

Die Orchestersinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys

Studien zum gegenwärtigen Fachdiskurs

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Silke Gömann

aus

Holzminden

Bonn 1999

INHALTSVERZEICHNIS

0.	VORWORT.....	V
1.	EINLEITUNG	1
1.1	Methodische Vorbemerkung.....	7
1.2	Einführung in die Untersuchungsperspektive	8
2.	‘IDEALE KÜNSTLERBIOGRAPHIE’	13
2.1	Narrationsmodelle und der Rückgriff auf die Einteilung in Phasen	22
2.2	Interdependenzen: Der Diskurs über die Orchestersinfonien im Kontext der Diskussion einer künstlerischen Entwicklung des Komponisten.....	55
2.2.1	Der Diskurs über Mendelssohns c-moll Sinfonie als „symphonischer Anfang“.....	62
2.2.2	Der mühsame Weg zur ‘Schottischen Sinfonie’ – Der Diskurs über die a-moll Sinfonie als sinfonisches Hauptwerk des Komponisten	91
2.2.3	Divergenzen: Der Fachdiskurs über die Italienische Sinfonie und die Selbsteinschätzung des Komponisten.....	113
3.	DER DISKURS ÜBER EINE GATTUNGSGESCHICHTE DER SINFONIE NACH BEETHOVEN.....	138
3.1	Diskursautorität: Carl Dahlhaus’ Verdikt von der „peripheren Stellung“ der Mendelssohnschen Sinfonien in der Gattungsgeschichte	144
3.2	Dependenzen: Der Diskurs über die ‘Reformationssinfonie’ und den ‘Lobgesang’ als nicht der Gattungstradition entsprechende Sinfoniekompositionen	179
4.	ABBRUCH.....	209
	Anhang.....	211
	Literaturverzeichnis.....	213

*Wenn man irgendwas lange genug macht,
dann wird man es irgendwann auch gut machen.
Ein Satz, der zwar hinten und vorne nicht stimmt,
doch er taugt zum Mutmachen.*

(Robert Gernhardt)

VORWORT

Wer kennt sie nicht, die Krisen und Zweifel, die den Entstehungsprozeß einer Dissertation begleiten. Sie gehören dazu, und deshalb sind die Menschen so wichtig, die einem in diesen Zeiten mit fachlichen Ratschlägen, Diskussionsbereitschaft, mit Zeit oder auch nur mit "offenen" Ohren zur Seite stehen. So gilt mein Dank neben anderen meinem Doktorvater, Prof. Dr. Erik Fischer, sowie Annette van Dyck, Anita Jüntgen und Dr. Bettina Schlüter für Streit- und fruchtbare Gespräche.

Da während des Entstehungsprozesses der vorliegenden Arbeit noch keine historisch-kritische Ausgabe der Orchestersinfonien und der Briefe Mendelssohn Bartholdys vorlag, war die Verfasserin auf die Hilfsbereitschaft der Bibliotheken angewiesen, in denen die Originalautographen aufbewahrt werden. Für die überaus freundliche Gastfreundschaft und für die schnelle Anfertigung von Mikrofilmkopien sei nachstehenden Bibliotheken, Archiven und deren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen ganz herzlich gedankt: Bibliotheka Jagiellónska (Krakau), Bodleian Library (Oxford), British Library (London), New York Public Library for the Performing Arts, Library of Congress (Washington D.C.), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mendelssohn-Archiv.

Nicht nur wegen der großzügigen finanziellen Unterstützung, sondern weil sie mit Interesse das Voranschreiten der Arbeit begleiteten und mich vor allem daran erinnerten, daß es auch ein mindestens genauso wichtiges Leben neben der musikwissenschaftlichen Forschung gibt, ist diese Arbeit meinen Eltern, meiner Großmutter und Irmgard Büscher gewidmet.

1. KAPITEL: EINLEITUNG

Eine Untersuchung, die sich als Gegenstand den musikwissenschaftlichen Diskurs über die Sinfoniekompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys wählt, setzt sich als Voraussetzung ihrer Entstehung in Distanz zu ihren Gegenständen. Die Distanzierung wird als Möglichkeit verstanden, die Bedingungen und Funktionsweisen dieses Diskurses zu reflektieren.

