

„... wie ein Blick in einen Himmel Raphael'scher Madonnenaugen“ Felix Mendelssohn und die Nazarener

von Ute Jung-Kaiser (Frankfurt a. M.)

Felix Mendelssohn verfügte über eine hohe audiovisuelle Wahrnehmungskompetenz. Er war sensibilisiert für ästhetische und strukturelle Fragen in Musik und Bildender Kunst und wusste Erkenntnisse der Bildenden Kunst disziplinübergreifend zu nutzen. Diese Doppelbegabung ermöglichte Werkschöpfungen, welche einen „Indifferenzpunkt malerischer, poetischer und musikalischer Anteile“ markierten (so Peter Gülke), das sind vor allem die Werke der Frühzeit: die Konzertouvertüren *Ein Sommernachtstraum*, *Meeresstille und Glückliche Fahrt*, *Die Hebriden*, auch die Sinfonie Nr. 3, die „Schottische“.¹ Ästhetisches Wissen vervollkommnete er durch Vorbilder aus Musik-, Literatur- und Kunstgeschichte; so studierte er neben der Renaissance- und Barockmusik auch die altdeutsche resp. altitalienische Malerei. Seine Suche nach Kriterien für eine „wahre“ Kirchenmusik entsprach den Reformbestrebungen der Nazarener (Präraffaeliten); denn auch diese plädierten für Einfachheit, Schönheit, Natürlichkeit und Erhabenheit christlicher Kunstausübung.² Auch die Nazarener „Bruderschaft“ verehrte die altklassische Vokalpolyphonie, auch sie bewunderte die Gemälde Raffaels u. a. Mendelssohns Inszenierung des Händel-Oratoriums *Israel in Ägypten* und seine (in Rom entstandenen) Motetten für Frauenstimmen unterliegen „nazarenischem“ Einfluss; ob und inwiefern weitere Berührungspunkte auszumachen sind, ist eine Frage des Blickwinkels, da viele Faktoren dem Zeitgeist geschuldet sind. Schließlich war die historisierende Attitüde beider Reformbemühungen tief verwurzelt in der Ästhetik der Frühromantik (vgl. Klopstock, Herder, Reichardt) und „Teil der allgemeinen Historismusbewegung des 19. Jahrhunderts“, welche dem späteren Caecilianismus den Boden bereitete.³

Weitere Parallelen seien im Folgenden aufgezeigt.

1. Mendelssohns Würdigung der altdeutschen Malerei (Dürer-Kantate)

Am 18. April 1828 übernahm er von seinem Lehrmeister Carl Friedrich Zelter den Auftrag, für den 300. Todestag von Albrecht Dürer eine Festkantate zu komponieren. Acht Jahre zuvor war in Berlin Raffael gefeiert worden, wozu Zelter mit Aufführungen beigetragen hatte, und zwar mit einem *Crucifixus* von Antonio Lotti, einem *Gloria* von Haydn und einem eigenen *Requiem*.⁴ Für Mendelssohn war „die Gelegenheit zu eh-

¹ Peter Gülke, „Malern zu Ehren. Mendelssohns *Dürer-Kantate*“, in: Frank Schneider (Hrsg.), *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*, München u. a. 2000, S. 75–85, hier S. 75.

² Johann Friedrich Overbeck, *Die drei Wege der Kunst* (1810). Die drei möglichen Wege ebneten Dürer (die „Natur“), Raffael (das „Schöne“) und Michelangelo (das „Sublime“).

³ Dazu Winfried Kirsch, Art. „Caecilianismus“, in: *MGG*² Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 319.

⁴ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hrsg. v. H. G. Ottenberg u. a., Johann W. von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 20.1, München/Wien 1994, S. 599 ff.

renvoll, als daß [er] nicht ein Auge zudrücken und den Text, wie schlecht er auch sei, frischweg komponieren sollte“.⁵

2. Mendelssohns Würdigung der altitalienischen Kunst und ihrer Nachahmer

Raffaels *Transfiguration* kannte er bereits von der Kopie Sebastian Hensels:

„Den freudigen Schauer, der mich packt, wenn ich ein ewiges Werk zum ersten Male sehe, und den Grundgedanken, den Haupteindruck davon, habe ich nicht heute, sondern vor Deinem Bilde empfunden.“⁶

Als er die Uffizien in Florenz besucht, beeindruckt ihn vor allem Raffaels *Selbstporträt*; es sei „fast das rührendste Bild“, das er von ihm gesehen habe. Die Art der Darstellung antizipiert das typische Porträt- und Künstlerideal der Nazarener:

