

Christian Martin Schmidt

## Grenzenlos fortschrittlich – Mendelssohns Gattungspoetik rund um das Oratorium

Die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts war im Anschluss an die Wiener Klassik und ganz im Gegenteil zum vorangehenden, eher pluralistischen Jahrhundert sowohl restriktiv als auch normativ. Das zeigt sich sowohl an der Enge des musikalischen Gattungssystems als auch an der Ausbildung eines festgeschriebenen Kanons immer wieder aufgeführter Werke und schließlich an der Vorstellung, dass bestimmte Gattungen von einzelnen Komponisten in besonders idealer Weise repräsentiert würden. So galt Haydn in der allgemeinen Rezeption als Vertreter des Streichquartetts, Mozart des Klavierkonzerts, Beethoven der Klaviersonate und der Symphonie, Gluck repräsentierte die Opera seria, Mozart die Opera buffa, Schubert das Lied; und als sich die – in besonderem Maße normativen – Bestrebungen nach einer reinen Kirchenmusik durchgesetzt hatten, erlangten Bach bzw. Palestrina die Geltung als Musterkomponisten der evangelischen bzw. katholischen Kirchenmusik.

Die restriktive Ausrichtung einer solchen Musikanschauung wird im Bereich der Instrumentalmusik, die ja als »absolute« immer größere Geschichtswirksamkeit erlangte, besonders klar erkennbar. Von der kaum überschaubaren Vielfalt instrumentaler Ausdrucksformen des 18. Jahrhunderts blieben im Wesentlichen nur noch die Symphonie, das Streichquartett, das die klanglich asketische Kammermusik repräsentierte, und das Konzert übrig, das allerdings – unter Ausschluss etwa sämtlicher Bläserkonzerte – allein auf das Klavier, allenfalls noch die Violine beschränkt blieb. Im vokalen Bereich dominierte die Oper, dann aber auch die neue Gattung des Kunstlieds. Weniger auffällig, aber beharrlich hielt sich die Tradition der Messkomposition durch, diejenige des Oratoriums dagegen schien nach den bedeutenden Werken von Händel und Haydn versiegt zu sein. Das Überleben der Gattung im deutschsprachigen Raum war zwar durch den Dessauer Komponisten Friedrich Schneider gewährleistet worden, der zahlreiche Oratorien komponiert und mit seinem *Das Weltgericht* von 1819 einen bemerkenswerten Erfolg errungen hat. Die großen Klassiker Mozart und Beethoven dagegen haben dem Oratorium nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt.

Dies alles muss als musikhistorischer Hintergrund im Auge behalten werden, wenn man sich mit den ästhetischen Auffassungen Mendelssohns im Allgemeinen und der Gattungspoetik seiner Vokalmusik im Besonderen beschäftigen will. Denn in diesem Punkt, an der Übereinstimmung mit oder der Distanzierung von den allgemeinen Tendenzen seiner Zeit, gewinnt seine musikgeschichtliche Position Kontur. Ich vertrete dabei die These, dass Mendelssohns historische Wirksamkeit allem voran in der innovativen Überschreitung der von der Klassik gezogenen Gattungsgrenzen begründet ist, einer Tendenz, die das ganze 19. Jahrhundert hindurch von bestimmender Kraft war, ihre erste bahnbrechende Verwirklichung im Musikdrama Wagners erfahren und in den Symphonien Gustav Mahlers ihre letzte große Realisierung gefunden hat. Und dass ich mich hier vor allem der Vokalmusik rund um das Oratorium zuwende, ist in erster Linie durch die Menge und Qualität der historischen Quellen begründet. Zwar böte auch Mendelssohns Instrumentalmusik klare Belege für die behauptete These, namentlich die beiden von ihm neu geschaffenen und historisch so erfolgreichen Gattungen der Konzertouvertüre und des Liedes ohne Worte, in denen schon die trefflich gewählten Bezeichnungen die Überschreitung der Gattungsgrenzen signalisieren. Für die Vokalmusik dagegen sind auch schriftliche Zeugnisse dafür überliefert, wie intensiv der Komponist über Gattungsprobleme nachgedacht und welche Entscheidungen er hinsichtlich der eigenen Kompositionen getroffen hat. Man kann vermuten, dass die Existenz dieser Quellen sich vornehmlich der Tatsache verdanken, dass Mendelssohn für großdimensionierte Vokalwerke auf die Hilfe von Librettisten angewiesen war. Tatsächlich finden sich seine Äußerungen zu Gattungsfragen vor allem in Briefen an den Dessauer Pfarrer Julius Schubring einerseits, der ihm schon beim Text des *Paulus* zur Hand gegangen war und auch danach mehrfach Ansprechpartner in Librettofragen blieb, andererseits in Schreiben an den langjährigen Freund Carl Klingemann, Legationsrat in London, von dem Mendelssohn den Text für ein zweites Oratorium erhoffte. Zu reden sein wird also über die Kompositionsphase nach dem *Paulus*, d. h. die Jahre 1836 bis 1847, und als einschlägige Werke über die orchesterbegleiteten Psalmkompositionen op. 42, op. 46 und op. 51, die Symphonie-Kantate *Ein Lobgesang* op. 52 und über das Oratorium *Elias*, das in erster Fassung endlich im August 1846 fertiggestellt und aufgeführt wurde.

