

Friedrich Geiger: „Religiöser Kitsch“? Zur Struktur des Urteils über Felix Mendelssohns geistliche Musik, in: *Konstellationen. Symposium: Felix Mendelssohn und die deutsche Musikkultur, Ausstellung: Felix Mendelssohn und Johannes Brahms*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, München 2015, S. 21-30.

Veröffentlichungen des
Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck
herausgegeben von Wolfgang Sandberger
Band VII

Konstellationen

SYMPOSIUM

Felix Mendelssohn und
die deutsche Musikkultur

AUSSTELLUNG

Felix Mendelssohn und
Johannes Brahms

Inhalt

Impressum

Wolfgang Sandberger (Hg.)

KONSTELLATIONEN

Felix Mendelssohn und die deutsche Musikkultur
Symposium des Schleswig-Holstein Musik Festival
5. Juli 2014

Felix Mendelssohn und Johannes Brahms
Ausstellung des Brahms-Instituts
an der Musikhochschule Lübeck
4. Juli – 13. Dezember 2014

Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck
Jerusalemsberg 4 · 23568 Lübeck
www.brahms-institut.de

in Verbindung mit
Schleswig-Holstein Musik Festival
Palais Rantzau · Parade 1 · 23552 Lübeck

Vertrieb: edition text + kritik im
Richard Boorberg Verlag GmbH & Co. KG, München

© Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck /
Schleswig-Holstein Musik Festival 2015
Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-86916-458-8



Konzeption Symposium:
Prof. Dr. Wolfgang Sandberger

Kuratoren der Ausstellung:
Stefan Weymar M.A. / Prof. Dr. Wolfgang Sandberger

Katalogredaktion:
Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Andrea Hammes M.A.
unter Mitarbeit von Stefan Weymar M.A., Johannes
Fenner (et+k)

Druck:
Druckhaus Cramer, Greven

Gestaltung, Satz:
Markus Bomholt, Münster

Das Symposium wurde unterstützt durch die Possehl-
Stiftung, Lübeck.

Die Ausstellungsräume und -ausstattung in der Villa
Eschenburg wurden ermöglicht durch die Possehl-Stiftung,
Lübeck.

Vorwort

9

SYMPOSIUM	Felix Mendelssohn Bartholdy und die deutsche Musikkultur.	
	Einführung in das Symposium	12
	<i>Wolfgang Sandberger (Lübeck)</i>	
	Zwischen Ästhetik und Romantik:	
	Zum ästhetischen Standort von Felix Mendelssohn	16
	<i>Laurenz Lütteken (Zürich)</i>	
	»Religiöser Kitsch«?	
	Zur Struktur des Urteils über Felix Mendelssohns geistliche Musik	21
	<i>Friedrich Geiger (Hamburg)</i>	
	Leipzig als geistige Lebensform –	
	Felix Mendelssohn Bartholdy im Kreise seiner Freunde	31
	<i>Irmelin Schwalb (Bonn)</i>	
	Felix Mendelssohn Bartholdy als Bildkünstler	38
	<i>Alexander Bastek (Lübeck)</i>	
	Die Loreley: Felix Mendelssohn Bartholdy und Emanuel Geibel	
	auf der Suche nach dem »ächt deutsch opernhafte guten« Stoff	47
	<i>Inga Mai Grootte (Fribourg)</i>	
	Zur Stoffgeschichte von Mendelssohns Konzertouvertüren	56
	<i>Lothar Schmidt (Marburg)</i>	
	»Mendelssohn gewidmet« –	
	Zur kompositorischen Mendelssohn-Rezeption	66
	<i>Andrea Hammes (Lübeck)</i>	
	Brahms und Mendelssohn. Festvortrag zur Ausstellungseröffnung	74
	<i>Peter Gülke (Weimar)</i>	
	Johannes Brahms, der Autographensammler	78
	<i>Otto Biba (Wien)</i>	

M9 M

»Religiöser Kitsch«? Zur Struktur des Urteils über Felix Mendelssohns geistliche Musik

Friedrich Geiger (Hamburg)

Für Albrecht Riethmüller

Wohl kein zweiter Komponist wurde in gleichem Maße durch seine Rezeptionsgeschichte beschädigt wie Felix Mendelssohn.¹ Die Abwertung seines geistlichen Schaffens² gehört dabei zu den beharrlichsten Mustern. Stets liegt ihr die mehr oder minder offen ausgesprochene Behauptung zu Grunde, Mendelssohns Glaube sei unaufrichtig oder nicht authentisch, was man der Musik anmerke. Um zu ermessen, welchen Schaden diese Denkfigur anrichten konnte, genügt ein Blick in das Werkverzeichnis.³ Mendelssohns geistliches Schaffen setzte im Alter von zwölf Jahren ein und umfasst bis zu seinem unvollendet gebliebenen Christus-Oratorium⁴ 86 größere und kleinere Vokalwerke, darunter die beiden großen Oratorien *Paulus* und *Elias*, auf die sich zu seinen Lebzeiten vor allem sein Ruhm gründete. Rechnet man noch eine ganze Reihe von Instrumentalwerken dazu, die – wie etwa die »Reformations-Sinfonie« – durch ihren Paratext⁵ als geistlich ausgewiesen sind oder, sei es durch die Verwendung von Chorälen⁶ wie im Finale des zweiten *Klavier-Trios* in c-Moll op. 66, sei es als Orgelkompositionen⁷ in einem religiösen Zusammenhang stehen, dann wird das beträchtliche Gewicht deutlich, das der geistlichen Musik in Mendelssohns Œuvre zukommt. Das Verdikt über dieses Schaffensgebiet trifft den Komponisten deshalb im Kern.

