

- 9 Frankfurt am Main 1802, 1120.
- 10 Vgl. „Lebensansichten des Katers Murr“ . Dort Zitat eines Absatzes über die „Trompette marine“ (a. a. O., 375 f.).
- 11 I. Wagner, „E. T. A. Hoffmanns Beziehungen zur Naturwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Anatomie“, Diss. Göttingen 1947.
- 12 J. -H. Scharf, „Johann Christian Reil als Anatom“, Nova Acta Leopoldiana, N. F. Nr. 144, Bd. 22, Leipzig 1960, 51 ff.
- 13 „Die Serapions-Brüder“, a. a. O., 328.
- 14 Heidelberg 1808.
- 15 Sie befand sich in der Bibliothek von C. F. Kunze in Bamberg. (Für diese Mitteilung danke ich Herrn Dr. Fr. Schnapp). Auf Schlegel verweist auch die Schreibweise „Bhogovotgitas Meister“ in „Der goldne Topf“ .
- 16 Vgl. H. Müller, „Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann“, Diss. Bern 1964, 31.
- 17 „Schriften zur Musik. Nachlese“ (Winkler-Verlag, München 1963), 129, 136.
- 18 A. a. O., 152.
- 19 A. a. O., 146.
- 20 A. a. O., 147.
- 21 „Fantasie- und Nachtstücke“ (Winkler-Verlag München 1964), 34.
- 22 „Schriften zur Musik. Nachlese“, a. a. O., 115, 284, 385.
- 23 A. a. O., 121, 385; „Die Serapions-Brüder“, a. a. O., 328.
- 24 „Schriften zur Musik. Nachlese“, a. a. O., 37, 59, 103, 231, 302. „Innere Struktur“ ist nicht gleich „innere Form“. Gemeint ist der innere Aufbau, die „Binnenstruktur“. (Vgl. auch Hoffmann zum „Studium des Kontrapunkts“, a. a. O., 231). Ähnlich bei F. Schlegel (vgl. H. Nüsse, „Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels“, Heidelberg 1962, 47).
- 25 „Schriften zur Musik. Nachlese“, a. a. O., 43.
- 26 „Ein einfaches aber fruchtbares ... Thema liegt jedem Satze zum Grunde ... So ist die Struktur des Ganzen“, a. a. O., 121.
- 27 A. a. O., 43.
- 28 „Fantasie- und Nachtstücke“, a. a. O., 44.
- 29 „Schriften zur Musik. Nachlese“, a. a. O., 43.
- 30 A. a. O., 37.
- 31 „... nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik (entfaltet) die hohe Besonnenheit des Meisters ...“ (a. a. O., 37).
- 32 A. a. O., 121.
- 33 A. a. O., 43. (Vgl. auch das Fernow-Zitat in „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors“, „Fantasie- und Nachtstücke“, a. a. O., 660).

Friedhelm Krummacher

ÜBER AUTOGRAPHE MENDELSSOHN'S UND SEINE KOMPOSITIONSWEISE

Daß Mendelssohns Gesamtwerk bis heute so widersprüchliche Bewertung erfährt, erklärt sich kaum allein aus Vorurteilen oder Geschmackswandlungen. Wieweit hier Wertungen analytisch zu begründen sind, ist eine Frage, die auch in E. Werners „new image“ des Komponisten offen blieb¹. Doch wären die Bemühungen um Brief- und Werkausgaben und Wiederbelebung selbst der Früh- und Nebenwerke erst vom Rang der Musik her zu rechtfertigen. Nicht als Organisator oder Restaurator, sondern als

Komponist stand Mendelssohn in der Mitte seiner Ära. Für das Verständnis seiner Kompositionsweise, der Entstehung wie der Struktur der Werke, können die Autographe einigen Aufschluß geben. Die Vorstellung, sie seien primär kalligraphische Schmuckstücke, hat bereits D. Mintz ausgeräumt, der einige Hauptwerke untersuchte, die freilich komplizierte Spezialfälle bilden². Dem Kreis der Kammermusik, deren Autographe bei allen Besonderheiten auch verbindende Schlüsse zulassen, gelten die folgenden Hinweise auf einige methodische Fragen³.

