibt es Marschlieder, Liebeslieder, Hochzeitslieder, Tanzlieder, Wiegenlieder und Naturlieder, die zum Teil mystischen Charakter haben. Es finden sich sogar seit Anbeginn der Entwicklung, Kinderlieder.

Die Lieder ohne Worte, bei den Chassidim Nigùn<sup>38</sup> genannt, sind eine Unterredung mit Gott. Damit besitzen sie einen viel höheren Stellenwert als die mit Worten gesungenen Lieder, sowohl bei den Chassidim als auch beim übrigen jüdischen Volk. Sie drücken Fragen, Antworten, Flehen und Hoffen, Freude bis zur Ekstase sowie meditative Gläubigkeit aus. Als Folge dieser extremen Gefühlsspanne sind auch die Melodien sehr emotionsgeladen, was den Körper oft in innerlichen Aufruhr, welche sich in Hin- und Herwiegen und verstärkter Gestikulierung äußert, versetzt. Auf das Wort im Nigun wird kein Wert gelegt. Ziel ist es, in der Melodie zu versinken und so eine Verbindung mit dem Göttlichen zu erlangen.<sup>39</sup>

Eine große Mehrheit dieser Lieder, obgleich viele an südrussische Weisen erinnern, hat eine eigene Ausdrucksweise in Motiven und deren Entwicklung. Sie sind nicht unter überlieferten Liedern aus der Ukraine, Tschechien, Polen oder bei den Zigeunerweisen zu finden<sup>40</sup>, aber wohl in der Musik von Felix Mendelssohn.<sup>41</sup> Dieses Phänomen ist zu erklären durch die Wanderung der Chassidim ab Mitte des 18. Jahrhunderts innerhalb Europas und die Beliebtheit ihrer Lieder in den verschiedenen jüdischen Gemeinden in Mittel- und Westeuropa.<sup>42</sup> Einige dieser Melodien sind sogar im *Siddur*, im Gebetbuch für die Wochentage, zu finden.

---

<sup>38</sup> Das hebräische Wort Nigùn ist der Ursprung des hebräischen Verbs Lenagen, was ‚ein Instrument spielen oder das Spielen einer Melodie, also das Spielen eines Liedes ohne Worte bedeutet.

<sup>39</sup> Ähnlich war diese Art und Weise von Hineinversetzen in Ekstase bei den biblischen Propheten vor ihrer Predigt verbreitet.

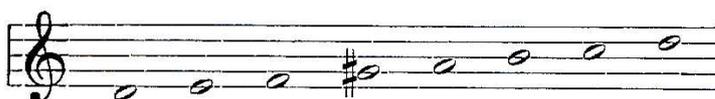
<sup>40</sup> Siehe Idelsohn, *Melodienschatz*, Einleitung Band 10, S. 10.

<sup>41</sup> Siehe Notenbeispiele Teil 2, Nr. 1, 12, 16, 29, 159, 179, 200, 220, 347, 354 usw.

<sup>42</sup> Diese weitreichende Wirkung lässt sich sogar in den Werken von Gustav Mahler nachweisen. Brod, *Die Musik Israels*, S. 32f.

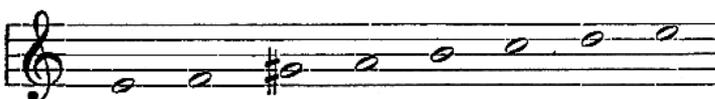
Aber nicht nur die chassidische Musik hat Einfluss auf die aschkenasische Musik genommen, sondern auch die ukrainische Musik. Die Einflüsse der ukrainischen Melodik auf die aschkenasische Musik beruhen auf dem für beide Strömungen ähnlichen, oft sogar identischen Modusaufbau. Das ukrainische Lied basiert fast gänzlich auf der folgenden Skala:

d-e-f-gis-a-h-c-d



Diese Skala können wir mit dem dorischen Modus vergleichen.<sup>43</sup> Jedoch ist die vierte Stufe erhöht. Dadurch entsteht die orientalisch klingende übermäßige Sekunde. Diese Skala ähnelt dem jüdischen Steiger Ahawah-Rabah:

e-f-gis-a-h-c-d-e    oder zum Vergleich auf d transponiert;  
d-es-fis-g-a-b-c-d



Beide Skalen enthalten die übermäßige Sekunde, die ursprünglich aus der Tatarenmusik stammt,<sup>44</sup> jedoch ist beim Ahawah-Rabah-Steiger die dritte Stufe erhöht. Diese Tonskala wurde von den Chasaren, ein Tataren-Stamm jüdischen Glaubens, in den Raum Kleinasien und Mittel-Ost-Europa transportiert, weshalb diese Skala nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert bei den jüdischen Gemeinden dieser Region zu finden ist.

Das ukrainische Lied ist eine Mischung von slawisch-tatarischen und semitisch-orientalischen Musikelementen und daher mit dem ostjüdischen Lied verwandt.<sup>45</sup> Dennoch bestehen auch grundlegende Unterschiede. Um die Eigenart der aschkenasischen Musik noch besser kenntlich zu machen, werden die Bausteine dieser Melodien analysiert. Der Vergleich mit ukrainischen Weisen zeigt:

<sup>43</sup> Diese Skala ist nicht bei dem traditionellen Lied der Synagoge zu finden, sondern wurde durch das Musizieren der osteuropäischen Chasanim (Kantoren) in einige Gebete hineintransferiert. Er wird Mi-Scheberach- oder Aw-harachamim-Steiger genannt.

<sup>44</sup> Idelsohn, *Jewish Music*, Kapitel IX, S. 190.

<sup>45</sup> Das belegt auch der ukrainische Musikwissenschaftler Philaret Kolessa in seinem Buch *Phonographierte Melodien der ukrainischen rezitierenden Gesänge*, Lemberg 1920, Teil I S. 1xxx1, Rezitation.

Die ukrainische Melodie endet oft auf der ersten und auf der fünften Stufe, eher selten auf der zweiten und ganz selten auf der dritten. Beim aschkenasischen Lied hingegen enden die Melodien oft auf der siebten und auf der zweiten Stufe, manchmal auf der vierten oder auf der ersten. Hier besteht bereits der erste Unterschied zwischen den beiden Volksmelodien.

Das Entscheidende bei einem Vergleich zwischen verschiedenen volkstümlichen Liedern ist die charakteristische Zusammensetzung der Motive und der Verlauf der Melodie innerhalb des Liedes. In den folgenden Notenbeispielen kann man deutlich zwischen dem ukrainischen und dem ostjüdischem Lied unterscheiden. Das jüdische Lied basiert auf den Aw-Harachamim-Modus:<sup>46</sup>

Ukrainisches Lied | Motiv 1

1. Gei, toh se-re - du-shtze brat u - se dob-re  
 dba - e, ver-cho-ve dre-vo la - ma - e, a nai-  
 men-tzo-mu bra-tu, pi-sho-mu pi-cho-tin-tzu Na prik-  
 me-tu po po - ki - da - e.

Synagogaler "Aw-Harachamim" Modus

2. Ki do - - resh do - resh do - mim o -  
 som zo - char lo sho-chach tza - a - kas a - no - vim,  
 lo sho - chach, lo sho - chach tza - kas a - no - vim.

<sup>46</sup> Alle Notenbeispiele in Teil 1 dieser Dissertation stammen aus den Publikationen von Idelsohn, Abraham Zwi, *Jewish Music, Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* und *The Jewish song book for Synagogue, School and Home*, Cohon Baruch Joseph, Hrsg., Publications for Judaism, Cincinnati 1951.

Das ukrainische Lied bedient sich zumeist eines einzigen Motivs, höchstens zweier Motive, welches nur begrenzt variiert wird. Das ostjüdische Lied hingegen besteht aus zwei und mehr Motiven, die deutlich plastischer variiert und im Verlauf des Liedes entwickelt werden.

Weitere Beispiele für ukrainische Lieder, die auf der zweiten Stufe enden:

Ukrainische Lieder im dorischen Modus

3. 
  
Gei, ge - gei, ge - gei, ge - gei, ge - gei!

4. 
  
Oi, si - ni mo - i, si - ni, Tri yak  
yas - ni - i glas - ni - i so - ko - li!

5. 
  
Cho-tyab u vas vti-cho-mir stvi shtze po-si - di-la.

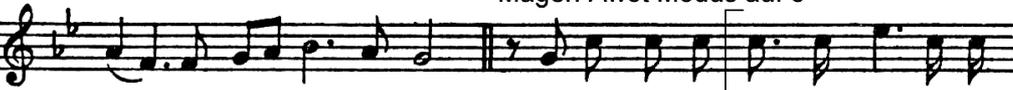
Typisch für das ukrainische Lied ist auch hier die Beschränkung auf ein Motiv, das im Laufe des Liedes variiert und verziert wird, wie in den Notenbeispielen Nr. 1, 4 und 5 zu sehen ist. Die Notenbeispiele Nr. 2 und 6 hingegen enthalten mehrere Motive. Der aschkenasische Melodieverlauf ist, wie im Notenbeispiel Nr. 6 Zeile 2 und 4, 5 und 7 zu sehen ist, sequenzartig, mit dem gleichen Modus auf verschiedenen Stufen.

Weiter ist für den Ahawah-Rabah-Steiger typisch, wie im Beispiel 6 Zeile 2, 4, 6 und 7 erkennbar, dass er zu anderen Modi moduliert. Der aschkenasische Melodieverlauf zirkuliert oft um die dritte Stufe, hat eine aufsteigende Tendenz und endet oft auf der siebten oder auf der zweiten Stufe; Merkmale, die es bei der ukrainischen Volksmusik nicht gibt. Ihr Melodieverlauf ist absteigenden Charakters.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Kolessa, *Phonographierte Melodien* 1.c. Teil I, S. 1xxvi

Ahawah-Rabah Modus - Aschkenasisch  
auf g

6. 
  
Hi-ne-ni he-o-ni mi-ma-as. af al pi she-e-ni che-  
Magen-Awot Modus auf c


  
day ve-ho-gun le-chach. lo-chen a-vak kesh mim-cho, e-lo-  
he av-ro-hom, e-lo-he yits-chok ve-lo-he ya-a-kov, Sequenz


  
a-do-noy, a-do-noy, el ra-chum ve-chan-nun, e-lo-he yis- Sequenz


  
ro-el. shad-day o-yom ve-no-ro, ukrainisch? he-ye no mats- Magen-Awot


  
li-ach dar-ki a-scher o-no-chi ho-lech ve-o- Ahawah-Rabah auf g


  
med le-vak-kesh ra-cha-mim o-lay ve-al shol-choy. Magen-Awot

Auch mit der rumänischen Volksmusik ist die jüdische Musik verwandt. Die bestehenden Unterschiede werden aber an folgenden Notenbeispielen deutlich:

Rumänisch

7. 

Jüdisch

8. 

In beiden Beispielen ist der Modus gleich und die Melodiespanne sehr ähnlich. Dank Tempo und Metrum ist der tänzerische Charakter in beiden Beispielen vorhanden. Einige interessante Unterschiede sind jedoch leicht abzulesen. Im Beispiel 8 ist der Rhythmus variabler, die Melodie vor D.C. endet auf der zweiten Stufe und die Kadenzierung in den Takten 8 bis 9 ist raffinierter.

Rumänisch

Musical notation for 'Rumänisch' (Romanian). It consists of three staves of music in a single system. The first staff is numbered 9. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and grace notes. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns.

Jüdisch

Musical notation for 'Jüdisch' (Jewish) with lyrics. It consists of nine staves of music in a single system. The first staff is numbered 11. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and grace notes. The lyrics are written below the notes. The music includes various musical markings such as '1=g', '2=F', '3=d', '4=C', '5=g', 'tr', and 'rall.'. The lyrics are: O - mar rab - bi el - o - zor, o - mar rab - bi el - o - zor; o - mar rab - bi cha - ni - noh tal - mi - de cha - cho - mim mar - bim; sho - lom, mar - bim sho - lom bo - o - lom, mar - bim sho - lom bo - o - lom. she - ne - e - mar: ve - chol bo - na - yich lim - mu - de a - do - noy ve - rav she - lom bo - no - yich al tik - ri bo - no - yich, e - loh bô - no - yich, bô - no - yich. sho - lom rav le - o - ha - ve so - ro - se - choh, le - o - ha - ve so - ro - se - choh v'en lo - mo mich - shol. ye - hi sho - lom be - che - lech shal voh be - ar - m'no - so - yich.

Die Notenbeispiele Nr. 9, 10 (rumänisch) und 11 (jüdisch) weisen einen ähnlichen meditierenden und rezitierenden Charakter auf. Aber auch hier, wie im Notenbeispiel Nr. 6, ist bei der jüdischen Musik im Vergleich zum ukrainischen Stil eine Fülle von Motiven und variablen Modulationen vorhanden. Langgezogene und wohlgeformte Melodien vervollständigen die Wesensmerkmale, die bei der rumänischen Musik - ohne sie zu schmälern - nicht zu finden sind. Dafür ist in ihr eine konzentrierte motivische Variationsarbeit zu erkennen. Der Taktwechsel ist ebenfalls für viele jüdische Lieder typisch. Dazu ist auch das gelockerte Metrum sehr bezeichnend.

Die Modulationen, vor allem im Notenbeispiel Nr. 11, aber auch im Notenbeispiel Nr. 6, waren in der klassisch-europäischen Musiktheorie ihrer Zeit nicht geläufig. Sie stammen von den Chasanim (Vorbetern), die keine systematische musikalische Bildung besaßen. Trotzdem ist die Expressivität tiefgründig und die Gesamtstruktur vorbildlich. Diese kompositorische Leistung basiert auf einer langgepflegten und originären Musiktradition.

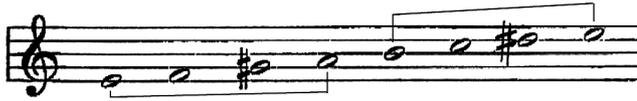
Eine weit verbreitete Meinung geht davon aus, dass die Musik der osteuropäischen Juden unter dem Einfluss der Zigeunermusik stehe. Diese Ansicht ist unzutreffend. Schon Franz Liszt zog in seinem Buch über Zigeunermusik eine klare Linie zwischen jüdischer Musik und der Musik der Zigeuner.<sup>48</sup> Es stimmt zwar, dass eine beiderseitige Beeinflussung zu erkennen ist, doch die Intention der jeweiligen Musik ist grundverschieden. Die Musik der Zigeuner drückt spontane seelische Impulse aus, wie Leidenschaft, Passion und Taumel, von Anspannung bis Ekstase. Die Musik der Chasanim drückt Emotionen wie Andacht, Rührung und Erschütterung, von Anbetung bis Verlangen aus. Sie dienen einer religiösen Ergebenheit, einem Bekenntnis.

Die Musik steht im Dienst des Gottesdienstes. Den gläubigen Juden ist es verboten, beim Musizieren die Kontrolle über sich zu verlieren, eben die Ekstase zu suchen. Dieses Verbot wurde jedoch erst die Chassidim, die die Musik auch als Ausdruck des Weltlichen zu verstehen vermochten, gebrochen.

Die Zigeunermusik basiert auf einem orientalischen Modus, von dem sowohl die Tataren als auch die Türken Gebrauch machten. Er ähnelt dem Ahawah-Rabah-Modus und beinhaltet mit der erhöhten siebten Stufe nur eine einzige Abweichung, wie folgt:

---

<sup>48</sup> Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, Leipzig 1883, S. 20-68.



Zwei Beispiele für die Benutzung dieses Modus in der Synagoge (Nr. 12 und 13) zeigen, dass auch bei Verwendung des für die Zigeunermusik typischen Modus die spezifische Intention der jüdischen Musik und ihrer besonderen Zielrichtung deutlich wird:

Davidl Brod 1886

12. 
  
 Ki le-choh no-e a-do-noy e-lo-he —  
 nu shir ush-vo-choh hal-lel ve-zim-roh.  
 bo - - - ruch a-toh a-do-noy etc.

Amsterdam um 1800

13. 
  
 I II  
 (The score continues with multiple staves of music featuring triplets and other rhythmic motifs.)

Eine weitere Vorliebe in der jüdischen Musik ist die Verwendung von Weisen in Moll. Diese Tendenz ist bei allen orientalischen und besonders bei den semitisch-sprechenden Völkern, den Arabern und den Hebräern, zu beobachten. In der orientalischen Musik gibt keinen Charakterunterschied zwischen Moll und

Dur im Sinne der Musik im deutschen Raum. Der Magen-Awot-Steiger, vergleichbar mit dem dorischen Modus, wird bis zum heutigen Tag oft auch für fröhliche Festtage als Musiziergrundlage verwendet. Dies zeigen die folgenden Notenbeispiele:

14. Brautlied

15. Flirten Lied

Schön MÄ - de - le, Ro-ohel le - ben, wos tust' sich a - soi fein zie - ren,  
nem auf dir dos sei - den Ti - che - le un lo - mir gehn spa - zie - ren.

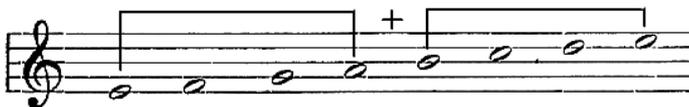
Wenn wir alle Erkenntnisse über die Elemente der jüdischen Musik zusammenfassen, dann ist es kein Zufall, dass die meisten Fundstellen jüdischen Vermächnisses in der Musik Felix Mendelssohns in den Melodiewendungen und eher in der tonalen Mollumgebung zu finden sind.

## II. Melodische Bauelemente

### 1. Tetrachorde und Modi

Die jüdisch-askhenasischen Modi, die in Teil 1. I.1. erläutert wurden, haben eine lange Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte hinter sich. Um zu verstehen, warum sie sich auf diese Weise entwickelt haben und wie die Entwicklung der jüdisch-askhenasischen Musik verlaufen ist, wird eine kurze musikgeschichtliche Exkursion in die Grundelemente jener Musik unternommen.

Die ganze orientalische Musik basiert auf festen Motiven, die sich innerhalb einer Quarte bewegen, also auf Tetrachorden und eher selten auf Pentachorden beruhen. Die Tetrachorde sind wie folgt:



Die Quarte hat eine dominierende Rolle innerhalb der orientalischen Musik und daher auch im synagogalen Gesang. In Quarten wird mit Vorliebe moduliert. Die Quinte dagegen hat keine zentrale Bedeutung.

Der Ursprung liegt im semitisch-orientalischen Lebensraum und manifestierte sich zuerst in der Rezitation der Bibel. Schon vor der christlichen Zeitrechnung haben die Juden die Texte des Alten Testaments gesungen. Die Kanonisierung der Bibel fand aber erst um 100 n. Chr. in der Stadt Yawne (Israel) statt. Sie enthält, als Sammelwerk alt-religiöser Schriften, 24 Bücher. Um 1008 n. Chr. wurde die endgültige Fassung der Tanach, der gesamten jüdischen Bibel, mit einheitlichen Akzenten versehen.

Bei der Lesung unterscheidet man zwischen zwei Grundmodi: dem Pentateuch-Modus und dem Propheten-Modus.<sup>49</sup> Jeder Modus gilt als Grundlage für die Lesung bestimmter Bücher und enthält seine eigenen Motive. Als Erstes ist der Pentateuch-Modus und seine besondere Stellung innerhalb der Bibel in den fünf heiligen Büchern Moses – die *Torah* - zu betrachten.

---

<sup>49</sup> Dazu gehören auch sechs weitere modale untergeordnete Arten zur Lesung der Bücher aus dem *Tanach* (hebr. das Alte Testament). Für Prosastellen im Pentateuch und für die Bücher *Ruth*, *Esther*, *Hiob*, *Psalmen* und *Klagelieder*.

Die *Torah* soll nach der Überlieferung von Gott selbst geschrieben und dem Volk Israel gesandt worden sein.

Im Pentateuch-Modus wurde der gregorianische phrygische Modus, der in der altgriechischen Kunsttheorie als dorischer Modus bekannt ist, übernommen. Die vierte Stufe wurde erhöht. Der zweite Tetrachord entspricht, wie beim Hiob – Tetrachord<sup>50</sup>, dem zweiten Tetrachord des ionischen Modus. In der orientalischen Musik ist er als Makam Siga (persisch die dritte Stufe) bekannt; seine Hypo-Form, die dem Hypophrygischen entspricht, wird Makam „Irak“ genannt.

Die Versetzung der Modi mit einer Quarte nach unten mit dem Ziel, zwei finalis-Noten zur Verfügung zu haben, war schon in der alten orientalischen Musik gebräuchlich. Es gibt in der arabischen Musik Makamen, die im Vergleich zu anderen Makamen verlängert wurden, um zwei sogenannte Finali zu erzielen. Manchmal ist die Finalis mitten in der Makamtonreihe zu finden, wie im Makam Huseni, und manchmal in der oberen Hälfte der Tonreihe, wie im Makam Nawa.

The image shows musical notation for three different modes. The first two are on a single staff in treble clef. The first is labeled 'Phrygisch' and shows a scale starting on F (labeled 'F') and ending on R (labeled 'R'). The second is labeled 'Hypophrygisch' and shows a scale starting on C (labeled 'F') and ending on R (labeled 'R'). Below these are two staves of music for 'Im Makam "Siga"'. The first staff starts with a measure number '16.' and shows a melodic line with various intervals. The second staff continues the melodic line.

Die Aschkenasim haben im Laufe der Zeit diesen Modus für die Lesung des Pentateuchs wie folgt geändert:

f-g-as-h-c-d-e-f

Dieser Modus ist von orientalisierter, lydischer Form und vermittelt eher einen Dur-Charakter, weil der zweite Tetrachord einen Dur-Charakter aufweist. Die übermäßige Sekunde wird in der orientalischen Musik nicht als traurig empfunden,

<sup>50</sup> Näheres zum Hiob-Tetrachord, siehe S. 30

sondern als Ausdruck von Leidenschaft. Die Trennung zwischen Dur und Moll, wie in der mitteleuropäischen Musik, ist nicht vorhanden.

Trotz seiner Änderung enthält der Modus Originalmotive des Ursprungsmodus. Was aber für die Untersuchung der aschkenasischen Musik im 18. Jahrhundert wichtig ist, ist die Tatsache, dass der Pentateuch-Modus, der dem phrygischen gleicht, die Grundlage für den Adonaj-Malach-Steiger ist.<sup>51</sup>

Die spätere Verlängerung des Adonaj-Malach-Steigers mit c und d unterhalb der Finalis und die Halbtonabsenkung vom oberen e zu es bei den Aschkenasim ist keine originäre Erfindung der jüdischen Musiker, sondern stammt aus der arabischen Musik. Als Beispiel der Makam Mahur (arab. der Trabende im Sinne von Allegro, maher – hebr. schnell):

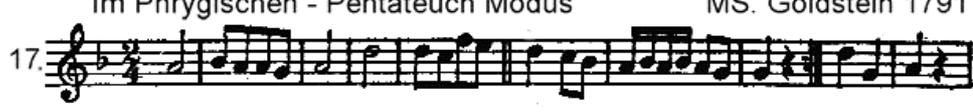
e-f-g-a-h-c-d-es.

Ein weiterer Makam, der seinen Ursprung im biblischen Pentateuch-Modus hat, ist der Makam Hidschas oder Hedschas. Bei diesem wurde die dritte Stufe erhöht und sein Aufbau sieht wie folgt aus:

d-es-fis-g-a-b-c-d

Dieser Makam ist wichtig, weil er mit dem Ahawah-Rabah-Steiger der Aschkenasim identisch ist.

Im Phrygischen - Pentateuch Modus MS. Goldstein 1791



17.



Dorisch?



<sup>51</sup> Siehe Teil 1, Kap. I.1., S. 11.

Im Makam "Hedschas"

18  
ish-ha-duannaMu-hamma dar-rasul Al-la. ish-ha-du  
il - la Mu-ham-ma-dar ra-sul Al-la.  
hay-ya a-las sal-lat. hay-ya

Der zweite und zugleich der meistverbreitete biblische Modus ist der Propheten-Modus. Seine Struktur ist wie folgt:

Das Tetrachord-System gilt für alle Modi der orientalischen Musik und sieht wie folgt aus:

d-e-f-g + a-h-c-d

Dieser Modus gleicht dem ersten gregorianischen Modus dorisch (bei den alten Griechen als Phrygisch bekannt). Der Modus ist auch identisch mit dem sephardischen<sup>52</sup> Magen-Awot-Modus. Bei den Aschkenasim wird die sechste Stufe von h nach b erniedrigt. Mit diesem Modus wird auch ein anderer Aufbau zweier Tetrachorde gesungen und zwar wie folgt:

d-e-f-g + g-a-b-c.

Dieser ist dann identisch mit dem hypodorischen Modus. Er ist auch identisch mit dem arabischen Modus Bayati (der Häusliche im Sinne von heimisch; Bayit – hebr. Haus), und der meistbeliebte Modus bei der Lesung der Bibel. Die Erhöhung der siebten Stufe, also von c nach cis, gab es schon in einem arabischen Makam unter dem Namen Uschak (arab. Leidenschaft), welcher identisch ist mit der harmonischen Moll-Tonleiter, wie wir sie heute kennen, welche wiederum dem äolischen Modus mit erhöhter siebter Stufe entspricht. Der äolische Modus ist der meist beliebte und daher auch der meist benutzte Modus in der jüdischen Musik überhaupt. Sowohl in der Synagoga- als auch in der Volksmusik basieren nahezu 80 Prozent aller Melodien auf diesem Modus.

<sup>52</sup> Siehe Einleitung Anm. 8, Seite 4.

19. Im Makam "Bayati"

20. Im hypodorischen - Propheten Modus S. ben Abbun 11. Jh.

Solo Dur E-der-vo-hod e - ten be-tziv-yon, she-va e-e-roch be-niv ve-hi-go-yon.  
Cong Moll gdu-lo-so-god-loh o-lom-meh-o-chil, iz zu-zo ko-ach-mi-yo-chil.

Ein für die Entwicklung der jüdischen Musik wichtiger, untergeordneter Modus wird Hiob-Modus genannt. Er ist eigentlich nur ein Tetrachord und seine Struktur ist wie folgt:

f-g-a-b

Er ist identisch mit dem ersten Tetrachord des ionischen Modus. Der Makam Sasgar (persisch ‚auf dem Instrument Sas‘) hat den gleichen Tetrachord und wird auf dem Sas von f bis b gespielt. Dieser Modus hat wegen seiner großen Terz einen Dur-Charakter, jedoch fehlt die vollständige Dur-Skala, die eine Quinte und einen Leitton als Grundlage hat. Hier handelt es sich lediglich um einen Tetrachord und daher um ein Tongefüge innerhalb einer Quarte, die in diesem Fall auch eine Moll-Terz enthält; nämlich g-b. In der alt-orientalischen Vortragsweise trägt dieser Tetrachord-Modus einen ernsten und meditativen Ausdruck.

21. Im Modus "Sasgar"

(Quelle: A. Z. Idelsohn, Zeitschrift „Ost und West“, Jahrgang 1916, Heft 8/9 S. 335)

Bei den Aschkenasim wird dieser Modus, im Gegensatz zu allen anderen Juden, zur Lesung des Pentateuchs und zwar ausschließlich an den

hohen Festtagen verwendet. Die Dur-Tonleiter bei den Aschkenasim, die Fröhlichkeit ausdrücken soll, stammt von dem Adonaj-Malach-Modus ab. Er wird jedoch in seiner Grundform ohne Leitton verwendet, vergleichbar mit dem mixolydischen Modus.

Der jüdische Gottesdienst wurde gegen Ende des siebten Jahrhunderts von den geistlichen Führern der Talmud-Zeit<sup>53</sup> entwickelt und bis hin zu seiner Festlegung erweitert. Abgesehen von den drei Hauptsteigern entstanden verschiedene weitere Weisen. Im jüdischen Ritus sind sieben Teile definiert; Tefila (hebr. das Beten), Halel (die Preisung), Techina (das Flehen, Bitten), Selicha (die Bußgebete), Viddui (das Bekenntnis), Kina (die Klage) und Semiroth (die Hymnen). Hier werden die drei Hauptmodi und ihre zwei sogenannten Trabanten, wie sie bei den Aschkenasen in Gebrauch sind, behandelt.

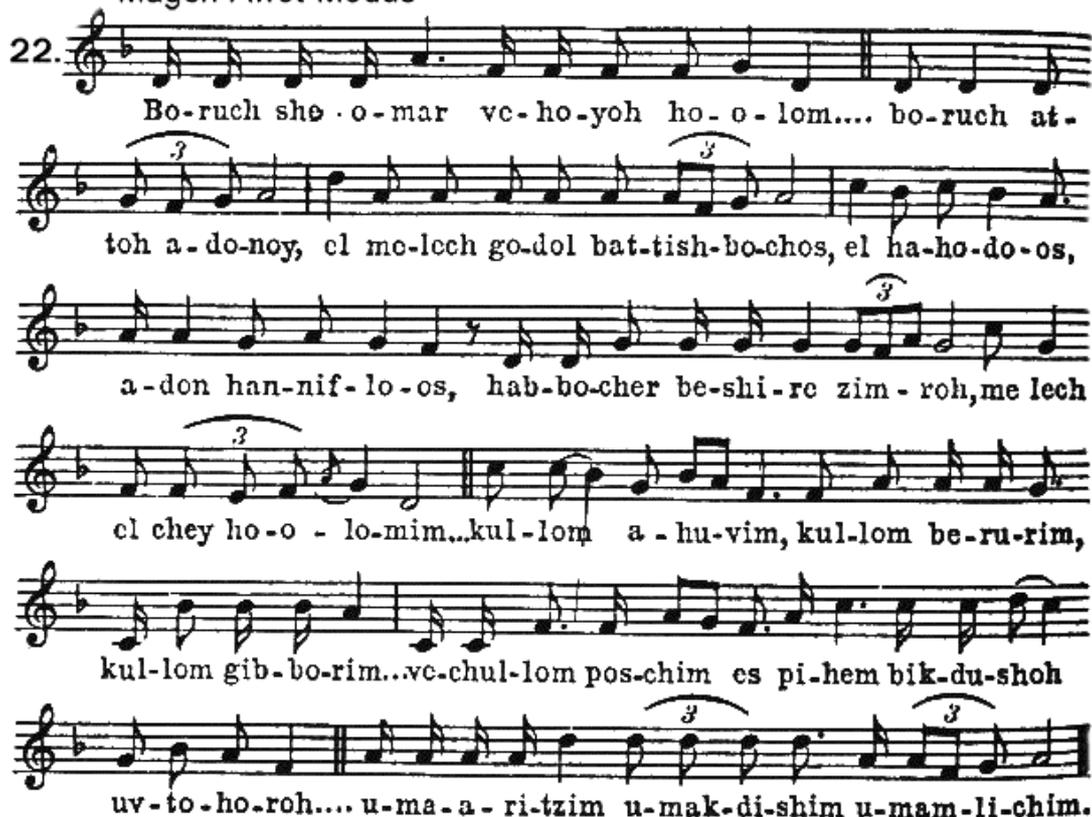
Der Modus der Tefila ist bei den Aschkenasen der Adonaj-Malach-Modus. Die Texte stammen zum größten Teil aus dem Pentateuch. Der Adonaj-Malach-Modus hat im Laufe der Jahrhunderte Veränderungen, wie oben beschrieben, durchlaufen und bei den Aschkenasen seinen Dur-Charakter bekommen. Der Name des Modus stammt vom Anfang des Textes des 93. Psalms. Die Entwicklung seiner Motive wird anschließend im Kapitel II. 2. erörtert. Der Tefila-Modus hat eine klangliche Übereinstimmung mit dem mixolydischen Modus. Sein Grundcharakter entspricht träumerischer Seligkeit für frommes Beten.

Der zweite Modus ist der Magen-Awot-Modus. Er basiert auf der Moll-Gesangsweise und leitet sich von der Verschmelzung des Propheten-Modus mit dem Pentateuch-Modus ab. Im Gegenteil zur tetrachordischen Struktur des Adonaj-Malach-Modus haben wir hier eine pentachordische Form. Die melodische Linie steigt bis zur fünften Stufe des Modus. Diese ist auch dominant. Häufig wird in die parallele Durtonleiter moduliert. Die Schlusslinien enden ebenfalls auf der fünften Stufe. Der Charakter des Magen-Awot-Modus drückt ein zärtlich-lyrisches Gefühl aus, und darauf beruht auch seine Beliebtheit beim jüdischen Volk.

---

<sup>53</sup> Die Talmud-Zeit (Belehrung, Studium) ist die Zeit zwischen dem ersten und dem siebten Jahrhundert n. Chr. Der *Talmud* enthält faktisch das gesamte Wissen des Judentums und seiner Entwicklung. Er enthält zwei Hauptteile: Teil 1; die *Mischna* – Die Wiederholung und umfangreiche Erläuterung der *Torah*, die fünf Bücher Moses. Teil 2; die *Gemara* – Die Lehre und Wissenschaft. Sie behandelt juristische Fragen und Fragestellungen mit Verbindung zu anderen Wissenschaften wie Medizin, Naturwissenschaften, Geschichte und Pädagogik. Wird auch mit Hilfe von Fabeln, Sagen, Gleichnissen und Rätseln angereichert. Quer durch beide Teile laufen die *Halacha* – Die gesetzlichen Bestimmungen und die *Haggadah* – die erzählerische Betrachtung.

### Magen-Awot-Modus

22. 

Bo-ruch she . o-mar ve-ho-yoh ho-o-lom.... bo-ruch at-

toh a-do-noy, el me-lech go-dol bat-tish-bo-chos, el ha-ho-do-os,

a-don han-nif-lo-os, hab-bo-cher be-shi-re zim-roh, me lech

el chey ho-o-lo-mim...kul-lom a-hu-vim, kul-lom be-ru-rim,

kul-lom gib-bo-rim..ve-chul-lom pos-chim es pi-hem bik-du-shoh

uv-to-ho-roh.... u-ma-a-ri-tzim u-mak-di-shim u-mam-li-chim.

Der dritte Modus, der bei den Aschkenasen gebräuchlich ist, ist der Ahawah-Rabah-Modus. Dieser Modus ist unter den Bibelmodi und ihren Varianten nicht zu finden und war schon bei den Altgriechen um 800 vor Christus unerwünscht, da die enthaltene übermäßige Sekunde dem ästhetischen Empfinden der Altgriechen widersprach. Dieser Modus war lange Zeit in vielen jüdischen Gemeinden, sowohl im Orient als auch in Südwest- und Westeuropa, darunter auch in den Gemeinden westlich der Elbe, nicht im Gebrauch. Umso beliebter war und ist er bei den jüdischen Gemeinden, die sich im altaischen Einflussgebiet befanden, darunter die Gemeinden in Ägypten, Palästina, Syrien, Kleinasien, auf dem Balkan und in Südost- und Osteuropa. Der Modus wurde bei den jüdischen Gemeinden in Mittel- und Westeuropa erst im dreizehnten Jahrhundert bekannt, als die Mongolen und die Tataren diese Gegenden eroberten. Überlieferte schriftliche Berichte beweisen, dass das zum tatarischen Stamm gehörende Volk der Chasaren aus der Gegend des kaspischen Meeres das Judentum aus politischen Erwägungen annahm und später vollständig in das jüdische Volk eingegliedert wurde. Es ist daher auch abzuleiten, dass die Chasaren den Ahawah-Rabah-Modus in ihren

Volksliedern verwendeten. Im Laufe der nächsten Jahrhunderte wurde dieser Modus so beliebt, dass er zum eigenen innerlichen Ausdruck der Musik der obengenannten Gemeinden wurde, bis er sich schließlich, trotz großem Widerstand der damaligen Rabbiner, auch im Gottesdienst etablierte.

Der Ahawah-Rabah-Modus wird mit überwältigendem Nachdruck im Gesang zu Sabbat und zu allen Festtagen praktiziert. Nach den Chmelnitzki-Pogromen<sup>54</sup> Mitte des 17. Jahrhunderts, die gegen die Juden in Osteuropa verübt wurden, flüchteten viele jüdischen Vorbeter nach Mittel- und Westeuropa und brachten den Ahawah-Rabah-Gesang mit sich, so dass er im 18. Jahrhundert auch in Amsterdam in der Synagoge zu hören war.<sup>55</sup>

Der Name dieses Modus stammt aus dem Text des Morgenrituals in der Synagoge, das die Sinne wecken und dadurch die Seele für den Tag bereitmachen soll. Dieser Modus verkörpert starke Leidenschaft und passt außerordentlich gut zu Texten klagenden Inhaltes, wie Sündenbekenntnisse, nationale Bedrängnis und Bußgebete.<sup>56</sup> Für letztere benutzen die West-Ashkenasen den Selicha-Modus, der anschließend behandelt wird.

Das Musizieren mit dem Ahawah-Rabah-Modus brachte den partizipierenden Gläubigen in der Synagoge zum Weinen; ein Brauch, der bei den Festtagen und für Bußgebete sehr erwünscht war und von einigen Rabbinern sogar schriftlich festgelegt wurde. Die Betenden sollten dadurch die Tore zu ihren Seelen öffnen, um ihren Nöten freien Lauf zu verschaffen und dadurch den psychischen Druck, der durch die verschiedenen feindlich gesinnten Mitbürger des jeweiligen Ortes reichlich verursacht wurde, abzubauen.

Der Selicha-Modus (Selicha – hebr. Vergebung) ist vom Aufbau her ein Trabant des Magen-Awot-Modus. Da er gut geeignet ist, um seelische Nöte auszudrücken, wird er mit Bitt-, Fleh-, Buß- und Klagegebeten verwendet. Wie der Magen-Awot, stammt er aus dem Propheten-Modus und wurde von den Psalmen und Klageliedern der Bibel stark beeinflusst. Dieser Modus läuft in der Regel innerhalb einer Sexte und nur selten wird dieser vorgegebene Rahmen überschritten. Der Ursprung dieses Modus ist trotz seiner Anlehnung an den

---

<sup>54</sup> Bogdan Chmelnitzki (1595-1657) war der Heerführer der aufständischen Kosaken, der wegen seiner Brutalität gefürchtet war.

<sup>55</sup> Siehe Notenbeispiel Teil 1, Nr. 13.

<sup>56</sup> Siehe Notenbeispiel Teil 1, Nr. 6.

Magen-Awot-Modus nicht sicher zu bestimmen. Seine musikalische Verwendung und die Übersetzung des hebräischen Gebetstextes werden im nächsten Notenbeispiel sichtbar:

Im Selicha Modus Aschkenasisch

23. 

Shma ko-le-nu a- do-noy e- lo-he-nu, chus ve-ra-chem o- le - nu,  
 ve-kab-hel be-ra-cha-mim uv-ro-tzon es te-fi-lo-se-nu. ha-shi-  
 ve-nu a- do-noy e- le-choh ve-no-shu-voh, chad-desh yo-me-nu ke-ke-dem.

Übersetzung:

Herr, höre unsere Stimmen, hab Mitleid und verschone uns,  
 Empfange mit Nachsicht und wohlwollend unsere Gebete.  
 Übernimm uns wieder und wir werden folgen,  
 erneuere unser Dasein\* wie in alten Zeiten.

\*Im übertragenen Sinne ‚Rette uns aus der Finsternis‘

Ein weiterer Nachfolgemodus der Bibelmodi ist der Viddui-Modus (Viddui – hebr. Bekenntnis). Dieser Modus basiert auf dem Hiob-Modus. Sein Umfang beträgt in der Regel eine Quinte, in Ausnahmefällen eine Sexte. Sein Kern ist, wie beim Hiob-Modus, der Dur-Tetrachord, was ihn deutlich von den übrigen Modi unterscheidet. Die meisten jüdischen Modi stehen dem Moll näher, aber wenn es sich um das Bekenntnis zu Gott handelt, ist der synagogale Gesang emphatisch und zeugt von festlicher Freude. Die Viddui-Gesänge sind in allen zerstreuten jüdischen Gemeinden, ob im Jemen, in Babylon oder in Europa, von frappierender Ähnlichkeit. Der Viddui-Modus vermittelt Stolz und Würde.

Neben den beschriebenen Modi entwickelten sich bei den Westaschkenasen Unterarten der Modi. In diese Weisen wurden Tonfolgen und Melismen eingearbeitet, die aus den verschiedenen Bibelweisen für die hohen Feiertage, wie

der Prophetenweise, der Pentateuchweise und der Estherweise<sup>57</sup> entstammen. Auch Motive aus den Klagelieder- und den Psalmweisen wurden für die hohen Feiertage benutzt.

Trotz der großen Vielfalt sind die Steiger und die untergeordneten Weisen in ihren Grundzügen und Formen mit den ursprünglichen orientalischen Synagogalgesängen identisch.

---

<sup>57</sup> *Esther* ist ein Buch des Alten Testaments. Esther ist die Hauptfigur und die Retterin der verfolgten Juden im alten Persien.

## 2. Motive und musikalische Floskeln

Der Ursprung der jüdischen Musik liegt in den „Tropen“, den biblischen Akzenten. Diese geben bis heute Hinweise, wie die verschiedenen Texte der biblischen Büchersammlung gesungen werden sollen. Sie sind seit dem zehnten Jahrhundert fest und unverändert. Vergleicht man die Entwicklung der verschiedenen Vortragsarten in den zerstreuten jüdischen Gemeinden Europas, Nord-Afrikas und Asiens, ist die Ähnlichkeit trotz der großen räumlichen und zeitlichen Entfernung evident.<sup>58</sup> Die jüdische Musik, die während der folgenden Jahrhunderte auf der Grundlage der Tropen kreiert wurde, unterlag in den verschiedenen Gemeinden tiefgreifenden Änderungen. Gewollt oder ungewollt übernahm sie auch Einflüsse aus der Musik der benachbarten Völker, blieb jedoch überwiegend eng mit der liturgischen Tradition verknüpft.

Der aschkenasische<sup>59</sup> Ritus entwickelte sich zwischen 900 und 1450 n. Chr. in Frankreich und in West- und Südwestdeutschland. Während dieser Zeit verlor der aschkenasische Gesang allmählich seinen orientalischen Ursprung und nahm immer mehr germanische Einflüsse auf. Zunächst, bis etwa 1000 n. Chr., verlief der Prozess allerdings eher umgekehrt:

Die Quelle der christlichen Musik lag in der jüdischen Überlieferung. Die gregorianische Musik nahm ihren Anfang in der Vereinfachung der liturgisch-jüdischen Musik dergestalt, dass die musikalischen Floskeln zu den lateinischen Gebeten syllabisch vorgetragen und einfachen rhythmischen Sequenzen zugeordnet wurden.

Die Volksmusik der germanischen Völker befand sich im ersten Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung noch in den Kinderschuhen. Etliche Edikte, wie das des Provinzialkonzils zu Köln aus dem Jahr 1536 und das der Trierer Provinzialsynode 1549, sowie die Edikte des Provinzialkonzils zu Salzburg 1569 und der Synode von Besançon 1571, die Begriffe wie „Geschrei“ und „Gebrüll“ verwenden, belegen, dass die Germanen noch im 16. Jahrhundert über eine primitive Gesangskultur verfügten. Es sollte noch lange dauern, bis es der katholischen Kirche gelang, dem Volk das Singen beizubringen. Johannes

---

<sup>58</sup> Siehe Appendix Nr. 5.

<sup>59</sup> In der aramäischen Fassung des Pentateuchs aus Jerusalem wird „Aschkenas“ mit „Germania“, also „Deutschland“, übersetzt (Gen. 10:3). In der mittelalterlichen hebräischen Literatur wurde Deutschland daher

Diaconus (um 824 bis 882), der hymnoidische Schriftsteller, beschreibt den Gesang wie folgt: „Unter den Nationen Europas waren es vorzüglich die Germanen und Gallier, welche im Erlernen des kunstmäßigen Gesanges nicht leicht müde wurden. Dagegen hatten sie den Fehler, dass sie die Gesänge nicht intakt lassen konnten. Aus Leichtsinne mischten sie von ihren eigenen Gesängen etwas unter die gregorianischen. Dazu kommt noch die natürliche Wildheit. Bei ihrem mächtigen Körperbau besitzen sie gewaltige Stimmen. Die Modulation, welche sie gehört haben, vermögen sie nicht in zarter Weise wiederzugeben; vielmehr arten ihre an den Trunk gewöhnten heiseren Kehlen in natürliches Geschrei aus und bringen so Töne hervor, welche dem Gepolter eines vom Berge herabrollenden Lastenwagens ähnlich sind, so dass die Zuhörer mehr betäubt als gerührt werden.“<sup>60</sup> Sogar Luther spricht in seiner Lobrede auf die Musik von einem „wüsten, wilden Eselgeschrei des Chorals... wo sie das Quicunque blöken und die Psalmen mit eitel Jägerschrei und mit starken feisten Succentorstimmen hinaustönen und also zugleich heulen, murmeln und plärren.“<sup>61</sup>

Der Einfluss des semitisch-orientalischen Gesanges auf den christlichen Kirchengesang ist noch wesentlich bedeutender als bisher bekannt. Die Normannen, die im zwölften Jahrhundert in Sizilien herrschten, übernahmen die arabische Kunst, die die Sarazenen zuvor nach Sizilien gebracht hatten, in ihre christliche Kultur und pflegten sie weiter, zum Ärger und trotz des Drucks der päpstlichen Kirche in Rom. Die Kirchenmusik der Normannen erinnert folglich eher an die übernommene arabische Musik als an katholisch-gregorianische Musik.

Als Beleg für den Einfluss arabischer Musik auf die Kirchenmusik dient das folgende Beispiel:

24. 

(Quelle: H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 2, S. 29)

---

„Aschkenas“ genannt. Die deutsche Sprache wurde als die „Sprache Aschkenas“, die dort ansässigen Juden als „Aschkenasim“ bezeichnet.

<sup>60</sup> Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. VII, S. X.

<sup>61</sup> Bäumker, Wilhelm, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Freiburg 1911, Band I, S. 33.

Zum Vergleich hier eine typische Melodie des Makam Bajat:



Den Einfluss der semitischen Musik auf die Minnesänger zeigt dieses Beispiel von Heinrich von Meißen, genannt Vrowenlop (Frauenlob, um 1250/60 bis 1318):

Heinrich Vrowenlop

26.

Swa sich die tu-gent ir biv-tet. Da komtsie mit vur-mez-zen heit. Der  
sel - den kleyt. Treit sie myt ir vil gar am vu - der - scheid.

Der aschkenasische Synagogalgesang besteht, wie der orientalische Synagogalgesang, aus drei Elementen: Dem Gesang der Bibel, dem Gesang der alten Gebete und dem Gesang der religiösen Melodien. Die ersten beiden Elemente sind im Wesentlichen identisch mit dem orientalischen Gesang. Hingegen ist der aschkenasische Gesang der religiösen Melodien von demjenigen der orientalischen Synagoge teilweise grundverschieden. Bis zum 13. Jahrhundert allerdings war dies nicht der Fall. Der jüdische Gesang im französischen und im mitteleuropäischen Raum war noch gänzlich semitisch-orientalisch geprägt. Überlieferte Anekdoten berichten von jüdischen Geistlichen, die aus Italien und sogar aus Palästina und Babylon nach Frankreich und Mitteleuropa zogen, um den traditionellen Ritus zu vermitteln und die Einigkeit des synagogalen Gottesdienstes zu bewahren.<sup>62</sup> Das dritte Element - die religiösen Melodien - entwickelte sich ab dem 13. Jahrhundert als lokale Schöpfung und vollzog zumeist eine selbständige germanisch-französische Entwicklung.<sup>63</sup> Die Entwicklung war geprägt von wechselseitigen Einflüssen der bestehenden Strömungen. Der germanische Gesang entwickelte sich aus der frühgregorianischen Kirchenmusik, welche wiederum fast vollständig alt-jüdische Motive und Melodien übernahm.<sup>64</sup> Die germanische Musik übte erst seit dem 13. Jahrhundert

<sup>62</sup> Grätz, Heinrich, *Geschichte der Juden*, Bd. V, Leipzig 1871, S. 196 u. 362ff.

<sup>63</sup> Idelson, *Melodienschatz*, Band 9, Kapitel I S. VIII.

<sup>64</sup> Rothmüller, *Die Musik der Juden*, Teil 2, S. 70.

zunehmend Einfluss auf die jüdisch-ashkenasischen Melodien aus. Schließlich verfehlte auch die Musik der Minnesänger und die „ars nova“ ihre Wirkung bei den jüdischen Gemeinden nicht. Hinzu kamen auch der Einfluss der neuen lutherisch-protestantischen Kirche und ihre Erneuerung der Musik. Jedoch kann man nicht behaupten, dass die ashkenasische Musik keine jüdische Musik ist. Denn es gibt praktisch keine existierende Musikrichtung, die nicht auf älterer Musik aufbaut. Die gregorianische Musik als Wiege der christlichen Musik stammt ihrerseits zum Großteil aus der alt-jüdischen Musik. Die alt-jüdische Musik, in ihrem Ursprung die „hebräische Musik“, stammt wiederum zumeist aus der alt-arabischen und aus der alt-ägyptischen Musik.

Da die jüdisch-ashkenasische Musik Ende des 17. Jahrhunderts voll entwickelt war, eignet sich diese Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert, um Rückschlüsse über ihren Einfluss auf das Werk Felix Mendelssohns zu ziehen.

Zunächst wird in der vorliegenden Arbeit die kleinste musikalische Einheit untersucht – das Motiv. Trotz aller Einflüsse der christlichen Musik überdauerten alte Motive, die in der Lesung der Torah wiederholt vorkommen.

Dazu ein Notenbeispiel eines überlieferten Liedes aus dem 12. Jahrhundert, das Lied *Ole nu* (hebr. Anbetung):

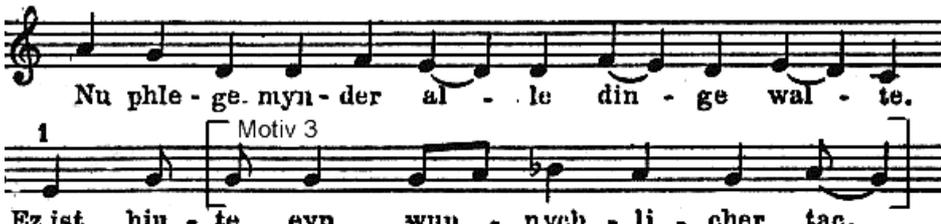
Ole nu Notiert von A. Beer um ca. 1765

O - le - nu le - shab - be - ach la - a - don hak - kol  
 lo - ses ge - du - loh le - yo - tzer be - re - shis. she - lo o - so - nu ke - go -  
 ye ho - a - ro - tzos  
 v'lo so - mo - nu ke - mish - pe - chos - ho a - do - moh.  
 she - lo som - chel - ke - nu ko - hem ve - go - ro - le - nu  
 ke - chol ha mo - nom.

Dieses Lied wurde um 1765 von Ahron Beer, dem damaligen Kantor von Berlin, notiert. Eine Analyse dieses Liedes von A. Z. Idelsohn zeigt, dass die Motive, auf denen das Lied basiert, teils jüdisch, teils germanisch sind. Die Motive Nr. 2, 3, 4, 5, und 6 sind biblischen Ursprungs; die Motive Nr. 1, 7, 8, 9, 10 und 11 hingegen sind germanischen Ursprungs. Wie im Beispiel zu sehen ist, dominieren allerdings die biblischen Motive. Die Motive 2 und 3 beherrschen auch den Schluss des Liedes. Der Vergleich mit gregorianischen und Minnesänger-Motiven zeigt die nahezu vollständige Übereinstimmung. Motive 1 und 2 des Notenbeispiels Nr. 27 sind in gregorianischen Minneliedern aus dem 12. Jahrhundert zu finden (Notenbeispiel Nr. 28). Das Motiv Nr. 3 kommt in einem Minnelied (Notenbeispiel Nr. 30) vor, Motiv 4 ist im Notenbeispiel Nr. 31 Takt 5 zu finden, Motiv 6 im Minnelied Notenbeispiel Nr. 29.<sup>65</sup>

28.  12. Jahrhundert  
San - ctus, Sanctus, San ctus, Dominus De - us Sa - baoth.

29.  Motiv 6

30.  Nu phle - ge. myn - der al - le din - ge wal - te.  
1 Ez ist hin - te eyn wun - nych - li - cher tac.

31.  Motiv 4

Hier zwei weitere Beispiele aschkenasischer Lieder, die die Verknüpfung germanischer und biblischer Elemente belegen. Es handelt sich um die Lieder

<sup>65</sup> Näheres zu diesem Thema bei Idelsohn, *Jewish Music*, S. 147ff.

Owos (Awot – hebr. die Väter) von L. Sänger aus dem Jahr 1840 und *Kaddisch* (hebr. Bekenntnis) von Joseph Goldstein, geschrieben um 1791. Die erste Hälfte von *Owos* ist germanischen Ursprungs (Motive 22, 23 und 7), die zweite Hälfte biblischen Ursprungs (Motive 24, 5 und 6). In *Kaddisch* sind die Motive ebenfalls gemischt; zur Hälfte biblischen Ursprungs (Motive 21, 24 und 39) und zur Hälfte germanischen (Motive 19 und 36) und slawischen Ursprungs (Motiv 38).

Owos II L. Sänger 1840

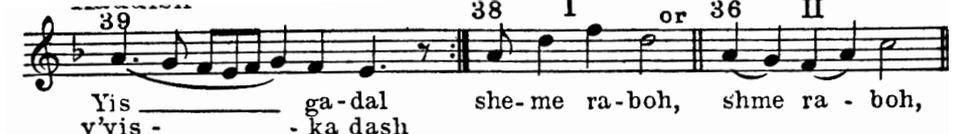
32. 
  
Boruch at-toh a-do-noy, elo-he-nu ve-lo - he a - vo - se-nu,  

  
e - lo-he av-ro - - hom, e - lo-he yitz chok  

  
ve - lo - he ya - a-kov ... le-ma - an she-mo  

  
be-a - ha - voh.

33. Kaddisch


  
Yis ga-dal she-me ra-boh, shme ra - boh,  
v'yis - ka dash  

  
be-ol-moh di vrohchir-u - se ve-yam-lich mal-chu - se,  

  
be-cha - ye - chon uv - yo - me-chon uv - cha-ye dchol  

  
bes yis-ro - el, ba-a-go-loh u - viz-ma ko-riv ve-im - ru o - men. *D.C.*

Als hohes Gut jüdischer Musiküberlieferung gelten bei den aschkenasischen Juden die Hohen Lieder. Um ihre herausragende Wichtigkeit bei den

verschiedenen Gemeinden auszudrücken, wurden sie als die *Missinai-Gesänge* bezeichnet. Missinai bedeutet vom Berg Sinai, der heilige Berg der Juden, und bezeichnet eine hochgehaltene, langjährige Tradition. Die Lieder, die von vielen Synagogensängern zu religiösen Texten komponiert wurden, enthalten sowohl überlieferte als auch populäre, moderne Motive. Die traditionelle orientalische Musik gleicht der traditionellen jüdischen Kompositionsweise. Texte wurden in vielen verschiedenen Variationen vertont, wobei es darauf ankam, die Texte nach bestimmten Motiven zu intonieren. Die geschlossene Form der Kompositionen war zweitrangig. Jede Variation dieser Gesänge wurde gutgeheißen, solange sie bestimmte Hauptmotive enthielt. Die *Missinai-Gesänge* sind in freier Form komponiert. Als Beispiel für traditionelle Motive, die bei dieser Musikgattung benutzt werden, folgendes:

34.

Diese Motive stammen aus den verschiedenen biblischen Akzenten, die bei den Propheten-, Esther-, Selicha- und Pentateuchweisen vorkommen. In manchen Fällen sind die Motive sehr ähnlich, in einigen sogar identisch. Hier ein Beispiel für populäre Motive der *Missinai-Gesänge*, die aus der gregorianischen und der Minnesänger-Musik stammen:

35.

Motiv 4 des Notenbeispiels Nr. 34 ist auch bei *Owos II* (Notenbeispiel Nr. 32) und bei *Olenu* (Notenbeispiel Nr. 27) als Motiv 5 zu finden. Das Motiv 2 II aus Notenbeispiel Nr. 34 ist in *Owos II* und *Olenu* als Motiv 6 zu finden. Die Motive 3 und 6 aus dem Notenbeispiel Nr. 34 kommen auch im *Kaddisch* (Notenbeispiel Nr. 33) als Motiv 24 vor. Das Motiv 5 aus Notenbeispiel Nr. 34

ist in *Olelu* (Notenbeispiel Nr. 27) unter Motiv 3 zu sehen. Die Ähnlichkeit zwischen Motiv 2 II aus Notenbeispiel Nr. 34 und Motiv 2 aus dem Notenbeispiel Nr. 35 ist nicht zu übersehen. Da das Motiv 2 II identisch mit dem biblischen „Atnachta“-Akzent des Propheten-Modus ist, ist hier der Gegeneinfluss der alt-jüdischen Musik auf die Musik von Paulus Diaconus (Motiv 2, Notenbeispiel Nr. 35) erkennbar.

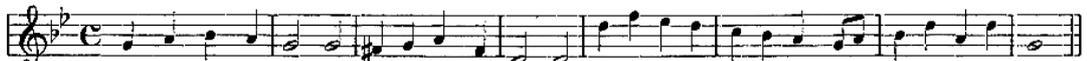
Entscheidend bei der Identifizierung und Klassifizierung einer Musikströmung ist nicht unbedingt die Frage, welche Grundmotive sie enthält, sondern auf welche Art und Weise, also in welcher Zusammensetzung, mit welchen Wiederholungen und mit welcher Entwicklung diese Motive in der jeweiligen Komposition eingesetzt wurden. Jede neue Entwicklung ist eine Osmose, ein Amalgam von eigenen und eingearbeiteten Fremdelementen. Ohne diesen Prozess wäre die Entwicklung der menschlichen Kultur undenkbar. So beschreibt es Johann Wolfgang von Goethe in seinem Gedicht *Bildung*:

„So bei Pythagoras, bei den Besten,  
Saß ich unter zufriedenen Gästen;  
Ihr Frohmahl habe ich unverdrossen  
Niemals bestohlen, immer genossen.“

In Volksmelodien beispielsweise werden einige Motive häufig eingesetzt, andere eben nur selten. Abschließend, als Beispiel für typische beliebte jüdische Melodien, ein Auszug aus Idelsohns *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*:

36. 1. 

2. 

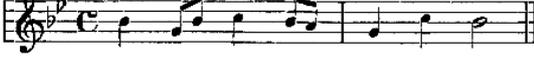
3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

The image displays a musical score consisting of ten staves, numbered 9 through 18. The music is written in G minor (one flat) and common time (C).  
 - Staff 9: Melodic line with eighth and sixteenth notes.  
 - Staff 10: Rhythmic pattern of eighth notes.  
 - Staff 11: Melodic line with eighth notes and a trill.  
 - Staff 12: Melodic line with eighth notes and a triplet.  
 - Staff 13: Melodic line with first and second endings marked 'I' and 'II'.  
 - Staff 14: Melodic line with eighth notes and a triplet.  
 - Staff 15: Melodic line in 3/4 time with eighth notes.  
 - Staff 16: Melodic line in 3/4 time with eighth notes.  
 - Staff 17: Melodic line in 3/4 time with eighth notes and a triplet.  
 - Staff 18: Melodic line with eighth notes and a triplet.

In diesen Melodien wurden Motive verarbeitet, die sowohl in der slawischen als auch in der spanischen Musik, sogar in der christlich-katholischen Musik zu finden sind. Jedoch bringt ihre besondere Verschmelzung erst den jüdischen Gefühlsausdruck hervor. Charakteristisch für diesen Ausdruck ist die typische Motivreihenfolge sowie die rhythmische Ausprägung und die melodische Linienausrichtung. All diese Eigenarten bringen die Tradition und die Geschichte des Volkes musikalisch zum Ausdruck. Erst dadurch entsteht die spezielle Musik, die als Volksmusik einer ethnischen Gruppe zu bezeichnen ist.

Auf dieser Grundlage werden im folgenden Kapitel die Werke von Felix Mendelssohn untersucht und jüdische Motive und Melodien herausgearbeitet.

### III. Rhythmik, Metrum und Harmonik

Der Schwerpunkt des jüdischen Volksgesanges liegt, wie gezeigt, auf der Melodie. Alle anderen Musikelemente wie Rhythmus und Metrum sind untergeordnete Elemente, die aus der Rezitation der hebräischen Sprache herrühren.

Das Versmaß in der hebräischen Sprache besteht überwiegend aus Jamben<sup>66</sup>. Die Struktur des Alten Testaments und vieler poetischer Werke beruht jedoch häufig auf Anapästen<sup>67</sup>. Dadurch wird der Rhythmus bestimmt. Deshalb ist er sehr kompliziert und unregelmäßig und nur schwer in Takte einzuteilen. Häufig war der Rhythmus völlig frei.

Die eigentlichen festen Rhythmen der jüdischen Musik sind bei den jüdischen Tänzen entstanden. Die für den jüdischen Volksgesang verwendeten Rhythmen dagegen stammen bereits aus dem zehnten Jahrhundert nach Christus. Sie rühren von den arabischen Völkern her und sind daher nicht als originär jüdisch zu bezeichnen. Die Tänze jedoch sind laut historischer Dokumente nicht vor dem zehnten Jahrhundert nach Christus entstanden, sondern datieren eher aus dem zwölften Jahrhundert. Diese Rhythmen drangen im zehnten und elften Jahrhundert nach Christus allmählich in das Synagogallied der orientalischen und sephardischen Gemeinden ein. Dieser Prozess stieß bei den jüdischen Gelehrten auf Ablehnung. Grund dafür war, dass sich ein Betender in seinem Flehen zu Gott keinen festgelegten Rhythmen unterwerfen darf. Seine Emotionen beim Beten müssen einen freien Lauf behalten, sonst kann er sie nicht „impulsiv“, im Sinne von „ehrlich“, zum Ausdruck bringen. Frei rezitiertes Gebet, ohne Rhythmusformen und Metrik, war das Ziel eines jeden jüdischen Gläubigen.

Das Metrum ist ebenfalls frei und der sprachlichen Satzmelodie untergeordnet. Lange und kurze Perioden wechseln sich ab. Die Metrik schwankt auch nach der Art der Improvisation. Deshalb macht es keinen Sinn, die traditionelle jüdische Musik in Form von Takten mit fester Rhythmik zu teilen.

---

<sup>66</sup> Der Jambus ist ein Versfuß aus einer unbetonten und einer folgenden betonten Silbe (iambos – griech. Geschoss)

<sup>67</sup> Der Anapäst ist ein dreiteiliger Versfuß, der aus zwei unbetonten und einer betonten Silbe besteht.

Da Rhythmik und Metrik von den geographischen Eigenarten und von der ethnischen Gemütsart beeinflusst sind, haben sich Rhythmik und Metrik der jüdisch-aschkenasischen Musik im Laufe der Jahrhunderte an die christlich-deutsche Musik angenähert. Jedoch gibt es markante Tendenzen, die sowohl in der jüdischen Musik als auch bei den jüdischstämmigen Komponisten häufig auftauchen.

Die erste Untersuchung, die sich damit befasste, stammt von Arno Nadel (1878-1943), seit 1916 Kapellmeister der Jüdischen Gemeinde zu Berlin, der bestimmte Eigenschaften jüdischer Musik heraushob. Hier sind vor allem der rezitativische Charakter, der häufige Wechsel der Rhythmen zur Anpassung an den anapästischen Rhythmus der hebräischen Sprache und der meditative Gehalt der Musik zu nennen. Eine Fortsetzung der Analyse dieser Charakteristika ist bei Max Brod in seinem Buch *Die Musik Israels* zu finden.<sup>68</sup> Er erwähnt die charakteristischen Marschrhythmen, die eine große Spannweite von Stimmungen untermalen können, von ernster Trauer bis hin zur Fröhlichkeit, von meditativen Tönen bis hin zu triumphalen und ehrfürchtigen Stimmungen. Dazwischen existieren viele Abstufungen, die andere Gemütsarten zum Ausdruck bringen. Zu nennen ist auch die motivische Arbeit, die von kleinsten Motiven, die mit drängender Intensität wiederholt werden, geprägt ist, und die improvisatorische Tendenz der Melodie, die versucht, sich vom starren Takt zu befreien. Dies kommt dem Gesang sehr entgegen. Beispiele dafür gibt es genug, sowohl in der jüdischen Volksmusik als auch bei den Komponisten Felix Mendelssohn<sup>69</sup>, Fromental Halévy und besonders bei Gustav Mahler, wie im folgenden Beispiel aus *Das Lied von der Erde*:

---

<sup>68</sup> Brod, *Die Musik Israels*, S. 38ff.

<sup>69</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiele Nr. 105, Nr. 159 Takte 11 bis 15, Nr. 350, Nr. 354 und Nr. 355.

37. "Der Abschied"

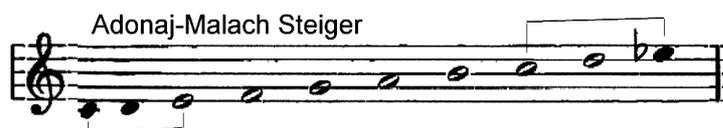


Das Beispiel aus Mahlers Schaffen ist das Thema des letzten Teils aus dem *Lied von der Erde* – „Der Abschied“. Bei Mendelssohn ist der Chor Nr. 34 aus dem Oratorium *Elias* hervorzuheben, sowie die letzte Arie Eléazars im fünften Akt der Oper *La Juive* von Halévy.

Die Harmonik ist ein ziemlich neues Kapitel in der Geschichte der jüdischen Musik. Sie gewinnt erst um 1820 an Bedeutung. Eine frühe Ausnahme war der Komponist Salomone Rossi aus Mantua, der im Dienste der herrschenden Familie Gonzaga stand. 1622 vertonte er, trotz größten Widerstands der jüdischen Geistlichen Nord-Italiens, jüdische Psalmen und Gebete polyphon, also drei- bis achtstimmig. Jedoch beruhte diese Vertonung noch nicht auf der modernen Harmonielehre, die etwa zur selben Zeit entstand, sondern auf bestimmten Modi und war damit völlig modal geprägt.

Die im Kapitel II 1. erwähnten drei Steiger und ihre Varianten sind viel früher entstanden und daher nur schwer mit dem klassischen Harmonisierungssystem zu vereinbaren.<sup>70</sup> Zur Verdeutlichung hier nochmals die Tonreihen der Steiger:

Adonaj-Malach:



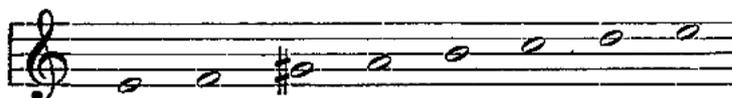
Zu diesem Steiger fügten die Aschkenasen zwei Töne unterhalb des Grundtones, also c und d, hinzu, und erniedrigten das obere e zu es, wie oben zu sehen ist.

<sup>70</sup> Eine detaillierte Darstellung der Steiger und ihrer Bausteine, Tetrachorde und Motiven findet sich in Teil 1, Kap. II.1.

Magen-Awot:



Ahawah-Rabah:



Warum ist es nun schwierig, die Steiger nach der klassischen Harmonielehre zu harmonisieren? Zunächst besitzen die Steiger keinen Leitton. Daher ist es nicht möglich, die Dur-Dominante zu bilden. Entweder entsteht eine moll-dominante oder ein verminderter Dreiklang auf der fünften Stufe. Weiter besitzt der Ahawah-Rabah-Steiger einen übermäßigen Sekundschritt zwischen der zweiten und der dritten Stufe; ein Intervall, das in der strengen klassischen Harmonielehre verboten ist. Dazu kommt, dass der Steiger Adonaj-Malach einen verminderten Dreiklang auf der ersten Stufe aufweist, sowie in der aschkenasischen Form die Töne e und es gleichermaßen enthält. Dies ermöglicht keine Bildung eines diatonischen Harmoniesystems.

Wegen all dieser Harmonisierungsschwierigkeiten verlagert sich das Grundgerüst der Steiger von Quint- auf Quartbeziehungen und auf die vierte Stufe – die Subdominante. Diese lässt sich in ihrer Dur- bzw. Moll-Variante mit den vorhandenen Tonreihen unproblematisch bilden. Dadurch entsteht ein anderer, auf der Subdominante basierender Modulationszirkel.<sup>71</sup> Als Folge davon besteht eine große Affinität zur plagalen Kadenz und zu mediantischen Modulationen.

Das Problem der Harmonisierung der Steiger ähnelte dem Problem, das die christlichen Musiker der Gregorianik mit der Harmonisierung der kirchlichen Modi fast dreihundert Jahre zuvor hatten. Ein erster Schritt zur Lösung war die Einführung der Hypotonarten: Zu den acht Modi traten vier plagale Tonreihen (eine Quarte nach unten versetzt) mit gleicher Finalis hinzu.<sup>72</sup> Schließlich formierte man einfach zwei Tonleitern, Dur und Moll, und fügte bei der letzteren eine große

---

<sup>71</sup> Ein Kompositionsprozess, der später in ähnlicher Form bei Hindemith zu beobachten ist.

Septime als Leitton hinzu.

Mit der Harmonisierung der traditionellen jüdischen Musik wurde nicht viel anders verfahren, nur wurde der ursprüngliche Charakter der volkstümlichen Melodien besser bewahrt. Der Pionier der Harmonisierung jüdischer Musik war Salomon Sulzer<sup>73</sup> (1804-1890), Kantor in Wien. Sein Ziel war es, die traditionelle jüdische Musik zu erneuern beziehungsweise zu europäisieren, um sie dem Volk näher zu bringen und dadurch das Volk näher an den Gottesdienst zu binden. Dabei wollte er die alten Weisen, die zum Großteil auf dem Magen-Awot-Steiger basierten, so gut wie möglich bewahren. Er gab sich, um den traditionellen Charakter zu erhalten, viel Mühe, den fehlenden Leitton nicht preiszugeben, Mollmodulationen zu verwenden und weitgehend Modulationen in die Dominante zu vermeiden. Die meisten Harmonisierungen Sulzers, wie in seiner Sammlung vertonter jüdischer Liturgie „Schir Zion“, stehen in Moll. Es gibt auch einige Ausnahmen in Dur; dies betrifft vor allem die Melodien, die dem aschkenasischen Adonaj-Malach-Steiger entstammen. Jedoch wurden zahlreiche harmonisch problematische Stellen als Solo oder Unisono belassen. Doch sein Versuch, obwohl er bedeutsam war, ignorierte den Ahawah-Rabah, den ausdrucksvollsten jüdischen Steiger, als Melodiegrundlage.

Bei Samuel Naumburg (1817-1880), der Kantor von Paris war, ist keine weitere Entwicklung bei der Harmonisierung zu entdecken. Sie ist sogar weniger tiefgründig. Hirsch Weintraub<sup>74</sup> (1811-1882), der Kantor zu Königsberg hingegen, erfand bedeutende Harmonisierungen des Ahawah-Rabah und des Magen-Awot-Steigers, wie in seinem Werk „Tempelgesänge“ zu hören ist.<sup>75</sup> Er benutzte die Steiger in „Cantus Firmus“-Manier, indem er die Hauptlinien und Floskeln kontrapunktisch verwendete. Zudem behandelte er die übermäßige Sekunde des Ahawah-Rabah-Steigers wie ein diatonisches Intervall und kadenzierte in zwei verschiedenen Formen, entweder als plagale Kadenz oder mit Raffinesse auf der siebten Stufe beziehungsweise auf der ersten Umkehrung der erniedrigten fünften

---

<sup>72</sup> Diese Änderung der kirchlichen Tonarten trat in Basel 1547 offiziell in Kraft. Sie bestand aus einer Erweiterung des Ambitus der Modi mit der Bezeichnung „Hypo“, wie Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypomixolydisch usw. Dadurch verlagerte sich der Hauptton (Finalis) in die Mitte der Tonreihe.

<sup>73</sup> Salomon Sulzer, ursprünglich aus der Familie Levi stammend, war ein berühmter Kantor, der Kontakte zu bedeutenden Musikern seiner Zeit pflegte, darunter auch Franz Schubert. Er gilt als der Vater der modernen Synagogalmusik.

<sup>74</sup> Hirsch Weintraub war gut vertraut mit der Musik J. S. Bachs und mit der modalen Kirchenmusik. Er brachte den Kontrapunkt in die Synagoge.

<sup>75</sup> *Schire'i bejt Adonaj*, Leipzig 1859.

Stufe. Indem er die strengen Regeln klassischer Harmonik durchbrach, erhielt er den besonderen Charakter der Ahawah-Rabah-Melodien.

Hier Beispiele für seine Kadenzierung und Harmonisierung:

### Kadenzen

38.

39.

40.

Aufgrund der zeitlichen Abfolge ist es ersichtlich, dass Felix Mendelssohn in der Entwicklung der Harmonik nicht von Sulzer, Naumburg und Weintraub beeinflusst werden konnte und der Einfluss dieser harmonischen Bedeutung auf seine Musik eher gering war.

In der Mendelssohn'schen Musik finden sich jüdische Musikelemente auch nicht in erster Linie in der Harmonik, sondern vor allem in den melodischen Linien, und hier vorwiegend in der tonalen Mollumgebung.

## 2. Verwendung jüdischer Musikelemente durch Felix Mendelssohn

### I. Erfindung oder Tradition?

#### 1. Die *Lieder ohne Worte*

Das *Lied ohne Worte* ist eine Kompositionsform, die die Geschwister Mendelssohn noch zu Lebzeiten und bis heute beliebt, ja sogar berühmt, gemacht hat. Vertieft man sich weiter in das Thema, so tauchen einige Fragen auf: Warum war und ist die Wirkung dieser Kompositionsgattung auf die Zuhörer so groß? Ist sie wirklich eine neue Kreation der Mendelssohns? Und wenn ja, wie kamen gerade Fanny und Felix darauf sie zu erfinden, und kein anderer Komponist?

Eine Antwort auf die erste Frage liefert vermutlich die Tatsache, dass die Geschwister mit den *Liedern ohne Worte* den gesellschaftlichen Nerv der damaligen Zeit getroffen haben. Bis Anfang des 19. Jahrhunderts konnte man eine zweihundert Jahre währende gesellschaftliche Entwicklung innerhalb des Adels, beim Großbürgertum und den Intellektuellen beobachten, die in Frankreich begann und sich dann auf andere Länder Europas erweiterte: Allmählich etablierten sich auch außerhalb des Königshofes die „Salons“ als Kulturkreis für die obere Schicht des Bürgertums. Ende des 18. Jahrhunderts öffneten Salons auch in den größeren Städten Deutschlands ihre Pforten und galten als höchst begehrtes gesellschaftliches Ereignis. Die Musik für die Salons wurde nach Auftrag als intellektuelle und zugleich entspannende Unterhaltung nicht nur für den königlichen Hof, sondern auch für die in der damaligen Zeit hochangesehenen europäischen Familien komponiert.

Diese Entwicklung ging auch an den aufstrebenden jüdischen Familien in Preußen nicht vorbei und wurde von diesen initiiert und befördert. Schon 1790 eröffnete Rahel Levin, später durch Heirat Varnhagen von Ense, in ihrer Maisonette-Wohnung in Berlin einen Salon,<sup>1</sup> den sie selbst um 1800 als „Republik des freien Geistes“ bezeichnete.<sup>2</sup> So war es auch im Haus von Abraham und Lea Mendelssohn in Berlin, zunächst ab 1820 in der Beletage der Neuen Promenade 7 bei Leas Mutter, der jüdisch-orthodoxen Bella Salomon (1749-1824),

---

<sup>1</sup> Anfang des 19. Jahrhunderts gab es neun jüdische Salons in Berlin, darunter der von Amalie Beer, Mutter von Giacomo Meyerbeer.

<sup>2</sup> Varnhagen von Ense, Karl August, *Rahel - ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, Privatdruck, Handschrift, Berlin 1833. S. 608.

geborene Itzig, und ab 1825 in der Leipziger Strasse 3, wo sich heute das Gebäude des Bundesrates befindet. In dieser Salonkultur wuchsen auch die Mendelssohn'schen Söhne und Töchter auf.

In den Salons versammelten sich Mitglieder der großbürgerlichen Gesellschaft und Intellektuelle in kleinem Kreis und befassten sich vor allem mit Kunst und Wissenschaft. Im Rahmen der Tonkunst wurde für solche Gelegenheiten eine eher kleine Besetzung, also Kammermusik oder Solowerke, bevorzugt. Eine fundamentale Bedeutung für das Selbstwertgefühl des Individuums in der Gesellschaft ist der Kunstbewegung der Romantik mit ihrer Erhebung der Gefühle des Einzelnen, vor allem aber der „Sturm und Drang“- Bewegung mit Goethe als Vorreiterfigur zuzuschreiben. Zu den Treffen in den Salons passten die kleinen Formen der Musikdichtung hervorragend, unter anderem das Sonett und das Lied. Ein „Lied ohne Worte“ war vor den Geschwistern Mendelssohn jedoch noch unbekannt.

In der jüdisch-chassidischen Tradition allerdings galt etwa seit Mitte des 18. Jahrhunderts der Ausdruck von Gefühlen durch das Singen ohne Worte sogar als höhere Kunst als das übliche Singen und war Ausdruck spiritueller Reinheit.<sup>3</sup> Die chassidische Tradition und ihre Musik waren wegen ihrer optimistischen Grundeinstellung als säkulare Musik bei den europäischen jüdischen Gemeinden sehr beliebt. Das Summen von Liedern oder die Verwendung einer sich wiederholenden Silbe, wie „Ja ba bam bam bam“ oder „Oj Joj Joj“, war bei den Juden seit jeher gebräuchlich. Dabei liegt die Vermutung nah, dass Bella Salomon, die jüdisch-orthodoxe Großmutter von Fanny und Felix Mendelssohn, die mit der Familie Abraham Mendelssohns' jahrelang zusammen lebte, auch auf diese Weise für ihre Enkel zu singen pflegte. Als Abraham und Lea Mendelssohn Ende Dezember 1811 mit ihren drei Kindern Hals über Kopf Hamburg verließen und Anfang Januar 1812 in Berlin eintrafen, war Fanny erst sechs, Felix fast drei Jahre alt und Rebecca noch ein Baby. Die Familie wohnte zuerst im Haus Markgrafenstrasse 48 am Gendarmenmarkt. 1820 bezogen die Mendelssohns im Haus von Bella Salomon in der Beletage Quartier.

Trotz des Übertritts zum Christentum war es auch für die Familie Mendelssohn ratsam, an den Rand der damaligen Stadt zu ziehen. Die Zeiten in den Jahren vor

---

<sup>3</sup> Siehe Teil 1, I. 2., Zitat S. 16f.

1820 waren von aufsteigendem Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft geprägt.<sup>4</sup> In dem Jahr ist Fanny fünfzehn Jahre alt und unterhält eine enge Beziehung zu ihrer Großmutter. Felix ist elf Jahre alt und fängt an zu komponieren. Es ist davon auszugehen, dass die Kinder der Familie Mendelssohn, die in engem Kontakt mit der Großmutter lebten, die religiösen jüdischen Bräuche kannten. Zu diesen Bräuchen gehört auch das Singen der traditionellen Lieder an den Feiertagen.

Von wem der Titel „Lieder ohne Worte“ stammt, lässt sich nicht zweifelsfrei belegen. Viele Versuche, die Frage mit eindeutigen Belegen zu klären, sind fehlgeschlagen. Die Herkunft der Bezeichnung bleibt im Nebel. Zumindest ist ein solcher Begriff in der abendländischen Musikgeschichte vor den Geschwistern Mendelssohn nicht bekannt. Es gibt keine „songs without words“, keine „Chants sans paroles“ und auch keine „Canzone senza parole“. Eine Tatsache, die bei näherer Betrachtung allzu logisch scheint, denn Lieder ohne Worte sind nach dem Wortsinn ein Widerspruch in sich. Ein Lied ist eine vertonte Dichtung. Wie soll denn ein Lied ohne Wörter entstehen? Sogar in der englischen Erstausgabe der *Lieder ohne Worte* op. 19 aus dem Jahr 1832 wurden die Kompositionen auf dem Titelblatt „Original Melodies for the Pianoforte“ genannt und nicht „Songs without words“. Solch eine Betitelung von Klavierwerken wäre für das Publikum in England missverständlich, schlicht nicht zumutbar gewesen.

Um einen solchen Begriff zu schöpfen und dazu noch großen Erfolg mit ihm zu erlangen, bedarf es auch einer glücklichen Fügung gesellschaftlicher Faktoren, die sich während der Kindheit von Felix und Fanny Mendelssohn im kulturellen Zirkel, des deutschen Einflussraums, zusammenfügten. Einige wurden schon erwähnt, wie die Entwicklung des Großbürgertums im 18. Jahrhundert, mit seinem Verlangen nach Aufklärung und deren Bekanntmachung in den Salons, sowie das Verlangen des Individuums, seine Gefühle auszudrücken, das als Grundlage der „Sturm und Drang“-Bewegung galt und schließlich in der Zeit des erstarkten Nationalismus mit verheerenden Folgen zu Grunde ging. Weitere günstige Umstände sind das Verlangen nach der kleinen Form in der Kunst sowie der Virtuosenkult, der besonders die Entwicklung des Klaviers als Ersatz für das

---

<sup>4</sup> Näheres dazu in der Stellungnahme des preußischen Finanzministeriums von 1816 „Die Juden im Lande“ sowie zur neuen antisemitischen Verfolgungswelle von 1819, wo Fanny und Felix auf der Strasse angepöbelt wurden, in: Rebmann, Jutta, *Fanny Mendelssohn*, München 1997, S. 269 f.

Orchester, das in einem Salon der damals beim Bürgertum üblichen Größenordnung schlicht nicht genügend Platz hatte, beflügelte. Die Komponisten begannen, ihre Gefühle in „Charakterstücken“ auszudrücken, wie Beethoven in seinen *Bagatellen* und Schubert in seinen *Impromptus*.

All dies bereitete den Boden für die neue Form der *Lieder ohne Worte*. Schumann schrieb über die Etüden op. 12 von Ludwig Berger, dass sie wie Lieder ohne Worte klingen.<sup>5</sup> Der besagte Ludwig Berger, nicht zu verwechseln mit dem damaligen gleichnamigen Sänger, war kein geringerer als der Klavierlehrer des jungen Felix Mendelssohn. Seit 1816 nahm Felix bei dem Klaviervirtuosen Unterricht. Ludwig Berger komponierte mit Vorliebe kleinformatige, zu seinen Lebzeiten sehr beliebte Klavierstücke. Es ist anzunehmen, dass der junge Komponist Felix Mendelssohn auch von seinem Lehrer beeinflusst wurde. Schumann wählte die Bezeichnung für Bergers Stücke aber erst, nachdem Mendelssohns *Lieder ohne Worte* bereits veröffentlicht waren. Über diese neue Gattung, die *Lieder ohne Worte*, schrieb Schumann in seinen Rezensionen: „Wer hätte nicht einmal in der Dämmerung am Klavier gesessen und mitten im Phantasieren sich unbewusst eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte.“<sup>6</sup>

Die beste Erklärung für den Begriff liefert der Komponist der *Lieder ohne Worte* selbst. Auf den Vorschlag von Marc André Souhay, einem Verwandten seiner Frau Cécile, den *Liedern ohne Worte* Titel zu geben, antwortet er: „Es wird soviel über Musik gesprochen und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, dass sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten.“

---

<sup>5</sup> Kreisig Martin, Hrsg., *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1914, Bd. I, S. 211.

<sup>6</sup> Ebd., S. 98.

Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas richtiges, aber auch in allen etwas ungenügendes, und so geht es mir auch mit den Ihrigen. Dies ist aber nicht Ihre Schuld, sondern die Schuld der Worte, die es eben nicht besser können. Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heißt, was es dem Andern heißt, weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern, - ein Gefühl, dass sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht...<sup>7</sup>

Eine treffliche Erklärung. Schließlich beschreibt die Musik die Spannung und die Gefühle hinter den Worten. Wie in der Poesie entstehen die Gefühle auch und gerade in den Pausen. Das Wort gibt den Reiz, ist der Zünder für das Gefühl. Das Gefühl entsteht jedoch im Zwischenraum. Vielleicht könnte eben diese Äußerung auch die Erklärung dafür liefern, warum Mendelssohn solch unüberwindbare Schwierigkeiten hatte, einen Text für eine Oper zu finden und diesen mit Musik zu vereinen.

Am wahrscheinlichsten scheint die These, dass der Terminus von Fanny Mendelssohn stammt. In einem Dankesbrief Fannys an den Familienfreund Karl Klingemann vom 8.12.1828 schreibt sie: „Felix hat mir [zum Geburtstag] dreierlei gegeben, ein Stück in mein Stammbuch, ein ‘Lied ohne Worte’, wie er in neuerer Zeit einige sehr schön gemacht hat, ein anderes Klavierstück, vor kurzem komponiert und mir schon bekannt und ein großes Werk, ein vierhöriges Stück Antiphona et Responsorium, über die Worte Hora est, jam nos de somno surgere...“<sup>8</sup> Dies ist die erste Erwähnung der Bezeichnung „Lieder ohne Worte“, die man in den Briefen der Geschwister Mendelssohn findet. Die Bemerkung; „... wie er in neuerer Zeit einige [Lieder ohne Worte] sehr schön gemacht hat,...“ bezeugt, dass die Annahme, Felix’ erstes *Lied ohne Worte* sei das am 14.09.1829 komponierte op. 19 Nr. 4, nicht stimmen kann.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Brief an Souchay vom 15. Oktober 1842, in: Mendelssohn Bartholdy, Carl und Paul, Hrsg., *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1864, Bd. II, S. 337.

<sup>8</sup> Krummacher, Friedhelm, *Mendelssohn – der Komponist, Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978, S. 529.

<sup>9</sup> Hier ist die Behauptung Krummachers nicht zutreffend. Die für Fanny geschriebenen Lieder sind nicht lediglich Vorformen, sondern erste Auseinandersetzung mit der neuen Gattung.

Das Geschenk an Fanny mit dem Titel „Lied ohne Worte“ wurde bereits im Jahr 1828 komponiert, und nach Fannys Brief zu urteilen, müssen davor noch einige weitere *Lieder ohne Worte* komponiert worden sein.<sup>10</sup> Felix selbst bezeichnet erstmals in einem Brief am 14.06.1830 seine Klavierstücke als „Lieder“.<sup>11</sup> Nun ist der Weg von der Bezeichnung „Lieder“ zu „Lieder ohne Worte“ nicht mehr weit, und Fanny notierte die später publizierte Bezeichnung schon zwei Jahre früher.

Warum wurde die Idee der *Lieder ohne Worte* ausgerechnet bei den Mendelssohns geboren? Eine weitere Erklärung könnte ihre Herkunft liefern. Die Geschwister Mendelssohn stammen aus einer jüdischen Familie mit geprägten jüdischen Traditionen. Das Singen ohne Text war seit jeher bei den Juden ein hohes Gut. Neue Formen in der Kunst entwickeln sich als fortwährender Prozess in Anlehnung an die Tradition. Vielleicht wurde die Gattung der *Lieder ohne Worte* gerade deshalb im Hause Mendelssohn geschaffen, und möglicherweise gibt es gerade deswegen viele jüdische Musikelemente in den *Liedern ohne Worte*.

Gleich im ersten Heft der *Lieder ohne Worte*, das 1834 als op. 19 erschien, ist das Thema des Liedes Nr. 4 in A-Dur eine musikalische Linie aus vier Motiven, die in ihrer Zusammensetzung einer Stelle aus der Danksagung ähnelt, die nach dem Schabät-Abendmahl<sup>12</sup> gesungen wird (siehe Notenbeispiel Nr. 1., nach dem Doppelstrich).<sup>13</sup>

Lieder ohne Worte Nr. 4 Op. 19

Das erste Motiv ist eine aufsteigende Quartsextbewegung (1.), das zweite ist eine Fortspinnung der Melodie in einer Bogenform innerhalb einer kleinen Terz (2.). Das dritte Motiv ist eine absteigende Linie von einer Quarte (3.) und das vierte ist eine einfache Kadenzlinie mit der vorherigen Bogenform (4.),

<sup>10</sup> Die Autographe der *Lieder ohne Worte* op. 19 Nr. 2 und Nr. 4 (später op. 30 Nr. 2) datieren vom 11.12.1830 (Rom) und 13.06.1830 (München). Ein Autograph des Liedes op. 19 Nr. 2 befand sich im Besitz Toscaninis.

<sup>11</sup> Mendelssohn Bartholdy, Paul, *Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig 1862, S. 14.

<sup>12</sup> Sabbat, notiert nach der hebräischen Aussprache.

<sup>13</sup> Alle Notenbeispiele der *Lieder ohne Worte* stammen aus der Ausgabe von Kullak, Theodor, Peters Verlag, Leipzig <1882.

wie im zweiten Motiv. In den eckigen Klammern des Danksagungsthemas (siehe das folgende Notenbeispiel) ist das Thema aus Mendelssohns Lied deutlich zu erkennen:<sup>14</sup>

#### Danksagung nach dem Schabàtmahl

2.

v' har- e- nu a- do- noy e- lo- he- nu b' ne-cho- mas yis- ro- el

a- me- choh v' tzi- yon i- re- choh u- v' vin- yan y' ru- sho- la- yim ir

Wir haben die aufsteigende Quartsextlinie, danach den Bogen innerhalb einer Terz und die absteigende Quartlinie. Sogar die Ähnlichkeit des Rhythmus' in den ersten zwei Motiven ist deutlich zu erkennen. Aber wie konnte Felix mit dieser Danksagung in Berührung gekommen sein? Die Erklärung liegt nah: Felix hat an Schabàt-Feiern bei Freunden teilgenommen.<sup>15</sup> Felix schreibt im Februar 1833 an seinen Freund Klingemann über eine Einladung bei der Familie Friedländer in Berlin zur Schabàt-Feier: „Bei Gott, das hübscheste Haus in Berlin machen Friedländers, ich war zweimal seit ich hier bin am alten Freitag da [Vorabend des Sabbats, genannt Schabàt-Abend] ... und die alte schöne Stimme der kleinen Frau, und die alte Freundlichkeit von Joseph [Friedländer] ...“<sup>16</sup> Hier ist Felix' Begeisterung über das Gesangsritual der Schabàt-Feier deutlich abzulesen. Sehr bezeichnend ist auch die Tatsache, dass die Danksagung vor der zitierten Stelle in Moll verläuft und plötzlich an der Stelle, die höchstwahrscheinlich in das Thema des *Liedes ohne Worte* von Mendelssohn eingeflossen ist, eine markante Modulation der ersten Stufe in die Dur-Variante stattfindet - eine Stelle, die sich bewusst oder unbewusst leichter einprägen lässt. Auch die Erwähnung der „alten schöne Stimme“ lässt horchen, ob vielleicht Mendelssohn auf gesangliche Erfahrungen aus seiner Kindheit hindeutet.

<sup>14</sup> Alle Notenbeispiele der jüdischen Gebete stammen aus; Idelsohn, A. Z., *The jewish song book*, und aus Idelsohn, *Jewish music*.

<sup>15</sup> Lackmann, Thomas, *Das Glück der Mendelssohns – Geschichte einer deutschen Familie*, Berlin 2005, S. 201.

<sup>16</sup> Klingemann, Karl, Hrsg. *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, Essen 1909, S. 111.

Eine weitere Bekräftigung der These, dass Felix von dem Schabàtgebet beeinflusst gewesen sein könnte, liegt in der Tatsache, dass das Feiern des Sabbats innerhalb der privaten vier Wände stattfindet und nicht in der Synagoge. So wird auch das Schabàtgebet ausschließlich für den häuslichen Ritus gebraucht. Felix wird in seiner Jugend mit großer Sicherheit diese Danksagung bei seiner orthodoxen Großmutter, Bella Salomon, und vielleicht auch zu späterer Zeit, gehört haben. Dieselbe Anwendung dieser Motive findet sich auch im *Lied ohne Worte* Nr. 5 op. 19, als neues Thema in den Takten 19 bis 22 mit Auftakt, und in den Takten 63 bis 66, unmittelbar nach dem Tonartwechsel. Dieses Thema wird zweimal nacheinander wiederholt und dient, musikalisch gesehen, als Steigerung des Anfangsthemas.

Im zweiten Heft der *Lieder ohne Worte* op. 30 aus dem Jahr 1835 häufen sich Motive aus der Danksagung für das Schabàtmahl. Im zweiten Lied des Zyklus' ist in den Takten 27 bis 34 ein Hauptmotiv mit seiner dreimaligen Wiederholung und die darauffolgende Schlusslinie wie folgt zu hören:

Lieder ohne Worte Op. 30 Nr. 2

3. 27

Als Vergleich mit kleinen Variierungen, aber mit derselben Substanz:

Danksagung nach dem Schabàtmahl

4.   
 kod-she-choh ki a-toh hu ba-al ha-y'shu-os u-va-al ha-ne-cho-mos.

Die melodische Linie in der Danksagung ist zwar geschwungener und verläuft auf Basis des Ahawah-Rabah-Steigers, jedoch ist die architektonische Struktur der Melodielinie bei Mendelssohn gleich. Auch hier ergibt sich eine rhythmische Ähnlichkeit zwischen den beiden Notenbeispielen. Eine weitere Verwendung von Motiven aus der erwähnten Danksagung findet man auch in den spät komponierten *Liedern ohne Worte* im achten und letzten Heft, das erst im Jahr 1868,

nach Felix' Tod, im Druck erschien. Im ersten Lied in e-Moll, komponiert 1842, gibt es in den Takten 12 bis 13 eine Melodie, die aus drei Motiven besteht:

Lieder ohne Worte Nr. 43 in e - moll

Motiv 1      Motiv 2

Motiv 3      Wdh.

Alle Motive finden sich in der Schabàt-Danksagung; das letzte aus einer Solostelle des Vorbeters direkt nach dem Unisono der anderen Beteiligten (Notenbeispiel Nr. 7). Es ist auch ein Bestandteil des Themas aus Mendelssohns Violinkonzert.

Danksagung nach dem Schabàtmahl

6.      1.      2.

u- v' tu- vo    ha- go-    dol    to- mid    lo cho- sar lo- nu

7.      Solo

ha- zon      es ha- kol.

Das erste Motiv taucht auch in anderen chassidischen Liedern und Gebeten auf, zum Beispiel am Anfang des Gebetes „Eid vom Berg Sinai“, ein Gebet, das in der Untersuchung von *Elias* auch zur Sprache kommt. Die Grundlage dieser Motivfolge ist ein melodischer Baustein des Adonaj-Malach-Steigers, zu sehen in Nr. 3:

Adonaj-Malach Steiger - Melodische Bausteine

1.      2.      3. Motiv 1      Motiv 2

(A. Z. Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. VII, Kap. IV S. XXI)<sup>17</sup>

Wie in der orientalischen Musik üblich, ist nicht der Steiger die Grundlage für die Motive, sondern umgekehrt; die melodischen Bausteine sind die Grundlage für

<sup>17</sup> Alle jüdischen Melodien und Motive sowie die chassidischen Lieder stammen aus Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. VII, IX und X.

die Form des Steigers. Ein nachvollziehbarer Vergleich dieses Aufbaus ist ein Haus: Die Zusammensetzung der Bausteine formt das Gesamtbild des Hauses.

Die absteigende Form des Dreiklangs in Moll in der Danksagungsmelodie, Motiv 2, ist viele Hundert Male in Verbindung mit dem Motiv 1 in jüdischen Gebeten und Liedern als melodischer Baustein zu finden.<sup>18</sup>

Weitere Beispiele für die charakteristische Zusammensetzung der Motive, wie in dem *Lied ohne Worte* Nr. 43 von Mendelssohn, sind eine Stelle aus dem jüdischen Gebet „L'cha Dodi“, das ebenfalls zur Sabbatabendfeier gesungen wird, und das Thema des Gebets „Awinu Malkenu“, das am Abend des Neujahrfestes gesungen wird:

Lieder ohne Worte Nr. 43 in e - moll

L'cha Dodi zur Schabàtfeier

10.

bo- i cha- loh bo- i, cha-  
en- ter Sab- bath, ls- rael's

11.

Solo Awinu Malkenu

O- vi- nu mal- ke- nu

Die einzelnen Motive, die hier in den Notenbeispielen zu sehen sind, sind an und für sich nicht zwingend jüdisch. Man kann sie bestimmt auch in vielen anderen Werken finden und herauskristallisieren. Das Entscheidende in der Analyse ist aber die Zusammensetzung der Motive in einer bestimmten Reihenfolge. Erst dann entsteht die Eigenart einer Melodie, auch in Bezug auf den musikalischen emotionalen Ausdruck, den man mit einer bestimmten Volksmusik identifizieren kann und die als spezifisches Merkmal zu betrachten ist. Dies ist in den vorherigen und auch in den kommenden Beispielen der Fall.

<sup>18</sup> Mehr zu diesen musikalischen Bausteinen in: Teil 2, Kap. IV.2., S. 283f.

Das fünfte Lied im vierten Heft der *Lieder ohne Worte* op. 53 heißt *Volkslied*. Es wurde 1841 komponiert. Nach 6 Eröffnungstakten erscheint das Thema des Volksliedes verdoppelt, sowohl in der Sopran- als auch in der Tenorlage:



Sehr ähnlich ist das Thema im Schabàt-Lied namens *Yigdal* von Michael Leoni aus dem Jahr 1770 (Lied Nr. 6 in der Vergleichstabelle):

13.

Volkslieder im Vergleich zum Yigdal - Lied

1.	Spanish Cancion Pedrell II 186	
2.	Jewish Sephardic for Tal	
3.	Polish, Collection Noskowski p. 218	
4.	Zionist Hymn Hatikva	
5.	Dort wo die Zeder	
6.	Yigdal	
7.	Basque	
8.	Basque	
9.	Smetana	

(A. Z. Idelsohn, *Jewish music*, Schocken-Verlag, New York 1967)

Wenn man die erste Melodielinie und die dritte Melodielinie zusammensetzt (Motiv 1 und 2, Linie Nr. 6), ist das Thema des Mendelssohn'schen Volksliedes

deutlich zu erkennen. Der Schluss des Themas auf der zweiten Stufe (harmonisch entspricht dies der Dominante) findet sich ebenso in der Fortsetzung der *Yigdal*-Melodie. Diese frappierende Übereinstimmung kann schwerlich ein Zufall sein. Meinte Felix Mendelssohn mit seinem Titel dieses *Liedes ohne Worte* vielleicht nicht ein Volkslied im Allgemeinen, sondern vielleicht ein verstecktes „jüdisches Volkslied“, wagte es aber nicht, die Komposition so zu betiteln? Angesichts der Konvention seiner Zeit hätte sich Felix Mendelssohn eine so eindeutige Bezeichnung nicht erlauben können. Dies wäre auch für seine weitere Karriere von Nachteil gewesen. Nichtsdestotrotz scheint er in seiner Komposition ein jüdisches Thema verwendet zu haben.

Variationen dieses Themas finden sich auch in anderen europäischen Volksliedern. Aber keine dieser Variationen ist im *Volkslied* von Mendelssohn so deutlich zu erkennen wie das *Yigdal*. Motive dieses Themas zeigen sich auch in einem anderen Gebetslied, dem Lied *Halel* über einen Text aus dem Psalm 118:25:

Halel Anah

14. 

Interessanterweise ist die Übersetzung des Satzes aus dem Psalm Nr. 118 passend zu dem Charakter des *Liedes ohne Worte* und bedeutet „Gott bitte rette uns...“. Mendelssohn bearbeitet das gleiche musikalische Material und dramatisiert es in seinem Lied, das er selbst *Volkslied* genannt hat. Es klingt fast wie ein Aufstandsmarsch. Dass Felix emotional an der Emanzipation der Juden teilnahm, zeigt sein Brief aus dem Jahr 1833 an seine Mutter, in dem er die Emanzipation der Juden in England durch das englische Unterhaus lobt: „Heute früh haben sie die Juden emanzipiert, das amüsirt mich prächtig, [...] das ist ganz nobel und schön.“<sup>19</sup>

In einem weiteren *Lied ohne Worte* aus dem fünften Heft kommen sowohl Elemente des *Halel* als auch des *Yigdal* vor. Der sogenannte *Trauermarsch* in e-Moll op. 62 ist das dritte Lied dieses Heftes und wurde 1843 komponiert.

<sup>19</sup> Sposato, *The price of assimilation*, S. 30f. Brief an die Mutter Lea Mendelssohn vom 27. Juli 1833.

Dieser *Trauermarsch* wurde von Ignaz Moscheles instrumentiert und während des Trauerconductes der Leiche Felix Mendelssohns in Leipzig gespielt.

Auch hier ist es das Hauptthema nach den vier Vorspieltakten:

Hauptthema a. d. Lied ohne Worte Nr. 27 Komp. 1843

All die musikalischen Motive, die bisher gezeigt wurden, stammen aus Gebeten und Gebetsliedern zur Schabàt-Feier. Sie sind Teil der Leitmotivik, die im jüdischen Kult seit dem 16. Jahrhundert in den Rheingebieten für den gesamten Gebets- und Jahreszyklus gebräuchlich war. Diese Leitmotivik wurde von den Rabbinern festgelegt. In späteren Jahrhunderten wurde diese Praxis bei den jüdischen Kantoren und Chasanim fortgesetzt und erweitert.

Bei anderen *Liedern ohne Worte* sind weitere Motive aus verschiedenen Gebeten und Gebetsliedern zu finden; manchmal sind es sogar Tropen.<sup>20</sup> Einige davon dienen als Grundmotive, die stetig wiederholt werden. Als Beispiel dafür dient das zweite *Lied ohne Worte* in fis-Moll op. 67 aus dem sechsten Heft, auch als Nr. 32 notiert, das Mendelssohn 1839 komponiert hat. Darin klingen die Takte 44 bis 46 und die Takte 48 bis 51 wie folgt:

16. 43 Lieder ohne Worte Nr. 32

<sup>20</sup> Siehe Teil 1, Anm. Nr. 13.

Mendelssohn benutzt am Schluss seines Liedes zwei Motive, die bei den jüdischen Gebeten und Liedern als Grundbausteine gelten. Das erste Motiv ist ein Schlussmotiv (Takte 44 – 45) des Ahawah-Rabah-Steigers:

17. Chassidisches Lied

18. Vetaher libenu - Chassidisches Lied

Ve - ta-her li-be-nu, ve - ta-her li-be-nu le - ov-de-choh be-e-mes.

Das zweite Schlussmotiv (Takte 45 bis 46) stammt aus den biblischen Tropen, dient bei der Lesung der *Torah* als Schlussfloskel und heißt dementsprechend Sof-Passuk, übersetzt Ende des Verses, wie es hier bei Mendelssohns zweitem Motiv auch der Fall ist.

19. Pentateuch Tropen "Sof Passuk" am Ende eines Kapitels

Ma- a-rich tar-cha sof pa-suk

20. A Dudele - Chassidisches Lied

du - du - du. wo ich kehr mich, wo ich wend mich du! du!

Menachem Kipnis

Bei *A Dudele* sind interessanterweise beide Schlussmotive in umgekehrter Reihenfolge zu finden. Diese musikalische Phrase ist auch hier der Schluss des Liedes, wie es traditionsgemäß bei den Tropen üblich ist.<sup>21</sup>

Das letzte musikalische Statement in *con forza* in den Takten 49 bis 52 ist ebenfalls ein Schlussmotiv, das wir öfters bei jüdischen Liedern finden, wie hier in dem Lied *Eliahu hanawi* – der Prophet Elias, das am Ende des Schabät gesungen wird, oder auch als Schlussmotiv des berühmten Liedes

<sup>21</sup> Das Lied *A Dudele* sowie der *Kaddisch* stammen aus den „Semirots“, den Tischliedern der Chassidim zu Sabbat und den Festtagen. Diese Lieder können schon als religiöse Volkslieder bezeichnet werden. Nadel, Arno und Einstein, Alfred, „Chassidim“ in: *Encyclopaedia Judaica*, Leipzig 1930, Band 5, S. 389.

*Jeruschalajim schel sahaw*, in dem der Rhythmus ebenfalls fast identisch mit dem von Mendelssohn gewählten Rhythmus ist:

21. *Jeruschalajim schel sahaw* Strophenschluss

Na-schaw re-red el jam ha-me-lach Be-de-rech Je-ri cho

22. *Eliahu Hanawi*

*Fine*

Derartige Schlussmotive kommen bei Mendelssohn häufig vor.

Ein weiteres Beispiel stammt aus dem ersten *Lied ohne Worte* op. 38 aus dem dritten Heft. Das Lied Nr. 13 in Es-Dur erschien 1837 im Druck. In den letzten Takten vor der Reprise wird das Schlussmotiv, das wir vom Lied Nr. 32 kennen, sogar dreimal nacheinander wiederholt. Jede Wiederholung wird, nach Mendelssohns Wunsch, kräftiger betont.

Ein Chasanut-Lied aus den 18. Jahrhundert demonstriert das Gleiche<sup>22</sup>.

Das Schlussmotiv wird für den emotionalen Höhepunkt des Liedes gebraucht:

23. *Jüd. Chasanut* Komp.: 18. j.h.

rav she-lom bo-no-yich

Sowohl in der jüdischen Liturgie und Volksmusik als auch bei Mendelssohn dient dieses Schlussmotiv als emotionaler Höhepunkt, nach dem entweder eine Entspannung oder das Ende der Komposition folgen.

Im gleichen jüdischen *Chasan-Lied* gibt es eine Melodielinie, die ebenfalls in einem *Lied ohne Worte* zu finden ist. Im sechsten Heft des op. 67 ist das letzte Lied in E-Dur, auch *Wiegendlied* genannt, auf einer typisch jüdischen Melodielinie aufgebaut. Am deutlichsten ist die Verwendung der jüdischen Melodie in den Takten 37 bis 44 zu hören (siehe folgende Notenbeispiele Nr. 24 und 25).

<sup>22</sup> Das vollständige Lied findet sich in Teil 1, Notenbeispiel Nr. 11.

Ein volkstümlicher Einfluss bei Wiegenliedern ist auch bei anderen Komponisten, wie Schubert, Chopin, Schumann und Brahms zu beobachten. Die Komponisten können sich dem Einfluss der Musik aus ihrer frühen Kindheit kaum entziehen. Dies wird besonders in ihren Wiegenliedkompositionen deutlich. In einem Gespräch aus dem Jahr 2000 zwischen Daniel Barenboim und Pierre Boulez aus einer Fernsehsendung zur Feier von Boulez' 75. Geburtstag erwidert sich dieser auf die Behauptung Barenboims, Boulez' Schaffen sei in Aufbau und Motivik französisch geprägt, dass er als Franzose, der in Frankreich aufgewachsen ist, es eben nicht vermöge, sich von bestimmten Einflüssen zu befreien. Sie lägen in seinen Chromosomen.

Die Verse Hugo von Hofmannsthals aus dem Gedicht *Manche freilich müssen drunten sterben* drücken dies auf poetische Weise aus:

„Ganz vergessener Völker Müdigkeiten  
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,  
Noch weghalten von der erschrockenen Seele  
Stummes Niederfallen ferner Sterne.“

Doch zurück zu Mendelssohns Werken. Im mittleren Teil des besagten *Liedes ohne Worte* steigen die Emotionen und das Lied bekommt eine dramatische Wendung. Diese emotionale Aufgewühltheit drückt sich bei Mendelssohn wie folgt aus:

24. Lied ohne Worte Nr. 36 in E

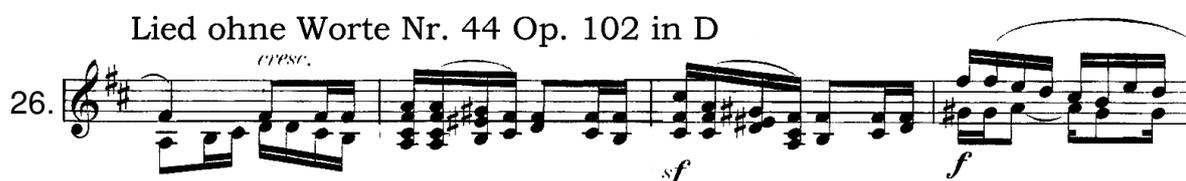
Die Melodie aus dem *Chasan-Lied* klingt wie folgt:

25.

bô - no-yich. sho-lom rav le - o-ha-ve so-ro-se-choh, le -  
o-ha-ve so-ro-se-choh v'en lo-mo mich - shol.ye-hi sho-

Viele Lieder der Chasanim, die in den Synagogen einen großen Eindruck bei der Kehila<sup>23</sup> hinterließen, wurden von den jüdischen Müttern und Großmüttern aufgenommen und im eigenen Heim auf eine emotional gesteigerte Gesangsweise in eine andere Tonart transponiert; so auch in der Mendelssohn'schen Phrase im Ahawah-Rabah-Steiger. Beide Melodielinien beginnen mit einer absteigenden Linie, die anschließend sequenziert wird. Danach folgt eine Kehrtwende aufwärts in die Quinte. Im *Chasan-Lied* ist noch eine Improvisation eingefügt, die ebenfalls auf der fünften Stufe endet. Die Melodie bei Mendelssohn ist sogar auf der Linie des Ahawah-Rabah-Steigers aufgebaut. Dies verleiht ihr eine zusätzliche orientalische Note, die nicht zu überhören ist.

Ein weiteres Beispiel für einen charakteristisch jüdischen Melodieaufbau gibt es im achten und letzten Heft der *Lieder ohne Worte*. Dieses Heft erschien erst im Jahr 1868 im Druck, und mangels Datum auf dem Manuskript steht das genaue Kompositionsjahr des zweiten Lieds in D-Dur, das als Nr. 44 in der Gesamtzählung geführt wird, nicht fest. Hier moduliert Mendelssohn nach dem ersten Thema nach fis-Moll. Danach erklingt die besagte Melodie, als zweites Thema:



Der Melodieaufbau basiert auf dem aufsteigenden Molldreiklang innerhalb einer Oktave. Danach verläuft die Melodie in umgekehrtem Weg zweistufig in zwei musikalischen Wellen zurück zum Grundton, diesmal aber nicht auf dem Dreiklanggerüst, sondern im Rahmen der Tonleiter. Dieser Aufbau ist typisch für traditionelle jüdische Melodien. Als Beispiel das Lied *An'im Semirof* von Juda Schatz, einem Rabbiner der chassidischen Bewegung, aus dem Jahr 1814:



<sup>23</sup> Die Gemeinde der Synagoge.

Ein weiteres Beispiel aus demselben Jahr zeigt wieder die Wellenförmigkeit der absteigenden Melodie:



Auch die aufsteigende Melodielinie ist wellenförmig. Jede Welle ist vom Intervallumfang her größer und ihr Schwerpunkt liegt auf der höchsten Note.<sup>24</sup>

Sehr auffällig ist auch die Stelle, an der das Mendelssohn'sche Thema innerhalb des Liedes erscheint. Das Thema wirkt wie für sich stehend und der Übergang ist aus Sicht des musikalischen Materials unorganisch. Noch dazu wirkt die Überleitung aus dem Thema zurück in die Reprise unbeholfen, eine für Mendelssohn untypische Kompositionsart. Es scheint bei Felix wie ein unbewusster Zwang gewesen zu sein, dieses Thema genau an dieser bestimmten Stelle im Lied zu platzieren - eine plausible Erklärung für diese kompositorisch sehr ungewöhnliche Passage.

Eine weitverbreitete jüdische Melodielinie ist im sechsten Lied des siebten Heftes zu hören. Das Lied wurde 1841 komponiert und steht als Nr. 42 in der Gesamtausgabe der *Lieder ohne Worte*. Der gesamte B-Teil des Liedes enthält jüdische Motive, und die zitierte Phrase ist mit der Phrase aus dem mittleren Teil der Danksagung für das Schabàtmahl so gut wie identisch. Auch die Schwerpunkte beider Melodien sind an gleicher Stelle innerhalb der Phrase:



Diese Phrase wird sowohl in Dur als auch in Moll unermüdlich während des ganzen Liedes wiederholt. Das komplette musikalische Material stammt buchstäblich

<sup>24</sup> Ein Weiteres Notenbeispiel dazu, siehe Teil 1, Nr. 23.

aus dieser Phrase. Auch in einer Fassung des *L'cha Dodi* Liedes<sup>25</sup>, das zu Beginn des Freitagabends gesungen wird, um den Schabàt „wie eine Braut“ willkommen zu heißen, ist diese Phrase zu finden, die auch identisch mit der Danksagung nach dem Schabàtmahl ist. Auch in dem Gebet *Brit Sinai*<sup>26</sup>, das zum Erntedankfest gesungen wird, ist eine Variation dieser Grundphrase als Thema vorhanden:

31. *Brit Sinai* Joseph Leiser



32. Lied ohne Worte Nr. 42



Diese Phrase kommt unmittelbar vor der erstzitierten Phrase aus dem *Lied ohne Worte* Nr. 42. Die Melodie ist eine veränderte Variation des gleichen Themas des *Liedes ohne Worte*. Noch interessanter wird das Thema des Liedes Nr. 42, wenn wir es mit dem Hauptthema des Liedes Nr. 44 vergleichen:

33. Hauptthema - - - - - Lied ohne Worte Nr. 44



Das Thema des Liedes Nr. 44 ist eine Art Dur-Variante des Themas aus dem Lied Nr. 42. Aber das Überraschende an diesem Thema ist, dass es darüber hinaus fast identisch mit dem Thema des *Liedes ohne Worte* Nr. 14 aus dem dritten Heft ist, nur eben in Dur. Das Lied Nr. 14 in c-Moll wurde 1837 in Druck gegeben und klingt wie folgt:

34. Lied ohne Worte Nr. 14 Op. 38 in c - moll



<sup>25</sup> „L'cha Dodi“ – hebr. Kommt Freunde, lasst uns gehen.

<sup>26</sup> „Brit Sinai“ – hebr. Der Bund am Berg Sinaï.

Die Wiederholung des Anfangsmotivs folgt in Dur als Fortspinnung des Themas, mündet aber gleich zurück in die Mollsphäre. Obwohl zwischen beiden Liedern mindestens vier Jahre liegen, sind sie vom musikalischen Material her identisch. Es handelt sich hier nämlich um ein Grundmotiv bei Mendelssohn, das er auch in weiteren Werken aus verschiedenen Schaffensperioden immer wieder einsetzt und variiert. Dieses Grundmotiv ist gleichzeitig auch ein Grundmotiv der jüdischen Musik. Das belegen viele bereits zitierte Notenbeispiele, wie das chassidische Lied (Notenbeispiel Nr. 17) oder das Lied *Brit Sinai* (Notenbeispiel Nr. 31). Eine weitere Fundstelle aus den Liedern von Ahron Beer<sup>27</sup>, von 1765 bis 1821 Synagogen-Kantor in Berlin, ist identisch mit diesem Grundmotiv:



Dieses Grundmotiv gehört zu den musikalischen Bausteinen des Steigers Adonaj-Malach.<sup>28</sup> Woher stammt dieses Motiv? Unzählige jüdische Lieder und Kompositionen fangen mit der Quartsext-Linie an. Diese Vorliebe muss viele Jahre zuvor entstanden sein. Auch in den Steigern Ahawah-Rabah und Magen-Awot basieren einige Bausteine auf der Grundlage einer Quartsext-Linie:



Wie Abraham Zwi Idelsohn bereits vermutete<sup>29</sup>, muss es eine Verbindung zu den Tropen und zu den Gebetsmotiven geben, die in der Lesung der Bibel bei den aschkenasischen Juden gängig sind. Der Einfluss der gregorianischen Motive auf

<sup>27</sup> Mehr zu Ahron Beer in: Idelsohn, *Jewish Music*, S. 217 ff.

<sup>28</sup> Siehe Notenbeispiel Teil 2, Nr. 8.

<sup>29</sup> Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. IX, Kap. V, S. XXVI.

die jüdische Gebetsmusik hingegen ist beschränkt, weil diese zum größten Teil auf die Motive der Psalmen begrenzt ist. Viele Gebetsmotive aus der Lesung der anderen Bibelbücher, wie die *Propheten*, *Esther*, *Ejcha*, *Ruth* und das *Pentateuch*, gehören nicht zum gregorianischen Repertoire, wie auch Peter Wagner in seiner *Einführung in die gregorianische Melodien* gezeigt hat.<sup>30</sup> Wenn man einige Tropen zusammen in eine logische Reihenfolge bringt, entsteht dieses Grundmotiv und sogar das besagte Grundmotiv bei Mendelssohn.

Als Beispiel einige Tropen:

38. Ethnachta = Rast oder Tifchah = Hand breit

The notation shows a melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. It starts with a half rest (Rast) followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piece ends with a double bar line.

38a. Zakef Katan = kleine Erhebung

The notation shows a melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. It starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piece ends with a double bar line.

Tropen aus der Lesung des Buches „Esther“ (Auswahl):

39. Sof Passuk = Ende einer Perio Ethnachta = Rast oder Segol = kurze Rast Tifchah = Hand breit

The notation shows two melodic lines on a treble clef staff with a key signature of one flat. The first line starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The second line starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piece ends with a double bar line.

40. Tropen a.d. Ejcha-Buch Merchah + Tifchah

The notation shows a melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. It starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piece ends with a double bar line.

Tropen aus den „Propheten“ (Auswahl):

41. Zakef Katan = kleine Erhebung Gerschayim = Anführungsstriche M'hupach = umgedreht

The notation shows a melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. It starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piece ends with a double bar line.

42. Pozer = drängender

The notation shows a melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. It starts with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piece ends with a double bar line.

<sup>30</sup> Wagner, Peter, *Gregorianische Melodien*, Bd. I, Teil 3, Leipzig 1921, S. 49.

Durch die Verschmelzung der zwei Tropen „Zakef Katan“ und „Tifchah“ entsteht das Motiv aus Ahron Beers Lied *Hodu Sukot*, und auch das identische Motiv aus Mendelssohns *Lied ohne Worte* Nr. 14. Dazu wird die „Tifchah“ mit der Variante der „Ethnachta“ aus dem *Ejcha-Buch* verschmolzen und davor der „Zakef Katan“ dazugesetzt. Beispiele für die Zusammensetzung der Tropen in der Lesung der Bibel sind wie folgt:

43. Propheten  
  
 vay-yo-mer a-do-noy el ye-hu-shu-a-bin nun

44. Propheten - Osteuropa  
  
 vay-yo-mer a-do-noy el ye-hu-shu-a bin nun

45. Esther  
  
 no-vo-cho. le-hik-ko-hel ve-la-a-mod al-naf-shom.

Wenn auch die Ähnlichkeit zu den Tropen auffällig ist, so ist dennoch anzunehmen, dass Mendelssohn eher von dem *Schabàt-Dankeslied* für das Abendmahl, das am Freitagabend gesungen wird (siehe Notenbeispiel Nr. 30) beeinflusst war, als von den Tropen, da davon ausgegangen werden kann, dass das Lied ihm in seiner Kindheit zu Ohren gekommen ist.<sup>31</sup>

Ein weiteres Beispiel dafür, dass die jüdische Musik in die musikalische Sprache Mendelssohns aufgenommen und weiter gepflegt wurde, ist eine Melodielinie aus dem ersten *Lied ohne Worte* des fünften Heftes in G-Dur. Die Melodielinie ist gleichzeitig eine Mollvariante des Hauptthemas:

46. Lied ohne Worte Nr. 25 Op. 62 in G Komp. 1844  


<sup>31</sup> Näheres über Felix' Beziehung zu seiner orthodoxen Großmutter Bella Salomon siehe Fazit, S. 294.

Diese Melodielinie bildet eine Verbindung zwischen zwei Tropen der aschkenasischen Juden, nämlich „Dargah“ (Bsp. B) und „Gerschayim“ oder „Segol“:

47. Dargah = Stufe Bsp. A oder "Dargah" - Bsp. B

48. Gerschayim = Anführungsstriche Segol = kurze Rast

In vielen *Liedern ohne Worte* ist eine eigenartige Verwendung der harmonischen Tonleiter zu beobachten. Der Schwerpunkt ist vom Grundton auf die fünfte Stufe verlagert. Dabei bekommt der zweite Tetrachord die führende Rolle in der Melodieführung. So entsteht der für den Ahawah-Rabah-Steiger typische Charakter, weil der zweite Tetrachord der harmonischen Moll-Tonleiter zugleich der erste Tetrachord des Steigers ist. Beispiele dafür finden sich in den *Liedern ohne Worte* Nr. 2 (Takte 5 bis 7), Nr. 13 (Takte 36 bis 39), Nr. 17 (Takte 22 bis 24 und Takt 51), Nr. 21 (Takte 95 bis 96) und Nr. 32 (Takte 45 bis 47). Diese melodische Linie ist auch ein Baustein des Steigers:

Baustein des ARS

49.

Ein Musterbeispiel jüdischer Motive bei Mendelssohn liefert uns das zweite *Lied ohne Worte* aus dem ersten Heft, das spätestens 1834 erschien. Ein Brief an seinen Freund Klingemann verrät uns, dass Mendelssohn 1833 einige Male bei der Familie Friedländer zum Schabàt-Fest zu Gast war.<sup>32</sup> Es ist anzunehmen, dass Felix zur etwa gleichen Zeit sein *Lied ohne Worte* komponiert hat.

<sup>32</sup> Siehe Zitat S. 58.

Das Lied basiert fast vollständig auf jüdischen Motiven. Schon in den ersten acht Takten trifft man auf drei aufeinanderfolgende Motive:

50. **Lieder ohne Worte Nr. 2 Op. 19 in a - moll**

Motiv 1.      Motiv 2.      Motiv 3.

Eine typisch jüdische Melodiewendung, die häufig in Liedersammlungen vorkommt lautet wie folgt:

51.

Motiv 1.      Motiv 2.

Die Intervalle, in denen sich das *Lied ohne Worte* bewegt, nämlich zunächst von der Quinte zum Grundton, dann zur Sexte und schließlich ein Terzsprung zur oberen Oktave (f zu a), ist auch in den Gebeten zu finden, wie im Gebet *Adonaj, el rachum wechanun*:

52. **Adonaj, el rachum wechanun**      Motiv 3.

A - DO - NAI, A - DO - NAI, EL - RA - CHUM VE - HANUN, etc.

Das dritte Motiv aus Mendelssohns Lied wurde bereits als Baustein des Ahawah-Rabah-Steigers identifiziert.<sup>33</sup>

Nach diesen drei Motiven, die gemeinsam das Thema bilden, folgt die Wiederholung der ersten Hälfte des Themas mit der Fortspinnung, die ebenfalls zwei weitere jüdische Motive (Motive 4 und 5) enthält:

53.

Motiv 4.

<sup>33</sup> Siehe Notenbeispiel Teil 2, Nr. 49.

Das Motiv 4 kommt häufig in jiddischen Wiegeliedern vor:

Wiegenlied: Schlof mayn Zun Traditionell

54. 

Motiv 5.

55. 

Kurz vor der Reprise erscheint ein weiteres jüdisches Motiv, dem wir in den folgenden Analysen anderer Werke von Felix noch begegnen werden. Das Motiv klingt wie eine Frage, die nicht beantwortet wird. Dieses Motiv ist auch im jüdischen *Chasan-Lied* (Notenbeispiel Nr. 25, Takte 3 bis 4) zu sehen:

Schlussmotiv

56. 

Der Schluss des Liedes ist die Wiederholung der ersten Hälfte des Themas. Und wieder stößt man auf eine unbeantwortete Frage. Als Schlussakkorde folgt die „Mendelssohn'sche Kadenz“;<sup>34</sup> eine Schlusskadenz, die durch eine dreimalige Wiederholung der Tonika gebildet wird und sehr häufig in Mendelssohns Werken vorkommt; so auch in den *Liedern ohne Worte* Nr. 3, 6, 10, 12, 14, 17, 21, 23, 29, 32, 40, 43, 46 und 47.

In verschiedenen *Liedern ohne Worte* finden sich noch weitere Motive, die sehr charakteristisch für die jüdische Musik sind. Das erste ist eine Art wiegender Sekundschrift mit einem hinzugefügten oberen Vorschlag:

57. 

<sup>34</sup> Werner, Jack, „The Mendelssohnian Cadence“, in: *The Musical Times*, London 1956, S. 17ff.

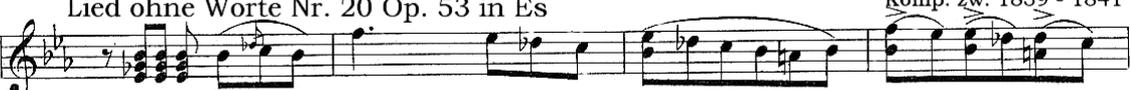
Dieses Motiv ist in der orientalischen Musik sehr verbreitet und im Gesang der jüdischen Musik und auch in den Gebeten ein immerwährender Bestandteil.<sup>35</sup> Bei Mendelssohn kommt es in den *Liedern ohne Worte* Nr. 2, 10, 13, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 29, 30, 32, 36 und 47 vor. Wenn wir dieses Motiv bei Mendelssohn finden, sind meist auch weitere jüdische Motive und Melodien Bestandteil der Komposition.<sup>36</sup> In manchen Liedern ist das Motiv sogar Bestandteil des Hauptthemas. Der Vorschlag ist zwar kein zwingender Bestandteil des Themas, aber ein charakteristisches musikalisches Mittel, um sowohl in der jüdischen Liturgie als auch bei Mendelssohn Wehmut und ein leichtes Seufzen musikalisch auszudrücken.

Hier einige Beispiele. In den ersten Beispielen liegt das Motiv am Anfang einer jüdisch geprägten Melodie. Im letzten Beispiel hingegen liegt das Motiv am Ende des Themas und besitzt die gleiche Funktion:

58. Lied ohne Worte Nr. 17 Op. 38 in a - moll Komp. 1837



59. Lied ohne Worte Nr. 20 Op. 53 in Es Komp. zw. 1839 - 1841



60. Lied ohne Worte Nr. 32 Op. 67 in fis-moll Komp. 1839



Ein weiterer Aspekt in den *Liedern ohne Worte*, die Mendelssohn *venezianische Gondellieder* nennt, ist der Versuch, den italienisch venezianischen Musikstil nachzuahmen - eine Mode der damaligen Zeit, der nach Goethes Italienreise auch andere Komponisten und Künstler folgte. Bei Mendelssohn aber

<sup>35</sup> Zu finden im *Morgengebet*, *Abendgebet zum Versöhnungstag*, *Schlussgebet* und im *Danksagungsgebet zum Sabbatmahl*, wie auch im *Kol Nidré*, *A Dudele*, usw. Dieses Motiv ist auch in Chopins Kompositionen zu begegnen, tritt jedoch vereinzelt und nicht umgeben von anderen Motiven, die auch Bestandteil der jüdischen Musik oder zumindest mit ihnen verwandt sind, auf.

<sup>36</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiele Nr. 2, 10, 13, 17, 20, 25, 29, 32 und 36.

drängen sich jüdische Elemente mit hinein. Bedeutend auch, wie Eric Werner zu Recht benennt, ist der Einfluss der italienischen Oper im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert auf die Synagogalmusik der osteuropäischen Juden: „Es waren nicht so sehr die geschlossenen und periodischen Formen, die mit embellimenti aller Arten verschnörkelten Arien der Italiener, was die ostjüdischen Kantoren anzog und ihnen nachahmenswert schien, sondern das kolorierte Arioso mit seiner „hochdramatischen“ Agogik hatte es ihnen angetan.“<sup>37</sup>

Im ersten *venezianischen Gondellied*, das als Nr. 6 op. 19 aus 1830 bezeichnet ist, finden wir ein Thema, das solche motivische Verkettung aufweist:



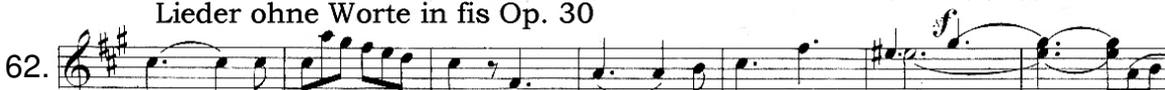
Das erste Motiv besteht aus einer Quarte, die zweimal in absteigender Form vorkommt. Danach folgt eine Wellenlinie, ebenfalls innerhalb einer Quarte. Dieses Element stammt ursprünglich aus den biblischen Tropen und ist in fast allen religiösen und volkstümlich jüdischen Kompositionen präsent.<sup>38</sup> In der darauffolgenden Periode stoßen wir auf den typischen Mendelssohn'schen Aufbau der harmonischen Moll-Tonleiter, die uns den Charakter des Ahawah-Rabah-Steiger vermittelt und so auch in anderen *Liedern ohne Worte* vorkommt. Das Motiv wird in den Takten 19 und 20 wiederholt. Interessant ist auch die Entwicklung der Melodielinie. Wie es typisch für die jüdische Melodie ist, ist der Höhepunkt der musikalischen Linie, rein linear und nicht harmonisch betrachtet, auf der zweiten Stufe der oberen Oktave.<sup>39</sup> Dies ist auch der Fall im zweiten *venezianischen Gondellied* Nr. 12 op. 30 in fis-Moll (Note gis):

<sup>37</sup> Werner, Eric, Zum Geleit, in: Schönberg, Jakob, *Die traditionellen Gesänge des israelischen Gottesdienstes*, Hildesheim 1971, S. X.

<sup>38</sup> Siehe Steiger und Tropen Teil 1, S. 31ff. Traditionelle Motive siehe Teil 1, Notenbeispiele Nr. 2 (Motive zwei und drei); Schluss von Nr. 11; Nr. 13; Nr. 15; Nr. 20, Nr. 32 und 33 (Motiv 24) usw.

<sup>39</sup> Siehe Teil 1, Notenbeispiele Nr. 2, 6, 11 und 13.

Lieder ohne Worte in fis Op. 30

62. 

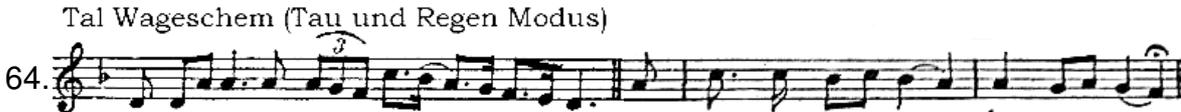
Insgesamt spielt die Quarte in dem *Gondellied* die Hauptrolle. Dasselbe Phänomen finden wir auch im *venezianischen Gondellied* Nr. 29 op. 62, vermutlich aus dem Jahr 1842/43. Die Quarte steht im Mittelpunkt, und auch das Thema klingt jüdisch:

Venezianisches Gondellied Nr. 29 Op. 62

63. 

Wenn man den Aufbau der Melodie analysiert, trifft man auf typisch jüdische Merkmale. Die melodische Linie strebt aufwärts und erreicht die betonte siebte Stufe. Die Melodie endet in einer zweistufig absteigenden Linie von der fünften in die erste Stufe (Notenbeispiel Nr. 63, Takt 11).<sup>40</sup> Auch die schnelle Entwicklung der Melodie in die Septime am Anfang des Themas (Takt 6) ist nicht typisch italienisch, sondern ein Merkmal der jüdischen Musik. Einige Beispiele der jüdischen Musik sind wie folgt:

Tal Wageschem (Tau und Regen Modus)

64. 
  
 Be-da-to ab-bi - o chi - dos, do - tzim be-tzil - lo Y'he-cho - dos,

Die Tal-Wageschem-Weise besteht aus einer Mischung der Bausteine des Magen-Awot-Steigers.

Amcha Natati Meschulam ben Kalonimus 10. Jh.

65. 
  
 gi-slas ha-mon me-yacha-le - choh, derosh le-ga - ber cha-yo-le - choh.

<sup>40</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 64 zweite Hälfte und Nr. 67 zweite Notenzeile.

"Sch'ma Israel" - Ruf für die hohe Feiertage

66. Musical notation for 'Sch'ma Israel' in G major, 2/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are: She-ma yis-ro-el a-do-noy e-lo-he-nu, a-do-noy e-chod.

Davidl Brod 1886

67. Musical notation for Davidl Brod 1886 in G major, 2/4 time. The melody is written on three staves. The lyrics are: Ki le-choh no-e a-do-noy e-lo-he nu shir ush-vo-choh hal-lel ve-zim-roh. bo - - - ruch a-toh a-do-noy etc.

Wenn man die Improvisation in dem oben gezeigten Stück von Brod außer Acht lässt und nur das Gerüst des Stückes betrachtet (siehe die eingekreisten Noten), ist der Aufbau der Melodie zu erkennen, wie sie bei Mendelssohn und bei den anderen Notenbeispielen *Tal Wageschem*, *Amcha Natati* und *Schma Israel*, vorkommt.

Im zweiten Thema des *Gondelliedes*, das vordergründig in Dur verläuft, spielt die linke Hand eine Begleitung in Moll - eine Mischung, die das mitteleuropäische Gefühl für Dur und Moll irritiert, aber in der orientalischen Musik keine Besonderheit ist, weil die Unterscheidung zwischen Dur und Moll nicht existiert.

In einem weiteren *Gondellied* (op. 30 Nr. 12), vermutlich aus dem Jahr 1833/34, verbreitet das Thema ein jüdisches Flair, und dies ist wiederum kein Zufall. Der Schluss der ersten Melodielinie ist vom Mittelpunkt der Melodie, dem cis, ein Sextensprung, der melodisch absteigend zurück in die fünfte Stufe mündet (siehe Anfang des Notenbeispiels Nr. 62). Am Ende der ersten Periode verweilt die Melodie auf der zweiten Stufe (Note gis). Darunter spielt die linke Hand eine nachahmende Linie, die vorher in der rechten Hand erklingt. Diese Linienführung wurde schon im *Lied ohne Worte* Nr. 32 verwendet.<sup>41</sup> Das gesamte *venezianische Gondellied* ist vom Grundcharakter und Aufbau jüdisch geprägt und spiegelt

<sup>41</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 16.

den sogenannten Zustand „Hischtapchut Hanefesch“ wider, was man auf Deutsch als „Überschwänglichkeit der Gefühle“ bezeichnen kann. In der jüdischen Tradition ist diese Art, sich musikalisch auszudrücken, heilig und besitzt höchste Wertschätzung. Sie besitzt den Status eines flehenden Gebets.

In allen *venezianischen Gondelliedern* finden wir die Mendelssohn'sche Kadenz, die auch auf einem jüdisch-musikalisches Merkmal beruht. Die dreifache Wiederholung der Tonika ist auch in der aschkenasischen Tradition der Bibellesung nach den Tropen der „Haftarah“<sup>42</sup> ein Grundelement und wird am Ende von Textabschnitten wiederholt.

68. Haftarah Abschnittsende Litauen

Mer- chah      Tif- chah      sof pa-suk

Propheten: Amos Kap. IX Satz 9  
 יְנוּעַ כְּכַבְּרָה וְלֹא יִפּוֹל צְדוּר אֲרָץ: בְּתֵרֵב יָמִיתוּ כָּל הַטְּאִי עַמִּי  
 (Wird von rechts nach links gelesen)

Als Beispiel für die Mendelssohn'sche Kadenz hier der Schluss aus seinen *Variations Sérieuses* op. 54 und als Vergleich die Passah-Segnung der Priester:

69. Variations Sérieuses Op. 54 1841

70. Passah Segnung  
Das vierte Buch Moses  
Kap. VI Verses 24-25

a - do - noi.  
ci - le - - - cho.

71. Der "Tfila"- (Gebet) Modus für die hohen Feiertage: Schlussmotiv

bo - ruch at - toh      a - do - noy      ha - me - lech      ha - ko - dosh.

<sup>42</sup> Die „Haftarah“ ist ein Abschnitt aus einem Kapitel der Propheten-Bücher, das zur Bar-Mizwa (die Feier zur religiösen Mündigkeit eines jüdischen Jungen) nach den Tropen gesungen wird.

Es ist offensichtlich, dass die Verwendung jüdischer Musikelemente in den *Liedern ohne Worte* von Felix Mendelssohn sehr umfangreich ist und in manchen Liedern durchgehend auftritt. Dies zeigt, dass Mendelssohns Empfindungsspektrum beim Komponieren dem traditionellen jüdischen Empfinden zumindest nahe stand. Wie die Beispiele diese Analyse bestätigen, ist es auch anzunehmen, dass Mendelssohn seine Art zu komponieren bewusst und mit emotioneller Aufrichtigkeit zu Papier gebracht hat. Man könnte nun meinen, dass die Verwendung jüdischer Musikelemente nur auf eine bestimmte Gattung, wie hier die *Lieder ohne Worte*, beschränkt ist. Dies ist aber weit gefehlt. Auch bei den textierten Liedern finden sich etliche Lieder mit jüdischen Musikelementen.

## 2. Die Lieder mit Worten

Obwohl A. Z. Idelsohn die Musik von Jakob Felix Mendelssohn Bartholdy als nicht-jüdisch bezeichnet, deutet er zu Recht die Existenz jüdischer Musikelemente in dem *Winterlied* op. 19a Nr. 3 – *Mein Sohn, wo willst Du hin so spät* an.<sup>43</sup> In einer weiteren Äußerung schreibt er: „There is no standard or measure by which we can distinguish a German song by Mendelssohn from hundreds of other German songs.“<sup>44</sup>

72. Winterlied Op. 19a Nr. 3 Satzschluss

Mein Sohn, wo willst du hin so spät? o bleib' bei mir im Haus.

The image shows a musical score for the end of the piece 'Winterlied Op. 19a Nr. 3'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody starts on a G4 note, moves to A4, then B4, and continues with various intervals. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Das jüdische Merkmal in diesem Lied ist am Linienvorlauf der Melodie zu erkennen. Diese bewegt sich gleich von Anfang an innerhalb der Septime und enthält den typischen Vorschlag vor dem Schwerpunkt der ersten Zählzeit des zweiten Taktes. Danach wird sie gleich in der Paralleltonart fortgesetzt.<sup>45</sup> Der Schluss des Satzes enthält ein Motiv, beginnend mit dem Quartsprung nach oben, das nicht in der christlichen Liturgie vorkommt, sondern nur in den Bausteinen des Steigers Magen-Awot. Wie deutlich zu sehen ist, ist das Thema des Liedes fast eine Nachahmung des Themas aus dem *Gondellied* Nr. 29 op. 62. Es weist aber auch eine erstaunliche Ähnlichkeit mit der im Folgenden gezeigten Melodie von *Bruder Veits Ton* auf.

73. "Bruder Veits Ton"

The image shows two staves of musical notation for 'Bruder Veits Ton'. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody begins on a G4 note and moves to A4, then B4, and continues with various intervals. The second staff continues the melody, starting with a G4 note and moving to A4, then B4, and continues with various intervals. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Nach Wilhelm Bäumker ist die Melodie samt Text das sogenannte *Jakobslied*, das Pilger im 16. Jahrhundert auf den Weg nach Santiago de Compostela gesungen haben.<sup>46</sup> Franz Magnus Böhme vermutet noch, dass das Lied ein

<sup>43</sup> Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. VIII, Kap. V, S. XXIV.

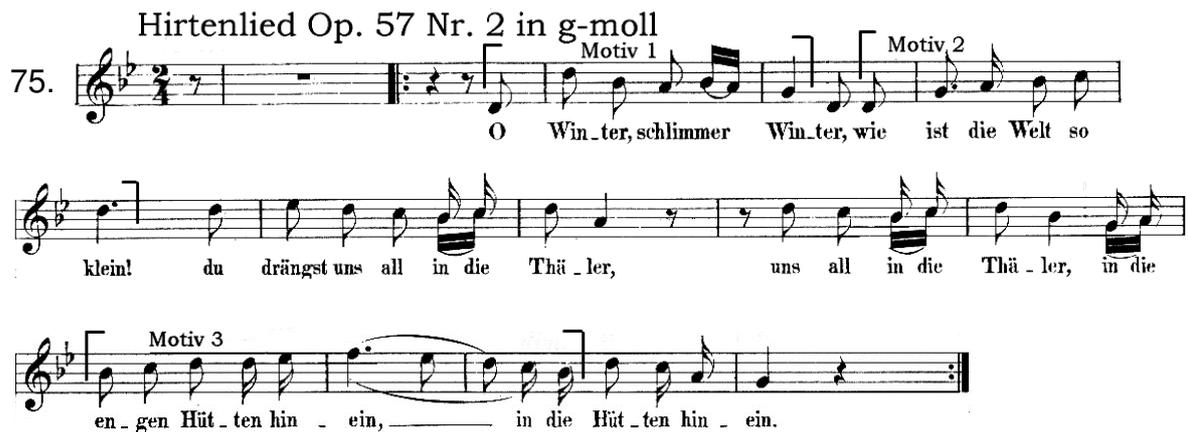
<sup>44</sup> Idelsohn, *Jewish music*, Kap. XXI, S. 474.

<sup>45</sup> Siehe auch *Yigdallied*, Volksliedertabelle im Vergleich, Notenbeispiel Nr. 13/6

<sup>46</sup> Bäumker, Wilhelm, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, Notenbeispiel Nr. 184.



Hirtenlied Op. 57 Nr. 2 in g-moll

75. 

O Win-ter, schlimmer Win-ter, wie ist die Welt so klein!  
 du drängst uns all in die Thä-ler, uns all in die Thä-ler, in die  
 en-gen Hüt-ten hin-ein, in die Hüt-ten hin-ein.

Das erste Motiv des Liedes hat die gleiche Linienführung und den gleichen Umfang wie die Trope „Pozer“, (Teil 2, Notenbeispiel Nr. 42). Das zweite Motiv ist sowohl melodisch als auch rhythmisch mit dem ersten Motiv aus dem *Yigdal* Lied identisch.<sup>51</sup> Bis zu diesem Punkt im *Hirtenlied* mag dies noch Zufall sein. Jedoch ist auch der Übergang zur Paralleltonart, wie im Motiv 3 zu sehen ist, im *Yigdal* Lied gleich. Die Fortsetzung der Linie nach der Paralleltonart im *Yigdal* Lied ist wie bei Mendelssohn, nur dass Mendelssohns Lied in die Kadenz mündet, während im *Yigdal* Lied die Phrase verlängert wird. Der Übergang zurück in die Molltonart ist aber anders: Mendelssohn wiederholt nicht den Anfang des Themas, sondern führt die letzte Phrase weiter in den Mollschluss. Der Schluss trägt das gleiche Motiv wie der Schluss des Tfila-Modus für die hohen Feiertage.<sup>52</sup> Der mittlere Teil des Themas nach Motiv 2 ist bei einem fast identischen jüdischen Lied namens *Ez Chayim* (Baum des Lebens) zu finden, das am frühen Morgen zu Schabàt und zu den drei wichtigsten jüdischen Festen gesungen wird. Das Lied *Ez Chayim* war schon Jahrhunderte vor dem *Yigdal*-Lied beim jüdischen Volk bekannt.

"Ez Chayim" - altes Volkslied

76. 

Etz cha-yim hi la-ma-cha-zi-kim boh v²  
 so- m² che-hoh m² u- shor d²-ro-che-hoh dar-chey

<sup>51</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 13/6.

<sup>52</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 71.



## II. Von den Lehrjahren zu den Vorzeigekompositionen

### 1. Übung macht den Meister – von den Streichersymphonien bis zur Sinfonia XIII

In der symphonischen Musik ist die Suche nach jüdischen Musikelementen bei Felix Mendelssohn schwieriger als in seinen Liedern. Dies ist einerseits auf die symphonische Komponiertechnik und die Behandlung des musikalischen Materials innerhalb dieser Formgattung und andererseits auf die melodisch-monodische Form der jüdischen Musik zurückzuführen, zu der bis zu den Kompositionen von Salomon Sulzer im 19. Jahrhundert keine feste harmonische Grundlage existierte. Die symphonischen Formen sind ihr fremd. Mendelssohn folgt in seinem Werk der bis dahin errungenen mitteleuropäischen Kompositionsweise und entwickelte die symphonischen Kompositionen im Laufe seines Schaffens weiter. Zu Beginn stehen seine Streichersymphonien, die er von Januar 1821 bis Ende Dezember 1823 schrieb.<sup>53</sup> Die bis vor kurzem meist ignorierten Streichersymphonien enthalten vielfältiges Material, das Aspekte der folgenden meisterhaften Kompositionen des Komponisten beleuchtet. Daher ist ihre Analyse auch in Bezug auf die jüdischen Musikelemente von großer Bedeutung.

Zur Zeit der Streichersymphonien ist Felix ein Schüler Carl Zelters. Zelter war bekanntermaßen kein Judenfreund und sympathisierte im Grunde seines Wesens mit anti-jüdischen Vorstellungen.<sup>54</sup> Felix sollte seine Werke nach vorgegebenen Formen und Komponiertechniken niederschreiben und dabei jegliche jüdisch-orientalischen Nuancen vermeiden. Dennoch sind schon in diesen frühen Werken der Lehrjahre eindeutige Belege für jüdische Musikelemente präsent.

### Die Elfte Streichersymphonie

Zunächst ist Eric Werners Hinweis<sup>55</sup> auf eine jüdische Melodie in Felix' Elfter Streichersymphonie interessant. Es handelt sich um das sogenannte *Schweizerlied* aus dem Scherzo commodo. Der ursprünglich zweite Satz der Symphonie wurde im Autograph entweder von Felix selbst oder von Zelter

---

<sup>53</sup> Siehe Teil 2, Kap. II.2., „Von der Reformation bis zum Bekenntnis“.

<sup>54</sup> Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in: Lackmann, Thomas, *Der Sohn meines Vaters*, Göttingen 2008, Anm. 57, S. 557.

<sup>55</sup> Von Haken, Boris, *Streichersymphonien IX – XII*, Vorwort, Eulenburg, London 2007, S. V.

komplett gestrichen.<sup>56</sup> In der öffentlichen Uraufführung dieser Symphonie, die erst nach dem Tod des Komponisten am 2. November 1878 im Crystal Palace in London stattfand, wurden nur die übrigen Sätze gespielt.<sup>57</sup> Hier die ersten Takte des *Schweizerliedes*:

Scherzo  
78. Commodo Schweizerlied

Die ersten 12 Takte (6 + 6) des Anfangsthemas sind ein Zitat aus dem schweizerischen Tanz *Der Hochzeit-Lied*.<sup>58</sup> Interessant ist die Harmonisierung auf der zweiten Zählzeit im zweiten Takt. Die Melodie wird nach c und nicht, wie im ersten Takt, nach cis geführt.<sup>59</sup> Mendelssohn unterlegt die Stelle nicht mit der Moll-Dominante, sondern mit einem Dur-Dreiklang auf der siebten Stufe. In der schweizerischen Originalmelodie läuft die Melodie nach cis, wie es für die klassische Harmonielehre passender ist, und nicht nach c. Diese Art der Melodieführung mit Betonung auf der nicht erhöhten siebten Stufe ist eigentlich eine orientalische Gepflogenheit, die von Felix nicht durch geschickte Harmonisierung kaschiert wurde. Der zweite Teil des Themas (- b -) erstreckt sich über acht Takte, eine Ungleichheit zum ersten Teil des Themas. Mendelssohn ergänzt den zweiten Teil durch zusätzliche vier Takte. Der Schluss des Themas (Klammer c) ist die jüdische Melodie aus dem Schluss des *Yigdal*-Liedes. Die Verwendung dieser Melodie findet man auch in Mendelssohns *Hirtenlied*.<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Das „Schweizerlied“ verweist möglicherweise auf das Gedicht Goethes namens „Schweizer Lied“, das Zelter zu der Zeit vertonte.

<sup>57</sup> Der Initiator dieser Aufführung war der erste Forscher der Streichersymphonien und Mendelssohns Verehrer George Grove (1820 – 1900), Musikwissenschaftler und Herausgeber einer vierbändigen „Lexikons zur Musik“, das in späteren Jahren als der *Grove's Dictionary of Music and Musicians* bekannt wurde. Grove war Musikdramaturg des Crystal Palace in London.

<sup>58</sup> Wyss, Johann Rudolf, Hrsg., *Schweizer Kührreihen und Volkslieder*, Bern 1812, Lied Nr. 12.

<sup>59</sup> Notentext nach der Leipziger Gesamtausgabe Bd. I,2, Leipzig 1965.

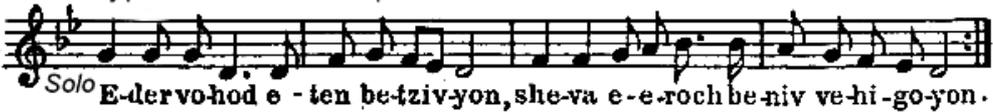
<sup>60</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 75.

Mendelssohn belässt die Melodie ohne Gegenstimme in Sexten-Parallelbewegung und bewahrt dadurch den jüdisch monodischen Stil. Dazu, passend zur Rhythmik des gesamten Themas, ist die rhythmische Figur bei den ersten Violinen in Takt 22 eine orientalische Figur, die den jüdischen Ausdruck der Melodie steigert. Diese markante Stelle, die auch Eric Werner erwähnt, ist nicht die einzige in dieser Symphonie, an der jüdische Elemente vorkommen. Nach der Adagio-Einleitung des ersten Satzes ist im Allegro-molto-Teil als Fortspinnung des ersten Themas eine Kontrastmelodie zu hören. Diese Melodie ist aus Quartmotiven, wie sie in der jüdischen Musik gebräuchlich sind, gebaut:

Die Quartbewegung, obwohl sie typisch jüdisch ist, ist als isoliertes Element noch kein Beweis für den jüdischen Charakter der Melodie. Jedoch formt das Gerüst der Phrase, das sich aus den markierten Noten und der absteigenden Sechste in Klammern zusammensetzt, eine jüdische Grundmelodie. Die erste Quarte betont den Halbtonschritt (Des – C) und verleiht dem Quartmotiv eine noch stärkere orientalische Wirkung, die in der jüdischen Musik besonders in den *Missinai*-Gesängen beliebt ist.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> In den *Missinai*-Gesängen werden zwei Elemente verwendet: 1. Biblische und Gebetsmotive, 2. Tonfiguren, die man auch im Minnegesang findet. Mehr dazu in: Idelsohn, *Melodienschatz* Bd. VII, S. XXXV.

Im hypodorischen - Propheten Modus S. ben Abbun 11. Jh.

81. *Solo* 

Missinai gesänge Erstes Motiv

82. 

Die Melodie aus dem Notenbeispiel Nr. 80 folgt unmittelbar und ohne Übergang nach dem ersten achttaktigen Teil des Themas und fungiert im Satz nicht als zweites Thema. Sie wird als monodische Linie - solo - vorgestellt, dem jüdischen Stil entsprechend. Die Melodie ist Mendelssohn so wichtig, dass er für sie anschließend eine Fortspinnung komponiert. Die Fortspinnung folgt in parallel laufenden Sext- und Quartsextakkorden auf der Grundlage der Bratschenlinie. Diese Gegenlinie dient nicht in erster Linie als harmonisches Fundament, sondern ist eine weitere jüdische achttaktige Melodie. Im Gegensatz zu dem ersten, harmonisch-gestützten vertikalen Teil des Themas ist die Kontrastmelodie fast völlig auf übereinander liegenden Horizontallinien gebaut:

83. 54

Vla. II 

Der dritte Teil der Kontrastmelodie wird auf die doppelte Länge gedehnt. Dadurch entsteht in den letzten vier Takten der ersten Violinen eine weitere jüdische Melodie:

T. 64 - 68

84. 

**Andante affettuoso** "Habet mischamayim ur'è" - Schlussphrase

85. 

Die Kontrastmelodie wird in der Durchführung nicht bearbeitet und behält in der Reprise ihre Struktur und Tonart. Das zweite Thema taucht erst in Takt 117 wieder auf

und liegt traditionsgemäß in der Paralleltonart. Der gleiche Melodieaufbau ist im Lied ohne Worte Op.19 Nr. 6, dem *venezianischen Gondellied*, zu finden. Die melodische Linie verläuft hier lediglich in umgekehrter Richtung:

Venezianisches Gondellied Nr. 6 Op. 19

86.

Die Anfangsmelodie des *Allegro molto* ist charakteristisch für Mendelssohns Stil. Sie ist fast identisch mit einer jüdischen Melodie aus der Danksagung nach dem Schabátmahl, die in Fugato-Form gegossen wurde:

Danksagung nach dem Schabátmahl

87.

**Allegro molto**

88. VI.I

Der Übergang zum eben besprochenen Charakterthema, das als Grundlage für die Themen der ganzen Symphonie dient, erfolgt mit dem absteigenden harmonischen Moll mit Betonung auf der übermäßigen Sekunde, wie es auch beim Ahawah-Rabah-Steiger der Fall ist. Im letzten Satz der Streichersymphonie dient das Charakterthema als Grundlage für das zweite Thema und nicht für das erste.<sup>62</sup>

Am Schluss der Coda des ersten Satzes in den Takten 439 bis 441 klingt die Linie in den ersten Violinen nach einem typisch jüdischen Melodienschluss

<sup>62</sup> Krummachers Annahme, es gäbe bei Mendelssohn erst ab der zwölften Streichersymphonie thematische Beziehungen zwischen den symphonischen Ecksätzen einer Symphonie, ist insofern nicht ganz zutreffend siehe Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 469.

innerhalb einer Quarte. Die Linie wird durch die zweiten Violinen mit parallelen Sexten unterlegt. Dadurch wird das jüdische Charakteristikum verstärkt. Die Harmonisierung ist augenscheinlich ein Tonika-Dominant-Wechsel, jedoch erklingt die Dominante ohne Grundton, dafür aber mit Septime. Dadurch entsteht ein Klangeffekt von Tonika und einer Vermischung von Dominante und Subdominante mit einem darunterliegenden Tonika-Orgelpunkt. Zum Abschluss folgt die Mendelssohn'sche Kadenz.

Das Anfangsthema des dritten Satzes der Symphonie ist eine Variation der Kontrastmelodie aus dem ersten Satz und beruht damit auf jüdischen Elementen:

89. VI. **Menuetto - Allegro moderato**

Am Schluss des Menuettos sind wieder jüdische Klänge zu hören. Sogar die letzte Kadenzierung aus dem Lied *Ata El kabir* ist in der folgenden Melodie präsent:

90. VI. **41 Schluss vom Menuetto**

91. **"Ata El kabir"**

— ra-bim ra - cha - me - cha le - ejn kez we - tich - la —

Wie die Gesamtstruktur erwarten lässt, ist der Schluss des ersten Themas im letzten Satz aus jüdischen Motiven gebaut. Das Thema erstreckt sich über 18 Takte und die letzten fünf Takte in den ersten Violinen sind wie folgt:

92. VI. **14 Schluss des ersten Themas aus dem letzten Satz**

Als Vergleich das Lied *Baruch El elion* von Jechi'el Krilovitz:

93. "Baruch El elion" Jechiel Krilovitz

o - noh tug-you ne - fesh ne - no-choh. tra - ta-ra, tra - ta-ra

Die zweimal wiederholt zum ersten Ton absteigende Sexte mit Wiederholung des sechsten Tones ist in der Moll-Variante der jüdischen Musik sehr verbreitet. Zu dieser Form gibt es eine Fülle von Variationen. In beiden Beispielen ist der Schwerpunkt der zweiten absteigenden Linie auf der zweiten Hälfte des Taktes. In den Takten 108 bis 115 im letzten Satz der Streichersymphonie Nr. 11 erklingt zum ersten Mal das zweite Thema des Satzes. Das Thema besteht aus zwei ausgewogenen Teilen.

Streichersymphonie Nr. 11; letzter Satz - zweites Thema Komp. 1823

106

94.

Die erste Hälfte des Themas (Takte 108 bis 111) ist eine beliebte jüdische Melodie. In der jüdischen Musik taucht die Melodie in verschiedenen Variationen auf, oft in Moll, wie am Anfang des Gebets *Adonaj Adonaj* (Gott Gott), das am Morgen der hohen Festtage gesungen wird, oder im Responsorium des Chores im Gebet *Awinu Malkenu* (Gott unser König), das am Abend des Neujahrfestes gesungen wird. In der *Danksagung zum Schabàtmahl*, die in Teil 2, Kapitel I.1. über die Lieder ohne Worte oft behandelt und erwähnt wurde, findet man die Dur-Variante in gedehnt- improvisierender Form wie folgt:

Danksagung nach dem Schabàtmahl

95.

v' - har - e - nu a - do - noy e - lo - he - nu b' - ne - cho - mas yis - ro - el

a - me - choh v' - tzi - yon i - re - choh u - v' - vin - yan y' - ru - sho - la - yim ir

Die Moll-Variante ist in derselben Danksagung zu finden,<sup>63</sup> die Dur-Variante stammt aus dem Gebet *L'cha Dodi*:

L'cha Dodi zur Schabàt-Feier      Salomon Alkabetz im 16. Jh.

96. 

bo-    i    cha-    loh    bath,    bo-    i,    cha-  
en-       ter    Sab-       ls-       rael's

Auch die Moll-Variante kommt im gleichen Gebet vor. Beide Varianten gibt es auch im Lied *Keduscha* von Israel Lovy aus dem 18. Jahrhundert. Es ist kein Zufall, dass all die erwähnten Gebete und Lieder zur Schabàtfeier gehören, da die Leitmotivik in der aschkenasischen Liturgie schon seit dem 15. Jahrhundert feststand. Jedes Fest erhielt charakteristische Motive, die Freude, Trauer oder Andacht ausdrückten. Die Dur- und Moll-Motive basieren hier auf der Auf-und-Abwärts-Quartsextbewegung. Beide Varianten sind gleichermaßen Bausteine des Magen-Awot-Steigers. Das gleiche Phänomen, nämlich das Vorkommen von Dur- und Moll-Varianten in einem Satz, ist auch bei Mendelssohn präsent.

Im letzten Satz der Elften Symphonie, in den Takten 421 bis 424, erscheint die untersuchte Melodie in Moll. Zwar gehört es zur klassischen Sonatenhauptsatzform, das Thema in der Reprise in der Varianttonart zu wiederholen, jedoch hat der junge Felix den Satz bereits sehr frei und mit einer Verkettung von Fugen und freien Übergängen konstruiert. Auch das zweite Thema wird nicht vollständig in Moll variiert, sondern nur die erste Hälfte des Themas. Unmittelbar danach führt der zweite Teil des Themas nach Dur. Mendelssohn verwendet die Moll-Variante als Kolorit, wie es in der jüdischen Musik der Fall ist, und nicht als Strukturelement im klassischen Sinn.

Zehn Streichersymphonien hatte Felix zu diesem Zeitpunkt bereits komponiert. Sie wurden als Übungskompositionen für den Zelter'schen Unterricht geschrieben; und gerade die Elfte Streichersymphonie enthält eine Fülle von jüdischen Motiven und Melodien. Im ersten Satz hätte Mendelssohn als kompositorische Grundidee das erste Thema, dessen Charakter nicht eindeutig jüdisch ist, oder das zweite Thema nehmen können. Doch er wählt an diesem zentralen Punkt das dem ersten Thema folgende jüdische Charakterthema.

<sup>63</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 87.

Es bleibt unklar, warum der ursprüngliche Scherzosatz der Symphonie gestrichen wurde. Das musikalische Material des Satzes passt sehr gut zur gesamten Symphonie. Vielleicht war die jüdische Melodie am Anfang des Satzes jemandem ein „Dorn im Ohr“?

## Die Erste Streichersymphonie

Und nun zu den Anfängen des kompositorischen Schaffens des jungen Felix Mendelssohn. Bereits in der Ersten Streichersymphonie sind jüdische Motive als Spiegel von Felix' Empfindungsspektrum zu erkennen. Zwar wirken die ersten sechs Streichersymphonien eher wie Kompositionsübungen, jedoch zeugen sie schon von beachtlicher musikalischer Reife, sowohl hinsichtlich des technischen als auch des melodischen Könnens.

Ein besonderes Beispiel ist das Thema des zweiten Satzes samt Nebenstimmen. Das Thema stammt aus dem gleichen Grundmaterial wie das zweite Thema aus dem letzten Satz der Elften Streichersymphonie. Seine jüdisch anmutende Wirkung ist noch größer, weil es sich in der Mollsphäre befindet und auch die gesamte Nebenstimmenkonstruktion auf jüdischen Motiven aufgebaut ist:

### 97. Streichersymphonie Nr. 1 zweiter Satz

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Contrabbasso

Thema - Teil 1  
Teil 2  
"Kerova" Melisma  
"Esther" Melisma  
Vc.  
Bassi

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Contrabbasso

tr  
jüdische Melodie  
Vc.  
Cb.

Zum Vergleich ist die Melodie aus *L'cha Dodi* zum Schabàt-Abend bestens geeignet. Diese Melodie hat viele verschiedene Varianten, von denen eine mit der Mendelssohn'schen nahezu identisch ist:

98. *L'cha Dodi zum Schabàt-Abend*

choh me-rosh mi-ke-dem n'-su-choh

Das *L'cha Dodi*-Thema steht im  $\frac{6}{8}$  Takt und besitzt damit, wie auch die Melodie bei Mendelssohn, einen wiegenden Grundcharakter. Den gleichen wiegenden Charakter findet man im *Awinu-Malkenu*-Lied zum Neujahrsfest, nur im  $\frac{4}{4}$ -Takt:

99. "Awinu Malkenu" - zum Abend des Neujahrsfestes

o-vi-nu mal-ke-nu cho-

Der zweite Teil des Themas (Takt 5 bis 9) erinnert sowohl an das jüdische Melisma aus der Esther-Weise namens „Zarkah“, als auch an ein Melisma aus dem Tfila-Modus (Gebetsmodus) für die hohen Feiertage. Daran hängt Mendelssohn eine sehr verbreitete jüdische Schlusskadenz:

100. *Zarkoh* *"Tfila" - Melisma*

Zarkoh "Tfila" - Melisma

Eine weitere markante Komponente ist zu beobachten. Obwohl die Mehrstimmigkeit für die jüdische Musizierweise unüblich ist, sind die Nebenstimmen im zweiten Satz der ersten Streichersymphonie mit Motiven und Melodielinien der jüdischen Musik verwandt. Die Improvisationstechnik der jüdischen Melodie hat auch Nebenstimmen kreiert, die innerhalb eines monodischen Stückes hervortreten. Die zweite Stimme in den ersten Violinen (Takte 6 bis 9) ist ebenfalls ein jüdisches Melisma. Sie stammt aus der Kerova-Weise, die auch in den Schabàt-Gesängen vorkommt, wie im vorliegenden Lied *A'apid* in Klammern zu sehen ist:



Die Melodie im Bass (Takt 8 bis 11) ist ebenfalls jüdisch und stellt eine Variante des Anfangsthemas dar. Die erste Phrase der ersten Violinen (Takt 3 bis 5) ist eine Nebenstimme, die auch in der jüdischen Kompositionsweise in Gebrauch ist. Als Beispiel ein Lied namens *An'im Zemirot* von Juda Schatz aus dem Jahr 1814. Wie bei Mendelssohn eröffnet das Lied mit einem prägnanten Thema. Nach vier Takten ändert sich die Melodie und nimmt den Charakter einer zweiten Stimme an. Man könnte beide Teile übereinander notieren und zusammen als zweistimmigen Satz spielen:



All die Melodien und Motive erzeugen durch ihre Zusammensetzung ein gesamtmusikalisches Bild, das dem Satz einen unverkennbaren jüdischen Charakter verleiht. Diesen jüdischen Melodien und Motiven bleibt Felix durch die ganze Exposition hindurch treu. Die Reprise ist, ebenso wie der Anfang der Exposition und die modifizierte Schlusskadenz, jüdisch geprägt. Somit verabschiedet sich der Satz so, wie er begonnen hat, in musikalisch jüdischer Atmosphäre.

## Die Zweite Streichersymphonie

In der Zweiten Streichersymphonie aus demselben Jahr findet sich im zweiten Satz wieder ein jüdisches Hauptthema. Das Thema stammt aus den gleichen Motiven wie das Thema der Ersten Streichersymphonie:



Für solche Motive gibt es in der jüdischen Musik zahlreiche Beispiele: Am Anfang des Themas führt ein Quartsextakkord aufwärts, danach wird die melodische Linie in die obere fünfte Stufe gestreckt,<sup>64</sup> wie hier im Lied zum Schabàt-Abend *Yihi'iu leratzon*:

106. "Yihi'iu leratzon"

107. "Yihi'iu leratzon" / Bsp. B

110.  
Streichersymphonie Nr. 2; Satz 2 - Takte 10 bis 14

VI. I  
VI. II  
Bra.

Diese Art zu singen heißt auf Hebräisch **לולול** (lessalssel – hebr. trällern). Das hebräische Wort ist sowohl phonetisch als auch visuell passend zum Motiv.<sup>65</sup> Auch der Schluss der ersten Periode des Satzes in den ersten Violinen, Takt 8, ist von orientalischem Charakter. Auch hier dreht sich die melodische Linie um die dritte Stufe von e-Moll:

111. VI. I  
Streicher Symph., Satz 2 T. 8

Ein weiteres Thema bei den Celli in den Takten 25 bis 26 stammt aus dem Hauptthema eines Schabàt-Liedes, das nach dem *Yihi'iu Leratzon* am Schabàt-Abend gesungen wird. Das Lied heißt *Bayom Hahu*:

112. Streichersymph. Nr. 2 Satz 2 Cellophrase

113. "Bayom Hahu" - Hauptthema

Ba- vom ha- hu ba- yom ha- hu  
yi- h' yeh a- - do- noy e- chod. a-

<sup>65</sup> Siehe auch Teil 2, Notenbeispiel Nr. 108.

Weitere jüdische Melodielinien kommen in den Takten 27 bis 31 bei den ersten Violinen sowie parallel dazu in den Takten 29 bis 32 bei den zweiten Violinen vor. Beide Linien liegen über dem Hauptthema, das an dieser Stelle von den Bratschen getragen wird.

Alles in allem ist der zweite Satz der zweiten Streichersymphonie, melodisch gesehen, von eindeutig jüdisch-orientalischem Charakter.

### Die Dritte und Vierte Streichersymphonie

Im den zwei folgenden Streichersymphonien ist nicht viel Jüdisches zu finden. Im letzten Satz der Dritten, dem Fugato-Satz, ist der Dux von jüdischem Charakter. Der ganze Streicherapparat spielt das Thema unisono. Um den jüdischen Charakter noch deutlicher zu hören, stelle man sich die zweite Hälfte des Themas eine Oktave tiefer vor:

#### Anfang dritter Satz - Allegro con fuoco



Der Kontrapunkt des Themas ähnelt der zweiten Hälfte des Duxes. Am Schluss des Satzes ist die Mendelssohn'sche Kadenz mit ihrer dreifachen Tonikawiederholung zu finden. Zu der Zeit der Streichersymphonie ist Felix dreizehn Jahre alt. Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt zeigen sich viele musikalische Eigenarten, die sein ganzes Schaffen prägen.

Das Hauptthema des letzten Satzes der Vierten Streichersymphonie besteht aus einer gängigen jüdischen Melodielinie, die durch Felix in Barockform gegossen wurde.