Im Folgenden wird es in erster Linie darum gehen, anhand ausgewählter Rezeptionszeugnisse Struktur und Entwicklungsgeschichte dieses negativen Urteilsmusters zu skizzieren, um seine Wirkungsmacht und Zählebigkeit besser zu verstehen. Fakten zur Biographie und Ausführungen zur Musik werden dabei in dem Maß einfließen, das erforderlich ist, um die Sachhaltigkeit des Urteils einschätzen zu können.

I.

Die Überzeugung, Mendelssohns Glauben habe es an Authentizität gemangelt, setzte sich bald nach seinem frühen Tod im Jahr 1847 durch. Im späteren 19. Jahrhundert verbreitete Nachschlagewerke wie das von Hermann Mendel

begründete *Musikalische Conversations-Lexikon* für »Gebildete aller Stände« spiegeln die allgemeine Ansicht wider. Mendelssohns geistliche Werke, so heißt es hier, galten »eine lange Zeit als echter Ausdruck protestantischer Frömmigkeit, doch wohl nur, weil sie eben nicht eine Spur von religiöser Färbung tragen.« Der Komponist sei »von seinen religiösen Stoffen eben so nur äusserlich angeregt, wie von seinen weltlichen.«⁸ Auch heute noch scheint der Hinweis nicht überflüssig, dass alles, was wir über Mendelssohn wissen, dieser Einschätzung entgegensteht – offenkundig war er ein überzeugter und tief gläubiger Protestant. Das schließt nicht aus, dass er sich – etwa in *Elias* oder dem unvollendeten Christus-Oratorium – auch mit Glaubensinhalten des Judentums intensiv auseinandersetzte.⁹ Der Begriff des Konvertiten allerdings, mit dem er allenthalben belegt wird, passt nicht, sofern man darunter wie üblich eine Person versteht, die von einem Glauben in einen anderen übergetreten ist. Denn aus Briefen der Mutter Lea Mendelssohn geht hervor, dass Felix nach seiner Geburt »nicht zum Juden gemacht«, also nicht beschnitten wurde, und somit ihre vier Kinder, wie es in einem anderen Brief heißt, der Konfession nach »nie Juden gewesen« seien.¹⁰ Alle vier wurden am 21. März 1816, Felix also im Alter von sieben Jahren, lutherisch getauft.¹¹ Später band ihn dann seine Konfirmation im Herbst 1825 durch den Pastor Friedrich Philipp Wilmsen an die reformierte Gemeinde der Berliner Parochialkirche. Zur Vorbereitung auf die Konfirmation ließ Wilmsen Mendelssohn schriftlich eine Reihe theologischer Fragen beantworten.¹² Dieser Text, der seit 1909 auch publiziert vorliegt¹³, aber erst kürzlich von Martin Staehelin eingehend untersucht und neu ediert wurde¹⁴, zeigt den sechzehnjährigen Komponisten auf einer erstaunlichen Reflexionshöhe. Kenntnisreich und gewandt erörtert er religiöse Probleme wie »Christi Leben und Sterben als heilgeschichtliche Rettung des Menschen«, die »Gebote und Grundsätze eines christlichen Lebens«, die Bedeutung von Taufe und Abendmahl oder die Einheit der christlichen Kirche.¹⁵ Insgesamt spiegelt dieses frühe Zeug-

nis für Mendelssohns Christentum eine so selbstverständliche Überzeugung wider, dass man, so Staehelin, »darin bereits eine gleichsam lebenslange protestantische Gläubigkeit des Komponisten wahrnehmen zu können meint«.16 Darauf deuten zudem viele weitere biographische Daten wie die frühe Mitgliedschaft in der Berliner Singakademie, die Bekanntschaft mit Theologen wie Friedrich Schleiermacher, Julius Schubring oder Christian Carl Josias Bunsen, die Ehe mit Cécile Jeanrenaud, die Tochter eines französisch-reformierten Predigers war, bis hin zu Mendelssohns Ernennung zum preußischen General-Musik-Direktor für kirchliche und geistliche Musik durch Friedrich Wilhelm IV. im Jahr 1842. Aus zahllosen Stellen seiner Briefe spricht jene ganz selbstverständliche Gläubigkeit. Und schließlich bezeugt der erwähnte beträchtliche Umfang seines geistlichen Schaffens ein elementares Ausdrucksbedürfnis in dieser Hinsicht.

Dass es folglich für Mendelssohns mangelnde Aufrichtigkeit in Glaubensfragen keinerlei sachlichen Anhaltspunkt gibt, entlarvt die entsprechende Überzeugung als Vorurteil. Es nährt sich aus zwei in einander verschlungenen Wurzeln: einmal dem Antisemitismus, der in einem denkbar umfassenden Sinn die meisten Vorbehalte gegen Mendelssohn hervortrieb, ferner aus der Irritation über ein geistliches Œuvre, das sich nicht auf den Protestantismus beschränkte.

Zunächst zum Antisemitismus. Sein verheerender Einfluss auf die Mendelssohn-Rezeption ist spätestens seit Richard Wagners Pamphlet über *Das Judentum in der Musik* aus dem Jahr 1850 offenkundig, es spielte aber durchaus schon zu Mendelssohns Lebzeiten eine Rolle.17 So wird 1837 in Gustav Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* bemängelt, dass der »von jüdischen Eltern« abstammende Mendelssohn zu wenig »aus dem heiligsten Innern des Gemüths« komponiere, woran ihn die »überwiegende Verstandesrichtung, die wir in der Individualität des Componisten wie in seinen Werken wahrnehmen«, hindere.18 Unüberhörbar klingt hier das Stereotyp vom so genannten »jüdischen Intellektualismus« durch.19 Die darauf gestützte Unterstellung, der Glaube des Komponisten sei keine Herzenssache, sondern gewissermaßen vom Verstand angekränkt, bildet einen wesentlichen Strang im Vorurteilsgeflecht um Mendelssohns geistliches Œuvre. Ein zweiter Strang besteht in dem antisemitischen Argument, Mendelssohn sei wegen seiner jüdischen Herkunft gewissermaßen qua Geburt nicht in der Lage, authen-

