Wolfram Klante

Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten...

Felix Mendelssohn Bartoldy hat bekanntlich in seinem berühmten Brief vom 15. Oktober 1842 aus Berlin an seinen angeheirateten Verwandten Marc André Souchay[1] in Lübeck jeder verbalen Semantik musikalischer Gebilde eine Absage erteilt mit der bis heute merkwürdigen Begründung, die menschliche Sprache stelle dafür unzureichend bestimmte Repräsentationen und dazugehörige lexikalische Transformationsmöglichkeiten und zu ungenaue Zeichen für den Abbildprozeß im menschlichen Bewußtsein zur Verfügung.

Das war natürlich nicht von Mendelssohn, sondern die Terminologie der Linguistik unseres Jahrhunderts. Geben wir ihm darum lieber selbst das Wort, nicht ohne zuvor festzustellen, daß er heute mit all denjenigen Linguisten in Konflikt geriete, die behaupten, es gäbe keinerlei Beschränkung der Sprachmittel, um alles ausdrücken zu können, was ins Bewußtsein des Menschen tritt.

Mendelssohn gibt in besagtem Brief Stichworte, die einzeln zu hinterfragen sind. Er leitet nach einer Vorbemerkung, auf die wir später eingehen werden, seinen miniaturhaften Diskurs damit ein, daß er sich vom allgemeinem Konsens nicht nur seiner Zeit distanziert. „*Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein 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*".[2] Mendelssohn spricht in seiner anscheinend ad hoc entworfenen Erörterung vorwiegend als Rezipient, und da mehr von Sprache als von Musik. Der Schreiber meldet Zweifel an der Zuverlässigkeit von Intension, Extension und Referenz an, Zweifel an umkehrbarer Eindeutigkeit, Zweifel an der Leistungsfähigkeit von Denotation und Konnotation, Zweifel, die in bezug auf den Alltagsgebrauch der Sprache schon ungewöhnlich sind, damals wie heute – aber gerade von diesem Alltagsgebrauch muß man im Brieftext ausgehen, nicht von einer Wissenschaftssprache.

Es ist evident und erstaunlich zugleich, daß Mendelssohn allein schon innerhalb des sprachlichen Bereichs Begriffe wie „*Parforcejagd*" oder „*Lob Gottes*" auch innerhalb „*ganzer Reden*" (also im Kontext) für mehrdeutig hält. „*Das Wort heißt dem einen nicht, was es dem anderen heißt.*"[3] Und einen Satz weiter lesen wir: „*Resignation, Melancholie, Lob Gottes, Parforcejagd – der eine denkt nicht, was der andere; dem einen ist Resignation, was dem anderen Melancholie; ja der dritte kann sich bei*

---

1 *Briefe aus den Jahren 1830-1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy u. Prof. Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1889, S. 221f. und Heinrich Eduard Jacob: *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, Frankfurt a. M. 1959, S. 211f.

2 Ebda.

3 Ebda.

beiden gar nichts recht Lebhaftes denken". Ist diesem Gedankengang noch vergleichsweise leicht unter sozio- oder psycho-linguistischem Aspekt zu folgen, könnte er im weiteren Verlauf mit einem unbeabsichtigten Nebeneffekt für unsere Ohren ungewollt ironisch klingen, wenn man liest: „*Ja, wenn einer von Natur ein recht frischer Jäger wäre, dem könnte die Parforcejagd und das Lob Gottes ziemlich auf eins herauskommen*". Ein religiös geprägter Umweltschützer unserer Tage könnte ob der Assoziation, ja Identifizierung beider Vorstellungen füglich schockiert sein. Während diese Äußerung aus dem Geist einer anderen Zeit immerhin erklärbar erscheint, ist folgende Behauptung schon bedenklicher, daß nämlich „*nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im anderen – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.*"[4]

Und in diesem Zusammenhang gleich der Schlußsatz der ganzen Passage – Bezug nehmend auf einen angenommenen Disput zwischen zwei verbalen Deutern desselben Musikstücks: „*und wenn wir uns darüber noch so viel herumstritten, wir kämen nicht weiter. Das Wort bleibt vieldeutig, und die Musik verständen wir beide doch recht.*[5] Abgesehen davon, daß aus den Sätzen nicht eindeutig hervorgeht, ob Mendelssohn hier nur an ein bestimmtes seiner *Lieder ohne Worte* oder an ihre Gesamtheit denkt, ob er auch textierte oder verallgemeinert reine Instrumentalmusik im Blick hat, kein Musikpsychologe würde dem zustimmen, daß ein Musikstück – und sei es in seiner Zuordnung das eindeutigste – im einen wie im anderen Hörer „*dasselbe Gefühl erwecken kann wie im anderen.*" Und der Schlußsatz unterstellt – musikästhetisch bestreitbar –, daß Musik „*recht*", d. h. „richtig" verstanden werden kann, was den Gegensatz impliziert, Musik könnte auch „falsch" verstanden werden, womit wir beim „begriffslosen Verstehen" angekommen wären.