### Die Siebte Streichersymphonie

Die nächste Entwicklungsphase beginnt der junge Mendelssohn mit seiner Siebten Streichersymphonie. Ab dieser Symphonie ist der Umfang der Werke größer. Die Symphonien besitzen vier Sätze und die Entwicklung des musikalischen Materials ist reif und anspruchsvoll. Die Gestaltung der Satzform ist freier und

phantasievoller. Man begegnet Doppel- und Tripelfugen, Menuetten, die nach Scherzi klingen, in denen im Trio scharfe Tempoänderungen zu hören sind und Schlusssätze mit zusätzlicher Stretta oder erweiterter Coda. Gleich im ersten Satz der Siebten Streichersymphonie basieren die melodischen Linien des Themas auf jüdischen Melodien. Die Linien sind zwar im Barockstil eingebettet, jedoch laufen sie in den oberen Streicherpartien ohne darunter liegende Basslinie:

### 115. Streichersymphonie Nr. 7

I. Allegro

VI. I  
f p

VI. II  
f p

Viola  
f p

Vc.  
Bass  
f

Takte 6 bis 8  
I  
II  
Vla  
Vc.  
B  
p

Ganz gleich, ob man das Thema der ersten Violinen mit der Linie der zweiten Geiger in den Takten sechs bis acht oder die Linie der zweiten Geiger ab Takt sechs mit der Weise der ersten Violinen fortsetzt, die Melodien sind ein Abbild traditioneller jüdischer Melodien. Die letzte Variation enthält die übermäßige Sekunde, die - wie bei Mendelssohn häufig - auf der betonten Zählzeit platziert ist und der Melodie einen orientalischen Charakter verleiht. Dazu kommt die obere Appoggiatura, die man immer wieder in den Liedern ohne Worte findet, als orientalisches Charakteristikum, wie es bei den jüdischen Gebeten oft zu sehen ist. Als melodische Beispiele aus der jüdischen Liturgie zu Yom-Kippur (das Versöhnungsfest), hier die Erwähnung der Verstorbenen *Adonaj, ma Adam?* (Gott, was ist der Mensch?) und die Lobpreisung *Baruch* (Heilig bist Du Gott):

Baruch

Segensspruch

116.

e- lo- he- ve-lo- hey a- vo-

## Adonaj, ma Adam?

Melodie von H. Goldberg

117.   
*P* A- do- noy moh o- dom va- te- do- e- hu ben e-  
  
nosh va- t' cha- sh' ve- hu

Wichtig ist bei Mendelssohns Melodie die Tatsache, dass sie aufwärts strebt und auf der dritten Stufe endet. Beide Merkmale sind auch für die jüdische Musik kennzeichnend. Zwar sind die Musiklinien bei Mendelssohn auch häufig in Abwärtsbewegung und damit von jüdischem Flair unterschiedlich, dies ist aber auch das Resultat der Verwendung von jüdischen Schlussmelismen, mitten und am Anfang seiner Melodien. Auch der Zeitgeist der Musik mit dem Ausdruck romantischer Gefühlsinterpretationen sollte dabei in Betracht gezogen werden. Das Thema im ersten Satz dieser Siebten Streichersymphonie ist eindeutig aufwärtsstrebend und wird als Kontrast zu den eher monumentalen vertikalen Takten eins, fünf und neun dreistimmig linear geführt. Dieses knappe Gebilde von Musikmaterial, das das Thema des ersten Satzes mehrfach vertikal teilt, ist in den zwölf Streichersymphonien einmalig. In den übrigen Streichersymphonien gibt es einen ähnlichen musikalischen Aufbau in den Einleitungen. In der siebten Streichersymphonie wird die vertikale Teilung jedoch zum Bestandteil des ersten Themas des Hauptsatzes, was sie von den übrigen Streichersymphonien abhebt. Diese Art zu komponieren verleiht dem Satz eine starke Theatralik, die Mendelssohn vortrefflich einzusetzen weiß. Von Takt 30 bis Takt 45 erscheint ein langes Thema, das aus dem Zusammenschluss der ersten und zweiten Violinen entsteht; vielleicht die Erklärung für die Teilung des ersten Themas zwischen den beiden Violingruppen am Anfang des Satzes. Aber wozu diese ungewöhnliche Strukturierung der Themen im Satz? Die Antwort findet man so überraschend wie auch originell direkt im Anschluss bei den Bratschen. Von Takt 45 bis 57 erstreckt sich dort eine wunderschöne Melodie, die von den Celli umschmeichelt und von den Geigen kontrapunktisch begleitet wird:

118. Streichersymphonie Nr. 7 Satz I (Takte 45 - 54) komp. 1822

The image shows a musical score for measures 45-54 of the first movement of Beethoven's Symphony No. 7. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 45-49, and the second system covers measures 50-54. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 3/4. Performance markings include 'pizz.' (pizzicato) for the violins, '[unis. arco]' (unison arco) for the viola, 'arco' for the cello, and 'tr' (trill) for the cello in measure 48. The score shows a complex interplay of rhythmic patterns and melodic lines across the string sections.

Die Verbindung zwischen dem Thema hier und dem Anfangsthema bilden die Linien innerhalb der Quarte, die man nicht überhören kann. Das Anfangsthema taucht erst in Takt 135 wieder auf, dort bei den ersten Violinen. Die erste Hälfte ist identisch, aber die zweite Hälfte ist die Verbindung der Anfangslinien von zweiten Violinen und Bratschen (siehe Notenbeispiel Nr. 115, Takte 6 bis 8). Beide Themen jedoch sind eng verwandt und von jüdischem Charakter.

Auch die Kadenzierung vor dem Schlussteil des Satzes (Takte 183 bis 186) ist interessant. Woher dieses Motiv stammt, ist nicht zu bestimmen, weil es sowohl im Minnegesang des 14. Jahrhunderts als auch in der jüdischen Liturgie derselben Zeit zu finden ist:

The image shows a musical notation for measures 183-186, labeled '(T. 183 - 186)'. The notation is in a single system on a treble clef staff. It consists of a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, followed by a trill (tr) on the G4 note. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Am Schluss des Satzes trifft man auf eine für die Musik der damaligen Zeit besondere Stelle. Die dreifach wiederholte Linie in den ersten Violinen (Takte 218 bis 222) ist ein logisches Resultat der zweiten Hälfte des Anfangsthemas:



## Die Achte Streichersymphonie

Eine weitere Ausnahme bei Mendelssohn bildet der zweite Satz aus der Achten Streichersymphonie. In diesem Satz (wie übrigens auch bei Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 6) sind keine Violinen vorgesehen. Dafür sind die Bratschen dreigeteilt.<sup>68</sup> Der Satz beginnt mit acht Eröffnungstakten. Von Takt 10 bis 26 erklingt das erste Thema des Satzes. Es klingt schwermütig, auch wegen der Instrumentierung, und entwickelt allmählich einen jüdischen Charakter:

Streichersymphonie Nr. 8 Satz II - Thema I komp. 1822

122. Vla. I

Vla. I

Vla. II

Wie schon in der Siebten Streichersymphonie verläuft auch hier das Thema ab Takt 19 zwischen den beiden Bratschenstimmen. Die übermäßige Sekunde liegt auf der betonten Zählzeit. Nun wird aber die übliche bittende Wirkung der übermäßigen Sekunde durch die Staccati der Phrasierung ironisiert. Ironie war in der jüdischen Empfindung ein oft eingesetztes Mittel, um die Misere des Lebens erträglich zu machen. Zwar ist diese Eigenschaft auch bei anderen Völkern präsent, bei den Juden wurde sie jedoch zu einem wichtigen und produktiven Teil ihrer Kultur. Nun kann man das Leben von Felix Mendelssohn nicht mit dem Leben eines unterdrückten Tagelöhners vergleichen und als elend bezeichnen. Kognitiv-neurowissenschaftliche Erkenntnisse bestätigen jedoch, dass sich bestimmte Aktivitätsmuster bzw. Eigenschaften im Laufe der Generationen durch genetische Verfahren übertragen.<sup>69</sup> Auch Fanny und Felix bekamen den Antisemitismus ihrer Zeitgenossen zu spüren. So wurden sie im Jahr 1819, zurzeit der antisemitischen Hep-hep-Demonstrationen, auf offener Strasse beschimpft, und

<sup>68</sup> Bach fand eine andere Lösung, indem er zu den zwei Bratschenstimmen zwei Stimmen für Viola da Gamba hinzufügte.

<sup>69</sup> Beutel, Manfred E., „Neurowissenschaften und Psychotherapie“, in; *Psychotherapeut*, Volume 47, Nr. 1, Berlin/Heidelberg, Januar 2002, S. 5 f.

im Jahr 1824 in Bad Doberan an der Ostsee als „Judenjungen“ verhöhnt.<sup>70</sup> Solche Ereignisse prägen das Bewusstsein eines heranwachsenden Menschen und sind nicht mehr aus seiner Psyche zu löschen.

Das Thema des Satzes erinnert an den zweiten Refrain aus dem Lied *L'cha Dodi* zum Schabàt-Abend:



Das *L'cha Dodi*-Lied<sup>71</sup> ist auch mit dem Thema des vierten Satzes dieser Streichersymphonie verbunden:



Wenn man diese Melodie in Moll singt, hat man hier das Thema aus *L'cha Dodi* (Notenbeispiel Nr. 98).

Ein verwandtes, fast identisches Thema ist auch im Notenbeispiel von *Awinu Malkenu* zu sehen.<sup>72</sup> Zwar steht das Thema bei Mendelssohn zunächst in Dur; nach der ersten Doppelfuge taucht das Thema in den Takten 165 bis 171 jedoch als Kolorit in Moll auf. Mendelssohn kehrt nach drei Takten (Takt 167) zurück und beschließt das Thema in Dur. Das Gleiche unternimmt Mendelssohn in den Takten 321 bis 335, diesmal aber mit dreifacher Wiederholung der Moll-Variante (Takt 331) und mit derselben Abweichung in die Dur-Variante.

Die ganze Streichersymphonie hat motivische Verbindungen zu einem viel späteren Werk Mendelssohns, nämlich zu seinem Oratorium *Elias*. Hier ein Beispiel aus dem vierten Satz:



<sup>70</sup> Weissweiler, Eva, *Fanny Mendelssohn – Ein Portrait*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985, S. 23.

<sup>71</sup> Siehe auch Teil 2, Notenbeispiele Teil 2, Nr. 96, 98 und 95.

<sup>72</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 99.

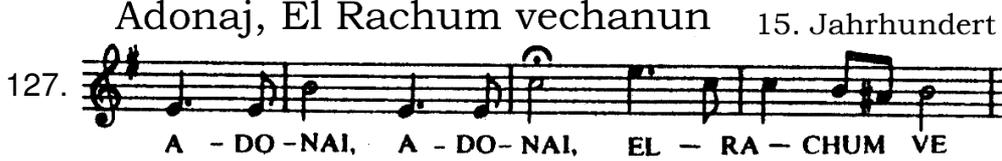
Das gleiche Motiv dient in *Elias*, leicht modifiziert, im Chor Nr. 34 *Der Herr ging vorüber* als Grundmotiv:

Elias - Chor Nr. 34

126. 

Exakt diese Melodielinie findet man in einem Synagogenlied aus dem 15. Jahrhundert, dass überall in Deutschland gesungen wurde:<sup>73</sup>

Adonaj, El Rachum vechanun 15. Jahrhundert

127. 

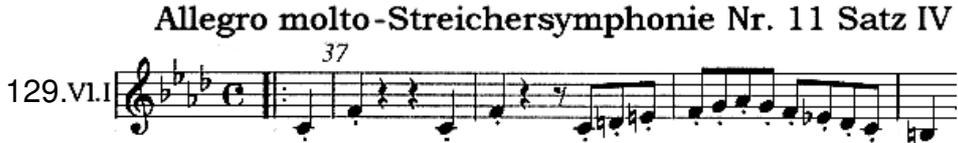
Dieses Grundmotiv ist auch in dem Lied *El male rachamim* zu Yom-Kippur präsent.<sup>74</sup> Das letztere enthält darüber hinaus weitere, von Mendelssohn verwendete Melodielinien, die im Kapitel über das Oratorium *Elias* behandelt werden.

Die Streichersymphonien sieben bis zwölf sind im Grossen und Ganzen motivisch miteinander verknüpft. Die Siebte ist im Gegensatz zu den anderen eher melodisch konzipiert, als Kontrastmittel zu ihrem barocken Stil. In der Neunten, die wegen ihres dritten Satzes „La Suisse“ genannt wird, ist das erste Thema des vierten Satzes mit dem *Allegro molto*-Thema aus dem ersten Satz der Elften Streichersymphonie verwandt:

Streichersymphonie Nr. 9 Satz IV - Thema

128. 

Allegro molto - Streichersymphonie Nr. 11 Satz IV

129. vl. I 

<sup>73</sup> Werner, Jack, „The Mendelssohnian Cadence“, S. 17 ff.

<sup>74</sup> Yom-Kippur ist der Tag, in dem die religiösen Juden Gott für ihre Sünden um Vergebung bitten.



Das Thema der Coda ist auch mit dem Thema des dritten Satzes aus der Dritten Streichersymphonie verwandt.<sup>76</sup> Der gleiche Vorgang, wie in der Zehnten Streichersymphonie, wiederholt sich in der Zwölften. Das Thema der Coda des letzten Satzes (*Più Allegro*) entspricht dem Thema des letzten Satzes aus der Achten Streichersymphonie, nur in Moll und ist damit eng verwandt mit den dort erwähnten jüdischen Melodien:<sup>77</sup>

Streichersymphonie Nr. 12 Satz III - Coda

134. VL. I 415

Streichersymphonie Nr. 12 Satz III - Anfangsthema

135. VL. I

Dieses Thema erklärt auch die thematische Verbindung zwischen dem ersten Thema des Satzes und den bereits erwähnten jüdischen Melodien. Die Häufung der beiden jüdischen Weisen *L'cha Dodi* und *Awinu Malkenu* in der Achten bis Zwölften Streichersymphonie ist so evident, dass man stark vermuten kann, dass Felix in seiner Kindheit Zugang zu diesen Melodien gehabt hat; entweder durch jüdische Verwandte oder durch traditionsbewusste Freunde. In Eva Weissweilers Buch *Fanny Mendelssohn – ein Portrait* wird der umfangreiche Kontakt innerhalb der jüdischen Familien Berlins dargestellt.<sup>78</sup> Im Zentrum steht dabei die Familie Mendelssohn als kulturgesellschaftlich führende Familie. Der starke Eindruck, den diese traditionellen Melodien bei dem jungen Felix hinterlassen haben, scheint für sein musikalisches Schaffen prägend gewesen zu sein. Viele Hauptthemen in verschiedenen Sätzen mit unterschiedlichen Charakteren wie Haupt-, Schluss-, oder Mittelsätze, Menuetti, Scherzi, und weitere Satz- sowie Schlussthemen sind motivisch verwandt und von jüdischem Charakter. In 15 von insgesamt 38 Sätzen der 12 Streichersymphonien findet man jüdische Melodien und Motive, die Inhalt und Aussage der jeweiligen Sätze prägen – dies entspricht knapp der Hälfte aller Sätze. Die Struktur der Streichersymphonien und die Entwicklung und Bearbeitung

<sup>76</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 114.

<sup>77</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 124, 98 und 99.

<sup>78</sup> Weissweiler, *Fanny Mendelssohn - ein Portrait*, S. 212f.

ihres musikalischen Materials dagegen ist am mitteleuropäischen Musikstil und den damaligen Vorbildkomponisten, wie Bach, Händel, Gluck, Mozart, Cherubini, Beethoven, sogar Rossini, orientiert.

Die Streichersymphonien entstanden in einer äußerst fruchtbaren Schaffensperiode. Innerhalb von weniger als drei Jahren komponierte Felix Mendelssohn neben den zwölf Streichersymphonien einen weiteren Streichersatz in c-Moll und eine Bearbeitung der Achten Streichersymphonie für großes Orchester mit Bläsern und Pauken. In denselben Jahren brachte er außerdem drei kurze Opern, nämlich *Die beiden Pädagogen*, *Die wandernden Komödianten* und *Der Onkel aus Boston*, etliche Lieder und Orgelstücke, drei Quartette, das Konzert für zwei Klaviere in Es-Dur, das Konzert für Klavier und Violine und ein Violinkonzert in d-Moll zu Papier.

### **Symphonie Nr. 1 in c-Moll op. 11**

Trotz dieser gewaltigen Schaffensfülle verliert Felix keine Zeit und beginnt im Frühjahr 1824 mit der Arbeit an seiner ersten großen Symphonie für volles Orchester, die er zu Beginn als *Sinfonia Nr. XIII* bezeichnet.

Diese Symphonie sollte den Abschluss seiner bisher komponierten symphonischen Werke bilden und zugleich ein Neubeginn als anerkannter symphonischer Komponist sein. Er arbeitet zu der Zeit fast ausschließlich an dieser Symphonie. Die erste öffentliche Aufführung findet erst im Februar 1827 in Leipzig statt, die nächste Aufführung folgte erst zwei Jahre später, am 25. Mai 1829 in London. Für dieses Konzert nimmt Mendelssohn eine gravierende Änderung vor. Er tauscht den dritten Satz, das Menuetto, mit dem Scherzo-Satz aus seinem Streicher-Oktett, in den er zu diesem Zweck den Bläsersatz hineinarbeitet. Den Grund dafür erläutert er in einem Brief am 29. Mai desselben Jahres seiner Familie: „Kurz, ich habe, als ich den Antrag des philharm. Concerts bekam, meine Symphonie durchgegangen; und Gott weiß, wie es kam, die Menuette langweilte mich schrecklich; mir schien sie monoton, und kam mir wie ein Pleonasmus vor, zugleich hätte michs zu sehr ennüyt, die ganz alte Geschichte ohne einiges interessante für mich dabey aufzuführen. Und da habe ich (Ritz verzeih es!) erwägend, dass das Stück hier doch nie gespielt werden wird,

das Scherzo des Oktetts mitten hinein spielen lassen, nur einige luftige d Trompeten dazu gesetzt. Es war sehr dumm, aber es klang sehr nett. Steinigt mich nicht.“<sup>79</sup>

Die Symphonie erlebt einen beachtlichen Erfolg. In einer Kritik der englischen Zeitung *The Atlas* vom 31. Mai ist zu lesen: „We look upon the new sinfonia of Mendelssohn more as a study of great promise, then as a finished picture. Still we have heard no composition by any one of the rising generation of musicians which throughout kept the attention equally alert, or so often gave us pleasure. The scherzo in g - minor, is quite new and charming; the slow movement in E flat, though not original in subject, is flowing, melodious, and natural. The design is well-made, the instruments are effectively employed, and the counterpoint is good. It was gratifying to us to hear a kind of Haydn subject on the strings at the commencement of the slow movement. A composer who has the good sense and talent to imitate the great masters well at twenty-two, is likely himself to be come a model at forty.“<sup>80</sup>

Der Druck dieser Symphonie zog sich unglücklicherweise über zehn Jahre hin, bis die Orchesterstimmen im Oktober 1834 endlich erschienen. Mendelssohn bestand darauf, dass seine Symphonie als op. 14 mit dem Titel – „Erste Symphonie für das Orchester, componiert von Felix Mendelssohn Bartholdy“ publiziert wurde. Obwohl op. 14 schon vergeben war, betrachtete Mendelssohn die Symphonie als ein Jugendwerk. Zu dem hinzugefügten Satz aus dem Streicheroktett richtet Mendelssohn im Jahr 1831 an den italienischen Verleger Machetti folgenden Wunsch: „Von den beiden Scherzos, die (wenn ich nicht irre) in den Stimmen stehen müssen, hatten wir damals verabredet nur das in c- Moll 6/4 zu stechen, das andre [das aus dem Oktett] nicht, ud. Ich muss Sie bitten, dies jetzt zu beobachten.“<sup>81</sup> Schließlich erscheint die Symphonie unter der heute bekannten Opuszahl Nr. 11, bei dem deutschen Verleger Heinrich Schlesinger.

Die Symphonie wird hier in ihrer von Mendelssohn 1824 gewollten Fassung analysiert. Die Form, die nicht den Schwerpunkt dieser Dissertation darstellt,

---

<sup>79</sup> New York Public Library, Felix Mendelssohn Bartholdy, Sammlung Familienbriefe, Nr. 64, erstmals abgedruckt in: Elvers, Rudolf, Hrsg., *Felix Mendelssohn Bartholdy Briefe*, Frankfurt am Main 1984, S. 75.

<sup>80</sup> Mendelssohn, Symphonie Nr. 1 op. 11 in: Leipziger Gesamtausgabe Bd. II, Frankfurt am Main 1965.

<sup>81</sup> Brief vom 26. Oktober 1833 an Machetti, New York Public Library (Drexel coll.), Mendelssohn. Letters, Misc., # 1, erstmals abgedruckt in: Elvers, Rudolf, *Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968, Anm. 45, Nr. 346, S. 292 f.

ist bereits gründlich erforscht und analysiert worden.<sup>82</sup> Ein Revolutionär in Sachen Form und Struktur ist Mendelssohn nicht, aber ein Erneuerer der Satzform ist er allemal. Seine Erste Symphonie weist tendenzielle Novitäten auf, vor allem innerhalb der klassischen Sonatenform. Die traditionelle Dreiteilung tendiert mehr zu zwei großen Eckteilen mit einem kleinen Mittelteil, der als kurze Durchführung zu bezeichnen ist. Da die Hauptthemen für sich zwei gegensätzliche, also kontrastierende Charaktere darstellen, wird dem Seitenthema eine besondere und variablere Funktion zugeordnet. Dies ist im Schlusssatz der Symphonie deutlich zu sehen. Mendelssohn eröffnet sich dadurch eine breitgefächerte Möglichkeit, sein musikalisches Material von Haupt- und Seitenthema zu bearbeiten, und die motivische Arbeit in den verschiedenen barocken, kontrapunktischen Kompositionstechniken, aber auch in verschiedenen klassischen Formen, vorzunehmen.

Die zweite Novität ist die Verbreiterung der sogenannten Coda, die eigentlich keine Coda mehr ist, sondern ein Teil für sich, wie die Exposition. Dies zeigt sich durch einen zusätzlichen motivischen Bearbeitungsteil, der nach der variierten Reprise folgt. Die Coda ist praktisch die letzte Steigerung und zeigt sich in der ersten Symphonie von Mendelssohn unter dem *Più stretto*-Teil. Dem zufolge steht das Hauptthema des ersten Satzes der Symphonie in klassischer Form und das Hauptthema des letzten Satzes in Barockform. Viele Ansätze, die den besonderen Stils Mendelssohns ausmachen, sind schon in seiner Ersten Symphonie gegenwärtig, die er bereits mit fünfzehn Jahren komponierte. Jedes Motiv wird innerhalb des Satzes bearbeitet und besitzt eine eigene Funktion. Die Themen in allen Sätzen sind in ihrer Substanz verwandt. Die Blasinstrumente werden in der motivisch-thematischen Entwicklung gezielt eingesetzt, auch als Gegenstück zu den Streichern, um dem gesamten Satz eine reichere Farbigkeit zu verleihen.

Im ersten Satz der Symphonie sind fast keine musikalischen Motive und Melodien zu finden, die auf ein jüdisches Kolorit hinweisen. Eine Ausnahme bilden die Takte 73 bis 77 in der ersten Violinenstimme:

---

<sup>82</sup> Detaillierte Formanalyse bei; Konold, Wulf, „Op. 11 und Op. 107 – Analytische Bemerkungen zu zwei unbekanntem Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys“ in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Hrsg., *Musikkonzepte 14/15, Felix Mendelssohn Bartholdy*, München 1980, S. 12ff.

### Symphonie Nr. 1 Op. 11 - Satz I

136. VL. I

Diese Melodie enthält in ihrer Krebsform zwei gebräuchliche jüdische Melodielinien (siehe Notenbeispiele Nr. 137 und 138). Da die Melodien erst in der Krebsform als jüdische Linien zu erkennen sind, entsteht daraus kein musikalisch spezifisches Kolorit, und es ist anzunehmen, dass diese Phrase die folgenden jüdischen Melodielinien eher durch Zufall enthält. Dafür entspricht der Anfang der Melodie in Takt 67 bis 68 dem Schluss des *L'cha Adonaj*-Lieds:

L'cha Adonaj

137.

Die Melodielinie in *L'cha Adonaj* stammt aus den jüdisch-sephardischen Tropen für die Festtagslesung der *Torah*:

Sephardische Tora-Tropen

138.

Sof Passuk

Im zweiten Satz der Symphonie sind in der ersten Überleitungsgruppe zwei Melodieformen, die auch für die jüdische Musik typisch sind, zu erkennen. In den Takten 23 bis 25 ist die Melodie aus zwei Motiven gebaut:

Symphonie Nr. 1 zweiter Satz

139. VI. I

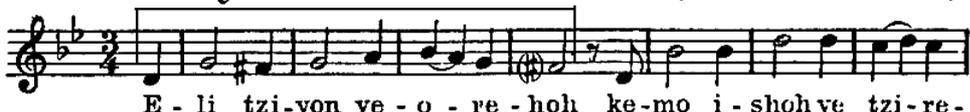
*p*

Dieser Melodieaufbau kommt sowohl bei den *Liedern ohne Worte* als auch bei den Streichersymphonien vor. Die weitverbreiteten jüdischen Motive und ihre Verwendung

sind wie folgt:

140.  a.  b.

142. **Eli Zion** (17. Jahrhundert)



E - li tzi-yon ve - o - re - hoh ke-mo i - shoh ve tzi-re-



hoh, ve-chiv-su-loh cha-gu-ras sok al - ba-al ne-u - re - hoh.

143. **Chasanut Lied**



bô - no-yich. sho-lom rav le - o-ha-ve so-ro-se-choh, le-



o-ha-ve so-ro-se-choh v'en lo-mo mich - shol.ye-hi sho-

Einige Takte danach (Takte 33 bis 37) erklingt bei der Oboe die erste Hälfte des Hauptthemas, diesmal aber mit einer entscheidenden Änderung. Die zweite Hälfte des Themas wird von der Flöte in geänderter Form übernommen:

144.  36

Diese Melodievariante ist in der Weise *L'cha Dodi* (Teil 2, Notenbeispiel Nr. 96) zu sehen. Diese Melodie klingt nicht so trivial wie die zweite Hälfte des Themas am Anfang des Satzes, das seine Berechtigung als Teil des Hauptthemas nur durch seine Harmonisierung erlangt. Die erste Hälfte des Hauptthemas verlangt nach einer melodischen Fortspinnung, die erst in der vorgezeigten zweiten Variante zur Geltung kommt. Umso erstaunlicher ist es, dass in den acht folgenden Takten das Hauptthema des Satzes in seiner ursprünglichen Form von der Oboe präsentiert wird. Interessant ist auch die Platzierung des Variantthemas (Takte 33 bis 40), das unmittelbar nach der ersterwähnten jüdischen Melodie

des Satzes (Takte 26 bis 29) erklingt und innerhalb des Satzes nicht mehr wiederholt wird. Diente vielleicht die erste Melodie als unbewusster Zünder für den Einfall des Variantthemas? Beide Melodielinien haben aus motivischer Sicht keine Verwandtschaft, doch sind sie beide von jüdischem Charakter.

Im dritten Satz trifft man nur vereinzelt auf jüdische Melodielinien. Das besondere aber ist die hinzugekommene Rhythmuskomponente, die später im vierten Satz der Symphonie zur Grundlage avanciert. Der Schwerpunkt der Linien wird auf die Mitte des Taktes verlagert:

145.

Symphonie Nr. 1 dritter Satz (T. 4-10, 27-30)

The image shows a musical score for Violin I (VL. I) and Flute I (Fl.). The Violin I part consists of two staves of music. The Flute I part starts at measure 27 and features a melodic line with a long slur over measures 27 and 28, and a boxed-in section in measures 29 and 30. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Am Schluss des Themas (Takte 27 bis 30) folgt nach der absteigenden Tonleiter in der Form des Ahawah-Rabah-Steigers eine Kadenzierung in typisch jüdischer Tanzmanier. Diese ist auch im folgenden Beispiel aus einem Pessach-Lied zu sehen:

Pessach-Lied 17. Jahrhundert

146. 

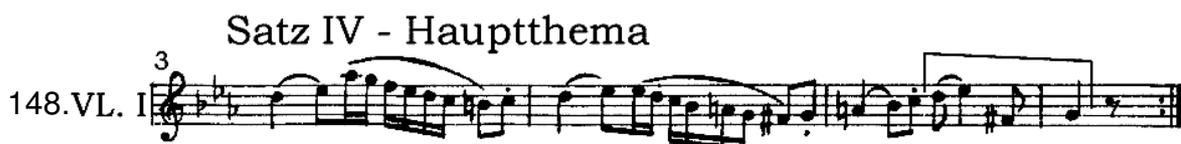
The image shows a musical score for a Pessach-Lied (Passover Song) from the 17th century. It consists of a single staff of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody is a simple, rhythmic line.

Die nächste Kadenzierung zwei Takte danach (Takte 32 bis 33) in der Oboenstimme ist gleichfalls typisch jüdisch und wurde schon bei der Analyse der Lieder ohne Worte im Teil 2, Kapitel I, Seite 65f.<sup>83</sup> behandelt. Der tänzerische Rhythmus ist in beiden Kadenzen gleich.

<sup>83</sup> Siehe auch Teil 2, Notenbeispiele Nr. 16, 21 und 22.



Im vierten Satz ist die Kadenzierung des Hauptthemas vom Rhythmus her ebenfalls typisch jüdisch (Takt 5 zu 6). Der Schwerpunkt ist mitten im Takt, auf dem Leitton mit zusätzlicher Änderung der Metrik:



Dies ist auch eine Grundform der jüdisch- tänzerischen Musik. Hier einige Beispiele:



Gemischtes Beispiel:



Umgekehrtes Beispiel:



Diese Eigenart stammt aus den Freudentänzen der Chassidim. In allen Beispielen liegt die Betonung auf der zweiten Hälfte des Taktes. Im ersten Beispiel ist die Drehung der Metrik besonders gut zu sehen.

Von Takt sechs bis Takt acht erlebt man eine Besonderheit, die für die klassische Kompositionstechnik sehr ungewöhnlich ist:

152. Symphonie Nr. 1 Satz IV

Diese Art des Tanzens war bei den jüdischen Lejzonim<sup>84</sup> und Badchonim<sup>85</sup>, den „Entertainern“ der jüdischen Gemeinden, sehr verbreitet. Die wiegende Bewegung des Halbtönen mit Betonung und gleichzeitiger Akzentuierung auf dem Leitton und die Verschiebung des Schwerpunktes in der von den ersten Violinen gespielten folgenden Figur auf die erste Zählzeit mit dem getrillerten Auftakt erzeugen eine sarkastische Stimmung, die bei den Lejzonim sehr beliebt war. Die Spaßmacher waren in den jüdischen Gemeinden seit dem 14. Jahrhundert bekannt. Zu Festen, wie Hochzeiten und zu Purim wurden sie engagiert, um die Gäste zu unterhalten, in dem sie komische Tänze vorführten und witzelten. Ihr Lohn war meistens ein gutes Essen und mit ein wenig Glück noch ein Paar Groschen. Bildlich gesehen steht die erste Figur für ein Naseziehen, und die zweite für das Kichern als Reaktion. Diese beiden Figuren sind für den vierten Satz sehr wichtige Motive und dienen sowohl als Grundlage eines Themas der Überleitungsgruppe als auch als Bearbeitungsmaterial für die gesamte Durchführung.

In den Takten 22 bis 26 trifft man auf eine markante rhythmische Phrase. Diese Phrase wird mit Ausnahme der tremolierenden oberen Streicher und des Blechs vom gesamten Orchester unisono gespielt. Diese Phrase ist mit der Passage aus Takt sechs bis acht verwandt:

<sup>84</sup> Die Lejzonim sind Spötter oder Spaßmacher (Lejzan – hebr. Clown).

<sup>85</sup> Die Badchonim sind die Witzeerzähler, die auch lustige Anekdoten erzählten und wie die Lejzonim Spaßmacher waren (Badchan – hebr. Komiker).

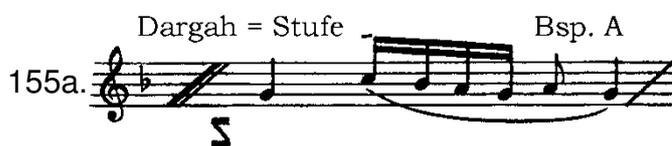
Satz IV - Takte 22 bis 26

153. Ob. 

Eine ähnliche Phrase auf der gleichen musikalischen Grundlage ist die folgende Stelle aus dem Lied ohne Worte Op. 38 Nr. 2 in c – Moll:

Lied ohne Worte Op. 38 Nr. 2  
 154. 

Den Phrasen liegen zwei sehr gebräuchliche jüdische Motive zugrunde:

155a.  Oder 155b. 

156. 

Der Rhythmus der Mendelssohn'schen Phrase aus der Symphonie ist ursprünglich orientalisches und unterliegt dem arabischen Metrum Hazag ~ - - - (ausgesprochen – Hasadsch). Dieses Versmaß ist auch im jüdischen Lied sehr verbreitet:

Hazag  $\cup \text{---} \cup \text{---} \cup \text{---} \cup \text{---}$  arabisches Versmaß  
 157. 

L'cha Eli Teschukati  
 158. 

Dieses Versmaß wird in der abendländischen Kultur in ähnlicher Form als Epitritos 1 bezeichnet (˘ - - ˘) und bildet sich aus zwei Maßeinheiten; Jambus (˘ ˘) und Spondeios (- -). Das jambische Metrum ist typisch für die orientalischen Sprachen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Phrase in Mendelssohns Symphonie sowohl melodisch als auch rhythmisch jüdisch ist. Die Phrase wird in den Takten 163 bis 165 leicht modifiziert wiederholt. Am Schluss der Phrase steigt die Linie eine Quarte ab. Auch hier ergibt sich, wie im ersten Satz, der Krebs der *Awinu-Malkenu-Melodie*.<sup>86</sup> Diese Melodielinie in all ihren Varianten ist bei Mendelssohn stetig präsent - sowohl in den früheren Werken, als auch in den späteren, wie im Oratorium *Elias*.

---

<sup>86</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 99.

## II. Von den Lehrjahren zu den Vorzeigekompositionen

### 2. Heimweh in a-Moll - Von der Reformation bis zum Bekenntnis

Im Jahr 1829 entscheidet sich der zwanzigjährige Felix Mendelssohn, ein ehrgeiziges Projekt anzugehen. Er besitzt nach seinen Erfolgen in London und weiteren europäischen Großstädten, vor allem mit seinen beliebten Kompositionen wie der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre und dem Streicheroktett, genug Selbstbewusstsein, um ein Vorzeigewerk für die 300-jährige Feier der Augsburger Konfession zu komponieren, ohne jedoch einen direkten Auftrag dafür bekommen zu haben. Bis heute wird in manchen musikalischen Untersuchungen zu Mendelssohns zweitkomponierter Symphonie<sup>89</sup> Felix' Intention propagiert, ein Glaubensbekenntnis zur übernommenen Religion, dem Christentum, zu komponieren: „Es wirft ein bezeichnendes Licht auf die Situation der assimilierten Juden, dass sich der junge Komponist gerade mit einem Werk ausgesprochen christlichen Charakters, das aber bezeichnenderweise auf den Einsatz vokaler Mittel verzichtet, zu Worte meldet.“<sup>90</sup>

Dass die „Reformationssymphonie“ christliche Motive enthält, vor allem in den Ecksätzen, steht außer Frage. Nur, wie passen die zwei mittleren Sätze musikalisch dazu? Dies ist ein Problem, das bis Ende der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts ungelöst blieb und sich hartnäckig als Hauptkritik dieses Werkes hielt. Abhilfe leistet eine Definition Schumanns zur Programmatik eines Werkes: „Charakter, musikalischen, hat eine Composition, wenn sich eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist [...]. Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen, dass sie die Seelenzustände, während die andere Lebenszustände darstellt; meistens findet sich beides vermischt.“<sup>91</sup> Schumann betont damit, dass die Absicht einer äußeren Programmatik einer Komposition zugleich auch mit der inneren Programmatik des jeweiligen Komponisten in einer ausgewogenen Mischung vorhanden sein muss, um genügend Wirkung zu erlangen. Damit hebt Schumann auch die Problematik zwischen „Programm-Musik“ und „absoluter Musik“ auf.

---

<sup>89</sup> Wenn man von der Bläserfassung der achten Streichersymphonie absieht.

<sup>90</sup> Konold, „Opus 11 und Opus 107“, S. 17.

<sup>91</sup> Schumann, Robert, „Charakter, musikalischer“, in: Damen-Conversationslexikon, Bd. 2, herausgegeben von K. B. S. Herloßsohn, Leipzig 1834, S. 330.

Über die Zugehörigkeit des zweiten Satzes der Symphonie zur christlichen Programmatik der Komposition gibt uns Mendelssohn in einem Brief aus München vom 15. Juni 1830 an seine Schwester Rebecka über sein Erlebnis in einer Fronleichnamsprozession die beste Erklärung: „Ich möchte, ihr wäret neulich mit mir gewesen, als ich unter dem Volk während der Prozession umherging, u. mich viel umsah, u. sehr zufrieden mit mir war wegen der ersten Stücke meiner Kirchensinfonie, denn ich hätte nicht gedacht, dass es mit dem Contrast der ersten beiden Sätze noch heut so passe; aber hättest Du gehört, wie das ganze Volk sehr eintönig Gebete absang, dann mal ein heiserer Priester mittendurch schrie, oder ein anderer das Evangelium ablas und wie mitten hinein auf einmal lustige Militairmusik mit Trompeten hineinschaltete, [...] – ich denke Du hättest mich gelobt, wie ich's dann selbst that u. mich freute.“<sup>92</sup> Das fehlende Teilchen zur Lösung gibt schließlich der von Mendelssohn 1832 gestrichene Übergang vom dritten zum vierten Satz, der in der ersten Fassung der Symphonie 1830 noch präsent war.<sup>93</sup> Es sind 28 Takte mit rezitativartigem Flötensolo, einem kurzen Rückblick auf das Andante des dritten Satzes und einem instrumentalen Crescendo als Vorbereitung auf den Anfang des letzten Satzes. Darin sind das gregorianische Motiv aus der Einleitung des ersten Satzes als Symbol für die christlichen Elemente sowie aufwärts schreitende Melodiequinten und -motive des Choralthemas *Ein' feste Burg ist unser Gott* im Cellopart zu finden. Die Flöte wird in der abendländischen Musikgeschichte sowohl mit dem Heiligen Geist als auch mit dem Reformator, der „Wittenbergischen Nachtigall“, konnotiert.<sup>94</sup> Ursprünglich wurde der Flötenpart von Mendelssohn noch für Klarinette komponiert. Nun hat Mendelssohn in seinem Brief keine programmatischen Erklärungen hinterlassen, und die 28 Takte am Ende des dritten Satzes gestrichen. Eine Interpretationsmöglichkeit wurde aber bis heute nicht beachtet, obwohl sie im Notenmaterial sehr offensichtlich ist. Man schaut quasi von einem Eisbrocken zum anderen, betrachtet nur die motivischen und symbolischen Verbindungen und verliert dabei den Eindruck der ganzen Landschaft. Dadurch gehen das Gesamtbild und seine Aussage verloren.

---

<sup>92</sup> Erstmals veröffentlicht in: Silber, Judith, *Mendelssohn and the Reformation Symphony: A Critical and Historical Study*, Dissertation, Yale University 1987, S. 221f.

<sup>93</sup> Sowohl die vollendete Erstfassung vom 12. Mai 1830 als auch die zweite Fassung vom 11. November 1832 befinden sich im Band. 26 der Autographe Mendelssohns, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Sign.: Mus.Ms.autogr. FMB 26.

<sup>94</sup> Jeßulat, Ariane/Ickstadt, Andreas/Ullrich, Martin, *Zwischen Komposition und Hermeneutik*, Würzburg 2005, S. 214f.

Analysiert man das lange Hauptthema des Satzes und betrachtet es als Ganzes, so wird die Bedeutung des Satzes und seine Funktion im Gesamtbild der Symphonie klar:

159.

Symphonie Op. 107 - Andante - Hauptthema

VI. I 

Die ersten vier Takte des Themas, das sich über 16 Takte erstreckt, bilden eine Melodie, die mit dem beliebten Lied *Hewenu schalom alechem* fast identisch ist. Bis heute wird diese Melodie sowohl am Ende des Schabàts als auch zu Hochzeiten gesungen:

Hewenu Schalom Alechem

160. 

Das Mendelssohn'sche Thema folgt ab Takt 11 des Beispiels der gleichen Struktur wie das Lied *Magen Awot* aus der jüdischen Liturgie (Takt 2ff.) – eine Aufwärtsbewegung in Form einer kleinen Sexte, gefolgt von stufenweise fallenden Quartan:

Magen Awot

161. 

Mo- gen o- vos bi- d'- vo- ro m'- cha- yey me-  
sim b'- ma- a- mo- ro

Die Melodietakte 7 und 8 präsentieren eine Linie, die für den jüdischen Gesang nicht charakteristisch ist. Die Takte 9 und 10 der Melodie können aus der Krebsform der „echt jüdischen Wendung“<sup>95</sup> stammen (Notenbeispiel Nr. 162), die auch am Schluss des Liedes *Eli Ziyon* (Takte 13 bis 14) auftaucht:

<sup>95</sup> Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. IX, S. XXIV.



Eli Ziyon (17. Jahrhundert)

163. 

Mendelssohn beendet diese Melodielinie im achten Takt auf der dritten Stufe, um die Fortspinnung des Themas zu ermöglichen. In den Takten 11 bis 14 der Melodie trifft man erneut auf eine jüdische Melodielinie, die schon im Kapitel über die *Lieder ohne Worte* anhand der Notenbeispiele Teil 2, Nr. 31, 35 und 38 analysiert wurde. Diese Melodielinie kommt bei Mendelssohn wie auch in der jüdischen Musik oft vor. Ein bis heute beliebtes Lied mit dem Titel *Nichje, Nichje lechajim* hat die gleiche Melodie und enthält auch die Modulation nach c-Moll. Die Melodielinie ist auch in den folgenden Liedern *Hodu Sukót* aus dem 18. Jahrhundert und dem schon bekannten *L'cha Dodi* zu finden:

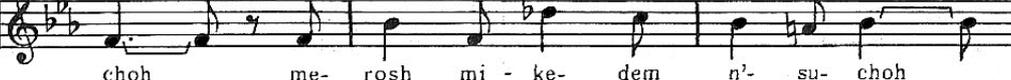
Nichjè, nichjè lechájim

164. 

Hodu, Sukót (Sukkos) Ahron Beer zw. 1765 und 1814

165. 

L'cha Dodi zum Schabätabend

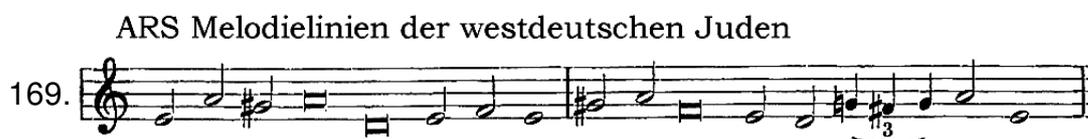
166. 

Die Melodielinie der jüdischen Lieder hat ihre Wurzel in den Tropen zur Lesung des Bibelbuches *Esther*, das zum Purim-Fest gelesen wird. Die zwei Tropen „Segol“ und „Tifchah“ bilden zusammen die Melodielinie, die sowohl bei Mendelssohn

als auch in dem Lied *Nichje lechaim* vorkommt. Die Zusammensetzung der Tropen „Tifchah“ und „Sof-Passuk“, die in der Regel am Schluss eines Kapitels aus dem Buch *Esther* vorgetragen werden, bilden die umgekehrte Variante der Melodie:



Die Trope „Tifchah“ und das gleiche Motiv bei Mendelssohn sind auch in der Verwendung des Ahawah-Rabah-Steigers bei den Juden aus dem Rhein-Main-Gebiet sowie dem Gebiet des heutigen Baden-Württemberg und Bayern zu finden.<sup>96</sup> Die Juden in diesen Gebieten versuchten, den Steiger zu benutzen, ohne seine übermäßige Sekunde - im untenstehenden Notenbeispiel gis-f - in die Melodien zu integrieren. Daraus entstanden Melodielinien wie die folgenden:



Die Takte 11 und 12 der Mendelssohn'schen Melodie sind als Baustein des Magen-Awot-Steigers zu finden:



Die zwei absteigenden Quartan in der Mendelssohn'schen Melodie (Takte 13 und 14) finden sich im letzten Abschnitt des Magen-Awot-Liedes (Notenbeispiel Nr. 161).

Die abschließenden Takte 15 bis 18 der langen Melodie haben wiederum nichts mit jüdischen Musikwendungen zu tun. Die gleichen Quartan, diesmal stufenmäßig und geradlinig, sind in der Fortspinnung des Themas in den Takten 23 und 24 anzutreffen - eine Melodieform, die öfters bei Mendelssohn vorkommt,

<sup>96</sup> Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. VII, Kap. IV, S. XXV.

und in der jüdischen Musik eine wichtige und häufig verwendete Melodielinie darstellt.

Die Fortspinnung des langen Themas (Takte 21 bis 25) führt den Duktus des ersten Themas weiter. Die letzten 29 Takte des Satzes sind überwiegend von rezitativischem Charakter. Eine Ausnahme bilden die Takte 43 bis 51: Eine melodische Linie, die sich über zwei Takte erstreckt, wird dreimal wiederholt, wie es für Mendelssohn typisch ist.

Die zwei folgenden Takte 50 und 51 zitieren eine dramaturgisch kurze Phrase, die für die gesamte Symphonie von zentraler Bedeutung ist. Diese Phrase drückt einen Konflikt aus und erscheint häufiger im ersten Satz der Symphonie, sowohl im zweiten Thema und in der Durchführung als auch in der Coda.<sup>97</sup>



Fast die Hälfte des dritten Satzes vermittelt jüdische Liedmelodien. Diese 24 von insgesamt 54 Takten enthalten das langgestreckte Thema des Satzes, seine Fortspinnung und den Übergang zum Schluss des Satzes. In Anlehnung an das Zitat Schumanns über „Charaktermusik“<sup>98</sup> ist die Aussage dieses Satzes klar und deutlich. Sie fügt sich auch vortrefflich in die gesamte Dramaturgie der Symphonie, die mit Nachdruck den äußeren sowie den inneren Konflikt des Komponisten zwischen der alten Religion, dem Judentum, und der neuen Religion, dem Christentum in seiner protestantischen Form, darstellt. Ein deutlicheres Indiz für die Botschaft des Komponisten ist in diesem Satz kaum zu finden. Der Konflikt, ein zentrales Thema der Symphonie, wird im Folgenden durch die Analyse des ersten Satzes erläutert.

Das Grundmotiv des ersten Satzes, gleich zu Beginn der Einleitung, ist zugleich ein Grundmotiv in der gesamten deutschen Musikkultur. Es ist fast bei allen berühmten deutschen Komponisten in ihren Meisterwerken zu finden. Was

<sup>97</sup> Die Analyse des Motivs erfolgt in der Besprechung des ersten Satzes, S. 128. Siehe auch Notenbeispiele Nr. 177 und 178

<sup>98</sup> Siehe Zitat S. 120 - Gegenüberstellung von Charaktermusik und pittoresker Musik und ihre ausgewogene Mischung.

bedeutet dieses Motiv, wenn man es mit der Reformationsbewegung in Verbindung bringt, wie Mendelssohn es tut? Möglicherweise wollte Mendelssohn symbolisieren, dass die Reformationsbewegung aus dem Kern der deutschen religiösen Gesellschaft entspringt und die protestantische Abspaltung innerhalb des Christentums sich nur in Deutschland vollziehen konnte. Das Grundmotiv symbolisiert eine neue Entstehung, eine Stufe vorwärts, eine Hoffnung. Es bewegt sich im Rahmen einer Quarte, jedoch ist die Struktur ganz anders als das Quartmotiv im dritten Satz, wo die Linie abfallend verläuft und dabei in der Molltonart ein Gefühl des Schwermuts erzeugt. Daraus ist zu schließen, dass es nicht Mendelssohns Absicht war, das Grundmotiv der Einleitung als Quartmotiv für die ganze Symphonie zu statuieren.

Diese Analyse ist wichtig, auch um weitere verbreitete Thesen über andere Motive in der Symphonie ins wanken zu bringen. Von Wulf Konold wird angenommen<sup>99</sup>, dass das Thema ab Takt 80ff. bei den Bläsern, mit dem die Überleitung zur Durchführung beginnt, aus dem „Dresdner Amen“-Motiv (eine aufsteigende, harmonisierte Quinte) stammt (siehe Notenbeispiel Nr. 174). Diese Behauptung ist aber im Bezug auf das Bläserthema des Satzes irreführend. Das Thema ab Takt 80ff. stammt aus der ersten Gruppe des Hauptthemas des *Allegro con fuoco* (Takte 42 bis 52), welches ebenfalls nicht aus dem „Dresdner Amen“ herrührt. Ein Thema, das mit einer ausgefüllten Quinte beginnt, ist nicht zwingend die Umkehrung oder der Krebs einer anderen Linie. Eine musikalische Linie kann nicht von ihrer Aussage oder von ihrem übermittelten Gefühl getrennt werden, sonst gelangt man zwangsläufig zu falschen Thesen. Das Notenbeispiel Nr. 173 zeigt eine weit verbreitete synagogale Melodie, deren Ähnlichkeit mit dem Thema nicht zu übersehen ist:

172. *Symphonie Nr. 5, Satz I - Hauptthema*  
 42 *Sexte* 48 *2. Stufe*

173. *Adonaj, El Rachum vechanun* 15. Jahrhundert

A - DO - NAI, A - DO - NAI, EL - RA - CHUM VE

<sup>99</sup> Konold, „Opus 11 und Opus 107“, S. 21.

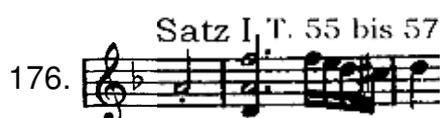
Das Hauptthema enthält ebenfalls den Sextsprung und die absteigende Linie zur zweiten Stufe von d-Moll, wie in den Takten 45 bis 48 des *Allegro con fuoco* zu sehen ist. Die gleiche Linie wird in den folgenden Takten 49 bis 52 betonend wiederholt. Die Aussage der ersten Periode des Hauptthemas wird auch durch das unisono des Orchesters bekräftigt.

Das Thema ab Takt 80 ff. stammt aus der Augmentation des Hauptthemas. Der Sextsprung wird zu einem Oktavsprung erweitert:



Mendelssohn selbst gibt uns die Bestätigung für die Verwandtschaft der Themen, in dem er beide Linien in den Takten 410 bis 415 überlappend komponiert. Die Violinen spielen das Hauptthema des Satzes und darunter spielen die Celli und Fagotte das Überleitungsthema. Die Verwandtschaft wird gleichsam durch die ähnliche Dynamik und die Verwendung der Bläser unterstrichen. Eben diese Elemente stehen im Gegensatz zum „Dresdner Amen“.

Eine weitere wichtige Funktion des Überleitungsthemas ist seine Funktion als thematische Grundlage für das Hauptthema des dritten Satzes. Da es sich dabei, wie gezeigt, um ein jüdisches Thema handelt, bildet das Überleitungsthema den jüdisch-musikalischen Kern für das Hauptthema des dritten Satzes. Beide Themen vermitteln auch das gleiche Gefühl, nämlich Wehmut und Resignation. Dies ist sehr wichtig für die ganze Symphonieanalyse, weil die Motive, sowohl der Quintsprung als auch der Sextsprung und seine abwärtslaufende lineare Auflösung aus dem Hauptthema des *Allegro con fuoco*, die Grundlage für fast alle Themen und Motive der Symphonie bilden, wie im folgenden Notenbeispiel zu erkennen ist (Flöte I):



Die Quinte, wie im „Dresdner Amen“, und der Terzschrift aus dem Grundmotiv der Einleitung, sind der Kern für das christlich-protestantische Musikmaterial der Symphonie. Hingegen sind die kleine Sexte und die verminderte Quinte, der Tritonus, der Kern für das jüdische Musikmaterial. Im ersten Hauptthema sind beide Elemente enthalten. Hier, im ersten Satz der Symphonie, zeigt sich die Auseinandersetzung des Komponisten Mendelssohn mit seiner jüdischen Vergangenheit, der alten Religion, die er verlässt, um die neue Religion, die christlich-protestantische, anzunehmen. Dieser Prozess wühlt ihn auf und ist für ihn als erwachsener Mensch schmerzlich. Der Aufschrei der Bläser ist zum wiederholten Mal am Schluss des Satzes deutlich in dem folgenden Motiv zu hören:

#### Symphonie Nr. 5 Satz I (Schluss) T. 507 bis 512



Dieses Motiv erscheint zum letzten Mal am Schluss des dritten Satzes. Danach ist der Entwicklungsprozess vollzogen. Der Komponist ist seelisch bereit, seine neue Religion mit Freude anzunehmen. An diese Stelle setzt Mendelssohn nun den Lutherchoral. Wie das erste Thema des Satzes ist auch das zweite Thema aus den Intervallen, die die beiden Religionen symbolisieren, zusammengesetzt. Das Schmerzmotiv bildet den Anfang des Themas, gefolgt von zwei Takten, die beruhigende Wirkung erzeugen. Die nächsten vier Takte stehen für die andere Religion und basieren auf Quint- und Terzsprüngen:

#### Symphonie Nr. 5 Satz I - zweites Thema



Folgend ist die ganze Entwicklung des zweiten Themas, die sich über 55 Takte erstreckt, ein innerlicher Kampf zwischen den beiden Polen, die das Thema ausmachen.

Der zweite Satz der Symphonie will nicht recht zu den anderen drei Sätzen der Symphonie passen. Wenn man sich an das Zitat aus Felix' Brief an seine Schwester Rebecka erinnert<sup>100</sup>; „denn ich hätte nicht gedacht, dass es mit dem Contrast der ersten beiden Sätze noch heut so passe...“, wird die folgende Erklärung sehr schlüssig: In diesem Satz kann man das Treiben auf dem Marktplatz während der Prozession mit seinen Tänzen und Fanfaren deutlich hören. Die collageartige, motivische Arbeit des ersten Satzes wird auf bildhafte Weise im zweiten Satz fortgeführt: Das erste Bild auf dem Markt wird durch motivische und rhythmische Zerteilung (Takte 47 bis 59 bzw. 55 bis 62) ausgeblendet, um ein anderes Bild zu zeigen. Man gewinnt den Eindruck, dass Mendelssohn seine Erlebnisse mit musikalischen Linien nachzeichnet und den Bildern durch das Ein- und Ausblenden eine dreidimensionale Eigenschaft verleiht. Dies vollzieht sich besonders bei den Klarinetten (Takte 37 bis 47) und bei den Violinstimmen im Kasten 2 (Takte 55 bis 62).

Eine weitere interessante Kompositionstechnik, die Felix hier verwendet, besteht im Vertauschen oder Vernebeln von Dur- und Moll-Teilen des Satzes. Im Gegensatz zu den gesetzten Tonarten verläuft das Scherzo scheinbar in Dur, der zweite Teil des Trios jedoch scheinbar in Moll. Der Satz erklingt luftig und beschwingt, ist jedoch hinsichtlich der musikalischen Elemente und ihrer Umsetzung ausgeklügelt und von reifer Meisterhaftigkeit - ein kompositorisches Ideal, das die meisten Komponisten anstreben. In diesem Satz dominieren die Quint- und Terzintervalle und Linien, die die christlichen Themen in der Symphonie präsentieren. Die einzige Ausnahme bildet der erste Teil des Themas im zweiten Teil des Trios (Takte 94 bis 106), das von den ersten Violinen, Celli und Bratschen vorgetragen wird. Dieses Thema ist, wie das zweite Thema des ersten Satzes, gemischt; anfangs jüdisch (Takte 94 bis 97) und anschließend christlich (Takte 98 bis 106). Mendelssohn komponiert somit im zweiten Satz programmatische Musik, die seiner Sichtweise der Prozession und dem Treiben rundherum sowie seinen dadurch geweckten Gefühlen entspringt.

Nun hat Mendelssohn bis zum Ende des dritten Satzes die Waage im Gleichgewicht gehalten. Der erste Satz stellt seinen Konflikt zwischen den beiden Religionen dar, der zweite Satz verkörpert den christlichen Glauben und der dritte

---

<sup>100</sup> Siehe vollständiges Zitat, S. 121.

Satz – überwiegend - den jüdischen Glauben. Nun folgt der vierte Satz und bringt das Thema des Lutherischen Chorals *Ein' feste Burg ist unser Gott*. Und tatsächlich befestigt sich alles Musikalische zu einer Einheit. Dieses Thema vereinigt alle Intervalle und Motive, die noch in den anderen Sätzen im Konflikt stehen. Darin ist auch die Lösung für Felix' inneren Konflikt zu finden, der Ausdruck für sein eigenes Bekenntnis - „Es werde Licht“. Dieses Bekenntnis wird durch das erste Thema des *Allegro maestoso* (Takte 63 bis 79) zum Ausdruck gebracht; eine Stelle, die vermutlich Wagner sehr beeindruckte und die ihn bei der Komposition seiner Oper *Tannhäuser* kurz nach der Reformationssymphonie inspirierte. Die Freude, die an dieser Stelle zum Ausdruck kommt, ähnelt wiederum sehr dem Jubel der Agathe in Webers *Freischütz* am Schluss ihrer ersten Arie *Himmel, nimm des Dankes Zähren*.

In der Form ähnelt der vierte Satz dem ersten. Zwar erlaubt sich Mendelssohn, wie sein Vorbild Beethoven, eine größere Freiheit bei der Gestaltung des letzten Satzes, jedoch spannt er den Bogen zu den anderen Sätzen der Symphonie und konstruiert damit sowohl strukturell als auch inhaltlich eine Einheit, ein Werk. Dies erreicht er vor allem durch melodische Verknüpfungen. Das Grundmotiv der Einleitung im ersten Satz der Symphonie ist eng mit dem Anfang des Lutherischen Chorals sowie mit dem Krebs seiner zweiten Linie verbunden. Das erste Thema des ersten Satzes entstammt der zweiten Phrase des Chorals (Takt 11). Das Überleitungsthema des ersten Satzes ist angelehnt an die in die obere Oktave nach g<sup>3</sup> führende Linie im Choral (Takte 14 und 15). Die vorher genannte abfallende Melodielinie des Chorals (Takte 3 bis 5) dient als Grundlage für das erste Thema des zweiten Satzes, das die abfallende Linie in punktiertem Rhythmus darstellt.

Was also zunächst als eine unpassende Aneinanderreihung verschiedener Sätze erscheint, ist in Wahrheit eine ausgeklügelte Einheit. Hierzu im Widerspruch steht Peter Gülkes Äußerung über die Symphonie: „... eine nahezu gewaltsame Übereinkunft seiner Identität als Musiker mit dem Protestantismus, in der der assimilierte Jude sich als protestantischer ausweisen will als alle, die das Fest begingen ...“<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Gülke, Peter, „Unkomponierte Musik bei Mendelssohn“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993, Wiesbaden 1996, S. 124.

Wenn man nur die protestantische Symbolik in der Musik betrachtet, mag diese These stimmen, jedoch zeichnet die hier vorgenommene Analyse ein anderes Bild. Hier zeigt sich die Überzeugung des jungen Komponisten, dass die Ideale der beiden Religionen, wie er sie versteht, und die Errungenschaften der Aufklärung miteinander vereinbar sind. Mendelssohn ließ sich darüber hinaus von dem Wunsch leiten, sich mit der Komposition dieser Symphonie als einer der führenden deutschen Komponisten seiner Zeit zu etablieren – ein Wunsch, den wohl jeder junge Komponist, damals wie heute, hegt.

Für die damalige Zeit waren Aussage und Struktur der Symphonie ein Novum. 1829/1830 war noch nicht einmal Berlioz' *Symphonie Phantastique* aus der Taufe gehoben, Beethovens Tod lag erst zwei Jahre zurück. Dennoch hatten der Aufbruch und die gesellschaftlichen Unruhen in Europa auch Spuren in der Musikwelt hinterlassen. Mendelssohn lässt erstmalig eine Form in der symphonischen Musik entstehen, die es zuvor nicht gab, die aber das Wesen der Reformationsbewegung verdeutlicht. Er vereint die Symphonik der Konzertsäle mit der Semantik der Kirchenmusik, in dem er religiöse Semantik, wie das „Dresdner Amen“ und den Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott*, als Grundmotive verarbeitet. Die umfangreiche Kontrapunkttechnik, die geradezu altertümliche Harmonik und die chorale Kompositionsweise in den Ecksätzen (ohne dabei Gesangsstimmen einzusetzen), sind fester Bestandteil seiner säkularen Symphonik. Die kirchlichen Musikelemente werden in eine weltliche Komposition eingefügt und symbolisieren so die Einheit von Christentum und alltäglichem Leben. Sie verdeutlichen Luthers Ziel, dem einfachen Volk die Bibel verständlich zu machen und ihre Botschaft in den Alltag zu integrieren.

Mit dieser Innovation riskierte Mendelssohn viel - und verlor. In der Tat zeugt die Symphonie auch von einem gewissen Maß an Naivität. Wie die jüdische Orthodoxie mit ihrem verzweifelten Kampf gegen vollständige gesellschaftliche Integration war auch die protestantische Kirchenführung noch nicht bereit, auf die Ideale der Aufklärung zuzugehen.

Sowohl in Deutschland als auch in Frankreich erlangte er mit seiner Reformationssymphonie keinen Erfolg. Die 300-Jahrfeier des Reformationsjubiläums wurde wegen der politischen Unruhen 1830 in Frankreich und folgend in Deutschland abgesagt. Zwei Jahre später wurde während der Proben zur Symphonie in Paris

eine Aufführung des Werkes erneut abgewiesen, mit der Begründung, die Symphonie sei „zu scolastisch“ und enthalte „zu viel Fugato, zu wenig Melodie“.<sup>102</sup> Neunzig Jahre später wurde die Symphonie ebenso harsch kritisiert: „Es ist ein Stück märkischer Sand-Musik, ein Augenblick des Erschlaffens der Inspiration. Reden wir nicht weiter davon.“<sup>103</sup> Solch abwertende Kritiken häufen sich in den nächsten Jahrzehnten bis hin zu Ernst Wolff, der 1968, einhundert Jahre nach der ersten Veröffentlichung des Werkes durch Felix' Sohn Paul schreibt: „Der stimmungsvollen und feingearbeiteten D-Dur-Einleitung des ersten Satzes und dem flotten und liebenswürdigen zweiten Satz mit seinem allerliebsten G-Dur-Trio stehen in dem ersten und letzten Satze, die doch die Hauptträger des sinfonischen Gedankens sein sollen, zwei mehr kunstvolle Arbeit als Inspiration zeigende Stücke gegenüber.“<sup>104</sup> Wenn man dieser Kritik Glauben schenkt, sind auch viele Teile des Oratoriums *Elias* „mehr kunstvolle Arbeit als Inspiration zeigende Stücke“. Felix Mendelssohn, der bei Misserfolgen eines seiner Werke stets sehr empfindlich war, schreibt 1838 schließlich, ähnlich wie bei der ersten Symphonie, in einem Brief an Julius Rietz: „Die Reformations-symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen, als irgend eines meiner Stücke, soll niemals herauskommen.“<sup>105</sup> Diese Äußerung steht ganz im Gegensatz zu seinen Bekundungen in den ersten Jahren nach Beendigung des Werkes, wo er sie in Briefen an seine Schwester Fanny verteidigte. Seinem Sohn Paul sei Dank, dass das Werk der Nachwelt dennoch erhalten blieb.

---

<sup>102</sup> Konold, „Opus 11 und 107“, S. 17f.

<sup>103</sup> Walter Dahms, *Mendelssohn*, Berlin 1922, S. 154.

<sup>104</sup> Konold, „Opus 11 und 107“, S. 19.

<sup>105</sup> Ebd., S. 18.

## Symphonie op. 56 in a - Moll

Zur Zeit der Schottlandreise schreibt Felix Ende Juli 1829 aus Edinburgh an seine Familie: „In der tiefen Dämmerung gingen wir heut nach dem Palaste, wo Königin Maria gelebt und geliebt hat [...] Es ist da alles zerbrochen, morsch, und der heitere Himmel scheint hinein. Ich glaube, ich habe heut da den Anfang meiner Schottischen Symphonie gefunden.“<sup>106</sup> Mendelssohn liefert uns hier ein Bild von dem Ort, den ihn inspiriert hat, den Anfang seiner „schottischen Symphonie“ mit musikalischen Mitteln zu entwerfen. Jedoch zitiert die Anfangsmusik der Symphonie keine volkstümliche schottische Melodie, sondern sie ist Ausdruck spontaner Gefühle, die, von Mendelssohn in liedhafte Form gekleidet, seine Stimmung an dem besuchten Ort beschreiben. Dieses Ereignis findet am Anfang seiner Schottlandreise statt. Über das Land selbst äußert sich Mendelssohn eher verhalten bis ablehnend mit Beschreibungen wie „das Elend“ oder „die unwohnliche, ungastliche Einsamkeit des Landes“<sup>107</sup>:

„Gestern war ein guter Tag, d.h. ich wurde nur dreimal naß, behielt den Mantel fortwährend um die Schultern, ud. sah die Sonne ein paarmal durch die Wolken; von schlechten Tagen nun hat man keine Vorstellung [...]“<sup>108</sup> Die Beschreibung der Palastruine ist die einzige Stelle, an der Mendelssohn eine Verbindung zwischen seinen Erlebnissen in Schottland und seiner Symphonie erwähnt, und sie betrifft ausschließlich die Einleitung des ersten Satzes. Darüber hinaus äußert sich Mendelssohn nie über die Beziehung der Schottlandreise zu seiner Symphonie. In den folgenden Jahren nennt Mendelssohn die Symphonie die „Schottische“, um sie von der anderen, ebenfalls in A-Dur und a-Moll geschriebenen „Italienischen“ Symphonie, zu unterscheiden. Ab 1834 ist in Mendelssohns Briefen immer von der „a-Moll Symphonie“ die Rede. Die Bezeichnung „Schottische“ benutzt er nicht mehr, weil die „Italienische“ schon 1833 vollendet wurde. Erst nach der Zueignung der Symphonie an Königin Viktoria im Juli 1842 nennt Mendelssohn die Symphonie in einem stolzen Brief an seine Mutter: „Noch habe ich nachzutragen, dass ich mir die Erlaubnis ausbat, der Königin die a-moll Symphonie

---

<sup>106</sup> Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729-1847*, Freiburg/München 1959, S. 198f.

<sup>107</sup> Brief vom 13. August 1829, ebd., S. 283

<sup>108</sup> Brief vom 25. August 1829 an die Familie, New York Public Library, zitiert nach: Elvers, *Briefe*, Brief Nr. 82, S. 87.

zuzueignen, weil die doch eigentlich Veranlassung meiner Reise gewesen sei, ud. weil der Englische Name auf das Schottische Stück doppelt hübsch passt.“<sup>109</sup>

„Das schottische Stück“ im Sinn von ‚dem Stück, das mir in Schottland einfiel‘.

Mendelssohn integrierte in seine „Schottische“ keine semantischen Motive und Melodien wie in seiner Reformationssymphonie. Einer „Nationalmusik“ stand er, milde gesagt, immer skeptisch gegenüber: „Nur keine Nationalmusik! Zehntausend Teufel sollen doch alles Volksthum holen. Da bin ich hier im Welschland, ud. o, wie schön, ein Harfenist sitzt auf dem Flur jedes Wirthshauses von Ruf, ud. Spielt in einem fort sogenannte Volksmelodien, d.h. infames, gemeines, falsches Zeug [...] überhaupt alle ihre reelle Musik! Es ist über die Begriffe! Wenn man wie ich Beethovens Nationallieder nicht ausstehen kann, so gehe man doch hierher und höre diese von kreischenden Nasenstimmen gegröhlt, begleitet von tölpelhaften Stümperfingern, ud. Schimpfe nicht“.<sup>110</sup> Eine Ausnahme sind seine sechs schottischen Nationallieder, von denen jedoch keins dem Charakter der Themen aus dem ersten Satz der a-Moll-Symphonie ähnelt, und keines in einer Molltonart komponiert ist. Spekulationen über die programmatische Grundlage der Symphonie entbehren jeder Grundlage.

Ein weiterer Aspekt spricht gegen die Annahme, Mendelssohn habe die sogenannte Schottische Symphonie als Ergebnis seiner Schottlandreise geschrieben. Auf Grund anderer Kompositionen, deren Vervollständigung Mendelssohn als dringender erachtete, erstreckte sich die von Pausen unterbrochene Arbeit an den Entwürfen der Symphonie über drei Jahre (1929 bis 1932). Die Vollendung der Symphonie wurde schließlich am 20. Januar 1842 von Mendelssohn signiert; etliche kleine Änderungswünsche übermittelte Mendelssohn noch bis zum 10. Februar 1843 an den Verlag. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Mendelssohn über diesen Zeitraum genaue Eindrücke über seine Reise in Schottland von 1829 behalten hat, zumal viele weitere Reisen und eine Vielzahl anderer Kompositionen dazwischen liegen.

Aber nun zu den Anfängen. Die ersten Takte der Symphonie vermitteln gefühlsmäßig Wehmut. Struktur und Dynamik vermitteln einen Mangel an Gleichgewicht.

---

<sup>109</sup> Brief vom 19. Juli 1842 an Lea Mendelssohn Bartholdy, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn Archiv, N. Mus. Ep. 88, zitiert nach: Hensel, *Familie Mendelssohn*, S. 403.

<sup>110</sup> Felix' Brief aus Llangollen vom 25. August 1829 an die Familie. Elvers, *Briefe*, Brief Nr. 82, S. 85f.

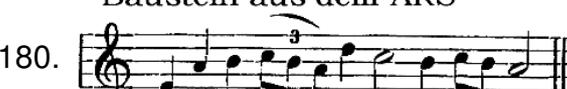
Das Thema erstreckt sich über acht Takte und besteht doch aus drei ungleichen Teilen. Die ersten vier Takte bilden eine melodiöse Einheit, die in den nächsten vier Takten zu zwei zweitaktigen Teilen gebrochen wird, die unterschiedliche Gefühlsintentionen vermitteln. Der erste zweitaktige Abschnitt drückt ein extrovertiertes, aufstrebendes Trauergefühl aus, die folgenden zwei Takte dagegen ein introvertiertes, ja sogar ein resignatives Trauergefühl. Erst in der anschließenden Wiederholung des Themas (Takte 9 bis 16) bei den Bläsern und Bratschen bildet das Thema eine Einheit, ein Lied ohne Worte:

Symphonie Nr. 3 in a - Moll: Einleitungsthema 1829

179. Ob. 

Das Thema basiert nicht auf keltisch-nordischen Melodien, sondern auf Mendelssohns persönlichen Gefühlen, die auch hier mit jüdischen Musikelementen zum Ausdruck kommen. Dies wird auch durch die Harmonik betont, indem die Subdominante auf der ersten Zählzeit des Taktes 11 durch *sforzato* hervorgehoben wird. Hingegen wird die Dominante am Ende der melodischen Linie (Takt 12) durch den Vorhalt auf der sechsten Stufe *f* abgeschwächt, gleichzeitig wird der Grundton der Subdominantparallele präsentiert. Dadurch wird der subdominantische Charakter der Melodie unterstrichen, wie es auch in jüdischen Melodien oft der Fall ist. Das Thema (Takte 13 bis 16) setzt sich auf der dritten Stufe, der Tonikaparallele, fort - eine volkstümliche Konstruktion, die Mendelssohn im ersten Thema des *Allegro* erneut verwendet. Die Melodie der ersten vier Takte des *Allegro* und deren Wiederholung finden sich in einem Baustein des Ahawah-Rabah-Steigers wieder:

Baustein aus dem ARS

180. 

Dieser wird im jüdischen Gesang benutzt und wie folgt variiert:

181. "Mi Kamocha" - Bsp. I  
 ne- choh bo- ke- a yom li- i'- ney mo- sheh Orthodoxer Ritus

182. " Mi Kamocha"- Bsp. II  
 zok mi- me - nu bo-ruch a- toh a-do-noy

Zum Vergleich hier der erste Entwurf des Themas, das Mendelssohn am Abend des 30. Juli 1829 notiert hat:

183.  
 T. 1-16 Andante  
 Edinburg 30 July 29, Abends.

Quelle: Thomas Schmidt-Beste, kritischer Bericht zur Symphonie Nr. 3 op. 56, Leipziger Gesamtausgabe, Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, S. 241.

Eine Melodie aus A. Z. Idelsohns Verzeichnis typisch jüdischer Melodielinien, die als Grundlage für viele andere Weisen dient, ist die folgende<sup>111</sup>:

184.

Setzen wir diese Melodie in 3/4-Taktform, wird die Ähnlichkeit zum Einleitungsthema der Symphonie deutlich:

<sup>111</sup> Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. IX, Kap. IV, S. XXVI.

185.



Im ersten spontanen Entwurf Mendelssohns (Notenbeispiel Nr.183 Klammer a. und b. und die drei Achtel Auftakt zu Takt 11) ist die Nähe zu den vorgezeigten jüdischen Melodien noch deutlicher, wie in den Notenbeispielen *Mi Kamocha* (Notenbeispiel Nr. 181) zu sehen ist.

Das langgestreckte Hauptthema des *Allegro un poco agitato* (Takte 63 bis 79) entstammt aus der ersten Hälfte des Einleitungsthemas. Hier wird durch die Streckung und die plastische Formung des Themas eine gesangliche Grundlage geschaffen, die den zugrunde liegenden jüdischen Gesang (*Mi Kamocha*-Lied Notenbeispiel Nr. 181) besser zum Ausdruck bringt.

Ein weiteres Grundelement in der jüdischen Musik ist es, das Thema eines Liedes ohne Übergang und unmittelbar in die Parallel-Dur-Tonart zu strecken. Dies wird von Mendelssohn ebenfalls in seinem Thema verwendet:

### Thema I - Satz I

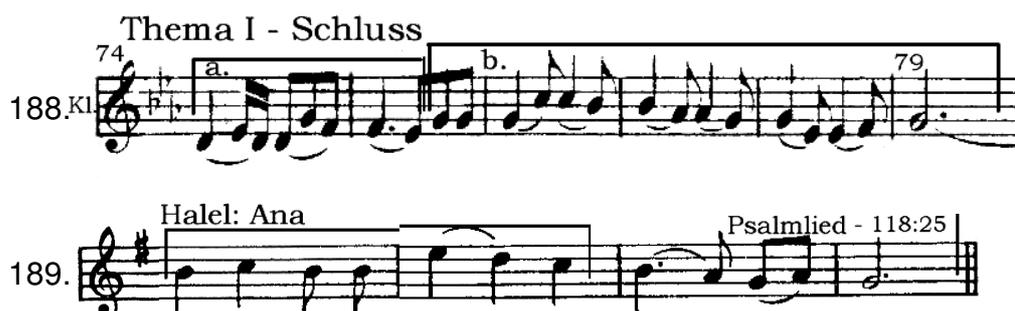


Im jiddischen Volkslied *Du solst nit gen* klingt in vereinfachter Form das Einleitungsthema der Symphonie an (Klammer a.). Das Notenbeispiel zeigt die Coda des Liedes. Ursprünglich ist es ein ukrainisches Volkslied im  $\frac{2}{4}$ -Takt, das Lied wurde jedoch in den  $\frac{4}{4}$ -Takt gesetzt,. Das Thema des Ursprungliedes wurde hier modifiziert.

Der nahtlose Übergang zwischen Dur und Moll ist in den Klammern b. und c. zu sehen.

Auch die Ähnlichkeit des Themas des *Allegro un poco agitato* zu Mendelssohns erstem *Volkslied* für zwei Stimmen ohne Opuszahl<sup>112</sup> ist verblüffend, ein weiteres Indiz für die volkstümliche Herkunft des Themas.

Am Schluss des langen *Allegro un poco agitato*-Themas (Takte 75 bis 79) verwendet Mendelssohn wieder eine bei den Juden beliebte Melodielinie:



Die Schlusslinie des Themas stammt aus dem Motiv der Takte 71 und 72 und ist dessen Verbreiterung.

Das Überleitungsthema (Takte 126 bis 133) wird wieder durch die Klarinette präsentiert. Es scheint mit dem Schluss des ersten Themas des Satzes verwandt zu sein (Notenbeispiel Nr. 188, Klammer b). Der Unterschied in der Linienführung liegt nur in den übermäßigen Sekundschritten mitten in der Phrase:



Dies verstärkt noch den jüdischen Charakter der melodischen Linie, die mit der Form des *Ahawah-Rabah*-Steigers übereinstimmt.<sup>113</sup> Dieselbe Wirkung hat die Quartsextbewegung am Anfang der zweiten Hälfte des Themas, welche die emotionale Aussage zusätzlich verstärkt. Das Ziel ist auch hier, die Dominante zugunsten der subdominanten Färbung abzuschwächen – ein typisches Merkmal der orientalischen Musikkonstruktion.

<sup>112</sup> Rietz, Julius, Hrsg., *Mendelssohns Werke*, Serie 18, Nr. 139, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1877.

<sup>113</sup> Siehe Teil 1, Kap. I.1. Die Struktur des *Ahawah-Rabah*-Steigers – S. 18.

Eine Überraschung bringt das zweite Thema des Satzes. Anstelle eines Kontrastthemas, wie in der klassischen Sonatenform üblich, komponiert Mendelssohn ein Thema, das von Charakter und Struktur nichts Anderes vermittelt als die vorherigen Themen:



Die zweite Hälfte des Themas ist am interessantesten (Takte 189 bis 194). Sie ist gänzlich aus Motiven gebaut, die in der jüdischen Musik zu finden sind, und erscheinen in deren typischer Reihenfolge: Eine aufsteigende Quartsextbewegung, die folgenden zwei abfallenden Quartlinien und kurz vor dem Schluss ein verminderter Akkord auf der zweiten Stufe, der direkt in einem abfallenden Moll-Akkord in die erste Stufe mündet.<sup>114</sup> Dazu ist der Leitton in Takt 188 nicht, wie man annehmen würde, mit der Dominante harmonisiert, sondern mit dem Subdominantquintsext. Der Leitton dis taucht hier als verminderte Quinte auf; die Notation dis, nicht es, hat lediglich spielpraktische Gründe. Die verminderte Quinte bzw. übermäßige Quarte ist ein Grundelement der jüdischen Musik.<sup>115</sup>

Alle Themen des ersten Satzes sind aufgrund ihrer Struktur und ihrer Stimmung miteinander verwandt. Dadurch vermittelt der ganze Satz, sowohl in der Exposition und der Reprise als auch in der Durchführung, Gemütszustände und Gefühlsschwankungen, die dem jüdischen Empfinden sehr nahe stehen.

Interessanterweise hat eben dieser Satz Richard Wagner in seinen Kompositionen beeinflusst. Dies fängt schon mit dem Einleitungsthema an. Die erste Hälfte des Einleitungsthemas taucht bei den Walküren als Todesmotiv auf:

<sup>114</sup> Siehe ausführliche Beschreibung dieser Motive, Teil 2, Kap. I.1., S. 60f., 69f. und 71f.

<sup>115</sup> Siehe jüdische Melodien, Teil 1, Notenbeispiel Nr. 8 und synagogales Lied im Aw-Harachamim-Modus, Teil 1, Notenbeispiel Nr. 2.

## Die Walküre - Todesmotiv



Wagner greift in *Die Walküre* auch auf den Rhythmus aus dem Anfang des Allegro-Satzes aus der a-Moll Symphonie zurück, wie im Notenbeispiel Nr. 193 zu sehen ist. Auch die Figuration der Violinen in der Einleitung des ersten Satzes (Takte 32 bis 42) ist im *Rheingold* zu hören.

Zehn Monate nach der Uraufführung von Mendelssohns a-Moll Symphonie findet die Uraufführung von Wagners Oper *Der fliegende Holländer* in Dresden statt. Die Takte 15 bis 16 (bzw. 19 bis 20) der Ouvertüre sind geradezu eine Kopie der Takte am Schluss des ersten Satzes der Mendelssohn-Symphonie (Takte 455 bis 458, 459 bis 462). Sowohl die Struktur als auch die Harmonie und die Instrumentierung sind gleich. Es ist nicht mit letzter Sicherheit beweisbar, dass Wagner die Idee von Mendelssohn entliehen hat, doch viele Indizien deuten darauf hin. Die Fertigstellung der Symphonie datiert vom 20. Januar 1842. Am 13. September 1841 ist Wagners Oper fertig, die Ouvertüre jedoch nicht. Sie wird erst am 20. November desselben Jahres fertig gestellt. Zur gleichen Zeit arbeitet Mendelssohn bereits am dritten Satz seiner Symphonie. In einem Brief aus Berlin an seinem Freund Klingemann am 16. September 1841 schreibt er: „[...] eine große Symphonie habe ich einstweilen angefangen und stehe schon im 3. Stück.“<sup>116</sup> Die Uraufführung fand im Gewandhaus unter dem Stab des Komponisten schon am 3. März 1842 statt. Es folgten einige weitere Aufführungen, bis die Symphonie im Juni 1842 auch in London gespielt wurde. Der Erfolg war gleichzeitig auch in Deutschland allgegenwärtig. Daher ist es gut möglich, dass Wagner die Symphonie zu Gehör bekommen hat. Eine Uraufführung der Wagneroper in Leipzig wurde im Juli 1841 abgelehnt, sodass die Uraufführung der Oper erst am 2. Januar 1843 in Dresden stattfand.

Der Einfluss der Mendelssohn'schen Symphonie erstreckte sich auch auf andere Komponisten, wie den hervorragenden Tonsetzer George Onslow (1784 – 1853), zu seiner Zeit hochangesehen und oft gespielt, der im Jahr 1830, fast zur gleichen Zeit wie Mendelssohn, zum Ehrenmitglied der Philharmonic Society ernannt wurde. In seinem Nonett op. 77 in a-Moll aus dem Jahr 1848, das viele musikalische Elemente

<sup>116</sup> Brief vom 6. September an Karl Klingemann. Klingemann, *Briefwechsel*, S. 266.

Mendelssohns, besonders bei Instrumentierung und Metrum, enthält, ist das erste Thema des ersten Satzes aus dessen (ebenfalls in a-Moll stehenden) Symphonie Nr. 3 zu erkennen (siehe Notenbeispiel Nr. 186). Wie Mendelssohn, der seine *Schottische Symphonie* der Königin Viktoria widmete, widmet Onslow eben dieses Nonett ihrem Gemahl - König Albert. Es ist anzunehmen, dass die Beeinflussung beider Komponisten keine Einbahnstrasse war. Beide Komponisten haben sich gelegentlich getroffen und die Kompositionen des Anderen gut gekannt. Sowohl Mendelssohn als auch Schumann haben ihren Kollegen Onslow hochgeschätzt. Onslow seinerseits hat Mendelssohn bewundert. Dies bezeugt ein Brief Mendelssohns an seine Schwester Fanny vom 27. Juni 1846: „Onslow hat sich mal wieder meinen Taktstock ausgebeten, und ich musste etwas darauf schreiben, dann hat er seinerseits einen Artikel in die französischen Journale geschrieben und sein Porträt in Gips im grand monarque für mich deponiert, damit ich es hier vervielfältigen lasse...“<sup>117</sup>

Es ist sehr schwierig, dem Entstehungsablauf der Mendelssohn'schen Symphonie zu folgen. In den dreißiger Jahren erwähnt er in Briefen wiederholt seine Absicht, an der Symphonie zu arbeiten. Es gibt aber keine Autographe, die darauf hinweisen, dass er tatsächlich an der Symphonie gearbeitet hat. Erst aus der Zeit Ende der dreißiger Jahre, vermutlich 1839, ist ein Autograph des ersten Satzes vorhanden. Vieles aus diesem Autograph änderte Mendelssohn später. Zwei Stellen daraus sind besonders interessant. In den Takten 38 bis 39 taucht die chromatische Linie, die später am Schluss des Satzes die Form eines Sturms annimmt (Takte 455 bis 458), **193**.