1. Daß von Mendelssohn nur relativ wenige Skizzen - gemessen am Umfang des Oeuvres - vorliegen, mag am Verlust weiteren Materials liegen. Ähnliches kann mitspielen, wenn die zugänglichen Skizzen und Entwürfe erst um 1830 einsetzen. Kaum Zufall dürfte es aber sein, daß sie ganz vorwiegend auf die großbesetzten Chor- und Orchesterwerke entfallen, nur mehr ausnahmsweise aber auf kleiner besetzte Werke und eben auch die Kammermusik. Was vorliegt, sind entweder knappe Notizen, vor bzw. bei der Ausarbeitung notiert, oder aber größere, schon weitgehend fixierte Entwürfe in klavierauszugmäßiger Notierung. Recht selten aber bekundet sich ein planmäßiges Ausfeilen thematischer Gestalten. Mendelssohns Notizbücher⁴ bieten auch einzelne Noteneinträge, notiert z. T. nach Improvisationen oder als erster Einfall; wo sie größeren Umfang erreichen, entsprechen sie schon weithin der späteren Ausführung. Man kann also vermuten, daß Mendelssohn nicht immer nach genaueren Entwürfen arbeitete, sondern gerade kleiner besetzte Werke nach allenfalls knapper Skizzierung gleich ausarbeitete. Das würde zu den Zeugnissen passen, wonach er zur Niederschrift im allgemeinen erst schritt, wenn Thematik und Konzeption in den Hauptzügen schon klar waren.

2. In den autographen Partituren der Kammermusik findet der Arbeitsprozeß vielfach Niederschlag. Nach ihrer Beschaffenheit läßt sich zumeist abgrenzen, wieweit Reinschriften oder Arbeitsmss. vorliegen. Kaum ein Ms. stimmt mit der Druckfassung ganz überein, vielmehr überwiegen die Fälle mit wesentlichen Differenzen. Das Trio op. 49 bildet in der Kammermusik ein Gegenstück zu den großbesetzten Werken, die in mehreren Fassungen existieren. Dabei fällt auf, daß Erst- und Endfassung zwar weithin völlig verschieden scheinen, daß ihnen aber im wesentlichen dasselbe Themenmaterial zu Grunde liegt⁵. Solche Konstanz des thematischen Kerns bestätigt sich auch sonst zumeist. Sie gilt auch für den 2. Satz des Quartetts op. 80, für den ausnahmsweise eine Skizze des ersten Einfalls vorliegt, die aber schon die Substanz des ganzen Satzes umfaßt⁶. Wird also am Einfall in der Regel wenig verändert, so paart sich das mit desto größerem Zutrauen in die Möglichkeiten der Ausarbeitung, wofür wieder viele Belege sprechen. Wie viel weniger Korrekturen die Frühwerke gegenüber den späteren zeigen, wird an dem erreichbaren Material genügend deutlich, auch wenn eine Reihe späterer Mss. derzeit verschollen ist und bei Frühwerken mit dem Verlust von Skizzen zu rechnen wäre. Hier dokumentiert sich eine wachsende Reflektiertheit des Komponierens, die allein schon die Auffassung von Mendelssohn als dem Musiker ohne Probleme fraglich machen könnte.

3. Am sparsamsten bleiben also, selbst in Mss. voller Korrekturen, Änderungen in der Aufstellung der Themen. Zwar finden sich Varianten in der Begleitung thematischer Melodiezüge (so in op. 44/1 und 2), selten aber begegnen nachträgliche Änderungen im Thema selbst (etwa op. 1, Adagio, op. 44/3, Finale). Weit mehr sind über- und rückleitende, verarbeitende und durchführende Partien betroffen, besonders aber Reprisen und Coden. Das gilt vor allem für Sonatensätze und verwandte Formen, wogegen sehr auffällt, daß die formal wie satztechnisch gleich komplizierten Scherzi stets am ehesten frei von Korrekturen sind. Die Mehrzahl aller Änderungen betrifft naturgemäß hier nicht darzuliegende Details der Stimmführung, Kontrapunktik, Phrasierung