Unter anderen hat sich Hans Heinrich Eggebrecht eingehend mit Fragen des Musikverstehens auseinandergesetzt. Unter seinen näheren Bezeichnungen kommen die Adjektive „richtig" oder „falsch" nicht vor.[6] Im ganzen Text schieben sich ständig zwei verschiedene Ebenen ineinander:

1. die Verstehensebene, deren Problematik auch von Philosophen unseres Jahrhunderts von Wittgenstein bis Heidegger gewürdigt wurde, von den Schwierigkeiten, eine semantische Regel zu begründen, bis zum Postulat einer Verschmelzung des eigenen mit einem fremden Sinnhorizont – will im Duktus des Briefschreibers schlicht besagen: das Wort an sich ist mißverständlich.
2. die Übersetzungsebene, d. h. die Frage nach der Möglichkeit, einen Sinngehalt aus einem künstlerischen Kommunikationssystem in ein anderes zu übertragen, eine Frage, die Eduard Hanslick bekanntlich strikt verneint hat,[7] Eggebrecht im Sinne seines Ausdrucks „begriffsloses Verstehen" immerhin zuläßt,[8] Mendelssohn selbst in jedem Fall als höchst bedenklich ansah.

---

4 Ebda.

5 Ebda.

6 Hans Heinrich Eggebrecht in: *Musik im Abendland*, München 1991, S. 718ff.

7 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch – Schönen*, Leipzig 1854.

8 Hans Heinrich Eggebrecht: *Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik*, in: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik, Wilhelmshaven 1977, S. 113-129.

„*Fragen sie mich,* [so schreibt er] *was ich mir* [bei diesem oder jenem der Lieder ohne Worte] *gedacht habe,*" – so die Antwort auf die gezielte Frage des Adressaten – „*so sage ich: gerade das Lied, wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder anderen ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinn gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem einen nicht heißt, was es dem anderen heißt*".[9]

„*Bestimmte Worte*" waren für den Briefschreiber offensichtlich unabhängig von seinen „*bestimmten Gedanken*", die ihm unaussprechbar schienen. Doch erfahren Mendelssohns Ausführungen eine gravierende Einschränkung, die das Verständnis des Gemeinten erleichtert und zugleich erschwert. Mendelssohn spricht hier – wie gesagt – als Rezipient, (der sich allerdings in concreto auf die Ebene des Komponisten vorschiebt), und zwar als ein ausgesprochen subjektiv orientierter, wenn von einer „*rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit 1000 besseren Dingen als Worten*",[10] die Rede ist. „*Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte*".[11]

Dabei interressiert zunächst nur, daß *Musik ihm etwas ausspricht,* und dieses Etwas sind bestimmte Gedanken, die sie in ihm auslöst, was nicht heißen muß, daß sie verschlüsselt in ihr a priori enthalten sind. Es heißt aber, daß dieser Vorgang abhängig ist von des Rezipienten eigener Prädisposition, einer Selektion aus Liebe, was Wertkriterien impliziert für das, was ihm seiner Liebe wert erscheint. Nur erfahren wir nicht, – und hier ist die Generalisierung nicht zu überhören – welche Musik in seine engere oder weitere Wahl fiel und welche Gründe es dafür gab. Aus anderen Selbstzeugnissen wissen wir, u. a. aus seiner Korrespondenz mit dem Verleger Simrock,[12] daß seine *Lieder ohne Worte* nicht gerade in seiner (und das wohl gleichermaßen des Komponisten wie Rezipienten Mehdelssohn) besonderen Gunst standen.

In seinem Schreiben an Frau von Pereira in Wien erkennt er den Noten „*einen ebenso bestimmten Sinn*" (und der dürfte jene *bestimmten Gedanken* enthalten oder mit ihnen identisch sein) zu wie den Worten, „*vielleicht einen noch bestimmteren*". Um fortzufahren, es scheine ihm „*unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu komponieren* [...]. *Die Masse von Kompositionen der Art beweisen nicht gegen, sondern für mich; denn ich kenne keine gelungene* darunter".[13] Obwohl Mendelssohn hier erklärtermaßen die Reichardt'sche Art, eine Ballade zu vertonen, für angemessen hält, betont er gleichzeitig, Musik stehe ihm „*im Wege*",[14] um das zugrundegelegte Gedicht als Poesie erfassen zu können. Sinn der Worte und Sinn der Noten divergieren für ihn, natürlich erhebt sich sofort die unaufgelöste Frage, wie sich diese „Grundsatzerklärung" mit seiner eigenen Vokalproduktion verträgt.