tische christliche Kirchenmusik hervorzubringen. Dies führte zu pauschalen Verdikten wie in einer Rezension anlässlich des Erscheinens von Mendelssohns *Drei Psalmen* op. 78 im Januar 1850 in der *Neuen Berliner Musik-Zeitung*, deren Autor sich an »die Naivität rabbinischer Recitation« erinnert fühlte, weshalb es umstandslos heißt: »Seine ganze kirchliche Laufbahn ist eine verfehlte«.20 An diese Tradition konnte in der NS-Zeit die rassistische Ächtung von Mendelssohns geistlicher Musik auch durch willfährige deutsche Christen anschließen21 – Argumentationsmuster, die sich damit effektiv verquicken ließen, hatte Richard Wagner bereitgestellt. So schwadronierte Karl Grunsky 1935 von Mendelssohns »Oratorien Paulus und Elias und der sonstigen Kirchenmusik«, die als »Ersatz für deutsche Meister in unser Musikleben eindrang«, als »gleichwertige Offenbarung« aber nicht »in Betracht« komme: »Auch nicht in der Kirche!«22

Die direkte Abwertung von Mendelssohns geistlicher Musik durch den Antisemitismus vollzog sich also in einer negativen Akzentuierung von Mendelssohns jüdischer Identität, wobei, wie gesehen, der »Intellektualismus« und die angeblich wirkungslose Annahme des protestantischen Glaubens einen Mangel an Authentizität begründeten. Doch der Antisemitismus entfaltete an Mendelssohns Sakralwerk insofern seine ganze Destruktivität, als er nicht nur auf direktem, sondern auch auf indirektem Weg wirkte. Denn er führte dazu, dass die von ihm Betroffenen aus Abwehr und Verteidigung heraus sich ebenfalls dazu veranlasst sahen, Mendelssohns jüdische Identität hervorzuheben. Wenngleich dies hier meist unter positiven Vorzeichen geschah, hatte es speziell für das geistliche Werk ganz ähnliche Konsequenzen wie bei der negativen Variante. Denn die Affirmation von Mendelssohns jüdischen Wurzeln implizierte beinahe zwangsläufig eine Relativierung seines christlichen Glaubens, der als gesellschaftliches Zugeständnis betrachtet wurde und damit auch von dieser Seite aus ins Zwielficht geriet.

Eine entsprechend kritische Sicht auf Mendelssohns geistliches Wirken artikulierte bekanntlich schon Heinrich Heine23, dessen einschlägige Verse aus dem 16. Caput von *Deutschland. Ein Wintermärchen* allerdings nicht selten falsch zitiert und damit ihrer Pointe beraubt werden. Man liest dann wie folgt: »Der Abraham hatte mit Lea erzeugt / Ein Bübchen, Felix heißt er, / Der brachte es weit im Christentum, / Ist schon Kapellmeister«.24 Bei Heine aber lautet

der letzte Vers, metrisch korrekt, »Ist schon Capellenmeister«25 – und erst in dem musikalisch-sakralen Doppelsinn von »Kapelle« erschließt sich die sarkastische Anspielung auf Mendelssohns Ernennung zum preußischen »Generalmusikdirektor für kirchliche und geistliche Musik«, die zwei Jahre vor der Veröffentlichung des *Wintermärchens* erfolgt war.26 Weit aus schroffer noch kam die »Malice«, die Heine nach eigenem Bekunden gegenüber Mendelssohn »wegen seines Christelns«27 hegte, in einem im zweiten Teil von *Lutezia* veröffentlichten, im April 1842 verfassten Text über Gioachino Rossinis *Stabat mater* zum Ausdruck. Heine, der hier Rossini gegen klerikale Kritik in Schutz nehmen wollte, stellte zu diesem Zweck das *Stabat mater* des Italieners als Ausdruck eines echten Christentums dem angeblich unechten Christentum von Mendelssohns *Paulus* gegenüber. Rossinis Werk, so Heine, halte er für »wahrhaft christlicher als den Paulus, das Oratorium von Felix Mendelssohn-Bartholdy [...]. Der Himmel bewahre mich, gegen einen so verdienstvollen Meister wie der [sic] Verfasser des Paulus hierdurch einen Tadel aussprechen zu wollen, und am allerwenigsten wird es dem Schreiber dieser Blätter in den Sinn kommen, an der Christlichkeit des erwähnten Oratoriums zu mäkeln, weil Felix Mendelssohn-Bartholdy von Geburt ein Jude ist. Aber ich kann doch nicht unterlassen darauf hinzudeuten, daß in dem Alter, wo Herr Mendelssohn in Berlin das Christentum anfang (er wurde nemlich erst in seinem dreyzehnten [recte: siebten, FG] Jahr getauft), Rossini es bereits verlassen und sich ganz in die Weltlichkeit der Opernmusik gestürzt hatte. Jetzt, wo er diese wieder verließ und sich zurückräumte in seine katholischen Jugenderinnerungen, in die Zeiten, wo er im Dom zu Pesaro als Chorschüler mitsang oder als Akoluth bey der Messe fungirte – jetzt, wo die alten Orgeltöne wieder in seinem Gedächtniß aufrauschten und er die Feder ergriff, um ein Stabat zu schreiben: da brauchte er wahrlich den Geist des Christentums nicht erst wissenschaftlich zu konstruieren, noch viel weniger Händel oder Sebastian Bach sklavisch zu kopieren; er brauchte nur die frühesten Kindheitsklänge wieder aus seinem Gemüth hervorzurufen«.28