Für die Darstellung der Untersuchung gibt es keine Hierarchisierung des Untersuchungsmaterials in Primär- und Sekundärquellen. Die überlieferten Notentexte der Sinfoniekompositionen und die brieflichen Selbstzeugnisse Felix Mendelssohn Bartholdys werden nicht als maßgebliche Richterinstanzen angesehen, an denen sich die Adäquatheit der mit wissenschaftlichen Anspruch verfaßten Texte zu erweisen hätte. Statt dessen soll die von den Teilnehmern am musikwissenschaftlichen Diskurs eingeführte Unterscheidung von Primär- und Sekundärquellen in ihrer Funktion für diesen Diskurs analysiert werden. Die Betrachtung eines wissenschaftlichen Textes wird in die gewählte Untersuchungsperspektive einführen.

Im Vorwort zum Kongreßbericht des Mendelssohn-Kongreßes in Berlin 1994¹ formuliert Christian Martin Schmidt die Aufgaben einer 'Mendelssohn-Forschung' und liefert in Rückschau auf diesen Kongreß stellvertretend für die Teilnehmer am Diskurs die Beschreibung einer „wahrhaft wissenschaftlichen Forschung“², deren Voraussetzungen nun auch für Beschäftigung mit den Kompositionen Felix Mendelssohns erfüllt seien. Die Selbstbeschreibung eines am musikwissenschaftlichen Diskurs Beteiligten verweist darüber hinaus noch auf die Legitimation der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Person und Werk Mendelssohns. Der Autor stellt einen „Erkenntnisgewinn“³ für die Wissenschaft in Aussicht: Die Edition der neuen Gesamtausgabe „werde das Bild des Komponisten [...] merklich wandeln“⁴. Die Tätigkeitsbereiche „Edition und Analyse“ werden eingeführt als „konkrete wissenschaftliche Perspektiven, die für die Mendelssohn-

¹ Christian Martin Schmidt: *Vorwort*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg.v. Christian Martin Schmidt. Wiesbaden 1997, S. 9-11.

² Ebd., S.11.

³ Ebd., S.10.

⁴ Ebenda.

Forschung wie für die Musikwissenschaft allgemein [...] in den kommenden Jahren prägend sein werden“.⁵

Damit wird die Relevanz des Faches Musikwissenschaft auf die historisch-philologischen Bereiche ihrer Disziplin festgelegt, und implizit Bereiche der systematischen Musikwissenschaft als vernachlässigenswert deklariert. Der Abwehrmechanismus gegenüber Verfahrensweisen der Rezeptionsforschung und das Postulat eines notwendigen Rückbezugs auf die als wesentlich und für den Gegenstand der Musikwissenschaft als maßgeblich aufgefaßten Fragestellungen wird explizit vom Autor thematisiert:

„Gerade in einer Zeit der sich ausbreitenden Rezeptionsforschung ist das wissenschaftliche Gewicht der Analyse, die Notwendigkeit der Konzentration auf die Werke selbst zu unterstreichen.“⁶

Die Formulierung von „der sich ausbreitenden Rezeptionsforschung“ evoziert beim Leser das Bild einer ‘Plage’. Gegen diese ‘Plage’ haben sich die Vertreter einer als ‘eigentlich’ aufgefaßten historisch-philologischen Musikwissenschaft mit dem ‘wissenschaftlichen Gewicht der Analyse’ zu stemmen. Der Autor formuliert ‘Rezeptionsforschung’ und ‘Analyse’ als Gegensatz, wobei er ‘Analyse’ durch den Zusatz ‘wissenschaftlich’ adelt. Eine weitere Aufwertung der Tätigkeit der ‘Analyse’ wird auf der Ebene der Satzsyntax sichtbar durch den Zusatz der „Notwendigkeit der Konzentration auf die Werke selbst“. Den Verfahrensweisen ‘der Rezeptionsforschung’⁷ wird zwar nicht explizit die Wissenschaftlichkeit abgespro-

⁵ Ebenda. Die Anführung von ‘Edition und Analyse’ als konkrete wissenschaftliche Perspektiven für musikwissenschaftliche Forschung erstaunt, wenn man berücksichtigt, daß philologische Fragen für die deutsche Musikwissenschaft stets ein Hauptbetätigungsfeld waren und sind, so daß die explizite Ausformulierung als Versuch einer nochmaligen Bestätigung des eigenen wissenschaftlichen Programms und zugleich als Abgrenzung gegenüber anderen möglichen Forschungsbereichen aufgefaßt werden kann.