Autograph der Symphonie a - Moll Satz I - Allegro un poco agitato (Kopie) vermutlich 1839

Quelle: Schmidt-Beste, kritischer Bericht, S. 242

<sup>117</sup> Hensel, *Die Familie Mendelssohn*, S. 444.

Bereit das *Allegro un poco agitato* beginnt nicht, wie später in der Fassung von 1842, mit dem Thema, sondern mit vier Einleitungstakten (Klammer a). Die Linie ist jüdisch-orientalisch, weil die Melodie auf dem Adonaj-Malach-Steiger basiert.

In den folgenden Sätzen der Symphonie sind nur einige Motive und Wendungen zu erwähnen. Ein Charakteristikum durchzieht die ganze Symphonie, nämlich die Schwankungen zwischen Dur und Moll innerhalb einer Phrase, eine Wendung, die sich zwar nicht nur in der jüdischen Musik findet, jedoch in ihr als Ausdruck von Gefühlsschwankungen sehr beliebt ist. Hier einige Beispiele:

194.

Zweiter Satz

Ob. 194

Dur Moll Dur Moll

195.

Dritter Satz

VI. I 19

VI. II

Dur Moll Dur

cresc. f p rit.

Der dritte Satz der Symphonie ist in seiner Grundlage ein ständiger Wechsel zwischen Dur und Moll. Die angegebene Tonart ist A–Dur. Der erste Akkord des Satzes ist aber auf der erniedrigten sechsten Stufe (f) gebaut. Die ersten neun Einleitungstakte sind in Moll. Die erste Hälfte des Themas (Takte 10 bis 17) steht in Dur mit zwei Mollzwischentakten (Takte 14 bis 15), ebenso die zweite Hälfte des Themas (Takte 18 bis 29), wo die Takte 22 und 24 bis 25 in Moll sind. Das Dur-Moll-Spiel erstreckt sich weiter über den ganzen Satz.

Das Seitenthema des zweiten Satzes (Takte 72 bis 79) zeigt die Mendelssohn'sche Eigenart der Themenbehandlung. Auch hier wechselt das Thema zwischen Dur und Moll. Jedoch wird die Mollvariante auf verschiedene Arten präsentiert:

82 Zweiter Satz

196. VI. I

Vc.+B.

152 Seitenthema Bsp. 2

197. VI. I

Kl.  
in B

193 Seitenthema Bsp. 3

198. Fl.

Im Notenbeispiel Nr. 196 (Takt 82) ist die absteigende Melodielinie, nicht wie in der klassischen Harmonie üblich, in harmonisch oder natürlich Moll, sondern in melodisch Moll, wie es in der orientalischen Musik<sup>118</sup> und gelegentlich in den Liedern im aschkenasischen *Adonaj-Malach*-Steiger vorkommt. Im Notenbeispiel Nr. 197 ist die absteigende Melodielinie in harmonischem Moll, jedoch mutet sie orientalisches an. Die Antwort der Klarinette in f-Moll ist ein Motiv aus dem ersten Thema des zweiten Satzes, hier in der Mollvariante. Im Notenbeispiel Nr. 198 ist die absteigende Melodielinie zwar in Dur, aber das folgende Motiv aus dem ersten Thema ist eine Mischvariante zwischen Dur und Moll und klingt nahezu spitzbübisch – dafür ist der Klang der Klarinette hervorragend geeignet.

Besonders bemerkenswert ist die Verwendung der Klarinetten in dieser Symphonie. Mendelssohn setzt sie fast in jedem Thema als Melodieträger ein, wie im ersten, im Überleitungs- und im zweiten Thema des ersten Satzes, sowie im ersten Thema und - als komplementäre Stimme zu den Geigen - im zweiten Thema des zweiten Satzes (Takte 154 bis 159). Damit benutzt Mendelssohn die Klarinette als Träger verschiedener Gemütsarten. Dies sind die Symphoniesätze, in denen der jüdische Charakter der Musik besonders präsent ist.

<sup>118</sup> Siehe Makam „Mahur“, Teil 1, Kap. II.1., S. 28.

Die Klarinette ist auch ein beliebtes, häufig verwendetes Instrument der jüdischen Musik. Mendelssohn nimmt die Vorliebe zur Klarinette in der jüdischen Volksmusik vorweg: Mitte des 19. Jahrhunderts setzt sich die Klarinette endgültig gegenüber der Geige als Soloinstrument in der Klezmermusik durch. Die Vorliebe jüdischer Musiker, ihren Empfindungen durch den Einsatz der Klarinette Ausdruck zu verleihen, finden wir auch bei Mendelssohn wieder. Diese Gemeinsamkeit spricht für ein ähnliches Empfindungsvermögen und ist ein weiteres Indiz für den Anteil jüdischer Musik in seinen Werken.

### III. Ein inniger Wunsch – Eine Trilogie?

#### 1. Gottes Kinder sind wir alle - *Paulus*

Trotz des Misserfolges seiner zwei ersten Symphonien und des ausgebliebenen Durchbruchs auf dem Gebiet der Oper schaffte es Mendelssohn, sich mit seinen Orchester- und Kammermusikwerken einen Namen zu machen. Zu seinen Erfolgen als Komponist im deutschen Raum mit gerade zwanzig Jahren verhalfen ihm auch die Wiederbelebung der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach und die im selben Jahr unternommene Erfolgsreise nach England. Sogar die Niederlage bei der Wahl zum Direktor der Singakademie 1833 konnte daran nichts mehr ändern. Nachdem er in Berlin Carl Friedrich Rungenhagen unterlegen war, wurde Mendelssohn im gleichen Jahr als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf berufen - eine Position, die sich als große psychische Belastung herausstellte. Mendelssohn wurde zunehmend unzufrieden und verbittert. In einem Brief an den Pfarrer Julius Schubring aus Dessau schreibt er 1834: „Man ist hier von fatalen Exemplaren umgeben, Predigern, die jede Freude sich und andern versalzen, trockenen prosaischen Hofmeistern, die ein Konzert für Sünde, einen Spaziergang für zerstreud und verderblich, ein Theater aber für den Schwefelpfuhl und den ganzen Frühling mit Baumblüten und schönem Wetter für ein Moderloch ausgeben.“<sup>119</sup>

In Julius Schubring sieht Mendelssohn einen Lichtblick, eine Hoffnung, denn Schubring steht ihm mit Rat und Tat zur Seite, vor allem bei der Textierung des großen Auftragswerkes von 1831. Johann Nepomuk Schelble, der Begründer und Leiter des Frankfurter Cäcilienvereins, bat ihn um die Vertonung der neutestamentarischen Geschichte des Paulus. Die erfolgreiche Ausführung dieses Auftrags war gleichfalls Ersatz und Lösung für den wunden Bereich seines Schaffens, denn mit *Paulus* als Trumpf konnte Mendelssohn seinen Misserfolg auf dem überaus wichtigen Gebiet der Oper kompensieren, seine eigenen Zweifel über seine Fähigkeiten als Komponist ausräumen und sein hervorragendes Talent unter Beweis stellen.

---

<sup>119</sup> Brief an Julius Schubring vom 15. Juli 1834. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, Bd. II, S. 43.

Die Gattung des Oratoriums kam ihm entgegen. Hier konnte er seine Stärke, das Komponieren für Chor, einsetzen und seine Vorliebe für liturgische Musik, die er seit Jahren pflegte, sowie seine Neigung zur Barockmusik und ihrer Komponiermerkmale zum Ausdruck bringen. Er musste lediglich die sogenannte weltliche Kantate mit einer packenden Geschichte in die Konzertsäle transferieren. Die vielleicht einzige Schwachstelle in seinem Vorhaben war die Dramaturgie der Vorlage. Hier erhoffte er sich Abhilfe von Pfarrer Schubring und von seinem Vater Abraham. Und tatsächlich gelang es Mendelssohn in *Paulus*, die große Kunst seiner Vorbilder Bach und Händel mit dem Stand der modernen Kompositionskunst seiner Zeit zu verschmelzen. Es war ein schwieriges Unterfangen mit vielen Hindernissen, was sich in den vielen Arbeitsmanuskripten und widersprüchlichen Quellen und Bearbeitungen widerspiegelt. Über seine Schwierigkeiten bei der Arbeit an dem Oratorium schreibt Mendelssohn am 4. Januar 1835 an den Verleger Peter Joseph Simrock: „Hochgeehrter Herr. Für Ihre freundliche Anerbietung hinsichtlich meines Oratoriums sage ich Ihnen meinen besten Dank. Da es das erste Oratorium ist, welches ich schreibe, so weiß ich noch nicht, ob ich es nach der Beendigung werde publiciren können d.h. ob es mir gelingen wird; sollte ich es aber der Herausgabe für werth halten, wie ich natürlich sehr wünsche und hoffe, so werde ich Ihrer gütigen Aufforderung nach, Ihnen früher als jedem andern es anzeigen und Ihnen den Verlag davon anbieten.“<sup>120</sup> Wenn Mendelssohn schon gegenüber dem Verleger seine Skepsis über den Erfolg bei der Komposition des Oratoriums bekundet, lässt sich erahnen, welche Zweifel ihn geplagt haben müssen. Mit der Arbeit an *Paulus* hatte er Ende 1832 begonnen, und immer noch sorgt er sich über seine glückliche Vollendung. Zudem gerät Mendelssohn unter Zeitdruck, denn er hat sich verpflichtet, das Werk bis zum Frühjahr 1836 für die Uraufführung anlässlich des Musikfestes in Düsseldorf durch den Frankfurter Cäcilien-Verein zu beenden. Im November 1835 meldet sich Mendelssohn wieder bei seinem Verleger: „... Ich bin jetzt aber damit beschäftigt die letzte Hand daran zu legen, und da Sie mir zuerst von der Herausgabe desselben gesprochen haben, so erlaube ich mir auch Sie zuerst davon zu benachrichtigen, um Ihre Absichten über die Publication zu erfahren. [...]

---

<sup>120</sup> Brief an P. J. Simrock, Nr. 212. Elvers, *Briefe*, S. 190.

Sie wissen auch, dass ich seit anderthalb Jahren fast unausgesetzt an diesem Werke gearbeitet habe und hoffen darf, dass diese Zeit nicht verloren gewesen sei...“.<sup>121</sup> Vier Monate vor der geplanten Uraufführung des Oratoriums bangt Mendelssohn noch immer, dass sein erstes Oratorium nicht gelingen und dem Publikum missfallen könnte.

Bis zur Vollendung des Oratoriums wird Mendelssohn ein weiteres halbes Jahr benötigen. Die Uraufführung findet, zur Erleichterung des Komponisten, wegen der Erkrankung von Johann Nepomuk Schelble erst mit zwei Monaten Verspätung zu Pfingsten 1836 beim Niederrheinischen Musikfest statt.

Die fertig gedruckten Noten ließen noch lange auf sich warten. Mendelssohn ahnt ohnehin, dass es auch nach der Uraufführung noch vieles zu korrigieren und zu verbessern geben wird. Deshalb bittet er seinen Verleger um einen Probedruck der Singstimmen. Die Korrekturen an dem Werk dauern noch ein weiteres Jahr. Am 10. Juli 1838 schreibt Mendelssohn an Peter Joseph Simrock: ...„Von Ihrem ersten Briefe über meinen *Paulus* an, wo Sie ihn für Ihr Haus verlangten, und ich noch nicht an irgendeine Öffentlichkeit, geschweige denn einen Erfolg gedacht hätte, während der Zeit des Drucks mit den mannigfachen Veränderungen und Einschaltungen, bis jetzt sind Sie mir so wohlwollend und gefällig entgegengekommen wie mir es, wie gesagt, noch niemals geschehen ist, und dafür werde ich Ihnen immer von Herzen dankbar sein.“<sup>122</sup> Mendelssohn gesteht hier, sogar nach dem beachtlichen Erfolg seines Oratoriums, dass er während der Komposition lange gezweifelt hat, ob *Paulus* wirklich gut genug sein würde, um öffentlich aufgeführt zu werden. Am Erfolg des Stückes hat er bis zuletzt gezweifelt, und das nicht ohne Grund; schließlich war das Oratorium ein gewagter Versuch. Diesmal ist es ihm, anders als mit der Reformationssymphonie, geglückt.

*Paulus* liefert viele Belege für die These dieser Arbeit, zumal sie in diesem Werk auch durch die Verbindung von Text und Musik bekräftigt wird. Schon in der Ouvertüre benutzt Mendelssohn eine Melodie (Takte 90 bis 94), die er oft auch in anderen Kompositionen verschiedener Gattungen, wie in der Symphonik, der Kammermusik und dem Lied, verwendet. Diese melodische Linie spielt auch in *Elias* eine wichtige Rolle:

---

<sup>121</sup> Ebd., Brief an Simrock vom 2. November 1835, Nr. 221, S. 196ff.

<sup>122</sup> Ebd., Brief Nr. 253, S. 218ff. Der Brief war an Peter Joseph Simrock adressiert und nicht, wie Elvers schreibt, an Nikolaus Simrock. Nikolaus Simrock verstarb bereits am 12. Juni 1832.

## Paulus - Ouvertürenthema in Moll



Diese Melodie wird fanfarenartig von allen Blasinstrumenten gespielt. Interessant sind auch die Orchesterlinien, die Mendelssohn um die Hauptmelodie komponiert. Diese sind, im Gegensatz zu dem eher statischen Thema, vorwärts orientiert, indem sie in Sechzehntel-Notenketten verlaufen. Diese Linien bewegen sich in arabischer Form auf dem zweiten Tetrachord der harmonischen Molltonleiter und betonen dadurch die übermäßige Sekunde und das Orientalische in der Musik. Die Melodie ist die Mollvariante des Hauptthemas der *Paulus-Ouvertüre*. Dieselbe Methode wendete Mendelssohn schon im Hauptthema des ersten Satzes der *Reformationssymphonie* an, aber mit dem Unterschied, dass dort die vorwärtsdrängenden Läufe der Geigen nicht mit dem Thema kombiniert wurden. Mendelssohn verwendet dieses Thema leicht variiert im Chor „Der Herr wird die Tränen...“ und erweitert es um drei zusätzliche Takte:<sup>123</sup>

47 Alt Nr. 19 - Arie und Chor: Chorthema

200.

Der Herr wird die Thränen von allen An - ge -  
sich - tern ab wi - schen,

Die Ähnlichkeit zu dem folgendem jüdischen Wiegenlied *Durme hermoza donzella* auf Ladino<sup>124</sup> sowie zu dem Lied *Barchu* aus dem Schabàt-Morgengebet und dem Lied *Osse Schalom bimromaw* zur Schabàt-Abendfeier ist frappierend:

<sup>123</sup> Alle Nummernangaben des *Paulus-Oratoriums* stammen aus dem Klavierauszug Rietz, Julius, Hrsg., Breitkopf & Härtel, Wiesbaden und Leipzig.

<sup>124</sup> Ladino entstand bei den in Spanien ansässigen sephardischen Juden und entspricht der jiddischen Sprache der aschkenasischen Juden in Mittel- und Osteuropa. Mit dem Strom der während der Reconquista 1492 aus Spanien vertriebenen Juden wurde Ladino nach Süd- und Südosteuropa sowie bis nach Palästina und in die Türkei verbreitet. Heute wird es schätzungsweise noch von 150.000 Menschen gesprochen.

201. Durme hermoza donzella Traditionelles Wiegenlied

que - tu 'scla-vo que tan-to de ze-a  
 Du - rme dur-me sin ans ta do - lor

Barchu I - zu Schabàt-Morgengebet

202. *mf*

Ba- r' - chu es a- do- noy ha- m' - vo- roch  
 Unison or Choir  
 bo- ruch a- do- noy ha- m' - vo- roch l' - o- lom vo- ed.

Ose schalom bimromaw - zum Schabàt-Abend

203.

o - se scha-lom bim-ro-maw hu ja-a-se schalom a-be- j - nu ,

Ein weiteres altes Volkslied, das bis heute auch in nicht-religiösen Familien bekannt ist, ist das Lied *Adon Olam*. Dieses Lied wird durch das ganze Jahr zu verschiedenen Gelegenheiten gesungen. Wie auch in den vorherigen Liedern, ist die Keimzelle gleich. Erst der Quintsprung, seine Weiterführung in die Moll-Sexte und die folgend abfallende Linie. Danach folgt der Sprung von der Quinte in die Oktave und wiederum die abfallende Linie:

Adon olàm Volkslied

204.

1. A- don o- lom a- sher mo-lach b' - te- rem kol y' - tzir niv-roh l' - '   
 1. The Lord of all did reign su- preme Ere yet this world was made and formed. When  
 es na- a- soh b' - chef-tzo kol a- zay me- lechsh' - mo nik- roh  
 all was fin- ished by His will, Then was His name as King pro- claimed.

*Adon olàm* ist ein sehr altes Lied, das bis zur heutigen Zeit zum Schabàt-Abend gesungen wird. Dieses Lied wird auch bei nicht-religiösen Familien gesungen,

so dass die Melodie schon jedem jüdischen Kind bekannt ist. In allen vorliegenden Notenbeispielen (Nr. 201 bis 204), sowie das Thema Mendelssohns aus dem Chor, fällt der Leitton. Die siebte Stufe wird nicht erhöht, wie es in der jüdischen Musik die Regel ist. Betrachtet man Mendelssohns familiäres Umfeld und die Tatsache, dass er mindestens zwei Mal bei der Familie Friedländer den Sabbat mitgefeiert hat, so hat er diese Melodie mit großer Wahrscheinlichkeit zu Gehör bekommen.<sup>125</sup> Die Besuche bei der Familie Friedländer fanden im Jahr 1833 statt, also gerade zu der Zeit, als Mendelssohn an seinem *Paulus* arbeitete. Es ist offensichtlich, dass beide Melodien sehr ähnlich verlaufen, nur ist die jüdische Melodie sehr viel älter als die von Mendelssohn. Die lineare Entwicklung der Melodien, der punktierte Rhythmus und das Betonen und Verweilen auf der fünften Stufe sind gleich. Sogar der Schluss des Mendelssohn'schen Themas ähnelt dem Schluss der jüdischen Melodien. Bei Mendelssohn geht die Linie in die fünfte Stufe, um den kanonischen Aufbau des Themas zu ermöglichen; bei *Barchu I* und *Ose Schalom bimromaw* (Notenbeispiele Nr. 202 und 203) mündet die melodische Linie ebenfalls in die fünfte Stufe.

Eine kleine Schwachstelle bei Mendelssohn ist die Textverteilung im Verhältnis zur musikalischen Phrase. Nach einem gelungenen Anfang, „Der Herr wird die Tränen“, scheinen die Fortsetzung und vor allem der Schluss des Textes nicht mit den betonten Zählzeiten der Melodie zusammen zu passen. Die Betonung des Wortes „abwischen“ wird verschoben. Die Schwierigkeit liegt darin, dass die Melodie durchgehend unbetonte Silben vor den Schwerpunkten verlangt. Es scheint, dass sich die Melodie eher als Grundlage für eine hebräische Textierung als für eine deutsche eignet, weil der hebräische Sprachrhythmus zum großen Teil aus Jamben und Anapästten besteht. Die musikalische Linie vor dem Wort „Abwischen“ weist drei auftaktige Noten auf, die die Vertonung auf Deutsch erschweren. Dies zeigt auch die hebräische Textierung der eben gezeigten Lieder *Barchu I* und der Schluss des *Osse schalom bimromaw*. Hier ist die große Variabilität erkennbar, mit der man der Mendelssohn'schen Melodie einen hebräischen Text unterlegen könnte. Beim Singen dieser Phrase stößt man deswegen an ein „Stolpersteinchen“.

Die Verwendung der melodischen Linie aus dem Chor Nr. 19 ist auch bei anderen Komponisten präsent. Als Beispiel dient hier das Rezitativ

---

<sup>125</sup> Siehe Zitat Teil 2, Kap. I.1., S. 58.

aus dem zweiten Teil der *Matthäus-Passion* Nr. 33, Takte 6 und 7:

### Bach - Matthäus Passion: Nr. 33 T. 6-7

205. Alto testis

Er hat ge - sagt: Ich kann den Tem-pel Got-tes ab-bre - - chen

Beide Themen, sowohl bei Bach und auch bei Mendelssohn, sind Grundlage eines Fugatos. Jedoch sind sie in ihrer Aussage grundverschieden. Die Melodie bei Bach enthält kleinere Intervalle und ist bei weitem nicht so melodios konzipiert, sondern besitzt eine vertikale Akzentuierung, die aus der Teilung des  $\frac{4}{4}$ -Taktes entsteht. Die sechste Stufe der Tonleiter bleibt, im Gegensatz zu Mendelssohns Melodie, unbetont. Bachs Melodie hat gleichzeitig eine harmonische Färbung in die Paralleltonart; eine Eigenschaft, die der Chormelodie aus *Paulus* nicht eigen ist. Die Mendelssohn'sche Melodie enthält zwei Bögen, die Bachsche nur einen. Bei beiden Themen ist die Textverteilung eher ungewöhnlich. Vielleicht wollte Bach absichtlich das Wort „abbrechen“ auch phonetisch auseinander brechen. Für diese Annahme spricht auch, dass die Textverteilung durch eine Verschiebung um eine Sechzehntelnote derart geändert werden könnte, dass die vier Sechzehntelnoten auf dem Vokal a gesungen würden und die Silbe *-bre-* auf das folgende a<sup>1</sup> käme. Ein weiteres Beispiel bei Bach für eine ähnliche musikalische Wendung melodioser Art findet sich am Anfang der Fuge Nr. 8 in dis-Moll (es-Moll) aus dem ersten Buch des *Wohltemperierten Klaviers*:

### J. S. Bach - Fuge in dis - Moll

206.

206.

Trotz der Ähnlichkeit auf den ersten Blick sind die Entwicklung des Themas und vor allem seine Intention ganz anders als bei Mendelssohn. Der musikalischen Hermeneutik folgend zeichnet Bach mit diesem Thema ein gotisches Portal mit zwei Bögen nach. Mendelssohn hingegen komponiert eine fortlaufende Linie, ohne die Absicht, damit Bildhaftes zu skizzieren. Beide Themen besitzen jedoch einen betenden Charakter.

Zurück zu *Paulus*. Am Anfang desselben Stückes (Nr. 19) erklingt das Arioso des Saulus. Das achttaktige Thema ist wie ein Zitat aus zwei *L'cha Dodi*-Kompositionen, die am Schabàt-Abend gesungen werden:

Paulus Nr. 19; Arie und Chor

207. Bass solo

Ich dan - ke dir, Herr - - mein  
Gott, von gan - zem - Her - - zen e - - wig-lich,

L'cha Dodi ; Var. I - zum Schabàt-Abend

208.

Le cha-do-di lih-rat ka---lah Pe--nej-scha-bat no-ka-be-la

L'cha Dodi; Var. II - zum Schabàt-Abend

209.

choh me-rosh mi-ke-dem n'-su-choh

Sowohl bei Mendelssohn als auch bei der ersten jüdischen Melodie ist die phrygische Färbung präsent. Die Linienführung ist nahezu identisch.

Gleich zu Beginn des Oratoriums, im ersten Rezitativ (Nr. 3), in dem sich die Männer des Volkes Israel zum ersten Mal zu Wort melden, heißt es:

Paulus - Rezitativ Nr. 3 T. 12-14

210. Bass I Solo

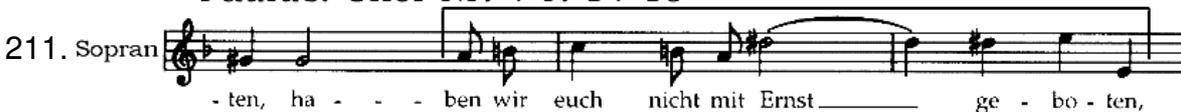
Wir ha-ben ihn ge-hört Lä-ster - wor-te re - - den, Lä-ster - wor-te re - - den

Diese musikalische Aussage basiert auf der Grundlage des Mollmotivs der Ouvertüre in motivisch umgekehrter Reihenfolge. Erst erklingt das Motiv mit der Verbindung von fünfter und sechster Stufe, „Wir haben ihn gehört“, dann folgt stufenmäßig der e-Moll Dreiklang, eingebettet in einer in Quartenzuglinien aufwärts führenden Sequenz („Lästerworte reden, Lästerworte reden“).

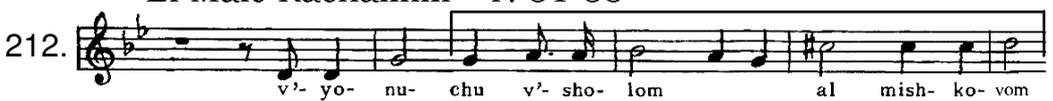
Das folgende Chorstück (Nr. 4) gehört den Judäern, die vor dem Ältestenrat Jerusalems ihre Klage über den Gott lästernden Stephanus äußern. Darin ist in den Takten 14 bis 16 ein Zitat aus dem Gebet *El male Rachamim* enthalten,

das als Erinnerung für die Toten am jüdischen Versöhnungstag „Yom-Kippur“ gesungen wird:<sup>126</sup>

Paulus: Chor Nr. 4 T. 14-16

211. Sopran 

El Male Rachamim - T. 31-35

212. 

Nicht nur, dass die melodische Linie gleich ist, auch die Schwerpunkte und die Relation der Notenlängen stimmen überein. Es ist bezeichnend, dass Mendelssohn diese Melodie beim Höhepunkt der Klage der Judäer einsetzt. Zum zweiten Höhepunkt des Stückes (Takte 34-37), kurz bevor das Hauptthema wiederkehrt, erscheinen weitere jüdische Motive. Die Motive befinden sich in allen Stimmen und sind mit dem zweiten Teil des Themas aus der Arie des Saulus (Nr. 19) eng verbunden:

213. Paulus: Chor Nr. 4 T. 34-37



In der Sopranstimme (Klammer A) tauchen die Motive wieder auf, die Mendelssohn in vielen seiner Werke verwendet, beispielsweise auch im zweiten Satz der Zweiten Streichersymphonie.<sup>127</sup> In der Altstimme (Klammer B) verläuft das erste Motiv aus der Sopranstimme stufenmäßig abwärts.

<sup>126</sup> Ein identisches Zitat der Melodie des Liedes *El male Rachamim* ist das Thema der zweiten Arie des *Elias* (Nr. 17).

<sup>127</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 105.

Dies ist eine beliebte Melodiebewegung in verschiedenen jüdischen Volksliedern, wie im Refrain des zitierten Liedes *Osse Schalom Bimromaw*:

Osse Schalom bimromaw

214. 

Ja-a-sse Sch-lom ja-a-sse Scha-lom Scha-lom a-lej-nu we...

Die Tenorstimme verdoppelt im Terzabstand die Altstimme und gibt so der Klangstruktur einen volkstümlichen Charakter. Die Bassstimme (Klammer C) bietet harmonische Unterstützung auf der fünften und sechsten Stufe von d-Moll. Sie ähnelt dem Grundmotiv im Thema der Ouvertüre und am Anfang des Rezitativs – „Wir haben ihn gehört“. Um den orientalischen Charakter der Stelle zu verstärken, spielen die Geiger abfallende harmonische Molltonleitern, wobei die übermäßige Sekunde auf der betonten Zählzeit erklingt. Die erste Stelle, in der diese Motive vorkommen (Takte 25 bis 28), bietet eine sehr interessante Harmonisierung, die viel über die Eigenart der Mendelssohn'schen Kompositionsweise verrät:

Paulus: Chor Nr. 4 T. 25-28

215. 

S (B) T<sub>3</sub> (F) Sp<sup>7</sup> (g) Tp<sub>37<sup>9</sup>-8</sub> (d) S (B) T<sub>3</sub> (F/Sp) S<sub>3</sub> (Es) T (B)

Die Harmonisierung der Stelle basiert auf subdominantischen Verbindungen: Von der Subdominante B zur Tonika F und in der Parallel-Tonart von g zu d, zurück zur Subdominante B und zur Tonika F. F-Dur wird zur Subdominantparallele umgedeutet und führt über die Subdominante Es zur Tonika B-Dur – die Zieltonart. Dies geschieht durch die für Mendelssohn typische Modulation gegen den Uhrzeigersinn auf dem Quintenzirkel. Eine ähnliche Art der Harmonisierung ist beim Hauptthema des ersten Satzes der a-Moll-Symphonie zu verzeichnen. Hier ist Mendelssohns harmonisches Ziel B-Dur, das er über eben diese subdominantischen Verbindungen erreicht. Die eigenartige Schlusskadenz befindet sich in den Takten 27 bis 28. Mendelssohn geht von der Dominante (F) in die Subdominante (Es) und weiter in die Tonika (B), eine eigentümliche Kadenzierung,

die nicht der klassischen Harmonielehre entspricht.<sup>128</sup> Diese Kadenzform ist auch in den Werken von Hirsch Weintraub und Samuel Naumburg zu finden.

Beide Musiker waren Nachfolger Salomon Sulzers und gleichsam Pioniere bei der Harmonisierung der traditionellen jüdischen Melodien. Da die jüdischen Steiger auf der fünften Stufe entweder einen verminderten oder einen Moll-Dreiklang enthalten, sind subdominantische Verbindungen unvermeidlich, um den Charakter der Melodien nicht zu verfälschen.

Auch in der mehrstimmigen modalen Musik der Renaissance und sogar im Frühbarock, beispielsweise in der Lamentoarie der Arianna aus der gleichnamigen Oper von Monteverdi aus dem Jahr 1608, gibt es solche Harmonisierungen, die aber zu Gunsten der klassischen Harmonielehre aufgegeben wurden, welcher in der Folge die meisten alten Weisen der europäischen Musikgeschichte zum Opfer fielen. Sie blieben unbenutzt und mit der Zeit vergessen.

In den Takten 60 bis 62 des Stückes kehrt das Thema aus den Takten 14 bis 16 (Notenbeispiel Nr. 211) mit umgekehrtem Schluss der Linie (d zu cis) wieder. Hier setzt Mendelssohn das Thema als direkte Drohung der Judäer mit dem Text „und ändern die Sitten, die uns Mose gegeben hat“ ein. Die Sitten Mose gelten bei den Juden als Gesetze. Der Sinn des Textes unter dem Beispiel *El male Rachamim* (Notenbeispiel Nr. 206) bedeutet; „sie [die Toten] sollen in Frieden ruhen“. Auch die Judäer bestehen darauf, dass die von Mose gegebenen Sitten unangetastet, in Frieden, bleiben. Am Schluss des Chorsatzes findet man die „Mendelssohn’sche Kadenz“.

Im folgenden Rezitativ (Nr. 5 Andante sostenuto) bietet Stephanus dem Volk die Stirn. Das Vorspiel des ersten Rezitativs ist kurz, aber vielsagend. Hier soll Stephanus auf die Anschuldigungen des Volkes eine Antwort geben. Die Melodie kommt in jüdischen Liedern oft vor. Sie ist beispielsweise als Schlusssatz in einer Variation des Liedes *L'cha Dodi*<sup>129</sup> zu finden. Warum wählt Mendelssohn ausgerechnet bei Stephanus eine solche Melodie, um seinen Seelenzustand zu beschreiben? Die Antwort dazu liegt vielleicht im Text. Stephanus erster Satz

---

<sup>128</sup> Derartige Harmonisierungen findet man auch in den Chören Nr. 7 und Nr. 37. Alle drei Chöre geben Aussagen der Judäer bzw. der Israeliten wider.

<sup>129</sup> Idelsohn, *The jewish songbook*, S. 8.

„Lieben Brüder und Väter, höret zu“ will Zugehörigkeit demonstrieren.<sup>130</sup> Wir sind ja alle Juden. Er will besänftigen und mit seinen Worten zeigen, dass das Volk und er im Grunde das Gleiche wollen. Dabei klingt seine musikalische Linie wie der Anfang einer Arie. Die darauf folgende Phrase „Aber sie vernahmen es nicht“ (Takte 17 bis 18) leitet sich aus dem Lied *El male Rachamim*<sup>131</sup> ab, das zu Yom-Kippur gesungen wird. Mit „sie“ sind die Väter, die Juden gemeint. Das Rezitativ endet mit einem Wutausbruch des Stephanus und mit dem Drohmotiv des Chores. Der Schluss des Rezitativs und zugleich der Übergang zum Chor zeigt uns ein Grundmotiv des Oratoriums. Stephanus bezeichnet die Judäer als Mörder und Verräter, die selbst das von Gott empfangene Gesetz, wohlbemerkt das jüdische Gesetz, nicht gehalten haben. Er triumphiert mit der Aussage: „... und habt es nicht gehalten.“ Diese Linie stammt aus einer Stelle im ersten Chor (Nr. 4, Takte 15 bis 16) mit der Aussage: „Haben wir Euch nicht mit Ernst geboten“.<sup>132</sup> Stephanus „schlägt“ die Zweifler hier also mit ihren eigenen Waffen.

Wie im ersten Chor der Judäer stößt man auch im zweiten Chor (Nr. 7) wieder auf ein jüdisch klingendes Thema. Die Chormelodie (Takte 11-14) ist wie folgt:

Paulus: Chor Nr. 7 T. 11-14

216. 

Er lästert Gott, er lästert Gott, und wer Gott lästert der soll

Paulus: Begleitung - Chor Nr. 7 T. 16-18

217. 

D s 7 D<sup>9</sup> t D<sup>7</sup> = D von t (g - Moll)

Chasanut Lied

218. 

bô - no-yich. sho-lom rav le - o-ha-ve so-ro-se-choh, le -

<sup>130</sup> Die gesungene Linie ist am Anfang des Liedes *Schiwiti* von Salomon Sulzer zu finden. Siehe Appendix 2. Das Lied wird zu Yom-Kippur gesungen.

<sup>131</sup> Idelsohn, *The jewish songbook*, S. 318. Siehe auch Anfang und Schluss von Appendix 1.

<sup>132</sup> Siehe Notenbeispiel Nr. 212 und Erläuterungen, S. 153.

Obwohl der Stelle die harmonische c-Moll-Tonleiter zu Grunde liegt, klingt die Melodie, als sei sie auf der Grundlage des Ahawah-Rabah-Steigers komponiert. Das Quartmotiv um die übermäßige Sekunde gehört zu den Grundmotiven des jüdischen Synagagal- und Volksgesangs.<sup>133</sup> Der harmonische Lauf ist auch insofern bemerkenswert, als Mendelssohn das zweite Motiv der Melodie mit der Dominante ohne Grundton präsentiert und dem dritten Motiv die Molldominante unterlegt. Die nächste Überraschung folgt in der Wiederholung des Themas (Takt 17). Wie im zweiten Thema des ersten Chores (Nr. 4) läuft der harmonische Satz von der Dominante direkt in die Subdominante und zurück in die Dominante (ohne Grundton, aber dafür mit der None). Der Melodieaufbau ist dem jüdischen Chasanut-Lied entlehnt (Notenbeispiel Nr. 218). Eine weitere herausragende Stelle ist der Schluss dieses Chores. Die letzte Linie bei der Sopranstimme klingt wie ein Schrei:

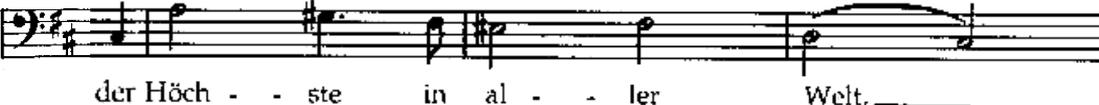
Paulus: Chor Nr. 7 T. 42-44

219. 

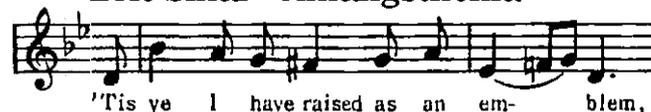
Die Harmonisierung dieser Linie enthält alterierte Noten und Vorhalte, die einen archaischen, spanisch-orientalischen Klang erzeugen. Mendelssohn strebt nach f-Moll, und dennoch setzt er F-Dur- und Des-Dur-Akkorde über einem Orgelpunkt auf C.

Einen weiteren Wutausbruch gleicher Manier erlebt man in der ersten Arie des Saulus, der eifrig gegen die Gott lästernden, christlich orientierten Juden wettet:<sup>134</sup>

Paulus: Saulus Arie Nr. 11 T. 21-23

220. 

Brit Sinai - Anfangsthema

221. 

Dieses Thema ist dem Anfangsthema des Liedes *Brit Sinai* entlehnt. „Brit Sinai“ ist der Bund zwischen Gott und dem Volk Israel, der durch Moses in der Sinai-Wüste

<sup>133</sup> Motivtabelle in: Idelsohn, *Melodienschatz*, Bd. IX, S. XXIIIff.

<sup>134</sup> In der Frühgeschichte des Christentums gab es zwei Strömungen: die Judenchristen, die noch etliche Vorschriften der Juden befolgten, und später auch die Paulus-Christen, die Anhänger des Apostels Paulus.

geschmiedet wurde und dessen zehn Gebote auf Tafeln festgehalten sind. Das erste Gebot lautet: „Du sollst keine anderen Götter haben neben mir.“

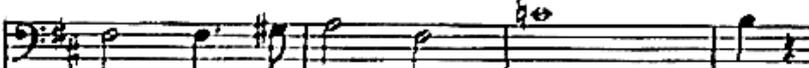
Den Bruch eben dieses Gebotes wirft Saulus den Lästern den vor: „Sie wollen nicht erkennen, dass Du mit deinem Namen heisst Herr allein, der Höchste in aller Welt.“

Die vereinfachte Linie dieser Melodie erklingt schon in den Takten 9 bis 12. In den Takten 13 bis 14 ist wieder das Motiv aus dem zweiten Chorstück Nr. 7 zu finden:

Saulus Arie Nr. 11 T. 12-14

222.    
 Sie wol - len nicht er - kennen,

Saulus Arie Nr. 11 T. 39-42

223.    
 Laß dei - nen Zorn sie Aref - - - tet,

Dieses Motiv, wie auch die erste Hälfte des Themas aus dem zweiten Teil der Arie (Takte 39 bis 42) stammen aus der Melodie des ersten Chores (Nr. 4, Takte 14 bis 16) und finden sich auch im Lied *El male Rachamim*.<sup>135</sup> Die zweite Hälfte des Themas aus dem zweiten Teil der Saulus-Arie (Takte 42 bis 45) steht in thematischer Beziehung sowohl zu der Melodieeinleitung des Stephanus-Rezitativs (Nr. 5 Andante sostenuto) als auch zu dem Moll-Abschnitt der Sopranarie *Jerusalem* (Nr. 6, Takte 33 bis 34) „...deine Kinder versammeln wollen.“ Der Schluss der Arie manifestiert die Verbindung zur Stephanus-Klage (Nr. 5) mit der gleichen melodischen Linie (Takte 102 bis 104) und, in direktem Anschluss, der Wiederholung des Anfangsthemas der Arie (Takte 105 bis 109).

Die Saulus-Arie ist überwiegend aus jüdischen Musikelementen konstruiert. Die Ähnlichkeit zum Synagogengesang ist hier nicht zu übersehen. Schließlich ist Saulus zu diesem Zeitpunkt der Geschichte noch eine führende Person der Vorstoßtruppen, die die neu aufkommende Religionsidee des Christentums und die Christen selbst bekämpfen wollen.

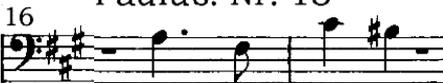
Dies ändert sich mit der nun folgenden Bekehrung des Saulus (Nr. 13). In diesem Stück spricht Jesus mit weiblicher Stimme zu Saulus. Warum hat

<sup>135</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 212.

Mendelssohn die Jesus-Erscheinung für Frauenstimmen gesetzt? Dies ist nur scheinbar ein Widerspruch in sich. Im Alten Testament meldet sich Gott immer mit weiblicher Stimme zu Wort. Diese Stimme wird in der Bibel als „Bat-Kol“ bezeichnet, was übersetzt „Frauenstimme“ bedeutet. Es scheint auch den Juden Saul nicht zu wundern, denn er antwortet: „Herr, wer bist du?“ und „Herr, was willst Du, dass ich thun soll?“. Die jüdische Tradition ist wohl nicht nur für Saul selbstverständlich, sondern wahrscheinlich auch Mendelssohn bekannt. Saul nennt die Stimme „Herr“, weil er die Stimme als den Gesandten Gottes erkennt. Nun diesmal ist es nicht ein Engel oder die Bat-Kol, sondern Jesus von Nazareth. Wie fremd diese Vorstellung für die christliche Tradition war, beweist ein Brief von Julius Schubring zur Zeit der Entstehung von *Elias* vom 15. Juni 1846. Mendelssohn plante, in der Nr. 19 des Oratoriums (Rezitativ mit Chor) die Figur des Knaben Elisa (=Elischà) mit einer Frauenstimme zu besetzen und wollte sich bei Schubring vergewissern, ob dies der biblischen Aussage entgegenstünde. Schubring antwortet: „Deine Frage, ob Elisa Sopran singen darf, ist späßig. Wer Christi Worte von einem Frauenchor singen lässt, sollte so nicht mehr fragen.“<sup>136</sup>

Sauls erste Frage ist mit einem Motiv unterlegt, das in der jüdischen Musik oft erklingt, wenn der Sänger sich an Gott wendet. Dieses Motiv ist auch im Chor der Judäer (Nr. 4, Takte 66 bis 67) zu hören. Hierzu die folgenden Beispiele aus der Sabbatmorgen-Feier und aus den Semiröt<sup>137</sup> der Chassidim - *A Dudele*:<sup>138</sup>

Paulus: Nr. 13

224. 

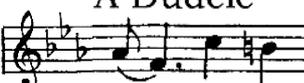
Herr, wer bist du?

Yih'yu Lerazon

225. 

f A - do - noy

A Dudele

226. 

du, du - du

In der zweiten großen Arie des Saulus nach der Erscheinung Jesu (Nr. 17) kommen die jüdischen Musikelemente am häufigsten und deutlichsten vor. Unter

<sup>136</sup> Schubring, Julius, Hrsg., *Briefwechsel zwischen Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring*, Leipzig 1892, S. 223.

<sup>137</sup> Die „Semiröt“ sind die Tischlieder, die zu Festen gesungen werden. Die Texte, die zum Teil aus den Gebeten stammen, sind in Aramäisch, Jiddisch, Ukrainisch oder Polnisch gesetzt.

<sup>138</sup> Mit dem Wort „Du“ ist das Anrufen Gottes gemeint.

dem Gesichtspunkt der musikalischen Analyse steht diese Arie der jüdischen Musiktradition am nächsten. Die Arie ist ideal für eine Vergleichsanalyse der jüdischen und christlichen Musikelemente in Mendelssohns Werk. Die Gesamtstruktur der Arie folgt der klassischen A-B-A Form, wobei die Wiederholung des A-Teils beträchtlich verkürzt wurde. Der erste A-Teil klingt eher nach einem jüdischen Gebet als nach einer Arie im klassischen Sinne. Grund dafür ist die Häufung jüdischer Musikelemente, aus denen dieser Abschnitt zusammengesetzt wurde. Der B-Teil dagegen ist fast vollständig gemäß der barocken Rezitativtradition in Form eines recitativo accompagnato strukturiert. Bereits das kurze Vorspiel der Arie beginnt mit einer ungewöhnlichen Melodielinie:

Paulus: Arie Nr. 17 - Vorspiel

227.

t sP s<sup>6</sup> D<sup>9</sup><sub>3</sub> t s<sup>6</sup> D<sup>7</sup>

Diese Linie ist der Synagogalmusik nicht fremd. Sie findet sich in dem Bußgebet *Adonaj ma Adam* (Gott, was ist der Mensch?), das zu Yom-Kippur, dem jüdischen Versöhnungstag, gesungen wird. Auch viele andere Themen aus *Paulus* sind mit der Musik des Yom-Kippur zumindest verwandt, wenn nicht ihr sogar direkt entnommen.

Adonaj ma Adam Harmonisierung; H. Goldberg

228.

va- to- mer shu- vu b<sup>2</sup>- ney o- dom

t s<sub>5</sub> ..... 3 t<sub>5</sub> (s) D (t) t<sub>3-1</sub> D<sup>9</sup><sub>5</sub> ..... 7 D<sup>6-5-7</sup><sub>8</sub> t

Wajomar Adonaj zu Yom-Kippur Abend pp

229. Musical notation for 'Wajomar Adonaj' in G major, 4/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are: noy p so- lach- ti ki- d' vo- re- choh so- lach- ti ki- d' vo- re

Die folgende Achtel-Melodielinie der Arie (Takte 3 bis 4) ist auf dem Ahawah-Rabah-Steiger aufgebaut. Auch das Spiel innerhalb der Linie zwischen ais und a, im jüdischen Lied „Wajomar Adonaj“ zwischen fis und f, ist gleichermaßen vorhanden.

Viele jüdische Melodien pendeln zwischen dem oben genannten Ahawah-Rabah-Steiger und dem Magen-Awot-Steiger hin und her, wie in dem Lied *Borscht*:

230. Musical notation for 'Borscht' in G major, 4/4 time. The melody is written on two staves. The lyrics are: oy ikh bin a bal-ter a ge-boyr-ne, un dos gan-tse Schell ken zikh in mir. In de-rekh dir bin ikh gevorn far-loyre ne, va-yl i- kh hob dich lib!

Labels: Ahawah-Rabah-Steiger, Magen-Awot-Steiger, Tefila-Weise

Das gleiche Spiel findet auch im Thema der Saulus-Arie statt. Das zweite Motiv (Takte 6 bis 7) stammt aus dem Magen-Awot-Steiger und das vierte Motiv (Takte 9 bis 10) aus dem Ahawah-Rabah-Steiger. Die erste Hälfte des Themas (Takte 5 bis 7) ist zugleich eine Mischung aus der *Brit-Sinai*- und der *L'cha Dodi*-Melodie (bzw. der Melodie des Mahlspruchs zum Sabbatmahl).<sup>139</sup> Das dritte Motiv (Takte 8 bis 9) beginnt mit einem Auftakt. Die Betonung liegt aber auf der Repetition der Note h und der folgenden punktierten Terzlinie. Dieses Motiv kommt bei Mendelssohn häufig vor, wie in den *Liedern ohne Worte*, und ist auch Teil vieler jüdischer Wiegenlieder.<sup>140</sup> Das vierte Motiv (Takte 9 bis 10) pendelt zwischen der fünften und sechsten Stufe der Molltonleiter, wie auch seine Wiederholung in der zweiten Variante (Takte 11 bis 12). Dieses Pendeln zwischen fünfter und sechster Stufe ist auch ein Grundmotiv der jüdischen Musik, das in zahlreichen Liedern und Gebeten vorkommt.

Unter den ersten vier Takten der Solo-Bassstimme (Takte 4 bis 8) ist eine für Mendelssohn typische, ausgeklügelte Harmonisierung zu hören. Wie in der a-Moll Symphonie sowie im ersten Paulus-Chorstück (Nr. 4, Takte 25 bis 28) tendiert Mendelssohn zu einer auf subdominantisches Verbindungen basierenden Harmonisierung. Es ist auffallend, dass Mendelssohn innerhalb des Quintenzirkels

<sup>139</sup> Siehe Notenbeispiele Teil 2, Nr. 207, sowie Nr. 4.

<sup>140</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 54.

mit Vorliebe links herum (abwärts) moduliert, wie zum Beispiel hier in der Saulus-Arie von h-Moll nach e-Moll. Die Melodie ist im Grunde einfach, und eine schlichte Harmonisierung von Tonika zu Dominante oder Tonika zu Subdominante bietet sich an. Mendelssohn jedoch harmonisiert wie folgt:

Paulus: Arie Nr. 17 T. 5-8  
231. Bass solo

Gott sei mir gnädig nach deiner Güte, und tilge meine

D-Dur/(e-Moll) e-Moll/h-Moll

t s<sub>3</sub><sup>P</sup> DP/s<sup>7</sup> (s<sup>6</sup>) (D<sup>7</sup>) t/3/3

Diese Harmonisierung, die auch bei den Kompositionen von Hirsch Weintraub und Louis Lewandowski zu finden ist, passt ebenfalls sehr gut zu jüdischen Melodien mit ihren verschiedenen Steigern. Der jüdische Charakter der Passage wird somit unterstrichen. Die zweite Strophe beginnt, wie das Vorspiel der Arie, mit einer ungewöhnlichen Linie (Klammer A, Takte 13-14):

Paulus: Arie Nr. 17 T. 13-14  
232.

keit. Verwirf mich nicht, verwirf mich nicht

Derartige melodische Linien findet man auch in liturgischen Liedern für Solo-Stimme, die zu den jüdischen Festtagen gesungen werden, wie in dem Lied *Habet Mischamayim* (hebr. Sieh uns vom Himmel):

Habet Mischamayim Joel Davix aus Vilna  
233.

f nech-shav- nu ka- tzon la- te- vach yu- vol la- ha- rog u- l'- a- bed u- l'- ma- koh u- l'- cher- poh la- ha- rog l'- a- bed u- l'- ma- koh u- l'- cher- poh

Der Tritonus als Intervall und Ausdrucksmittel ist in der jüdischen Musik sehr verbreitet und resultiert aus der Erhöhung der vierten Stufe. In vielen Steigern und Weisen, wie im Ahawah-Rabah-Steiger, im Adonaj-Malach-Steiger, in der Tefila-Weise zur Lesung der *Torah* (das *Pentateuch*), im Aw-Harachamim-Modus und zugleich in der Amidah-Weise ist er als geläufiges Intervall im Gebrauch. Wie hier in der Arie dient der Tritonus als emotionale Steigerung und wird besonders in den *T'chinot*, den *Erbarmungsgebeten*, eingesetzt. Damit wird der Verzweiflung und zugleich der Hoffnung, die Wünsche der Betenden mögen wahr werden, Nachdruck verliehen. Deshalb sind fast alle Gebete und Lieder, die zu Yom-Kippur gesungen werden, auf der Grundlage der vorherigen genannten Steiger und Weisen konzipiert und mit dem Tritonus-Motiv gefärbt.

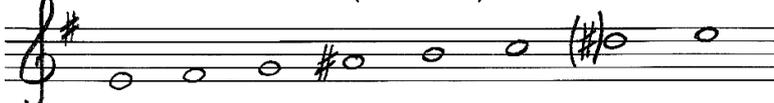
Die folgenden Takte aus der Saulus-Arie (Takte 15 bis 17) sind die Fortsetzung der Linie des obigen Beispiels (Takte 13 bis 14). Die Ähnlichkeit mit der Fortsetzung des Liedes *Habet Mischamayim* (Takte 6 bis 9 und 12 bis 13) ist nicht zu überhören:

Paulus: Arie Nr. 17 T. 15-17

234. 

nicht von deinem Angesicht, und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir,

Amidah-Weise (Modus)

235. 

In der Amidah-Weise,<sup>141</sup> die zum Schabàt-Abendgesang benutzt wird, wie im Lied *Weschamru*, tauchen alle Motive auf, die diese Saulus-Arie kennzeichnen, darunter der Wechsel von Moll und Moll mit erhöhter vierter Stufe (Takte 15 bis 16), das Motiv in Takt 17 der Arie, sowie das Schwanken zwischen dem Leitton und der natürlichen siebten Stufe (Takt 4 der Arie) und das Verweilen auf der siebten Stufe, wie am Ende des A-Teils der Arie (Takt 34):

<sup>141</sup> Die Tonreihe der Amidah-Weise gleicht dem Aw-Harachamim-Modus.

Weschamru Var. I

236. 
  
u- va-yom ha- sh'- vi- i sho- vas va- yi- no- fash.

Weschamru Var. II

237. 
  
sho- vas sho- vas va- yi- no- fash.

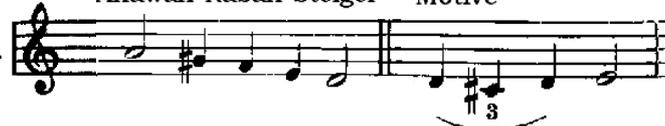
Paulus Arie Nr. 17 T. 32 - 34

238. 
  
nach deiner gro- ssen Barmherzig - keit, nach deiner

Man könnte meinen, dass die akzentuierte erhöhte siebte Stufe auf der ersten Zählzeit in Takt 34, wie in der klassischen Harmonielehre üblich, als Terz der Dominante in der Stimmlinie steht. In der Arie ist die Funktion der Note jedoch eine andere, wenn die lineare Melodieführung und die Harmonisierung in Betracht gezogen werden. Der Terzsprung von Fis nach Ais als betonte „Zwischenstation“ inmitten der Melodie ist schon untypisch, insbesondere da in Takt 33 vor der Note Fis die Note G und nicht Gis notiert ist. In der jüdisch-synagogalen Musik hingegen ist die Melodielinie der Takte 32 bis 34 verbreitet. Die Harmonie, die Mendelssohn dem Ais unterlegt, hat zwar dominantische Funktion, sie erklingt jedoch als Nonakkord ohne Grundton. Dadurch wird die Bedeutung der Dominante vermindert und die führende Funktion der siebten Stufe erhöht. Dies ist eins der wichtigsten Merkmale der jüdischen Musik.

Die gleiche Intention verfolgt Mendelssohn in der Arie mit den Worten des Saulus: „Verwirf mich nicht von deinem Angesicht, und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir. Und tilge meine Sünden nach deiner großen Barmherzigkeit“ (Takte 8 bis 11). Die Melodie der Arie in den Takten 15 bis 17 ist ein Musterbeispiel für den Wechsel zwischen Ahawah-Rabah-Steiger und Magen-Awot-Steiger. Die erste Hälfte (Takte 15 bis 16) präsentiert ein gängiges jüdisches Melodiemodell, das sich aus zwei Bausteinen des Ahawah-Rabah-Steigers zusammensetzt:

Ahawah-Rabah-Steiger - Motive

239. 
  
nach deiner

Die zweite Hälfte (Takte 16 bis 17) zeigt eine typische Linie aus einem Baustein des Magen-Awot-Steigers.

240. *Magen-Awot-Steiger - Motiv*

Der Schluss der Melodie (Takt 17) stellt sinnbildlich ein tiefes Trauern und Flehen dar. Die dritte Wiederholung der Melodielinie des Magen-Awot-Steigers (Takt 21) ist ein Schlussornament, das im Gesang der Chasanim (dt. Vorbeter) häufig als Triolenbewegung vorkommt (Notenbeispiel Nr. 236). Das Fagott wiederholt die Schlussmelodie mit einer Dynamik, die häufig am Schluss der gesungenen *T'chinot* verwendet wird (Notenbeispiel Nr. 241). Hier zwei Beispiele aus Gebetsliedern, die die analysierten Merkmale der Saulus-Arie deutlich zeigen:

241. *Habet Mischamayim*

v' hi- no-chem al ho-ro-oh l' a- me- choh ha- bet mi- sho-  
ma- yim u- r' ey.

242. *Yih'yu Lerazon*

noy O Lord, my Rock, tzu-ri my Rock, v'-and  
go- a- li my Re- deem- er, v'- go- a- li. Re- deem- er.

In *Habet Mischamayim* (Notenbeispiel Nr. 241, Kasten A, zweite Hälfte) ist die Melodie der Saulus-Arie (Takte 20 bis 22) zu erkennen. Die Wiederholung der Melodie im Kasten B zeigt die Schlussdynamik des Liedes, wie sie auch in der Arie (Takte 22 bis 23) vorkommt. Im Gebetslied *Yih'yu Lerazon* (Notenbeispiel Nr. 242) zeigt sich die typische dynamische Entwicklung der Schlussphrase, wie im Notenbeispiel Nr. 237. Die Melodie bleibt auf der betonten siebten Stufe stehen,

wie es auch in der Saulus-Arie an einer bezeichnenden Stelle (Takt 34) am Schluss des A-Teils zu hören ist.

Der Arienabschnitt zwischen den Takten 23 und 30 ist auf Motive aufgebaut, die bereits am Anfang der Arie (Takte 8 bis 10) analysiert wurden. Hier beschreibt Saulus Gott seinen verzweiferten Zustand. Die Takte 30 bis 39 bilden den Schluss des A-Teils der Arie mit einem verkürzten Anfangsteil. Der A-Teil selbst ist, wie die ganze Arie, in A-B-A Form komponiert und wird vom gleichen Vor- und Nachspiel umrahmt.

Es wurde bereits gezeigt, dass der gesamte A-Teil der Arie vollständig aus jüdischen Musikelementen konstruiert ist. Umso erstaunlicher ist es, dass der B-Teil der Arie in der Form des *recitativo accompagnato* so gut wie keine jüdischen Charaktermelodien aufweist. Dramaturgisch betrachtet ist das Vorgehen Mendelssohns genau durchdacht, denn Saulus' Gemütszustand schlägt an dieser Stelle um. Seine Worte lauten: „Denn ich will die Übertreter deine Wege lehren...“. Saulus bekräftigt seinen Willen, den Christjuden die neue, reine christliche Lehre beizubringen und diese zu festigen. Dementsprechend gibt es an dieser Stelle eine neue Führung der Melodielinien. Eine einzige Ausnahme bilden im B-Teil die Takte 45 bis 48. Darin sagt Saulus: „dass sich die Sünder zu dir bekehren.“ Hier lässt Mendelssohn die Begleitung auf der Doppeldominante ohne Grundton stehen und die Gesangsmelodie tritt solistisch auf. Die Motive der Melodie stammen aus dem A-Teil (Takte 16 bis 17), nur sind sie in anderer Reihenfolge zusammengesetzt. Damit weist Saulus gleichzeitig auf seine eigene Sünden hin (Saulusarie Nr. 11, Takte 42 bis 45). Die Ausrichtung der Linie ist aber gleich. Die Sünder sind die Juden, und demzufolge stammt die Melodie aus dem jüdischen Teil der Arie, nur in einer neuen Form.

Der B-Teil ist überwiegend in Dur harmonisiert. Lediglich in den Takten 51 bis 54 wechselt er in die Mollsphäre. In diesen Takten wiederholt Saulus seine Äußerung über die Sünder. Hier führt Mendelssohn die Arie durch Quintbewegungen auch harmonisch von Moll nach Dur. Die Motive stammen aus dem A-Teil, jedoch sind sie hier zum wiederholten Mal anders eingereiht und entwickeln dadurch eine neue Intention, nämlich Saulus' Willen, die Sünder aus der alten und traurigen Religion in die neue, fröhliche hineinzuführen. Eben diese These über das Verhältnis von Judentum und Christentum vertrat Felix' Vater, Abraham Mendelssohn, als er seine Gründe für die Namensänderung seiner Kinder begründete.

In dem bekannten Brief Abrahams an Felix vom 8. Juli 1829, als dieser seine erste Englandreise antrat, schreibt Abraham sehr zugespitzt über die beiden Religionen: „... daß ich keinen innern Beruf fühlte, bei meiner Geringschätzung aller Form überhaupt die jüdische als die veraltetste, verdorbenste, zweckwidrigste für Euch zu wählen, versteht sich von selbst, so erzog ich Euch in der christlichen als der gereinigteren von der größten Zahl zivilisierten Menschen angenommenen und bekannte mich auch selbst zu derselben, weil ich für mich tun mußte, was ich für Euch als das bessere erkannte.“<sup>142</sup> Abraham äußert sich in diesem Brief sehr zornig über Felix' Vernachlässigung des Namens „Bartholdy“. Seine Gegenüberstellung beider Religionen ist mehr als deutlich. Felix geht in seinem Antwortbrief auf die Kernfrage nicht ein, sondern stellt die Auslassung des Namens Bartholdy als ein Versehen der London Philharmonic Society dar. Über die beiden Religionen äußert Felix sich überhaupt nicht. Die Konzertprogramme der Londoner Aufführungen tragen alle den Namen Felix Mendelssohn – für die englische Öffentlichkeit mag der Name Mendelssohn Bartholdy zu lang gewesen sein.

In späteren Jahren tendierte Felix dazu, die alte Religion zu verteidigen und benutzt in seinen Kompositionen fortwährend jüdische Musikelemente. Bei der Komposition des *Paulus* war Abraham Mendelssohn Bartholdy noch stark in den Schaffensprozess involviert und beriet seinen Sohn häufig während der Arbeit an dem Oratorium. Vermutlich hat Abraham sowohl die musikalische Aussage der Saulus-Arie als auch ihren Kontext verstanden. Die gepeinigten Sünder sind die, die am Judentum festhalten, und die Mutigen und Aufgeklärten sind die Christen. Der Übergang von A-Teil zu B-Teil markiert Saulus' Wandlung vom Zweifeln zur klaren Tat. Dennoch schließt die Arie mit einer kurzen Wiederholung des A-Teils, des jüdischen Teils. Nur um der Form Wille?

Im Schlusssatz bittet Saulus den Herrn: „verwirf mich nicht.“ Das Schlussmotiv stammt eindeutig aus dem Grundmotiv der Ouvertüre. Genau so endet auch das *E/ maleh rachamim* Gebet. Saulus wendet sich in der Arie flehentlich an „Gott“, und erst ganz am Schluss an den „Herrn“. Ist dieser „Herr“ am Schluss Jesus? Erst in seinen Schriften unterscheidet der Apostel Paulus zwischen „Gott“ und „Herr“.

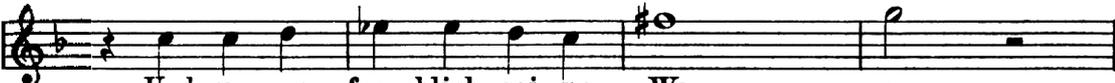
---

<sup>142</sup> Kleßman, Eckart, *Die Mendelssohns. Bilder aus einer deutschen Familie*, Frankfurt am Main und Leipzig 1993, S. 165f.

Als Gottheit gilt Jesus Christus nicht vor Ende des vierten Jahrhunderts, Paulus lebte aber bereits im ersten Jahrhundert nach Christus. Die Funktion Jesu Christi ist die Verbindung zwischen Mensch und Heiligem Geist. Ohne diese Verbindung, den Glauben an Jesus, kann der Mensch nur ein Sünder sein, ohne Verbindung zum göttlich-heiligen Geist. Erst am Schluss der Arie wendet sich Saulus an den Herrn. Der „Herr“ ist hier jedoch Gott, der bei den Juden auch Adonaj – mein Herr - genannt wird. Saulus bittet Gott, er möge ihn nicht verwerfen und seinen heiligen Geist nicht von ihm abwenden. Auch in der folgenden Arie Nr. 19 schwebt Saulus noch in einer Übergangsphase. Er ist immer noch blind und sein Herr ist immer noch sein Gott. Für diese Arien verwendet Mendelssohn viele charakteristische jüdische Melodieelemente. Die Erleuchtung Saulus' vollzieht sich erst im Rezitativ Nr. 20. Für Ananias hingegen ist der „Herr“ selbstverständlich Jesus Christus, der Saulus nach seinen Worten erschien: „... der Herr hat mich gesandt, der dir erschienen ist auf dem Wege da du herkamst,...“. Erst jetzt begreift Saulus seine Wandlung, wird wieder sehend und lässt sich taufen. In den Arien davor quält ihn sein Gewissen über seine ungerechten Taten. Jetzt, mit der Taufe ist auch sein Verstand wieder klar. Paulus lehrt und predigt Christum.

Im Schlusschor des ersten Teils des *Paulus*-Oratoriums stößt man wieder auf die Melodien aus dem ersten Chor (Nr. 4), aus dem Schluss des Stephanus-Rezitativs (Nr. 5) und aus der Saulus-Arie (Nr. 11). Diese Schlüsselmelodie erscheint bei Mendelssohn immer dann, wenn der Text auf Gott hinweist. Die handelnden Personen drohen in seinem Namen, klagen über die Missachtung seiner Gesetze oder preisen, wie im Schlusschor, seine unerforschlichen Wege. Im gleichen Sinn ist die musikalische Phrase auch bei *Elias* präsent.

Paulus: Chor Nr. 21 T. 33-36

243. 

Und un - er - forschlich sei - ne We - - ge,

Um die Bedeutung dieses Themas hervorzuheben, wird es zunächst solistisch-einstimmig vom Tenor und anschließend vom Alt gesungen. Im folgenden Fugato werden die Motive des Themas bearbeitet.

Der zweite Teil des Oratoriums ist auf die christliche Botschaft Paulus' fokussiert. Daher sind deutlich weniger jüdische Musikelemente zu finden.

Dennoch bleibt Mendelssohn mit seinem musikalischen Material der Differenzierung zwischen Christen und Juden treu – ein klarer Hinweis darauf, dass Mendelssohn, wie schon im ersten Teil des Oratoriums, die konsequente Unterscheidung zwischen den christlichen und den jüdischen Musikelementen mit Absicht beibehält.

Ein großes Problem im zweiten Teil des Oratoriums ist die Dramaturgie. Die Geschichte läuft nur mit Mühe in logischer Ausrichtung weiter. Hier fügte Mendelssohn, wie es scheint, einige Nummern nach dem Gusto der Zeit ein. Dazu gehören das Duettino (Nr. 24) „So sind wir nun Botschafter...“, das Arioso (Nr. 26) „Lass uns singen von der Gnade des Herrn“ im überraschenden und nicht ganz passenden Händelschen Stil, das kurzbündige „Pflichtwunder“ im Rezitativ von Paulus (Nr. 31) und kurz vor dem Schluss des Oratoriums die lieblich kindliche Cavatine „Sei getreu bis in den Tod“ (Nr. 39) im Bachscher Manier. Diese Einschübe sind als einzelne Stücke lebenswürdig, besitzen aber meist einen ruhigen, melancholischen Charakter, der dem Aufbau der Dramaturgie nicht dienlich ist. Die Bekehrung findet in milderer Form statt („Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkündigen“, Chor Nr. 25). Es ist keine dramatische Arie mehr zu finden und die Choräle sind völlig verschwunden. Dieses „Manko“ war auch den Kritikern der Zeit nicht verborgen geblieben. In einem Brief fast ein Jahr nach der Uraufführung schreibt Mendelssohn an seinem Verleger Simrock: „Wie steht es mit der Partitur meines Oratoriums? Ist sie schon heraus? In Birmingham wollen sie es beim Musikfest geben, haben mich aber gebeten, wo möglich noch einige „gefällige“ Arien einzulegen. Was würden Sie dazu sagen, wenn ich das thäte?“<sup>143</sup>

Die Dramatik des zweiten Teils entfaltet sich fast ausschließlich durch den Chor. Während im ersten Teil fünf von 21 Nummern Chorstücke sind, sind es im zweiten Teil neun von 23. Im Rezitativ Nr. 36 werden die Juden in einem Zug mit den Heiden genannt, und zu Beginn des Chores Nr. 37 lautet es: „Hier ist des Herren Tempel“. Die Heiden glauben plötzlich an einem Gott, wie die Israeliten. Diese Verwirrung wird noch durch den Satz „Ihr Männer von Israel helfet, er lehret wider dies Volk, wider das Gesetz...“ gesteigert.

---

<sup>143</sup> Brief Nr. 241 vom 6. April 1837. Elvers, *Briefe*, S. 209f. *Paulus* wurde am 20. Sept. 1837 in Birmingham aufgeführt.

Wenden sich nun die Heiden an die Männer Israels? Denn kurz davor heißt es deutlich: „...und es erhob sich ein Sturm der Juden und der Heiden, und wurden voller Zorn, und riefen gegen ihn:“ Der folgende Ruf am Schluss des Chores „Steiniget ihn“ ist aber eindeutig den Heiden zuzuordnen. Der Schluss der Episode (Rezitativ Nr. 38) lässt alles offen und bleibt verworren: „Und sie alle verfolgten Paulus auf seinem Wege [...], und alle Heiden hörten.“ Es folgt die Cavatine (Nr. 39) „Sei getreu bis in den Tod“.

Im Gegensatz zum ersten Teil des Oratoriums sind in den ersten fünf Nummern des zweiten Teils keine jüdischen Musikelemente präsent. Dies ist aber auch nicht verwunderlich, denn bei all diesen Nummern, zwei Chorstücke, ein Duett und zwei Rezitative, geht es um die Christen und ihre missionarische Tätigkeit. Erst im Rezitativ „Da aber die Juden das Volk sah'n“ (Nr. 27) kommt ab Takt acht der Chor der Juden zu Wort. Gleich im ersten Fugato-Thema „So spricht der Herr...“ erklingt in den Männerstimmen eine jüdisch klingende Motivverkettung (Takte 8 bis 12). Der erste Comes in der Altstimme bringt eine weitere Motivkette und Merkmale der jüdischen Musik hervor (Takte 14 bis 18), darunter die aufsteigende Quartsextlinie mit dem Schluss auf der fünften Stufe der Tonart und die Weiterführung der Linie zu der erhöhten vierten Stufe (gis), in diesem Fall wieder als Doppeldominante ohne Grundton. Von Takt 19 bis zum Schluss des Fugatos in Takt 30 wiederholen sich die Anfangsmelodien in den verschiedenen Stimmen. Der Anfang des Duxes ist ein musikalisches Gebilde, das Mendelssohn mit Vorliebe immer dann setzt, wenn er auf den einzigen Gott verweist. Man trifft dabei auf Oktav- und Quintintervalle, die ersten reinen Intervalle der Obertonreihe. Dies ist eine Mendelssohn'sche Art, den absoluten und unerschütterlichen Gottesglauben musikalisch auszudrücken. Sie ist auch an einer Schlüsselstelle des Oratoriums, der Begegnung von Saulus und Jesus („Ich bin Jesus von Nazareth“) im Rezitativ Nr. 13 (Takte 19 bis 21) zu sehen. Das Absolute erklingt durch die unbetonte Moll-Terz ein wenig weicher. Anschließend im Chor der Juden „Ist das nicht [...] der zu Jerusalem verstörte“ (Nr. 28) ist das Thema scheinbar trivial, jedoch ist es dem Thema des Liedes *A'apid* sehr ähnlich.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Siehe Notenbeispiel Teil 2, Nr. 103.

Paulus: Chor Nr. 28 - Thema

244. T. 

Am Schluss des Chores (Takte 67 bis 70), wenn das wütende Volk die Grundphrase wiederholt, komponiert Mendelssohn in der Sopranstimme die folgende Linie:

245. 

Diese Linie klingt nach einer zweiten Stimme zum Anfangsthema und enthält Motive, die in der jüdisch-assyrischen Musik häufig zu finden sind. Innerhalb der Linie vermeidet Mendelssohn die übermäßige Sekunde, wie es die assyrischen Juden häufig in ihrem Gesang tun. Dies hindert ihn jedoch nicht daran, bei den Läufen der Geigen absichtlich die übermäßige Sekunde zu betonen, wie in den Takten 22 bis 24. Den Schlussteil dieses Chores bildet ein mehrstimmiges Responsorium (Takte 76 bis 105). Wie in der ursprünglichen Form der Psalmodie (Concentus), die aus der alten Synagogenkultur stammt, wird das Thema vom Solisten getragen. Hier wird die Solo-Sopranstimme durch Alt, Tenor und Bass harmonisiert. Das Orchester steht hier für den Chor. Der Choral wird durch respondierende Abschnitte des Orchesters (Chores) in vier Abschnitte geteilt. Die Besonderheit dieses Abschnittes, die ihr den einzigartigen Stempel Felix Mendelssohns verleiht, ist die absichtliche Vermischung christlicher und jüdischer Motive.

Wie in dem liturgischen Rezitativ beginnt der Chor, hier also das Orchester. Das Thema zeigt die typischen Merkmale einer jüdischen Melodielinie:

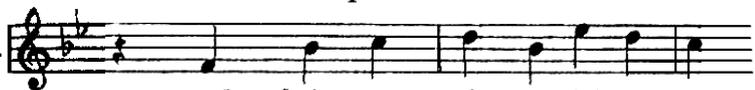
Paulus: Schlussteil - Chor Nr. 28 - Thema

246. 

Hier bekräftigt Mendelssohn zum wiederholten Mal seine Vorliebe, durch subdominante Verbindungen innerhalb des Quintenzirkels linksherum zu modulieren. Demzufolge verläuft die Basslinie in absteigenden Sekundschritten von G nach F und weiter nach Es. Dies ist nicht als Modulationen in andere Tonarten zu verstehen, sondern als eine Wanderung auf den Tonstufen von g-Moll; von der Tonika in die siebte Stufe und weiter in die Sechste (I – VII – VI). Der Rückzug vollzieht sich schneller und in der üblichen Form VI – IV – I<sup>6</sup><sub>4</sub> – V – I. Das Thema wird von der Klarinette getragen. Dadurch unterstreicht Mendelssohn den melancholischen Charakter der Melodie. Im dritten Takt ist der Schluss verändert. Darunter spielt das Fagott eine zweite Stimme (Takt drei, zweite Sechzehntellinie von oben), die ebenfalls jüdisch klingt. Diese Melodie verstärkt den betenden Charakter zu einem flehenden. Man spürt förmlich die Gefühle des Betenden.

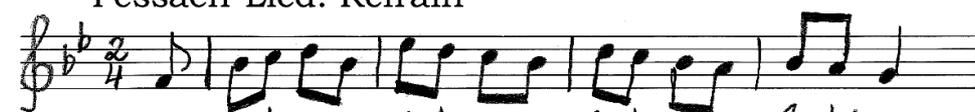
Die vier Choralphrasen sind nicht einheitlich. Die dritte (Takte 10 bis 12) hebt sich von den anderen ab und ist linear mit dem Thema des Orchesters verwandt. Die anderen drei hingegen sind bekannte gregorianische Gesangslinien.

Dritte Choralstrophe - T. 10-12

247. 

und bringe sie zu deiner Heerd'

Pessach-Lied: Refrain

248. 

E - lo-hei-nu e - lo-hei-nu e - lo-hei-nu e - lo-hei-nu

Diese Melodie stammt vermutlich aus dem Refrain eines „Pessach“-Liedes, das immer zu diesem Fest gesungen wird. Dieser Abschnitt wurde auch in der Harmonisierung besonders von Mendelssohn beachtet. In der Wiederholung der Phrase durch den Chor wird sie, im Gegensatz zu allen anderen Choralabschnitten, anders harmonisiert als beim ersten Mal.

Das Duett „Denn also hat uns der Herr geboten:“ (Nr. 30) beginnt mit einem Grundmotiv, das bei vielen religiösen Kompositionen von verschiedenen Komponisten

im Gebrauch ist.<sup>145</sup> Bei Mendelssohn ist dieses Motiv eng mit seiner Religionsvorstellung verknüpft, wie auch zu Beginn der Reformationssymphonie zu sehen ist. Das Duett ist das christliche Credo des Oratoriums. Ein weiteres Grundmotiv des Oratoriums ist das Tritonus-Motiv, das bei der Erwähnung des Herrn wiederholt vorkommt; so auch in den Takten 31 bis 32 und 38 bis 39. Im folgenden Chor der Heiden benutzt Mendelssohn in den Takten 20 bis 24 zum zweiten Mal eine melodische Linie, die er bereits im Vorspiel des Stephanus-Rezitatifs (Nr. 5, Takte 8 bis 10) verwendet hat. Dies könnte ein Zufall sein, wenn die Harmonisierung der Stelle nicht gleich wäre. Vielleicht wollte Mendelssohn hiermit die Heiligkeit des Stephanus andeuten, denn der Text weist auf die Götter, die „zu uns hernieder gekommen.“

Sowohl im Duett (Nr. 30) als auch im Chor (Nr. 32) wird man vergebens nach jüdischen Musikelementen suchen. Erst im nächsten Chor der Juden und der Heiden (Nr. 37) kehrt Mendelssohn zu den jüdischen Motiven des Oratoriums zurück.

Das Thema des Chores ist wie folgt:

Paulus: Chor Nr. 37 - Thema

249.

D(V) S<sup>6</sup>(IV) D(V) S<sup>6</sup> D

Mendelssohn wiederholt hier seine besondere Harmonisierung von der Dominante zur Subdominante zum dritten Mal (siehe Chöre Nr. 4 und 7 im ersten Teil des Oratoriums). Interessant ist die Tatsache, dass an diesen Stellen immer die Juden im Vordergrund stehen. Vermutlich will Mendelssohn die altertümliche Harmonisierung mit den Juden in Verbindung bringen und damit die archaisch-altägyptischen jüdischen Musikelemente als solche bekräftigen. Vielleicht wollte er hier der Aussage seines Vaters Abrahams über das Judentum, als „die veraltetste“, Religion, folgen?<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Man findet es auch im letzten Satz aus Mozarts Jupiter-Symphonie.

<sup>146</sup> Kleßmann, *Die Mendelssohns*, S. 165f.

Am Schluss des Chores der Heiden „Aber unser Gott ist im Himmel“ (in Nr. 35) komponiert Mendelssohn eine weitere zweite Sopranstimme. Darin werden die Thesen des Textes verdeutlicht. Jedoch ergibt der Text keinen Sinn. Die Heiden äußern sich mit dem Text: „Wir glauben All’ an einen Gott“ (Takte 49 bis 56) und „der sich zum Vater geben hat, dass wir seine Kinder werden“ (Takte 83 bis 91). Schon der Anfang des Heidenchores ist mit der Aussage „Aber unser Gott ist im Himmel“ sehr verwirrend. Kurz danach, im Chor Nr. 37, fordern die Heiden die Steinigung von Paulus und Barnabas. Ein einheitlicher Sinn in der Geschichte ergibt sich nicht. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Mendelssohn vor der Uraufführung immer noch um den Erfolg seines Oratoriums bangte. Sogar nach dem Erfolg war er mit seinem Schaffen nicht recht zufrieden. Auch die „gefälligen“ Zusatzstücke im zweiten Teil des Oratoriums trugen nicht dazu bei, den zweiten Teil aus handwerklicher Sicht auf ein ähnliches Niveau wie den ersten Teil des Oratoriums zu heben.

Mendelssohns musikalische These in diesem Oratorium ist aber konsequent. Der erste Teil zeichnet mit seiner musikalischen Substanz das Bild der jüdischen Religion, während im zweiten Teil der Siegeszug des Christentums dargestellt wird. Beide Religionen, die jüdische und die daraus stammende christliche, haben dieselbe Wurzel. Dies spiegelt sich im musikalischen Grundmaterial der Ouvertüre wider. Das traurig Jüdische wird durch die Moll-Variante des Anfangsthemas<sup>147</sup> symbolisiert und das zuversichtlich Christliche durch dessen Dur-Variante. Dieser These folgend ergibt die musikalische Struktur des Oratoriums als Ganzes einen Sinn und zeigt die bewusste Verwendung jüdischer Musikelemente als Kontrast zum übrigen musikalischen Material.

---

<sup>147</sup> Teil 2, Notenbeispiel Nr. 199.

### III. Ein inniger Wunsch – Eine Trilogie?

#### 2. Wasser und Licht – Leben und Güte - *Elias*

„This has given me immense pleasure during these last weeks. Sometimes, in my room, I have jumped up to the ceiling, when it seemed to promise so very well. (Indeed, I shall be but too glad if it turns out only half as good as it now appears to me).“<sup>148</sup> Dieser Brief Mendelssohns an die Sopranistin Jenny Lind von Mitte Mai 1846 über die Entstehung von *Elias* veranschaulicht, wie zufrieden und zuversichtlich Mendelssohn noch vor Beendigung der Arbeit an dem Oratorium war. Hier wird eine völlig andere Einstellung zum Werk sichtbar, als in den Briefen über *Paulus* zu lesen ist.<sup>149</sup> Diese geradezu kindliche Euphorie ist für Mendelssohn, der sich selbst und seinem entstehenden Werk gegenüber immer eine penible Selbstkritik walten ließ, eher ungewöhnlich. Dennoch bleibt er in Bezug auf die dramatische Gestaltung des Werkes und seine Textierung besonders achtsam und fordernd.

In der umfangreichen Korrespondenz zwischen Mendelssohn und seinem Librettisten Julius Schubring finden wir hierzu zahlreiche Belege. Immer wieder drängt der Komponist auf Abhilfe bei schwachen Stellen und Änderungen im Text. Auch die gesamte Dramaturgie des Textes gefällt ihm nicht. Am 2. November 1838 schreibt er an Schubring: „Ich hatte mir eigentlich beim *Elias* einen rechten durch und durch Propheten gedacht, [...] stark, eifrig, auch wohl böse und zornig und finster, [...] und doch getragen wie von Engelsflügeln. [...] Es ist mir aber darum recht ums Dramatische zu thun, [...] Epische Erzählung darf nicht darin vorkommen. Nur wenn ich eins zu bemerken hätte, wärs, dass ich das dramatische Element noch prägnanter, bestimmter hier und da hervortreten sehen möchte. Rede und Widerrede, Frage und Antwort, Einfallen in die Rede u.s.w. u.s.w.“<sup>150</sup>

Obwohl ihn Schubring in einem Brief vom 17. November 1838 mahnt, sich in seiner Umsetzung des *Elias* nicht zu sehr vom religiösen Aspekt zu entfernen: „... ists eigentlich doch so geworden, wovor ich mich hüten wollte und wovon ich Dir schrieb,

---

<sup>148</sup> Werner, Jack, The Genesis of Elijah, in: *Mendelssohn's Elijah: A Historical and Analytical Guide to the Oratorio*, London 1965, S. 8.

<sup>149</sup> Siehe Teil 2, Kapitel III.1., Briefe an Peter Joseph Simrock, S. 146.

<sup>150</sup> Schubring, *Briefwechsel*, S. 135f.

dass die Sache zu objectiv wird – ein interessantes, auch ergreifendes Bild, aber wenig erquicklich für das Herz des Zuhörers. [...] Wohl aber Paulus 2. und 3. Arie oder die Tenorarie gegen Ende und dergleichen, das ist für jedermann. Paulus aber hat solche allgemein gültigen Stellen weit mehr als dieser gegenwärtige Text. Du müsstest Dich also vorher genau besinnen, ob Du Dich diesmal der Kirchenmusik (d.h. der erquicklichen) mehr abwenden willst und ein Tongemälde schaffen – nach Art wie die Blocksberg-Cantate. Sonst müssten wir noch neuen Fleiß anwenden, um das Dramatische herunterzudrücken und das Kirchliche zu heben und immer wieder dahin zurückzulenken. [...], (z. B.) am Schluß die Bedeutung, die Elias für den neuen Bund hat als Vorläufer des Messias – wohin er ausschaut und dergleichen.“<sup>151</sup> Dennoch besteht Mendelssohn auf seinem Konzept. Er fühlt sich missverstanden und antwortet Schubring in einem Brief vom 6. Dezember 1838, unzweideutig: „Mit dem dramatischen Element scheint mir noch irgend ein Differenzpunkt zwischen uns zu sein; bei einem solchen Gegenstand wie Elias, eigentlich wie jedem aus dem alten Testamente, außer etwa dem Moses, muß das Dramatische vorwalten, wie mir scheint - die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber, um Gotteswillen, ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im alten Testamente in jedem Kapitel steht.“

Im gleichen Brief fügt Mendelssohn über seine allgemeine Vorstellung von seinem Oratorium und nennt als Beispiel die Figur Bonifacius hinzu: „... Das ist ein Punkt, in dem ich mich z. B. mit dem Bonifacius nicht verständigen könnte; der müsste nach meiner Meinung ganz durchaus dramatisch gehalten sein, wie ein Theaterstück (im guten Sinne), nur ohne sichtbare Action.“<sup>152</sup> Mendelssohn strebt eindeutig nach einer Mischform zwischen dem kirchlichen Oratorium und der Oper. Er möchte ein Oratorium für den Konzertsaal schaffen. Es liegt ihm weniger daran zu zeigen, dass er ein treuer Christ ist, indem er die kirchliche Oratoriumstradition nach Bach und Händel als frommer Gläubiger weiterführt, um das Christentum zu rühmen. Sein Ziel war es, seit der Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion* im Jahr 1829, das Oratorium vor allem dem Bürgertum als Repräsentant der Aufklärungsbewegung wieder nahe zu bringen.