Offenkundig war bereits anlässlich der Uraufführung des *Paulus*, der am 22. Mai 1836 in Düsseldorf aus der Taufe gehoben wurde, über den Plan eines weiteren Oratoriums nachgedacht worden und allem Anschein nach war schon damals der *Elias* im Gespräch, dessen Libretto gemäß den Wünschen des Komponisten von Carl Klingemann verfasst werden sollte. An ihn schickte Mendelssohn am 1. Mai 1837 einen Brief, der von zentraler Bedeutung für unsere

Fragestellung ist; eine entscheidende Passage daraus lautet: »Ich halte es immer mehr für Irrtum, wenn man sich einbilden will, durch ein Werk zu wirken; es muss durch eine Folge unablässig geschehen, und aus der sondert sich dann das eine, beste heraus, wenn sie alle ernst gemeint sind. Ich möchte darum gern bald noch etwas im Kirchenstil schreiben, da sich zu einer Oper immer noch keine Aussicht zeigt; vielleicht ist das gut, es scheint mir mit allen deutschen Bühnen für den Augenblick so schlecht zu stehen, dass fast nirgends auf eine gute Aufführung zu rechnen wäre, so hat's wohl noch ein paar Jahre Zeit, und geht dann vielleicht um so eher; dass ich aber welche schreiben muss, von dem Gedanken kann ich nicht loskommen. Und jetzt im Augenblick sind die Singvereine gut, und sehnen sich nach Neuem, da möchte ich denn ihnen was liefern, das mir mehr gefiele, als mein voriges Oratorium, und dazu verhilf Du mir und schick mir ein neues.«<sup>1</sup>

Aufmerksamkeit verdient hier zunächst Mendelssohns Absage an die Beschränkung auf Einzelwerke innerhalb einer Gattung. Wirkliche Wirkung könne man – so betont er – nur dann erzielen, wenn man mit mehreren gleichartigen Exemplaren an die Öffentlichkeit trete und so den Vergleich zwischen ihnen ermögliche. An diese *Maxime* hat sich Mendelssohn auch in den meisten Fällen gehalten – man denke etwa an die beiden Cellosonaten, die vier Konzert-Ouvertüren, die fünf Streichquartette, die sechs Orgelsonaten etc.; und diese *Maxime* gilt auch unter Berücksichtigung der Tatsache, dass seine wenigen Lebensjahre es Mendelssohn nicht erlaubten, sein Œuvre in einer so durchgreifend systematischen Planung zu organisieren, wie das eine Generation später Johannes Brahms gelungen ist. Im Kontext des zitierten Briefes indes dient die Argumentation dem Ziel, Klingemann von der Notwendigkeit eines zweiten Oratoriums und damit der Dichtung des zugrunde liegenden Librettos zu überzeugen.