„[...] das ist Raphael, – jung, sehr krank und blaß und mit einer Sehnsucht nach Weite, mit einem Verlangen und Schmachten in Mund und Augen, daß es ist, als sähe man ihm in die Seele. Wie er noch nicht einmal aussprechen kann, was er Alles sieht und fühlt, und wie es ihn zwingt, immer weiter zu schreiten, und wie er früh sterben muß: – das steht Alles auf dem trüben, leidenden, feurigen Gesicht, und wenn man nach den aus dem tiefen Innersten blickenden schwarzen Augen und nach dem schmerzlich verzogenen Munde sieht, so wird es Einem fast schauerlich.“⁷

Bei Tizian bewundert er den erotischen Flair und Sensualismus in dem Gemälde *Himmlische und irdische Liebe*⁸, und „die reine, klare Schönheit, so unbewußt heiter und fromm“ in der *Himmelfahrt der heiligen Maria*. In seinem Brief an die Familie möchte er Hensel „beweisen“, dass dieses Bild „ja das Allergöttlichste ist, was Menschen malen können!“

„Soll ich aber ein Wort von den Tizians wagen, so muß ich ernsthaft werden. [...] Daß er das Leben mit seiner Schönheit und seinem Reichthum genossen hat, zeigt das Bild in Paris, und das habe ich gewußt; aber er kennt auch den allertiefsten Schmerz und weiß, wie es im Himmel ist; das zeigt seine göttliche *Grablegung* und die *Himmelfahrt*. Wie die Maria da auf der Wolke schwebt und ein Wehen durch das ganze Bild geht; wie man ihren Athem, und ihre Beklemmung und Andacht und kurz die tausend Empfindungen alle in einem Blick sieht, – die Worte klingen nur alle so philiströs und trocken gegen das, was es heißen soll! – Und dann sind drei Engelsköpfe auf der rechten Seite, die von Schönheit das Höchste sind, das ich kenne; die reine, klare Schönheit, so unbewußt, heiter und fromm. [...]“⁹

Denselben Briefinhalt übersteigert er in seinem Schreiben an „Professor“ Zelter:

„[...] Die Bilder Tizians und Giorgiones allein] wären eine Reise nach Venedig werth; denn der Reichthum und die Kraft und die Andacht der Männer, die sie gemalt haben, strömen Einem daraus entgegen, so oft man sie betrachtet, und ich bedaure es nicht sehr, daß ich hier noch fast keine Musik gehört habe: denn die Musik, die die Engel auf der *Himmelfahrt* machen, wie sie die Maria umgeben und ihr zujauchzen, und wie der eine ihr auf dem Tambourin entgegenpaukt, ein paar andere auf sonderbaren krummen Flöten blasen, wiederum eine andere liebliche Gruppe singt, – [...] die darf ich freilich nicht rechnen [...]“¹⁰

Die schöpferische Gewalt und die religiöse Botschaft der Maler können ihm die Musik fast ersetzen; mit Freude und tonmalerischer Verve interpretiert er die Bildinhalte der

⁵ Brief vom 5. Februar 1828 an Karl Klingemann. Vgl. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, S. 599 ff. – Dazu auch: Kent Eugene Hatteberg, *Gloria and Große Festmusik zum Dürerfest. Urtext Editions of two unpublished choral-orchestral works by Felix Mendelssohn Bartholdy with background and commentary* (Diss. Iowa City 1995), Ann Arbor, Mich. 1999, S. 182–197.

⁶ Brief an seine Familie, Rom 8. November 1830, in: *Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy* 1, hrsg. v. Paul u. Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig ⁷1899, S. 42.

⁷ Brief an seine Schwestern, Florenz, 25. Juni 1831, in: *Briefe* 1, S. 146.

⁸ Brief an seine Familie, Venedig, 10. Oktober 1830, in: *Briefe* 1, S. 27.

⁹ Ebd., S. 23 und 26 f.