Das Wesentliche in unserem Zusammenhang ist aber die Intention, Wort und Ton aus der ästhetischen Vermischung herauszuhalten. Aus einem zehn Jahre später ge-

[9] Zit. nach Heinrich Eduard Jacob: *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, Frankfurt a. M. 1959, S. 212.
[10] Ebda.
[11] Ebda.
[12] Wulf Konold: *Mendelssohn Bartoldy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 259.
[13] *Brief an Frau von Pereira* (Juli 1831), in: Briefe [...], 1889, S. 146.
[14] Ebda.

schriebenen Brief an Herrn Silphin vom Walde aus Rudolstadt erkennen wir,[15] daß Mendelssohn „poetische Gedanken" quasi als ästhetischen Gehalt anerkennt, der sich abhebt von „musikalischen Ideen", d. h. greifbaren Gebilden. Analog dazu heißt es 1842, an Karl Eckert gerichtet,[16] *„alles Innere und alle Grundgedanken"* würden *„vom Herzen und der gefühlten Stimmung"* getragen, nicht vom *„Verstand und der Kritik wie die Form"*, die er den *„äußeren Fragen"*, ausgehend vom Kontrast innen – außen, zuordnet.

Wo ist nun – und damit sind wir bei der Kernfrage – der Ansatz für Mendelssohns „Gedanken" zu finden? Auf jeden Fall jenseits aller rationalistisch aufzulistenden „Figuren", „Affekte", imitatorischer und erzieherisch-heilender Absichten. Freilich auch auf einer anderen semantischen Ebene als derjenigen, auf der Mozart zu verstehen ist, wenn er über eine untalentierte Kompositionsschülerin schrieb, sie habe *„keinen Gedanken"*. Anders als eine Orientierung in der Philologie, wo eine etymologische Erklärung der Wörter „Idee" oder „Gedanke" immerhin möglich ist, wird sie an der Philosophie insofern schwierig, als ihre Anwendung dort nicht eindeutige, sondern synonyme bzw. je eigenständige Interpretationen erfährt, daher von dort ausgehende Denotationen, die zur Klärung musikalischer Sachverhalte führen sollen, vollends vage werden. Ist „Gedanke" eine leicht hingeworfene linguistisch-stilistisch so zu bezeichnende „Synekdoche" anstelle des umfassenderen semantischen Feldes mit Namen „Ästhetischer Inhalt" oder „Gehalt"? Es wäre offenbar ein Leichtes, das Mendelssohn-Zitat ins Reich unverbindlich-gleichnishaft formulierter Rede zu verweisen, hätte der Komponist nicht zu Füßen Hegels gesessen und wäre nicht anzunehmen,[17] daß dessen Ästhetik-Vorlesungen – Mendelssohns Nachschriften sind, wie mir kürzlich Rudolf Elvers bestätigte, noch immer nicht zugänglich – in seinem Musikdenken, obwohl nicht nachweisbar, zumindest Spuren hinterlassen haben.

Näher auf Hegels wiedersprüchliche Musikästhetik und mögliche Auswirkungen auf Mendelssohn einzugehen, verbietet der vorgegebene Rahmen. Nur erwähnt sei Hegels Auffassung, ein Lied habe *„meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fortziehenden Empfindung"* und schlüge *„dadurch vornämlich einen Gemütston an."*[18] Hegel entspricht hier auch Goethes Grundauffassung von der Gedichtvertonung, der auch Mendelssohn meist in seinen Strophenliedern gefolgt ist; bezüglich der „Bestimmtheit" aber gab es offensichtlich keine Übereinstimmung zwischen Hegel und Mendelssohn. Wenn sich eine Brücke herstellen ließe zwischen dem Philosophen und dem Musiker, dann eine solche, auf der des letzteren „zu bestimmte Gedanken" bei Hegel dem „Wesen" entsprechen könnten, alles Verbalisierbare der „Erscheinung", mithin den auswechselbaren Erscheinungsbildern , die das „Wesen" mehr verhüllen als aufdecken. Wählen wir Mendelssohns Vorstellung einer *„Musik, die einem die Seele erfüllt mit 1000 besseren Dingen als Worten"* zum Fixpunkt, so scheint mir dieser umgeben zu sein von vielen bezugnehmenden Überlegungen und

[15] *Brief an Herrn Silphin vom Walde* (Januar 1841), in: Briefe [...], 1899, S.182.

[16] *Brief an Herrn Karl Eckert* (Januar 1842), in: Briefe [...], 1863, S.473.