Heine spricht Mendelssohn hier die Fähigkeit zu authentischer Kirchenmusik ab, weil er – anders als Rossini – kein geborener Christ sei. Mendelssohn versuche vergeblich, diesen Mangel zu kompensieren, indem er den »Geist des Christentums« wissenschaftlich (lies: intellektuell) konstru-

iere und Händel und Bach sklavisch kopiere. Es mag für heutige Leserinnen und Leser bedrückend oder tragisch wirken, wie Heines eigene Verletzungen durch den Antisemitismus und seine Enttäuschung über die vermeintlich verleugnete jüdische Identität Mendelssohns29 ihn dazu trieben, den Komponisten mit Formulierungen anzugehen, die bis aufs Haar solchen glichen, mit denen auch antisemitische Kritiker operierten.

Dieser strukturelle Zusammenhang zwischen antisemitischen Erfahrungen und der Abwertung von Mendelssohns Kirchenmusik, der schon bei Heine erkennbar ist, verfestigte sich nachhaltig, nachdem NS-Deutschland der Judenheit das denkbar grauenvollste Trauma zugefügt hatte. Leicht lässt sich nachvollziehen, dass gerade Autoren, die selbst unmittelbar oder mittelbar von antisemitischer Verfolgung betroffen waren, viel daran lag, Mendelssohns jüdische Identität nicht mehr unter den Teppich zu kehren, sondern gezielt hervorzuheben. Wie schon bei Heine, zog dies allerdings nicht selten ein mindestens zwiespältiges Urteil über die christlichen Werke nach sich. Zu spüren ist diese Tendenz beispielsweise bei Eric Werner, dem 1938 aus Breslau in die USA geflohenen Musikforscher, dessen wichtiges Buch *Mendelssohn: A New Image of the Composer and his Age* 1963 erschien. Mendelssohns »größte Schwäche« auf dem Gebiet religiöser Musik erblickt Werner in einem »völligen Mangel, ja im Unverständnis für alles mystisch-transzendente Empfinden« und mutmaßt: »Sollten wir auch hier die nachwirkende Gedankenwelt des Vaters und Großvaters spüren?«30 Sich affirmativ auf Werner beziehend, aber weit weniger zurückhaltend als dieser glaubte 1980 Rainer Riehn urteilen zu können: »Daß sein Protestantismus Mendelssohn wohl doch nicht so sehr am Herzen lag, verrät allein schon das Steife, Zeremonielle, formalistisch Distanzierte, ja Falsche mancher seiner Kirchenkompositionen«.31 Und noch zwanzig Jahre später variierte der renommierte amerikanische Pianist und Musikschriftsteller Charles Rosen den Topos in seinem Buch *The Romantic Generation*, das 2000 auch auf Deutsch unter dem Titel *Musik der Romantik* erschien. Das zehnte Kapitel ist Mendelssohn gewidmet, und es trägt die Überschrift: »Mendelssohn und die Erfindung des religiösen Kitschs«. Von Kitsch müsse man insofern sprechen, urteilt Rosen, als in Mendelssohns Musik »an die Stelle der Religion ihre emotionale Hülle tritt. [...] Die Religion ist bar allen Gehalts, sie ist machtvoll-sinnlich geworden« und »für

Notenbeispiel 2: Felix Mendelssohn, »Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir« op. 23/1, No. 1

Auch wenn hier erkennbar Ironie im Spiel ist, scheint Mendelssohn doch versucht zu haben, mit dem »Ave Maria« seiner glaubensschwachen Umgebung etwas prononciert Katholisches entgegenzuhalten – sensibel bemerkte schon der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* dieses Anliegen: »Die Musik kömmt durchaus aus dem Gemüthe, und singt so klar von Maria's Heiligkeit, daß sie einen Nichtkatholiken zu ihr führen könnte.«⁴⁷ Die konfessionelle Eindeutigkeit des Stückes gründet dabei nicht allein in dem vollständigen lateinischen Text des römisch-katholischen Grundgebets einschließlich der Bitte »ora pro nobis«, sondern macht sich auch in der Musik bemerkbar. Darin herrscht eine responsoriale Struktur vor, bei der ein Chor einem Vorsänger antwortet (vgl. Notenbeispiel 1).

Mendelssohn beschrieb dies in einem Brief an die Familie vom 30. November 1830 folgendermaßen: »Beim Ave, das ein Gruß an die Maria ist, singt nämlich ein Tenor (ich habe mir etwa einen Jünger dabey gedacht) dem Chor immer alles vor und zwar ganz allein.«⁴⁸ Doch schwang dabei für den Komponisten nicht allein die Vorstellung eines Jüngers mit, sondern überdies der Gedanke an die katholische Liturgie. Denn im Autograph trägt das »Ave Maria« noch den bezeichnenden Beititel »Offertorium«, der es als Musik während der Gabenbereitung bei der Heiligen Messe ausweist.⁴⁹ Diese Verankerung im gottesdienstlichen Ritus markierte für Mendelssohn eine entscheidende Differenz zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmusik. In einem viel zitierten Brief an den Pfarrer Albert Baur vom 12. Januar 1850 bekannte er, dass ihm eine »wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände«, unmöglich scheine. Er wisse nicht, »wie

Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir
Felix Mendelssohn

No. 1. Choral

Sopran
Alt
Tenor
Bass

Oh - ren keh' zu mir, und mei - ner Bitt' sie öff - ne! Denn so du willst das se - hen
an, was Sünd' und Un - recht ist ge - tan, wer kann, Herr, vor dir blei - ben?

es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht blos ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege. So ist auch die Bach'sche Passion gewesen; – sie ist als ein selbstständiges Musikstück zur Erbauung in der Kirche gesungen worden.«⁵⁰

Mit der »Bach'schen Passion«, die Mendelssohn hier als Prototyp einer protestantischen, nicht liturgischen Kirchenmusik anführt, stehen die beiden Rahmenstücke von Opus 23 schon durch die Verwendung des Chorals in Verbindung. Beide beginnen zudem geradezu emblematisch in jenem Kantionalsatz, der sofort die Assoziation an die »Bach'sche Passion« weckt (vgl. Notenbeispiele 2 und 3).