¹⁰ Brief an Zelter, Venedig, 16. Oktober 1830, in: *Briefe* 1, S. 29.

dargestellten „musica coelestis“. Als seine Schwester Fanny neun Jahre später zu ihrer Italienreise aufbricht, erinnert er sie daran:

„Wenn Du bei dem gelben Himmelsglanz hinter der Maria nicht an mich denkst, so hört alles auf. Ebenfalls bei zwei gewissen Engelsköpfen, an denen ein Rindvieh lernen kann, was Schönheit ist.“¹¹

Diese Begeisterung wirft Licht auf Mendelssohns Inspirationsquellen; nicht von ungefähr schmückte eine Kopie dieses Bildes auch seine Leipziger Wohnung. Als er 1841, also 11 Jahre später, die Dresdener Gemäldegalerie besucht, ist Hauptziel dieser Reise, „Raphael und Tizian malen zu sehen“.¹²

Kontakte zu den Nazarenern in Rom, zu Peter von Cornelius, Joseph Anton Koch und Johann Friedrich Overbeck werden also über seine Bewunderung der italienischen Renaissancemalerei und speziell der Würdigung Raffaels erleichtert, sie festigen sich auch beim Besuch des Onkels Jakob Salomon Bartholdy, welcher seine römische Villa mit einem berühmten Fresko zur *Josephslegende* hatte ausmalen lassen.¹³ Dieses Gemeinschaftsfresko galt als sehr bekanntes Werk der Nazarener. Außer den Vorgenannten waren auch Philipp Veit (s. u.) und Wilhelm von Schadow an dessen Ausführung beteiligt gewesen. Schadow war ein alter Freund der Familie Mendelssohn; seit der Italienreise war er Felix in einem fast väterlichen Verhältnis zugetan. Schadow wurde 1833 Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie und Begründer der sogenannten „Düsseldorfer Schule“ (mit den Exponenten Eduard Bendemann, Theodor Hildebrandt und Carl Sohn); doch ihre gern behauptete stilistische Divergenz zu den Nazarenern ist nur bedingt richtig.

Die meisten Abende, so erzählt Mendelssohn, verbringt er „mit Bendemanns und Hübners, wo die deutschen Künstler sich versammeln; auch zu Schadows gehe [er] zuweilen“.¹⁴ In Rom lernt er auch den dänischen Bildhauer Berthel Thorwaldsen kennen; der freundschaftliche Blick auf das Werk – während dieser arbeitet, spielt er Klavier¹⁵ – lässt ihn das Manieristische, elegant Schöne nicht als das wahrnehmen, was es ist. Als er dessen Skulptur von Lord Byron beschreibt, lobt er:

„Das Ganze hat wieder die natürliche Bewegung, wie sie in allen seinen Statuen so wunderbar ist, und doch sieht er finster und elegisch genug aus und so gar nicht affectirt.“¹⁶

Wohl artikuliert er in einigen Briefen kritische Distanz gegenüber den Nazarenern, doch bezieht sich diese eher auf das äußere Gehabe, das ungepflegte Erscheinungsbild der römischen „Deutschthümeler“ (s. u.) als ihre ästhetische Programmatik:

„Es sind furchtbare Leute, wenn man sie in ihrem Café Greco sitzen sieht. Ich gehe auch fast nie hin, weil mich so sehr vor ihnen und ihrem Lieblingsort graut. Das ist ein kleines, finsternes Zimmer [...]. Da sitzen sie denn auf den Bänken umher, mit den breiten Hüten auf, große Schlächterhunde neben sich, Hals, Backen, das ganze Gesicht mit Haaren zugedeckt [...]. Und so trinken sie Kaffee und sprechen von Tizian und Pordenone, als säßen die neben ihnen und trügen auch Bärte und Sturmhüte! Dazu machen sie so kranke Madonnen, schwächliche Heilige, Milchbärte von Helden, dass man mitunter Lust bekommt drein zu schlagen. Auch das Bild von Tizian im Vatikan [...] scheuen die Höllenrichter nicht. Es hat ja keinen Gegenstand und keine Bedeutung, sagen sie.“¹⁷

¹¹ In: *Briefe* 2, S. 133 f.

¹² In: *Briefe* 2, S. 202.

¹³ In: *Briefe* 1, S. 83 und 84 f.

¹⁴ Brief an seine Familie, Rom 8. November 1830, in: *Briefe* 1, S. 40.

¹⁵ In: *Briefe* 1, S. 75.

¹⁶ Brief an seine Familie, Rom, 1. März 1831, in: *Briefe* 1, S. 92 f.

¹⁷ Brief an seinen Vater, Rom, 10. Dezember 1830, in: *Briefe* 1, S. 64.