---

<sup>151</sup> Ebd., S. 139f.

<sup>152</sup> Ebd., S. 147.

Mendelssohn ist auch nicht mehr, wie noch im *Paulus*, bereit, die dramatische Entwicklung der Geschichte vor allem in den Rezitativen voran zu bringen, sondern besteht auf Desgleichen in jeder Nummer des Oratoriums. Dafür verzichtet er bewusst auf den Erzähler und die Choräle, die die laufende Geschichte bremsen oder den dramatischen Entwicklungsbogen destabilisieren können.

Er schreibt an Schubring am 23. Mai 1846 und damit recht spät in der Entstehungsgeschichte des *Elias*: „Ich habe nämlich in der Form jetzt alles historische Recitativ weglassen können, einzelne Personen aufgeführt, statt des Herrn immer den Engel oder den Engelchor und der erste Theil und die größte Hälfte des zweiten rundet sich so prächtig ab.“<sup>153</sup> Er findet hierfür eine geschickte Lösung, indem er choralartige Passagen in die Chorsätze integriert. Die Rezitative sind entweder mit verschiedenen Figuren, die jeweils zur Szene gehören, besetzt, oder als Theaterszene zwischen zwei oder mehreren Figuren gestaltet. Trotz seiner Zufriedenheit mit der Musik schreibt er noch im selben Brief: „Nun fehlen mir aber an mehreren Orten des 2. Theiles noch recht schöne Bibelstellen zur Auswahl, und darum bitte ich Dich nun! [...] Also bitte ich Dich dringlich, schicke mir (bis dahin) hierher eine recht reiche Ernte schöner Bibelstellen.“<sup>154</sup> Wenn man die Vervollständigung des Werkes am 11. August 1846 in Betracht zieht, wie auf dem Autograph der letztkomponierten Nummer vermerkt ist,<sup>155</sup> muss das Arbeitstempo in den letzten Monaten gewaltig gewesen sein. Dies bezeugt auch die Bemerkung aus dem Tagebuch Robert Schumanns vom März 1846: „Er [Mendelssohn] schriebe (aber) jetzt im vollen Feuer an E. Oratorium“.<sup>156</sup>

Auch unter dem Zeitdruck besteht Schubring zum wiederholten Mal auf einem neutestamentarischen Schluss für das Oratorium: „Ich erkenne jetzt mit der bestimmtesten Klarheit, dass das Oratorium keinen anderen als neutestamentlichen Schluß haben darf, indem sowohl das alte Testament (Maleachi) als auch das neue Testament dies zu bestimmt fordert. Elias muß den alten Bund zum neuen verklären helfen, das ist seine große geschichtliche Bedeutung.“<sup>157</sup> Den deutlichen, ja fast fordernden Vorschlag Schubrings, durch Texteingriffe eine symbolische Verknüpfung zwischen dem Propheten Elias

---

<sup>153</sup> Ebd., S. 220.

<sup>154</sup> Ebd., S. 219f.

<sup>155</sup> Facsimilia, Abb. 5, S. XXIII, in: *Elias*, Partitur, Carus, Stuttgart 1995

<sup>156</sup> Neuhaus, Gerd, Hrsg., Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II, 1836-1854, Leipzig 1987, S. 399.

<sup>157</sup> Brief vom 15. Juni 1846 an Felix Mendelssohn. Schubring, *Briefwechsel*, S. 222f.

und Jesus Christus herzustellen, lehnt Mendelssohn ab, zumal er bereits zu dieser Zeit den Plan gefasst hatte, ein eigenes Oratorium über das Leben Jesu Christi zu verfassen, und hält sich, wie schon einige Jahre zuvor in seinem Libretto zur Geschichte des *Moses*<sup>158</sup>, strikt an den alt-testamentarischen Text. Darüber kommt es zum Zerwürfnis zwischen Mendelssohn und Schubring. Die Korrespondenz, die sich bis dahin über 17 Jahre gezogen hatte, war abrupt unterbrochen. Die beiden trafen sich wohl noch kurz bei Felix in Leipzig, jedoch gibt es keinen weiteren Brief von ihm an Schubring, weder vor, noch nach der Uraufführung des *Elias*. Nichtsdestotrotz gibt Mendelssohn am Ende des Oratoriums in der Tenorarie Nr. 39 nach, und vertont einen Satz aus dem *Matthäus-Evangelium*: „Dann werden die Gerechten leuchten.“ Aus der Korrespondenz Mendelssohns mit Schubring ist deutlich abzulesen, dass Mendelssohn die dramaturgischen Schwächen seines *Paulus* erkannt und seine Wahrnehmung für dramaturgische Verläufe bis zur Entstehung des *Elias* entwickelt und geschärft hat. Sowohl *Paulus* als auch *Elias* sind nicht zufällig bis heute Vorreiterkompositionen der Oratoriumsgattung und regelmäßig in den Konzertprogrammen zu finden.

Es ist, wie Schubring in seinem Brief vom 17. November 1838 darlegt, eine Auffassungsfrage, wie der musikalische Inhalt eines Oratoriums konstruiert werden soll und welches Ziel beim Komponieren angestrebt wird. Mendelssohn will das reale Element in der Eliasgeschichte hervortreten lassen und eine dramatische Komposition für den Konzertsaal schaffen. Schubring dagegen pocht auf seiner Ausrichtung und betont das erquickliche, religiöse Element, das dem Zuhörer gefälliger ist.

Mendelssohn arbeitet an *Elias* mit viel Selbstbewusstsein und großer Pedanterie. Mit Rücksicht auf die Dramaturgie wollte Mendelssohn keine Ouvertüre zu dem Werk schreiben. An Elias' Fluch sollte unmittelbar der erste Chorteil anschließen. Schließlich gibt Mendelssohn aber doch dem Drängen Julius Schubrings und William Bartholomews, dem Übersetzer des *Elias*' ins Englische, nach und komponiert zügig eine Ouvertüre, die ihm als hervorragendes Meisterstück gelingt: „My intention was to write no Overture, but to begin directly with the curse. I thought it so energetic.“

---

<sup>158</sup> Siehe Zwischenkapitel - Geheime Absichten – Christologie und Antisemitismus? Der Fall Moses.

But I will certainly think of what you say about an introduction, although I am afraid it would be a difficult task and do not know exactly what it should or could mean before the curse.”<sup>159</sup> Schließlich, in völliger Eile Anfang Juli 1846, wenige Wochen vor der Uraufführung, komponiert Mendelssohn die Ouvertüre als gedehnte Fuge und platziert sie nicht am Anfang des Oratoriums, also vor Elias’ Fluch, sondern, in einem großartigen Einfall, zwischen dem Fluch und dem ersten Chorstück. Der Übergang zum Chor ist, zum Erstaunen Bartholomews, fließend.<sup>160</sup> Dies ruft einen enormen dramatischen Effekt hervor, den Mendelssohn mit den Worten kommentiert, es gebe nach seinem Wissen und Gewissen ohnehin keine Form und Möglichkeit, der *Elias*-Ouvertüre einen Schluss zu komponieren.<sup>161</sup>

Die Entstehungsgeschichte des Oratoriums zieht sich über fast 10 Jahre und ist, wie im Fall von *Paulus*, wegen der Quellenlage sehr kompliziert.<sup>162</sup> Einige Quellen belegen die verschiedenen Entstehungsphasen, andere zeigen die unterschiedlichen Entwicklungsstufen. Dazu kommen die umfangreiche Korrespondenz mit den Mitwirkenden bei der Entstehung des Oratoriums und auch die mehrfachen Überarbeitungen einzelner Teile. Die hier analysierte Fassung ist die, die heute in den Konzerten und Aufnahmen des Werkes gängig ist.

Die Ouvertüre scheint auf ersten Blick wie eine Fuge im Bachschen Stil komponiert zu sein, jedoch ist das Thema bei näherer Betrachtung recht sonderbar. Der Aufbau des Themas ist zunächst typisch klassisch. Es besteht aus zwei mal zwei Takten. Ein kurzes Motiv, die kleine Sekunde, erscheint dreimal und wird schließlich fortgesponnen. Die Phrase hat durch die wiederholten Auftakte einen drängenden Charakter, wie man ihn auch bei Beethoven findet. Dies wird in den Takten 3 und 4 wiederholt.



Trotz des klassischen Aufbaus besitzt das Thema, wenn man die Melodie isoliert und ohne die Instrumentierung betrachtet, eine ganz andere, fast burleske Wirkung.

<sup>159</sup> Brief vom 3. Juli 1846. Edwards, Frederick George, *The History of Mendelssohn's Elijah*, London 1896, S. 61f.

<sup>160</sup> Bartholomews' Antwort - Brief vom Juli 1846. Ebd., S. 62.

<sup>161</sup> Werner, *Mendelssohn's Elijah*, S. 45.

<sup>162</sup> Näheres dazu siehe: Werner, *Mendelssohn's Elijah* und Edwards, *The History of Mendelssohn's Elijah*.

Die Ursache dafür sind die Septim- und Sextsprünge im dritten Takt. Umso erstaunlicher sind die Gesamtwirkung der Ouvertüre und Mendelssohns Kompositionstechnik. Das Thema wird zuerst in *pp* durch die Bassgruppe vorgestellt, und so entsteht eine gegensätzliche, unheimliche Wirkung. Derselbe Effekt ist Jahre später auch im Fugato der Ouvertüre zu Verdis *Ein Maskenball* zu finden. Die Wirkung des Themas wird in seiner Umkehrung ab Takt 42 noch verstärkt. Der gesamte Entwicklungsprozess führt zum Höhepunkt im Takt 68. Hier ist die Wirkung gewaltig und unnachgiebig. Es klingt, als würde eine rollende, immer größer werdende Walze gebremst. Trotz allem ist der tänzerische Grundcharakter des Themas durch den Rhythmus und die Intervallsprünge stets präsent.

Die dreimalige Wiederholung der Motive symbolisiert, wie Julius Schubring angedeutet hat, die drei Dürrejahre.<sup>163</sup> Im zweiten Motiv (Takte 3 und 4) kommt noch der sogenannte Schicksalsrhythmus, ein schneller, aus drei Noten bestehender Auftakt gefolgt von einer langen Note, hinzu. Er ist mit dem Motiv aus dem ersten Satz der Fünften Symphonie Beethovens zu vergleichen:



Nach musikalischer Analyse scheint das Ouvertürenthema einigermaßen eigenartig. Um diese Eigenart zu erklären, ist ein Vergleich mit ähnlichen instrumentalen Fugenthemen von Bach hilfreich:



Dieses Fugenthema in gis-Moll aus dem ersten Buch des *Wohltemperierten Klaviers* vermittelt, wie das Thema aus *Elias*, einen tänzerischen Eindruck. Es besteht aus ähnlichen Intervallen, wie die kleine Sekunde, kurz danach der aufsteigende Tritonus und danach die fallende Sexte. Dennoch wirkt das Thema nicht possierlich oder unheimlich, denn nach einem kurzen Aufbäumen

<sup>163</sup> Brief vom 28. Oktober 1838 an Mendelssohn. Schubring, *Briefwechsel*, S. 126.

folgt prompt die statische Kadenzierung. Bachs Thema ist ein Gebilde in Form eines Gebäudes. Bei dem Mendelssohn'schen Thema ist die Symbolik ebenfalls vorhanden, jedoch steht das vorwärts drängende Streben im Vordergrund.

Ein anderes Fugenthema aus der Fuge in f-Moll aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* zeigt eine dem Ouvertürenthema ähnliche Struktur:

Bach: Fuge in f - Thema

253.

5

Hier ist der Comes der Fuge, als Fortspinnung des Fugenthemas, besonders interessant. Das tänzerische Element ist, anders als in der Ouvertüre, nicht präsent. Der Aufbau ist ähnlich, strebt aber einem anderen Ziel entgegen. Der Dux ist chromatisch geprägt und scheint nach vorn zu drängen. Er vermittelt Melancholie, der Comes dagegen Sachlichkeit. Trotz aller Ähnlichkeit ist die Entwicklungsdynamik der Themen sehr unterschiedlich.

Ein weiteres Fugenthema bei Bach entwickelt eine ganz andere Intention:

Bach: Fuge in b (zweiter Band)

254.

Dieses b-Moll Thema aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers* zeigt mit seinen Intervallen, seinem Rhythmus und der vorwärtsdrängenden Dynamik Ähnlichkeit zum Mendelssohn'schen Thema. Nun ist seine erste Hälfte ein kurzes Statement. Erst die zweite Hälfte des Themas entwickelt eine lineare, dynamische Bewegung und bleibt, wie eine Frage, auf der fünften Stufe „in der Luft hängen“ (Note F in Takt 4). Daher ist eine motivische Verbindung zum Comes, Takt vier zu fünf, vonnöten – im Gegensatz zum Mendelssohn'schen Thema, das fließend in den Comes übergeht.

All die Bachschen Fugenthemen, die durch Intervalle und Aufbau eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit mit der Mendelssohn'schen Fuge zeigen, haben in Form und Intention wenig mit dem Ouvertürenthema gemeinsam. Die Art der Motive und ihre Kombination sind bei Mendelssohn einzigartig. Dadurch erzielt er das besondere Klangcharakteristikum. Keins der Bachschen Themen besitzt die dreimalige Wiederholung eines Motivs mit seiner beim dritten Mal gesetzten Fortspinnung als Vervollständigung und Bekräftigung einer Aussage. Zudem hat der in Takt 2 erklingende Tritonus bei Mendelssohn eine doppelte Verwendung. Er fungiert als Grundintervall im musikalischen Material des Propheten Elias, sowie zugleich als Symbol des Fluches, der zu Beginn des Oratoriums zu hören ist und in der Ouvertüre durchgehend präsent ist.

Warum wurde aber ein solches Thema von Mendelssohn und nicht von Spohr, Schumann, Gade oder Beethoven kreiert? Eine mögliche Erklärung ist womöglich wiederum in der jüdischen Musik zu finden, mit der Mendelssohn in Berührung kam. In der Tat enthält auch *Elias*, wie schon *Paulus*, verschiedene jüdische Musikelemente.

In Manuskripten zur chassidischen Musik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet man häufig tänzerische Melodien, die dem Mendelssohn'schen Material in Aufbau und Dynamik ähneln, darunter auch die folgende Melodie, die eine Verbindung zur ersten Hälfte des Ouvertürenthemas hat:

Chassidisches Lied mit tänzerischem Charakter

255. 

Der aufsteigende Tritonus aus der ersten Hälfte des Ouvertürenthemas, der sich auch in der Arie des Elias Nr. 17, Takte 13 bis 15 findet, ist in jüdischen Liedern und Segenssprüchen häufig anzutreffen, wie beispielsweise in dem „Hawdalah-Segen“ zur Abschließung des Sabbatsfestes:

Hawdalah-Segen zu Sabbat

256.   
mi- ma- y'- ney ha- y'-shu- oh

Eine weitere chassidische Melodie zeigt ähnliche Motive wie die zweite Hälfte des Overtürenthemas. Die dreimalige Wiederholung eines Motivs oder einer kurzen Linie mit Veränderung der zweiten Wiederholung ist bei chassidischen Liedern sehr beliebt. Sextsprünge aufwärts und abwärts innerhalb eines Stückes, wie auch bei Mendelssohn zu sehen, sind ebenfalls ein typisches Merkmal:

Chassidisches Lied

257. 

Wetaher Libenu - chassidisches Lied

258. 

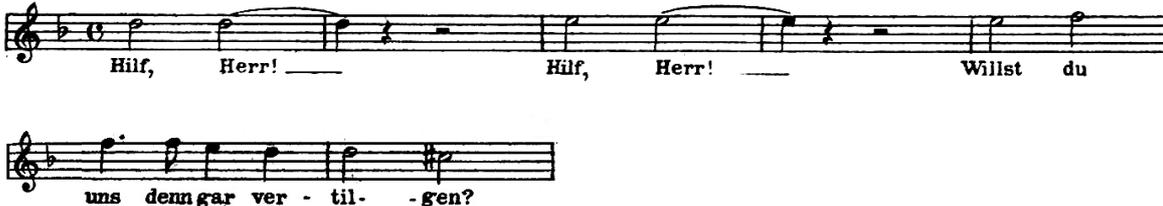
Ve - ta-her li-be-nu, ve - ta-her li-be-nu le - ov-de-choh be-e-mes.

Der Schluss der ersten Melodie entspricht dem Schluss des Overtürenthemas (Notenbeispiel Nr. 249, Kasten 2). Im Notenbeispiel Nr. 258 ist wieder die dreimalige Wiederholung einer Linie zu sehen, die nach der dritten Wiederholung gedehnt wird, eine Technik, die auch Mendelssohn häufig einsetzt.

Der Klageausbruch des Volkes Israel am Anfang des ersten Chores im Anschluss an die Overtüre ist mit einer schlichten Melodie unterlegt:

259.

Elias: Chor Nr. 1 - Anfangsmelodie



Hilf, Herr! \_\_\_ Hilf, Herr! \_\_\_ Willst du \_\_\_  
uns denn gar ver - til - -gen?

Warum aber eröffnet gerade diese Linie das musikalische Material der Israeliten? Die Antwort liegt nahe: diese Linie ist die musikalische Grundlage der Gebete zu Yom-Kippur, dem Versöhnungstag. Nun könnte diese Linie auch in einer Vielzahl anderer Kompositionen vorkommen. Die obige Melodie wird jedoch in den Yom-Kippur-Gebeten zur Erinnerung an die Seelen der verstorbenen Verwandten gesungen.

Dazu gehören die Gebete *El maleh rachamim* (mitleidiger Gott) und *Adonaj ma adam* (Gott, was ist der Mensch). Dieser Teil der Yom-Kippur-Zeremonie enthält auch den *Kaddisch*, den der Sohn nach der jüdischen Tradition ein Jahr lang zum Gedenken an die verstorbenen Eltern sprechen muss. Diese Gebete werden traditionell auch zum Begräbnis gesungen.

Es ist so gut wie sicher, dass Felix diese Gebete in seiner Familie zu Gehör bekommen hat. Seine streng orthodoxe Großmutter Bella Salomon starb im Jahr 1824, nur zwei Jahre nachdem Abraham und Lea Mendelssohn zum Christentum übergetreten waren, was vor der Großmutter unter allen Umständen geheim bleiben musste. Aufgrund der Annahme des christlichen Glaubens hat Abraham für seine Schwiegermutter das *Kaddisch* zwar nicht ein Jahr lang rezitiert,<sup>164</sup> dennoch muss der Bruder Joseph, der sein ganzes Leben dem Judentum treu blieb, nach dem Tod der gemeinsamen jüdisch-gläubigen Schwester Recha Meyer 1831,<sup>165</sup> die keinen eigenen Sohn zur Rezitation hatte, das *Kaddisch* gesungen haben. Dass eben dieser Onkel Joseph ein ständiger Gast der Familie Mendelssohn war, zeigt der Brief seiner Frau Henriette vom Herbst 1830 an ihre Schwiegertochter Rosa: „[...] und denkt Euch, ich habe mich überreden lassen, eine Familien-Vereinigung wöchentlich zu verspeisen, abwechselnd bei uns und bei Bartholdys. Ihr wißt, wie liebe Leute sie alle sind. Er [Abraham] und sie [Lea] und die Kinder, Fanny und Hensels häusliches Glück, alles ist vortrefflich und mir sehr erfreulich...“<sup>166</sup> Die Brüder waren bis 1821 Geschäftspartner und lebten immer nahe beieinander. Beide kümmerten sich auch gelegentlich um ihre früh gealterte Schwester Recha.

Ein Zitat aus Rainer Riehns Aufsatz *Das Eigene und das Fremde* deutet schon darauf hin, dass einige Stücke in *Elias* jüdische Elemente enthalten: „Und selbst in Stücken, in denen niemand jüdisches Melodiengut nachgewiesen hat, schwingt doch etwas eigenartig Fremdes, Jüdisches mit.“<sup>167</sup> Diese Aussage ist, trotz ihrer etwas ungeschickten Formulierung, zutreffend. Riehn stützt sich hier

---

<sup>164</sup> Lackmann, *Das Glück der Mendelssohns*, S. 196.

<sup>165</sup> Ihre einzige Tochter, Rebecka (Betty) Meyer, heiratete Heinrich Beer, den Bruder von Giacomo Meyerbeer.

<sup>166</sup> Lackmann, *Das Glück der Mendelssohns*, S. 90.

<sup>167</sup> Riehn, Rainer, „Das Eigene und das Fremde“, in: Metzger, Heinz-Klaus, Hrsg., *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Musik-Konzepte Heft 14/15, 1980, S. 143.

auf die Annahmen und Hinweise von Jack und Eric Werner. Die folgende Analyse will diese These belegen.

Weitere Hauptmelodien aus *Elias* stammen ebenfalls aus den Yom-Kippur-Gebeten, wie das Hauptthema und eine weitere zentrale melodische Linie aus der *Elias-Arie* (Nr. 17), die identisch mit Linien aus *El maleh Rachamim* und *Tawo lefanecha* sind:

260. **Eliasarie Nr. 17 - Anfang**

Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feu - er, und wie ein Hammer, der Fel-sen zer-schlägt,

261.

El maleh rachamim - Schluss

som v'-yo-nu-chu v'-sho-lom al mish-ko-  
vom v'-no-mar o-men o-men.

262. **Eliasarie Nr. 17 Takte 14 bis 15**

Elias

Wie ein Ham -

263. Tawo Lefanecha - T. 9 bis 10

v'-al tis-a-lam

Auch in anderen zentralen, bedeutenden Nummern dieses Oratoriums gibt es weitere Motive und melodische Linien, die im gleichen *El maleh rachamim*-Gebet als Grundmaterial vorkommen (Notenbeispiel Nr. 261, Takte 4 bis 8). Ein reines Plagiat ist aber ausgeschlossen, denn Mendelssohn hat diese melodischen Linien zu einem ganz anderen Zweck benutzt. Im jüdischen Gebet sind sie Fürbitte für die Verstorbenen, bei Mendelssohn Ausdruck der absoluten Macht und der Gerechtigkeit Gottes.

In einem anderen Gebet zu Yom-Kippur mit dem Namen *Tawo Lefanecha* ist die gleiche melodische Linie wie in der Fortsetzung der *Elias-Arie* (Notenbeispiel Nr. 262) zu finden. Wie bei *Paulus* im Chor Nr. 4 („und sehet ihr habt Jerusalem“)

verwendet Mendelssohn bei der Klage des Volkes Israel im ersten Chor die gleiche Melodie in den Takten 11 bis 12. Dass dies eine verbreitete Melodie in jüdischen Liedern und Gebeten ist, wurde in Teil 2, Kapitel III.1. gezeigt.<sup>168</sup> Auch die Phrase „Haben wir euch nicht mit Ernst geboten“ (Paulus, Chor Nr. 4) wie die Phrase „Und unerforschlich seine Wege“ (Paulus, Chor Nr. 21), spiegeln sich im Thema der *Elias-Arie* und am Schluss des ersten Rezitativs aus *Elias* „und da ist niemand, der es ihnen breche!“ (Takte 9 bis 11) wider.

Eine weitere eigenartige Melodie dient als Hauptelement in der Arie des Elias. In den Takten 20 bis 21 singt er, angelehnt an eine Passage aus *Adonaj Malach*:

Elias: Nr. 17 - Arie T. 20 - 21

264. schlägt? Sein Wort ist wie ein Feuer

Adonaj Malach

265. a - dir ba - mo - rom

Diese Linien sind nicht auf der harmonischen Moll-Tonleiter gebaut, sondern auf der Grundlage des Aw-Harachamim-Steigers, der in der jüdischen Liturgie für Bittgebete, wie im Höhepunkt des Gebets *Gott der König* zu Sabbat-Abend, sowie zu Yom-Kippur, verwendet wird. Dieser Steiger ist mit der Tonleiter der ukrainischen Volksmusik verwandt. Fast die gleiche melodische Linie ist auch im Chor Nr. 16, direkt vor der *Elias-Arie*, in der Basslinie (Takte 12 bis 14) präsent, hier aber durch die Vermeidung von Ais durch A (Takt 13) in der klassischen Moll-Tonart:

266. Elias: Chor Nr. 16 Takte 12 - 14

Bass fiel her - ab! Die Flam - me fraß das Brand

Wollte Mendelssohn vielleicht mit der Änderung dieser Linie den orientalischen Teil des Elias als Vertreter der jüdischen Religion betonen? Der eben gezogene Vergleich mit der Arie des Saulus aus *Paulus* (ebenfalls Nr. 17) mit dem bemerkenswerten Gebrauch von orientalischen Skalen legt diese Vermutung nahe.

<sup>168</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 213.

Die Zugehörigkeit zum Aw-Harachamim-Steiger gilt auch für die Melodie in den Takten 27 bis 31, in denen eine neue Feststellung Elias' zum Ausdruck kommt:

267.

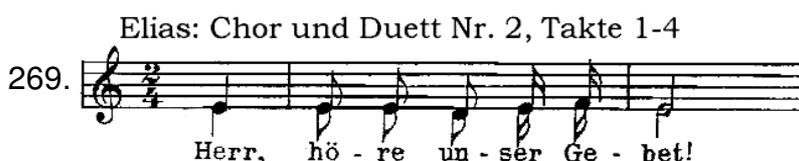
Elias: Arie Nr. 17 - Takte 27 - 31



Der Aufbau der letzten drei Melodien aus der Elias-Arie zeigt eine beinahe gleiche Linienführung. Das Besondere daran ist der prompte Wechsel zwischen der Moll-Tonleiter und dem bezeichneten Aw-Harachamim-Modus, ohne dies mit einer Überleitung vorzubereiten. Dieser schnelle Wechsel ist in jüdischen Liedern und Gebeten sehr häufig anzutreffen.

Der erste Chor der leidenden Israeliten (Nr. 1) weist weitere thematische Verbindungen zur jüdischen Musik auf, wie in der Melodie in den Takten 12 bis 13, die auf dem gleichen Material wie der Anfangssatz des Chores basiert. Diese Melodie wird wie ein Klangzopf mit der „Erschöpfungsmelodie“ aus den Takten 10 und 11 zusammengesetzt. Die erste Phrase des folgenden Rezitativs ist auf der Grundlage der Chormelodie gebaut.

Im folgenden Duett mit Chor (Nr. 2) ist nach Jack Werners Analyse die erste Linie „Herr, höre unser Gebet“ (Takte 1 bis 4) ein alt-jüdischer Gesang.<sup>169</sup> Werner bezeichnet diesen jedoch nicht näher. In den Synagogalgesängen gibt es einige Stellen, die darauf hinweisen, dass Werners Annahme zutreffend ist. Der Anfang der Melodie des Gebets *Adonaj Adonaj* zu den Yom-Kippur-Nachmittagsgebeten ist wie folgt:



<sup>169</sup> Werner Jack, *Mendelssohn's Elijah*, S. 47.



Choral (Nr. 16) Phrase 3

272. 

Der Herr, un-ser Gott,

Choral (Nr. 16) Phrase 5

273. 

und es sind kei-ne an-dern Göt-ter ne-ben ihm.

Die Bedeutung der dritten und fünften Phrase wird durch den Verlauf der Melodie verstärkt. In der dritten Phrase erreicht die Melodie ihren Höhepunkt auf g<sup>2</sup> (Notenbeispiel Nr. 272). In der fünften Phrase wird im Text die essentielle Aussage manifestiert: „Es sind keine andern Götter neben ihm“, wie es auch das erste Gebot der Zehn Gebote bestimmt.<sup>171</sup> Kann diese Betonung des einzigen Gottes hier als Verneinung der Dreifaltigkeit verstanden werden? Die beiden Melodien in der Sopranstimme sind ein häufiger Bestandteil in jüdischen liturgischen Liedern, zum Schabàt-Abend, im Kaddisch für die hohen Feiertage und zu Yom-Kippur, wie in der Adoration *Mi Kamocha*:<sup>172</sup>

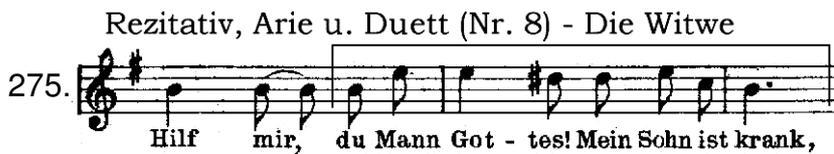
**Mi Kamocha – zum Schabàt-Abend**

274. 

a - do - ney yim-loch l' - o - lom

Die erste Phrase taucht auch im ersten Chor der Judäer in *Paulus* auf (Nr. 4, Takte 36 bis 38, „und sehet, ihr habt Jerusalem erfüllt mit eurer Lehre“).<sup>173</sup> Die zweite Phrase ist auch das Thema von Rezitativ, Arie und Duett (*Elias* Nr. 9) und dient auch als musikalische Grundlage für das Flehen der Witwe „du Mann Gottes! Mein Sohn ist krank“.

Rezitativ, Arie u. Duett (Nr. 8) - Die Witwe

275. 

Hilf mir, du Mann Got - tes! Mein Sohn ist krank,

<sup>171</sup> Exodus, Kap. 20:2.

<sup>172</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 208, 209.

<sup>173</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiele Nr. 211 und 212.

Es ist bezeichnend, dass Mendelssohn mit diesen Melodien das Bekenntnis des Volkes Israel, die Hauptaussage des Chorals, vertont. Danach folgt unmittelbar die Elias-Arie „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“ mit dem Thema, das auch im *El Maleh Rachamim* zu Yom-Kippur eine besondere Rolle spielt.

Der zweite Teil des Oratoriums beginnt nicht mit einem Chorstück, sondern mit einer wunderschönen Sopranarie. Der dramatische Höhenflug des Oratoriums wird gebremst, um inne zu halten. Das Thema der Arie weist motivische Ähnlichkeiten mit zwei jüdischen Gebeten auf, die zu Yom-Kippur und zu den höchsten Feiertagen gesungen werden. Das erste Gebet *Schma Israel* (Höre Israel), der Ruf zum Glaubensbekenntnis (Notenbeispiel Nr. 277), beginnt auch mit einer absinkenden Terzlinie, gefolgt von der Rückkehr zur Anfangsnote:

Sopranarie: Höre Israel

276. 

Hö-re, Is-rael, hö-re des Herrn Stimme!

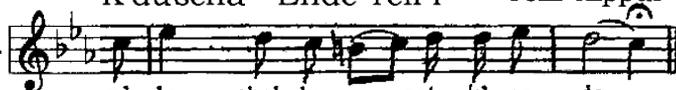
Sch'ma Israel II - Solo und Chor

277. 

Sh'- ma yis-ro-el

Die Fortsetzung in den Takten 8 und 9 (Klammer B) ist eine melodische Linie, die sehr häufig in verschiedenen Yom-Kippur-Gebeten gesungen wird, wie in den Gebeten *Kaddisch-l'ne'ilah*, *Baruch* und *K'duschah*, zum Bekenntnis und zur Lobpreisung Gottes:

K'duscha - Ende Teil I Yom-Kippur

278. 

m' lo chol ho-o-retz k'-vo-do.

In seinem Aufsatz *The Mendelssohnian Cadence* nimmt Jack Werner an, die absteigende Terz am Anfang der Arie sei Teil eines abfallenden h-Moll-Dreiklanges.<sup>174</sup> Auch dies scheint zu stimmen. Schon in der Wiederholung des Textes „Höre, Israel“ (Takte 40 bis 43) zeigt Mendelssohn seine Absicht, diese Arie mit der Arie des Elias zu verbinden, indem er das Terz-Motiv mit der unteren Terz

<sup>174</sup> Zur Mendelssohn'schen Kadenz siehe Analyse Teil 2, Kap. I. 1 S. 76 und 81.

erweitert und anschließend die obere Terz dazu komponiert (Takte 44 bis 45). Er untermauert dies am Schluss der Arie (Takte 58 bis 65). Auf dem Motiv „Höre, Israel“ ist die Mendelssohn'sche Kadenz, die dreifache Wiederholung der Moll-Tonika, in erweiterter Form zu sehen; zuerst als Quinte „Höre“, danach folgt zweimal die untere Terz „Israel“ und zum Schluss melismatisch der Moll-Dreiklang auf „höre des Herrn Stimme!“

279.

Sopranarie - Höre Israel T. 58 - 65

Hö - re, Is - rael, Is - rael, hö - - - re des Herrn Stim - me!

Eine weitere Passage der Arie (Takte 52 bis 56) zeigt eine musikalische Grundlinie des Oratoriums, die in den dramatischen Schlüsselszenen wie der Elias-Arie und dem Chorsatz „Der Herr ging vorüber“ (Notenbeispiel Nr. 282), erklingt:

Höre Israel T. 52 - 56

ach, daß du merk - test, merk - test auf sein Ge - bot!

Eliasarie (Nr. 26): Es ist genug - Thema

281.

Auch im Notenbeispiel Nr. 242 *Yih'yu lerazon* im *Paulus* Kap. III.1. finden sich Parallelen zur Sopranarie „Höre Israel“.

Der Chor „Der Herr ging vorüber“ ist die beeindruckendste Szene des Oratoriums. Die Verschmelzung zwischen Musik und bildhaftem Text ist faszinierend. Die sparsame Nutzung des Orchesters, meist nur als impressionistische Farbgebung mit Schwerpunkt bei den Holzbläsern, schmeichelt dem Chor, der durch piano- und pianissimo-Stellen zur Färbung und surrealen Atmosphäre beiträgt.

Die gelegentlich explosive Dynamik und die aufwärtsstrebenden Melodielinien sorgen für Aufregung, als ob man sich mitten in einem Wirbelwind befindet. Die Übergänge zwischen den beschriebenen Bildern mit Solo Chor in *pp*, nur mit Orgelbegleitung, erwecken den Eindruck, als schwebte das Stück in der Luft. Dazu trägt auch die variationsreiche Nutzung des Chores bei, der gelegentlich im Unisono, dann kanonartig, auch in *stretta* und *fugato*, agiert.<sup>175</sup> Das Publikum spürt förmlich die Kräfte der Natur und erschauert vor dieser Kraft und der Erscheinung Gottes.

Am Anfang singen die weiblichen Stimmen unisono und antiphonisch eine Hauptmelodie, die als eine zentrale Idee des Oratoriums betrachtet werden kann. Diese Melodie dient in fast identischer Form auch in *Paulus* als musikalisches Grundsymbol für die Juden und ist das Hauptthema der *Paulus-Ouvertüre* in der Mollvariante (Takte 90 bis 94):

Chor (Nr. 34): Thema - Der Herr ging vorüber

282.

Paulus - Ouvertürenthema in Moll

283.

Wie Eric Werner bereits 1963 nachweisen konnte, ist diese Melodie in der deutschen Synagogalmusik seit dem 15. Jahrhundert präsent und wird zu den drei jüdischen Hohen Feiertagen gesungen:<sup>176</sup>

Adonaj, el rachum vechanun - Gebet 15. Jahrhundert

284.

<sup>175</sup> Eine derartige Behandlung des Chores ist erst knapp 70 Jahre später in *Die Glocken* op. 35 von Sergej Rachmaninow wieder zu bewundern, dritter Satz – *presto*.

<sup>176</sup> Riehn, „Das Eigene und das Fremde“, S. 142f.



Die gleiche Motivreihenfolge, wie in der Phrase „Der Herr ging vorüber“ weisen das Hauptthema des ersten Satzes der *Reformationssymphonie* und, in der Dur-Variante, das Hauptthema des ersten Satzes aus der zweiten Symphonie (*Lobgesang*) auf.<sup>178</sup> Diese Motivanreihung scheint bei Mendelssohn für das Glaubensbekenntnis zu stehen.

Auch bei der Verwendung der Tonarten in den Arien beider Oratorien finden sich Übereinstimmungen. Auf dem absteigenden Dreiklang und aus dem Thema des Chores (Nr. 34) ist auch das Thema der Elias-Arie (Nr. 26) konstruiert (Notenbeispiel Nr. 281) Die Sopranarie (Nr. 21) steht wie die Saulus-Arie Nr. 17 aus *Paulus* in h-Moll. Die Warnung an Israel „ach dass du merktest, merktest auf sein Gebot“ in der Sopranarie führt uns nach fis-Moll, wie in der Paulus-Arie die Passage „und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir“ (Takte 16 bis 22). Dadurch zeigt Mendelssohn die inhaltliche Verbindung zwischen beiden Arien, denn die Botschaft ist, wie die Mission des Propheten Elias, eine Mahnung an das Volk Israel, das Gebot des alleinigen Gottes zu achten. Die gleiche Tonartparallelität gibt es auch zwischen dem Moll-Hauptthema der *Paulus-Ouvertüre* und dem Thema des Chores „Der Herr ging vorüber“, nämlich e-Moll. Die enge Verwandtschaft zwischen den drei Kompositionen aus *Elias* (Nr. 21, 26 und 34) und dem Gebet *El rachum vechanun* ist evident, zumal das Motto des Elias-Fluches zu Beginn des Oratoriums selbst auf dem Moll-Dreiklang basiert.

Auch im Schlusschor des Oratoriums (Nr. 42) macht Mendelssohn keine Ausnahme. Schon die Unisono-Einleitung des Orchesters bringt die Grundlage des Aw-Harachamim-Steigers mit seinem besonderen musikalischen Charakter hervor. Das folgende Thema des Schlusschores ist eine Variante des *Adonaj El rachum vechanun* (Notenbeispiel Nr. 284, Klammer A), lediglich ohne die Auftakte auf der Note E:

---

<sup>178</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiele Nr. 172 und Nr. 202.

286.

Elias: Schlusschor Nr. 42 - Anfang

VI. *ff*

Bra. *ff*

Sopran *f*

Als - dann wird eu - er Licht her -

*ff*

vor Brechen wie die Mor - gen - rö - te

Die Grundlage der Orchestereinleitung wird schon im ersten Satz des Themas im Chor Nr. 38 vorbereitet. Dies ist die Szene, in der Elias im Feuerwagen gen Himmel steigt. Am Schluss des selbigen Chores (Takte 51 bis 54), beginnend mit der Bassstimme, setzt Mendelssohn eine Tonskala, die nicht in der klassischen Harmonie vorkommt, sondern in der orientalischen Musik, wie auch in den jüdischen Gesängen im Aw-Harachamim-Modus.

Ferner weist der Schlusssatz des Chores, gesungen in unisono, eine überraschende Linie auf. Diese Kantilene ist bei der Lesung der „Haftara“ (der Vortrag eines Abschnittes aus den Propheten zu Feiertagen) für Satzschlüsse üblich. Ein Beispiel aus der jüdischen Musik, das die Parallelen zu dem Chorschluss zeigt, ist der Schluss des Liedes *Ki lecha nae*:

Ki lecha nae Dovidl Brod

287.

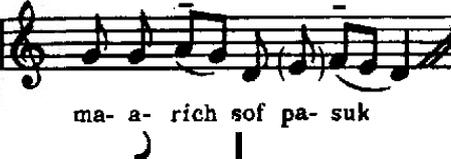
bo - - - - - ruch a - toh a - do - noy etc.

43

288.

im Wet - - ter fuhr er gen Him - mel.

Haftara - Satzesendkantilene

289. 

Die Kadenz bei Mendelssohn endet zwar auf der zweiten Stufe der Skala, jedoch beginnt die folgende Tenorarie „Dann werden die Gerechten leuchten“ – attacca mit der Tonika As. Diese Arie bringt dann das Hauptthema aus der *Paulus-Ouvertüre*.

Damit sind wichtige Teile aus *Elias* eng mit der jüdischen Musiktradition verbunden. Es spricht vieles dafür, dass Mendelssohn die obige Synagogamelodie kannte und seine religiöse Empfindung von der Synagogalmusik beeinflusst war. Es ist auch zum wiederholten Mal ein deutlicher Hinweis, dass Mendelssohn in seinen Werken bewusst sein Wissen über die jüdische Musiktradition verarbeitet hat, ohne dies in seinen Partituren zu verbergen. Dadurch gewinnen seine Kompositionen an Authentizität und stärken den ehrlichen authentischen Gefühlsausdruck in seinen Werken.

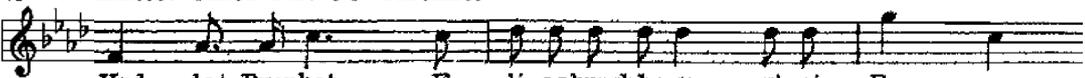
Als Folge des Angriffs Richard Wagners wurde lange keine fundierte Recherche zu der Frage gewagt, aus welchem musikalischen Fundus Mendelssohn seine Motive schöpfte. Eine Hetze ohne wissenschaftliche Grundlage, die pauschale Ausdrücke als Mittel der Diskreditierung aufweist, ließ die Wissenschaftler lange zögern, sich eingehender mit dem jüdischen musikalischen Material in Mendelssohns Werk zu befassen.<sup>179</sup> Erst in den vergangenen Jahrzehnten gewinnt die Verschmelzung von anderem Kulturgut in abendländischen Kompositionen als bereichernde Quelle zunehmend an Beachtung.

Ein wichtiger Aspekt dieses Abschnittes sind die thematischen Verwandtschaften zwischen *Elias* und *Paulus*. Beachtliche Übereinstimmungen in der Thematik wurden schon erörtert. Weitere Beispiele für thematische Überschneidungen sind in den *Elias*-Chören Nr. 24 und 38 zu finden. Der letzte Satz aus dem Chor Nr. 24 hat die gleiche Linie wie der Schlusssatz des Stephanus-Rezitatifs (Nr. 5 „und habt es nicht gehalten“) aus *Paulus*.

<sup>179</sup> Näheres siehe Einleitung, S. 2f.

Die Mollvariante des Hauptthemas aus der *Paulus*-Ouvertüre (Takte 90 bis 94) ist wiederum beinahe identisch mit dem Thema des Chores Nr. 38:

43      Elias: Chor Nr. 38-Thema

290. 

Und der Prophet E - li - as brach hervor wie ein Feu - - er,

Oft handelt es sich nicht nur um verwandte Melodien, sondern um dasselbe musikalische Grundmaterial. Somit ist ein Zufall in den Parallelitäten zwischen beiden Werken unwahrscheinlich. Diese Tatsache zieht einige Folgefragen nach sich: Wollte Mendelssohn eine bessere Basis, ein besseres Sujet, für eine effektvollere Dramaturgie, im positiven Sinn, entstehen lassen oder zumindest ermöglichen? Wollte er sich selbst musikalisch durch seine bereits erworbene Erfahrung in der Oratoriumsgattung übertrumpfen oder wollte er tatsächlich, sowohl musikalisch als auch historisch, ausgehend von seiner eigenen Weltanschauung und geistigen Entwicklung, untrennbare Fäden zwischen beiden Oratorien aufbauen? Oder wollte er, losgelöst von den starren Ideen des Christentums und Judentums, sein eigenes Religionsverständnis musikalisch zum Ausdruck bringen? Mendelssohn selbst wies einmal darauf hin, dass er mit den Mitteln der Musik seine Empfindungen genauer ausdrücken könne als mit der gesprochenen Sprache, die er ebenfalls in hohem Maße beherrschte.<sup>180</sup> Zu diesen Fragen kann man nicht mit zweifelsfreier Sicherheit Antworten geben. Jedoch kann man sich durch Analyse der Korrespondenz des Komponisten, seiner Kompositionen und den Vergleich der *Paulus* und *Elias* zugrunde liegenden Texte aus dem Neuen und dem Alten Testament den Beweggründen des Komponisten nähern.

Ein gravierender Unterschied ist gleich bei der Wahl des Librettos festzustellen. Das Leben des *Paulus* als Grundlage für ein Oratorium war nicht, wie bei *Elias*, Mendelssohns eigene Wahl. Die Vertonung der Paulus-Geschichte wurde ihm vom Cäcilien-Verein in Frankfurt vorgegeben. Auch bei *Elias* wollte sich Mendelssohn zur Zeit der Suche nach einem Stoff für sein zweites Oratorium nicht unbedingt mit der Propheten-Geschichte beschäftigen. Er schreibt am 12. August 1836 aus Den Haag an seinen Freund Karl Klingemann

---

<sup>180</sup> Siehe Zitat in: Teil 2 Kap. I 1, *Lieder ohne Worte*, S. 55f.

und bittet ihn um ein Libretto für ein Oratorium „auf einen Elias, oder Petrus oder meinethalben Og zu Basan ...“<sup>181</sup> Wie aus dem Brief zu entnehmen ist, ist für Mendelssohn nicht in erster Linie von Bedeutung, ob die Geschichte aus dem Alten oder Neuen Testament stammt. Er steht vielen Sujets aufgeschlossen gegenüber. Offensichtlich ist aber, dass er eine markante Persönlichkeit aus der Religionsgeschichte für sein zweites Oratorium suchte.

Die endgültige Entscheidung für *Elias* fällt erst Anfang 1838. Zu dieser Zeit drängt Mendelssohn Klingemann, ihm das Elijah-Libretto zu konkretisieren. Nach Larry Todds Meinung in Anlehnung an den von Jack Werner zitierten Brief vom Januar 1838 liegt der Grund darin, dass Mendelssohn im Dezember 1837, unaufgefordert, einen Auftrag des englischen Pfarrers James Barry für ein Oratorium über eine Dichtung namens „Elijah“ bekam, die erstaunliche Parallele zu dem Klingemann-Entwurf aufweist, ja sogar mit dem gleichen Eröffnungssatz beginnt.<sup>182</sup> Mendelssohn fürchtete, dass ein anderer bekannter Oratorienkomponist, wie der zu dieser Zeit in England lebende Sigismund Neukomm, sich ebenfalls mit dem Elias-Stoff befassen könnte und damit seine Intention, das Material für ein eigenes Oratorium zu verwenden, zunichte machen würde, bevor er selbst mit der Vertonung beginnen konnte. Dennoch lehnt er die Vertonung dieses Librettos wegen seines unpassenden Umfangs ab. Dieser Vorfall beeinflusste möglicherweise seine Entscheidung, die Elias-Geschichte zu vertonen, dies ist aber hiermit nicht bewiesen. Dagegen spricht jedenfalls die Tatsache, dass das initiierte Eliasprojekt aus bisher nicht nachvollziehbaren Gründen für mehrere Jahre zur Seite gelegt wurde.<sup>183</sup> Möglicherweise schien Mendelssohn die Dramaturgie der Elias-Geschichte vielversprechender als die des *Paulus*. Dass Mendelssohn mit dem *Elias*-Oratorium ein musikalisch vollendetes Werk komponieren und hierbei aus seiner Erfahrung mit *Paulus* schöpfen wollte, ist offenkundig. Dies bezeugen auch seine eigenen Aussagen über die Werke.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Klingemann, *Briefwechsel*, S. 204. Og war der König der Amoriten in Basan (Baschán) auf dem heutigen Gebiet von Syrien und Nord-Jordanien. Der gilt in der Bibel als der letzte Riese.

<sup>182</sup> Werner, *Mendelssohn's Elijah*, S. 4.

<sup>183</sup> Todd, Larry R., Vorwort zur *Elias*-Partitur, Carus, Stuttgart 1995, S. VIII.

<sup>184</sup> Siehe Briefzitate Teil 2, Kap. III.1., S. 146f. und Kap. III.2., S. 175.

Ob er mit *Elias* als Nachfolgeoratorium zu *Paulus* eine Spiegelung seiner möglicherweise veränderten Weltanschauung und seiner geistigen Entwicklung schaffen wollte, wie häufig behauptet wird, und ob dies bewusst oder unbewusst geschah, ist eine sehr interessante Frage. Falls diese Annahme sich bewahrheitet, besteht die Möglichkeit, seine Einstellung gegenüber dem Christentum und dem Judentum sowie Gott besser zu verstehen. Um diese Frage umfassend zu beantworten, wird die nun folgende Betrachtung des Fragmentes *Christus* wichtige Informationen liefern.

### III. Ein inniger Wunsch – Eine Trilogie?

#### 3. Erde, Hölle und Himmel – *Christus*

Die Behandlung dieses unvollendeten Oratoriums muss mit besonderer Umsicht erfolgen. Denn die kompositorische Arbeitsweise Mendelssohns, darunter auch seine Arbeit an den Oratorien, war vielschichtig. Er feilte lange an seinen Werken, manchmal sogar nach den ersten Aufführungen, wie es deutlich bei *Paulus* und, in reduzierter Form, auch bei *Elias* geschah. Dennoch ist es möglich, aus dem musikalischen Material Rückschlüsse auf seine Intentionen zu ziehen. Mendelssohns Arbeit in *Christus* wird die Bestätigung der in den vorangegangenen Kapiteln aufgeworfenen Thesen liefern.

Schon der Name des Oratoriums sorgt für Unklarheiten. Der Name „Christus“ stammt nicht von Mendelssohn selbst, sondern wurde für die erste Veröffentlichung der Fragmente des ursprünglich zweiteilig geplanten Oratoriums 1852 in Deutschland und England hinzugefügt. Die Namensgebung geht höchstwahrscheinlich auf Paul Mendelssohn, Felix' jüngeren Bruder, zurück. In den Jahren nach Felix' Tod führte er interessierte Besucher, die nach Leipzig zu Mendelssohns Wohnung pilgerten, durch Felix' private Räume und bezeichnete dabei die Autographen der Fragmente des Oratoriums, die auf Felix' Schreibtisch lagen, als „Christus-Oratorium“. Dies war aber nicht die Absicht seines Bruders. Für Felix stand fest, dass das Oratorium dreiteilig sein und „Erde, Himmel und Hölle“ heißen sollte.

Die dem Oratorium zugrunde liegende Geschichte war häufigen Wechseln unterworfen und änderte sich mit den Libretti-Vorschlägen der Mitwirkenden. Bereits seit Ende 1838 erwähnt Mendelssohn in seinen Briefen Ideen zur Vertonung der Hauptmomente des Christentums und zum Leben dramaturgisch interessanter Personen wie Martin Luther, Lazarus, Moses und Johannes dem Täufer. Sogar ein Engelchor aus Erzengeln, die mit dem Satan diskutieren, stand zur Diskussion. All diese Ideen wurden aber schließlich verworfen.<sup>183</sup>

Mendelssohn wendet sich Anfang 1840 an Julius Schubring mit der Bitte, ihm bei der Suche nach einem Stoff für sein Oratorium behilflich zu sein.

---

<sup>183</sup> Todd, Larry, Vorwort zu Mendelssohns *Christus*, in: *Christus*, Partitur, Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben, Carus, Stuttgart 1994, S. IVf.

Der Brief ist leider verschollen, aber Schubrings Antwort vom 19. Februar desselben Jahres ist erhalten.<sup>184</sup> Darin schlägt er Mendelssohn eine Alternative für die Teile Erde und Hölle vor: „Mir ist vor kurzem die Idee [zur Komposition des *Christus*] wieder recht lebhaft geworden, als ich im apokryphischen Evangelium des Nicodemus die wirklich poetische Schilderung der Höllenfahrt Christi las – (die doch auch im allgemeinen Glaubenbekenntniß zwischen Tod und Auferstehung des Herrn gesetzt wird).“<sup>185</sup>

Schubring erwägt einen Episodenablauf für den Teil über die Erde: „Was die „Erde“ betrifft, so könnte mit der Herrlichkeit der Schöpfung angefangen werden. Ps. [Psalm] 19, Ps. 104 und dergleichen; dann die Sünde eintreten und als Störung einiger glücklicher Verhältnisse behandelt werden - ; dann die Erlösung durch Christum, Beseligung auf Erden; schlosse mit einem Aufruf zum Glauben und Warnung vor der Hölle. – Doch ist das nur oberflächlich von mir gedacht...“<sup>186</sup>

Mendelssohn ignoriert Schubrings Vorschläge über die „Erde“. Jedoch interessiert ihn das von Schubring erwähnte Evangelium des Nicodemus in höchstem Maß. Die phantastische Geschichte dieses Evangeliums, das auch „Pilatusakte“ genannt wird, handelt von Satan, der bei Hades über Christus klagt. Dieser wolle in die Hölle kommen, um alle Toten, vor allem die Propheten, Heiligen, Märtyrer und den Urvater Adam, aufzuwecken. Hades solle die Hölle sperren und ihn nicht einlassen. Jesus überwältigt Satan und sprengt die Höllentore. Er übergibt Satan dem Hades als Geisel bis zu seinem nächsten Kommen. Als er daraufhin das Paradies betritt, trifft er auf Enoch und Elias, die Gottgefallen erworben haben. Die beiden äußern ihren Wunsch, in die Welt zurückzukehren, um es Jesus gleich tun zu können und das Schicksal Jesus Christus' zu teilen.

In seinem Antwortbrief vom 25. Februar 1840 schreibt Mendelssohn an Schubring: „Ein sehr wichtiges Wort hast Du mir mit Deinem apokryphischen Nicodemus geschrieben, und mit seiner Höllenfahrt – ich glaube, das führt mich geraden Wegs zur Vollendung meiner Idee, über Hölle und Himmel ein großes Werk zu componieren, und das wird der Pfeiler sein, nach dem ich mich so lange schon umgesehen habe.

---

<sup>184</sup> Der Brief muss zwischen dem 17. Januar und dem 17. Februar 1840 geschrieben worden sein. Schubring, *Briefwechsel*, S. 151 – 160.

<sup>185</sup> Ebd., S. 156f.

<sup>186</sup> Ebd., S. 158f.

Wo kann ich diesen Nicodemus denn (wäre es auch nur in einem schlechten Auszug) lesen? Übersetzt ist er wohl nicht; und was sind die Hauptgegenstände seines Evangeliums? Im schlimmsten Falle müsste ich mich dran machen, es Griechisch zu lesen, doch thäte ich es nicht gern.“<sup>187</sup>

Mendelssohn setzt Schubrings Vorschläge zur „Erde“ nicht um, weil dieser mit einem Oratorium über Jesus Christus ein völlig anderes Ziel verfolgt. Schubring will mit dem Kunstwerk missionieren, indem er ein bekanntes Epos, auf konventionelle Art vertont, vorschlägt. Sein Ziel ist, beginnend mit der Herrlichkeit Gottes und fortgesetzt mit den sündigen und sterblichen Menschen, eine direkte Linie zu Gottes Sohn zu ziehen, der die Menschheit erlöst und beseelt. Der Schluss soll gleichwohl zum Glauben aufrufen und vor der Hölle warnen. Mendelssohns Absicht jedoch ist es nicht, zu missionieren, sondern eine an den Menschen Jesus Christus gebundene Geschichte zu erzählen. Die Hölle als phantastischer Ort soll dabei als Handlungsort dienen. Dazu wäre die Höllenfahrt Jesus' von Nicodemus ideal, zumal sie dann erstmalig in einem Oratorium verarbeitet wäre. Mendelssohn will sich dabei auf Jesus als zentrale Figur beschränken. Um die Geschichte als Gegenstück zur konventionellen Darstellung zu gestalten, sollte die Höllenfahrt Jesus' im mittleren Höllenteil mit großer Wahrscheinlichkeit als Grundlage der poetisch-phantastischen Szene dienen. Ein ähnliches Ziel, nämlich die Vertonung einer realen Erzählung über eine herausragende religiöse Figur, verfolgte er einige Jahre später mit *Elias*.

Mendelssohn ist von Jesus' Höllenfahrt begeistert und schreibt Schubring einige Tage danach wieder: „Antworte mir auch ja auf meine Osterfrage wegen des Nicodemus; der liegt mir sehr im Kopf.“<sup>188</sup> Eine Antwort Schubrings auf diese brennende Frage ist nicht überliefert, und die Idee gerät in den nächsten Jahren wegen anderer Projekte in Vergessenheit.

Auch Josia Freiherr von Bunsen, der preußische Gesandte in London, verfasste für *Erde, Hölle und Himmel* einen Textentwurf. Nach einer Unterredung zwischen ihm und Mendelssohn stand fest, dass das Oratorium mit der Auferstehung Christi enden sollte.<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Ebd., S. 161.

<sup>188</sup> Ebd., Brief vom 26. Februar 1840, S. 163.

<sup>189</sup> Sposato, *The Price of Assimilation*, S. 168.

Bunsens Entwurf befand sich im Besitz von Albrecht Mendelssohn, dem Enkel des Komponisten, ging aber leider bei einem Brand Anfang des vorigen Jahrhunderts verloren.<sup>190</sup> Bunsen war durch Mendelssohns frühen Tod sehr getroffen. Einen Monat nach Mendelssohns Tod, am 4. Dezember 1847, schreibt Königin Victoria in ihr Tagebuch: „Bunsen much regrets Mendelssohn, whom he had known very well. He had settled & arranged with him the text for the new Oratorio of „Earth, Hell & Heaven“ and said it had been wonderful to see how beautifully Mendelssohn chose the text from Scripture ...“<sup>191</sup> Die Erwähnung des Namens bezeugt Mendelssohns Absicht, sein drittes Oratorium bis zuletzt „Erde, Hölle und Himmel“ zu nennen.

Trotz allem ist der Name „Christus“ nicht verkehrt, wenn man den vorhandenen Text der fertig gestellten Teile und der Fragmente liest. Die weitere Entstehungsgeschichte bleibt im Dunkeln. Die von Mendelssohn komponierten Teile weisen weder Betitelung oder Datierung noch Nummerierung auf und sind nicht gebunden. Daher ist die Rekonstruktion des Plans für das Oratorium unmöglich, zumal jedes Stück auf einem neuen Notenblatt anfängt. Es bleibt nur, den von Mendelssohn schon vertonten Text mit der Passionsgeschichte vergleichen, um die beabsichtigte Reihenfolge zu erraten. Danach sind zwei unterschiedliche Pläne möglich: Entweder wollte Mendelssohn das Oratorium dreiteilig gestalten und je einen Teil der Geburt, dem Leiden und der Auferstehung Christi widmen, oder die ganze Passionsgeschichte Christi sollte im ersten Teil vertont und für die anderen Teile zusätzlicher Stoff verwendet werden.<sup>192</sup>

Die Musikfragmente, die schon eine abgeschlossene Struktur aufweisen, bringen angesichts von *Paulus* und *Elias* nicht viele originäre melodische Ideen. Die einzige Ausnahme bildet der letzte Chor „Ihr Töchter Zions, weint über euch selbst“. Etliche Motive und Melodien klingen bekannt und gründen auf einer ähnlichen musikalischen Basis wie die Motive und Melodien seiner beiden anderen Oratorien. Übereinstimmungen in den Motiven und Melodielinien sind sowohl mit *Paulus* als auch mit *Elias* zu verzeichnen. Die Struktur ganzer Nummern und die Harmonisierung weisen vermehrt auf Gemeinsamkeiten mit *Elias* hin.

---

<sup>190</sup> Todd, Vorwort zu *Christus*, S. V.

<sup>191</sup> Zitiert in: Sposato, *The Price of Assimilation*, S. 168.

<sup>192</sup> Sposato, *The Price of Assimilation*, S. 169.

Diese musikalische Anlehnung ist auch verständlich, denn die Entstehung von *Erde, Hölle und Himmel*, alias *Christus*, dauerte viele Jahre, von 1838 bis 1847, während dessen Mendelssohn auch an *Elias* arbeitete.

In beiden Werken, *Elias* und *Christus*, ist Mendelssohns Bestreben spürbar, die Entwicklung des Prozesses, der mit *Paulus* als religiösem Werk für den Konzertsaal begann, fortzusetzen. Choräle und choralartige Abschnitte sind in die Chöre integriert, wie in den Nummern 5, 16, und 42 aus *Elias* und dem Chor Nr. 3 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (ab Takt 81) aus *Christus*. Dieselbe Intention wird mit den Rezitativen verfolgt. In *Christus* ist noch eine weitere Steigerung zu verzeichnen, indem Mendelssohn kurze Rezitative als Verbindung zwischen den aufeinander folgenden Chören einsetzt. In dieser Weise ist der gesamte vorhandene zweite Teil – das Leiden Christi – komponiert. Ferner bilden die vier ersten Chöre im zweiten Teil bis zum Chor „Kreuzige, kreuzige“ eine Einheit und stellen eine Steigerung der Dramatik dar.

Mendelssohn setzt in *Christus* nur wenig kontrapunktische Technik ein; eine Tendenz, die schon in *Elias* zu verzeichnen war. In *Christus* entwickelt sie sich beträchtlich weiter. Anstelle des Kontrapunktes erklingen gelegentliche Imitationen und kurze Kanonstellen. Dadurch gewinnt der Text an Klarheit und wird leichter aufgenommen.

Hinter all diesen musikalischen Entwicklungen steht Mendelssohns Intention, die Gattung Oratorium näher an die Oper zu führen, und zwar nicht an die Nummernoper, sondern an ein aus durchgehenden musikalischen Akten bestehendes Werk. Das Orchester wird wie in Opernkompositionen der Zeit eingesetzt. Es dient meistens zur Bildung von Klang- und Charakterflächen oder kommentiert die Gesangstimmen. Am deutlichsten ist dies im Chor Nr. 8 *Kreuzige, kreuzige* zu erkennen. An vielen Stellen werden die Chorstimmen orchestral verdoppelt. Dadurch erhält der Chorpart einen Instrumentalcharakter, wie es vor allem in den Chören Nr. 6, 8 und 10 zu hören ist:



## Christus: Schluss Chor Nr.10 - Wir haben ein Gesetz

Got - tes Sohn ge - macht. Wir ha - ben ein Ge - setz, und nach dem Ge - setz soll er ster - - ben.  
 Son of God, the Lord. We have a sa - cred law; guilt - y by that law, let him suf - - fer!

S  
T  
R  
E  
I  
C  
H  
E  
R

Im Notenbeispiel Nr. 292 aus dem Chor Nr. 10 sind die Stimmen des Orchesters chorisches gesetzt, im Gegensatz zum Chor selbst, der unisono eine instrumentale Rolle ausführt – eine in romantischen Opernkompositionen häufig anzutreffende Technik. Weitere Musterbeispiele für opernhafte Passagen sind im Chor Nr. 4, Takte 26 bis 29, und im Notenbeispiel Nr. 291 zu finden. Hier setzt Mendelssohn zur Vertonung des dramatischen Höhepunktes Chor und Orchester in Einklang. Das fortissimo-Unisono ist der Schluss des Chores und endet mit einer durch das Orchester intonierten Kadenz, die auch in den Werken Verdis zu hören ist, wie in der Oper *Aida*. Weitere Annäherung an die Oper bringen die Ensemblestücke in *Elias* und *Christus*. Während in *Paulus* noch keine Ensembles zu finden sind, gibt es in *Elias* zwei Quartette (Nr. 15 und 41), ein Quartett mit Chor (Nr. 35), ein Doppelquartett (Nr. 7), ein Terzett (Nr. 28) und ein Duett mit Chor (Nr. 2). Die Ensembles sind fester Bestandteil des Oratoriums. In *Christus* gibt es gleich zu Beginn ein Terzett (Nr. 2) und einen kurzen Chor in Form eines Recitativo accompagnato (Nr. 10 „Wir haben ein Gesetz“), der sich als Fugenexposition mit abschließendem Unisono präsentiert

und daher kein Chorstück im eigentlichen Sinne ist, sondern eher ein erweitertes Ensemble.

Diese Entwicklung in der kompositorischen Tätigkeit führt Mendelssohn während der Entstehungszeit des *Christus* zu einem weiteren Versuch in der Opergattung mit seiner Oper „Loreley“, die er aber nicht vollendet. Dies belegen auch Tagebuchaufzeichnungen Königin Victorias aus der Zeit des letzten Besuches Mendelssohns in England: „We had the great treat of hearing Mendelssohn play, & he stayed an hour with us, playing some new compositions ... For some time he has been engaged in composing an Opera & an Oratorio, but has lost courage about them. The subject for his Opera is a Rhine Legend [Loreley] & that for the Oratorio, a very beautiful one depicting Earth, Hell & Heaven, and he played one of the Choruses out of this to us, which was very fine ...“<sup>193</sup>

Die Absicht, ein Oratorium in Opernmanier für den Konzertsaal zu komponieren, erklärt auch sein großes Interesse an dem phantastisch-apokryphischen<sup>194</sup> Nicodemus-Evangelium über die Höllenfahrt Jesu, die er möglicherweise gern als zweiten Teil seines Oratoriums *Erde, Hölle und Himmel* gesetzt hätte.<sup>195</sup> Er wollte unbedingt etwas Neues abseits der oratorischen Konvention kreieren, nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt. Zwar scheint der berichtsartige Stil des Evangeliums als Vorlage für ein Oratorium sehr passend zu sein, jedoch entspricht der Inhalt eher einem Heldenepos und ist daher eher der Opergattung zugewandt. Eine Phantasie-Geschichte, die über das Gewöhnliche in der klassischen und romantischen Oper hinausgeht, ist zu Mendelssohns Lebzeiten ungewöhnlich. Seine Begeisterung für diese Vorlage verdeutlicht sein breitgefächertes künstlerisches Vermögen, das bereits über seiner Zeit hinausragte. Der religiöse Aspekt tritt in den Hintergrund, während der Glaube an die Macht des Guten, symbolisiert durch die Figur Jesus Christus, die das Böse, den Teufel, besiegt, in den Vordergrund rückt. „Das Gute“ ist zwar mit dem Christentum assoziiert, dennoch könnte es gleichermaßen Judas Maccabäus oder auch Buddha sein. Das Epos und nicht der religiöse Aspekt steht im Vordergrund. Dass Schubring diese Entwicklung des Oratoriums zuwider war,

---

<sup>193</sup> Aufzeichnung vom 2. Mai 1847, zitiert in: Todd, Vorwort zu *Christus*, S. V. Zur Zeit der letzten Reise Mendelssohns nach England.

<sup>194</sup> Apokryphisch (griech. „verborgen“, „untergeschoben“), zu den Apokryphen gehörend. Die Apokryphen sind ‚unechte‘, dem neuen Testament später hinzugefügte Schriften.

<sup>195</sup> Siehe Brief an Schubring, Kap. III.3., S. 201.

erklärt auch sein Schweigen auf Mendelssohns wiederholte Bitte, ihm bei der Findung und Verarbeitung des Stoffes behilflich zu sein.<sup>196</sup>

Mit der Orchestrierung geht Mendelssohn in *Christus* sehr sparsam um. Dies ist besonders bei den Violinen und Bläsern der Fall. Er meidet, im Gegensatz zu *Paulus* und *Elias*, die Verdopplung der Sopranmelodie durch die Violinen. Dafür sind die Holzbläser zuständig; am häufigsten die Klarinette mit Unterstützung der Flöte, aber auch gelegentlich die Oboe. Selten werden die Soprane in der Unteroktave verdoppelt und noch seltener in der oberen Oktave. Ausnahmen sind der Chor Nr. 3, Takte 64 bis 66, und der Chor „Kreuzige, kreuzige“, wo Mendelssohn die Sopranstimme mit Violintremolo stützt. Bemerkenswert ist auch die Übereinstimmung zwischen Melodien aus *Christus* und den *Liedern ohne Worte*. Gleich zu Beginn des Drei-Könige-Terzett (Nr. 2, Takte 5 bis 9) ist eine Melodie zu hören, die identisch ist mit einer Melodie aus dem letzten *Lied ohne Worte* (Nr. 48, Takte 19 bis 22). Das Metrum, die Harmonik, das Tempo und die Stimmführung sind nahezu identisch. Da das Lied aus dem letzten Heft der *Lieder ohne Worte* (op.102, Nr. 6 aus den nachgelassenen Werken) stammt, ist auch anzunehmen, dass es etwa im gleichen Zeitraum komponiert wurde wie das Terzett.<sup>197</sup>

293. Christus: Terzett Nr. 2 - Takte 5-9

<sup>196</sup> Siehe Brief an Schubring, Kap. III.3., S. 202.

<sup>197</sup> Das letzte Heft der *Lieder Ohne Worte* wurde erst im Jahr 1868 als Nr. 31 in der zweiten Folge der nachgelassenen Werke publiziert:

Lieder ohne Worte Nr. 48, Takt 19 - 22

294.

Ein weiteres Beispiel ist das Thema aus dem letzten Chor in *Christus* (Nr. 12). Dieses Thema ähnelt sehr dem Thema aus dem Lied ohne Worte Nr. 21 aus dem vierten Heft (op. 53 Nr. 3). Dieses Heft wurde zwar bereits im Mai 1841 publiziert; da der Chor im Oratorium von seiner musikalischer Substanz her aber eine Ausnahme darstellt, besteht die Möglichkeit, dass Mendelssohn ihn zu früherer Zeit komponierte oder zumindest die Themen übernahm und in *Christus* einsetzte:

295. Lieder ohne Worte Nr. 21 Op. 53: Takte 8 - 16

296. Christus: Chor Nr. 12 - Anfangsthema

selbst und ü - ber eu - re Kin - - - der,  
 selbes, weep for your - selves and your chil - - - dren.

Die Melodien verlaufen fast ausschließlich in Terzenparallelen und die Begleitfiguren der Violinen haben die gleiche Wellenbewegung wie die Begleitung am Klavier; in den Streichern zart mit Pizzicato, am Klavier mit vollem Satz. Das Chorstück in *Christus* steht im  $\frac{3}{4}$ -Takt, das Lied im  $\frac{6}{8}$ -Takt. Die zu Grunde liegenden Harmonien sind ebenfalls fast identisch und auch die Tonart ist die gleiche.<sup>198</sup> Dies ist kein Zufall, denn die Tonart g-Moll wurde seit der Klassik als klanglicher Grundcharakter für den Tod verwendet.<sup>199</sup> So ist es auch in den beiden gezeigten Kompositionen. Das *Lied ohne Worte* drückt die Klage über einen schmerzlichen Verlust aus, wie auch der Chor „Ihr Töchter Zions, weint über euch selbst und über eure Kinder“. Beide Kompositionen enden mit der Mendelssohn'schen Kadenz als Zeichen der Resignation.

Obwohl das *Christus*-Fragment nur sieben Chöre und ein Terzett umfasst, ist es bemerkenswert, wie viele seiner Melodien mit *Paulus* verwandt sind. Schon das Thema des ersten Chores (Nr. 3) erinnert an das Thema des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, der am Schluss des Chores erklingt. Dieser Choral ist mit dem Choralthema „Wachet auf! Ruft uns die Stimme“ (*Paulus* Nr. 15) verwandt, auf dessen Thema auch die Ouvertüre des Oratoriums basiert,

<sup>198</sup> Eine weitere Ähnlichkeit des Chorthemas ist zum Thema des *Liedes ohne Worte* Nr. 17 op. 38 in a-Moll festzustellen.

<sup>199</sup> Beispiele sind Mozarts g-Moll-Symphonien Nr. 25 KV 183 und Nr. 40 KV 550 sowie Haydns g-Moll-Symphonien Nr. 39 und 83.

und das als eins der zentralen Themen des Oratoriums anzusehen ist. Daher ist der Anfang des Themas der Nr. 3 aus *Christus* „Es wird ein Stern aus Jacob aufgeh'n“ fast identisch mit den beiden Kompositionen aus *Paulus*:

297.

Christus: Chor Nr. 3 - Thema

Es wird ein Stern aus Ja - kob  
auf - geh'n und ein Scep - teraus Is - ra-el kom -  
come forth and a scep - tre from Is - ra-el rise

298.

Paulus: Choral, Nr. 15 - Thema

Wachet aufruft uns die Stim - me  
der Wächter, sehr hoch auf der Zin - ne,

Die Fortsetzung des Chorthemas ist auf einem absteigenden Quartsextakkord gebaut und vollführt zum Schluss eine Abwärtsbewegung. Die Fortsetzung des korrespondierenden Themas aus *Paulus* basiert auf dem aufsteigenden Quartsextakkord, der am Schluss eine Aufwärtsbewegung bringt. Hier ist eine Umkehrung zu der Linie des Chorthemas aus *Christus* zu erkennen ((Notenbeispiel Nr. 297, Klammer B). Aus dieser Verwandtschaft der Themen resultiert auch die melodische und charakterliche Ähnlichkeit des Chorthemas mit dem Chor Nr. 10 aus *Paulus* „Siehe, wir preisen selig“.

Der mittlere Teil des Chores „Es wird ein Stern aufgeh'n“ (Takte 32 bis 63) ist, wie Larry Todd schon in seinem Vorwort zur *Christus*-Partitur erwähnt, durch seine Harmonik, insbesondere durch die Tritoni und die verminderten Akkorde in der Linienführung mit *Elias* verwandt. Zwar spielt der Tritonus in *Elias* eine noch bedeutendere Rolle, jedoch sind diese Ansätze bereits in *Paulus* zu hören, vor allem im Rezitativ und Chor „Steiniget ihn“ (Nr. 7, Takte 6 bis 8 bzw. 9 bis 11). Beispiele für die Verwendung des Tritonus in *Elias* sind der Anfang des Chores „Wehe ihm“ (Nr. 24), der mittlere Teil des Chores „Siehe, der Hüter Israels“ (Nr. 29 Takte 23 bis 28) und die Arie „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“ (Nr. 17).

Der Gesamteindruck des Chores erinnert jedoch an *Paulus*. Auch die Oktavausbrüche zu „Steiniget ihn“ (Takte 23 bis 30 und 47 bis 51), die die Ausrufe des Volkes vertonen, entsprechen dem zweiten Chor aus dem Leiden Christi (*Christus*, Nr. 2 Takte 8 bis 13). Die dramatische Steigerung erfährt *Paulus* im selben Chor in den Takten 32 bis 34, der die sich steigernde Aufruhr im Volk durch chromatische Bewegungen darstellt, wie es auch im *Christus*-Chor Nr. 8 „Kreuzige, kreuzige“ zugespitzt als Chorthema erklingt.

Das Thema des Chores „Er hat das Volk erregt damit, dass er gelehret hat“ (*Christus*, zweiter Teil Nr. 4) ähnelt in der Melodieführung der Melodie aus dem Chor Nr. 4 in *Paulus* mit dem Text „und ändern die Sitten, die uns Mose gegeben hat“ (Takte 60 bis 62):

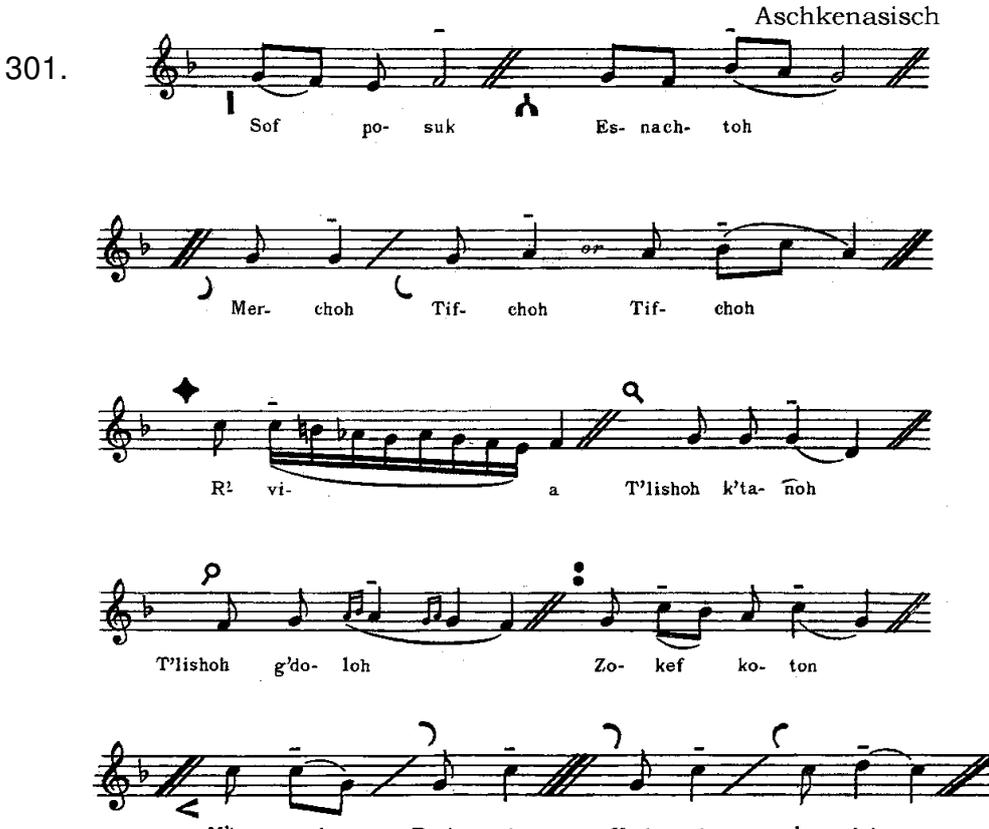
**Christus: Chor Nr. 4 - Thema**

299.

und der Amidah-Weise basieren.<sup>201</sup> Die erste Hälfte des Themas (Notenbeispiel Nr. 296, Takte 2 bis 5) schwankt in Halbtonschritten zwischen d – es und d – cis. Deshalb besitzt das Thema orientalischen Charakter. Die Abweichung nach c (Takte 6 bis 9) erzielt, der Textaussage entsprechend, eine gewisse Entspannung. Dennoch klingt auch die zweite Hälfte des Themas jüdisch. Die Melodie bewegt sich innerhalb einer Quarte vor und zurück, wie es sehr häufig in den jüdischen Liedern zu hören ist. Die Basis dafür liefern die biblischen Tropen.<sup>202</sup> Im Gesang fast aller Bibelbücher, nämlich dem *Pentateuch*, den *Propheten* und den *Psalmen*, dient die Quarte als Grundintervall, das mit Sekund- und Terzschriften melodisch gefüllt wird. Am Ende eines Satzes präsentiert sich die Quarte oft ungefüllt. Dies gilt nicht nur bei der aschkenasischen Tradition, sondern auch in der sephardischen und der orientalischen. Am prägnantesten ist dies in den Tropen für die Lesung der *Torah* zum Neujahrsfest und zu Yom-Kippur zu hören. Sogar in melismatischen Linien ist die Quarte als Grundlage zu finden. Hier einige Beispiele von Tropen des biblischen Gesanges:

Tropen zur Lesung der Tora zum Neujahrsfest und Yom-Kippur

Aschkenasisch

301. 

Sof po- suk Es- nach- toh

Mer- choh Tif- choh Tif- choh

R<sup>2</sup> vi- a T'lishoh k'ta- noh

T'lishoh g'do- loh Zo- kef ko- ton

M'hu- pach Pash- toh Kad- moh v'az- loh

<sup>201</sup> Ausführlich dazu in: *Paulus*, Kap. III.1. S. 163.

<sup>202</sup> Siehe Einleitung S. 6, Anm. 13 und Notenbeispiel Nr. 301.

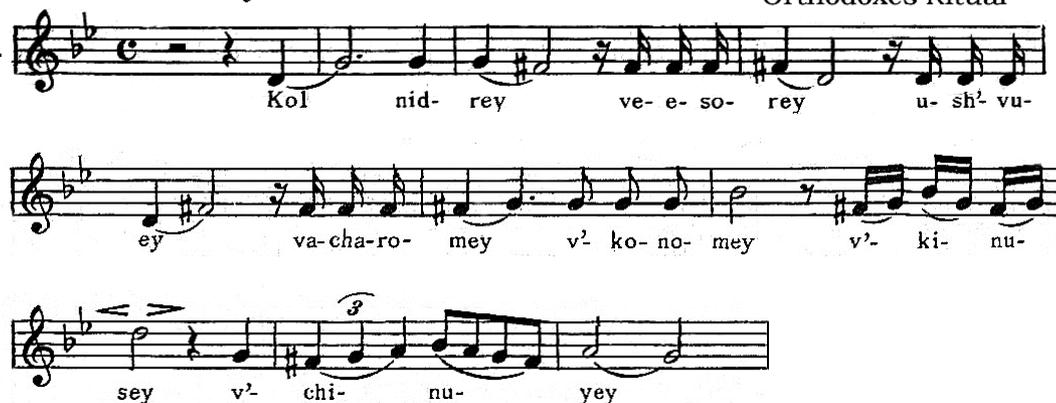
Im Notenbeispiel Nr. 301 ist eine deutliche Verlagerung der Betonung bei den verschiedenen Motiven zu sehen. Da die hebräische Schrift keine Buchstaben für die Vokale kennt, wurden die Akzente mit ihren unterschiedlichen Betonungen eingesetzt, um die korrekte Lesart der Wörter zu vermitteln. Ein Beispiel aus dem *Exodus* zeigt die Funktion der Quarte als musikalische Grundform des Vortrags:

Exodus 18. 1-2 Aschkenasisch

302. 

Hier das Beispiel *Kol-Nidrey* für die Übertragung der Tropen auf die jüdischen Lieder im 19. Jahrhundert:<sup>203</sup>

Kol - Nidrey Orthodoxes Ritual

303. 

Die aufeinander folgenden Halbtonschritte zeigen eine stufenmäßige lineare Entwicklung der Melodie. In der orientalischen Musik, aus der auch die jüdische Musik stammt, steigert man die schwankende Wirkung der Gesangsmelodien durch Drittel- und Vierteltöne. Dies führt gleichzeitig zu einer Glättung der melodischen Linie. Die Halbtonstufen werden akustisch abgerundet. Die Musik scheint die örtlich übliche Architektur nachzuahmen: hier die orientalisch abgerundete Bauweise, wie die Kuppeln der Moscheen und deren Arabesken,

<sup>203</sup> Weitere Beispiele für die Verwendung von biblischen Motiven siehe Teil 1, Notenbeispiele 27, 32 und 33.

dort die europäisch abgestufte, wie bei gotischen Kirchen und Fassaden alter Fachwerkhäuser. Die Drittel- und Vierteltöne haben sich in der europäischen Musik nicht durchgesetzt, sondern die jüdisch-europäische Musik hat sich an die europäische Musik angepasst. Umso faszinierender ist die Wirkung des chromatischen Themas im Chor *Kreuzige, kreuzige* (Notenbeispiel Nr. 291). Denn das Thema enthält keine Vierteltöne, und trotzdem vermittelt es eine abgerundete Wirkung, wie auf einen langen Bogen gespannt. Mendelssohn erreicht diese Wirkung durch die besondere Zusammensetzung dreier musikalischer Parameter: der Orchestrierung, der Dynamik und der Melodik. Er kombiniert die wellenartigen Sechzehntelläufe der tiefen Streicher und das Tremolo der oberen Streicher mit dem langgezogene Crescendo und der überlappenden Chromatik unter den Gesangstimmen, die Dissonanzen und eine spannungsgeladene Harmonik entstehen lassen. Dies ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass die Wirkung der Musik auf den Zuhörer nicht bloß durch Verwendung bestimmter Motive entsteht, sondern dass erst die Kombination der Elemente und ihr Zusammenhang im Kontext des Stückes den klanglichen Eindruck hervorbringen. Mendelssohn verwendet jüdische und orientalische Motive nicht willkürlich, sondern webt sie bewusst in den musikalischen Stoff ein.