Mitten wir im Leben sind

Mitten wir im Leben sind
Felix Mendelssohn

Choral

Tenor
Bass
T.
B.

Mit - ten wir im Le - ben sind mit dem Tod um - fang - en.
Wen seh'n wir der Hül - fe thu', dess' wir Gnad' er - lang - en?

Insofern stehen sich mit den beiden Choralbearbeitungen und dem liturgisch gefärbten »Ave Maria« die protestantische und die katholische Kirchenmusik idealtypisch gegenüber. Vor diesem Hintergrund scheint der Titel *Kirchenmusik* für op. 23 nicht nur mit Bedacht, sondern geradezu programmatisch gewählt. Opus 23 bringt demnach gerade nicht »Mendelssohns Unbefangenheit gegenüber konfessioneller Zugehörigkeit«⁵¹ zum Ausdruck, sondern im Gegenteil seine hohe Sensibilität für eine spezifische Differenz zwischen den Konfessionen, die gezielt komponiert wird.

Doch so klar er die Unterschiede herausarbeitete, so gezielt verband Mendelssohn die beiden paradigmatischen Kirchenmusiktypen auch miteinander. Vor allem spannte er sie zusammen, indem er im ersten Stück eine Antizipation des zweiten einflocht. »Aus tiefer Noth« umfasst fünf Abschnitte, in denen Strophen des Luther-Chorals in unterschiedlichen Satztypen bearbeitet werden: Im Kantionalsatz (No. 1 und 5), als Fuge (No. 2) und im motettisch-imitatorischen Satz (No. 4). In der Mitte (No. 3) steht eine Arie mit Chor, die textlich auf den Choralstrophen 2 und 3 basiert, aber im Gegensatz zu den anderen Abschnitten nicht die Choralmelodie verwendet (vgl. Notenbeispiel 4).

Der Satztypus dieses mittleren Abschnitts, der durch die Interaktion zwischen Solist

Notenbeispiel 4: Felix Mendelssohn, »Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir« op. 23/1, No. 3, T. 1–9

Notenbeispiel 3: Felix Mendelssohn, »Mitten wir im Leben sind« op. 23/3, T. 1–16

und dem später einsetzenden Chor aus dem Duktus des restlichen Stückes hervorsticht, nimmt unüberhörbar Bezug auf die responsoriale Struktur des zwei Tage zuvor fertig gestellten »Ave Maria«.⁵² Die Annahme, dass hier eine bewusste Korrespondenz vorliegt, wird dadurch weiter bestärkt, dass Mendelssohn bei dem »Ave Maria« und bei dem Mittelabschnitt von »Aus tiefer Noth« an denselben Sänger dachte, nämlich den Tenor Eduard Mantius, ein Mitglied der

Berliner Sing-Akademie. In dem erwähnten Brief an die Familie nennt er die beiden Stücke in einem Atemzug, als es über über Mantius heißt: »in dem Ave Maria und in dem Choral »aus tiefer Noth« sind Stellen sehr ausdrücklich für ihn gemacht, und er wird sie erquickend singen.«⁵³ Dieser Passage lassen sich weitere briefliche Äußerungen zur Seite stellen, aus denen klar hervorgeht, dass Mendelssohn bei der Komposition aller drei Stücke die Sing-Akademie im Sinn hatte.⁵⁴ Insofern spiegelt sich auch der Geist dieser Institution, in der konfessionelle Grenzen keine Rolle spielten, sondern im gemeinsamen Gesang aufgehoben wurden⁵⁵, in der Anlage von op. 23 wider.



Das negative Urteil über Mendelssohns geistliche Musik hat sich, wie dargelegt, auf verschlungenen Wegen von den Tatsachen entfernt. Insofern zeigt sich hier die typische Struktur von Werturteilen im Bereich der Musik, die dazu tendieren, sich von den eigentlich musikalischen Sachverhalten abzu-

Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir
Felix Mendelssohn

No. 3. Aria
Adagio

Tenor
Orgel

Bei dir gilt nichts denn Gnad' und Gunst, die Sün - de zu ver - ge - ben.

koppeln und sich stattdessen mit außerästhetischen Ideologemen aufzuladen.⁵⁶ Vor diesem Hintergrund kann es nicht das Ziel sein, frühere Urteile zu »korrigieren« und damit neue zu fällen. Vielmehr verschafft die Analyse des Verdikts vom unauthentischen »religiösen Kitsch« Einblicke in die Mechanismen des Urteilens über Mendelssohns geistliche Musik, was dabei hilft, sich der Musik selbst anzunähern. Religiöse und ideologische Ausgrenzungen und Vereinnahmungen Felix Mendelssohns haben sein Bild lange genug bestimmt – es wäre an der Zeit, sich der Sichtweise des Komponisten anzuschließen und wie dieser nicht nur das Trennende, sondern vor allem das Verbindende zwischen den Glaubensrichtungen in den Blick zu nehmen.