[17] Heinrich Eduard Jacob: *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, Frankfurt a. M. 1959, S. 256; Eric Werner: Art. *Mendelssohn Bartholdy*, in: MGG, Bd. 9, 1961, Sp. 65.

[18] Georg Wilhelm Hegel: *Ästhetik. Dritter Teil: Die Musik*, Berlin u. Weimar 1984, Bd.2, S.310.

Axiomen, die aber an ihn nicht herankommen, weder um ihn vereinnahmen noch seine Position erschüttern zu können. Der Bogen spannt sich von Mattheson bis zur marxistischen Musikästhetik und muß in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.

Was für seine klassischen Vorläufer vielleicht unbewußt selbstverständlich war, hat er erstmals klar ausgesprochen: daß es in jeder Art von Musik eine wortunabhängige Schicht gibt, die sich dank ihrer „Bestimmtheit" nicht nur über begleitende Kommentare, Titel oder den Noten unterlegte Texte erhebt, sondern auch so noch über dem interpretationswütigen Getümmel von Worten um Worte samt ihrem Bedeutungswandel schwebt, daß darauf sich einzulassen, für ihn sich nicht lohnte, wenngleich Mendelssohn keinen Hinweis darauf gegeben hat, ob „Bestimmtheit" für ihn ein statischer Parameter war oder nicht. Die Suche nach einer dynamischen Rezeptionshaltung Mendelssohns wäre ein eigenes Thema.

Versuchen wir abschließend eine Art Annäherung des Rezipienten an den Produzenten Mendelssohn. Beide Seiten seiner Persönlichkeit öffnen sich uns wiederum im Souchay-Brief, wo er schreibt, er glaube nicht, *„daß die Worte dazu hinreichten, über Musik etwas zu sagen"*. *„Und fände ich, daß* [Hervorhebung vom Autor] *sie hinreichen, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen"*.[19]

Aus der Klangwelt, mit der er im Lauf seiner frühen Entwicklung vertraut wurde, muß ihm eine Fülle „unbestimmter Gedanken" zugeflossen sein, ob es (bezüglich seiner *Lieder ohne Worte*) Vorbilder des Genres oder gewisser Stilmerkmale, konventionelle Regelmäßigkeiten oder Irritationen im formalen Aufbau waren, Sangbarkeit, Ausdruckscharaktere oder außermusikalische Eindrücke betreffen, die sich zu Topoi kristallisiert haben. So dürfte es auch innerhalb seines mehrschichtigen Musikerlebens Schichten gegeben haben, die durch gemeinplatzartige Topoi besetzbar waren. Einer solchen Schicht ist sicher die Gondel-Rhythmik der Barkarole zuzurechnen. Daher konnte er wohl unbesorgt dreimal dem Titel *Venezianisches Gondellied* seine Autorität leihen, wohl wissend, daß seine *„zu bestimmten Gedanken"* davon nicht berührt würden. Sie gingen mit Sicherheit im Typus, der auch von zahllosen anderen Komponisten bedient wurde, nicht auf. Natürlich sind die Merkmale von *„Affekt"*, Nachahmung und *„eingewohnter Lebenswirklichkeit"* (Eggebrecht) in Mendelssohns sowohl instrumentaler als auch vokaler Musik zu erkennen.

Im *Lied ohne Worte* mit dem Titel *Venetianisches Gondellied* op.62,5 (a-moll) beispielsweise ist das, was sich zum Typ der Barkarole – bewegtes Wasser oder schaukelndes Boot – verdichtet hat, ebenso nachvollziehbar wie das Belcanto der Gondolieri oder deren Rufe (wenn man so will) in Gestalt fallender Quarten. Dem Klavierstück geht chronologisch das gleichnamige Lied (*„mit Worten"*) op.57,5 voraus.

Abschließend stellt sich die Frage: Hat Mendelssohn für seine *bestimmten Gedanken* einen adäquaten sprachlichen Ausdruck gesucht, im Text vorgefunden und beides miteinander verbunden? – Oder hat er umgekehrt für einen bestimmten Text den noch bestimmteren musikalischen Ausdruck gesucht und gefunden?

---

[19] Brief an Souchay (s. Anm. 1).

Ich glaube weder das eine noch das andere, sondern halte daran fest, daß es auch bei solchen Zuordnungen keine Verschmelzung der beiden Ebenen gab, sondern bestenfalls eine ad hoc hergestellte Annäherung, eine asymptotische, – falls Mendelssohn das Gefühl hatte, ihm sei eine Komposition gelungen, die ihm „*die Seele erfüllte*" im Sinne des Briefzitats, das als Motto über meinem Referat stand. Es bringt einen Spannungszustand – nicht ohne Widersprüche – auf den Punkt, der unaufgelöst und unabgegolten weiterhin fruchtbare Unruhe in die Musikästhetik tragen wird.