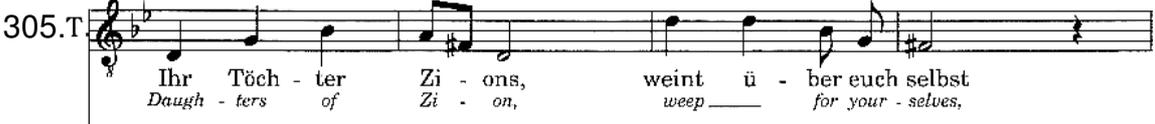
Die Fortsetzung des Themas aus dem Chor *Ihr Töchter Zions* (Takte 10 bis 12) besteht aus einem der beliebtesten Melodieverläufe der jüdischen Musik, der in allen Variationen gesungen wird, wie im folgenden Beispiel.<sup>204</sup>

Wenissläch

304. 

V' nis- lach l' chol a- das b' ney yis- ro- el

Christus: Chor Nr. 12, Takte 10-13

305. T 

Ihr Töch- ter Zi- ons,  
Daugh- ters of Zi- on,  
weint ü- ber euch selbst  
weep — for your- selves,

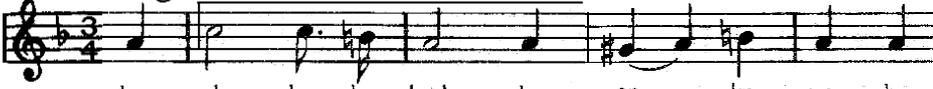
B 

Ihr Töch- ter Zi- ons,  
Daugh- ters of Zi- on,

<sup>204</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiele Nr. 6, 67, 98, 99 und 242.

Die Fortspinnung der Linie in den Takten 12 und 13 ist sowohl der Anfang der *Elias-Arie* „Es ist genug“ als auch die Grundlage für die Sopran-Arie „Höre, Israel, höre des Herren Stimme“ aus *Elias*. Die kontrapunktische Umkehrung zeigt sich sowohl in den Singstimmen als auch im Orchester (Celli und Oboe gegenüber Bratschen). All diese Motive sind ineinander verzahnt und deuten auf einen gemeinsamen Ursprung hin. Die melodische Linie in den Takten 18 bis 21 ist die Erweiterung des Anfangsthemas (Takte 2 bis 5), wie es auch als Beispiel im *Magen Awot*-Lied (Takte 9 bis 12) zu sehen ist:

Magen Awot - Takte 9-12

306. 

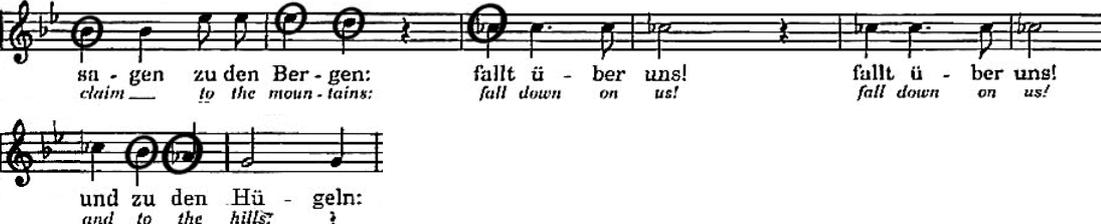
ho - el ha - ko - dosh she - en ko - mo - hu

Die Takte 22 bis 23 bringen ein Motiv, das auch in den Takten 12 und 13 in der zweiten Stimme zur Melodie erklingt. Es ist auch im Orchester in den Flöten und Oboen zu hören. Gleiches geschieht auch in der Wiederholung des Motivs in den zwei folgenden Takten (Männerstimmen). Dieses Motiv ist ein wichtiger Bestandteil der jüdischen Musik.<sup>205</sup>

Das Motiv in der Sopranstimme, das sich über die Takte 25 bis 29 erstreckt, ist das gleiche Motiv wie im *Paulus*-Rezitativ für Tenor und Chor Nr. 7 über den Text „Er lästert Gott“ (Takte 16 bis 17).

Die Fortsetzung in den Takten 31 bis 38 ist auf einem jüdischen Bittgebetsmotiv gebaut und zeigt eine andere Reihenfolge des gleichen Motivs aus den Takten 22 bis 23 mit kurzer Erweiterung der Linie. Das verwendete Motiv aus der jüdischen Musik ist ebenfalls im  $\frac{3}{4}$ -Takt und stammt ebenfalls aus den Yom-Kippur-Gebeten:

Christus: Chor Nr. 12, Takte 31-38

307. 

sa - gen zu den Ber - gen: fällt ü - ber uns! fällt ü - ber uns!  
claim — to the moun - tains: fall down on us! fall down on us!

und zu den Hü - geln:  
and to the hills:

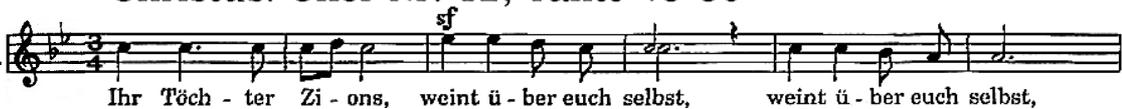
<sup>205</sup> Siehe Teil 2, Notenbeispiel Nr. 274 *Mi kamocho*.

El maleh rachamim II Takte 35-36

308. 

In den Takten 45 bis 50 kehrt das Anfangsthema variiert zurück. Die Anfangslinie wurde um eine Sekunde abgesenkt, so dass sich das Thema innerhalb einer Terz bewegt. Dazu komponiert Mendelssohn eine zusätzliche Abwärtssequenz. Das Thema ist nun dreiteilig:

Christus: Chor Nr. 12, Takte 45-50

309. 

Die Stelle wird in Terzenparallelen unisono von den Frauenstimmen gesungen und von Flöte und Oboe verdoppelt. Mendelssohn setzt absichtlich keine weiteren Harmonien hinzu, denn eine Begleitung hätte den Effekt der Stelle eher gestört als unterstützt. Die Musik scheint in der Luft zu schweben, als Ausdruck des Grams der Töchter Zions, vor der tatsächlichen Wiederholung des Themas im Takt 51.

Bei der Wiederholung des Themas in den Männerstimmen verzichtet Mendelssohn auf die erhöhte Quarte (Note C, Takte 53 bis 54) um darüber in den Frauenstimmen das Quartsextmotiv aus Takt 10 als Kontrapunkt einzusetzen.<sup>206</sup> Die Fortsetzung des Motivs in der Sopranstimme ist überraschenderweise die zweite Hälfte des Hauptthemas (Takte 6 bis 9). Mendelssohn verdichtet hier die Melodien und Motive kontrapunktisch und wechselt gleichzeitig ihre Expositionsreihenfolge. Da alle Linien und Motive in sich stimmig sind, gelingt es ihm, den Charakter und den Fluss der Musik beizubehalten:

<sup>206</sup> Die gleiche Linie des Themas ist am Anfang des Gebets *Adonaj Adonaj* zu hören, Teil 2, Notenbeispiel Nr. 268.

310.

Christus: Chor Nr. 12, Takte 51-58

S. ihr Töchter Zion, weint, weint über  
*daughters of Zion, weep, weep for your*

A. ihr Töchter Zion, weint, weint über  
*daughters of Zion, weep, weep for your*

T. Ihr Töchter Zion, weint über euch selbst und über  
*Ihr Töchter Zion, weint über euch selbst und über*

S. eu - - re Kin - - - der,  
*selves and your chil - - - dren,*

A. eu - - re Kin - - - der,  
*selves and your chil - - - dren,*

T. eu - - re Kin - - - der,

Die Fortsetzung des Themas in der Tenorstimme (Takte 55 bis 58) ist vergleichbar mit dem Schluss des Gebets *El maleh rachamim*:<sup>207</sup>

El maleh rachamim Yom-Kippur

311. vom v'no-mar o-men o-men.

Die folgenden Takte 59 bis 62 präsentieren sich als eine Sequenz des ausgefüllten Quartmotivs. In der jüdisch-liturgischen Musik ist dies eher in der umgekehrten Richtung zu finden, also abwärts. Interessanterweise ist dieser Melodieverlauf eher in der sephardischen Tradition geläufig, weil ihre Tropen melodischer gesetzt sind. Die sephardischen Gesänge sind weniger sprunghaft. Ihre Linien basieren auf kleineren Intervallen und fließenden Sekundläufen, die der Musik einen deutlich melismatischen Charakter verleihen. Dennoch ist die Melodie in den Takten 59 bis 62 in den jüdischen Volkliedern beliebt. Ein direkter Zusammenhang mit der Musik Mendelssohns in diesem Fall ist nicht herstellbar, denn die Lieder der Volksmusik, die solche Motivik aufweisen, sind in ihrer Entstehung neuerer Zeit zuzuschreiben. Umso deutlicher ist die Affinität des

<sup>207</sup> Siehe auch Appendix 1.

Schlusses des Chores *Ihr Töchter Zions* zur traditionellen jüdischen Musik. Die zwei letzten Melodien von Takt 75 bis 89 bringen viele Grundelemente der jüdisch-liturgischen Musik zu Gehör. Die erste Melodie (Takt 75 bis 82) beginnt mit einer Aufwärtslinie innerhalb eines Moll-Quartsextakkordes, gefolgt von einer absteigenden Sekundlinie, die durch Richtungsänderung gebremst wird (die Note b) und in einer linearen Fortsetzung der Abwärtsbewegung mündet. Dazu zwei Beispiele aus der jüdischen Liturgie.<sup>208</sup>

### Christus: Chor Nr. 12 – T. 75 - 82

312. 
  
 ü - ber euch selbst, ü - ber euch  
 weep for your - selves, weep for your -  
 selbst und ü - ber eu - re Kin - - der,  
 selves, O weep for your - selves and your chil - - dren!

Bedato abbio

313. 
  
 cha-dos, tal ge ud-sho-e-hoh  
 la-cha-dos, do-tzim be-tzil-lo l'he-cho-dos,

L'cha Dodi zum Schabàt

314. 
  
 L'-chah do-di lik-ras ka-loh p'ney sha-bos n'-ka-  
 b'loh

Weitere Merkmale im letzten Beispiel aus Mendelssohns Chor (Notenbeispiel Nr. 312) sind der Wechsel zwischen Dur- und Mollterz innerhalb einer Phrase (Anfang des Notenbeispiels), die erniedrigte zweite Stufe (die Note As, Takt 78)

<sup>208</sup> Siehe auch Teil 2, Notenbeispiel Nr. 43 aus der Lesung der Propheten.

als Wechsel zur zweiten Stufe im Takt davor und die Erhöhung der vierten Stufe als Leitton zur fünften Stufe am Schluss der Melodie (Takt 80). Die führende Rolle der Melodie wird durch das Schweigen der Basslinie und die ausschließlich zarte pianissimo-Begleitung der Geigen betont. Dadurch verleiht Mendelssohn der Melodie den Charakter eines jüdischen Gebets. Die Musik vermittelt die Resignation und die tiefe Trauer der Töchter Zions. Diese Gefühle werden am Ende der Phrase durch die verminderte Terz – es zu cis, die in Halbtönschritte eingebettet ist, betont. Die jüdische Musik drückt dieselben Gefühle in gleicher Weise aus. Im folgenden Beispiel beschreibt das Motiv das Wort Yagòn. Dieses Wort bedeutet auf Hebräisch „tiefes Trauern“:<sup>209</sup>

Haschkiwenu - Rezitation

315. 
  
rev v'- ro - ov v'- ya - gôn

In der Schlusslinie (Takte 85 bis 89) verwendet Mendelssohn wieder die Chromatik um die vierte Stufe von g-Moll, in dem er deren Erhöhung prompt revidiert und nach C zurückkehrt. Dazu ein Beispiel aus dem schon erwähnten Gesang *El maleh rachamim*, wo alle Merkmale, die im Chor *Töchter Zions* von Mendelssohn erklingen, zu finden sind:<sup>210</sup>

Christus: Chor Nr. 12, Takte 85 - 89

316. 
  
ü - ber euch selbst\_ und eu - re Kin - - der,  
Weep for your - selves, your - selves and your chil - - dren,

El maleh rachamim; Takte 21 - 23

317. 
  
mim yas- ti- rem b'- se-

Wie es bei Mendelssohn in einem derartigen Charakterstück zu erwarten ist, endet der Chor mit einer erweiterten „Mendelssohn’schen Kadenz“, Takte 90 bis 97.<sup>211</sup>

<sup>209</sup> Das im Text vorangehende v' bedeutet im Hebräischen „und“.

<sup>210</sup> Siehe auch Appendix, 1 Takte 1 bis 8, 14 bis 15 und 16 bis 23.

<sup>211</sup> Siehe Mendelssohn’sche Kadenz, Teil 2, Kap. I.1., S. 76 und 81.

Der Chor *Töchter Zions* ist erneut eine Vorzeigekomposition für die fast durchgehend zu hörenden jüdischen Motive und den jüdischen Gesamtcharakter eines Mendelssohn'schen Werkes, und das sogar als Teil eines Oratoriums über das Leiden Christi. Dieselbe Kompositionsweise wurde am Beispiel der Saulus-Arie Nr. 17 aus *Paulus* und der Elias-Arie „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“, ebenfalls Nr. 17, (aus *Elias*) verdeutlicht.

Im Jahr 1837 beendete Mendelssohn die Überarbeitung des *Paulus*. Ab 1844 arbeitete er intensiv an *Elias*. In den Jahren 1839/1840, zwischen den beiden Oratorien, beschäftigte sich Mendelssohn zusammen mit Schubrings Unterstützung intensiv mit einem Libretto über die Geschichte Johannes des Täufers, das Grundlage für ein weiteres Oratorium werden sollte.<sup>212</sup> Dazu entstand zwischen den beiden eine rege Korrespondenz über Jesus den Erlöser als zentrale Figur des Werkes „Erde, Hölle und Himmel“.<sup>213</sup>

Wann begann Mendelssohn nun mit der Komposition des *Christus*? Vermutlich liegt dieser Zeitpunkt früher als bislang angenommen. Dass Mendelssohn häufig angefangene Musikstücke unvollendet beiseite legte und zu älteren Melodien griff, ist eine Tatsache: „Einsamkeit wird es auch dort (Berlin) in der Zeit nicht geben; ich muß mich eben herumtummeln und dabei hinschreiben, was ich hinschreiben kann, kommen auch ein Paar frühere Melodien dabei ins Hintertreffen. Es sind doch auch dafür mancherlei andere seitdem zum Vorschein gekommen, denke ich.“<sup>214</sup> Daher ist Sposatos Vermutung, die vor allem auf dem Libretto basiert, Mendelssohn habe sehr wahrscheinlich nicht vor April 1847 mit den Arbeiten zu *Christus* begonnen, nicht sonderlich plausibel und gilt allenfalls für die Jahre 1844 bis 1847, aber nicht für die fünf Jahre davor.<sup>215</sup> Obwohl Sposatos Textanalyse fast alle Nummern aus *Christus* berührt, nimmt er keine Analyse des Chores *Ihr Töchter Zions* vor. Dessen Text stammt aus dem Lukas-Evangelium 23:28-30, das in den Sätzen 7-11 auch die Begegnung von Jesus und Herodes schildert. In Lukas 3:19-20 tadelt Johannes der Täufer Herodes, der ihn darauf hin in den Kerker werfen lässt. Im folgenden Satz, Lukas 3:21, wird sogleich die Taufe Jesu durch Johannes beschrieben. An dieser Stelle treffen sich die beiden Figuren,

---

<sup>212</sup> Schubring, *Briefwechsel*, S. 151 - 163.

<sup>213</sup> Siehe in diesem Kapitel, S. 200ff.

<sup>214</sup> Brief von Felix an Karl Klingemann vom Juli 1841. Kleßmann, *Die Mendelssohns*, S. 227f.

<sup>215</sup> Sposato, *The Price of Assimilation*, S. 168 und 171.

für die Mendelssohn sich während der Jahre 1838/1840 als zentrale Figur für ein Oratorium sehr interessiert hat. Es liegt nahe, dass er bei seinen Recherchen zu Jesus und Johannes schon vor 1847 auch auf den Text über die Töchter Zions gestoßen ist. Dennoch ist das Vorliegen eines fertigen Textes nicht Voraussetzung für die Komposition einer dafür geeigneten Musik. Die hier dargelegte Analyse des Chores *Ihr Töchter Zions* mit ihrer thematischen Verwandtschaft zu *Paulus* und den *Liedern ohne Worte* weisen eher darauf hin, dass Mendelssohn auch in *Christus* ältere Musikfragmente integriert haben könnte. Ein Autograph des Chores mit Datierung ist nicht vorhanden. Die Methode, zur früheren Zeit komponierte Musikfragmente oder musikalische Ideen wieder zu verwenden, ist indes nicht neu und findet sich häufig bei Bach, beispielsweise in seinen Kantaten, und auch bei anderen Komponisten wie Händel und Mozart.

Um das Schaffen Felix Mendelssohns in der Musikgattung Oratorium zu durchdringen und die am Schluss des Abschnittes über *Elias* aufgeworfenen Fragen zu beantworten, ist eine gemeinsame Betrachtung aller drei Oratorien hilfreich. Besonders augenfällig ist dabei die Verwandtschaft des musikalischen Materials. Alle drei Oratorien besitzen grundlegende Motive und sogar Melodien, die demselben Keim entspringen. Dies zeigt sich vor allem im Dur-Thema der *Paulus*-Ouvertüre und seiner Mollvariante in Verbindung mit den Chören „Der Herr ging vorüber“ (Nr. 34) und „Und der Prophet Elias brach hervor“ (Nr. 38) aus *Elias* und dem Chor „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen“ (Nr. 3) aus *Christus*' erstem Teil. Der Chor-Einsatz „Der Herr wird die Tränen“ (Nr. 19 Takte 49 bis 53) aus *Paulus* rundet das Bild ab. Dass dieses musikalische Material, das auf den Yom-Kippur-Gesang *El maleh Rachamim* zurückgeht, Grundstoff für weitere Nummern aus den Oratorien ist, wurde im vorangegangenen Kapitel ausführlich belegt.<sup>216</sup> Ein weiteres Verbindungselement ist das Thema der Elias-Arie „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“ (Nr. 17), das sich in seiner Struktur vor allem in den Chören „Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte“ (Nr. 4) aus *Paulus* und „Er hat das Volk erregt“ (Nr. 4) aus *Christus* widerspiegelt, und motivisch auch bei anderen Nummern der Oratorien zu finden ist.<sup>217</sup> Alles in allem basieren die Oratorien

---

<sup>216</sup> Siehe Appendix 1, Takte 1-8.

<sup>217</sup> Siehe Schluss von Appendix 1, Takte 30 – 39.

auf zwei melodischen Grundideen, nämlich zunächst die Grundstellung des Dur- oder Moll-Dreiklanges in Aufwärtsbewegung mit seiner Erweiterung in die sechste Stufe, die zurück in die fünfte hinführt, und dessen Umkehrung mit dem darunter liegenden Leitton, und dem aufwärts gerichteten Moll-Quartsextakkord mit einem nachfolgenden, abwärts gerichteten Dur-Dreiklang in der Grundstellung. Beide Grundideen sind auch miteinander verwandt. Dazu gesellt sich der Dreiklang in seiner Grundstellung, der in Mendelssohns Schaffen das Glaubensbekenntnis symbolisiert, und die erhöhte vierte Stufe der Tonleiter, die die Grundlage für den Tritonus-Intervall bildet.

In der Textierung der drei Oratorien ist Mendelssohns besondere Behandlung der Juden deutlich zu erkennen. Er versucht konsequent, die üblichen antisemitischen Attacken, in denen die Juden als gesamtes Volk der Tötung oder der Aufforderung zur Tötung von Heiligen beschuldigt werden und die in anderen Oratorien häufig anzutreffen sind, zu umgehen oder zumindest zu mildern. Bei *Elias* und *Christus* ist dies sehr deutlich zu erkennen. In *Paulus* ist die Analyse durch die komplizierte Entstehungsgeschichte des Librettos und den Einfluss von Abraham Mendelssohn auf den Text erschwert. In Mendelssohns ersten Libretto-Aufzeichnungen zu *Paulus* vermeidet er es, die Juden als die Christenverfolger zu zeigen, wie es häufig in den überlieferten Berichten über Paulus' Aktivitäten der Fall ist. Dennoch wird der Text in den folgenden Änderungen auf Betreiben von Abraham Mendelssohn, der sich sehr für das *Paulus*-Manuskript interessierte, zu Ungunsten der Juden und ihres starren Glaubens geändert. Zum Schluss der Arbeit an *Paulus* ist das Gesamtbild sehr gemischt. Dennoch ist Mendelssohns Intention weiterhin erkennbar, wenn auch nicht so deutlich wie in den beiden anderen Oratorien. Die Anschuldigungen im Text treffen zum überwiegenden Teil die Heiden und nicht die Juden, wie es gleich im ersten Chor heißt: „Die Heiden lehnen sich auf, Herr, wider dich und deinen Christ.“ Auch im ersten Chor des zweiten Teils des Oratoriums (Nr. 22) „Der Erdkreis ist nun des Herrn“ heißt es: „Denn alle Heiden, alle Heiden werden kommen“. Erst am Schluss des Oratoriums, im Rezitativ Nr. 36, werden explizit die Juden neben den Heiden erwähnt, und im anschließenden Chor lautet ihr gemeinsamer Ruf: „Hier ist des Herren Tempel“ (Nr. 37). Die Verwirrung um Heiden und Juden steigert sich noch, wenn das Volk, wohl die Juden und die Heiden, die Israeliten zu Hilfe ruft:

„Ihr Männer von Israel helfet“. Wann immer es in *Paulus* einen Aufruhr gibt, ist es das Volk, das an Ort und Stelle ist, und nicht das Volk der Juden, beispielsweise im dritten Rezitativ „da richteten sie zu etliche Männer, die da sprachen:“ [...] „und bewegten das Volk und die Aeltesten,...“. Es ist nicht zu leugnen, dass ein gläubiger Christ intuitiv an die Juden denkt, dennoch war dieses Vorgehen für Mendelssohn eine innere Beschwichtigung und Beruhigung. Trotz seiner Ehrfurcht vor seinem Vater Abraham, der in *Paulus* ein klares Bekenntnis seines Sohnes zum Christentum und eine klare Distanzierung vom Judentum lesen wollte, vermutlich aus Sorge vor der Reaktion des christlichen Publikums gegenüber dem jüdischstämmigen Komponisten, änderte Felix nach dem Ableben seines Vaters das Libretto, in dem er antisemitische Angriffe im Text zumindest verschleierte.<sup>218</sup>

In *Elias* werden die Götzenanbeter und die Baal-Priester der Königin Isebel angegriffen und nicht die gläubigen Juden. Wieder ist es „das Volk“, das von der phönizischen Königin und Gemahlin Ahabs, König in Israel, gegen Elias aufgewiegelt wird. Das Volk ist nun ein Spielball in den Händen entgegen gesetzt wirkender Kräfte.

Der Text zu *Christus* wurde von Mendelssohn fast wörtlich aus den Matthäus-, Johannes- und Lukas-Passionen übernommen. Wie in Jeffrey Sposatos Analyse des Textes zu lesen ist, mied Mendelssohn konsequent die Worte „Juden“, „jüdisch“ und „hebräisch“, obwohl sie explizit in den Evangelien erwähnt werden.<sup>219</sup> Er ersetzte sie mit „sie“, „das Haufe“ und, wie schon in *Elias*, mit dem Begriff „das Volk“. Als letzten Ausweg ließ er einfach einen Teil eines Satzes weg. Wenn man die Grundlage der Geschichte in Betracht nimmt, ist dies gewiss in voller Absicht geschehen. Dies gilt besonders für *Elias* und für die spätere Fassung des *Paulus*. Dies zeigt Felix Mendelssohns Attitüde dem Judentum gegenüber. Diese Art und Weise, mit seinen Wurzeln umzugehen, ist bei konvertierten jüdisch-stämmigen Komponisten nicht selbstverständlich. Bei Gustav Mahler ist ein latenter Antisemitismus deutlich präsent,<sup>220</sup> der bei Kurt Weill sogar in gesteigerter Form vorliegt.

---

<sup>218</sup> Sposato, *The Price of Assimilation*, S. 92.

<sup>219</sup> Ebd., S. 173.

<sup>220</sup> Siehe Mahlers Brief aus Lwów /Lemberg vom 31. März 1903, in: La Grange, Henry-Louis de/Weiss, Günther, *Ein Glück ohne Ruh: Die Briefe Gustav Mahlers an Alma Mahler*, Berlin 1995, S. 144.

Die Beziehungen der Familie Mendelssohn Bartholdy zu anderen jüdischen Persönlichkeiten waren vielfältig und Felix wusste, dass er es mit bereitwilligen, geistig offenen Menschen zu tun hatte und nicht mit den „halsstarrigen“ aus den Evangelien.<sup>221</sup> Gewiss gibt es auch heute im Judentum, wie auch in anderen Religionen, unbeugsame erzkonservative Gruppierungen, die man durchaus als halsstarrig bezeichnen könnte, dennoch ist und war es kein Grund, die gesamte Glaubensgemeinschaft deswegen zu diskreditieren. Dies war Felix Mendelssohn zweifellos bewusst.

Einen wichtigen Aspekt beschreibt Sposato noch in seiner Analyse des Oratoriums *Elias*. Er behandelt ein Thema, das er „Christology in Elias“ nennt. Zwar ist dies ein interessanter Aspekt des Werkes. Dennoch sollte er nicht überbewertet werden. Es ist folgerichtig und sinnvoll, eine Anpassung der Elias-Geschichte aus dem alten Testament an das christliche Verständnis vorzunehmen. Jedoch ist die Basis, auf die sich Sposatos These stützt, fragwürdig. Er geht davon aus, dass Mendelssohn durch das gesamte Werk die Begebenheiten aus Elias' Leben möglichst ähnlich zu Christus' Wirken zeigen wollte: „I would argue that by accepting *Elias* as an allegorical work and interpreting the 'series of situations' in that light, the Christology generally detected in the oratorio's final numbers readily emerges in nearly every aspect of the piece. Among *Elias*'s christological elements are its overall structure and ordering, which, in a manner similar to *Messiah*, roughly parallel the gospel narrative, thereby suggesting to the listener that the events of *Elijah*'s life closely resembled those of Christ's.“<sup>222</sup> Die Änderungen, die Mendelssohn im Originaltext vornahm, waren für das allgemeine Verständnis des Oratoriums wichtig, denn das Publikum sollte die Geschichte emotional aufnehmen können, sonst hätte das Oratorium keinen großen Erfolg erzielen können. Die Art und Weise der Elias-Erzählung im Alten Testament ist typisch und beschränkt sich auf den Bericht von Fakten aus der Sicht eines Erzählers. Emotionale Positionierung ist für den Leser zwar möglich, jedoch bleibt der Text für Interpretationen offen. Mit den wenigen Änderungen der Vorlage, die bereits viele faszinierende Details enthielt, unternahm Mendelssohn den Versuch, die emotionale Ebene der Geschichte zu betonen und darzustellen,

---

<sup>221</sup> Siehe, Weissweiler, *Fanny Mendelssohn*, S. 219ff.

<sup>222</sup> Sposato, *The Price of Assimilation*, S. 130.

um die Dramatik im Laufe des Oratoriums aufrecht zu erhalten. Diese sollte selbstverständlich den Zuhörern zugänglich gemacht werden, aber nicht, wie Sposato behauptet, um die Elias-Geschichte mit all ihren Facetten so weit wie möglich den Berichten über Jesus Christus anzugleichen. Die Figur des Propheten Elias wird ohnehin im Judentum, im Christentum und im Islam, respektiert und bedarf keiner umfassenden Konvertierung. Sposato geht ferner davon aus, dass Mendelssohn die Szenen in *Elias* bewusst den Begebenheiten um Jesus Christus gegenüber stellte, um die Parallelen aufzuzeigen: „Intricately and essentially connected with this design are the often subtle changes made to the biblical Story of Elijah, to bring it further in line with the gospel story and to allow the parallels to emerge.“<sup>223</sup> Wie schon erwähnt, blieb Mendelssohn der biblischen Geschichte weitgehend treu und übernahm den genauen Szenenverlauf samt wörtlicher Übersetzungen in das Oratorium. Sposato zieht zur Begründung seiner These gerade diese wörtlichen Zitate aus dem Alten Testament heran – und dies kann seine Annahme, Mendelssohn hätte die Elias-Geschichte näher an die neutestamentarischen Schriften rücken wollen, eben nicht stützen. Ohnehin könnte allenfalls die biblische alttestamentarische Elias-Geschichte mit ihrer besonderen Wirkung und auch mit ihrer zeitlichen Entstehung als Einflussquelle für die Formung des Neuen Testaments und die Geschichte Jesu dienen und nicht umgekehrt.<sup>224</sup> Dasselbe gilt auch für die apokryphische Nicodemus-Geschichte. Der Hinweis auf die Kontinuität der Geschichte in Anlehnung an Jesus den Erlöser findet sich erst in den letzten fünf Kompositionen des Oratoriums, nämlich ab der feurigen Himmelfahrt des Elias (Chor Nr. 38). Erst in dieser Szene verlässt Mendelssohn die durchgehend biblische Vorlage, um mit Texten aus den Evangelien die Auferstehung der Gerechten anzukündigen. Vor allem spricht daraus aber der Wille des Komponisten, der bis zur letzten Korrektur der endgültigen Partiturfassung darauf bestand, dass der Titel des Gesamtwerkes „Elias, ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments“ heißen solle.<sup>225</sup>

Mendelssohn ging bei seinen Korrekturen sehr gründlich und bis ins letzte Detail vor.<sup>226</sup>

---

<sup>223</sup> Ebd., S. 130.

<sup>224</sup> Ebd., „Christological Overview of Elias“, Tabelle S. 131.

<sup>225</sup> Brief vom 15. Januar 1847. Elvers, *Briefe*, S. 253.

<sup>226</sup> Briefe an Simrock. Ebd., S. 252 – 275.

Er entschuldigt sich beispielsweise bei Simrock wegen seiner „Haarspalterei“, wenn dieser danach fragt, warum der Name des Oratoriums im Klavierauszug fünf Mal vorkommen muss, bevor man zum ersten Mal den Anfang des Notentextes sieht.<sup>227</sup>

Die Gesamtschau der Kompositionen, Briefe und sonstiger Schriften Mendelssohns von den frühen Jahren bis zu seinem Tod zeigen seine Moralvorstellungen und bezeugen eine klare, stimmige und in sich selbst ruhende Persönlichkeit, die mit bestem Gewissen nach gefestigten Lebensprinzipien gelebt und gehandelt hat. Nach tiefgründiger Analyse ist in seinen Oratorien keine nennenswerte Änderung seiner Weltanschauung oder seiner Einstellung gegenüber den Religionen und der Gesellschaft festzustellen. Felix Mendelssohn war in dieser Hinsicht als Person kein Revolutionär und hatte auch nicht die Absicht dazu. Er besaß eine Persönlichkeit, die nicht nur von seinem Vater stark geprägt wurde, sondern auch von den geistigen Ideen seines Großvaters Moses Mendelssohn und seinen humanistischen, von Toleranz geprägten religionsphilosophischen Thesen. Er begegnete dem Judentum und seiner Abstammung mit Respekt, und, falls nötig, verteidigte er es.<sup>228</sup> Seine Religiosität und sein Religionsverständnis waren seit seiner Kindheit, wie bei seinem Vater Abraham, fortschrittlich und liberal. Die folgenden Zeilen im Brief von Abraham an seine Tochter Fanny anlässlich ihrer Einsegnung vom 24. Mai 1820 sprechen für sich: „Ob Gott ist? Was Gott sei? Ob ein Teil unseres Selbst ewig sei und, nachdem der andere Teil vergangen, fortlebe? Und wo? Und wie? – Alles das weiß ich nicht und habe Dich deswegen nie etwas darüber gelehrt. Allein ich weiß, dass es in mir und in Dir und in allen Menschen einen ewigen Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten und ein Gewissen gibt, welches uns mahnt und leitet, wenn wir uns davon entfernen. Ich weiß es, glaube daran, lebe in diesem Glauben, und er ist meine Religion. [...] Die Form, unter der es Dir Dein Religionslehrer gesagt, ist geschichtlich und wie alle Menschensatzungen veränderlich. [...] Du hast durch Ablegung Deines Glaubens - bekenntnisses erfüllt, was die Gesellschaft von dir fordert, und heißest eine Christin. Jetzt aber sei, was Deine Menschenpflicht von Dir fordert, sei wahr, treu, gut...“<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Brief an Simrock vom 10. Juli 1847. Ebd., S.270.

<sup>228</sup> Näheres in: Lackmann, *Das Glück der Mendelssohns*, S. 200ff.

<sup>229</sup> Zitiert in: Hensel, *Familie Mendelssohn*, S. 89ff.

In dieser Hinsicht sollte nach Abraham Mendelssohn die „richtige“ Religion im praktischen Sinn diejenige sein, die für seine Familie zu der Zeit am dienlichsten war, und dies war eben das Christentum. Für Felix gilt nichts anderes. Sein Glauben gründet sich auf diese Werte und nicht auf die Frage, ob es einen alleinigen Gott gibt oder doch die Dreifaltigkeit. Die Werte standen im Vordergrund, die schon sein Großvater Moses Mendelssohn hervorhob, wenngleich auch er sie nicht erfunden hatte. Wenn Christus für diese Werte steht, dann glaubte Mendelssohn an ihn, als eine symbolisierende Figur.

## Zwischenkapitel:

### Geheime Absichten – Christologie und Antisemitismus?

#### Der Fall Moses

Ein brennendes Thema der letzten zwei Jahrzehnte ist die Frage nach der tatsächlichen oder mutmaßlichen Christologie und dem latenten Antisemitismus in Felix Mendelssohns Oratorien. Zwei Werke, *Religious Aims and Mendelssohn's 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach's St. Matthew Passion* (1993) von Michael Marrisons, das die theologische Konfrontation der Familie Mendelssohn mit dem Judentum durch die Analyse der Mendelssohn'schen Fassung der Matthäus-Passion behandelt, und Jeffrey Sposatos *The Price of Assimilation - Felix Mendelssohn and the nineteenth-century anti-semitic tradition* (2006) können als Beispiele herangezogen werden. Darin werden vermeintliche antisemitische Tendenzen in den Libretti durch die Ziehung sogenannter „logischer Konsequenzen“ „beleuchtet“.<sup>230</sup>

Die Behauptung, Mendelssohn habe in seinen Werken antisemitischen Botschaften versteckt, weckt zumindest eine gewisse Beunruhigung, denn solche „Thesen“ beruhen höchstens auf Vermutungen, nicht auf wissenschaftlichen Erkenntnissen. Dabei werden keine persönlichen Äußerungen oder schriftlichen Erklärungen Mendelssohns für bestimmte Entscheidungen in seinem Schaffen zitiert, weil es solche nicht gibt. Mendelssohns Vermeidung einer Konfrontation mit der christlichen Gesellschaft, in der er sich unbedingt assimilieren wollte, wird als Mangel an Standhaftigkeit dargestellt. Dabei wird außer Acht gelassen, dass es eine Vielzahl von Äußerungen aus allen Lebensperioden Mendelssohns gibt, in denen er sich deutlich als Komponist präsentiert, der eben bewusst gegen den damaligen Zeitgeist schwimmt. An Ignaz Moscheles beispielsweise schreibt er 1834 ironisch: „Bin ich nicht meines Handwerks ein antipublikümmerlicher Musiker und ein antikritischer dazu?“ Wie wohl bekannt ist, steckt in jedem Witz ein Kern von Wahrheit. Und er fährt fort: „Und wenn mir jetzt gleich eine Ouvertüre zum Lord Eldon einfällt, in Form eines Canons in der Umkehrung, oder einer Doppelfuge mit einem Cantus firmus,

---

<sup>230</sup> Marrisons, Michael, „Religious Aims and Mendelssohn's 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach's St. Matthew Passion“. in: *Musical Quarterly*, 77/4, 1993 und Sposato, *The Price of Assimilation*.

so schreibe ich sie doch.“<sup>231</sup> Über die wahrhafte Kunst schreibt er, sie müsse „gegen den herrschenden Publikumsgeschmack“ geschrieben werden. Er glaubte, dass seine Musik „gewiß nicht populär werden kann“. Über seine Auffassung vom Komponieren schreibt er, er wolle keine Musik schaffen „nach der die Leute da capo rufen“ sondern eine die „mehr inwendig“ ist.<sup>232</sup> Das Publikum, sogar das des von ihm favorisierten Englands, kritisiert er scharf: „... keine Lebhaftigkeit, sondern nur Schnelligkeit, kein Respekt vor dem Kunstwerk ...; sie beten Beethoven an und kürzen ihn, sie beten Mozart an und langweilen sich dabei, sie beten Haydn an und hetzen ihn zu Tode. Die Musik ist Modesache geworden“.<sup>233</sup> Die Gesellschaft in Deutschland, in der er lebt, kritisiert er vehement: „Das Volk ist ... innerlich angegriffen und zerstört. Sie haben eine Religion und glauben nicht, ... sie haben eine glänzende helle Vorzeit, und sie stehen ihr fern, da ist es kein Wunder, wenn sie sich nicht an Kunst erfreuen, wenn ihnen alles Ernste gleichgültig ist“.<sup>234</sup> Zwar zeigt dieses Zitat Mendelssohns patriotische Gefühle, vor allem im Bezug auf die „glänzende helle Vorzeit“ und die deutsche Kunst, dennoch schreibt er, dass „sie“ eine Religion haben und isoliert sich auf diese Weise, ja kapselt sich damit von der Gesellschaft, in der er lebt, ab. Zeichen seiner angeblichen vollständigen Assimilation in der christlichen Gesellschaft sind hier definitiv nicht abzulesen.

Zudem hätte Mendelssohn, sollte die Behauptung über seine persönliche Furcht vor der christlichen Gesellschaft, zutreffen, wohl nicht gewagt, ein Werk wie *die erste Walpurgisnacht* (1832) zu vertonen, in dem die Christen so deutlich von den Heiden besiegt und verlacht werden. Über die Frage, wen die Heiden symbolisieren und ob damit auch die Juden gemeint sind, wurde oft diskutiert.<sup>235</sup> In der *Walpurgisnacht* konnte Mendelssohn sich zwar auf die Institution Goethe und dessen Textvorlage stützen, die den Spott über die Christen vorgibt. Dennoch hätte er auch andere Textvorlagen des Dichters für ein Bühnenwerk als Vorlage in Betracht ziehen können.

---

<sup>231</sup> Moscheles, Felix, Hrsg., *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888, S. 99.

<sup>232</sup> Zitiert in: Pachnicke, Peter, „Fragen eines Außenseiters nach der Modernität des Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993, Wiesbaden 1996, S. 76.

<sup>233</sup> Ebd., Brief vom 7. Mai 1829, S. 75

<sup>234</sup> Ebd., S. 74.

<sup>235</sup> Darunter auch Botstein, Leon, „Lieder ohne Worte. Einige Überlegungen über Musik, Theologie und die Rolle der jüdischen Frage in der Musik von Felix Mendelssohn“. In: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993, Wiesbaden 1996, S. 107.

Mendelssohn jedenfalls vermied am Schluss des *Paulus* (Rezitativ Nr. 36 und Chor Nr. 37) eine deutliche Unterscheidung zwischen Juden, Heiden und Israeliten. Interessanterweise wurde Mendelssohn im 19. Jahrhundert von seinen Konkurrenten und „Hütern des Deutschtums“, wohlgemerkt vor allem nach seinem Ableben, des Gegenteils bezichtigt, nämlich, in seiner religiösen Musik eine „Judaisierung“ der protestantischen Theologie vorgenommen zu haben - ein Vorwurf, der auf die Texte seiner Werke zielte und die Musik mit ihrer Qualität und ihrem großen Einfluss auf die Entwicklung der Kirchenmusik außer Acht ließ.

Besonders deutlich wird die Auseinandersetzung an dem von Mendelssohn verfassten Libretto zu A. B. Marx' Oratorium *Mose*. Ausgehend von diesem Text wird die Behauptung aufgestellt, Mendelssohn habe eine antisemitische Vorlage geschrieben, um seine Treue zum Christentum zu beweisen: „As *Moses* helps to demonstrate, Mendelssohn equated disassociation with disparagement. It was not enough to prove the strength of his faith by filling his libretto with Christian symbolism. *Moses* would need to attest to Mendelssohn's complete separation from Judaism by embracing contemporary anti-semitic standards, ...”<sup>236</sup> Schließlich wird daraus noch der Schluss gezogen, dass Mendelssohn eine Neigung zu antisemitischen Texten gehabt habe. Diese These ist bei näherer Betrachtung unhaltbar.

Eine umfangreiche Analyse des *Moses* Textes ist bei Sposato zu lesen.<sup>237</sup> Der erste Eindruck des Werkes „Christology, Anti-Semitism, and Moses“, in dem Sposato Kritik an den nicht immer wissenschaftlichen Methoden Eric Werners übt und sein Bedauern über einige der Briefanalysen Werners zum Ausdruck bringt, deutet auf eine penible Recherche hin. Jedoch zeigt eine ebenso detaillierte Untersuchung seiner Interpretation des *Moses*-Librettos viele Ungenauigkeiten. Häufig interpretiert Sposato seine Annahmen in den Sachverhalt hinein, anstatt sich auf die bekannten Fakten zu stützen. Die seiner Analyse zugrunde liegende These lautet, Mendelssohn habe die Figur des Moses als eine Art alttestamentarischen Christus gezeichnet: „Mendelssohn continues to strengthen this image of Moses as a kind of Old Testament Christ in Part III by having him experience and perform various Christlike acts, building mostly on text

---

<sup>236</sup> Sposato, *The Price of Assimilation*, S. 77 und 73.

<sup>237</sup> Ebd., S. 61 – 73.

taken from outside the Exodus Narrative".<sup>238</sup> Im Folgenden werden Sposatos Annahmen untersucht und bewertet.

Gleich in den ersten Beispielen stößt man auf gezwungene Interpretation. Es handelt sich um ein Zitat aus Mendelssohns Libretto mit Anlehnung an den Text aus Num. 14:5,9 und 10:

*Moses Text IV, S. 12:*

Mose und Aaron fielen auf ihr  
Angesicht vor der ganzen Versammlung  
Und sprachen: Fallet nicht ab vom Herrn,  
der Herr ist mit uns. Fürchtet Euch nicht.

*Chor:* Weg, weg mit denen. Steinigt sie!

Diesen Text deutet Sposato als einen Versuch Mendelssohns, mit seiner Wortwahl die Figur Moses an Jesus Christus anzunähern. Dabei lässt Sposato aber die Textquellen außer Acht. Die Sätze 5 und 9 werden zwar nicht vollständig, aber wortwörtlich von Mendelssohn aus dem Alten Testament übernommen. Daher begrenzt sich die vage Parallelität zur Christus-Geschichte auf die kurzen Ausrufe „Weg, weg mit denen“, die nicht aus Num. 14:10, sondern aus der Schilderung des Johannes (Kap. 19:15) zur Geißelung und Verurteilung Jesu stammen, als Ausdruck der Absicht des Volkes, Moses und Aaron zu steinigen. Es ist sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht zu beweisen, dass Mendelssohn für sein Libretto die hochgeschätzte biblische Übersetzung seines Großvaters Moses verwendet hatte. Im biblischen Originaltext wird der Ausruf des Volkes mit dem Verb (hebr. amar - sagen) versehen, dass neben der verbalen Äußerung auch die Vorbereitung zur Steinigung von Moses und Aaron impliziert. Vermutlich benutzte Mendelssohn einfach die moderne wörtliche Übersetzung des Verbs, vielleicht in der Absicht keine Verwirrung zu erzeugen, oder weil er schlicht nichts Besseres wusste.

Einen weiteren Hinweis auf den Ursprung des Textes kann der Aspekt liefern, dass Mendelssohn zur gleichen Zeit an seinem Libretto zu *Paulus* arbeitete. Der Ausruf „weg, weg“, wie auch die Phrasen „der Herr ist mit uns“ und „fürchtet Euch nicht“,

---

<sup>238</sup> Ebd., S. 63f.

die ebenfalls dem oben zitierten Satz Nr. 9 des Kapitels aus Numerus entliehen sind, sind auch Bestandteile des *Paulus*-Textes. Es ist daher wahrscheinlicher, dass Mendelssohn sich entschied, die Formulierung, die er in *Paulus* benutzt hatte, nämlich „Weg, weg mit ihm“, auch für die Steinigungsstelle im *Moses*-Libretto zu verwenden, ohne dabei christologische Absichten zu hegen. Weiter schreibt Sposato, Mendelssohn wolle die Israeliten als ein Volk mit barbarischen Ritualen präsentieren; „as adhering to a religion based on sometimes barbaric ritual“<sup>239</sup>. Auch diese These ist bei Betrachtung der Quelle nicht haltbar. Die Steinigung wird im biblischen Text wörtlich erwähnt. Die Steinigungsmethode als Todesstrafe war zur Zeit Moses auch in anderen Völkern des Nahen und Mittleren Ostens verbreitet. Der Rückschluss Sposatos, Mendelssohn habe die Steinigung zur Darstellung der besonderen Grausamkeit des jüdischen Volkes verwenden und diese als für die jüdische Religion typischen Brauch darzustellen, entbehrt somit einer Grundlage. Dies aber noch mit einer Kreuzigung in Verbindung zu setzen, („Kreuzige ihn!“), wie es im Johannes-Evangelium geschrieben steht (Joh. 19:15),<sup>240</sup> ist unangemessen, denn eine Kreuzigung hat mit Moses und seiner Zeit nichts Gemeinsames. Ein Christ im 19. Jahrhundert würde eine Steinigung auch nicht zwangsläufig mit einer Kreuzigung konnotieren.

Das nächste Beispiel, das Sposato aus dem Libretto zu Num. 12:1-3 anführt, lautet:

*Moses* Text IV, S. 12:

Und Mirjam und Aaron redeten wider  
Mose und sprachen: Redet denn der Herr  
Allein durch Mosen? Redet er nicht auch  
durch uns?

Sposato ist der Ansicht, dass Mendelssohn an dieser Stelle die Treulosigkeit und schließlich den Verrat des Volkes an Moses darstellen wollte. Die Treulosigkeit, die auch in der Passion Christi mit dem Verrat des Judas an Jesus eine wichtige Rolle spielt, ist ein typisch antisemitischer Verleumdungsbegriff.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Ebd., S. 65.

<sup>240</sup> Ebd., S. 64.

<sup>241</sup> Ebd., S. 64 und 72.

Die Stelle ist jedoch eine wörtliche Übersetzung des Alten Testaments, der heiligen jüdischen Schrift. Wie soll diese Stelle also ein antisemitisches Vorurteil implizieren? Was Sposato in seiner Recherche zudem nicht erwähnt, ist die Vorgeschichte, die nicht zu seiner These passt. Mirjam ist erbost über Moses' Heirat mit einer Abessinierin (Num. 12:1). Aaron und Mirjam besaßen die Fähigkeit, Gottes Wort durch Bilder und Träume zu empfangen, jedoch nicht Moses Gabe, eine Unterredung mit Gott zu führen (Num. 12:6-8). Mit Aarons Hilfe lässt Mirjam ihrem Unmut über die Hochzeit freien Lauf, indem sie in dem hier zitierten Text Moses' Fähigkeit der Unterredung mit Gott, die sie eben nicht besitzt, herabzusetzen versucht. Dafür wurde Mirjam später von Gott mit Aussatz bestraft (Num. 12:10, 14-16). Mendelssohns Intention ist es an dieser Stelle nicht, eine Parallelität zur Judasgeschichte zu erzeugen. Er folgt hier lediglich der biblischen Vorlage, die am Beispiel Mirjams und Aarons zeigt, wie der gerechte Gott die menschlichen, aber gleichwohl verwerflichen Gefühle des Neides und der Anmaßung ahndet.

Das folgende, von Sposato gewählte Beispiel aus dem *Moses*-Libretto ist die Beschreibung der Fürbitte Moses' für das sündhafte Volk (Adaption von Mos. 32:31-33, 34:9; Num. 14:19; Dt. 9:18). Mendelssohn verwendet wieder eine wörtliche Übersetzung der Bibelstellen über die Episode der götzenhaften Verehrung des goldenen Kalbes. Auch hier wollte Mendelssohn nicht, wie Sposato annimmt, eine Parallele zwischen Jesus und Moses herstellen und letzterem eine christliche Barmherzigkeit andichten. Moses opfert sich nicht selbst, wie Sposato schreibt, und nimmt die Strafe Gottes nicht allein auf sich („to take the sins of the people upon himself“<sup>242</sup>), sondern er ist nur dazu bereit, die Strafe Gottes auch auf sich zu nehmen (Mos. 32:32). Er hält Gottes Strafe, das ganze Volk zu tilgen und ihn und seine Nachkommen als das auserwählte Volk zu segnen, nicht für angemessen. Er weiß, dass er damit womöglich das Volk nicht retten wird. Dessen ungeachtet legt er vierzig Tage und Nächte Buße und erlangt Gottes Gnade für das Volk. Er stellt sich Gottes Willen entgegen und überzeugt ihn schließlich. (Num. 14:13-20). Solch ein Ereignis kommt in der Lebensgeschichte Jesu Christi nicht ein einziges Mal vor. Jesus Christus hat keinen Einfluss auf Gott, obwohl er nach dem christlichen Glauben sein Sohn ist.

---

<sup>242</sup> Ebd., S. 64.

Die fünf Bücher Moses, die *Torah*, wurden im sechsten Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung kanonisiert. Die biblische Geschichte über Moses diente somit häufig als historische Vorlage für die später entstandenen Schriften, und nicht umgekehrt. Mendelssohn präsentiert in seinem Libretto die Figur Moses nicht als christianisierten Vorgänger zu Jesus. Er orientiert sich schlicht und einfach mit akribischer Genauigkeit und Respekt am überlieferten Text der Bibel, und nicht, wie Sposato mit seiner Deutung glauben machen will: "Significantly, Mendelssohn's design of *Moses* as an intensely Christological work, while allowing him to portray his protagonist in a manner reminiscent of Christ, simultaneously necessitated that the Jews be portrayed as they are in the new Testament – in a predominantly negative light. Moreover, Mendelssohn's depiction of the Jews tied into several common nineteenth-century anti-semitic stereotypes..."<sup>243</sup> Man könnte Mendelssohn vielleicht einen gewissen Grad an Naivität bei der Auswahl der biblischen Stellen bescheinigen, aber auf keinen Fall hegte er antisemitische Absichten.

Ein weiteres Beispiel Sposatos aus dem *Moses*-Libretto ist die Geschichte des Auszugs der Hebräer aus Ägypten. Hier vergleicht Sposato die Verwendung eines lyrischen Abschnitts der Bibel, der den Lobgesang *Schirat ha'yam* (zu Deutsch *Lied des Moses*) enthält, in den beiden Libretti von Mendelssohn und Marx. Der Text basiert auf Moses 15:1,11 und 18.

Mendelssohn, *Moses* Text IV, S. 10-11:

Ich will dem Herrn singen, denn er hat  
Eine herrliche That gethan. Roß  
Und Wagen hat er ins Meer gestürzt.  
Herr, wer ist dir gleich unter den Göttern? Wer  
Ist dir gleich, der so mächtig heilig,  
schrecklich, loblich und wunderthätig sei?  
Der Herr wird König sein immer und ewig.

---

<sup>243</sup> Ebd., S. 65.

Marx, Mose, Nr. 21:

Sie sind niedergestürzt und gefallen! Wir  
Aber stehen aufgerichtet! – Wer ist dir  
Gleich, O Herr? So mächtig, so schrecklich,  
so wunderthätig, so heilig!  
- Ich will dem Herrn laut und fröhlich  
singen! Er hat fürwahr eine herrliche  
That getan: Roß und Mann hat er ins  
Meer gestürzt! Herr ist sein Name.

Sposato kritisiert in dem Mendelssohn-Text die Formulierung der Frage „Herr, wer ist dir gleich unter den Göttern?“. Bei Marx heißt es: „Wer ist dir gleich, o Herr?“. Nach Sposato ist Mendelssohns Bild der Israeliten „if not cult-like, at least primitive“<sup>244</sup>. Er bezieht sich dabei auch auf die heidnische Konnotation, die der Text mit dem Wort „Götter“ im Plural impliziert, im Gegensatz zum Singular „O Herr“ bei Marx. Nun stammt die Textstelle bei Mendelssohn sowohl wörtlich aus dem Alten Testament als auch aus der Luther-Bibel, was man von Marx' Text nicht behaupten kann. Die heidnischen Tendenzen der Israeliten während der Wanderung durch die Wüste sind im Bibeltext bereits angelegt (Moses 32: 1), sie werden aber von Sposato als anti-semitische Vorlage Mendelssohns dargestellt. Die von Sposato implizierte Geringschätzung des Volkes Israel wegen heidnischer Tendenzen ist daher wohl als Überinterpretation zu bezeichnen. Im Übrigen wäre es naiv zu behaupten, dass ein ganzes Volk, das soeben nach 400 Jahren von der Sklaverei befreit wurde, sogleich all seinen Aberglauben und seine Kulttradition ablegt. Dies war sowohl Moses als auch den jüdischen Geistlichen, die die Bibelschriften kanonisierten, klar. Dies ist auch der Grund für die vierzigjährige Umherwanderung in der Wüste. Die Generation der Sklaven sollte vor der Eroberung des gelobten Landes ableben. Es war Moses' bzw. Gottes Anliegen, die Reifung des Volkes und ihre Bereitschaft, für ein eigenes Land zu kämpfen, in langen Jahren der Wanderung herbeizuführen. Die in dieser Zeit erlittenen Rückschläge und der damit einher gehende, zeitweise Verlust des Gottvertrauens veranschaulichen diesen Reifeprozess und stellen keine Abwertung des Volkes Israel dar.

---

<sup>244</sup> Ebd., S. 69

Diese Verunsicherung der umher ziehenden Menschen wollte Mendelssohn in seinem Libretto wiedergeben, und kein schöngefärbtes Heldenepos verfassen.

Im Vergleich werden die Unterschiede in der Auffassung der Libretti der beiden Autoren deutlich. Während Marx eine opernhafte Dramatik anstrebt, bleibt Mendelssohn in der Tradition der Werke Bachs und Händels und bemüht sich aus Respekt vor der geschichtlichen Vorlage um Quellentreue. Sein Bestreben, jegliche Affektiertheit zu vermeiden, ließ Marx beim Lesen des Mendelssohn'schen Textes kalt und emotionslos. Für Sposatos Behauptung, Marx' Enttäuschung rühre aus der Absicht Mendelssohns her, in seinem Libretto eine unflätige Darstellung der Juden zu kreieren, gibt es keine Belege: „... in fact, Marx's disappointment with Mendelssohn's text was rooted precisely in *Moses'* unflattering portrayal of the jews and stemmed from the very different relationship the two composers had with their shared jewish heritage“.<sup>245</sup> Hier ist die Äußerung Sposato reine Spekulation. Marx schreibt in dem Brief, in dem er Mendelssohns Libretto ablehnt, den Sposato selbst in seinem Buch zitiert, dass ihn der Text kalt, emotionslos, schlicht regungslos lasse. Aber es findet sich kein einziges Wort der Kritik an Mendelssohns Schilderung der Juden, geschweige denn Anspielungen auf eine differierende Einstellung dem Judentum gegenüber.<sup>246</sup> Marx versuchte in seinem Oratorium eine Form zu schaffen, die zu seiner Zeit als realistisch angenommen werden konnte, und formt dabei mit seinem Libretto gerade ein dramatisches Epos. Mendelssohn hingegen führt die Tradition weiter und ist bestrebt, mit seinem Libretto den Urtext der Bibel zu bewahren. Es handelt sich um verschiedene ästhetische Ansätze, die die beiden Kontrahenten nicht in die Richtung des Anderen überbrücken konnten. Unterschwellige oder ausdrückliche Botschaften Mendelssohns an das Publikum spielten dabei keine Rolle.

Für den Anfang des dritten Teils des Oratoriums wählte Mendelssohn eine emotionale Szene, die das Dürsten des Volkes und seine Auflehnung gegen Moses beschreibt. Dramaturgisch gesehen ist seine Entscheidung folgerichtig, denn so zieht sich die Spannung vom zweiten Teil weiter in den dritten.

---

<sup>245</sup> Ebd., S. 66.

<sup>246</sup> Ebd., S. 59.

Die von Marx favorisierte Lösung besteht aus zwei plakativen Chorstücken, die zwar ein schönes Bild liefern, aber dennoch den Faden der dramaturgischen Entwicklung unterbrechen. Mendelssohns Text zu der Szene ist wie folgt:

Mendelssohn, *Moses* Text IV, S. 11-12:

Da murrete das Volk wider Mose und sprach:

*Chor:* Was sollen wir trinken?

*Mose:* Was zanket ihr mir? Warum  
Versucht ihr den Herrn?

*Chor:* Gebt uns Wasser, daß wir trinken.

Und murrten noch lauter und sprachen:

*Chor:* Warum hast du uns lassen aus  
Ägypten ziehn, dass du uns alle Durstes  
Sterben ließest? Ist der Herr unter uns,  
oder nicht?

Mose schrie zum Herrn und sprach: Was  
Soll ich mit dem Volke thun? Es fehlet  
Nicht weit, sie werden mich noch  
Steinigen.

Sposato verbindet diesen Text mit der Botschaft, Mendelssohn wolle die Untreue des Volkes zum Ausdruck bringen: „Part III of *Moses* opens with an image of dependence and lack of faith, with the Israelites demanding water from Moses after three days in the wilderness and questioning the Lord's presence“.<sup>247</sup> Es stellt sich aber doch die Frage: Wer hätte nicht geklagt in einer solch bedrohlichen Situation, kurz vor dem Verdursten in der Wüste, und wer hätte nicht von seinem obersten Geistlichen, in diesem Fall dem Propheten Moses, das rettende Wasser verlangt? Dass die Aggressivität in der Szene steigt, ist auch eine Konsequenz der Verzweiflung und der Ratlosigkeit, die sich ebenfalls steigert. Eine ähnliche Hungerszene hat Mendelssohn für den Anfang seines Oratoriums *Elias* ausgesucht: „Hilf, Herr, hilf, Herr, willst du uns denn gar vertilgen“ (Choranfang Nr. 1). Sein Ziel dabei war nicht, die Untreue des Volkes gegenüber Gott zu zeigen, sondern dessen Leiden zu verdeutlichen.

---

<sup>247</sup> Ebd., S. 69.

Im folgenden Beispiel wird eine von Mendelssohn im letzten Moment vorgenommene Textänderung derart interpretiert, dass das Volk Israel erneut in einem schlechten Licht erscheint. Mendelssohn streicht hier die Wörter „vierzig Tage und vierzig Nächte“:

Moses Text IV, S. 13:

*Gott:* [...] – Du Mose komm herauf  
Zu mir auf den Berg, daß ich dir gebe  
Meine Gebote, die du sie lehren sollst.

Da aber das Volk sahe, dass Mose und  
Sein Diener Josua ~~vierzig Tage und~~  
~~Vierzig Nächte~~ verzogen von dem Berg  
Wieder zu kommen, sammelte es sich  
Wider Aaron und sprach zu ihm:

*Chor:* Auf mache uns Götter, die vor uns  
Hergehen. Denn wir wissen nicht, was  
Diesem Mann Mose widerfahren ist, der  
Uns aus Aegyptenland geführet hat.

.....Und er machte ein gegossen Kalb.

Dies ist die Szene, die als „der Tanz um das goldene Kalb“ bekannt ist. Moses wird von Gott wiederholt hinauf zum Berg Sinai befohlen. Sposato interpretiert die Entscheidung Mendelssohns wie folgt: „Mendelssohn then intensified the sense of unfaithfulness by deleting this reference („vierzig Tage und vierzig Nächte“) before sending the final copy to Marx”.<sup>248</sup> Ein genauer Blick in den Originaltext der Bibel fördert Überraschendes zu Tage: In den Sätzen, die Mendelssohn zitiert, findet sich auch in der biblischen Vorlage kein Hinweis darauf, dass Moses vierzig Tage und vierzig Nächte auf dem Berg geblieben sei. Es heißt lediglich, dass Moses lange auf dem Berg verweilte (Moses 32: 1). Die Zahl von vierzig Tagen und Nächten wird ganze acht Kapitel zuvor erwähnt (Moses 24:18). Da Mendelssohn seine Partituren und Texte immer besonders gründlich kontrollierte und korrigierte, ist es sehr wahrscheinlich, dass er auch diesen Text später überprüfte, und die Stelle nachträglich korrigierte, ohne dabei weitere Hintergedanken zu hegen. Ein Beweis für seine Genauigkeit bei Verwendung des Bibeltextes zeigt die Parallelstelle, in der Moses selbst berichtet, er habe vierzig Tage und Nächte vor Gott büßen müssen um Gnade für das Volk zu erbitten (Dt. 9:18).

---

<sup>248</sup> Ebd., S. 72.

Die Stelle aber, die Mendelssohn für das Libretto verwendet (Moses 32:1), enthält diese Angabe nicht.

Als letztes Beispiel zitiert Sposato die folgende Stelle aus dem Libretto Mendelssohn:

Moses Text IV, S. 14: basiert auf Dt. 32:6; Hos. 8:7, 9:7; Dt. 9:24.

Dankst du also dem Herrn, deinen Gott  
Du toll und thöricht Volk? Durch  
Greu[e]ll erzürnst du ihn?  
Den Feldteufeln opferst du und nicht  
Deinem Gott? Ihr säet Wind und werdet  
Ungewitter einernnden, die Zeit der  
Heimsuchung ist gekommen, die Zeit der  
Vergeltung. Denn ihr seid ungehorsam  
dem Herrn gewesen solange ich euch  
gekannt habe. Wehe euch, ihr seid von  
ihm gewichen.

Zuerst erschreckt der Text. Hier handelt es sich tatsächlich um einen Fluch. Entscheidend gefährlich ist aber der Sposatos Hinweis auf Mendelssohns Absicht, dieses Bild des Volkes Israel zu „kultivieren“.<sup>249</sup> Wieder stammt Mendelssohn den reinen Text aus der Bibel. Solch ein Fluch kommt nicht nur an dieser Stelle im Alten Testament vor, sondern einige Male bei verschiedenen Szenen und Reden der Propheten. Der Vorwurf an das Volk, es sei Gott gegenüber untreu geworden, wird sowohl in der Exodus-Geschichte als auch in verschiedenen Büchern der Bibel etliche Male wiederholt. Hier zitiert Mendelssohn aus den letzten ausgedehnten Reden Moses', die dieser dem Volk vor seinem Tod auf dem Berg Newo hielt. Mendelssohn kannte sich mit dem Alten Testament mindestens so gut aus wie mit den Apostelschriften.<sup>250</sup> Dass er sich auf eine Diskussion mit einem Theologen über das Alte Testament einlässt, ist ein Beweis für seine fundierte Kenntnis der Materie. Seine Familie und er waren immer sehr stolz auf die berühmte deutsche Übersetzung des Alten Testaments aus der Feder des Großvaters Moses Mendelssohn, was Felix auch durch die Unterstützung einer neuen Ausgabe der Werke seines Großvaters deutlich zum Ausdruck brachte. Wie sein Großvater hat er die alttestamentarische Vorlage mit sehr viel Respekt behandelt.

---

<sup>249</sup> Ebd., S. 72f.

<sup>250</sup> Siehe Mendelssohns Brief an Schubring vom 6. Dezember 1838, Teil 2, Kapitel III.2., S. 176.

Dazu kommt auch Mendelssohns Bestreben, sich „vom rein Poetischen“ zu distanzieren.<sup>251</sup> Über eine Übersetzung von Sonetten der italienischen Renaissance ins Deutsche für seinen Onkel Joseph Mendelssohn schreibt Felix selbst: „Da ich die eigentliche Bedeutung von keinem Gedichte wusste, so habe ich nach Möglichkeit wörtlich übersetzt“.<sup>252</sup> Diese Herangehensweise brachte auch bei seiner Beschäftigung mit den verschiedenen Opernlibretti, die er all die Jahre als Komponist in Betracht gezogen hatte, große Schwierigkeiten mit sich. Sein Verständnis von poetischen Texten, war, wie er selber zugab, begrenzt.<sup>253</sup> Daher konnte auch sein *Moses*-Libretto den Anforderungen seines Freundes Marx nicht entsprechen.

Eine weitere, grundlegende Tatsache wird bei der Auseinandersetzung mit den angeblich „anti-semitischen Tendenzen bei Mendelssohn“ ausgeblendet. Man kann sich schwerlich vorstellen, dass die führenden Geistlichen der Juden die Inhalte des Alten Testaments und ihre Konnotationen nicht auf das Genaueste studierten, zumal nach dem unerschütterlichen Glauben der religiösen Juden die *fünf Bücher Moses*, also die *Torah*, von Gott selbst verfasst wurden und es keinem Menschen erlaubt ist, das Geringste daran zu ändern, und sei es auch nur ein Komma. Die jüdische Geistlichkeit mit dem Vorwurf des Antisemitismus zu belegen, wäre - milde ausgedrückt - sehr unplausibel.

Die Tatsache, dass Mendelssohn die harsche Kritik am Volk Israel, die in der Bibel oft zutage tritt, nicht gemindert oder verschleiert hatte, wie es Marx getan habe, ist noch kein Beweis für angebliche anti-semitische Ansätze, die er vermitteln wollte, oder für böswillige Absichten gegen die Israeliten, die er gehegt haben mochte.

Der Begriff „Antisemitismus“ wird in den letzten Jahrzehnten immer häufiger, geradezu inflationär, gebraucht, ohne dabei zu berücksichtigen, dass dies eine schwerwiegende Anschuldigung darstellt. Dies führt bedauerlicherweise dazu, dass der Begriff verharmlost wird. Der umgekehrte Weg wäre angebracht und wünschenswert, nämlich dass der Vorwurf des Antisemitismus mit Umsicht und erst nach reiflicher Überlegung und Begründung verwendet werden möge.

---

<sup>251</sup> Botstein, „Lieder ohne Worte“, S. 110.

<sup>252</sup> Ebd., S. 110.

<sup>253</sup> Ebd., S. 110.

Wichtig noch ist die Tatsache, dass viele jüdische Mitbürger vor, nach und zu Felix Mendelssohns Lebzeiten in Aufführungen von christlichen geistigen Werken, darunter auch die *Matthäus-Passion*, mitwirkten und dies trotz deutlich antisemitischer Texte, die diesen Werken zugrunde liegen. Es ging diesen Mitmenschen aber vor allem um die Liebe zu der hohen Kunst der Musik, und nicht vordergründig um die Vermittlung der textlichen Inhalte. All diese Menschen pauschal mit dem Vorwurf des Antisemitismus zu behaften wäre ebenfalls unangemessen. Gleiches gilt für die heutigen Aufführungen dieser Werke und auch für die Werke von Mendelssohns berühmten Widersacher Richard Wagner, dem auch jüdische Sänger schon im 19. Jahrhundert in dessen heiliger Stätte auf dem Grünen Hügel in Bayreuth zu Ruhm verhalfen. Es ist daher viel plausibler anzunehmen, dass Mendelssohn eben diese Auffassung bei seiner Beschäftigung mit den Werken vertrat und dabei keine religiöse Ethik, geschweige denn latenten Antisemitismus, postulieren wollte.

## IV. Jüdische Fäden in Mendelssohn'scher Textur

### 1. Kleiner Klangkörper, große Ausstrahlung – Die Kammermusik

Mendelssohns Kammermusikwerken kommt eine zentrale Bedeutung in seinem Gesamtwerk zu, wenngleich sie nicht zu den am häufigsten aufgeführten Stücken des Komponisten zählen. Die besondere Bedeutung der kammermusikalischen Werke im Allgemeinen und der von Mendelssohn geschaffenen Stücke im Besonderen resultiert nicht nur aus der Vielfältigkeit der Kompositionstechniken und ihrer Ausdrucksmittel innerhalb der Gattung, die sich seit dem frühen Barock stetig weiter entwickelten, sondern auch aus der Aussage dieser Werke über die Entwicklung der Persönlichkeit des Komponisten und ihrem quantitativen Gewicht in Mendelssohns Schaffen. Ein Blick auf das instrumentale Gesamtwerk Mendelssohns zeigt neben den kleinformatigen Kompositionen wie den Liedern mit und ohne Worte, einen deutlichen Schwerpunkt auf der Kammermusik. Dies wird besonders im Vergleich von Kammermusik- und Solowerken deutlich. Während mindestens 25 kammermusikalische Werke und 15 Fugen für Streichquartett zu verzeichnen sind, gibt es nur 17 Solowerke und 13 symphonische Stücke. Dazu kommen die 12 Streichersymphonien, die zwischen der Kammermusik und den Symphonien einzuordnen sind.

Von den 40 Kammermusikkompositionen spielt das Streichquartett die beherrschende Rolle. Die Vorliebe für das Streichquartett bestand schon bei den Komponisten der Klassik, wo eine regelrechte Kammermusikindustrie ständig neue Stücke produzierte. Die Kammermusikkompositionen wurden nicht als Einzelwerke komponiert, sondern „päckchenweise“ für bestimmte Anlässe, häufig ohne das Bestreben der Komponisten, über den Moment hinaus bedeutende Werke zu schaffen. Ein erster Vorstoß gegen die gängige Praxis, die Kammermusik als einmalige Unterhaltungsware anzusehen, unternahm Joseph Haydn mit seinen sechs Streichquartetten op. 33 aus dem Jahr 1781. Diese Streichquartette hatten eine fundamentale Vorbildfunktion in ihrer Struktur und in der vielfältigen Bearbeitung des musikalischen Materials, so dass sie für die nachkommenden Komponistengenerationen als Leitfaden galten.<sup>254</sup> Als geradezu revolutionär ist Beethovens Schaffen auf dem Gebiet des Streichquartetts;

---

<sup>254</sup> Näheres in: Finscher, Ludwig, *Streichkammermusik*, Stuttgart 2001, S. 7 – 17.

beginnend mit den *Razumowsky-Streichquartetten* op. 53 (1806), über das Streichquartett op. 74 (1809) bis hin zum Streichquartett Nr. 11 op. 95 (1810), in dem er den Haydnschen Kanon der Streichquartette endgültig hinter sich lässt. Schon in den Quartetten op. 53 bewegt sich die Form des Streichquartetts auf die symphonische Musik zu, was sich in den kommenden Quartetten verstärkt. Die letzten fünf Streichquartette, komponiert in den Jahren 1824 bis 1826, lösten sich in Form und Aussage völlig von der Tradition der Haydnschen Streichquartette und riefen beim Publikum des 19. Jahrhunderts Staunen und Unverständnis hervor.<sup>255</sup> Nicht dass es im 19. Jahrhundert keine partielle Auseinandersetzung mit den späten Kammermusikwerken Beethovens und die gebührende Anerkennung dafür gab, aber der Schwierigkeitsgrad dieser Werke schien so unerreichbar hoch, dass man sie nur als intellektuellen häuslichen Genuss kennen lernte. Dies bezeugt ein Brief des Geigers Ferdinand David an Mendelssohn von 26. Januar 1844, in dem er schreibt, er habe sich an den späten Quartetten Beethoven „himmlisch amüsiert, (...) wengleich ich nicht riskieren möchte, sie Deiner Frau vorzuspielen.“<sup>256</sup>

Die kammermusikalische Massenproduktion war Anfang des 19. Jahrhunderts nicht mehr vorherrschend. Nunmehr, zu Lebzeiten Felix Mendelssohns, entwickelte sich die Kammermusik zur Vorzeigegattung eines Komponisten, wo er sowohl sein fachliches Können als auch seine feinfühligsten geistigen und emotionalen Fähigkeiten unter Beweis stellen musste.

Eine bemerkenswerte Ausnahme bilden die als Jugendwerke geltenden Streichquartette Nr. 1 op. 12 und Nr. 2 op. 13, von Mendelssohn in umgekehrter Reihenfolge in den Jahren 1827 und 1829 komponiert, also unmittelbar nach der Entstehung derer von Beethoven. Mendelssohns Auseinandersetzung mit Beethovens späteren Streichquartetten kommt in seinen Briefen an den schwedischen Komponisten Adolf Fredrik Lindblad von 1828 zum Ausdruck. Über das Adagio ma non troppo aus dem Quartett op. 74 schreibt er: „Es ist die Einfachheit in dem Singen und eine ganz musikalische Wendung (die ich nur einem Blick, oder eine Erscheinung vergleichen könnte) kurz, es ist ein Eindruck, der aus den Beethovenschen Tönen spricht und mich oft zu weinen macht (innerlich nämlich)“

---

<sup>255</sup> Näheres ebd., S. 39ff.

<sup>256</sup> Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 71 und Anm. Nr. 82, S. 513.

und fügt noch über die Quartette op. 130 und 131 hinzu: „Kennst Du sein neues Quartett aus b-dur? das aus cis-moll? Lerne sie kennen, ich bitte Dich. In dem aus b ist eine Cavatina aus es und da singt immer die erste Geige, und die Welt singt mit, die 2:te Geige macht ihr immer die Schlüsse nach, und dann kommt eine Stelle, wo es ces dur wird, und viel Geseufze, und wie das ein Weilchen gedauert hat, fängt das es dur mit solch' einem himmlischen Umwenden wieder an, dass ich nichts herrliches kenne. Mir gefiel früher das Umwenden, der Übergang nicht, denn es geht von es dur nach es dur über – O Gott! Lerne es kennen und denke an mich! – Auch in dem aus cis ist so ein Übergang, die Einleitung einer Fuge!! Schließt sehr gräulich in cis dur, alle haben cis; und da kommt mit so einem süßen d dur hinein (das andere Stück nämlich) und solch kleiner Verzierung!“<sup>257</sup> Hier ist die detaillierte Auseinandersetzung mit beiden Werken dokumentiert. Mendelssohn berichtet vor allem über die Übergänge in den Quartetten und äußert dabei keine fachliche Beurteilung, sondern schreibt über die persönliche Wirkung, die diese Stücke auf ihn haben. Die Begeisterung für diese Ausnahmewerke ist deutlich spürbar.

Seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts galt das Streichquartett als die höchste Form der Kammermusikgattung und als die von vielen Komponisten favorisierte Form. Dies resultiert aus dem Zusammenspiel zweier Faktoren. Zunächst stehen die vier Streichinstrumente für den vierstimmigen Satz – Sopran, Alt, Tenor und Bass. Dabei war der chorische Diapason der damaligen Zeit noch nicht so breit wie Mitte des 19. Jahrhunderts. Der zweite Topos galt dem ästhetischen vierstimmigen Gespräch, das während des Quartetts ausdrücklich erwünscht war, wie Goethe in einem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 9. November 1829 treffend beschreibt: „... man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen“<sup>258</sup>. Hat man eine fünfte Stimme, so gilt die Unterhaltung als eine „Versammlung“<sup>259</sup>. Joseph Haydn bekannte, dass er „die fünfte Stimme nicht finden könne“.<sup>260</sup> Im 18. Jahrhundert gab es noch eine Vielfalt an Möglichkeiten, ein Quartett zu komponieren.

<sup>257</sup> Dahlgren, Lotte, Hrsg., *Bref till Adolf Fredrik Lindblad från Mendelssohn, Dohrn, Almqvist, Atterbom, Geijer, Fredrika Bremer, C. W. Böttiger och andra*, Stockholm 1913, S. 19f.

<sup>258</sup> Pfister, Werner, Hrsg., *Goethe – Zelter Briefwechsel*, Mannheim 1990, S. 304.

<sup>259</sup> Schumann, Robert, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 5, 1838.

<sup>260</sup> Zitiert nach: Finscher, *Streichkammermusik*, S. 10.

Zu Lebzeiten Felix Mendelssohns, im 19. Jahrhundert, kristallisierten sich zwei Formen heraus – das „Gesprächs“-Quartett und das „Quatuor Brillant“ – eine solistisch spielende erste Violine mit drei untergeordneten Begleitstimmen.

Aus diesen Gründen und wegen der Spezialisierung des Streichquartetts als Kompositionsform, in der eine kompositorische Höchstleistung angestrebt wird, hatte der Autor bei der Auswahl der zu analysierenden Kammermusikwerke Mendelssohns, vor allem hinsichtlich der Streichquartette, die Qual der Wahl. Sie fiel schließlich auf das lebensbejahende Streichquartett op. 13 in a-Moll (1827), ein Frühwerk, das zu den bemerkenswertesten Werken Mendelssohns gehört, auf die Streichquartette op. 44 (1837 – 1838) aus der mittleren Schaffensperiode, die als romantische Vorzeigekompositionen der Gattung im 19. Jahrhundert galten, und das spät-komponierte Streichquintett op. 87 in B-Dur aus dem Jahr 1845, das einen Schaffenskreis mit dem Quartett op. 13 schließt und dessen Wirkung nicht nur im ersten Klavierquartett Johannes Brahms' in g-Moll op. 25 (1861) in den Sätzen 1 bis 3 zu spüren ist, sondern weit bis hin in dessen Spätwerk, wie im zweiten Satz des zweiten Streichquintetts op. 111 aus dem Jahr 1890. Diese Werke Mendelssohns zeigen vielfach eine deutlich jüdisch-musikalische Motivik und einen jüdischen Duktus, welche hier folgend analysiert werden.

Das Streichquartett op. 13 ist das erste dieser Gattung, das Mendelssohn in voller Überzeugung veröffentlichte, trotz des verbreiteten Unverständnisses und der Ignoranz, die dem Werk entgegen schlug. Das Streichquartett op. 12 wurde erst zwei Jahre später, nämlich 1829 komponiert. Davor existieren aus den Jugendjahren noch ein Streichquartett in Es-Dur (1823) und die 15 Fugen, die Mendelssohn, wie die zwölf Streichersymphonien, als Übungswerke komponierte. In einem Brief von 1832 schreibt Mendelssohn über sein Quartett an A. F. Lindblad: „Viele Leute haben es noch schon (!) gehört, aber ist es schon einem einzigen (meine Schwester nehme ich aus und Rietz und Marx auch), aber einem einzigen sonst eingefallen ein ganzes darin zu sehen? Der Eine lobt das Intermezzo, der Andere das, der Dritte jenes. Pfui über Alle!“<sup>261</sup> Hier ist viel von Mendelssohns Ärger und Frustration darüber zu spüren, dass das Berliner Publikum das Stück „nicht so recht gewürdigt“<sup>262</sup> hatte.

---

<sup>261</sup> Dahlgren, *Briefe an Lindblad*, S. 21f.

<sup>262</sup> Hiller, Ferdinand, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874, S. 9f.

Dennoch hat Mendelssohn sein Werk, das er liebte, immer verteidigt, auch seinem Vater gegenüber. In einem Brief vom 31. März 1832 schreibt er an Abraham: „Du scheinst Dich aber etwas über mein A moll - Quartett zu moquieren, [...] Das Stück müsste ich denn vertheidigen, denn es ist mir auch lieb; aber es kommt nur gar zu viel auf die Ausführung an, und ein Einziger dabei, der mit Eifer und Liebe spielt, wie es Taubert gethan haben soll, macht einen großen Unterschied.“<sup>263</sup>

Die Stimmen des Streichquartetts und eine vierhändige Fassung erschienen Ende 1830 bei Breitkopf & Härtel unter der Leitung von Florens Härtel. Zu dieser Zeit gilt Mendelssohn mit gerade 21 Jahren noch nicht als berühmter Komponist. Dies wird auch aus der Korrespondenz mit Breitkopf & Härtel ersichtlich, deren Bedingungen an den jungen Komponisten zumindest nicht immer respektabel waren<sup>264</sup>, und führte auch im musikalischen Milieu zur kritischen, gelegentlich sogar argwöhnischen Beobachtung seiner Kompositionen.

Die Ähnlichkeit des musikalischen Materials mit Beethovens Streichquartett op. 132, ebenfalls in a-Moll, und dessen Klaviersonate op. 31 Nr. 2, insbesondere in den Anfangsteilen der Ecksätze, ist offensichtlich.<sup>265</sup> Eine gründliche Analyse des Werkes zeigt jedoch durchgehend deutliche Unterschiede zu Beethovens Streichquartett. Zwar liegen Ähnlichkeiten in der Strukturierung des ersten Satzes vor, vor allem im Rhythmus und Notenbild, wie beispielsweise in der Einleitung und der Überleitung bis zum Erklingen des ersten Themas in den Takten 24 bis 34, entscheidend für das Werk ist aber die Anlehnung an Mendelssohns Lied *Ist es wahr?* op. 9 Nr. 1. Die Thematik und die Empfindungen des Quartetts sind mit dem Lied verzahnt. In einem Brief an Lindblad vom 22. April 1828 äußert sich Mendelssohn eindeutig zum Streichquartett: „Das Lied was ich dem Quartette beifüge ist das Thema desselben. Du wirst es im ersten und letzten Stücke mit seinen Noten, in allen vier Stücken mit seiner Empfindung sprechen hören. [...] Ich dünkte ich spräche aus dem Liede wohl, und es klingt mir wie Musik.“ Und fügt noch hinzu: „Weil ich doch einmal nicht anders Ruhe habe, so schreibe ich Dir das Lied, das Thema des Quartetts gleich hierher; es hat nur einen Vers, es ist ein Impromptu

---

<sup>263</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe*, S. 343f.

<sup>264</sup> Elvers, *Briefe*, S. 4-9.

<sup>265</sup> Siehe Werkanalyse bei Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, S. 161-166 und 190-194.

ganz so wie es da ist, auf einer Landpartie zum Pfingsten voriges Jahr im Text und Musik dahingeschrieben. Das Quartett ist später gemacht.“<sup>266</sup>

Nachdem alle vier Stimmen unisono ein E spielen (Takt 17) beginnt die Überleitung zum Allegro vivace (Takte 18 bis 23), dass an Beethovens Stil in seinem Streichquartett in a-Moll op. 132 erinnert. Folgend erklingt in der Bratschenstimme der Anfang des ersten Themas (Takte 24 bis 26). Solch eine Melodie ist sowohl in der slawischen als auch in der jüdischen Musik zu finden; wohlgermerkt aber auch im Thema des ersten Satzes aus dem a-Moll-Quartett von Beethoven. Sogar der Rhythmus stimmt überein. Im ersten Thema spielt der Rhythmus eine große Rolle, denn das Weglassen der Punktierung hätte den jüdischen Charakter noch deutlicher hervortreten lassen (Notenbeispiele Nr. 319 und 320, welche die Stelle ohne Punktierung zeigt). Dies ist in der zweiten Stimme (VI. II), die im Takt 27 auf der dritten Stufe endet, am deutlichsten:

318.

Str. Quartett Op. 13: Satz I Thema I T. 24 - 27

Musical notation for Str. Quartett Op. 13: Satz I Thema I T. 24 - 27. The image shows two staves: VI. II (Violin II) and Bra. (Viola). The VI. II staff is in treble clef and the Bra. staff is in alto clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

319. VI. II

Musical notation for VI. II, showing a melodic line in treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

320. VI. I

Musical notation for VI. I, showing a melodic line in treble clef. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final note is a half note with a fermata.

Eben dies geschieht nun in der zweiten Hälfte des Themas (Notenbeispiel Nr. 321, Takte 32 bis 34): Mendelssohn nimmt der Melodie ihre Punktierung weg. Ihre Linie bindet alle Teile der ersten Hälfte, die von den vier Quartettstimmen als noch unvollständiges Thema zu hören waren (Takte 24 bis 28). Die Linie führt von der dreimaligen Wiederholung der dritten Stufe (von a-Moll) abwärts bis zum Leitton (dis), der wieder zum Ausgangspunkt, die Note e, führt (Takt 34, Notenbeispiel Nr. 321).