Diesem widersprechen die Zeugnisse der Kollegen. Schadow beispielsweise, mit dem [er] „gern und oft zusammen [ist], weil er überhaupt und namentlich in seinem Fache sehr mild, klar und ruhig urtheilt und mit Bescheidenheit alles Große erkennt, meinte neulich, Tizian habe nie ein gleichgültiges und langweiliges Bild gemalt, und [er] glaube, er hat recht; denn Leben und Begeisterung und die gesundeste Kraft spricht aus Allem, was er dargestellt hat.“¹⁸

Heinrich Heine sieht gar eine Parallele zwischen Mendelssohn und Overbeck, dem Haupt der in religiöser Sehnsucht rückwärts gewandten „nazarenischen“ Maler in Rom. Georg Feder möchte dies bezweifeln, doch formuliert er seine Kritik eher konjunktivisch als ablehnend. Sein Urteil, dass Felix Mendelssohn die Fresken in der „Casa Bartholdy“ „rein assoziativ“ und nicht konstruktiv wahrgenommen habe, ist nicht mehr als eine Vermutung.¹⁹

In jedem Falle bleibt Mendelssohns Verhältnis zu den deutschen Malern undurchsichtig; denn der Pietismus „als eine wesentliche, weltflüchtige Komponente in der Kunst der Nazarener“ findet sich ja auch in einigen Werken des Musikers.²⁰ Ablehnend steht er aller Kunstausübung gegenüber, welche pietistische Frömmigkeit nicht mit künstlerischer Verve und Überzeugungskraft verbindet. Darüber muss er mit seiner Schwester Fanny ausführlichst diskutiert haben, notiert sie doch 1840 in ihrem Römischen Tagebuch: „Wir gingen zu Overbeck, dessen heilig langweilig, stumpf poetisch, schlicht anmaßendes Bild zu sehn.“²¹

3. Mendelssohns Wertschätzung des Nazareners Philipp Veit

1832, nach seinem Besuch in Frankfurt berichtet der junge Mendelssohn seinem verehrten Lehrer Zelter in Berlin:

„[Philipp Veit] malt ruhig seine Bilder, die so einfach schön und fromm sind, wie ich es nur auf den alten Bildern gekannt habe. Da ist keine Ziererei und keine Affection drin, wie bei den Deutschthümlern in Rom, sondern eine aufrichtige Künstlerseele.“²²

Das liest sich wie eine Ablehnung der altdeutschen Maler, ist es jedoch nicht; denn Veit *ist* Nazarener, er malt, wie Mendelssohn richtig beobachtet, „einfach schön und fromm“, „wie auf den alten Bildern“. Seine Kunst ist „aufrichtig“, weil sie der „wahren Kunst“ dient. Philipp Veit (1793–1877) war der Sohn des jüdischen Bankiers Simon Veit und seiner Frau Dorothea, Tochter des Philosophen Moses Mendelssohn, die in zweiter Ehe den romantischen Theoretiker Friedrich Schlegel geheiratet hatte. Schlegels ästhetische Schriften (u. a. sein Aufsatz über *Raffael* 1803), wie auch die seines Bruders Friedrich Wilhelm nehmen Einfluss auf das Programm der Nazarener, wecken die Begeisterung für die altdeutsche und altitalienische Kunst. Veit konvertiert 1810 zum Katholizismus, fährt 1815 nach Rom und tritt der künstlerischen Bruderschaft der Nazarener, dem „Lukasbund“ (= der ersten Sezession der Kunstgeschichte, die 1809 gegen den

¹⁸ Ebd., S. 65.

¹⁹ Georg Feder verweist auf Heines Kritik *Lutezia*, XLIII, S. 223 f., in: ders., „Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik“, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51), S. 97–117, hier S. 104.

²⁰ Vgl. Rudolf Bachleitner, *Die Nazarener*, München 1976, S. 36 ff.

²¹ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847* 2, S. 140.

²² Brief aus Paris vom 15. Februar 1832, in: *Briefe* 1, S. 248.

akademisch-rationalen Stil der Akademien begründet worden war) bei Jakob Salomon Bartholdy, ein Onkel sowohl Philipp Veits als auch Felix Mendelssohns, beschäftigt ihn neben den Vorgenannten (s. P. 2) bei der Ausmalung seiner römischen Villa, des Palazzo Zuccati (auch „Casa Bartholdy“ genannt), die Felix aufsuchen wird. Von 1830–1843 ist er Direktor des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt. In Anlehnung an Raffael und das „nazarenische“ Programm malt er volkstümlich einfach, „schön“ und „natürlich“.