- 1 Der angenommene Name »Bartholdy« wird hier weggelassen. Dazu gibt vor allem der Brief Fanny Hensels an Felix vom 7. Juli 1829 Anlass, in dem es heißt: »Ich kenne u. billige Deine Absicht, diesen Namen, den wir Alle nicht lieben, einst wieder abzulegen, aber jetzt kannst Du es noch nicht, da Du minorenn bist [...] es wird Dir genug seyn, zu wissen, daß Du Vater dadurch betrübst« (Fanny und Felix Mendelssohn: »Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich«. *Briefwechsel 1821 bis 1846*, hg. von Eva Weissweiler, Berlin 1997, S. 81).
- 2 Die Bezeichnungen »geistliche Musik« bzw. »geistliches Schaffen« u. ä. werden im Folgenden als Oberbegriff für jegliche religiös konnotierte Musik verwendet, einschließlich der Kirchenmusik im engeren Sinn. Grundlegendes zur geistlichen Musik Mendelssohns bieten die Monographien von Rudolf Werner: *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main 1930; Arntrud Kurzhals-Reuter: *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung*, Tutzing 1978; Annemarie Clostermann: *Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt*, Mainz [u. a.] 1989; Ralf Wehner: *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, Sinzing 1996; Ulrich Wüster: *Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten. Gestalt und Idee. Versuch einer historisch-kritischen Interpretation*, Frankfurt am Main 1996 und Raphael Graf von Hoensbroech: *Felix Mendelssohn Bartholdys unvollendetes Oratorium Christus*, Kassel 2006.
- 3 *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV)*, Studienausgabe von Ralf Wehner, Wiesbaden [u. a.] 2009 (im Folgenden abgekürzt als *MWV*).
- 4 Vgl. ebd. A 26, *Erde, Hölle und Himmel* (»Christus«), S. 36f.
- 5 Im autographen Titelblatt bezeichnete Mendelssohn sie als »Sinfonie zur Feyer der Kirchenreformation«, vgl. ebd. S. 225.
- 6 Hierzu ausführlich Armin Koch: *Choräle und Choralhaftes im Werk*

von Felix Mendelssohn Bartholdy, Göttingen 2003.

- 7 Hierzu grundlegend William A. Little: *Mendelssohn and the Organ*, Oxford [u. a.] 2010.
- 8 *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände, [...] begründet von Hermann Mendel. Fortgesetzt von Dr. August Reissmann*, Bd. 7, Berlin 1877, S. 126.
- 9 Vgl. hierzu Jeffrey S. Sposato: *The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, Oxford [u. a.] 2006, und von Hoensbroech, *Christus* (vgl. Anm. 2).
- 10 Briefe von Lea Mendelssohn vom 4. Juli 1819 (erstes Zitat) und vom 22. November 1822 (zweites Zitat), zit. nach Martin Staehelin: *Der frühreife Felix Mendelssohn Bartholdy. Bemerkungen zu seinem »Konfirmationsbekenntnis«*, in: *Zum 200. Geburtstag von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Hannover 2009, S. 11–49, Zitate S. 19 (Haupttext und Anm. 34). Zu Recht weist Staehelin darauf hin, dass sich damit auch Carl Friedrich Zelters berühmter Brief an Goethe vom 21. Oktober 1821 bestätigt, worin es heißt, Abraham Mendelssohn habe »seine Söhne nicht beschneiden lassen« (*Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799–1832*, hg. von Max Hecker, 3 Bde., Frankfurt am Main 1987, Bd. 2, S. 158).
- 11 Vgl. neuerdings Staehelin, *Der frühreife Felix Mendelssohn Bartholdy* (wie Anm. 10), S. 21f. und Anm. 41. Der Taufpastor Staegemann war zugleich als Besitzer des Mendelssohnschen Wohnhauses an der Markgrafenstraße mit der Familie gut bekannt. Der in der Literatur verbreitete Irrtum, Staegemann sei reformierter Pfarrer gewesen, geht darauf zurück, dass seine Kirche *auch* eine reformierte Gemeinde beherbergte (vgl. ebd.).
- 12 Das Faksimile ist abgedruckt in: *Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel*, hg. von Hans-Günter Klein, Wiesbaden 1997, S. 59.
- 13 Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hg. und eingeleitet von Karl Klingemann [jun.], Essen 1909, S. 358–362.
- 14 Staehelin, *Der frühreife Felix Mendelssohn Bartholdy* (wie Anm. 10).
- 15 Ebd. S. 41f., die Zitate geben zusammenfassende Formulierungen Staehelins wieder.
- 16 Ebd., S. 48f.
- 17 Grundlegend hierzu Albrecht Riethmüller: *Das »Problem Mendelssohn«*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59 (2002), S. 210–221. Vgl. auch Jens Malte Fischer: *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000; Sposato, *The Price of Assimilation* (wie Anm. 9); Annkatrin Dahm: *Der Topos der Juden. Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschritum*, Göttingen 2007.
- 18 Die Zitate stammen vom Anfang und Schluss des Artikels *Mendels-*

sohn-Bartholdy, Dr. Felix in der *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, bearbeitet von [...] Gustav Schilling, Bd. 4, Stuttgart 1837, S. 654–656.