<sup>266</sup> Dahlgren, *Briefe an Lindblad*, S. 20f.



Dadurch wird die horizontale Fortbewegung der Melodie betont und die vertikale Tendenz der Harmonisierung geschwächt.

Zurück zum Streichquartett. Der Rhythmus, wie im Notenbeispiel Nr. 322 zu sehen ist, wird im Vergleich zum ersten Thema geglättet. Die Punktierungen sind nicht mehr präsent. Das Wiegen und Schaukeln der Melodie wird verstärkt. Der Rhythmus im ersten Teil der Melodie nähert sich der jüdischen Musik, vom schnelleren Puls zum langsameren, von Spannung zur Beruhigung, wie es bei der Wiederholung des Themas in den Takten 67 - 69 (Notenbeispiel Nr. 323 a) der Fall ist:

323. a 323. b



Dieses Thema wird in der jüdischen Musik sehr oft verwendet. Die Sechzehntelnoten werden in der jüdischen Musik jedoch fast wie eine Verzierung gespielt, wie Mendelssohn es in der Reprise in der zweiten Violine, Takte 180 bis 182, selbst komponierte (Notenbeispiel Nr. 323 b).

In den Takten 72 bis 75 trifft man auf zwei Merkmale der jüdischen Musik. Takt 72 bis 73 zeigt eine jüdische Schlusslinie (Notenbeispiel Nr. 324, Klammer A). In der Fortsetzung, gleich ob man die Achtelnoten als melodische Linie isoliert betrachtet (Klammer B) oder vor allem die folgenden Viertelnoten als eine Linie für sich sieht (Klammer C), sind beide Linien in jüdischen Liedern anzutreffen, da sie auf dem Ahawah-Rabah-Steiger basieren:

Str. Quartett Op. 13: T. 72 - 75

324. 

Der Schluss der Exposition (Takte 81 bis 92) bringt die kompositorische Besonderheit dieses Quartetts, die Mischung von klassisch europäischen und jüdischen Musikelementen, auf den Punkt: Die Linienführung ist in den Takten 81 bis 85 (Klammer A) jüdischer Art, und um den Fall präzise zu verdeutlichen,

von Takt 85 bis 91 (Klammer B) „Beethovenscher Art“, angelehnt an die *Sturmsonate* op. 31 Nr. 2 (1. Satz, Takte 11 bis 16):

Str. Quartett Op. 13: Expositionende T. 81 - 92

Die Durchführung (Takte 93 bis 150) präsentiert sich in Beethoven'scher Manier, mit der von ihm favorisierten motivischen Arbeit. In den Takten 103 bis 113 ist ein Hauch der Max-Arie aus dem ersten Akt von Webers *Freischütz* zu vernehmen. Dies sollte nicht als Abwertung dieser Komposition verstanden werden, denn der Satz, wie das ganze Quartett, ist in sich und mit seiner motivischen Arbeit stimmig und zeugt von großem handwerklichem Können. Dass viele Motive und Bearbeitungstechniken auch bei anderen Komponisten zu beobachten sind, ist kein Kriterium zur Abwertung eines Werkes, sondern das Werk für sich ist mit seinen einzigartigen Aussagen als unverwechselbare Einheit zu betrachten.

Nach der Reprise folgt die Coda (Takte 262 bis 251). Darin zeigt die Schlussphrase (Notenbeispiel Nr. 326), die als „Schicksalsaussage“ gewertet werden kann, wieder einen großen Unterschied zwischen Beethovens und Mendelssohns musikalischem Ausdruck. Hier bei Mendelssohn klingt sie wie das jüdische Lied *Hewenu Schalom alechem*, das er auch am Anfang des dritten Satzes der *Reformationssymphonie* verwendet.<sup>267</sup>

Bei Beethoven ist solch eine „Schicksalsaussage“ undenkbar:

Str. Quartett Op. 13 Satz I T. 244 - 247

<sup>267</sup> Siehe Notenbeispiele Teil 2, Nr. 159 und 160.

Die letzten drei Takte des Satzes deuten bereits auf den vierten Satz hin.

Der zweite Satz überrascht mit seiner besonderen Mischung. Der Anfang verläuft wie in einem langsamen Satz aus einer Beethoven-Klaviersonate: betont gesanglich, fließend und Ruhe verbreitend. Danach folgt ein gesangliches Fugenthema, das häufig mit Bachfugen im Zusammenhang gebracht wird, diesen jedoch nicht nahe steht, denn die Bachschen Fugenthemen sind eher instrumental und nicht gesanglich konzipiert, wie es bei den meisten Mendelssohn'schen Fugenthemen der Fall ist.

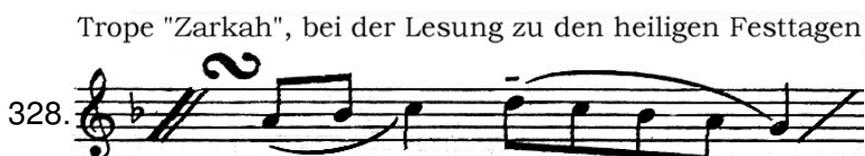
Nach der Fuge folgt ein *poco piú animato*-Abschnitt, der durch die an die frühe Barockzeit erinnernden Melodien ein italienisches Flair versprüht, das sich ebenfalls in der Gesamtstruktur manifestiert. In diesem Hauptteil des Satzes, der bis zum *Tempo primo* (Takt 93) andauert, staunt man einmal mehr darüber, wie Mendelssohn alle Musikcharaktere des Quartetts mit der gesamten motivisch-thematischen Materie in sich stimmig und einheitlich zu kombinieren vermochte. Das Ende dieses beeindruckenden Teiles bildet gar ein Solosatz in Rezitativform. Im Schlussteil, *Tempo primo*, wird der Anfang des Satzes wiederholt. Nun wirkt dieser Teil eher beruhigend. Die letzten Takte vermitteln ein Abschiedsgefühl. Als Hauptthema dieses Satzes fungiert deutlich das Fugenthema.

Wie das Gesamtquartett wird der Satz vom ersten Thema (Takt 1 bis 19) umrahmt, jedoch wird das Fugenthema durchgehend zusammen mit Motiven und Linien aus dem ersten Satz bearbeitet. Beide Sätze, obwohl von der Form her sehr unterschiedlich aufgebaut, sind motivisch miteinander verflochten - zu der Zeit ein fortschrittliches Novum. Das Fugenthema ist auf zwei Grundlinien aufgebaut, die auch als Grundlage der Themen im ersten Satz verwendet worden sind (Notenbeispiel Nr. 327): Zuerst die Bewegung hin und zurück zwischen fünfter und sechster Stufe, die auch am Anfang des Seitenthemas aus dem ersten Satz zu sehen ist (Anfang Notenbeispiel Nr. 322). Die Fortsetzung bewegt sich, wie in fast allen Themen des Quartetts, abwärts in die Tonika. Die Variante dieser Linie findet sich im Fugenthema, entstanden durch die Zusammensetzung von zwei Motiven: Das erste stammt aus dem ersten Thema des ersten Satzes (Takt 28), jedoch ohne deren Punktierung, und das zweite Motiv entstammt der Überleitung zur Durchführung im ersten Satz (Takt 80) mit der entsprechenden Rhythmisierung. Obwohl das Fugenthema, wie das Thema im ersten Satz, zum ersten Mal von der

Bratsche gespielt wird, kommt es erst vier Takte später in der ersten Violine zur vollständigen Entfaltung (Takt 24 – 26), wie auch im ersten Thema des ersten Satzes:



Die erste Hälfte des Themas (Klammer A, Takt 24 bis 25), wird in jüdischen liturgischen Liedern oft benutzt, auch mit erhöhter vierter Stufe (gis).<sup>268</sup> Die zweite Hälfte (Klammer B) ist in der jüdischen Musik noch fester verankert, weil die gleiche Melodieführung sich schon in den Tropen zur Lesung der *Torah* bei den heiligen Festtagen des Neujahrsfestes und des Yom-Kippur findet:



Das Thema des mittleren Teils (Takte 46 bis 92) ist mit dem Seitenthema des ersten Satzes verwandt, wie schon John Horton angemerkt hat.<sup>269</sup> Horton definiert zutreffend den zweiten Satz als Mikrokosmos des ganzen Quartetts: „The second movement is even more heavily charged, both emotionally and intellectually, and presents an intricate pattern of organisation. In a strange and subtle way it is a microcosm of the whole quartet ...“<sup>270</sup>. Der Aufbau des zweiten Satzes ist vielschichtig und für seine Entstehungszeit sehr ungewöhnlich. Hierin ist ein weiterer Beleg für die Annahme für die gründliche Beschäftigung Mendelssohns mit den letzten Beethoven-Quartetten zu sehen. Betrachtet man die Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen, so versucht er noch einen Schritt weiter zu gehen, indem er eine „Idée fixe“ in das Quartett einbaut. Dies geschah, wohlgermerkt, drei Jahre bevor Berlioz seine *Symphonie Phantastique* komponierte, deren „Idée fixe“ in der Musikgeschichte als Novum gilt. Bereits bei Beethoven

<sup>268</sup> Siehe Appendix, Nr. 1, Takte 16 bis 22.

<sup>269</sup> Horton, John, BBC Music Guides. *Mendelssohn Chamber Music*, Seattle 1972, S. 33.

<sup>270</sup> Ebd., S. 32.

gibt es das Bestreben, die Sätze eines Werkes thematisch miteinander zu verbinden. Dass dies einen Einfluss auf den jungen Mendelssohn hatte, ist höchstwahrscheinlich. Mendelssohn entwickelt diesen Gedanken weiter und äußert sich in dem erwähnten Brief an Lindblad eindeutig dazu, dass eine „Idée Fixe“, nämlich das in dem Brief erwähnte Lied, als Grundlage des Quartetts gedient habe. Die Analyse des Werkes bestätigt auch die enge Verwandtschaft zwischen all den Musikelementen dieses Opus, beginnend mit der Thematik über die motivische Arbeit bis hin zur Rhythmik. Nicht nur dass Mendelssohn vor den letzten Streichquartetten Beethovens nicht erschreckt und sich mit der Annäherung nicht blamiert, wie es bei vielen Musikern und Musikkritikern der damaligen Zeit der Fall war, er versucht sogar, Besonderheiten und Tendenzen dieser Ausnahmewerke auf seine Art weiter zu entwickeln.

Das tänzerische Thema am Anfang des dritten Satzes<sup>271</sup> (Notenbeispiel Nr. 330) ist mit seiner melodischen Linienführung und der gesamten linearen Struktur mit dem ersten Thema des ersten Satzes und dem Fugenthema aus dem Zweiten verbunden (erster Satz, Takte 27 bis 30 und zweiter Satz Takte 24 bis 26). Die Motive bewegen sich fast ausschließlich innerhalb einer Quarte. Dies erinnert an den dritten Satz der ersten Symphonie von Gustav Mahler, in dem das Thema des bekannten Liedes *Bruder Jakob* in jüdisch musikalische Form gegossen wurde (Notenbeispiel Nr. 329).<sup>272</sup> Die Bearbeitung dieses Themas ähnelt im Charakter und Rhythmus einem jüdischen Tanz (Notenbeispiel Nr. 332): ein wenig sprunghaft, ein wenig grotesk. Als Verstärkung setzt Mahler die Oboen-Melodie zu der Themenwiederholung (Takt 19 bis 23) mit einer jüdischen Tanzmelodie (Notenbeispiel Nr. 331):

329. Mahler: Symphonie Nr. 1 in D; Satz III, zweite Hälfte des ersten Themas



<sup>271</sup> Der tänzerische Charakter des Satzes ist von Mendelssohn beabsichtigt, zu sehen an seiner Tempoangabe *allegretto con moto*. Die meisten Einspielungen des Quartetts ignorieren die Angaben Mendelssohns und spielen den Satz sehr langsam, was zu einem Charakterwechsel des Satzes führt, der dann einem melancholischen Troubadourslied ähnelt.

<sup>272</sup> In eben diesem Satz sind noch zwei weitere tänzerische Melodien von chassidischem Charakter zu hören.

Str. Quartett Op. 13 : Satz III - Thema I  
*Allegretto con moto*

330.

etwas hervortretend Mahler: Symphonie Nr. 2 - Satz III, T. 19 - 23

331.

Jüdischer Tanz  
*Allegro moderato*

332.

Ähnliches ist im dritten Satz des Quartetts zu beobachten. Im B-Teil der Melodie (Takte 9 bis 17) wird das Quartmotiv sowohl abwärts als auch aufwärts auf tänzerische Weise bearbeitet. Der Schluss der Phrase mit ihren Akzentuierungen in allen vier Stimmen (Takte 15 bis 18) erweckt einen ironischen, geradezu sarkastischen Eindruck; der gefühlvolle Ausdruck einer Melodie wird hier karikiert. Dies ist im jiddischen Humor recht häufig und zeigt sich auch in den jüdischen Tanzliedern, wie im Notenbeispiel Nr. 331. Der Rhythmus in den Takten 11 bis 12 ist typisch slawisch und tritt in der jüdischen Musik regelmäßig auf, wie auch im Notenbeispiel Nr. 330 zu sehen. Umso erstaunlicher ist die Erscheinung des Allegro di molto-Teils (Takte 27 bis 115). Hier ist ein Tanz in Beethovenschem Stil zu hören, wie in den dritten Sätzen der Streichquartette op. 18 Nr. 6 und op. 74 sowie im Finale der Symphonie Nr. 4 op. 60 in B-Dur. Im zweiten Teil des galoppierenden Allegro di molto platziert Mendelssohn eine Melodie, die den vorwärts drängenden Fluss der Musik zu stoppen scheint (Notenbeispiel Nr. 333, Takte 75 bis 78). Dadurch wird sie im Vergleich zu den anderen Linien dieses Satzteils hervorgehoben:

Str. Quartett Op. 13 Satz III T. 75 - 78

333.

Solch eine Wendung findet sich in der religiösen jüdischen Musik am Schluss eines Liedes oder eines Abschnittes.<sup>273</sup>

Dem vierten Satz schenkt Mendelssohn zu Anfang ein dramatisches recitativo accompagnato - eine ebenso ungewöhnliche wie gewagte Eröffnung eines Quartettsatzes. Eine Andeutung war schon im außergewöhnlich konstruierten zweiten Satz als Überleitung zur Wiederholung des Tempo primo-Teils zu hören. Gleiches findet sich in instrumentalen Werken Beethovens, etwa bei den Klaviersonaten. Dass die Thematik und die Struktur des Rezitativs verblüffende Ähnlichkeit mit dem Übergang zum letzten Teil des ersten Satzes (Takte 144 bis 158) aus Beethovens *Sturmsonate* Nr. 17 op. 31 Nr. 2 aufweist, ist wahrscheinlich kein Zufall. Warum nun übernimmt Mendelssohn einen Abschnitt aus einer Beethovenkomposition und setzt ihn mit wenigen Veränderungen in sein Werk, wenn doch dies auch den damaligen Fachleuten der Musik sicherlich nicht verborgen blieb?

Dazu gibt es einige plausible Erklärungen. Erstens war Mendelssohn zu der Zeit keine Berühmtheit und geriet nicht in die Gefahr, durch die Entlehnung minder geschätzt zu werden. Dennoch strebte er, wie andere Komponisten, zeitlebens nach Anerkennung, auch als er schon sehr erfolgreich war. Es war aber durchaus üblich, dass ein jüngerer begabter Komponist die Kunst der älteren, erfolgreichen Komponisten einstudierte und sich bemühte, ihre Errungenschaften weiter zu entwickeln.<sup>274</sup> Zudem erlebte die Entwicklung der Musik im 18. und 19. Jahrhundert keine derart tiefen Umbrüche wie im 20. Jahrhundert, das neben der Atonalität auch die radikale Abwendung von der Musiktradition nach dem Zweiten Weltkrieg zu bieten hatte. Mendelssohns Ziel als junger Komponist war nicht zu revolutionieren, sondern zu reformieren. Was Mendelssohn unter „reformieren“ versteht, ist seinem Brief an seine Schwester Rebecka vom 23.12.1834 zu entnehmen: „Sieh, ich meine, zwischen Reform, Reformieren und Revolution u.s.w. sei ein großer Unterschied. ... denn eine Reform ist lediglich gegen Missbräuche negativ und schafft nur das weg, was im Wege steht; ein Umschwung [gemeint Revolution] aber, durch welchen das, was früher gut war (wirklich gut war),

---

<sup>273</sup> Siehe Schluss von Appendix 1 und 2.

<sup>274</sup> Siehe ein Beispielzitat aus einer Kritik über Mendelssohns erste Symphonie von 1829, Teil 2 Kap. II.1., S. 111.

nun nicht mehr so ist oder sein soll, ist mir das Allerunausstehlichste und ist eigentlich nur die Mode. [...] Das ist es aber, was jene Franzosen, von denen ich sprach, durchaus nicht ahnen, dass alles Alte, Gute neu bleibt, wenn auch das Hinzukommende anders werden muß als das Alte, weil es eben von neuen oder andern Menschen ausgeht. [...] Daß ich aber um Gotteswillen nicht Bewegung und Reform verleugne, und dass ich hoffe, auch selbst einmal in der Musik reformierend zu wirken, das siehst Du, weil ich eben ein Musiker bin, denn weiter heißt das nichts für mich“.<sup>275</sup> Der Einfluss anderer Komponisten auf seine eigene Kunst war Mendelssohn stets bewusst. Er erkannte, dass in seiner Musik auch Anklänge von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven zu hören waren; dennoch vertrat er die Meinung: „Nur daran denke ich immer mehr und aufrichtiger, so zu componiren, wie ich es fühle, noch immer weniger Rücksichten zu haben, und wenn ich ein Stück gemacht habe, wie es mir aus dem Herzen geflossen ist, so habe ich meine Schuldigkeit dabei getan; ... Hat es Ähnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir umso lieber sein. Denn Du wirst nicht meinen, dass ich seine Formen copire, ohne Inhalt; da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben.“<sup>276</sup> An seinem Kompositionslehrer Zelter schreibt Mendelssohn am 18.12.1830 aus Rom über das Nachahmen anderer Komponisten: „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 todes Wiederholen des schon Vorhandenen“.<sup>277</sup> Und tatsächlich erschuf Mendelssohn mit dem Anfang des vierten Satzes seines Quartetts etwas Neues, eine Weiterentwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel Beethovens. Schon aufgrund der Tatsache, dass er die opernhafte Schreibweise auf ein Quartett anwendet und, dass das musikalische Material mit dem Gesamtbild des Quartetts, thematisch wie charakteristisch, eine Einheit bildet, hat er zur Weiterentwicklung des Streichquartetts seine Schuldigkeit getan.

---

<sup>275</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe*, S. 72f.

<sup>276</sup> Brief an Eduard Devrient vom 15. Juli 1831. Ebd., S. 213f.

<sup>277</sup> Ebd., S. 97f.

Die Struktur des Anfangs des vierten Satzes entspricht mit seiner motivisch-thematischen Verarbeitung der Themen gegenüber den laufenden Sechzehntelnoten der Durchführung im ersten Satz. Thematisch ist das Rezitativ mit dem ersten Thema des zweiten Satzes und mit dem Thema des mittleren Teils desselbigen Satzes verwandt. Das kontrastierende Material der abfallenden Achtelnoten (Takte 9 bis 12) ist mit dem Schlussteil des ersten Themas aus dem ersten Satz verbunden (Takt 33 mit Auftakt). In dem Satz bearbeitete Mendelssohn, zusätzlich zu den satzeigenen Themen, fast alle anderen Motive aus den vorherigen Sätzen. Diese handwerkliche Höchstleistung ist für den 18-jährigen Komponisten eine Meisterleistung der motivisch-thematischen Verarbeitung. Am meisten beeindruckt im ersten Streichquartett aber die Pionierleistung in der Formkonstruktion. Diese galt zur damaligen Zeit in Deutschland als revolutionär, sprich, so gut wie inakzeptabel. Die Umkehr dieses weitreichenden Vorstoßes symbolisieren die von Mendelssohn ein Jahrzehnt später komponierten Quartette op. 44.

Das Streichquartett op. 13 kann mit seiner Form und seinem Ausdruck zu einem großen Gesamtbild einer Oper zusammengefasst werden. Die ganze Szene wird vom Anfang des ersten und vom Schluss des letzten Satzes umrahmt. Ob dies dem Publikum hörbar gemacht werden kann, hängt, wie es Mendelssohn deutlich in seinem Brief an Lindblad schreibt, von der Interpretation ab: „Spiel mir die Einleitung sehr ruhig und sehr warm, und im ersten Allegro phantasieren (!) sie alle vier herum und beklagen sich; hast Du aber nach dem ersten Stück, das *ff* und *con fuoco* schließen muß, eine Pause gemacht, so fang gleich das Adagio an [...]. Noch eins, das Adagio wird in einem *crescendo* gespielt bis zum Ende, wo es ruhig wieder in F – Dur zum Schluß schleicht, spiele dann das Intermezzo gemächlich, das A – Dur darin sehr leicht, und im letzten lass alle Register der Wuth los bis zur Phantasie am Schluß und dem ruhigen Lied. Nun genug! Nimm die Eitelkeit und das Gerede nicht übel. Wir haben ein Sprichwort: wess’ das Herz voll ist, dem geht der Mund über. Diese halbe Seite ist ein Beispiel davon.“<sup>278</sup> Die Angabe im ersten Teil des dritten Satzes - „gemächlich“ - bezeichnet weniger das Tempo als den Charakter des Satzes – nicht hastig, aber fließend.

---

<sup>278</sup> Dahlgren, *Briefe an Lindblad*, S. 21



Der Einfluss der in diesem Kapitel erwähnten Werke auf die Entstehung des Streichquartetts op. 13 in a-Moll verdient eine nähere Betrachtung. Dass Mendelssohn bei der Arbeit an seinem Quartett stark von der *Sturmsonate* op. 31 Nr. 2 beeinflusst war, steht außer Zweifel. Der Einfluss des Streichquartetts op. 132 von Beethoven indes scheint eher fraglich und dies aus einem einfachen Grund: Das Quartett op. 132 wurde erst einen Monat vor der Vervollständigung des Quartett op. 13, nämlich im September 1827, publiziert. Es ist nicht anzunehmen, dass Mendelssohn sein Quartett innerhalb dieser vier bis fünf Wochen komponiert hat. Die Behauptung Krummachers, Mendelssohn habe sich mit dem Streichquartett op. 132 von Beethoven beschäftigt, ist zwar nachvollziehbar, jedoch geschah dies erst, als er die Arbeit an seinem Quartett bereits fast abgeschlossen hatte. Es besteht immerhin die Möglichkeit, dass Mendelssohn innerhalb der drei Jahre bis zur Publikation des Quartetts Ende 1830 Änderungen vorgenommen hat. Dagegen sprechen aber die grundlegenden Unterschiede in der Strukturierung beider Quartette, vor allem in den Kopfsätzen. Es ist aber anzunehmen, dass ein anderes Werk Beethovens Mendelssohn nicht nur in seinem a-Moll Quartett beeinflusst hat, sondern auch anderen Werken als Vorbild diente. Die Rede ist von Beethovens Streichquartett in f-Moll op. 95. Viele darin enthaltene Musik- und strukturelle Elemente haben die Kompositionspraxis der Gattung Kammermusik geprägt und auch bei Mendelssohn einen enormen Eindruck hinterlassen. Das Streichquartett op. 95 von Beethoven spielte auch für andere Komponisten eine wichtige Rolle, wie bei den späten Werken Franz Schuberts sowie den Werken von Hugo Wolf, Karl Gottlieb Reißiger und indirekt auch Robert Schumann. Formale und stilistische Neuerungen, wie zyklische Formbildung, gelockerte thematisch-motivische Arbeit, die Verlagerung und Betonung von lyrischen Abschnitten, die später als Grundlage der romantischen Kammermusik galten, und die Erhebung des letzten Satzes zum wichtigsten Schwerpunkt bei der Verarbeitung der Ideen eines Werkes, womit Beethoven schon im Streichquartett op. 74 experimentierte, sind im Streichquartett op. 95 ausgereift. Mendelssohn erhielt 1828, kurz nach Beendigung der Arbeit an seinem Quartett op. 13, von Julius Rietz eine Abschrift des Quartetts geschenkt, es ist aber davon auszugehen, dass Mendelssohn das bereits im Dezember 1816 publizierte Quartett schon kannte. Ihn faszinierten die Werke des großen Komponisten.

Unmittelbar nach der Veröffentlichung der letzten Beethovenschen Streichquartette studiert Mendelssohn sie mit Begeisterung und äußert sich in einem Brief an Lindblad vom Februar 1828 detailliert über sie.

In Mendelssohns op. 13 ist im zweiten Satz, bei der Entwicklung des mittleren Teils (*poco più animato*) und im dritten Satz im mittleren Teil (*Allegro di molto*) der Einfluss des Kopfsatzes und des dritten Prestosatzes aus Beethovens Streichquartett op. 74 deutlich spürbar. Der Einfluss des Streichquartetts op. 95, vor allem des letzten Satzes, macht sich in den Ecksätzen des Quartetts op. 13 bemerkbar. Die langsame, mit gesanglichen Motiven konstruierte Einleitung und der Übergang zum *allegretto agitato* mit seiner Thematik finden sich im ersten Satz des Quartetts op. 13 wieder. Dennoch darf der Einfluss der Beethovenschen Werke in Bezug auf strukturelle Aspekte in Mendelssohns Quartett nicht überbewertet werden. Zu Recht schreibt Peter Gülke in seinem Aufsatz „Unkomponierte Musik bei Mendelssohn“ folgendes: „Freilich muß man dagegenhalten, ob die interessante Frage nicht allzu sehr den Hinblick auf Beethoven entsprungen sei und Mendelssohn in op. 13 mehr Eigenes verwirklicht habe, als eine – allemal leichter zu habende – Aufzählung der Beethoven Bezüge vermuten lasse“.<sup>279</sup> Entscheidend für die Beurteilung der Werke eines Komponisten sind die Grundpfeiler seiner musikalischen Sprache, die sich über lange Schaffensperioden erstreckt. Bei Beethoven ist das thematische Material des letzten Satzes seines Quartetts op. 95 eher eine Ausnahmeerscheinung in seinem Schaffen, wie der zweite Satz aus seinem Streichquartett op. 53 Nr. 3. Die Abweichung der melodischen Substanz und ihrer linearen Strukturierung von dem bei Beethoven sonst vorherrschenden, gesanglich melancholischen Ausdruck, ist deutlich. Man könnte sogar meinen, der Anfang des Satzes stamme von Mendelssohn. Bei Mendelssohn hingegen gehört dies zur Grundlage seiner musikalischen Sprache. Beethoven war es wohl bewusst, dass er mit seinem op. 95 ein Unikum geschaffen hat. In seinem Brief vom 7. Oktober 1816 an Sir George Smart äußert er sich über das Streichquartett: „The Quartett is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public“.<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Gülke, Peter, „Unkomponierte Musik bei Mendelssohn“, S. 125.

<sup>280</sup> Wyn Jones, David, „Beethoven and the Viennese legacy“, Kapitel IV, in: Stowell, Robin, Hrsg., *The cambridge companion to the string quartet*, Cambridge 2003, S. 220

Die Grundlage für die ganze Thematik im Quartett op. 13 ist eine melodische Linie (siehe Notenbeispiel Nr. 334 Klammer 1), die auch in vielen anderen Werken eine profunde Rolle spielt, beispielsweise in *Paulus* und in dem unvollendeten *Christus*-Oratorium, in den Streichersymphonien Nr. 11 und 12, im ersten Satz der ersten Symphonie op. 11 und im Klaviertrio op. 66.

Das erste Thema aus dem Kopfsatz des Quartetts op. 13 ist auch als zweites Thema im zweiten Satz des Klaviertrios op. 49 zu hören; das Seitenthema des ersten Satzes aus dem Streichquartett findet sich auch im *Lied ohne Worte* op. 109 für Cello und Klavier (Takt 26 bis 27), im Chor Nr. 12 aus *Christus* (Takt 10 bis 11), als zweites Thema im ersten Satz des Klaviertrios op. 66 und im ersten Satz des Violinkonzertes op. 64, sowie als Anfang des ersten Themas im ersten Satz der Klarinettensonate aus dem Jahr 1824. Die Verwurzelung dieser Melodien in der jüdischen Musik wurde bereits in den vorherigen Kapiteln erwähnt.<sup>281</sup>

Der gewagte Versuch Mendelssohns, sich mit den späten, zur Zeit seines Streichquartetts op. 13 bekannt gewordenen Streichquartetten Beethovens auseinander zu setzen, hat erstaunte, teils sogar irritierte Reaktionen provoziert. Aus heutiger Sicht könnte man höchstens eine periodische „Stilmischung“ beanstanden, die aber aufgrund ihrer meisterhaften Bearbeitung eine erfreuliche, erfrischende Wirkung vermittelt, und vielleicht ein kleines Maß an Naivität im dritten Satz mit seinem kontrastierenden Mittelteil (*Allegro di molto*). Nun hat Mendelssohn dieses Quartett mit 18 Jahren geschrieben. In diesem Lichte betrachtet, ist das Quartett als lebensbejahendes Werk eines jungen Komponisten zu sehen und zu genießen. Das gesamte Streichquartett präsentiert ohne Zweifel eine einzigartige, auf höchstem Niveau durchdachte Auseinandersetzung mit den späten Streichquartetten Beethovens (op. 74 und 95), wie es nur einige Jahre nach deren Erscheinen kein anderer Komponist der Zeit gewagt hatte. Im Hinblick auf Aufbau und Strukturierung des Quartetts geht der junge Mendelssohn über das Wagnis der Beethoven-Quartette - dessen Quartette op. 127 und 130 bis 133 ausgenommen - weit hinaus. Dies erhebt das Streichquartett op. 13 und das folgende, 1829 komponierte op. 12, zu einzigartigen Kammermusikwerken.

Der Mangel an Akzeptanz und Verständnis seitens des Publikums hinterließ seine Spuren bei dem jungen Mendelssohn. Das nächste Streichquartett

---

<sup>281</sup> Siehe Notenbeispiele Teil 2, Nr. 163 und 304.

entsteht erst acht Jahre später, als Mendelssohn schon ein berühmter und erfolgreicher Musiker ist. Dies beeinflusst, wenn auch zeitlich begrenzt, seine Schaffensprinzipien. Die Intention hinter allen drei folgenden Quartetten, die wie von Mendelssohn gewollt gemeinsam unter der Opuszahl 44 publiziert wurden, ist dieselbe: Sie lautet „Gleichgewicht“, empfunden nach der klassischen Ästhetiktheorie. Gleichgewicht sowohl zwischen den inneren und äußeren Ansprüchen als auch zwischen drängenden Gefühlen und berechnendem Verstand in den musikalischen Aussagen, zu denen auch die „Form“ und der „Inhalt“ gehören. Das Resultat ist in den drei Streichquartetten unterschiedlich ausgefallen. Dennoch zeigen sie einen höchst interessanten Entwicklungsprozess in Mendelssohns Kompositionsweise.

Die obige These wird auch durch Mendelssohns Briefe bestätigt. Ab Mitte der 1830er Jahre ist eine Wende in seinen Äußerungen über seine Kunst und seine Ziele beim Komponieren wahrzunehmen. Er schreibt wiederholt über die Notwendigkeit, als ehrlicher Künstler immer auf die eigenen innerlichsten Gefühle zu horchen und diese in Musik zu setzen. Dies ist für ihn das Entscheidende, und nicht, nach der Mode oder nach den gesellschaftlichen Erwartungen zu gehen, wie er in einem Brief vom 30. Juli 1838 an Ferdinand David schreibt: ... „ganz so zu schreiben, wie mirs ums Herz ist, und das ist am Ende die einzige Richtschnur, die ich kenne“.<sup>282</sup> An seinen Freund Eduard Devrient schreibt er am 28. Juni 1843: „Nicht eine Seite zu schreiben, weil das größte Publicum oder das hübscheste Mädchen es so und so verlangten, sondern nur so zu schreiben, wie ich es selbst für recht hielt“.<sup>283</sup> Was hielt aber Mendelssohn für „recht“? Am 26. Januar 1842 schreibt er an den Komponisten Carl Eckert: „Gehen Sie bei Ihren Werken nur immer tiefer in Ihr Inneres, und prägen Sie das aus, und lassen Sie bei allen äußeren Fragen und bei der Form die Kritik und den Verstand walten, so viel Sie wollen“.<sup>284</sup> Hier zeigt Mendelssohn seine Auffassung vom „Inneren“, den Gefühlen, im Gegensatz zum „Äußeren“, dem Verstand. Mit „Verstand“ meint er nicht Berechenbarkeit, und mit „Gefühl“ auch nicht Instinkt. Ihm geht es im klassischen ästhetischen Sinn um den Ausgleich zwischen „Inhalt“ und „Form“.

---

<sup>282</sup> Eckardt, Julius, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1888, S. 95.

<sup>283</sup> Devrient, Eduard, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1872, S.234.

<sup>284</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe*, S. 332.

Einem Grundprinzip bleibt er dabei traditionsgemäß treu, nämlich dem Bestreben, seine Fähigkeiten als Tonkünstler immer weiter zu verbessern. Er schreibt am 12. August 1836 an Karl Klingemann: „Ist das Stück dann fertig, so freut mich eigentlich nur der Fortschritt daran und das Fernere, wozu es mich führt“<sup>285</sup>, und an Ignaz Moscheles schon im Jahr zuvor: „Aber freilich ist es mir zuweilen, als würde ich auch nicht weit genug kommen“.<sup>286</sup> Das Streben nach Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form, gepaart mit seinem Drang, sich immer weiterzuentwickeln und zu verbessern waren eben die Ziele, die er während der Komposition seiner Streichquartette op. 44 vor Augen hatte.

Da Mendelssohn die Form zur Zeit der Entstehung des op. 44 bereits vortrefflich beherrschte, konzentrierte er sich zunehmend auf den Inhalt, sprich die Verbesserung seiner Ausdruckstechniken innerhalb einer festgelegten Form, die dem Kanon des Streichquartetts seiner Zeit entsprach. Während er in den Streichquartetten op. 12 und 13 experimentelle „Freiformen“ konstruierte, kehrte er in seinem op. 44 in den Ecksätzen zu den klassischen Formen, wie der Sonatenhauptsatzform und dem Sonatenrondo, zurück.

Die vielseitige Schreibtechnik im zuerst komponierten Streichquartett op. 44 Nr. 2 (komponiert 1837) ist im Vergleich zu den älteren Streichquartetten deutlich komplexer. Darüber hinaus ist der Entwicklungs- und Annäherungsprozess an die von Mendelssohn angestrebten Ziele in den drei Streichquartetten chronologisch nach ihrer Entstehungsreihenfolge gut zu erkennen. Dies zeigt sich vor allem im vollendeten Dialog aller vier Streichinstrumente, eines der Hauptziele, die Mendelssohn mit den Quartetten verfolgte. Das Gespräch zwischen allen Beteiligten erreicht seinen Höhepunkt im letzten Quartett op. 44 Nr. 1, komponiert 1838. Dieses erhält vom Komponisten den letzten Schliff und verläuft durchgehend spielerisch und fließend. Weitere Entwicklungen, die bereits beim ersten Quartett in e-Moll ihren Anfang nehmen, sind zu einem die variable Farbigkeit, die Mendelssohn durch Kreuzung der Stimmlagen erreicht, wie im ersten Satz des op. 44 Nr. 2 in den Takten 65 bis 70 und 205 bis 211 und im ersten Satz des op. 44 Nr. 3 in den Takten 163 bis 170. Dazu gehört auch die Verdopplung von Linien in Oktavparallelen, wie im zweiten und vierten Satz

---

<sup>285</sup> Klingemann, *Briefwechsel*, S. 204.

<sup>286</sup> Brief vom 13.08.1835. Moscheles, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 120.

des e-Moll-Quartetts zwischen Violine I und Cello, Violine II und Bratsche, Bratsche und Cello zu hören ist. Weitere Erweiterungen des Klangspektrums sind die markanten Unisonostrecken. Mendelssohn variiert mit Verschiebungen im Metrum, so im Scherzo und im Finale des e-Moll-Quartetts im Spiel zwischen  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{6}{8}$ -Takt, und im Finale des Es-Dur-Quartetts mit den Sechzehntelläufen, die auf der vierten Zählzeit anfangen und die für die Schwankungen im Fluss der Musik verantwortlich sind. Dazu gesellen sich die schwankenden Phrasierungen, die die Achtelläufe ausdrückvoller gestalten, und die wechselhaften Betonungen innerhalb einer Phrase, wie im ersten Satz des e-Moll-Quartetts. Mendelssohns Streben nach Gleichgewicht zwischen vertikaler und horizontaler Imitation und kontrapunktischen Passagen als klassischem Ideal der mitteleuropäischen Musik zeigt sich in allen drei Streichquartetten.

Das zuerst komponierte Quartett in e-Moll unterscheidet sich mit seinem liedhaften Kopfsatzthema nicht all zu sehr vom Streichquartett op. 13. Beide Themen besitzen einen gesanglichen Charakter. Die Arpeggio-Bewegung zu Beginn des Quartetts ist eine Verdopplung des Moll-Quartsextakkords in Aufwärtsrichtung. Die Vereinfachung des Themas, in dem man nur den Septimsprung herausnimmt, sieht wie folgt aus:



Das Thema in seiner ganzen Länge vermittelt ein Gefühl der Sehnsucht, wie das Thema des ersten Satzes aus dem zweiten Violinkonzert von Mendelssohn op. 64, ebenfalls in e-Moll, das große Ähnlichkeit mit dem Thema des Quartetts aufweist und dasselbe Gefühl des Verlangens impliziert. Eine sehr ähnliche Melodie findet sich in dem Klezmerlied *Erga*, das in der hebräischen Sprache auch „Sehnen“ bedeutet:

### Klezmerlied "Erga" - Thema



Das Ende des Liedes bildet eine abfallende Tonleiter, die in die Tonika führt, und vermittelt eine gewisse Resignation, wie der Schluss des Themas aus dem Quartett.

### Str. Quartett Op. 44/2 Themaschluss Satz I T. 22 - 25



### Schluss des Themas - Klezmerlied "Erga"



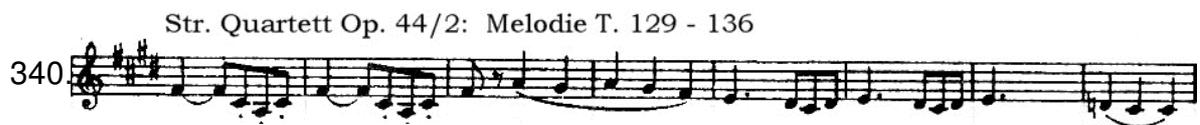
Dieses Sehnsuchtsstema passt gut zur persönlichen Situation des Komponisten. Im Jahr 1837 pendelte Mendelssohn zwischen Leipzig und dem Rhein-Main-Gebiet, wo er 1836 in Frankfurt seine zukünftige Ehefrau Cécile Jeanrenaud kennengelernt hatte. Möglicherweise wollte Mendelssohn mit dem Thema des Quartetts, an dem er in der ersten Hälfte des Jahres 1837 arbeitete, seine Sehnsucht nach Cécile ausdrücken.<sup>287</sup> Der Ursprung seines Komponierens, wie er immer zu sagen pflegte, sollte aus dem, was sein Herz bewegt, stammen, wie er sich im Brief an Ferdinand David vom 30.07.1838 eindeutig äußert.<sup>288</sup> Ob das Thema seine Sehnsucht nach Cécile abbildet, ist nicht belegt und für die vorliegende Arbeit auch nicht entscheidend. Festzuhalten bleibt, wie Mendelssohn seine Gefühle in Musik umsetzt und dass diese Umsetzung einmal mehr dem Ausdruck der jüdischen Musik, hier einem Klezmerlied, gleicht.

Der zweite Satz, Scherzo – Allegro di molto, bereitet einige Überraschungen. Während im ersten Teil ein fröhlicher Tanz im Beethovenschen Stil und gar Passagen, die an Scarlatti erinnern, geboten werden (Takte 81 bis 125), wirkt der mittlere Teil (ab Takt 125) gesetzter.

<sup>287</sup> Die Hochzeit fand am 28. März 1837 in Frankfurt statt.

<sup>288</sup> Siehe Briefzitat in diesem Kapitel, S. 263.

Hier bringt Mendelssohn die Vermischung von  $\frac{6}{8}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Takt und setzt die Linien eher melodisch als tänzerisch. Ab Takt 111 wird die rollende Fahrt allmählich gebremst und die Dynamik wird stetig leiser, bis sich eine andere Atmosphäre einstellt und die Musik fast wie aus dem Hintergrund klingt. Ab Takt 129 tritt schließlich der melancholische Synagogalgesang mit zwei Melodien hervor. Solch eine Wende innerhalb eines Scherzos ist überraschend. Die erste Melodie wirkt gesetzt, fast träge, und schließt mit einer erniedrigten zweiten Stufe (Note d), wie beim Ahawah-Rabah-Steiger:



Die Melodie ist mit jüdischen Gesangsmotiven gebaut und schwankt zwischen Gleiten und melancholischem Wiegen im typischen Charakter der jüdischen Volksmusik hin und her. Die nächste Melodie, die von der ersten vorbereitet wird, ist in ihrem Ausdruck noch eindeutiger. Obwohl sie mit dem ersten Thema des ersten Satzes verwandt ist, hat sie nicht die Funktion eines zweiten Themas oder eines Zwischenthemas, weil sie weder bearbeitet wird noch als Überleitung fungiert. Sie wird nur von der Bratsche gespielt und am Schluss des Satzes in der Dur-Variante wiederholt:



Dieses Thema erklingt auch im *Lied ohne Worte* op. 53 Nr. 3 (Takte 88 bis 95), das Mendelssohn vermutlich 1840 komponiert hat. Auch diese Bratschenmelodie vermittelt Verlangen und zeigt die innere Verfassung des Komponisten, nämlich die Hoffnung auf das baldige Wiedersehen mit seiner Geliebten. Dass die Melodie in der Bratsche erklingt, ist kein Zufall: Mendelssohn hat öfters in Kammermusikkonzerten die Bratsche gespielt, wie auch schon in einer Aufführung seines Oktetts in Leipzig.

Der dritte Satz des Quartetts ist wie ein Liebeslied ohne Worte zu verstehen. Er verbreitet eine fließende ruhige Atmosphäre, zu der die G-Dur-Tonart vortrefflich passt. Der ganze Satz ist himmlisch unbetrübt.

Der siebte Takt vor dem Schluss des Satzes ist der einzige Moment, der auf das baldige Ende dieses Friedens und die Geschäftigkeit des kommenden vierten Satzes hinweist. Das Gespräch zwischen der ersten Violine und der Bratsche ist im dritten Satz sehr umfangreich. Während die zweite Violine der Ersten eine fließende Grundlage zu geben scheint, umschlingt und umschmeichelt die Bratsche mit ihren Sechzehntelläufen die liebevolle Melodie der ersten Violine. Das Überleitungsthema in den Takten 36 bis 40 klingt nach einer kurzen Vermischung von zwei Themen aus dem Violinkonzert in e-Moll op. 64, nämlich dem zweiten Thema aus dem ersten und dem zweiten Thema aus dem dritten Satz.<sup>289</sup> Eine besondere Stelle ist die Wiederholung des Themas im hohen Spielbereich des Cellos (Takte 47 bis 54). Hiermit benutzt Mendelssohn den besonderen Klangcharakter des Cellos, um dem Thema eine besondere Gewichtung zu verleihen. Zur selben Zeit umspielt diesmal in gleicher Lage die erste Violine die von dem Cello gespielte Melodie. Das grundlegende Wesen des abschließenden vierten Satzes ist mit „Sommernachtstraum-Charakter“ zu beschreiben. Einige Strecken verlaufen zwar in typisch barocker Schreibweise für Streicher, dennoch vermittelt der Satz, wie auch die anderen Sätze des Quartetts, ein Glücksgefühl, wie Mendelssohn selbst am 29. Oktober 1837 an seinen Bruder Paul nach der Erstaufführung des Quartetts bestätigt: „[das Werk] machte großes Glück“<sup>290</sup>. Und am 10. Dezember 1837 schreibt er an seinen Freund Ferdinand Hiller, mit dem er sich beim Komponieren des Quartetts beraten und viele seiner Vorschläge eingefügt hat, dass das Quartett ihm „viel hübscher vor als sonst“ vorkommt, und setzt fort: „...aber viel mache ich mir doch nicht daraus. Ich habe ein neues angefangen und beinahe fertig, das ist viel besser“.<sup>291</sup> Hier geht es um das neue Streichquartett in Es-Dur op. 44 Nr. 3.

Von den drei Streichquartetten op. 44 ist das zweitkomponierte in Es-Dur das Quartett, das am ehesten der Theorie der klassischen Kompositionstechnik entspricht. Das erste Thema des Kopfsatzes ist aus zwei kontrastierenden Motiven gebaut. Die drei Hauptrhythmen des Satzes sind schon im Thema festgelegt und werden klassisch konsequent und ohne Variationen verarbeitet.

---

<sup>289</sup> Das berühmte Violinkonzert op. 64 wurde erst 7 Jahre nach dem Quartett op. 44 Nr. 2, ebenfalls in e-Moll, komponiert.

<sup>290</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe*, S. 156.

<sup>291</sup> Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 95.

Bezeichnend für Mendelssohns Stil sind das zweite Thema, die Nachsätze und die Überleitungen. Das zweite Thema ist ein Zitat aus dem zweiten Satz der *Italienischen Symphonie*, die fünf Jahre zuvor komponiert wurde. Motivisch betrachtet stammt es aus dem Nachsatz des ersten Themas (Takte 20 bis 33). Daher wird es nur am Anfang der Durchführung kurz mit Motiven aus dem ersten Thema vermischt, erhält aber keine eigenständige thematische Bearbeitung in der Durchführung. Stattdessen bearbeitet Mendelssohn das erste Thema und das Überleitungsthema. Vom zweiten Thema macht Mendelssohn erst in der Coda Gebrauch. Die stark motivisch geprägten Themen und das gesangliche Thema halten sich die Waage. Das Überleitungsthema dient als Kontrastthema zum Ersten und wird daher auch, anstelle des zweiten Themas, in der Durchführung als Gegenpol zum ersten Thema bearbeitet. Die Harmonisierung einiger statischer Stellen im Satz, wie der Nachsatz des zweiten Themas (Takte 70 bis 76), und das Überleitungsthema, ähneln vom musikalischen Charakter sehr Mendelssohns berühmtem *Sommernachtstraum* aus seiner Jugendzeit.

Der langsame Dritte Satz und das Finale – *Molto Allegro con fuoco* - weichen von dem klassischen Vorbild nicht ab. Beide Sätze sind dem Stil Beethovens nachempfunden. Das Thema des dritten Satzes ist für Mendelssohn eher untypisch und weist keine Originalität auf, mit Ausnahme der Wiederholung des Themas (Takte 10 bis 11), wo das Klangspektrum durch die Lagekreuzung der Violinstimmen erweitert wird. Gleichwohl könnte ein Zuhörer, der das Streichquartett nicht kennt und den Satz zum ersten Mal hört, annehmen dass das Werk von Beethoven stamme. Dennoch weist die Bearbeitung des musikalischen Materials eine Besonderheit auf. Das musikalische Material der Begleitstimmen gewinnt ab Takt 35 vermehrt die Oberhand, indem es das thematische Material des Themas verdrängt - ein Phänomen, das in einem Liedsatz die gewohnte klassische Themenbearbeitung auf den Kopf stellt.

Der vierte Satz verläuft fast ohne Unterbrechung im Sinne eines *Perpetuum Mobile* und besitzt die Form einer Rondosonate. Nach vier Eröffnungstakten, die den Grundcharakter des Satzes vermitteln, folgt das tänzerische Thema in Beethoven-Manier. Das zweite Thema verstärkt die Beharrlichkeit, ja fast die Sturheit dieses Satzes. Die technische Bearbeitung des musikalischen Materials

ist im Satz zwar klassisch vorbildlich, dennoch beschleicht den Zuhörer im letzten Drittel des Satzes das Gefühl, dass das Maß nun voll ist.

Eine erfrischende Abwechslung bietet das Scherzo. Nach der Eröffnung des Satzes könnte man meinen einen italienischen Saltarello vor sich zu haben. Nach rund 25 Takten wird aber klar, dass es sich eher um eine Gigue handelt. Dies unterstreichen die zwei Fugato-Passagen im Laufe des Satzes.

Der erste Abschnitt zeigt zwei Besonderheiten: Zunächst klingt das Hauptthema nicht authentisch nach italienischer Musik, sondern eher nach einer Paraphrase über eine jüdische Melodie. Die Eigenart Mendelssohns im italienisch-jüdischen Stil zu komponieren wurde schon im Abschnitt über die sogenannten „Gondellieder“ aus den *Liedern ohne Worte* erörtert:<sup>292</sup>

Str. Quartett Op. 44/3 in Es: Thema Satz II c - Moll 6+ 7-

342. *Vc.*

Rezitation im Magen-Awot Steiger Gen. 2. 1-3

343. hash-vi - i me-lach-to a - sher o - so.

Das obige Thema (Takte 1 bis 4) kommt in späteren Jahren auf eine ganz andere Art in *Elias* – „Herr, höre unser Gebet“ (Nr. 2) und auch modifiziert in *Christus* – „Ihr Töchter Zions“ (Chor Nr. 12) zum Erklingen. Weiter verstärkt die Begleitung in der Cellostimme, die im Laufe des Satzes die treibende Kraft ist und damit eine zentrale Rolle übernimmt, mit ihren pendelnden Moll-Quartsextakkorden den jüdischen Charakter des Themas. Der Moll-Quartsextakkord gehört, wie bereits erwähnt, zu den Grundmotiven der jüdischen Musik.<sup>293</sup> Dieses spielt insoweit eine wichtige Rolle im Satz, als dass Mendelssohn den Moll-Quartsextakkord unmittelbar vor der Coda des Satzes und am Schluss der Coda im Kanon zwischen allen vier Stimmen als Schlussmotiv einsetzt.

<sup>292</sup> Siehe Teil 2, Kap. I.1., S. 77ff.

<sup>293</sup> Siehe Bausteine Magen-Awot-Steiger Nr. 2 und Ahawah-Rabah-Steiger, Teil 2, Kap. I.1., S. 71 und biblische Akzente (Tropen) auf der folgenden Seite.

Die folgende stufenweise aufsteigende Tonleiter in Achtelbewegung (Takte 5 bis 7) entspricht der dorischen Skala auf c, die in der Musik der Klassik und frühen Romantik eher selten anzutreffen ist. Diese Skala ist baugleich mit dem jüdischen Magen-Awot-Steiger, der in der aschkenasischen Volksmusik am häufigsten auftritt. Die Rezitation auf der fünften Stufe ist auch ein Merkmal für die Verwendung des Steigers bei den Bibeltexten (siehe Notenbeispiel Nr. 343).

Das Fugenthema (Takte 77 bis 80) ist auf der Grundlinie des Notenbeispiels Nr. 334 Klammer 1 – *Adon Olam* – gebildet. Die Struktur des gesamten Satzes ist sehr vielschichtig und scheint kein Vorbild zu haben, sondern folgt reiner Intuition, die in sich völlig stimmig ist. Es bleibt nur zu erahnen, dass Mendelssohn hier drei etablierte Formen, nämlich Scherzo, Sonate und Rondo, auf sehr ungewöhnliche Weise vermischt. Wie man solch eine Form auch nennen mag - Mendelssohns Scherzi bleiben mit ihrer Leichtigkeit und ihrer Raffinesse unübertroffen.

Über das dritte Quartett im Bund, op. 44 Nr. 1, lässt sich nicht viel Neues schreiben. Die Beurteilung – von langweilig bis herrlich – hängt sehr vom persönlichen Geschmack des Zuhörers ab. Deshalb wird hier eine Betrachtung des Quartetts vorgestellt, die die Meinung des Komponisten über sein Werk widerspiegelt. Mendelssohn schrieb kurz nach der Uraufführung des Quartetts in einem Brief an Klingemann vom 12. April 1838, dieses Quartett sei „einige 100mal besser, als die andern [op. 44 Nr. 2 und 3]“<sup>294</sup> und später, in einem Brief an Ferdinand David vom 30. Juli 1838: „Ich habe mein drittes Quartett in D-Dur fertig und habe es sehr lieb, - wenn es Dir nur auch so gut gefällt! Doch glaube ich das fast, denn es ist feuriger, und auch für die Spieler dankbarer, als die anderen, wie mir scheint“.<sup>295</sup> Hier ist eine deutliche Favorisierung des D-Dur-Quartetts zu erkennen. Warum aber? Zunächst erlangte das Quartett großen Erfolg, und der Erfolg eines Werkes hatte für Mendelssohn stets mehr Einfluss auf die Einschätzung seiner Werke, als er zur Zeit der Arbeit an den Quartetten op. 44 selbst zugegeben hätte. Dessen ungeachtet versuchte Mendelssohn immer, seine Werke auch nach dem Ideal seiner Zeit zu beurteilen. Hier im dritten Streichquartett hat er es geschafft, seinem Ansinnen gerecht zu werden. Auch die Reaktion auf sein Quartett hat sich verändert: Anders als bei früheren Quartetten,

---

<sup>294</sup> Klingemann, *Briefwechsel*, S. 231.

<sup>295</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe*, S. 174.

wo das Publikum und die Kritik diesen oder jenen Satz besonders lobt oder hervorhebt, wird nun das Werk endlich als Ganzes positiv aufgenommen. Einige Wochen später, am 17. August 1838, schwächt Mendelssohn dann seine Begeisterung über das D-Dur Quartett in einem Brief an Hiller ab: „Mein drittes Violin-Quartett in D dur ist fertig, das erste Stück gefällt mir selbst über die Maßen“, und relativiert diese Äußerung gleich darauf mit der Aussage: „...namentlich eine Forte-Stelle am Ende...“<sup>296</sup>. Hier schwärmt Mendelssohn nicht mehr von dem ganzen Stück, sondern nur noch vom ersten Satz und zwar von einer Stelle kurz vor dem Ende des Satzes. Dennoch hatte er objektiv betrachtet auch gute Gründe an seinem D–Dur Streichquartett Gefallen zu finden, denn dieses ist im Bezug auf Form und Ausgewogenheit nach klassischen Maßstäben ohne Zweifel das beste Quartett, das er komponiert hat. Alle Sätze, außer dem traditionellen Menuett, weisen die Sonatenform auf. Auch die Tempounterschiede zwischen den Sätzen sind moderat. Die Schreibweise für die Streicher ist adäquat und gibt den Spielern ein Gefühl von Behagen, denn das Quartett spielt sich gut. Die Entwicklung der Musik innerhalb der Sätze, vor allem im finalen Satz des Quartetts, ist ausgewogener als in den zwei vorherigen Quartetten. Es scheint, dass besonders das feurige Thema des ersten Satzes und seine Verarbeitung, der neben dem feurigen Charakter auch eine gewisse Leichtigkeit behält, Mendelssohn sehr gefallen hat. Im Gegensatz zu der dogmatisch klassischen Form ist der musikalische Inhalt überwiegend mit dem Barockstil verwandt. Zwar sind die Themen mit Ausnahme des dritten Satzes im klassischen Stil gehalten, sie werden aber oft mit der Techniken der Barockzeit entwickelt. Man hört die einzigartige Bearbeitung Mendelssohns vor dem Hintergrund der ihm gründlich bekannten Musikgeschichte, und seinen kompositorischen Stempel durch das ganze Quartett hindurch. Mendelssohn findet ein Gleichgewicht zwischen den beiden Formen des damaligen Quartetts, dem „Quatuor Brillant“ und dem „Gesprächs-Quartett“. Im Vergleich zu den beiden anderen Quartetten des op. 44 ist der solistische Part der ersten Violine in diesem Stück stärker ausgeprägt. Mendelssohn entledigt sich von dem „Zwang“, den Schwerpunkt auf die Raffinesse des Gesprächs zwischen den Spielern zu legen, und folgt seiner eigenen Kompositionsstrategie.

---

<sup>296</sup> Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, S. 92.

Eine Kompositionseigenschaft sticht in diesem dritten Quartett heraus. Diese ist auch in anderen Kammermusikwerken Mendelssohns zu finden, jedoch ist dieses Quartett ein Musterbeispiel dafür. Es handelt sich um die besondere Gestaltung der zweiten Themen der Ecksätze. Im ersten Satz dient das zweite Thema (Takte 72 bis 86), wie in der Klassik üblich, als Kontrastthema zum Ersten. Damit ist seine Rolle bei Mendelssohn beendet. Das Thema wird im Laufe des Satzes nicht bearbeitet und nicht erweitert. Es löst sich einfach auf und hat keinen Schluss. In gleicher Weise verfährt Mendelssohn mit dem zweiten Thema des Finalsatzes (Takte 51 bis 64). Es wird nicht bearbeitet und löst sich ebenfalls auf. Sofern man die Eröffnung des Satzes bis Takt 10 als erstes Thema ansieht, könnte das Thema auch als Überleitungsthema gelten; die Systematik im Quartett spricht aber deutlich für ein zweites Thema. Auf besondere Art führt Mendelssohn das erste Thema des dritten Satzes durch. Es wird nicht wie die anderen Themen behandelt, sondern dient in seinen Satzschlüssen als Motiv für die Überleitungen. Erst am Schluss des Satzes verwendet Mendelssohn den Anfang des Themas doch noch als Verabschiedungsmotiv. Gerade diese Themen weisen jüdische Musikelemente auf. Das zweite Thema des ersten Satzes ist mit einigen traditionellen Liedern verwandt; diese Motive werden auch als Tropen bei der Lesung des Bibel-Buches *Ester* zum Purim-Fest gebraucht.<sup>297</sup>

72 Streichquartett Op. 44/1: Satz I Thema 2

344. *pp*

L'cha Dodi II Solomon Alkabiz

345. bo - i v' - sho - lom a - te - res ba - a - loh gam b' - sim - choh

Das erste Thema des Andante espressivo-Satzes klingt zunächst wie ein typisches Barockthema, dennoch scheint das Schlussmotiv des Themas (Takt 8) in diesem Stil nicht gängig zu sein.

<sup>297</sup> Siehe auch Notenbeispiele Teil 2, Nr. 167 und Nr. 209.

Der Melodieverlauf ist in den ersten Takten des Themas auch für die jüdischen Wiegenlieder charakteristisch.

Das Schlussmotiv des Themas kommt auch in der Volksmusik vor, zwar nicht sehr verbreitet, dennoch korrespondierend mit drei gebräuchlichen jüdischen Schlussmotiven:



Das Motiv in den Takten 3 zu 4 wird, mit einer kleinen Abwandlung, in der jüdischen Musik häufig verwendet. Es endet aber gewöhnlich auf der zweiten Stufe (die Quinte der Dominante – Cis) statt, wie bei Mendelssohn, auf der siebten Stufe (die Terz der Dominante - Ais).

Trotz des feurigen Themas des ersten Satzes treten im Satz immer wieder Momente auf, wo sich eine spürbare Melancholie einstellt. Die zwei mittleren Sätze lösen sich auf und verschwinden im Nebel. Sogar der Finalsatz verabschiedet sich prompt. Der Zuhörer bleibt wie in der Luft schwebend. Man erinnert sich wieder fast zwangsläufig an den *Sommernachtstraum*.

Ein sehr interessantes Spätwerk Mendelssohns, das in musikwissenschaftlichen Untersuchungen umstritten bleibt, ist das Streichquintett op. 87. Das Werk entstand Anfang 1844 nach Anregung von Ferdinand David, der bei Mendelssohn den Wunsch nach einer Violinsonate äußerte: „in stilo moltissimo concertissimo aus D- oder Es-Dur“ [...] „oder Du machst ein neues Quintett, auf welches ich sehr spanne und welches (nach meiner prosaischen Art zu reden) Bedürfnis ist, ...“<sup>298</sup> Mendelssohn gab diesem Wunsch nach und komponierte das Streichquintett in B-Dur, in dem die erste Geige eine durchgehende führende Rolle spielt. Das Werk, das erst 1850 im Druck erschien, wurde von Mendelssohn nicht zur Publikation freigegeben. Ignaz Moscheles, ein lebenslanger Freund des Komponisten, notiert im Jahr 1846: „Das Violin-Quintett in B-Dur wird auch angesehen, und Mendelssohn behauptet, das letzte Stück sei nicht gut“.<sup>299</sup>

<sup>298</sup> Eckardt, *Ferdinand David*, S. 204f.

<sup>299</sup> Moscheles, Charlotte, Hrsg., *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Leipzig 1873, S. 162.

Hier bezeichnet Moscheles das Werk als „Violin-Quintett“, eben ein Quintett für Violine mit Streicherbegleitung, wie es von Mendelssohn beabsichtigt wurde. Dadurch beschränkte sich Mendelssohn in der kammermusikalischen Satztechnik auf diese besondere Art des Quintetts. Tatsächlich scheint es, als ob die Ecksätze nicht zu Ende bearbeitet wurden, im Gegensatz zu den zwei mittleren Sätzen, die Mendelssohn, seiner Gewohnheit entsprechend, schon fast fertig im Kopf gehabt hatte, bevor er sie niederschrieb. Der dritte Satz stellt in seiner erschütternden Aussage eine der beeindruckendsten und originellsten Kompositionen Mendelssohns dar. Umso erstaunlicher ist Friedhelm Krummachers Urteil nach seiner vortrefflichen Formanalyse: [...] „und überdies müsste man wieder ergänzen, dass der Satz in seiner vorliegenden Gestalt nicht als publikationsreife Endfassung angesehen werden darf.“<sup>300</sup> Hier zeigt sich ein Missverständnis des Satzes, weil die subjektive Beurteilung, das Stück sei nicht publikationsreif, nur die Form betrifft, wie Krummacher selber summiert: „Insgesamt wird somit - [...] – das Sonatensatzschema zur bloßen Hülle für die nuancierte Entfaltung des liedhaften Satzkerns“.<sup>301</sup> In der Beurteilung dieses Streichquintetts sollte das Kriterium „Form“ jedoch nicht über die Qualität der Musik entscheiden. Nach klassischen Maßstäben ist die Form dieses Satzes nicht zu definieren; sie entwickelt sich intuitiv.

Schon aus der Tempobezeichnung des Satzes - Adagio e lento - ist herauszulesen, dass dieser getragene Satz eine Besonderheit in Mendelssohns Gesamtwerk darstellt. Tatsächlich gibt es kein weiteres Stück mit einer solch langsamen Tempoangabe. Ein „Beethoven-Adagio“ ist es, und doch aufgrund seines thematischen Materials von Beethoven weit entfernt.

Das erste Thema besitzt eine besondere Struktur mit einer auffälligen Kontrastierung. Der erste Abschnitt beträgt vier Takte (1 + 1 + 2, Klammer A, Notenbeispiel Nr. 347) der zweite Abschnitt fünf (3 + 2, Klammer B). Im Verlauf dieser neun Takte wechselt der Ausdruck zweimal von Introvertiertheit bis hin zum Ausbruch. Dies verdeutlicht auch die Dynamik, die zwischen pp und f hin und her pendelt. In der zweiten Hälfte des Themas beträgt die Ausdehnung der melodischen Linie fast zwei Oktaven – d<sup>1</sup> bis b<sup>2</sup>.

---

<sup>300</sup> Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, S. 414.

<sup>301</sup> Ebd., S. 414.

Man wird beim Zuhören regelrecht hin und her gerissen. Danach folgt der Nachsatz (Takte 10 bis 16, Klammer C), den Mendelssohn als Grundlage des weiteren Verlaufs verwendet, bis das zweite Thema (Takte 30 bis 38) einsetzt. Das Themengebilde bedient sich besonders in den forte-Stellen einer jüdischen klagenden Ausdrucksweise, die bereits mehrfach in den Oratorien vorkam:

347.

Str. Quintett Op. 87: Thema Satz III

Die ersten drei Takte davon ähneln sehr der zweiten Stimme des Themas aus dem dritten Satz der ersten Symphonie von Mahler, wo das Hauptthema des Satzes bei den Holzbläsern (2 Takte nach Ziffer 16) wiederkehrt. Mahler karikiert nun diese melodische Linie durch Rhythmus, Tempo und Instrumentierung. Bei Mendelssohn kommt die Melodie authentisch vor und drückt eine tiefe schmerzvolle Trauer aus. Wenn man den Ausdruck des Tritonus' im Takt zwei abwärts wendet, ähnelt das Thema dem vierten Takt des Themas aus der Elias - Arie *Es ist genug*. In der Elias-Arie vertraut Elias Gott seine Seele an. Beide Stellen weisen also eine deutliche Gefühlskohärenz auf. Die Fortsetzung des Themas (Takte 5 bis 10) erinnert an das Vorspiel der Paulus-Arie *Gott sei mir gnädig*. In beiden Fällen steigt die Linie über einen Moll-Quartsextakkord in die sechste Stufe der oberen Oktave, bei dem Quintett wird dies jedoch durch den chromatischen Lauf verdeckt.<sup>302</sup> Die Fortsetzung des Themas der Paulus-Arie basiert auf drei Motiven, die auch in dem Themenkomplex des Quintetts präsent sind

<sup>302</sup> Siehe Notenbeispiel Teil 2, Nr. 228.

(Takte 4, 11 zu 12 und 9 zu 10, Motive 1 bis 3, Notenbeispiel Nr. 347) und auch in der jüdischen Musik häufig verwendet werden.

Beide Themen enden mit einem linearen Halbtonschritt abwärts. Die Dynamik des Quintettsatzes entspricht der Einleitung der Paulus-Arie. Die gesamte Aussage der Musik ist in beiden Stücken sehr ähnlich, obschon beim Quintett noch komplexer. Die Harmonisierung ist regelrecht statisch und für Mendelssohns Zeit untypisch. Die Harmonien variieren über dem liegenden Grundton im Bass. Ihre Reihenfolge ist wie folgt:  $t - tP_3 - D^7 - t - D^7 - t$ . Die Harmonisierung des Vorspiels aus der Paulus-Arie ist identisch. Die Beharrung der Harmonie auf dem Grundton im Bass zeichnet auch den Anfang der Elias-Arie aus. Noch deutlicher springt die Ähnlichkeit der ersten vier Takte des dritten Satzes mit dem Thema des Chores „Ihr Töchter Zions, weint über euch selbst“ aus dem Oratorium *Christus* ins Auge.<sup>303</sup> Die Harmonisierung des Chores ist fast identisch und lautet:  $t - tP_3 - (D^7) - D_3 - D - t - D$ . Die zweite Hälfte des Chor-Themas (Takte 6 bis 9) zeichnet eine Linie innerhalb einer Quarte, wie die Takte drei und die zweite Hälfte des vierten Taktes aus dem Quintett. Weitere stilistische Parallelen zwischen beiden Themen findet man am Schluss der Chormelodie (Takte 78 bis 81)<sup>304</sup> und dem Schluss des Themas aus dem dritten Satz des Quintetts (Takte 9 bis 10).

Der Nachsatz des Themas (Notenbeispiel Nr. 347 Klammer C) ist und klingt ebenfalls jüdisch, denn die Motive auf denen sich die Melodie bildet, sind Bestandteile des Magen-Awot Steigers, die auch im Selicha-Modus für Klagegebete benutzt werden:<sup>305</sup>



Der Hirte - Schlusswendung

349. 

Das zweite Thema (Takte 30 bis 38) bildet das Pendant zum Ersten und vor allem zu dessen Nachsatz. Es ist ein klassisches mitteleuropäisches, christliches Thema, das so auch bei Schubert stehen könnte. Es strahlt eine versöhnliche Stimmung aus, wohlgerichtet in A-Dur, und ist so der Gegensatz des ersten Themas und dessen Vervollständigung, wie zwei Seiten einer Medaille, von denen jede durch ihre besondere Eigenart hervorsticht: Das Erste durch Trauer, Niedergeschlagenheit und Schmerz; das Zweite durch optimistische Ruhe, Zufriedenheit und eine Spur Melancholie. Und doch können beide Themen ineinander fließen, völlig ungezwungen, nahtlos. Insgesamt beherrscht die bedrückende Stimmung des ersten Themas den Satz. Das zweite Thema entspricht als neuntaktiges Thema dem Aufbau der anderen Themen des Quintetts und zugleich, von der Phrasierung her, dem ersten Thema des Satzes (4 [2 + 2] + 5 [2 + 2 + 1]):

350. 

Auch Takt 47, mit der scheinbaren Aufhellung durch den Wechsel nach Dur, klingt wie eine unheilvolle Vorahnung der Tragödie, wie es so oft in den tragischen Szenen von Verdis Opern zu hören ist. Die ganze Begleitstruktur erinnert mit ihren Klang -flächen an eine Opernszene. Diese Tendenz Mendelssohns hat sich in späteren Jahren, vor allem in seinem Oratorium *Christus*, noch verstärkt.<sup>306</sup> Bei der Wiederholung des zweiten Themas, diesmal in D-Dur, benutzt Mendelssohn

<sup>306</sup> Weiteres zum Thema siehe Teil 2, Kap. III 3, S. 204ff.

die Technik, die er schon in den Streichquartetten op. 44 verwendet hat: Er gibt dem Thema einen besonderen Klangcharakter, indem er das Cello über den anderen Stimmen in seiner Diskantlage das Thema spielen lässt. Dies verleiht dem Thema, als Vorstufe zum Höhepunkt des Satzes, einen zusätzlichen liebevollen Ausdruck. Das Leiden ist fast nicht mehr zu ertragen und kulminiert, wie es wiederum bei Verdi vorkommt, in einem fließenden Übergang auf Grundlage des Schlussmotivs des ersten Themas nach Dur (Takt 86). Das Leiden ist nicht mehr irdischer, sondern himmlischer Art. Der einzige Weg aus diesem Höhepunkt des seelischen Leidens führt in die Erschöpfung. Zusammenfassend besitzt der Satz eine erschütternde Wirkung, die die tiefgründige und in sich stimmige Reife der Persönlichkeit Mendelssohns widerspiegelt. Das Faszinierende daran ist seine Fähigkeit, eine harmonische Vereinigung von jüdischen und christlichen Gefühlswelten zu vollbringen. Dies macht ihn unter den Komponisten einzigartig. Sein lockerer, ungezwungener Umgang sowohl mit der jüdischen als auch mit der christlichen Tradition, der zwar selten, aber dann deutlich in seinen verbalen und schriftlichen Äußerungen zum Ausdruck kommt, manifestiert sich aus den Tiefen seiner Seele, hier, in diesem dritten Satz seines zweiten Streichquintetts.

Der zweite, auf seine Art nicht minder interessante Satz ist ein gemächlich fließendes kleines Scherzo – Andante scherzando. Hier wird ein Thema in der Form A – B – A – B – A', das auch einem behaglichen jüdischen Tanz entstammen könnte, vorgestellt. Weitere Beispiele für die Vorliebe Mendelssohns für langsame Scherzi sind das Allegretto scherzando aus der Cellosonate op. 58, das Andante aus der ersten Cellosonate op. 45 und das Scherzo aus dem Streichquartett op. 81. All diese Sätze weisen, wie das Scherzando aus dem Quintett, jüdische Motivik und Melodik auf. Sogar im Frühwerk, dem Oktett op. 20, ist dies der Fall, wenn auch im schnellen Tempo. Es ist bezeichnend, dass solche Charaktersätze in Form eines gemächlichen Scherzos auch bei Gustav Mahler vorkommen, wie die dritten Sätze aus den drei ersten Symphonien und im dritten Satz der siebten Symphonie (B-Teil), die auf vielfältige Art jüdische Themen und Motive enthalten. Der Unterschied liegt darin, dass Mahler, seiner Attitüde

gegenüber seiner Abstammung entsprechend<sup>307</sup>, diese oft parodiert. Mendelssohn jedoch setzt sie in seinem Quintett so ein, wie sie eben im täglichen und religiösen Leben gebräuchlich waren. Die Scherzi, sowohl bei Mendelssohn als auch bei Mahler, sind von volkstümlichem, erheiterndem Charakter. Auch dies ist ein Resultat der motivischen Bearbeitung und steht im Gegensatz zu Beethovens Scherzi, die einen gleichmäßig fließenden Ablauf haben. Dem zweiten Satz aus dem Quintett am nächsten, sowohl thematisch, metrisch, wie auch in der Artikulation, steht der dritte Satz aus Mahlers zweiter Symphonie:

351.

Str. Quintett Op. 87: Satz II - erstes Thema

352.

Mahler, Symphonie Nr. 2: Satz III T. 149 - 163

34  
Piccolo

Piccolo 160

<sup>307</sup> Siehe Verweis in Teil 2, Kap. III.3., Anm. Nr. 220, S. 224.

353.

Mahler, Symphonie Nr. 2: Satz III T. 83 - 89

Clar. in B

VI. I

VI. II

Es scheint aufgrund der jüdischen Abstammung beider Komponisten kein Zufall zu sein, dass sie ihre Einfälle aus einem gemeinsamen „charakter-musikalischen Topf“ schöpften. Auch die Eigenart, innerhalb des Themas einen melodischen Lauf ein wenig variiert zu wiederholen, gehört zur jüdischen Volksmusik, wie bei Mendelssohn in Takt eins und zwei im Vergleich zu Takt drei und vier, sowie in Takt fünf und sechs im Vergleich zur Transposition in Takt sieben und acht zu sehen ist. Die gesamte Struktur des Satzes ähnelt dem des dritten Satzes aus Mahlers Symphonie sehr. Die kurzen, fast prompten motivischen und harmonischen Überleitungen zu einem neuen musikalischen Gedanken und von diesem wieder zurück sind ebenfalls typisch für die jüdische Volksmusik.

Die erste kurze Bearbeitung des ersten Themas verläuft im Kanon (Takte 17 bis 28) zwischen allen fünf Stimmen im Barockstil. Das charakteristisch jüdisch-scherzhaft im Kanon drückt sich in der Artikulation aus; in den Bindungen und den Trillern auf der zweiten Zählzeit im Takt. Die Ornamentik hat hier keine motivische Funktion, sondern reiht sich als Teil des Melos' ein, wie es in der orientalischen Musik üblich ist.

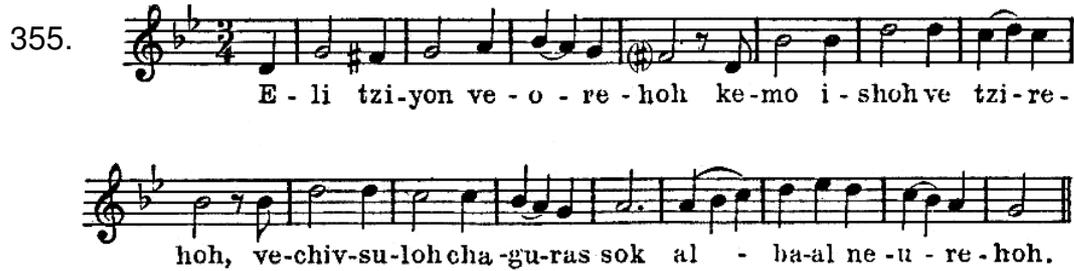
Das zweite Thema im dritten Satz klingt wie manche spätere Themen, die in den Werken Brahms' zu hören sind. Dieses Thema wird mit Sechzehntelläufen kontrapunktisch begleitet, die gleichwohl den Scherzando-Charakter bewahren. All dies wiederholt Mendelssohn in gedrängter Form in der Reprise. Sogar der Kanon ist im zweiten Bearbeitungsabschnitt stretta-gleich zusammengesetzt. Die letzte Wiederholung des ersten Themas in der Coda wird, wie bei einer Arie, durch Fermaten gebremst; Gleiches geschieht sechs Takte später mit dem zweiten Teil des ersten Themas. Die Musik löst sich Schritt für Schritt auf und endet mit einem Augenzwinkern, nämlich mit den Pizzicati auf dem Schlussmotiv des ersten Themensatzes aus Takt 4.

Beide Mittelsätze des Quintetts bilden einen scharfen Kontrast. Dennoch vermitteln sie in der klassischen Form des Streichquintetts eine jüdische Gefühlswelt. Sie dienen als Musterbeispiele dafür, dass die jüdische Musik der damaligen Zeit in Mendelssohn tief verankert war. Mendelssohn schöpft hier auf beeindruckende Weise sein Gefühlsvermögen aus. Die vermehrte Verwendung jüdischer Motive könnte eine Trotzreaktion auf die zu der Zeit vermehrt antisemitisch gefärbte Kritik ihm gegenüber gewesen sein. Vielleicht war dies auch der Grund, warum Mendelssohn dieses faszinierende Ausnahmewerk nicht auch in den Ecksätzen perfektionierte und schließlich seine Publikation ablehnte. Betrachtet man Form und Inhalt, so vollendet dieses Werk einen Entwicklungsprozess, der mit dem gewagten op. 13 begann, sich mit op. 44 entwickelte und schließlich in op. 87 mündete. Wenngleich die Entwicklungen des op. 44 im Spätwerk präsent sind, folgt Mendelssohn hier keiner gattungsbestimmenden Konvention mehr.



## Eli Zion

355.



E - li tzi-yon ve - o - re - hoh ke-mo i - shoh ve tzi-re -  
 hoh, ve-chiv-su-loh cha-gu-ras sok al - ba-al ne - u - re - hoh.

Das Thema wird zuerst ohne Klavierbegleitung gespielt. Die zugrunde liegenden harmonischen Funktionen sind spürbar, jedoch sind sie nicht von großer Wichtigkeit, denn die Melodie ist in sich stimmig und bleibt auch ohne Begleitung aussagekräftig. Ihre Zerlegung zeigt eine Aneinanderreihung jüdischer Motive. Ein verwandtes Thema, das diese Motive noch deutlicher zum Ausdruck bringt, ist das zweite Thema aus dem ersten Satz des Louis Spohr gewidmeten Trios op. 66 in c-Moll aus dem Jahr 1845.<sup>309</sup>

Auch die Fortsetzung der zweiten Hälfte des Themas in der Dur-Parallele entspricht typisch jüdischen Melodien. Der Schluss der ersten Hälfte des Themas (Takte 4 bis 5) ist eine dreimalige Wiederholung des absteigenden Motivs, das Resignation ausdrückt und mit dem in der jiddischen Sprache beliebten, stöhnenden Ausruf „Oj joj joj“ oder „oj wa woj“ zu vergleichen ist. Hier spiegelt sich dieser eigenartige Ausdruck auf musikalische Art. Die zweite Hälfte beginnt mit einem in der jüdischen Musik gebräuchlichen Motiv (Takt 6), während die Fortsetzung bis zur letzten Kadenzierung (Takt 7) sich allmählich vom Jüdischen entfernt. Der Schluss des Themas kommt überraschend und geradezu banal daher, was sich gegenüber dem schönen gesanglichen Thema besonders bemerkbar macht. Nun folgt die Fortsetzung des Themas, gespielt vom Klavier solo. Daran schließt sich ein kurzer phantasieartiger Teil an. Nach der Rückkehr in die Molltonart wird das erste Thema mit verändertem zweitem Teil und mit Klavierbegleitung wiederholt. Hier wird die zweite Hälfte geschickt fortgesponnen, bis das zweite Thema ohne Bearbeitung des ersten im Klavier solo erklingt. Das zweite Thema im frühen Beethovenschen Stil weist auch am Schluss seiner ersten und zweiten Periode die dreimalige Wiederholung des Motivs auf.

<sup>309</sup> Im gleichen Jahr wurde auch das zweite Streichquintett in B op. 87 komponiert. Siehe Analyse Teil 2, Kap. IV 1., S. 274ff.

Durch geschickte Fortspinnung des Themas kehrt Mendelssohn über den phantasievollen Übergang, der bereits in den Takten 11 bis 16 zu hören war, zum ersten Thema zurück.

Im zweiten Satz sowie in den Ecksätzen benutzt Mendelssohn nur einen kleinen Teil der technischen Möglichkeiten des Instruments und konzentriert sich überwiegend auf das Gesangliche. Es scheint, als habe sich Mendelssohn von der warmen, melodiösen Seite der Klarinette angezogen gefühlt, die ebenfalls gut zum Charakter der jüdischen Musik in ihren verschiedenen Formen, mitunter auch in der Klezmermusik, passt.

Spätere Werke sind die Cellosonaten op. 45 in B-Dur und op. 58 in D-Dur. Die frühere ist auf den 13. Oktober 1838 datiert und für den Bruder Paul komponiert: „Auch will ich Dir bald eine Sonate für Violoncello und Clavier machen.“<sup>310</sup> Der Brief trägt das Datum vom Oktober des vorherigen Jahres. Dem zufolge erstreckte sich die Entstehung der Sonate über etwa ein Jahr. Kurz nach dem Erscheinen dieses Werkes im Druck wird es von Mendelssohn auch für Violine umgearbeitet. Das Thema des mittleren Satzes der Sonate klingt nach einem langsamen Scherzo, das für Mendelssohn wesenseigen ist. Das Thema, das zuerst vom Klavier gespielt wird, ähnelt sehr dem sieben Jahre später komponierten Andante scherzando aus dem Quintett in B-Dur op. 87.<sup>311</sup>

Cellosonate Op. 45: Satz II Thema 1



Sowohl die Struktur als auch die Tonart sind identisch; die Motivik weist große Ähnlichkeit auf. Der Ausdruck in beiden Themen vermittelt Melancholie. Es liegt die Vermutung nahe, dass beide Themen dem gleichen Gefühlszustand des Komponisten entstammen. Die Aussage des Komponisten in beiden Sätzen führt in eine Richtung und weist auf das gleiche jüdische Charakteristikum der Melodie hin.

<sup>310</sup> Brief vom 29.10.1837. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, Bd. II, S. 157.

<sup>311</sup> Siehe Notenbeispiel Teil 2, Nr. 351.

Im selben Satz, zu Anfang des Schlussteils, erscheint ein wenig verändert die Anfangsmelodie in der Cellostimme (Takte 157 bis 164) mit einem ebenfalls sehr gebräuchlichen Schlussmotiv aus der jüdischen Melodik. Nach der Wiederholung der Melodie im Klavier folgt eine zweiteilige Schlusskadenz (Takte 169 bis 175). Der erste Teil ist auf der gleichen Motivik wie das Anfangsthema der Arie „Höre, Israel, höre des Herrn Stimme“ aus *Elias* aufgebaut und fast identisch mit ihrer letzten Phrase (Takte 170 bis 172):<sup>312</sup>

**Cellosonate op. 45: Satz II – Takte 157 - 164**



**Cellosonate op. 45: Satz II – Takte 169 - 175**



Der zweite Teil der Kadenz ist die häufig auftretende Mendelssohn'sche Kadenz, die in der Lesung der Bibel als Schlusssatzform in Gebrauch ist.

Im dritten Satz begegnet man im ersten Thema einer typisch liedhaften Melodie, die auch das Thema eines Liedes ohne Worte sein könnte. Danach folgt im Klavier eine Überleitungspassage zum zweiten kontrastierenden Thema. Diese Überleitung basiert auf der harmonischen Molltonart mit erhöhter vierter Stufe. Diese Tonart, mit der übermäßigen Sekunde, wird in der jüdischen Musik *Aw-Harachamim* genannt, und sehr oft gebraucht.<sup>313</sup> Das erste Motiv der Überleitung ist wie folgt:



<sup>312</sup> Siehe Analyse der Arie, Teil 2 Kap. III.2., S. 190f.