4. Mendelssohns Zeichnungen und Aquarelle

Zweckgebundene Zeichnungen oder Aquarelle finden sich seit dem 12. Lebensjahr; sie dienen zur Dokumentation von Erinnerungen, so wie Fotos heute. Malunterricht erhält er in jungen Jahren bei Johann Gottlob Samuel Rösel, und dann, als er in Düsseldorf arbeitet, bei Johann Wilhelm Schirmer, dem späteren Lehrer Arnold Böcklins. Hans Christoph Worbs hat eine umfängliche Übersicht über seine bildnerischen Aktivitäten gegeben und klug bewertet:

„Mendelssohns liebevoll, fast penibel gearbeiteten Zeichnungen und Gemälde bieten gegenüber seinem kompositorischen Schaffen keine neuen Aspekte. Wesenszüge seiner Musik, wie das klassische Ebenmaß der Form oder eine noble Linienführung, bestimmen in bemerkenswertem Gleichklang des Ausdrucks auch den Stil dieser Bilder.“²³

Nur die letzten Schweizer Aquarelle übertreffen „an künstlerischer Einheit der Auffassung“ teilweise die Bilder von Lorey und König.²⁴ Die bildnerischen Dokumente erfüllen die Funktion eines Reiseberichtes oder Tagebuches, zu diesem Zwecke war keine „eigenschöpferische Phantasie“ gefragt, sondern „penibles handwerkliches Können.“²⁵ Manchmal ist das Zeichnen Entspannung, manchmal auch Ersatz für fehlende Musik:

„Musik gemacht habe ich in der ganzen Schweiz kein bißchen, aber gezeichnet den ganzen Tag, bis mir die Finger und die Augen weh taten.“²⁶

Manchmal aber auch ist es „eine Passion, von der zeitweilig eine beruhigende Wirkung ausgehen konnte“²⁷, die ihm neben der Musik Trost spendet, so wie beispielsweise nach dem plötzlichen Tod seiner Schwester Fanny.

Was nahe liegen könnte, jedoch nicht ist: Über den Zeichner Mendelssohn lassen sich keine Beziehungen zu den Nazarenern nachweisen.

5. Kirchenmusikalische Aktivitäten und „nazarenische“ Praktiken in Düsseldorf

1833 vertraut die Stadt Düsseldorf Mendelssohn die Kirchenmusik seiner Obhut an. Hier bekennt er sich eindeutig zum vorgenannten Ideal. Er musiziert die Motetten Orlando di Lassos, die Improperien [Heilandsklagen] und Messen Palestrinas oder die

²³ Hans Christoph Worbs, „Von Komponisten, die malen, und Malern, die komponieren“, in: *Musik + Medizin* 5/1976, S. 46–52, hier S. 47 f.

²⁴ Peter Sutermeister, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz und Lebensbild von Peter Sutermeister*, Zürich 1958, S. 362 und 363.

²⁵ Hans Christoph Worbs, „Mendelssohn als Maler und Zeichner und sein Verhältnis zur Bildenden Kunst“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. Gerhard Schuhmacher (= Wege der Forschung CDXCIV), Darmstadt 1982, S. 100–137, hier S. 102.

²⁶ Brief an Karl Klingemann 1842, in: *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, hrsg. v. K. Klingemann, Essen 1909, S. 272.

²⁷ Worbs, „Mendelssohn als Maler“, S. 108.

Chorsätze des venezianischen Barockmeisters Antonio Lotti, die schon sein Lehrer Zelter geschätzt und aufgeführt hatte (vgl. P. 1).

„Wie einst Johann Gottfried von Herder, wie romantische Puristen vom Schlage eines Anton Friedrich Justus Thibaut (die wie die „nazarenischen“ Maler die Entwicklung der letzten Jahrhunderte rundweg verwarfen) bekannte er sich entschieden zum vermeintlichen a-cappella-Ideal der Palestrina-Zeit [...].“

„Skandalös lustig“, als verderblicher Schritt vom Pfad kirchenmusikalischer Tugend, erschien ihm die Messe Joseph Haydns.²⁸ Vor allem in alter Musik [der Chormusik aus Renaissance und Barock] sah er gegenüber dem modernen Spektakel das Ideal wahrer Kirchenmusik verwirklicht.²⁹

Der Mendelssohn häufig gemachte „Vorwurf der Sentimentalität“ sei an dieser Stelle nicht erneut diskutiert.³⁰ Halten wir fest: In Düsseldorf vertieft er die Kontakte zu Schadow (er wohnt in dessen Haus), zu Karl Friedrich Lessing und Eduard Bendemann, zu Julius Hübner und Theodor Hildebrandt.