Doch auch im unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang hielt sich Mendelssohn an die *Maxime* der Mehrfachkomposition. Seine Absicht nämlich, »gern bald noch etwas im Kirchenstil [zu] schreiben«, wurde in drei rasch, d. h. jährlich aufeinander folgenden Psalmkantaten realisiert: 1837 dem 42. Psalm MWV A 15 »Wie der Hirsch schreit«, 1838 dem 95. Psalm MWV A 16 »Kommt, lasst uns anbeten« und 1839 dem 114. Psalm MWV A 17 »Da Israel aus Ägypten zog«. Sie stellen von Besetzung, Satztypen und ästhetischem Anspruch her nichts anderes dar als kleindimensionierte Oratorien. Erprobt hatte Mendelssohn diese innovative Vokalgattung, bei der er auf einen Librettisten verzich-

---

1 Brief vom 30. April bis 1. Mai 1837 an Klingemann, in *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hg. und eingeleitet von Karl Klingemann [jun.], Essen 1909, S. 213–215, hier S. 214 (30. April).

ten konnte, bereits 1829/30 mit dem in Rom fertig gestellten 115. Psalm op. 31 MWV A 9. Jetzt griff er auf diese Gattung zurück, als ihm von Jahr zu Jahr klarer werden musste, dass weder von Klingemann noch auch von Julius Schubring, an den er sich danach hilfesuchend gewandt hatte, mit einem Libretto zum *Elias* gerechnet werden konnte.

Einen anderen Weg dagegen beschrift Mendelssohn mit dem nachfolgenden Werk für Soli, Chor und Orchester, der Symphonie-Kantate *Ein Lobgesang* op. 52 MWV A 18, die für das Johannes Gutenberg-Fest 1840 in Leipzig komponiert wurde; doch auch hier sind – wenngleich andersartige – Beziehungen zum Oratorium von Belang. Man wird die Frage, inwieweit bei der Entstehung der genannten Psalm-Kantaten Bachs Kirchenkantaten Pate gestanden haben, nur mit einiger Zurückhaltung beantworten können, beim *Lobgesang* dagegen hat Beethovens IX. Symphonie unverkennbar als Musterkomposition gedient. Die Kombination von drei Symphoniesätzen und einer mehrteiligen Vokalkomposition schließt direkt an die innovative Form des Wiener Meisters an und unterstreicht aufs Neue Mendelssohns Tendenz zur Überschreitung der Gattungsgrenzen, die ganz unverstellt im Werktitel Symphonie-Kantate, der eine instrumentale und eine vokale Gattung kombiniert, zum Ausdruck kommt. Und doch ist das Werk aus Planungen zu einem Oratorium hervorgegangen, nämlich denen zu einem Oratorium über Johannes den Täufer. Wieder liefert dafür die Korrespondenz Mendelssohns die Belege, diesmal Briefe von Julius Schubring, der auch hier das Libretto dichten sollte. Schubring schreibt am 17. Januar 1840: »Neulich wurde bekannt, daß Du versprochen, zum Buchdruckerfest [...] ein Oratorium zu komponieren.«<sup>2</sup> Und noch konkreter am 19. Februar des Jahres: »Was nun Euer Johannisfest betrifft, so gefällt mir die Johannes-Idee [...] sehr gut. Aber ich glaube, wenn man diesen Stoff nicht allzugroß auffaßt – etwa eine tüchtige Cantate –, daß es dann 1. in sich selbst passend, 2. einem solchen Feste angemessen, 3. auch bis dahin fertig werden könnte.«<sup>3</sup> Doch das Johannes-Oratorium wurde nicht fertig, sondern musste als Festkomposition 1840 dem *Lobgesang* weichen, der ganz gegen Mendelssohns oben beschriebene Maxime eine Einzelkomposition blieb.

Doch kommen wir noch einmal auf den anfangs zitierten Brief an Klingemann zurück. Der interessanteste Punkt darin ist die Beziehung, die Mendelssohn zwischen Oper auf der einen und Oratorium auf der anderen Seite herstellt, genauer gesagt, die Opposition, in die er die beiden Gattungen setzt: Weil

---

2 Julius Schubring [jun.] (Hg.), *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, Leipzig 1892; Reprint Walluf 1973, S. 151–155, hier S. 154.