- 19 Vgl. hierzu mehrere Beiträge in dem von Rainer Erb und Werner Bergmann herausgegebenen Band *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860*, Berlin 1989, insbesondere den Aufsatz *Die Sprache der Demaskierung* der beiden Herausgeber (S. 195–216).
- 20 Eduard Krüger: [Rezension von Mendelssohns *Drei Psalmen* op. 78], in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 4 (1850), S. 3–5. Krügers Veriss blieb allerdings nicht unwidersprochen, wie seine Reaktion auf seine Kritiker in einer späteren Ausgabe zeigt (ders.: *Zur Kritik Mendelssohn's*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 4, (1850), S. 81–83).
- 21 Ausführlich hierzu Thomas Schinköth: »Es soll hier keine Diskussion über den Wert der Kompositionen angeschnitten werden«. *Felix Mendelssohn Bartholdy im NS-Staat*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Bd. 11, Berlin 1999, S. 177–205.
- 22 Zit. nach Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 447f.
- 23 Hierzu ausführlich Thomas Schmidt-Beste: *Felix Mendelssohn Bartholdy und Heinrich Heine*, in: *Heine-Jahrbuch 2000*, Stuttgart 2000, S. 111–134 sowie neuerdings Clemens Harasim: *Felix Mendelssohn Bartholdys Religiosität im Spiegel seiner lateinischen Kirchenmusik*, in: *Die Tonkunst* (Oktober 2012), S. 469–479.
- 24 So etwa bei Hartmut Ruddies: *Felix Mendelssohn Bartholdy als Protestant*, in: *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, Bd. 1, hg. von Joachim Mary, Hamburg 2003, S. 61–80.
- 25 Heinrich Heine: *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 4, bearb. von Winfried Woessler, Hamburg 1985, S. 126.
- 26 Hierzu z. B. Wolfgang Dinglinger: *Mendelssohn – General-Musik-Direktor für kirchliche und geistliche Musik*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden [u. a.] 1997, S. 23–36.
- 27 So Heine in einem Brief an Ferdinand Lassalle vom 11. Februar 1846, in: *Heinrich Heines Briefwechsel*, hg. von Friedrich Hirth, Bd. 2, München und Berlin 1917, S. 582f.
- 28 Heinrich Heine: *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. Zweiter Theil*, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 14/1, bearb. von Volkmar Hansen, Hamburg 1990, S. 13.
- 29 Drastischer wurde Heine in dem in Anm. 25 erwähnten Schreiben an Ferdinand Lassalle vom 11. Februar 1846: »Wenn ich das Glück hätte, eine Enkel von Moses Mendelssohn zu seyn, so würde ich wahrlich mein Talent nicht dazu hergeben, die Pisse des Lämmleins in Musik zu setzen.«
- 30 Zit. nach der deutschen Ausgabe: Eric Werner: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich und Freiburg i. Br. 1980, S. 235f.

Jeffrey S. Sposato unterzog 2006 in *The Price of Assimilation* (wie Anm. 9, S. 24–34) Werners »overstatement of Mendelssohn's Jewish identity« einer fundamentalen Kritik. Laut Sposato basiert sie zu einem nicht geringen Teil auf Werners »tendency to mistranscribe and misinterpret these documents«, die Mendelssohns »strong, positive attachment to his Jewish heritage« belegen sollen; Sposato weist Werner hier gravierende philologische Fehler nach.

- 31 Rainer Riehn: *Das Eigene und das Fremde. Religion und Gesellschaft im Komponieren Mendelssohns*, in: *Musik-Konzepte. Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Heft 14–15, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 1980, S. 123–46, Zitat S. 137.
- 32 Charles Rosen: *Musik der Romantik*, Salzburg und Wien 2000, S. 659–664. Zwar bezieht Rosen sich hier nicht im engeren Sinn auf die geistliche Musik Mendelssohns, sondern auf seine Instrumentalmusik – entscheidend ist jedoch die Überzeugung, Mendelssohns Religiosität sei gehaltlos, die implizit die geistliche Musik in noch viel höherem Maße trifft.
- 33 Es mag die Hartnäckigkeit dieser Denkfigur verdeutlichen, dass selbst ein kritischer Geist wie Uwe Schweikert sie 1984 in einem Gedenkartikel über Mendelssohn unreflektiert einfließen ließ: Seiner »doxologischen Indifferenz, mit der er sowohl für die protestantische wie für die katholische Kirche, ja selbst für die Synagoge komponierte, entspricht die eklektische Stilmischung und Unsicherheit seiner geistlichen Musik« (»Der schöne Zwischenfall der deutschen Musik? Rückblick auf Felix Mendelssohn-Bartholdy«, in: *Frankfurter Rundschau* Nr. 30 vom 4. Februar 1984).
- 34 Über sein persönliches Verhältnis zu Schleiermacher, als dessen »Anhänger« er sich 1830 bezeichnete, gab Mendelssohn am ausführlichsten in einem Brief an seine Eltern vom 19. Februar 1834 (Nr. 863) Auskunft, nachdem der Theologe kurz zuvor verstorben war. Der Komponist bekannte, dass ihn »die Nachricht von Schleiermachers Verlust sehr niederschlug [...] Ich denke bei jeder Gelegenheit von neuem drüber nach, wenn ich mir dann seine ganze Persönlichkeit und namentlich die große Freundlichkeit zurückrufe, mit der er voriges Jahr an mir und meiner Musik Theil nahm, und wie seine Bekanntschaft mir eine der liebsten neuen Ereignisse des vorigen Jahres war, und wie ich sie nur gar zu wenig habe genießen können, so macht michs immer von neuem betrübt, daß das nun nicht mehr geht« (*Briefe* 3, S. 350f. Die Selbstbeschreibung »Anhänger von Schleiermacher« findet sich in einem Brief an Julius Schubring aus Rom vom 18. November 1830, Nr. 369, in: *Briefe* 2, S. 133.)
- 35 Vgl. hierzu Wilhelm Seidel: *Mendelssohn und das Judentum*, in: *Die Musikforschung* 64 (2011), S. 6–23, hier S. 19–21.
- 36 Ebd., S. 20.
- 37 Ebd.
- 38 In einem Brief an Simrock vom 28. Februar 1832 (Nr. 509, in: *Briefe* 2, S. 492) schlägt Mendelssohn noch »Drei Kirchenmusiken für Chor«