Ein Indiz für freundschaftliche Kontakte der Düsseldorfer Maler zu Mendelssohn sind übrigens auch die beiden Weihnachtsalben für seine Frau Cécile (1836 und 1844) mit kostbaren Autographen: Blättern und Aquarellen von Hildebrandt, Eduard Bendemann, Johann Wilhelm Schirmer, Eduard Steinbrück, Julius Hübner und Andreas Achenbach.

Interessant ist das Exemplar des Simrock'schen Erstdrucks der *Paulus*-Partitur, das Hildebrandt, Hübner und Bendemann mit eigenen Bildern illustriert haben.

Des Weiteren bewegt ihn im Zuge „seiner“ Händel-Renaissance die Frage des Historismus bzw. wie „alter Sinn“ mit neuen Mitteln zu realisieren sei. Der Vater reagiert im Schreiben vom 10. März 1835:

„Man muß aber die Frage anders stellen, und zwar nicht, ob Händel heute seine Oratorien componiren würde, wie vor 100 Jahren, sondern ob er überhaupt Oratorien componiren würde. [...] wie erwartungsvoll und zutrauend ich dem deinigen entgegen sehe, welches hoffentlich die Aufgabe der Verbindung alten Sinns mit neuen Mitteln lösen wird, sonst würde die Wirkung ebenso gewiß ausbleiben, als die Maler des 19. Jahrhunderts sich nur lächerlich machen würden, die die Religiosität des 15. Jahrhunderts mit langen Armen und Beinen und einer auf den Kopf gestellten Perspective wiederherstellen sollten [...]“³¹

Die Inszenierung des *Israel*-Oratoriums mit lebenden Bildern am 22. Oktober 1833 in der Düsseldorfer Kunstakademie ist „nazarenisch“ konzipiert. Dass die präraffaelitischen Bilderfindungen Hübners und Bendemanns niemanden stören, verwundert umso mehr als selbst Mendelssohn „die Wirkung des Ganzen [...] unbeschreiblich schön“ nennt.³² Über diese Aufführung hat die Verfasserin gerade an anderer Stelle publiziert, folglich können weiterführende Erläuterungen entfallen.³³

²⁸ Brief vom 11. März 1837 an Breitkopf & Härtel (Elvers, Nr. 53).

²⁹ Hans Christoph Wobbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1974 (1987), S. 48 f.

³⁰ Vgl. Hans Christian Wolff, „Das Mendelssohn-Bild in Vergangenheit und Gegenwart“, in: *Musa-Mens-Musici. Im Gedenken an Walther Vetter*, Leipzig [1971], S. 321.

³¹ Brief von seinem Vater, in: *Briefe 2*, S. 55 f.

³² Mendelssohn in einem Brief an die Schwester Rebecka vom 26. Oktober 1833, zitiert in: *Briefe 2*, S. 8–10.

³³ Ute Jung-Kaiser, „*Israel in Ägypten* 1833. Felix Mendelssohns Engagement für das Händel-Oratorium“, in: dies./Matthias Kruse (Hrsg.), „*true to life*“ – *Händel, der Klassiker* (= *Wegzeichen Musik* 4), Hildesheim 2009, S. 81–108.

6. Einflüsse im Werk

Archaisierende Tendenzen finden sich in *Tu es Petrus* op. 111 (1827), dem Vespergesang op. 121 (1833) und *Aus tiefer Not* (op. 23/1, 1830). Reine A-cappella-Kunst findet sich nur bei seinen kleineren geistlichen Kompositionen. Heine irrt sicherlich, wenn er meint, dass Mendelssohn ein bewusster Konvertit gewesen sei und „christelte“. In einem Brief an Ferdinand Lassalle lästerte er:

„Ich habe Malice³⁴ auf ihn wegen seines Christelns, ich kann diesem [...] unabhängigen Menschen nicht verzeihen, den Pietisten mit seinem großen, ungeheuren Talent zu dienen. [...] Wenn ich das Glück hätte, ein Enkel von Moses Mendelssohn zu seyn, so würde ich mein Talent wahrlich nicht dazu hergeben, die Pisse des Lämmleins in Musik zu setzen [...]“³⁵

Doch richtig ist sein Eindruck, dass hier und da pietistische Züge aufscheinen. Wilhelm Hensel, Mendelssohns Schwager, hat Mendelssohn rückblickend als Meister der geistlichen Tonkunst dargestellt (1853): „caecilianisch“ vor einer Orgel, auf die Partitur des *Paulus* gestützt.³⁶