<sup>313</sup> Als Beispiel siehe: Notenbeispiel Teil 1, Nr. 2.

Dieses Motiv benutzt Mendelssohn auch im Saulus-Rezitativ aus *Paulus* (Nr. 13) mit dem Text; „Herr, wer bist du?“. Dieses Motiv ist auch in der Synagogalmusik sehr verbreitet.<sup>314</sup> Danach folgt eine Steigerung dieses Motivs, die uns zum oberen Tetracord der Tonleiter führt. Anschließend folgt eine stufenweise Abwärtsbewegung der „Zigeunertonart“.<sup>315</sup> Diese Überleitung kommt nur am Anfang des Satzes vor, obwohl der Übergang zwischen dem ersten und zweiten Thema des Satzes oft wiederholt wird. Der Einfall musste für Mendelssohn einen hohen Stellenwert gehabt haben, denn trotz immerwährender Änderungen bis zur Endfassung des Werkes hat er nicht auf ihn verzichtet, obwohl er ohne viel Mühe hätte ersetzt werden können. Dies hier ist ein weiteres Beispiel für die Maxime Mendelssohns, sich beim Komponieren auf das zu konzentrieren, was am Herzen läge und nicht nach der Mode oder der zu der Zeit üblich erwünschten Form.

Die folgende zweite Cellosonate op. 58 in D-Dur aus dem Jahr 1843 weist ebenfalls jüdische Melodik auf. Ihr Entstehungsprozess ähnelt der ersten Sonate. Schon am 25. April 1841 schreibt Mendelssohn an Ernst Heinrich Verkenius: „Jetzt mache ich wieder eine Violoncellosonate“.<sup>316</sup> Noch am 28. November 1842 schreibt er an seine Mutter: [...] „die Walpurgisnacht möchte ich gern auch nun endlich zu einer Symphonie-Cantate machen, wozu sie ursprünglich bestimmt, [...] und die Violoncellosonate beendigen.“<sup>317</sup> Erst am 12. Juni 1843 kündigt Mendelssohn seinen Freund Klingemann an, dass die Sonate dem Verleger zugehen solle.<sup>318</sup> Im Jahr danach schrieb Ferdinand David die Sonate für Violine um. Insgesamt erstreckte sich die Arbeit an der zweiten „Sonate mit Cello“<sup>319</sup> über mehr als zwei Jahre. Zur gleichen Zeit beschäftigte sich Mendelssohn mit drei verschiedenen Bühnenwerken, die Vorrang hatten; den Schauspielmusiken zu *Ein Sommernachtstraum*, *Athalie* und *Oedipus zu Kolonos*, so dass die Arbeit an der Sonate häufiger unterbrochen wurde.

Der erste Satz hält sich im Bezug auf jüdische Melodik mit Ausnahme von einigen Motiven mitten im Satz eher zurück.

---

<sup>314</sup> Siehe Notenbeispiele Nr. 225 und 226 und Erläuterung, Teil 2 Kap. III 1., S. 159, sowie Notenbeispiel Teil 1, Nr. 2.

<sup>315</sup> Näheres zur Zigeunerskala siehe Teil 1 Kap. I.2., S. 23f.

<sup>316</sup> Wolff, Ernst, *Meister-Briefe*, Berlin 1907, S. 177.

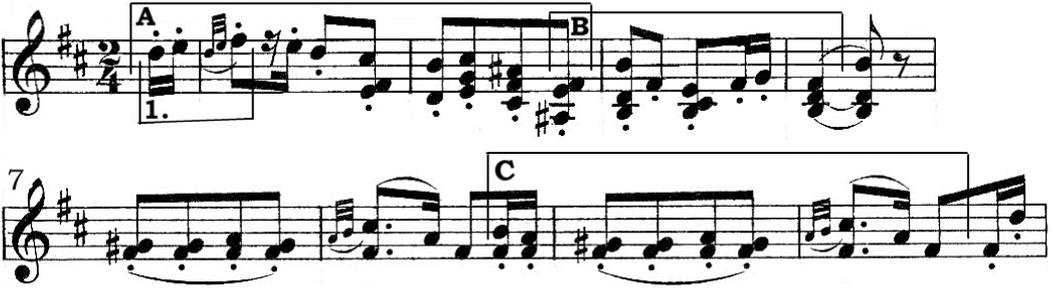
<sup>317</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, Bd. II, S. 351.

<sup>318</sup> Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, S. 94.

<sup>319</sup> Aus einem Brief an Moscheles vom 18. November 1842. Moscheles, *Briefe*, S. 276.

Dafür wird der Zuhörer gleich zu Anfang des zweiten Satzes sowohl im ersten Thema als auch in der folgenden thematischen Bearbeitung mit jüdischer Motivik konfrontiert (Notenbeispiel Nr. 360). Zwar erinnert der Anfang des ersten Themas an den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ BWV 84, 88 (vergleiche Notenbeispiel Nr. 361, Klammer A), dennoch zeigt der Schluss des Vordersatzes (Takte 3 bis 4, Klammer B) einen Teil einer Melodie, die im Synagogalgesang zu finden ist, wie am Schluss der Lieder *Wajdaber Mosche* und *Mi Kamocha*:

Cellosonate Op. 58: Satz II - Thema

360. 

361. **Wer nur den lieben Gott lässt walten**  
  
 Sing, bet und geh auf Got-tes We-gen,

362. **Wajdaber Mosche**  
  
 el b'- ney yis- ro- el.

363. **Mi Kamocha**  
  
 noy yim- loch j'- o- lom vo- ed.

In *Mi Kamocha* entspricht der Rhythmus dem des Themas aus der Cellosonate. Markant im Thema ist das erste Rhythmusmotiv (Klammer A). Dieser Rhythmus steht in der jüdischen Musik für eine neckische, lebenslustige Stimmung. Der Rhythmus ist im Grunde tänzerisch. Die Vorschläge verleihen ihm eine Art Aufgelöstheit, eine kleine innerliche Freude, die für die jüdische Psyche so bezeichnend ist.

Wie schon in den Themen im mittleren und letzten Satz der ersten Cellosonate besitzt auch das Thema hier die gleiche Konstruktion. Die zweite Hälfte bildet eine Variante der ersten. Demnach ist es konsequent, dass die zweite Hälfte des Nachsatzes auch eine melodische Linie ist, die in der jüdischen Musik gebraucht wird (Klammer C). In beiden Fällen strebt die Melodie nach dem ersten Teil, der abwärts gewandt ist, aufwärts, wie es in der jüdischen Musik ebenfalls typisch ist. Eine Kuriosität im zweiten Satz ist auch die Tonartbehandlung. Während der erste Satz keine Besonderheit in dem Sinn aufzeigt, beginnt das Thema des zweiten Satzes in h-Moll, endet aber auf fis-Moll. Der Satz hingegen endet in D-Dur. Um die Verwirrung zu steigern, ist der Nachsatz des ersten Themas (Takte 42 bis 45) in h-Moll, jedoch das zweite Thema in D-Dur. Bei der Wiederholung des zweiten Themas führt Mendelssohn in die Variantetonika H-Dur. Man könnte meinen, er wolle den Satz mit dem zweiten Thema auf H-Dur abschließen. Dies tut er aber nicht. Er zitiert zum Schluss den Anfang des ersten Themas in pianissimo Pizzicato beim Cello und pianissimo Staccato beim Klavier. Es klingt eher humoristisch als ernst und kehrt die Auffassung der mitteleuropäischen Musik um, Moll würde stets traurig klingen. In der jüdischen Musik als ursprünglich orientalische Musik ist die humoristische Verwendung der Molltonart häufig anzutreffen. Auch in den vier vorherigen Takten (Takte 176 bis 179) benutzt Mendelssohn das erste Rhythmusmotiv als schalkhaften Ausdruck, der auch in jiddischen musikalischen Theaterstücken, wie *Der Fiedler auf dem Dach* am Schluss des Liedes „Wenn ich Rotschild wäre“, von Tewje dem Milchmann gesungen, so deutlich zu hören ist.<sup>320</sup> Man kann in allen Cellokompositionen Mendelssohns jüdisches Charakteristikum finden, wie schon in der sechsten Variation seiner Variationen op. 17 aus dem Anfang des Jahres 1829, wo er durchgehend jüdische Motive benutzt, die auch später im *Paulus* eine wichtige Rolle spielte, sowie auch im zweiten Thema und in der Reprise des *Lied ohne Worte* op. 109 für Cello und Klavier (Takte 37 bis 38), deren melodische Linie sich später als Thema der Elias-Arie „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“ wiederfindet. Auch das *Albumblatt assai tranquillo* für Cello und Klavier ist in seiner Melodik jüdisch klingend.

---

<sup>320</sup> Das Theaterwerk wurde 1971 von Norman Jewison unter den Namen *Anatevka* verfilmt.

Wie in der Klarinettensonate, reizte Mendelssohn am Cello vor allem die melodische Veranlagung des Instruments. Beide Instrumente entsprechen in höchster Maße seinem lyrischen Stil, der sehr oft und konsequent die jüdische Gefühlswelt widerspiegelt. Die Cellosonaten wirken dabei, aufgrund der besonders wichtigen Rolle des Klaviers, eher wie Duosonaten. Dies ist positiv gemeint, denn trotz des melodischen Schwerpunkts in diesen Werken korrespondieren beide Instrumente auf gleichem Niveau.

Mendelssohns Kompositionen verfehlten auch ihre Wirkung auf andere Komponisten nicht. Die zweite Cellosonate op. 58 in D-Dur, das Violinkonzert in e-Moll op. 64, die Quartette op. 44, wie auch das Streichquintett in B-Dur op. 87 haben bei Brahms, ähnlich wie die Beethovenwerke bei Mendelssohn, tiefe Spuren hinterlassen. Dies ist in seinen Kammermusikwerken sowie im letzten Satz des Klarinettenquartetts in h-Moll op. 115, im zweiten Satz des Klaviertrios in c-Moll op. 101, in den Ecksätzen des Klavierquintetts in f-Moll op. 34, sowie in den mittleren Sätzen des Streichs quintetts in G-Dur op. 111 zu hören.<sup>321</sup> Hiermit ist ein weiterer Baustein, der die unerlässliche Gliederungsfunktion Mendelssohns in der Entwicklung der deutschen Musik, die heute nicht mehr zu verleugnen ist, untermauert. Umso merkwürdiger erscheinen daher solche Äußerungen über Mendelssohns Kammermusik wie die folgende: „Daß die Werkanalyse den Vorzug vor der stilhistorischen Subordination verdient, ist in der zweifelhaften Geltung der Musik Mendelssohns begründet“.<sup>322</sup> Um solche Äußerungen zu rechtfertigen, helfen auch nicht vorangegangene Sätze wie „falls Mendelssohns Musik als Kunst von freilich strittigem Rang aufgefasst wird, hat sich ihre Untersuchung vorab auf das einzelne Werk und seine ästhetische Problematik zu richten. [...] die Analyse selbst ist ein Ergebnis, das sein Resümee verweigert“<sup>323</sup>. Sie verbreiten ein Zerrbild von Mendelssohns Musik. Sogar Wagner musste seine Bewunderung für Mendelssohns *Paulus* erklären; ein Werk, das ihn, wie auch andere Werke Mendelssohns, beeinflusst hat. Überraschenderweise fällt aber das Resümee der Analyse Krummachers nüchtern und weitgehend zutreffend aus: „Eine spezifische Melodik Mendelssohns tritt sicher in liedhaft kantablen Themen am klarsten hervor, sie begegnet aber nicht nur in langsamen Sätzen, sondern ebenso in der

---

<sup>321</sup> Weiteres dazu im Fazit, S. 304.

<sup>322</sup> Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, Schlusswort, S. 464.

<sup>323</sup> Ebd., S. 464.

Thematik der Sonatensätze, namentlich aber in den Seitenthemen und den ausgesponnenen ‚Codamelodien‘. Will man dies Melos beschreiben, so lässt sich nicht von seiner thematischen Funktion, von der variantenreichen Verwendung solcher Themen und ihrem Verhältnis zum Satzverlauf absehen. Während das Prinzip der Diskontinuität von Motiv- und Taktgruppen aufgegeben wird, impliziert die liedhafte Melodik jene Tendenz zur Repetition von Themensegmenten, die statt der motivischen Zerlegung Verfahren der Variation und Kombination herausfordern“.<sup>324</sup> Die Frage ist nun, warum ist der typische Kompositionsstil Mendelssohns so, wie er ist? Und welche Eigenschaften beleuchtet er im Bezug auf Mendelssohns Persönlichkeit?

---

<sup>324</sup> Ebd., S. 470.

## Fazit

„Arbeiten Sie heraus, was in ihren Stimmungen und Empfindungen lebt, was kein Anderer kennt und kein Anderer hat, als Sie, gehen Sie bei Ihren Werken nur immer tiefer in Ihr Inneres, und prägen Sie das aus, und lassen Sie bei allen äußeren Fragen und bei der Form die Kritik und den Verstand walten, so viel Sie wollen, aber bei allem Inneren und allen Grundgedanken nur das Herz und nur die gefühlte Stimmung“.<sup>325</sup> Hier schreibt Mendelssohn an den Komponisten Carl Eckert über das Ziel, das es beim Komponieren zu erreichen gilt: Die Vertonung der im Unterbewusstsein aufkeimenden Stimmungen und Empfindungen, eingebettet in die musikalische Form. Dies ist für ihn der entscheidende Faktor künstlerischer Tätigkeit, auf dessen Basis der Verstand, gleichwohl das Bewusstsein, über alle äußerlichen Fragen waltet, aber nicht über die emotionalen Impulse. Eine substantielle Äußerung, mit der er sich entschieden von den Epigonen distanziert und das Individuelle als das einzig Authentische im Schaffensprozess hervorhebt. Bezieht man dieses Zitat auf das Werk Mendelssohns in all seinen Facetten und Entwicklungsperioden, so zeigt sich eine sehr hohe Übereinstimmungsquote von Prinzipien und ihrer Verwirklichung, sowie eine konsequente Aufrichtigkeit. Gerade diese Aufrichtigkeit aber wird immer wieder in vielen Abhandlungen und Schriften über seine Musik angezweifelt, dagegen seine Zerrissenheit und seine konfliktvolle Kindheit betont. Diese Kritik wird auch bei anderen Komponisten jüdischer Herkunft immer wieder vorgebracht, so auch bei Gustav Mahler. Mendelssohns Kindheit verlief indes wahrhaftig harmonisch und reich an vielfältigen Anregungen. Geht man Mendelssohns Entwicklungsprozess vom heutigen Standpunkt der wissenschaftlichen Forschung nach, so formt sich ein ganz anderes Erscheinungsbild als das, was die Anti-Mendelssohn-Propaganda in die Musikgeschichte einpflanzen wollte.

Um die Person und die Persönlichkeit Felix Mendelssohn zu verstehen, ist ein Blick auf seine emotionale Entwicklung erforderlich. Eine Voraussetzung für die emotionale Entwicklung des Kindes ist die Entwicklung des Gehirns und infolge dessen die Entwicklung der Wahrnehmung. Diese beiden Prozesse sind sowohl von genetischen Programmen als auch von Umwelteinflüssen geprägt, wobei die jüngste Forschung der Epigenetik Umwelteinflüsse als Ursache genetischer Veränderungen gezielt nachweisen kann und sich somit auch Wechselwirkungen ergeben.

---

<sup>325</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, Brief vom 26. Januar 1842 an den Komponisten Carl Eckert, in: Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, Bd. II, S. 473.

Die Bildung von Nervenzellen im Gehirn beginnt in der früh-embryonalen Entwicklung. Dieser Prozess setzt sich nach neuen Erkenntnissen jedoch fort, wenn auch in immer langsamerem Tempo, bis zum sechsten Lebensjahr und, in manchen Bereichen der Hirnrinde (Kortex), sogar bis ins Erwachsenenalter.<sup>326</sup>

Der Entwicklungsverlauf der Wahrnehmung in der Kindheit wird in der heutigen Entwicklungspsychologie wie folgt beschrieben: „Der Verlauf der Wahrnehmung, der seinen Ausgang bei den Reizen aus der Umwelt mittels unserer Sinnesorgane nimmt, wird im Gehirn [in den höheren Zentren] verarbeitet. Nur ein Teil davon wird zur bewussten Erkenntnis. Zusätzlich zu den Reizinformationen kommen bei der Wahrnehmung häufig Informationen zum Tragen, die auf höheren Verarbeitungsebenen im Gehirn bereits vorliegen. Die greifen dann als eine Art Voreinstellung in die Reizverarbeitung ein, indem sie die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte lenken oder die Interpretation von Reizkonfigurationen beeinflussen. Mit zunehmender Lebensalter einem immer reicher werdenden Schatz an im Gedächtnis gespeicherten Erfahrungen und immer komplexeren Denkprozessen, gewinnt der Prozess, [der sich auf vorhandene Voreinstellungen in den hohen Zentren des Gehirns,] an Einfluss auf die Wahrnehmung des Kindes. Während des zweiten Lebensjahrs des Kindes sind die einzelnen Sinnessysteme so weit entwickelt, dass sie in vielen Aspekten nur noch geringe Unterschiede zur Funktionsweise beim Erwachsenen bestehen“.<sup>327</sup>

Professor Matthias Franz von der Universitätsklinik Düsseldorf beschreibt in seinem Vortrag *Vom Affekt zum Gefühl* die erfahrbare Wirklichkeit in Abhängigkeit von frühkindlicher emotionaler Lernfähigkeit, die sich überwiegend in Anlehnung an Bezugspersonen, vor allem die Eltern, manifestiert, mit den Worten: „Unsere Gehirne konstruieren und repräsentieren die uns erfahrbare Wirklichkeit in Abhängigkeit von frühkindlichen emotionalen Lernfähigkeiten. Die unter diesen Vorgaben in einem neuronalen Selektionsprozess optimierte Feinstruktur der verschiedenen Funktionssysteme unseres Gehirns entspricht von Kindheit an deren eigener Nutzungsgeschichte. Wesentliche - besonderes emotionale - Lernschritte und auf diesen basierende automatische Reaktionsmuster laufen dann im späteren Leben unbewusst ab,

---

<sup>326</sup> Eriksson, Peter, „Neurogenesis in the adult human hippocampus“, *Nature Medicine*, Bd. 4, 1998; Tanapat, P., „Adult neurogenesis in the hippocampal formation“, *Handbook of Developmental Neuroscience*, Cambridge 2001, in: Kienbaum, Jutta/Schurke, Bettina, *Entwicklungspsychologie der Kindheit, von der Geburt bis zum 12. Lebensjahr*, Bd. 13 der Reihe: *Grundriss der Psychologie*, Stuttgart 2010, S.53.

<sup>327</sup> Ebd., S. 73f.

gleichwohl beeinflussen sie unseren Willen und unser Verhalten maßgeblich“.<sup>328</sup> Dies ist die Grundlage, die Rückschlüsse auf die gespeicherten emotionalen Prozesse ermöglicht, die später im Komponierprozess auf die unbewusste Ebene Einfluss nehmen.

Im Bezug auf Mendelssohns Beschreibung des Komponierprozesses, dessen Grundlage das Innere, Unbewusste darstellt, dessen einzigartige Stimmungen und Empfindungen die musikalische Äußerung formen, ist deren unverfälschte Vertonung zumindest erstrebenswert, wenn nicht die Grundlage seines Schaffens. Hierfür spielt die Funktion unseres Gehirns, die schon in der Kindheit beinahe vollständig festgelegt wird, eine entscheidende Rolle.

Aber inwiefern steht dieser Sachverhalt in Verbindung mit der jüdischen Erziehungstradition im Haus von Lea und Abraham Mendelssohn? Seine Kindheit hat Mendelssohn in Berlin nicht nur bei seinen Eltern als erste Bezugspersonen verbracht, sondern auch in unmittelbarer Nähe zu seiner orthodoxen Großmutter Bella Salomon, die im gleichen Haus wohnte. Da in der jüdischen Tradition viele Handlungen und Bräuche zu Hause praktiziert werden, wird das Kind Felix daran teilgehabt haben. Hier empfing er sowohl visuelle als auch auditiv-emotionale Impulse und aus der jüdischen Musik stammende Eindrücke, die er mit Riten oder allgemeinen Erlebnissen verband und verinnerlichte. Zu den dominanten Einflussquellen gehörten auch die häuslichen Sprachen, die deutsche und die jiddische, mit ihren Sprachmelodien, die Felix, wie alle Kinder, von Beginn an aufzog. Diese sind, bewusst oder unbewusst, maßgeblicher Bestandteil seines späteren musikalischen Ausdrucks.

Wie verhielt sich die dominante Vaterfigur der jüdischen Tradition gegenüber? Eine deutliche Aussage darüber trifft Abraham Mendelssohn in seinem Segnungsbrief an seine Tochter Fanny aus dem Jahr 1820: „Wir, Deine Mutter und ich, sind von unseren Eltern im Judentum geboren und erzogen worden und haben, ohne diese Form verändern zu müssen, dem Gott in uns und unserem Gewissen zu folgen gewusst.“<sup>329</sup> Eine klare Aussage, die die Grundlage der Erziehung im Haus Leas und Abrahams Mendelssohn betont. Er fügt dann hinzu: „Wir haben Euch, Dich und Deine Geschwister, im Christentum erzogen, weil es die Glaubensform der meisten Menschen ist...“ und setzt fort mit der Beschreibung des Christentums: [...]

---

<sup>328</sup> Matthias, Franz, *Vom Affekt zum Gefühl. Die emotionale Entwicklung von Kindern und Jugendlichen aus neurowissenschaftlicher und entwicklungspsychologischer Sicht*. Vortrag im Rahmen der 23. pädagogischen Woche zum Motto „Kinder sind Köpfer“ 2006. hrsg. Didaktisches Zentrum (diz), Oldenburg 2006, S. 1.

<sup>329</sup> Zitiert nach: Hensel, *Familie Mendelssohn*, S. 90f.

„was Euch zur Liebe, zum Gehorsam, zur Duldung und zur Resignation hinweist, sei es auch nur das Beispiel des Urhebers [des Judentums] [...] „Abraham beschreibt hier bewusst zentrale Grundlagen des Judentums und gießt sie hinein in die Form „Christentum“. Die Religion an sich, ob Judentum oder Christentum, entscheidet für Abraham nicht über den Glaubensinhalt, welcher für ihn seit seiner Kindheit unverändert geblieben ist, sondern nur über die Form. Aber welche Form? Für Abraham ist es die Form, die „...die Gesellschaft von Dir fordert“<sup>330</sup>, weil die herrschende Form seiner Zeit die christliche ist. Er schließt aber mit der Aufforderung zur Besinnung auf die Menschenpflicht, obwohl Fanny eine Christin ist: „Jetzt aber sei, was Deine Menschenpflicht von Dir fordert, sei wahr, treu, gut, Deiner Mutter, und ich darf wohl auch fordern Deinem Vater, bis in den Tod gehorsam und ergeben“. Was Abraham von seiner Tochter und auch von seinen anderen Kindern forderte, ist nichts Anderes als das dritte Gebot aus den Zehn Geboten Moses', zugleich das wichtigste Gebot des Judentums. Die zehn Gebote gelten zwar auch im Christentum, erlangen jedoch eine andere Gewichtung. Das Gebot lautet: „Du sollst deinen Vater und deine Mutter, wie Gott dir geboten hat, ehren...“<sup>331</sup> Nach dem Motto des *Talmuds*, der eine umfangreiche Sammlung der jüdischen und allgemeinen Lebensweisheit enthält, soll die *Torah (Pentateuch)* dem Menschen den Weg zur idealen Existenz bahnen. Diese essentielle Botschaft wurde in einem Satz durch den höchstgeschätzten Weisen des Judentums, Rabbi Akiwa, so zusammengefasst: Man solle seinen Mitmenschen lieben, wie sich selbst. Gleichwohl ist die moralische Forderung Abrahams nach Wahrheit, Treue und Güte in ihrer Geltung universal. Zur Zeit dieses Briefes gelten Abraham und Lea zumindest offiziell als Juden. Dies war Abraham auch während 46 seiner 59 Lebensjahre. Auch in den Jahren nach der eigenen Taufe im Jahr 1822 verwendete Abraham in seinen Briefen Zitate aus dem *Talmud*.<sup>332</sup> Sogar in einigen Briefen von Fanny und Felix befinden sich Worte, die aus der jiddischen und sogar aus der hebräischen Sprache stammen.<sup>333</sup> Felix bezeichnet in seinem Brief vom 23.07.1833 einen englischen Antisemiten als „Rosche“ (jiddisch – Bösewicht. Das Wort stammt aus der hebräischen Sprache) und in einem Brief vom 29.10.1835 schreibt Fanny an Felix über den Sänger Franz Hauser: „Morgen tritt er als Diable auf, u. hat so höllische Morah [hebr. – Furcht], dass wir Alle mit ihm

---

<sup>330</sup> Ebd., S. 91.

<sup>331</sup> Übersetzt nach Deuteronomium 5:15.

<sup>332</sup> Siehe Weissweiler, *Fanny Mendelssohn*, S. 213.

<sup>333</sup> Mendelssohns Brief vom 23. Juli 1833 an seine Mutter über die Emanzipation der Juden in England, ebd., S. 213f. Siehe auch Lackmann, *Das Glück der Mendelssohns*, S. 201.

bange sind.“<sup>334</sup> Demzufolge erweist sich ein vollständiger Bruch mit dem Judentum innerhalb einer Generation bei den Mendelssohns als unrealistisch. Es ist daher auch eine Illusion, von einem solchen Bruch bei Felix Mendelssohn auszugehen, zumal die jüdische Religion und das jüdische familiäre Erbe von Abrahams Kindern stets respektiert worden war.

Wie ist der Einfluss des familiären Umfelds des jungen Felix auf seine Musik zu bewerten? Wie kann man seinen Stil in allgemeinen Zügen beschreiben? Dass seine Musik auf der mitteleuropäischen Musiktradition gründet, steht außer Zweifel. Dennoch klingt sie anders als die seiner Zeitgenossen, wie Schumann, Schubert, Liszt, Chopin oder Spohr. All diese Komponisten haben wie Mendelssohn versucht, mit ihrer Musik Aussagen und Gefühle zu vermitteln. Jeder von ihnen hat seinen Weg gefunden und seinen eigenen Stil, den ihn unverwechselbar macht, produziert. Trotzdem sondert sich Mendelssohn mit seinem Stil auch von den fünf hier erwähnten Zeitgenossen ab. Dies ist auch der Fall, wenn man zum Vergleich Komponisten wie Niels Gade oder Robert Volkmann hinzuzieht, die zum Teil ähnliche stilistische Merkmale aufweisen. Es liegt hauptsächlich am melodischen Material und seiner Zusammensetzung, wie die vorangegangenen Kapitel dieser Dissertation gezeigt haben. Jedoch ist der allgemeine Charakter, den seine Musik ausstrahlt, bisher noch nicht vollständig kenntlich gemacht worden. Dies führt wieder zu den sprachlichen Einflüssen seiner Kindheit. Mit dem Ausdruck der Musik als abstrakte Sprache, verhält es sich wie mit der gesprochenen Sprache. Schon Jean Piaget vertrat die Meinung, dass die Sprache in kaum zu unterschätzendem Ausmaß die Verdichtung des Denkens fördert. Sie bildet einen Schwerpunkt der Lernfähigkeit im Vorschulalter.<sup>335</sup> Die Grammatik der Sprache ist in der Frühkindheit so gut wie abgeschlossen und die Syntax weitgehend vorhanden. Das Sprachvorbild bildet die enge Familie. Bei Kindern, die auch weitere Dialekte sprechen, ist der passive Wortschatz tendenziell größer als bei anderen Kindern.<sup>336</sup>

Eine Sprache formt sich über lange Zeit nach bestimmten Ausdrucksweisen, darunter auch die Sprachstruktur, die den allgemeinen Charakter einer in sich geschlossenen Menschengruppe, eines Volkes, widerspiegeln. Sie vermittelt uns damit auch einen fundierten Blick auf die Weltanschauung des jeweiligen Volkes.

---

<sup>334</sup> Weissweiler, *Fanny Mendelssohn*, S. 213f.

<sup>335</sup> Buggle, Franz, *Die Entwicklungspsychologie Jean Piagets*, Stuttgart 1997, S. 67.

<sup>336</sup> Kienbaum/Schuhcke, *Entwicklungspsychologie der Kindheit*, S. 155.

Dass die europäische Musik in ihren regionalen Ausprägungen eng verwandt und miteinander verstrickt ist, ist im großen Maß der gemeinsamen christlichen Religion zuzuschreiben. Es wäre denn nicht verkehrt, die Sprachen und Kulturen, die Felix in erster Linie in seiner Kindheit beeinflussten, als Grundlage für die Charakterisierung der Mendelssohn'schen Musik heranzuziehen. Im Fall der Familie Mendelssohn sind dies die deutsche und die deutsch-jüdische Kultur mit den dazugehörigen gesprochenen Sprachen, das Deutsche und das Jiddische, die auch in den Familien Mendelssohn und Salomon gesprochen wurden. Eine Erklärung des Charakteristikums der deutschen Sprache ist hier nicht von Nöten, eine Betrachtung des Jiddischen hingegen allemal.

In der jiddischen Sprache entsprechen viele Vokabeln und zum Teil auch die Grammatik der deutschen Sprache. Hinzu kommen aber Wörter aus der hebräischen Sprache, aus dem Slawischen und einzelne Worte sogar aus dem Lateinischen. Die Syntax schließlich bildet eine fast unmögliche Verbindung zwischen dem Deutschen und dem Hebräischen. So unterscheidet sie sich deutlich von der deutschen Sprache. Als Resultat ist die Syntax der jiddischen Sprache nicht starr, sondern gewissermaßen plastischer als die der Deutschen. Das Entscheidende im Bezug auf die Musik liegt vor allem in der Umformung der Vokale und dem Weglassen der harten Konsonanten in der jiddischen Sprache, wie in den Beispielwörtern Mutter, Junge und Mädchen, die auf Jiddisch Mame, Jinglele und Mejdele heißen. Die Hinzufügung von weichen Konsonanten wie L, N und M sowie die Änderung der Vokale E, O oder I zu Ej, Oy oder Ji verleihen dem Jiddischen einen weichen Sprachklang und eine biegsamere Intonation. Ähnlich verhält es sich mit dem Vokabular, das aus der hebräischen Sprache stammt.<sup>337</sup>

Auch innerhalb Deutschlands existieren Unterschiede in der Syntax unter den gebräuchlichen Lokaldialekten. Als Unterschied bleiben sie im Vergleich zu den Abweichungen der jiddischen Sprache gegenüber ohne gravierende Veränderungen. Dennoch ist die jiddische Sprache an die deutsche Sprache angelehnt. Daher kann man nicht direkt von einer bilingualen Erziehung und den damit erforschten Wirkungen auf die sprachliche Auffassung eines Kindes ausgehen, sondern eher von einem entfernten Dialekt.

---

<sup>337</sup> Dabei sollte man die boshaft gemeinte Bezeichnung „Gemauschele“, die Theodor Uhlig dieser Sprache verliehen hat, als unseriös außer Acht lassen. Die subjektive Stigmatisierung stammt aus dem Artikel „Zeitgemäße Betrachtung, VI Außerordentliches“ von Uhlig, einem der aktivsten Hetzfiguren gegen die Juden in seiner Zeit, der mit Wagner in engem Kontakt stand. Abgedruckt in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Heft 33, 1850, S. 29-33.

Für Mendelssohns Musik treffen diese Merkmale, in Anlehnung an die jiddische Sprache, ebenfalls zu. Darin werden Schroffheiten und Kantigkeit, trotz gewagter Harmonien, ebenso gemieden, wie strukturelle Starrheit.<sup>338</sup> Sie tendiert zum Fluss der Einfälle, vor allem im Bezug auf die Melodie, aber auch auf die Form. Der oft bei Mendelssohn zu hörende Fluss der Einfälle resultiert auch aus seiner Vorliebe für liedhafte Melodik, ähnlich wie in der jüdischen Musiktradition, die, wie gezeigt, fast ausschließlich horizontal orientiert und auf die Melodie fixiert ist. Wie in der jüdischen Melodie, wo bestimmte melodische Konstruktionen kombiniert werden, impliziert das Mendelssohn'sche Melos eine Zusammensetzung von Segmenten oder ein Variationsverfahren, das eine horizontale Musikstruktur betont. Hierbei handelt es sich um ein Verfahren, das den Gegenpol zur motivischen Zerlegung des melodischen Materials darstellt und eine vertikale Musikstruktur produziert.

Bei Beethoven ist die motivische Arbeit in Sätzen, die keinen liedhaften Charakter besitzen, eher die Regel. Bei Mendelssohn dagegen finden sich auch in den nicht liedhaften Sätzen charakteristische jüdisch-traditionelle Musizierendenzen. Daher fällt auch oft die Durchführung in seinen Kompositionen eher kurz aus, zumindest kürzer als die Exposition und gelegentlich gar kürzer als die Coda. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum einige Mittelteile in seinen Kompositionen kontrapunktisch, also fugenartig gesetzt wurden, wo horizontale Tongebilde zusammengefügt werden, anstatt Linien motivisch zu zerlegen. Nicht dass Mendelssohn dazu nicht in der Lage gewesen wäre, wie seine Quartette op. 44 oder seine Symphonien beweisen, dennoch verfuhr er nach seinem eingangs zitierten Motto, beim Komponieren seinem inneren Gefühl zu folgen. Entscheidend für die Charakteristik seiner Melodien ist nicht nur ihre unmittelbare Aussage, sondern vor allem ihre Funktion im Gesamtkontext eines Werkes.

Mit derartigen Feststellungen, die die Wirkung der Sprache und Mendelssohns Schaffen als Tonsetzer verknüpfen, betritt man in der wissenschaftlichen Diskussion ein gefährliches Terrain. Dies resultiert aus der Tatsache, dass vor allem das bekannte und berühmte Pamphlet Richard Wagners *Das Judentum in der Musik*<sup>339</sup> bis heute seinen Schatten über das Thema wirft und die Musikwissenschaft zögern lässt,

---

<sup>338</sup> Siehe Strukturanalyse über das Quartett in a-Moll op. 13, Teil 2 Kap. IV 1, S. 248ff. und 258ff., wo der junge Mendelssohn als Komponist der Frühromantik wagemutig mit der Form des Quartetts umging und dabei den allgemein geltenden Kanon der Quartett-Form maßgeblich veränderte.

<sup>339</sup> Erschienen in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Band V, Leipzig (ohne Jahresangabe), S. 66-85. Darin werden Sprache, Musik und Nationalität untrennbar mit einander verknüpft und als Voraussetzungen zur Komposition einer „würdigen“ Oper stilisiert. Diese Behauptung wurde unter anderem durch Giacomo Meyerbeer deutlich widerlegt.

sich mit der Verknüpfung von Sprachmelodie und musikalischer Melodie zu beschäftigen. Dabei ist die Beschreibung Wagners des jiddischen Sprachklangs<sup>340</sup> schlicht falsch. Durch Wagners Hetzschrift und die daraus resultierende Befangenheit wird die positive Wirkung des Judentums in der Musik und der jüdischen und jüdischstämmigen Komponisten für die deutsche Musik ausgeblendet. Es soll hier nicht Wagners Aufsatz analysiert werden, weil der Kern seiner Schrift nicht dem Wunsch nach einer sachlichen Auseinandersetzung mit dem Thema entsprungen ist, sondern zeigt Wagners enttäuschte Reaktion auf seine Misserfolge als Komponist in Deutschland und Paris, wo etliche jüdische Komponisten zur selben Zeit Weltruhm erlangten. Er prangert den schädigenden Einfluss der jüdischen Komponisten, und schlimmer noch auch des gesamten Judentums an, in dem Versuch seine Konkurrenten auszuschalten oder zumindest ihre Erfolge beim damaligen Publikum zu schmälern. Damit hat er es, wie Heinrich Esser, Kapellmeister der Hofoper in Wien und Musikberater des Verlags Schott an Franz Schott schreibt, geschafft, „sich ... unsterblich zu blamieren“.<sup>341</sup> Dass er bei weitem nicht der erste war, der solche Hetzschriften verfasste, und keine originären Thesen darin entwarf, ist wohl bekannt.<sup>342</sup> Seine Berufung auf die deutsche Nationalität, auf die vermeintliche Rettung der deutschen Kunst, sprich, die deutsche Ausdrucksform von Emotionen, war jedoch neu und daher noch gefährlicher. Interessant ist im Gegenzug die Meinung Carl Maria von Webers, der die Oper *Abimelech* von Meyerbeer zur vorbildlichen deutschen Oper seiner Zeit auserkoren hatte. Dies hat Wagner nicht daran gehindert, Weber lebenslang zu verehren.<sup>343</sup>

Heute würde man den Komponisten Mendelssohn als Deutschen jüdischer Abstammung bezeichnen; eben eine Kategorisierung, die zu ihm tatsächlich passt. Die Skrupellosigkeit der Wagner'schen Intentionen wird wiederholt bei Alexander Ringer zur Schau gestellt, wie im folgenden Zitat: „Angesichts Wagners höchst zwiespältiger Haltung gegenüber Volksmusik als einer geeigneten Quelle für seine eigenen Werke, mutet dieses für ihn offensichtlich grundlegende Argument [im Volksgeist zu schöpfen] besonders seltsam an. Schließlich war es nicht er, der Schöpfer komplizierter Musikdramen, sondern der Carl Friedrich Zelter-

---

<sup>340</sup> Wagner, „Das Judentum in der Musik“, S. 150f.

<sup>341</sup> Brief vom 18. März 1869, in: Lobe, Johann Christian, *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig 1869, S. 89.

<sup>342</sup> Hundt-Radowsky, Hartwig, *Judenspiegel. Ein Schand und Sittengemälde alter und neuer Zeit*, Würzburg 1819, in: Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main 2000, S. 50.

<sup>343</sup> Zu lesen auch in: Ringer, „Felix Mendelssohn oder das Judentum in der Musik“, S. 84.

und Ludwig Berger-Schüler Mendelssohn, der sich Volkslied und Choral zum Vorbild nahm. Herr Freigedank mochte sich als Inkarnation des deutschen Volksgeistes betrachten; als Schöpfer oder zumindest Vollender des Gesamtkunstwerkideals stand er wirklicher Volkskunst letzten Endes doch ziemlich fremd gegenüber.<sup>344</sup> Mendelssohn respektierte nicht nur die deutsche Volksmusik, sondern auch die Volksmusik anderer europäischer Völker. Dem Gedanken einer „Nationalen Musik“ trat er aber vehement entgegen, wie mit seinen Worten aus dem Jahr 1829: „Nur keine Nationalmusik“.<sup>345</sup>

Dank einiger in den letzten zwanzig Jahren erschienenen Schriften, wie dem Aufsatz von Alexander Ringer und andere, die im Folgenden erwähnt werden, wird die positive Wirkung der jüdischen und jüdisch-stämmigen Komponisten auf die Musikwelt nun stärker gewürdigt. Da die jüdischen und jüdisch-stämmigen Musiker, wie Halévy, Meyerbeer, Mendelssohn, Goldmark, Offenbach und Mahler, ihre kulturell bedingte Vorliebe für die Melodie als Grundlage ihrer Kunst betonten, was sie bis zur Polymelodik bei Milhaud und der Auflösung der Harmonik bei Schönberg führte, manifestiert sich ihre Wirkung auf die europäische Musik vor allem in der Melodik und in der Bereicherung des Gefühlsspektrums. Dazu schreibt Alexander Ringer: „Arnold Schönbergs berüchtigte Emanzipation der Dissonanz lief letzten Endes auf nichts anderes hinaus als auf die Emanzipation der Melodie von ihrer Versklavung an eine angeblich naturgegebene Ordnung der Töne im Tonalitätsprinzip unserer klassischen Musik.“<sup>346</sup> Diese Tendenz trat „Wagners harmonischem Meer“ entgegen, „welche im Laufe des 19. Jahrhunderts in stets größere Gefahr gerieten, von den Chromatischen Wellen, die der deutsche Musikorkan entfesselte, völlig überschwemmt zu werden. In dieser, die gesamte Weiterentwicklung der europäischen Musik bedrängenden melodisch-rhythmischen Notlage erwies sich monophone Tradition, ob nun jüdischer oder sonstig exotischer Art, als wahre musikalische Lebensretter“.<sup>347</sup> Die kulturell bedingte Vorliebe für die Melodie stammt eben aus der langen Tradition der Synagogalmusik und der Pflege der homophonen Musik innerhalb der jüdischen Familientradition. Franz Liszt berichtet, dass ihn die synagogale Musik von Sulzer „so tief ergriffen [habe], so erschütterte,

---

<sup>344</sup> Ebd., S.78.

<sup>345</sup> Werner, Eric, *Mendelssohn – Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich/Freiburg 1980, S. 63.

<sup>346</sup> Ringer, „Felix Mendelssohn oder das Judentum in der Musik“, S. 89.

<sup>347</sup> Ebd., S. 87.

dass unsere ganze Seele widerstandslos der Andacht und Teilnahme sich hingab.“<sup>348</sup> Eine Erfahrung, die ihn dennoch nicht daran hinderte, antisemitische Schriften zu verfassen, wie „die Israeliten“ in seinem Buch *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*.<sup>349</sup> Darin werden nicht nur die jüdischen Komponisten, wie Meyerbeer und Mendelssohn, attackiert, sondern auch „der Jude“ und der Judaismus scharf angegriffen. Seine ambivalente Beziehung den Juden gegenüber hat ihn viele Jahre vor der Kritik, die Wagners Schriften zu recht schon lange zuteil wurde, bewahrt. Die Sprache, die er in seiner Schrift benutzt, ist aber nicht weniger abscheulich.

In der Zeitschrift *Caecilia*, die ihren Schwerpunkt auf die geistliche Musik legte, heißt es zu Mendelssohns Lebzeiten in einem Artikel über *Die Musik in den Synagogen des 19. Jahrhunderts*: „Das israelische Volk hat sehr viel Sinn für Musik, und kann heute bereits eine Menge talentvoller Tonkünstler aufweisen, vielleicht ertönen bald feyerliche Hymnen und Andacht erweckende Psalmen in den Tempeln der Juden, indem die Christen sich schämen müssen, dass aus ihren Gotteshäusern die edle musica entflohen ist“.<sup>350</sup> Noch zu Lebzeiten von Moses Mendelssohn im Jahr 1781 verfasste der preußische Kriegsrat und Archivar Christian Wilhelm von Dohm, auf Anregung Moses Mendelssohns, eine Begründung für eine Emanzipation der Juden: „Wo den Juden die mechanischen Künste und Handwerke verstatet sind, liefern sie gewöhnlich sehr gute Arbeit. Die Drückung, in der sie bisher gelebt, ist Schuld, dass sie in den Wissenschaften und schönen Künsten nicht mehr getan haben; an Fähigkeiten dazu fehlt es ihnen sicher nicht“.<sup>351</sup>

Felix Mendelssohns Musik zeigt viele Aspekte, die vor allem die Musik im Deutschland des 19. Jahrhunderts vorangebracht haben. Sogar sein Gegner Richard Wagner hat in seiner Musik einige grundlegende Mendelssohn'sche Auffassungen verankert, wie es Krummacher am Beispiel der *Lieder ohne Worte* beschreibt: „Vielmehr trifft es nicht zu, das Lied ohne Worte indiziere generell eine Flucht vor der Übermacht großer Dichtung. Übersehen wird dabei, dass das Zutrauen in die eigene Macht der Musik, wofür das „Lied ohne Worte“ einsteht, zugleich ein Kernstück jener Ästhetik bildet, die eine der Voraussetzungen für Wagners eigenes Werk ist“.<sup>352</sup>

---

<sup>348</sup> Avenary, Hanoach, Hrsg., *Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit, Eine Dokumentation*, Sigmaringen 1985, S. 156.

<sup>349</sup> Dahm, Annkatrin, *Der Topos der Juden: zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschritttum*, Göttingen 2007

<sup>350</sup> *Caecilia* XVIII, 1836, S. 21. Zitiert nach: Ringer, S. 82.

<sup>351</sup> Ehrlich, Ernst Ludwig, *Geschichte der Juden in Deutschland*, Düsseldorf 1961, S. 76.

<sup>352</sup> Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, Anm. 101, S. 542.

Und ausgerechnet Wagner übt die schärfste Kritik der damaligen Zeit an den *Liedern ohne Worte* in seiner Schrift *Oper und Drama* mit den Worten „Musiker ohne Worte“ und „weibisch bequem entledigte Dichtung“. <sup>353</sup> Das Resultat dieser Einstellung zum Machtverhältnis von Musik und Prosa, könnte bei beiden Komponisten nicht unterschiedlicher sein. Mendelssohn will, im Gegensatz zu Wagner und seinem häufig auftretendem Gewaltausdruck, sein Publikum nicht zwanghaft führen. Der Zuhörer wird als Individuum respektiert, seine Interpretationsmöglichkeit des Gehörten nicht angetastet. Ein Musterbeispiel für diese Diskrepanz beschreibt Rainer Riehn in seinem Beitrag „Das Eigene und das Fremde“: „Man vergleiche nur die *Melusinen-Ouverture* mit Wagners aus vergleichbarem Material komponierten *Rheingold-Vorspiel*, um zu ermessen, welche narkotisierende Keule bei letzterem waltet, wie Wagner ja auch durchweg die Hierarchie zwischen herrschenden Motiven und untergeordneter Begleitung wieder einführte“. <sup>354</sup>

Irritierend ist jedoch die immerwährende kritische Behandlung des Komponisten Mendelssohn und seinem Werk in der deutschen Musikwissenschaft. In vielen Aufsätzen und Büchern wird Mendelssohn mit dem Substantiv „Problem“ in Verbindung gebracht und mit dem Adjektiv „problematisch“ behaftet. Beginnend mit dem Titel von Dahlhaus' Schrift *Das Problem Mendelssohn*, über Krummachers häufige Wiederholung dieser Abstempelung in seinem Buch *Mendelssohn der Komponist* <sup>355</sup>, das auch das Kapitel „Über Mendelssohns Musik als ästhetisches Problem“ enthält, bis hin zu Eike Middells „Das Problem Mendelssohn aus literarhistorischer Sicht“ <sup>356</sup> vom Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993. So ist man über den Widerstand Alexander Ringers zu dem „Problem“ Mendelssohn in seinem auf eben diesem Kolloquium gehaltenen Vortrag „Mendelssohn, ein Problem?“ <sup>357</sup> ebenso dankbar wie über die neun Jahre später erschienene Schrift Albrecht Riethmüllers „Das ‚Problem Mendelssohn‘“ <sup>358</sup>.

Das Problem lag nicht bei Mendelssohn, sondern bei seinen Zeitgenossen, die die Intentionen seiner Musik und ihre Ästhetik nicht verstanden. Zwar distanzierte er sich in seinen Kompositionen oft von den Satz- und Formregeln der klassischen Periode,

---

<sup>353</sup> Wagner, Richard, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volks-Ausgabe, Bd. III-IV, Leipzig (ohne Jahresangabe). Zitiert in: Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, Anm. 101, S. 542.

<sup>354</sup> Riehn, „Das Eigene und das Fremde“, S. 131.

<sup>355</sup> Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, S. 31, 34f.

<sup>356</sup> Middell, Eike in: „'Der schöne Zwischenfall' oder ‚Wie ein Walzer zur Predigt‘. Das Problem Mendelssohn aus literarhistorischer Sicht“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, ein Beitrag im Rahmen des ersten Leipziger Mendelssohn-Kolloquiums 1993, Wiesbaden 1996, S. 117-122.

<sup>357</sup> Ringer, „Felix Mendelssohn oder das Judentum in der Musik“, S. 67 – 90.

<sup>358</sup> Riethmüller, Albrecht, „Das ‚Problem Mendelssohn‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang 59, Heft 3, Stuttgart 2002.

tat dies jedoch nicht in der Absicht die Musik zu revolutionieren, sondern mit dem Wunsch und Willen, seine Gefühle auf die ihm eigene, einzigartige Weise auszudrücken, wie es auch Schubert, Chopin und Brahms taten. Dank seines Sinns für die Form konnte er neue Grundlagen für die romantische Periode der europäischen Musik, vor allem in Deutschland, schaffen. Dass seine Kunst bis heute in Teilen der Musikwissenschaft als Problem gilt, liegt auch daran, dass seine Musik und all das, was sie vermittelt, bis heute nicht vollständig verstanden wurde. Umgekehrt verhält es sich bei Wagner: Hier wird der Begriff „Problem“ fast ausschließlich mit der Zerrissenheit seiner Persönlichkeit und nicht mit seiner Musik verknüpft, obwohl diese mit ihrer steten Suche nach dem Übermaß, der Ekstase selbst eine Problematik aufweist, nämlich das Streben nach dem Extrem. Einig ist man sich zumindest über den Gehalt seiner Schriften, in denen leicht angreifbare Konkurrenten abgewertet und zu Sündenböcken für vermeintliche Missstände aller Art gemacht wurden; ein tief verwurzelt Phänomen, das sich in der gesamtgesellschaftlichen Struktur in Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts bereits diagnostizieren lässt und dessen Auswirkungen sich im Zusammenspiel mit anderen, die Existenz gefährdenden Faktoren bis hin zum geplanten Völkermord während des Zweiten Weltkriegs steigerten. Im Bezug auf die Persönlichkeit und das Werk Mendelssohns haben Wagners Schmähschriften ihre Schatten jedoch auch nach 1945 geworfen.<sup>359</sup>

Mendelssohns Musik hat es verdient, nach ihrer qualitativen Bedeutung und ihrem Wert für die musikgeschichtliche Entwicklung im Gesamtkontext beurteilt zu werden. Dabei wäre es hilfreich, Begriffe wie „Originalität“, „Epigonen“ und „Größe“ auszuklammern. Auch die Frage, ob ein Komponist ein Genie war oder nicht, ist kein adäquates Beurteilungskriterium. Zwei weitere beliebte Bewertungsparameter werden bei Krummacher mit folgenden Worten zu recht kritisiert: „Daß ein Komponist unverwechselbare Eigenart zu beweisen habe, gehört ebenso zu der hochgespannten Kunstauffassung der Zeit wie die Forderung, der Künstler habe sich ständig zu entwickeln, von Werk zu Werk zu ändern, ein neuer und doch er selbst zu sein. Der kaum erträgliche Anspruch, der im Widerstreit dieser Postulate liegt, hat mehr als einem Musiker zu schaffen gemacht“.<sup>360</sup>

Es sollte hier nur ein Teil der durch Mendelssohn hervorgebrachten Errungenschaften, Erneuerungen und Weiterentwicklungen im Bereich der Musikgattungen - wie *Lieder ohne Worte*, Oktett, Orgelsonate, Sinfoniekantate

---

<sup>359</sup> Näheres in: Riethmüller, „Das Problem Mendelssohn“, S. 213ff.

<sup>360</sup> Krummacher, *Mendelssohn der Komponist*, S. 23.

und Psalmkantate, die Etablierung der Konzertouvertüre und die Weiterentwicklung des Oratoriums, auch für den Konzertsaal, sowie des Choralledes, des symphonischen Zyklus', des Charakterstücks, der Scherzi und der Fuge - erwähnt werden. Seine Wiederbelebung von Bachs Werken, allen voran der Matthäuspassion, die systematische Aufführung alter Meisterwerke sowie sein Wirken als erster professioneller Dirigent und Gründer des ersten Konservatoriums in Deutschland, das seine Tradition bis zum heutigen Tag pflegt, machen ihn zum unverzichtbaren Teil, gar zum Meilenstein in der europäischen Musikgeschichte. Hervorzuheben ist auch sein Einfluss auf berühmte Komponisten der Romantik, darunter vor allem Schumann und Brahms, der sich beispielsweise im zweiten Streichquintett des letzteren, op. 111 im zweiten Satz, zeigt, in dem das Gerüst, der Rhythmus, die Motivik und die Stimmung an den dritten Satz aus Mendelssohns Streichquintett op. 87 angelehnt sind. Sein Werk und seine bis in die Gegenwart reichende Bedeutung stehen in krassem Gegensatz zu dem von Nietzsche geprägten Titel, der auch die Mendelssohn-Ausstellung im Rahmen des zwanzigsten Musikfestes der Wiener Konzertgesellschaft 1981 – „Ein schöner Zwischenfall der deutschen Musik“, - schmückte.<sup>361</sup> Dies zeugt von „schönem“ und „niedlichem“ Schubkastendenken, das mit der Realität nichts gemein hat.

In dieser Dissertation wurde vor allem ein zentrales Verdienst Mendelssohns analysiert und veranschaulicht, nämlich die Integration jüdischer Musikelemente in seine Werke, die einen Beitrag zur Bereicherung der deutschen Musik geleistet hat. Ähnliche Motive sind auch, ob bewusst oder unbewusst hinzugefügt, bei anderen Komponisten der Romantik als besonderes Ausdrucksmittel zu hören, wie bei Brahms, Gade, Volkmann, Goldmark und eine Reihe weiterer Komponisten, obgleich ihnen die besondere Kombination dieser Elemente zu einer jüdisch klingenden Melodiesystematik fehlt.<sup>362</sup> Dies wurde vor allem auch in eher weniger populären Werken, die viel mehr Beachtung verdient hätten, wie dem Streichquartett op. 13, dem Streichquintett op. 87, im *Christus-Oratorium*, in der ersten Symphonie, sowie in der Klarinettensonate und in einigen Liedern, analysiert. Die Verwendung dieser Motive ist nicht nur als Randerscheinung oder als sporadisches, zufälliges Ereignis zu betrachten, sondern sie gehören zu Felix Mendelssohns Stil und sind fast in jeder seiner Kompositionen präsent.

---

<sup>361</sup> Mayer, Hans, „Felix Mendelssohn Bartholdy: Der geschichtliche Augenblick“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, ein Beitrag im Rahmen des ersten Leipziger Mendelssohn-Kolloquiums 1993, Wiesbaden 1996, S. 5.

<sup>362</sup> Die Frage, ob die Verwendung dieser Motive bei Goldmark vielleicht doch auf jüdische Musiktradition zurückgeht, wäre eine eigene Untersuchung wert.

Auf dieser Grundlage zeigen sich tiefere Einblicke in seine Persönlichkeit, die dabei helfen, Vorurteile gegen ihn zu entkräften. Daher sollen sie nicht nur mit wissenschaftlichen Recherchen gewürdigt, sondern auch bei der Interpretation seiner Werke zu Gehör gebracht werden.

Dass ausgerechnet ein deutscher Pastor sich im Februar 2009 wie folgt äußerte - „Meine These ist, dass Felix Mendelssohn Bartholdy dadurch, dass er die jüdische und die christliche Kultur kannte, diese wunderbare Bandbreite in der Musik erreichen konnte. Dass er sowohl Bachs Matthäuspasion wieder entdeckte und als Vorbild nehmen konnte, dass er weltliche Lieder und Stücke dichten konnte, aber auch die wunderbaren Psalmotetten, die wir heute so wunderbar vom Chor hören, und den Elias schaffen konnte. Für mich verbindet Felix sein Christentum und seine jüdischen Wurzeln in wunderbarer Weise in der Musik und ist in beiden Welten zu Hause“ - ist beeindruckend und lässt viel hoffen.<sup>363</sup>

Der Autor dieser Dissertation erlaubt sich, mit einem blumigen Zitat aus dem Nachruf von Gustav Kühne über Mendelssohn - laut Schumann „das Beste, das über Mendelssohn geschrieben“<sup>364</sup> – zu schließen: ... „alttestamentarische Kraft, Keuschheit, Einfalt und Hoheit, wie sie ein Erbteil seiner Person nach Herkunft und Abstammung war, drückte seinen Oratorien den strengen Stempel auf, ... Und so war es ihm, einem Spätling in seiner Kunst, vergönnt sich inmitten der Erbschaften großer Geister seine volle Eigenthümlichkeit zu bewahren, nicht nach änglichem Abwägen und Berechnen, nicht nach Calcül und furchtsamer Wahl, ebenso wenig mit falscher Sucht nach raffinierten, nie dagewesenen Mitteln, sonder ganz seiner Natur getreu, ... Man hat ihn stark im Zarten genannt; eben so war er zart und maßvoll im Starken. ... Nirgends aber hat die Kritik wohl mehr fehlgegriffen als in der Behauptung, Mendelssohns Musik sei mehr das Ergebniß der Reflexion als der freien schöpferischen Eingebung“.<sup>365</sup>

Ein „Spätling in seiner Kunst“ war er wohl nicht. Seine gesamte Größe wurde aber erst reichlich spät und nur gegen drückendem Widerstand anerkannt.

---

<sup>363</sup> Römhild, Christoph, Predigt am 15. Februar 2009 zu: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine jüdischen Wurzeln*, im Rahmen der Predigtreihe in St. Johannis-Harvestehude.

<sup>364</sup> Schumann, Robert, „Aufzeichnungen über Mendelssohn“, mit Anmerkungen von Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer, in: *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 99.

<sup>365</sup> Ebd., S. 114.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Avenary, Hanoch, (Hrsg.), *Kantor Salomon Sulzer und seine Zeit*, Eine Dokumentation, Sigmaringen 1985
- Bäumker, Wilhelm, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Freiburg 1911
- Beutel, Manfred E., „Neurowissenschaften und Psychotherapie“, in; *Psychotherapeut*, Volume 47, Nr. 1, Berlin/Heidelberg 2002
- Blom, Eric (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York 1961
- Böhme, Franz Magnus, *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig 1877
- Botstein, Leon, „Lieder ohne Worte. Einige Überlegungen über Musik, Theologie und die Rolle der jüdischen Frage in der Musik von Felix Mendelssohn“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt, 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993*, Wiesbaden 1996
- Brod, Max, *Die Musik Israels*, Tel-Aviv 1951
- Bugge, Franz, *Die Entwicklungspsychologie Jean Piagets*, Stuttgart 1997
- Cohen, Judith (Hrsg.), *Studies in the Arts Orbis Musicae* Band 10, Tel-Aviv 1990/91
- Czecanowska, Anna, *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Regensburg 1990
- Dahlgren, Lotte, (Hrsg.), *Bref till Adolf Fredrik Lindblad från Mendelssohn, Dohrn, Almqvist, Atterbom, Geijer, Fredrika Bremer, C. W. Böttiger och andra*, Stockholm 1913
- Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Das Problem Mendelssohn*, Bd. 41, in der Reihe; *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1974
- Dahm, Annkatrin, *Der Topos der Juden: Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum*, Göttingen 2007
- Dahms, Walter, *Mendelssohn*, Berlin 1922.
- Devrient, Eduard, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1872
- Donner, Eka, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Aus der Partitur eines Musikerlebens*, Düsseldorf 1992
- Eckardt, Julius, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1888

- Edwards, Frederick George, *The History of Mendelssohn's Elijah*, London 1896
- Ehrlich, Ernst Ludwig, *Geschichte der Juden in Deutschland*, Düsseldorf 1961
- Elvers, Rudolf (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe*, Frankfurt am Main 1984
- , (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy – Briefe an deutsche Verleger*, Berlin 1968
- Eriksson, Peter, "Neurogenesis in the adult human hippocampus", *Nature Medicine*, Bd. 4, 1998; Tanapat, P., "Adult neurogenesis in the hippocampal formation", *Handbook of Developmental Neuroscience*, Cambridge 2001, in: Kienbaum, Jutta/Schuurke, Bettina, *Entwicklungspsychologie der Kindheit, von der Geburt bis zum 12. Lebensjahr*, Bd. 13 der Reihe: *Grundriss der Psychologie*, Stuttgart 2010
- Finscher, Ludwig, *Streichkammermusik*, Stuttgart 2001
- Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik‘. Eine Kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt a. M. 2000
- Friedmann, Aron, *Der synagogale Gesang*, Peters, Leipzig 1978
- Gerhard, Anselm, „Richard Wagner und die Erfindung des ‚jüdischen‘ in der Musik“, in: John, Eckhard/Zimmermann, Heidi (Hrsg.), *Jüdische Musik? Fremdbilder - Eigenbilder*, Köln/Weimar/Wien 2004
- Gradenwitz, Peter, *Die Musikgeschichte Israels von den biblischen Anfängen bis zum modernen Staat*, Kassel 1961
- Grätz, Heinrich, *Geschichte der Juden*, Bd. V, Leipzig 1871
- Grözinger, Karl E. (Hrsg.), *Klesmer, Klassik, jiddisches Lied - Jüdische Musikkultur in Osteuropa*, Wiesbaden 2004
- Grove, George, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London 1878
- Gülke, Peter, „Unkomponierte Musik bei Mendelssohn“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993, Wiesbaden 1996
- Haken, Boris von, *Streichersymphonien IX – XII, Vorwort*, Eulenburg, London 2007
- Hensel, Sebastian, *Die Familie Mendelssohn 1729 - 1847*, Freiburg/München 1959
- Hiller, Ferdinand, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874

- Horton, John, BBC Music Guides, *Mendelssohn Chamber Music*, Seattle 1972
- Hundt-Radowsky, Hartwig, *Judenspiegel. Ein Schand und Sittengemälde alter und neuer Zeit*, Würzburg 1819, in: Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners ‚Das Judentum in der Musik‘. Eine Kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt a. M. 2000
- Jeßulat, Ariane/Ickstadt, Andreas/Ullrich, Martin, *Zwischen Komposition und Hermeneutik*, Würzburg 2005
- John, Eckhard/Zimmermann, Heidy (Hrsg.), *Jüdische Musik? Fremdbilder - Eigenbilder*, Köln/Weimar/Wien 2004
- Idelsohn, Abraham Zwi, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, Leipzig 1932
- , *Jewish Music in its historical development*, New York 1967
- , *The jewish songbook for Synagogue, School and Home*, Cohon Baruch Joseph (Hrsg.), Publications for Judaism, Cincinnati 1951
- , „Der jüdische Volksgesang im Lichte der orientalischen Musik“ in: *Ost und West*, Berlin 1916.
- Kienbaum, Jutta / Schuhrke, Bettina, *Entwicklungspsychologie der Kindheit, von der Geburt bis zum 12. Lebensjahr*, aus der Reihe: *Grundriss der Psychologie*, Band 13, Stuttgart 2010.
- Kisselhoff, Sussmann, *Das jüdische Volkslied*, Berlin 1913
- Kleßmann, Eckart, *Die Mendelssohns – Bilder aus einer deutschen Familie*, Frankfurt a. M. / Leipzig 1993
- Klingemann, Karl jun. (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, Essen 1909
- Knepler, Georg, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. II, Berlin 1961
- Kolessa, Philaret, *Phonographierte Melodien der Ukrainischen rezitierenden Gesänge*, Lemberg 1920
- Konold, Wulf, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Regensburg 1984
- , „Opus 11 und Opus 107“ in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer, (Hrsg.), *Musik-Konzepte – Felix Mendelssohn Bartholdy*, Heft 14/15, München 1980
- Kreisig Martin (Hrsg.), *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1914

- Krettenauer, Thomas, „Felix Mendelssohn Bartholdy - Heimkehr aus der Fremde“, aus der Reihe *Collectanea Musicologica*, Krautwurst, Franz (Hrsg.), Bd. 5, Augsburg 1994
- Krummacher, Friedhelm, *Mendelssohn - der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978
- Lackmann, Thomas, *Das Glück der Mendelssohns – Geschichte einer Deutschen Familie*, Berlin 2005
- , *Der Sohn meines Vaters*, Göttingen 2008
- La Grange, Henry-Louis de / Weiss, Günther, *Ein Glück ohne Ruh : Die Briefe Gustav Mahlers an Alma Mahler*, Berlin 1995
- Lilienfeld, Francois, *Die Musik der Juden Osteuropas*, Zürich 2002
- Liszt, Franz, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, Leipzig 1883. Nachdruck der Erstausgabe, Hildesheim 1978
- Lobe, Johann Christian, *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig 1869.
- Lyser, Johann Peter, *Ein unbekanntes Mendelssohn-Bildnis*, Weihnachts- und Neujahrgabe der Felix-Mendelssohn-Gesellschaft, Basel 1958
- Mahler, Gustav, *Das Lied von der Erde*, Klavierauszug, Stein, Erwin (Hrsg.), Universal Ed., London 1952
- , *Symphonie Nr. 1*, Partitur, Eulenburg., London ~1987
- , *Symphonie Nr. 2*, Partitur, Universal Ed., Wien u.a. 1952
- Marrisons, Michael, „Religious Aims and Mendelssohn's 1829 Berlin-Singakademie Performances of Bach's St. Matthew Passion“, in: *Musical Quarterly*, 77/4, 1993
- Marx, Adolf Bernhard, *Erinnerungen – aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 1865
- Matthias, Franz, *Vom Affekt zum Gefühl. Die emotionale Entwicklung von Kindern und Jugendlichen aus neurowissenschaftlicher und entwicklungspsychologischer Sicht*. Vortrag im Rahmen der 23. pädagogischen Woche zum Motto „Kinder sind Könnner“ 2006. Didaktisches Zentrum - diz (Hrsg.), Oldenburg 2006
- Mayer, Hans, „Emanzipation und Eklektizismus“ in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.), *Musik-Konzepte – Felix Mendelssohn Bartholdy*, Heft 14/15, München 1980
- , „Felix Mendelssohn Bartholdy: Der geschichtliche Augenblick“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, Wiesbaden 1996

- Mendelssohn Bartholdy, Felix, *Christus op.97, unvollendetes Oratorium*, Studienpartitur, Todd, Larry R. (Hrsg.), Carus, Stuttgart 2008
- , *Elias op. 70, Oratorium nach Worten des Alten Testaments*, Klavierauszug, Soldan, Kurt (Hrsg.), Peters, Leipzig o. J.
- , *Elias op.70, Oratorium nach Worten des Alten Testaments*, Partitur, Todd, Larry R. (Hrsg.), Carus, Stuttgart 2008
- , *Lieder ohne Worte*, Kullak, Theodor (Hrsg.), Peters, Leipzig <1882
- , *Paulus op. 36, Oratorium nach Worten der heiligen Schrift*, Klavierauszug, Rietz, Julius (Hrsg.), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1982
- , *Paulus op. 36, Oratorium nach Worten der heiligen Schrift*, Partitur, Todd, Larry R. (Hrsg.), Carus, Stuttgart 2008
- , *Sonaten für Cello und Klavier op. 45 und 58*, Elvers, Rudolf (Hrsg.), Henle. München 2001
- , *Sonate in Es für Klarinette und Klavier*, Allroggen, Gerhard (Hrsg.), Bärenreiter, Kassel u.a. 1987
- , *Streichquartett Nr. 2 op.13*, Leipziger Ausgabe, Serie III; Kammermusikwerke, Bd. 1, Schumacher, Gerhard (Hrsg.), DVfM, Leipzig 1976.
- , *Streichquartette op. 44*, Hertrich, Ernst (Hrsg.), Henle, München 1998
- , *Streichquintett op. 87*, Eulenburg, London u.a. 1968
- , *Streichersinfonien I-VIII und IX-XII*, Studienpartituren, von Haken, Boris (Hrsg.), Eulenburg, London u.a. 2007
- , *Symphonie Nr. 1 op. 11*, Partitur, Vorwort; Alberti, Max, Eulenburg, London u.a. 1964
- , *Symphonie Nr. 3 op. 56*, Taschenpartitur, Breitkopf & Härtel, Leipzig und London 1976
- , *Symphonie Nr. 5 op. 107*, Partitur, Vorwort; Alberti, Max, Eulenburg, London u.a. 1960
- , *Violoncello-Kompositionen*, Cahnbley, Ernst (Hrsg.), Peters, Frankfurt u.a. 1990
- Mendelssohn Bartholdy, Carl und Paul (Hrsg.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1864
- Mendelssohn Bartholdy, Paul, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig 1862

- Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.), *Musik-Konzepte – Felix Mendelssohn Bartholdy*, Heft 14/15, München 1980
- Middell, Eike, ‚Der schöne Zwischenfall‘ oder ‚Wie ein Walzer zur Predigt‘. Das Problem Mendelssohn aus literarhistorischer Sicht“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, Erstes Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993, Wiesbaden 1996
- Moscheles, Charlotte (Hrsg.), *Aus Moscheles‘ Leben*. Nach Briefen und Tagebüchern, Leipzig 1873
- Moscheles, Felix (Hrsg.), *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888
- Nadel, Arno / Einstein, Alfred, „Chassidismus“ in: *Encyclopaedia Judaica*, Leipzig 1930
- Nemtsov, Jascha, *Jüdische Musik in Sowjetrußland*, Berlin 2002
- Oechsle, Siegfried, *Symphonik nach Beethoven – Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Bärenreiter, Kassel 1992
- Olivier, Antje, *Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin*, Düsseldorf 1997
- Ottens, Rita / Rubin, Joel, *Klezmer-Musik*, München 1999
- Pachnicke, Peter, „Fragen eines Außenseiters nach der Modernität des Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993, Wiesbaden 1996
- Pfister, Werner (Hrsg.), *Goethe – Zelter Briefwechsel*, Mannheim 1990.
- Rebmann, Jutta, *Fanny Mendelssohn*, München 1997
- Reich, Willi (Hrsg.), *Felix Mendelssohn im Spiegel eigener Aussagen und zeitgenössischer Dokumente*, Zürich 1970
- Reichert, Ludwig, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel*, Wiesbaden 1997
- Riehn, Rainer, „Das Eigene und das Fremde“, in: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.), *Musik-Konzepte – Felix Mendelssohn Bartholdy*, Heft 14/15, München 1980
- Richter, Arnd, *Mendelssohn - Leben, Werke, Dokumente*, Mainz 1994
- Riethmüller, Albrecht, „Das ‚Problem Mendelssohn‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/3, Stuttgart 2002
- Ringer, Alexander L., „Felix Mendelssohn oder das Judentum in der Musik“, in: Gerhartz, Leo Karl (Hrsg.), *„Kasseler Musiktage 1991“*, Kassel 1993

- Rosenberg, Felix, *Über eine Sammlung deutscher Volks- und Gesellschaftslieder in hebräischen Lettern*, Braunschweig 1888
- Rothe, Hans-Joachim (Hrsg.), *Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus Leipziger Archiven*, Leipzig 1972
- Rothmüller, Aron Marko, *Die Musik der Juden*, Zürich 1951
- Salmen, Walter, *Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert*, Innsbruck 1991
- Schönberg, Jakob, *Die traditionellen Gesänge des israelischen Gottesdienstes*, Hildesheim 1971
- Schubring, Julius (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, Leipzig 1892
- Schuhmacher, Gerhard (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Wege der Forschung*, Bd. CDXCIV, Darmstadt 1982
- Schulz, Günter (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy – Glückliche Jugend - Briefe des jungen Komponisten*, Bremen 1971
- Schumann, Robert, „Charakter, musikalischer“, in: *Damen-Conversationslexikon*, Bd. II, Carl Herloßsohn (Hrsg.), Leipzig 1834
- , *Tagebücher, Bd. II, 1836-1854*, Neuhaus, Gerd (Hrsg.), Leipzig 1987
- Silber, Judith, *Mendelssohn and the Reformation Symphony: A Critical and Historical Study*, Dissertation, Yale University 1987
- Sposato, Jeffrey S., *The Price of Assimilation, Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, Oxford 2006
- Teitelbaum, Moshe, *Der Rabbi aus Ladi*, Bd. I, Warschau 1911
- Thomas, Mathias, *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn Bartholdys*, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 4, Kassel 1972
- Tillard, Françoise, *Die verkannte Schwester. Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy*, München 1994
- Todd, Larry R., *A life in music*, Oxford 2003
- , *Felix Mendelssohn Bartholdy; sein Leben - seine Musik*, Ditzingen 2008
- , Vorwort zu Mendelssohns *Christus*, in: *Christus*, Partitur, Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben, Carus, Stuttgart 1994
- , Vorwort zu Mendelssohns *Elias*, in: *Elias*, Partitur, Carus, Stuttgart 1995

- Uhlig, Theodor, „Zeitgemäße Betrachtung, VI Außerordentliches“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 33, 1850
- Varnhagen von Ense, Karl August, *Rahel - ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, Privatdruck, Handschrift, Berlin 1833.
- Vinaver, Chemjo, *Anthology of chassidic music*, Schleifer, Eliyahu (Hrsg.), Jerusalem 1985
- Wagner, Peter, *Gregorianische Melodien*, Bd. I, Teil 3, Leipzig 1921
- Wagner, Richard, „Das Judentum in der Musik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig 1850
- , „Oper und Drama“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, Bd. III-IV, Leipzig o. J.
- Wehner, Carl (Hrsg.), *Ein tief gegründet Herz - Briefwechsel Felix Mendelssohn Bartholdy mit Johann Gustav Droysen*, Heidelberg 1959
- Weintraub, Hirsch, *Schire'i bejt Adonaj*, Leipzig 1859
- Weissweiler, Eva, *Fanny Mendelssohn - Ein Portrait*, Frankfurt a. M. u.a. 1985
- , *Fanny Mendelssohn – Italienisches Tagebuch*, Darmstadt 1985
- Werner, Eric, *Mendelssohn - Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980
- , *Zum Geleit*, in: Schönberg, Jakob, *Die traditionellen Gesänge des israelischen Gottesdienstes*, Hildesheim 1971
- Werner, Jack, *Mendelssohn's Elijah: A Historical and Analytical Guide to the Oratorio*, London 1965.
- , „The Mendelssohnian Cadence“, in: *Musical Times*, London 1956
- Wolff, Ernst, *Meister-Briefe*, Berlin 1907
- Wyn Jones, David, „Beethoven and the Viennese legacy“, Kapitel IV, in: *The cambridge companion to the string quartet*, Stowell, Robin (Hrsg.), Cambridge 2003
- Wyss, Johann Rudolf, (Hrsg.), *Schweizer Kühreihen und Volkslieder*, Bern 1812

## REGISTER DER UNTERSUCHTEN WERKE MENDELSSOHN'S

### A. Lieder

#### *Lieder ohne Worte:*

- Op. 19 Nr. 2 in a-Moll, S. **74 ff.**, 77
- Op. 19 Nr. 4 in A-Dur, S. **57 ff.**
- Op. 19 Nr. 5 in fis-Moll, S. **59**
- Op. 19 Nr. 6 in g-Moll, S. **77 f.**, 80 f., 91
- Op. 30 Nr. 8 in b-Moll, S. **59**
- Op. 30 Nr. 12 in fis-Moll, S. 76, **78 f.**, 80 f.
- Op. 38 Nr. 13 in Es-Dur, S. **66**, 74, 77
- Op. 38 Nr. 14 in c-Moll, S. **70-73**, 118
- Op. 38 Nr. 17 in a-Moll, S. 74, 76f.
- Op. 53 Nr. 20 in Es-Dur, S. 77
- Op. 53 Nr. 21 in g-Moll, S. 74, 76, 209 f., 267
- Op. 53 Nr. 23 in a-Moll, S. **62 f.**, 76
- Op. 62 Nr. 25 in G-Dur, S. **73 f.**, 77
- Op. 62 Nr. 27 in e-Moll, S. **63 f.**
- Op. 62 Nr. 29 in a-Moll, S. **79 f.**, 80 f., 83
- Op. 67 Nr. 32 in fis-Moll, S. **64 ff.**, 74, 76f., 80
- Op. 67 Nr. 36 in E-Dur, S. **66 ff.**, 77
- Op. 85 Nr. 42 (Nr. 14 der nachgelassenen Werke) in B-Dur, S. **69 f.**
- Op. 102 Nr. 43 (Nr. 31 der nachgelassenen Werke) in e-Moll, S. **59 ff.**, 76
- Op. 102 Nr. 44 in D-Dur, S. **68 f.**, 70
- Op. 102 Nr. 48 in C-Dur, S. 208 f.

#### *Lieder:*

- Op. 9 Nr. 1 in A-Dur, S. 247 f., 259
- Op. 9 Nr. 2 in A-Dur, S. 86
- Op. 19a Nr. 3 in e-Moll, S. **83 f.**
- Op. 57 Nr. 2 in g-Moll, S. **84 ff.**
- Op. 84 Nr. 2 in a-Moll, S. 86
- Op. 86 Nr. 4 in e-Moll, S. 86
- Op. 99 Nr. 5 in e-Moll, S. 86
- Op. 99 Nr. 6 in g-Moll, S. 86
- Pagenlied* o.O. Nr. 17/2 aus dem Nachlass in a-Moll, S. 86
- Weiter, Rastlos* o.O. in c-Moll, S. 86

### B. Symphonien

#### *Streichersymphonien:*

- Nr. 1 in C-Dur, S. **95 ff.**
- Nr. 2 in D-Dur, S. **95-100**
- Nr. 3 in e-Moll, S. **100**, 109

Nr. 4 in c-Moll, S. 100  
Nr. 7 in d-Moll, S. **100-104**, 107  
Nr. 8 in D-Dur, S. **105 ff.**  
Nr. 9 in C-Dur, S. **107 f.**  
Nr. 10 in h-Moll, S. **108 f.**  
Nr. 12 in g-Moll, S. **109**  
Nr. 11 in F-Dur, S. **87-95**, 107

#### *Symphonien:*

Op. 11 Nr. 1 in c-Moll, S. **110-119**  
Op. 56 Nr. 3 in a-Moll, S. **133-144**  
Op. 107 Nr. 5 in d-Moll, S. **120-133**, 194,

#### C. Oratorien

*Paulus* op. 36, S. **145-174**, 176, 177, 178, 185 f., 188 f., 192, 194, 196 f., 208,  
210 ff., 216, 222 ff., 276 f., 289, 290  
*Elias* op. 70, S. 107, 159, **175-199**, 203 f., 206, 208, 211, 216, 222-227, 270,  
276 f., 289  
*Christus* op. 97, S. **200-228**, 270, 277, 278  
*Moses* – Libretto zum Oratorium *Mose* von A. B. Marx, S. **229-242**

#### D. Kammermusik

##### Streichquartette:

Op. 13 in A-Dur, S. 244, **246-262**, 264, 271-274  
Op. 44 Nr. 1 in D-Dur, S. 262-265,  
Op. 44 Nr. 2 in e-Moll, S. 262-265, **265-268**,  
Op. 44 Nr. 3 in Es-Dur, S. 262-265, **268-271**,

##### Streichquintett:

Op. 87 in B-Dur, S. **274-282**, 290

##### Sonaten:

Klarinettensonate in Es-Dur, S. **283-285**,  
Cellosonate op. 45 in B-Dur, S. **285-287**, 290  
Cellosonate op. 58 in D-Dur, S. **287-290**

# Appendix 1

## אל מלא רחמים I. El moley rachamim I.

Solo or Choir  
*Lento*

Harmonies by A. M. Rabinowitz

The musical score is written in G minor (one flat) and common time (C). It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked *Lento*. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 8 and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The lyrics are written below the vocal line.

El mo- ley ra-cha- mim sho- chen ba- m<sup>2</sup>- ro- mim ham-  
tzi m<sup>2</sup>- nu-choh n<sup>2</sup>- cho- noh ham- tzi m<sup>2</sup>- nu-choh n<sup>2</sup>- cho-  
noh b<sup>2</sup>- tzel ka- n<sup>2</sup>- fey ha-sh<sup>2</sup>- chi- noh b<sup>2</sup>- ma- a-

Notenvorlage aus Idelsohn, A. Z., The Jewish song book, S. 318 - 320

11

los k' do-shim u- t' ho- rim k' zo- har ho- ro-

14

ki- a maz- hi- rim l' nish- <sup>\*O.R. mos</sup> ha- tza- di- <sub>R.R. mos</sub> ya- ki-

*pp*

17

kim re- nu lo- chen ba- al ho- ra- cha-

*mp*

21

mim yas- ti- rem b' se- ser k' no- fov l'

*p*

\*O.R. Orthodox Ritual  
R.R. Reform Ritual

24 *rall.* *mp* *Andante moderato*  
o- lo- mim v' yitz- ror bi- tz'- ror ha- cha-

27 *mf*  
yim es nish-mo- som a- do- noy hu na- cha- lo-

31 *pa tempo*  
som v'- yo- nu- chu v'- sho- lom al mish- ko-

35  
vom v'- no- mar o- men o- men.

# Appendix 2

## שׂוֹיִטִי Shivisi

Unison or Choir  
*Andante moderato e maestoso*

S. Sulzer  
arranged

Shi- vi- si a- do- noy l'- neg- di so- mid ki

mi- mi- ni bal e- mot lo- chen so- mach li-

bi va- yo- gel k'- vo- di af b'- so- ri af b'- so-

ri yish- kon lo- ve- tach o- men.

lo- ve- tach

Notenvorlage aus Idelsohn, A. Z., The Jewish Song Book, S. 317

# YOM KIPPUR AFTERNOON MEMORIAL

## Appendix 3

### מה-אדם " Adonoy moh odom

Unison or Choir

Melody by H. Goldberg

*Lento*

arranged

The musical score is written for a unison or choir and piano accompaniment. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Lento*. The dynamics are marked *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The lyrics are in Hebrew and English. The score begins with a treble clef and a common time signature. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-7, and the third system covers measures 8-11. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

*p*  
A- do- noy moh o- dom va- te- do- e- hu ben e-  
*p*  
4  
*mf* *p*  
nosh va- t'- cha- sh'- ve- hu o- dom la- he- vel  
*mf* *p*  
7  
*mp*  
do- moh yo- mov k'- tzel o- ver ba-  
*mp*

Notenvorlage aus Idelsohn, A. Z., The jewish song book, S. 313 - 316

10

bo-ker yo-tzitz v' cho-lof lo-e-rev y' mo-lel v' yo-

13

vesh to-shev e-nosh ad da-koh

16

va-to-mer shu-vu b' ney o-dom

19

*Solo*  
*mp con espressione*

lu cho-ch' mu yas-ki-lu zos yo-

21

vi- nu l' a-cha-ri- som ki

24

lo v' mo- so yi- kach ha- kol lo ye- red

27

a-cha-rov k' vo- do k' vo- do

Unison or Choir

30

sh' mor- tom u- r' ey yo- shor ki a-cha-ri- l'

33

ish sho- lom po- deh a- do- noy

35

ne-fesh a- vo-dov v'- lo ye- sh' mu kol ha- cho- sim bo.

*mp* *dim.* *pp*

# Appendix 4

## טעמי ההפטרָה **The Trop of the Haftorah** אשכנזי Ashkenazic tradition



Sof po- suk      Esnach- toh      Mer- choh      Tif- choh



*Same as Merchoh*  
Merchoh k'fuloh      R'vi-      a      T'lishoh k'ta- noh



T'li- shoh g'do- loh      Zo- kef ko- ton



*or*  
Zo- kef go- dol      Gersha- yim



**P**  
Pozer

Notenvorlage aus Idelsohn, A. Z., The Jewish Song Book, S. 496 - 497

Y' siv M'hu- pach Pash- toh

Kad- moh v'az- loh Az- loh ge- resh

Dar- goh T' vir

Zar- koh Se- gol

Munach Mu- nach Zokef ko- ton Munach (before Esnachtoh)

Conclusion of Reading  
Munach l'gar- mey (before P'sik) Merchoh tif- choh sof po- suk

South Lithuanian tradition for  $\text{I}^{\text{C}}$  without Merchoh:

Tif- choh sof po- suk

# Appendix 5

## JEWISH MUSIC

### Biblische Akzente (Vortragsweisen) des Pentateuchs

1  
Babylonian.

6  
Gibraltarian.

13  
Volkswesen

Sof pasuq at - nah se - gol zaqef qaton rebi'a

Babylonien

Gibraltarian

Volkswesen

tebir geresin tarha qadma pašta

munah z. qaton

Auszug aus der Vergleichstabelle der Pentateuchsvortragszeichen,  
Idelsohn, A. Z., *Jewish music*, S. 44