- vor.
- 39 Bereits in einem Brief vom 9. Juni 1837 an Simrock machte sich Mendelssohn diesbezüglich Gedanken: »Ein vollständiges Verzeichnis meiner Compositionen hätte ich sehr gern; [...] und wo soll ich denn eine Zahl für die 3 Kirchenmusiken herkriegern, da sie keine bekommen haben? Mit a und b, oder wie macht sich's am besten?« (Nr. 1654, in: *Briefe 5*, S. 286.)
- 40 Das Autograph des letztgenannten Stückes ist in diesem Band auf S. 108f. abgebildet.
- 41 Siehe den erwähnten Brief an Simrock vom 28. Februar 1832 (Nr. 509, in: *Briefe 2*, S. 492).
- 42 Ulrich Wüster: »Aber dann ist es schon durch die innerste Wahrheit und durch den Gegenstand, den es vorstellt, Kirchenmusik...« *Beobachtungen an Mendelssohns Kirchen-Musik op. 23*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden [u. a.] 1997, S. 187–208, Zitat S. 189. Denen von Wüster selbst in Anm. 13 und 86 angebotenen Erklärungsversuchen soll mit der folgenden Interpretation nicht widersprochen werden, sie schließen sich gegenseitig nicht aus und stützen in jedem Fall die Überzeugung von einem inneren Zusammenhang der drei Stücke.
- 43 Werkdaten nach *MWV*, S. 48–50.
- 44 Ulrich Wüster hat nachgewiesen, dass es sich bei dieser Sammlung um Karl Grells Textsammlung *Luthers geistliche Lieder* aus dem Jahr 1817 handelte (*Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten* [wie Anm. 2], S. 477–480).
- 45 An Franz Hauser in Wien, Rom, 6. und 9. Dezember 1830 (Nr. 379), in: *Briefe 2*, S. 155–159, Zitate S. 156f.
- 46 An Carl Friedrich Zelter in Berlin, Venedig, 16. Oktober 1830 (Nr. 355), in: ebd., S. 108–111, Zitat S. 110f. (Zeichensetzung original).
- 47 K–g.: *Ernste Gesangsmusik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* Jg. 3, Bd. 5 (1836), S. 180f. Dass es sich bei dem Kürzel um Heinrich Dorn handele, wie zuerst 1930 Rudolf Werner, *Mendelssohn als Kirchenmusiker* (wie Anm. 2), S. 47f. schrieb, ließ sich nicht verifizieren.
- 48 Rom, 18. November 1830 (Nr. 374), in: *Briefe 1*, S. 145–148, Zitat S. 147.
- 49 Dazu passt auch der gehende Charakter, den Mendelssohn in den Außenteilen des »Ave Maria« durch die Bezeichnung »Andante«, im Mittelteil durch die Bezeichnung »Con moto« und die motorische Basslinie festschrieb.
- 50 Brief vom 12. Januar 1835 (Nr. 1070) an Ernst Friedrich Albert Baur, in: *Briefe 4*, S. 140f.
- 51 Zu Recht widerspricht Wüster dieser Einschätzung Clostermanns nachdrücklich (*Beobachtungen an Mendelssohns Kirchen-Musik op. 23* [wie Anm. 42], S. 189).
- 52 Darauf weist auch Wüster ebd. in Anm. 13 hin und nennt zugleich weitere Korrespondenzen: »Die Arie in op. 23/1 ist stilistisch dem Ave Maria nahestehend. Die »Ora pro nobis«-Formel aus op. 23/2 ähnelt dem Einwurf »Das bist du Herr alleine« in op. 23/3, analog sind auch die polyphonen Passagen »Sancta Maria« in op. 23/2 und »Kyrie eleison« in op. 23/3.«
- 53 Rom, 18. November 1830 (Nr. 374), in: *Briefe 1*, S. 145–148, Zitat S. 147.
- 54 Für »Aus tiefer Noth«: Brief an Zelter aus Rom, 18. Dezember 1830 (Nr. 383), in: *Briefe 2*, S. 171f. Für »Ave Maria«: Brief aus Wien vom 21. August 1830 (Nr. 333, ebd., S. 69): (»Ein neues Stück für die Sing-Akademie«). Brief aus Wien vom 22./23. August 1830 (Nr. 334, ebd., S. 334): »Ferner habe ich auch eine kleine lateinische Musik vor, die ich an die Sing-Akad. schicken will«; Brief aus Wien vom 5. September 1830 (Nr. 350, ebd., S. 94): »und dann fange ich ein kleines Ave Maria für Singstimmen allein an, das ich schon ganz im Kopfe trage.« Für »Mitten wir im Leben sind«: »ich habe wieder einen neuen Choral für die SingAkademie: »mitten wir im Leben sind von dem Tod umfängen, wen suchen wir der Hülfe thu, in der Noth uns Armen? [sic]« Das sagen die Männerstimmen, und nun kommen alle Frauenstimmen piano: »das thust Du Herr alleine.« Dann gibt es bösen Lärm und am Ende: Kyrie eleison. Das Ding macht auch ein Cantorgesicht« (Brief aus Florenz, 23./24. Oktober 1830, Nr. 360, ebd., S. 115f.)
- 55 Vgl. zum Kontext der Sing-Akademie z. B. Ullrich Scheideler: *Komponieren im Angesicht der Musikgeschichte. Studien zur geistlichen a-cappella-Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Umkreis der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 2010, I. Teil: *Voraussetzungen und Kontexte*, S. 18–142.
- 56 Vgl. exemplarisch für den Musikdiskurs innerhalb der Belletristik und der Philosophie: Michael Custodis: *Musik im Prisma der Gesellschaft. Wertungen in literarischen und ästhetischen Texten*, Münster 2009.