3 Ebd., S. 155–160, hier S. 157.

sich angesichts der aktuellen Mängel an den Bühnen keine Chance auf eine akzeptable Aufführung einer Oper biete, sehe er sich genötigt, Kirchenmusik und speziell ein Oratorium zu schreiben. Dies ist zum einen eine Argumentation, die das so oft beklagte Fehlen der Oper in dem ansonsten allumfassenden Œuvre des Komponisten zu rechtfertigen sucht. Dies führt aber zum anderen zu der oft und namentlich bezüglich des Elias diskutierten Tendenz Mendelssohns, die Kirchenmusik nach dem *Paulus* zu dramatisieren. Man muss nicht so weit gehen wie Leon Botstein, der beim 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1993 erwog: »Die bedeutendste Anregung für die ELIAS-Komposition lag wohl in Mendelssohns Wunsch, auch im dramatischen Bereich der Musik Erfolg zu haben.«<sup>4</sup> Doch ist unverkennbar, dass die Einbeziehung des dramatischen Elements in eklatantem Widerspruch zu den in jener Zeit gültigen Gattungsnormen stand und folglich zumal in der deutschen Rezeption einigermaßen verstörend gewirkt hat. Botstein hat dies – wohl allzu psychologisierend – als »Ausdruck des disziplinierten Versuches eines Komponisten, eine empfundene kompositorische Schwäche zu überwinden«<sup>5</sup> erklärt. Mendelssohn dagegen argumentierte sach-, d. h. Libretto-bezogen, wenn er bereits am 6. Dezember 1838 Schubring gegenüber ausführte: »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 [...]«<sup>6</sup> Doch finden sich solche musikdramatischen Partien nicht allein im Oratorium *Elias*, bei dem Mendelssohn im Untertitel der definitiven Fassung ausdrücklich auf die Textquelle hinweist (»Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments«), sondern bereits mehrfach in den angeführten Psalmen mit Orchester, deren Text ja ebenfalls dem Alten Testament entnommen ist. Die Partie mit der höchsten musikdramatischen Intensität jedoch bietet der 6. Satz des *Lobgesangs* op. 52, wo der Solo-Tenor einen zunehmend gesteigerten Frage-Dialog mit dem Orchester führt, bis endlich der Solo-Sopran – einem Sonnenaufgang vergleichbar – die im Werk Mendelssohns wohl einzigartige Spannung zur Lösung bringt.

Und noch ein weiterer Aspekt bezeugt Mendelssohns offene Haltung den Gattungsnormen gegenüber. Man kann die unlängst von Martin Staehelin

---

4 Leon Botstein, »Lieder ohne Worte. Einige Überlegungen über Musik, Theologie und die Rolle der jüdischen Frage in der Musik von Felix Mendelssohn«, in Gewandhaus zu Leipzig (Hg.), *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt* (Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993), Wiesbaden 1996, S. 104–116, hier S. 104.

5 Ebd.

6 Fn. 2, S. 146–149, hier S. 147.

aufgestellte Behauptung, Mendelssohn habe mit dem vorletzten Satz des *Elias* »Wohlan, alle, die ihr durstig seid« an die Tradition der Benedictus-Komposition aus der lateinischen Messe angeknüpft<sup>7</sup>, für zutreffend halten oder auch nicht. Sicher dagegen ist, dass der 35. Satz »Heilig, heilig, heilig« das Sanctus des Oratoriums darstellt, das in deutscher Fassung exakt den Text der Messe übernimmt: »Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria eius«. Mendelssohn hat also das Oratorium nicht nur zu einem musikalischen Drama gemacht und damit der Oper angenähert, sondern hat die Gattungsgrenzen auch in Richtung auf eine Gattung überschritten, die alles andere als dramatisch zu charakterisieren ist. Es ging ihm also nicht nur um das dramatische Element an sich, sondern um den Einsatz all derjenigen musikalischen Ausdrucksformen, die ihm für die Sinngebung des individuellen Werkes angemessen erschienen. Und dabei nahm er – ganz im Sinne des späteren 19. Jahrhunderts – auf keine normativ festgelegten Gattungsgrenzen Rücksicht.

---

7 Martin Staehelin, »Mendelssohn als Theologe. Bemerkungen zu seinen Oratorien und Oratorienplänen«, in Hans Joachim Marx, *Hamburger Mendelssohn-Vorträge* Bd. 2, Wiesbaden 2008, S. 153–196, hier S. 167.