usf. Allgemein besteht die Tendenz, regelstrenge Imitatorik und kompliziertere Kombinationen nachträglich eher aufzulockern. Primär figurative Strecken werden in reifen Werken nachträglich integriert, während zugleich die übermäßige Beanspruchung einzelner Motive reduziert wird (in op. 44 und 49). Solche Ökonomie bekunden auch die harmonischen Differenzen: Dissonanzen werden eher sparsamer, aber desto wirkungsvoller dosiert, und es ist kennzeichnend, daß in der Erstfassung von op. 49 I die Durchführung mit einer Rückung einsetzt und mit enharmonischer Verwechslung in die Reprise läuft, während die Endfassung hier reguläre Modulationspartien aufweist. Praktisch überall berühren Korrekturen das Prinzip periodischer Ordnung, vor allem wieder in späteren Werken. Wiederholungen geschlossener Perioden werden zwar oft eliminiert, zuweilen aber auch erst eingefügt. Sie werden besonders aber mit Varianten versehen, die der Verkettung periodischer Segmente durch motivische Bezüge dienen - ein Prinzip, das sich erst in reifen Werken voll ausprägt. Das macht deutlich, wie die regelhafte Periodik bewußt ausbalanciert wird und nicht als pure Schematik abzutun ist.

4. In weiterem Maß spiegeln diese Probleme die großformalen Änderungen, namentlich die umfänglichen Streichungen. Gekürzte Reprisen finden sich von den Frühwerken an, und die Tendenz zu ihrer Raffung bei wachsendem Gewicht der Coda nimmt später nur zu. Die Striche können zur Verschiebung der Proportionen führen, so schon im Andante des unveröffentlichten Klavierquartetts, dessen ABA-Anlage durch starke Kürzung des Schlußteils verdeckt wird, oder im Finale von op. 18, wo rund 90 Takte gestrichen wurden⁷. Daß eine Durchführung ganz neu komponiert wird wie in op. 49, ist eine Ausnahme. Wohl aber wird der Formaufriß durch Striche, Zusätze oder Umstellungen nicht selten völlig verändert. Bereits in op. 3 I wird die Wiederholung der Exposition getilgt und eine das Spektrum des Satzes erheblich ausweitende Überleitung eingefügt. Im Kopfsatz des Oktetts op. 20 wurde die Eröffnung der Durchführung beträchtlich gekürzt und neu gefaßt, und der langsame Satz des Werks erscheint im Autograph eindeutig als Sonatensatz, der in der Druckfassung aber durch Streichung des Hauptthemas in der Reprise unkenntlich wird⁸. Besonders erhellend sind die Eingriffe in den komplexen Sonatenrondo-Finali aus op. 49 und den Quartetten op. 44. In op. 44/1 entfällt der Kopf des Hauptthemas in der Reprise, deren Eintritt so verschleiert wird. In op. 49 werden die Zwischenglieder vor den Refrains und dem Kontrastthema in Durchführung und Coda durchgreifend umgestaltet, um sie motivisch abzdichten. In op. 44/2, wo zwei Fassungen des Finale vorliegen, sind erst nachträglich die Kontrastflächen vor Durchführung und Coda eingefügt, die aus einem atemlos ablaufenden Spielstück einen beziehungsweise gespannten Organismus machen, der sich keinem schlichten Schema fügt. Hier wie in op. 44/1 wird die Coda aus einem figurativen Ausklang mit virtuoser Oberstimme nachträglich zu einer motivisch dichten Synthese überformt. Derartige Beispiele deuten an, was eine genauere Analyse der Endfassungen zu zeigen hätte: wie wenig nämlich Formen einfach übernommen und beliebig gefüllt werden, wie frei vielmehr die Modelle umgebildet werden.