In Rom hatte ihm der Umgang im Hause Christian Carl Josias von Bunsen Gelegenheit geboten, Werke Palestrinas in der römischen Sängertadition aufgeführt zu hören, schließlich trieb von Bunsen „in seinem römischen Hause einen wahren Palestrina-Kult.“³⁷ Mendelssohn hatte diese Musik zutiefst beeindruckt; sie entsprach der „Würde“ wahrer Kirchenmusik. Allein aus dieser Position heraus wird verständlich, warum er Probleme hatte mit den kirchlichen Werken von Haydn, Cherubini, Hummel; sein Urteil über eine „skandalös lustige“ Haydn-Messe (s. o.) zielte in diese Richtung.

a) „Nazarenisch“ konzipiert waren die 3 *Motetten für Frauenstimmen und Orgel*, deren romantische Entstehungsgeschichte kurz skizziert sei: Mendelssohn hatte im Dezember 1830 die schönen Stimmen der beiden verborgen singenden französischen Nonnen in der Kirche Trinità de' Monti in Rom gehört, er fand die Musik schlecht und schrieb für ihre Stimmen eine Komposition, die er ihnen anonym schicken wollte, um sie dann heimlich anzuhören. Dazu jedoch kam es nicht. Später (1837/38) revidierte er das Werk, versah es mit Orgel und publizierte es als op. 39.

Eine für heutige Begriffe sonderbare Darbietung fand 1839 in einer privaten Gesellschaft zu Mendelssohns Ehren in Frankfurt am Main statt, wo zehn seiner Kompositionen aufgeführt und der Inhalt einer jeden durch ein „Lebendes Bild“ dargestellt wurde, darunter vier geistliche Stücke. Hier hörte und sah Mendelssohn, was er sich neun Jah-

³⁴ Dieser Begriff ist zweideutig, meint Bosheit oder Schalkhaftigkeit. Hier wohl eher im erstgenannten Sinn zu verstehen.

³⁵ Brief von Heine an Ferdinand Lassalle vom 11. Februar 1846, HSA 22 [= Heinrich Heine – Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnis, Berlin (Paris ab 1974), S. 22], zitiert nach: Gerhard Müller (Hrsg.), *Heinrich Heine und die Musik*, Köln 1987, S. 18.

³⁶ Siehe die Abbildung bei H. Kupferberg, *Die Mendelssohns*, Tübingen und Stuttgart 1972, Tafel V, S. 80. Dazu schreibt Feder: „Vielleicht ist dies das Porträt, das Friedrich Wilhelm IV., wie Reissman berichtet, nach Mendelssohns Tod bei Hensel in Auftrag gab. Darauf würde der Orden ‚Pour le merite‘, den Mendelssohn hier trägt, hindeuten.“ In: Feder, „Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik“, S. 110, Anm. 85.

³⁷ Mendelssohns Brief an seine Familie vom 22. November 1830. Dazu: Susanne Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), Regensburg 1969, S. 43.

re zuvor für die Kirche Trinità de' Monti in Rom gewünscht hatte. Die einzelnen Programmpunkte des Frankfurter Festes sind in einem Brief an seine Mutter aufgelistet:³⁸

„1. Ouvertüre zum Sommernachtstraum

2. Chor *Ave* : und da erschien der Engel mit dem Lilienstengel und die knieende Maria....

3. – 6. [Gemischtes]

Siebtens [...] eine Capelle mit einer allerliebsten gothischen (Schein-)Orgel, vor der eine Nonne saß; zwei andere standen und sangen nach den gedruckten Notenblättern: *Beati omnes* [op. 39 Nr. II b]; der Chor antwortete hinter der Scene....

Neuntens der Paulus auf der Erde und die Begleiter erschreckt, und dazu der Frauenchor hinter der Scene [...].

Zehntens [...] hatten S**, der mir ähnlich sehen soll, als mich costümirte, und er saß in begeisterter Attitüde da und schrieb Noten [...] und neben ihm stand eine schöne heilige Cäcilie mit einem Kranz. [...]"