5. Zu fragen bleibe, wieweit die Beschäftigung mit Mendelssohns Mss. trägt. Sie ergibt zunächst natürlich genauere Auskünfte über Entstehung und Datierung der Werke. Sie mag ferner Bedenken gegen Editionen nachgelassener Werke wecken, die Mendelssohn selbst zurückhielt und in keiner Endfassung hinterließ⁹. Sie könnte vor allem aber Anstöße für die Analyse und Interpretation der Kompositionen geben. Man wird sich hüten müssen, der Arbeitsweise Mendelssohns eine pauschale Erklärung zu unterlegen. Doch spiegeln die Mss. insgesamt ein Stück des persönlichen Weges, der als zunehmend bewußte Gefährdung der künstlerischen Existenz im rapiden Wandel der Umwelt zu beschreiben wäre. Sie weisen darauf hin, wieweit Mendelssohn die Probleme

reflektierte, die aus dem Verhältnis seiner liedhaft geschlossenen Themenbildung zur Dynamik der durch Beethoven bestimmten Formen folgen. Gegenüber dem gesicherten Personaltyp des Scherzos zeigt sich die wachsende Belastung gerade in traditionsge-sättigten Formen. Vor dem Stempel „klassizistische Manier“ kann schon der Umgang mit den Formen warnen, den die Mss. offenbaren. Die glatte Außenfläche gerade späterer Werke ist lange genug als Erstarren in Konvention oder Nachlassen der Kraft mißverstanden worden, statt daß das Prinzip äußerster Ökonomie als entschiedene Stellungnahme gesehen wurde. Der Schein des Einfachen täuscht leicht über die Komplikationen von Strukturen, in denen sich die Funktionen der Formglieder verschieben. Das bedingt ein Verfahren, in dem gleichsam feste Bauelemente eher gruppiert als entwickelt werden, der Verklammerung der Flächen aber desto größere Bedeutung zu-fällt. Wo diese Kunst der Vermittlung gelingt, kann die Brüchigkeit aufgehoben werden, die bei mangelnder Koordination droht.

Hier liegen wohl Motive für divergierende Urteile, aber auch Ansätze zum Verstehen einer Position, die man klassizistisch nennen kann, meint man damit mehr als ein Etikett. Nach Schumanns Wort hätte Mendelssohn „die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“. Seine Musik fordert dazu auf, den Begriff „Klassizismus“ in seiner historischen und ästhetischen Legitimation zu überdenken.

Anmerkungen

- 1 E. Werner, „Mendelssohn. A New Image of the Composer and his Age“, Lon-don 1963.
- 2 D. M. Mintz, „The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohn's Major Works“, Diss. Cornell Univ. Ithaca N. Y. 1960, mschr.; ders., „Melusine: A Mendelssohn Draft“, MQ 43, 1957, 480-499.
- 3 Die fraglichen Mss. liegen vor in Berlin, DStB und StB Preuß. Kulturbesitz, in Washington, Congress Library, London, BM, und Paris, Cons.
- 4 Oxford, Bodleian Library. Skizzen und Entwürfe finden sich gesammelt in DStB, Mus. ms. autogr. Mendelssohn 18, 19, 20 und 22.
- 5 Eine gesonderte autographe Klavierstimme zu op. 49 belegt, daß der Klavierpart der Endfassung auf Hillers Rat nochmals umgestaltet wurde.
- 6 Oxford, Ms. M. Deneke-Mendelssohn g. 10, fol. 52r-54r („Eisenfluh 6 Juli 47“). Zu op. 80 wie zu op. 45, 58, 66 und 87 sind die Autographe verschollen.
- 7 Autographe Stimmen (ohne Va. II) der Erstfassung von op. 18 (mit Menuett statt Intermezzo) liegen in Paris vor. Die Partiturautographe der Quartette op. 12 und 13, in denen sich die Auseinandersetzung mit dem späten Beethoven vollzieht, sind Reinschriften mit geringeren Differenzen.
- 8 Gegenüber dem Autograph von 1825 (Washington) finden sich die 1832 für den Druck vorgenommenen Änderungen in DStB (Mus. ms. autogr. 18).
- 9 So z. B. bei der Violinsonate F-Dur (1838), deren Kopfsatz Mendelssohn halb durchstrichen, neu komponiert, aber dann nicht beendet hat. Komplette ließe sich nur die verworfene, unvollständig die revidierte Fassung edieren. Menuhins Erstausgabe (Peters 1953) kombinierte aber beide Versionen nach Gutdünken.