Hans Christoph Worbs hat zu Recht auf die „nazarenische Milde mancher Werke“ verwiesen, die „einer Generation fremd [bleibe], die durch die Frage nach den Grundwahrheiten unseres Glaubens beunruhigt wird.“³⁹ Auch Zeitgenossen wie Robert Schumann erkannten diesen Grundzug, bewerteten ihn jedoch positiv. Ihm zufolge hatte Mendelssohn „als erster den Grazien einen Platz im Gotteshaus angewiesen“.⁴⁰ Ähnliches wiederholt er anlässlich des Gutenbergfestes in Leipzig 1840: Die *Sinfonie Nr. 2 „Lobgesang“* (op. 52), einer Sinfonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift, erinnert ihn an die *Neunte* von Beethoven, und – als wäre das nicht schon Apotheose genug – verkündet er den „mit Chor unterbrochenen Zweigesang ‚ich harrete des Herrn‘“ mit einer Lichtmetaphorik ohnegleichen: „Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphael’scher Madonnenaugen.“⁴¹ Damit bestätigt er die präraffaelitische („nazarenische“) Wirkung dieses Werkes.

b) *Paulus*: Ein Geist stiller Ergebenheit, eine keusche, demütige Gesinnung spiegelt sich in manchen Chorsätzen und Arien des *Paulus*, in der von „harfenden“ Violinfiguren begleiteten Seligpreisung des Märtyrers Stephanus oder der ins Sentimentale abgleitenden Tenorkavatine „Sei getreu bis in den Tod“.

„Auch kraftvoll herbe, dramatisch gespannte Partien lösen sich in mild versöhnlicher Stimmung, in frommer Kontemplation. Fraglos hatte Heinrich Heine das rechte Gespür, wenn er nach der Pariser Aufführung den Vergleich mit der nazarenischen Kunst Johann Friedrich Overbecks wagte.“⁴²

c) *Elias*: Nach dem Zeugnis des Komponisten und Gewandhauskapellmeisters Carl Reinecke wurde das mild überglänzte Engelsterzett „Hebe deine Augen auf“ im vergangenen Jahrhundert in deutschen und englischen Dorfschulen gesungen, selbst weitere Chöre und Arien wurden in ihrer innigen Schlichtheit geradezu „Volkseigentum“; nicht zufällig erinnert das Engel-Solo „Sei stille dem Herrn“ in seiner ersten, von Eric Werner mitgeteilten Fassung an eine alte schottische Ballade. Was das spätere Oratorium jedoch vom *Paulus* unterscheidet, ist „der dramatische Atem, den Mendelssohn dieser Partitur eingehaucht hat“.⁴³

³⁸ Frankfurt, den 3. Juli 1839, in: *Briefe 2*, S. 130.

³⁹ Worbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 119.

⁴⁰ Vgl. a. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker 3* (Reprint der Ausgabe Leipzig 1854), Wiesbaden 1985, S. 43: Speziell in Verbindung mit dem Psalm *Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser* (op. 42) spricht er von „Grazie“, die „sich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung [...]“.

⁴¹ Ebd., S. 246.

⁴² Worbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 120 f.

⁴³ Ebd., S. 121.

Rezeptionsästhetische Momente erinnern an das „Programm“ der Nazarener, wie der britische Prinzgemahl Albert intuitiv erkannt hat. Er hat Mendelssohn am 24. April 1847 nach einer Londoner Aufführung des *Elias* in ein Textbuch des Oratoriums folgende Widmung geschrieben:

„Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst, wie ein anderer Elias treu zu bewahren [...]“⁴⁴

Es geht also um „treue“ Bewahrung der „wahren Kunst“. So wie fast alle Nazarener Konvertiten sind, letztlich auch Mendelssohn, geben alle vor, der „wahren“ christlichen Kunst zu dienen. Nicht die Ernsthaftigkeit ist es, die Heinrich Heine an Mendelssohn kritisierte, sondern die Wahrhaftigkeit:

„Mendelssohn bietet uns immer Gelegenheit, über die höchsten Probleme der Ästhetik nachzudenken. Namentlich werden wir bei ihm immer an die große Frage erinnert: was ist der Unterschied zwischen Kunst und Lüge? Wir bewundern bei diesem Meister zumeist sein großes Talent für Form, für Stilistik, seine Begabnis, sich das Außerordentlichste anzueignen, seine reizende schöne Faktur, sein feines Eidechsenohr, seine zarten Fühlhörner und seine ernsthafte, ich möchte fast sagen passionierte Indifferenz.“⁴⁵

Doch was Heine nicht erkannte oder erkennen wollte, war Mendelssohns Wahrhaftigkeit. Sie verklärte dessen vermeintliche „Indifferenz“ und ermöglichte das, was nur wenigen Nazarenern gelang, den „Blick in einen Himmel Raphael’scher Madonnenaugen“ (s. o.).

⁴⁴ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, hrsg. v. Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 41864, S. 460.

⁴⁵ AAZ vom 25. April 1844 (*Lutetia*, Anhang. Musikalische Saison von 1844. Zweiter Bericht), zitiert nach Müller, *Heinrich Heine*, S. 153.