⁶ Ebenda. Die Formulierung „in einer Zeit der sich ausbreitenden Rezeptionsforschung“ überrascht etwas. Denn im wissenschaftlichen Diskurs über Felix Mendelssohn gibt es – mit Ausnahme kleinerer Aufsätze über die Rezeption Mendelssohns im Dritten Reich – bisher keine Veröffentlichung, die konsequent methodische Ansätze der Rezeptionsforschung verfolgte. Im allgemeinen musikwissenschaftlichen Diskurs finden sich gleichfalls erst eine kleine Anzahl rezeptionsästhetischer Publikationen, so daß diese Formulierung als ein vorbeugender Abwehrmechanismus gegen Verfahren der Rezeptionsforschung anzusehen ist.

⁷ Der Autor verwendet hier einen Kollektivsingular, ohne die unterschiedlichen Forschungsrichtungen, die sich unter der Bezeichnung ‘Rezeptionsforschung’ finden, zu differenzieren. Der als Begründer der Disziplin angeführte Hans Robert Jauß steht auch innerhalb der Literaturwissenschaft nur für eine Richtung, von der sich u.a. Wolfgang Iser wiederum unterscheidet. Die an die vorgelegten Konzepte einer Rezeptionsforschung in der Literaturwissenschaft anknüpfenden Auffassungen in der Musikwissenschaft divergieren gleichfalls. Vgl. u.a. die Aufsätze in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* hrsg. v. H. Danuser/F. Krummacher. Laaber 1991 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd.3) sowie die Diskussionsbeiträge in: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen*, hrsg.v. G. Gruber und S. Mauser. Laaber 1994.(Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd.1).

chen, doch die Formulierung des Gegensatzes impliziert die Auffassung, daß die wissenschaftliche Relevanz einer Rezeptionsforschung für den eigentlichen Gegenstand der Musikwissenschaft nur akzidentiell sei. Als maßgeblicher Gegenstand wird das 'Werk' eingesetzt, dem sich der Wissenschaftler mit wissenschaftlichen Verfahren der Analyse nähert. Der 'wissenschaftlichen Analyse' der Werke wird vom Autor die objektive Kompetenz zugewiesen, „Kriterien für eine der Sache unangemessene Rezeption zu entwickeln“⁸. Diese Auffassung impliziert, daß 'Rezeptionsforschung' als eigenständige Disziplin im Fach Musikwissenschaft nicht betrieben werden müsse, da allein mit den Ergebnissen einer auf wissenschaftlichen Kriterien basierenden Analyse der Kompositionen einzelne Rezeptionszeugnisse auf Inadäquatheit überprüft werden könnten.

Damit werden für den Mendelssohn-Diskurs von einem seiner Hauptvertreter – Christian Martin Schmidt ist der verantwortliche Leiter der neuen Gesamtausgabe – die Kategorie des 'Werkes' und der 'wissenschaftlichen Analyse' als feststehende Urteilsinstanzen für die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Kompositionen und der Person Felix Mendelssohn eingesetzt. Diese damit festgeschriebenen und als objektiv aufgefaßten Leitkategorien werden selbst nicht mehr reflektiert.

Die Äußerungen über Werk und wissenschaftliche Analyse geben noch keinen expliziten Aufschluß darüber, wie eng oder weit der Autor den Werkbegriff und den Analysebegriff faßt. Doch der Kontext, in den diese Begriffe gestellt werden, könnte auf eine sehr enge Definition schließen lassen. So wird die Erstellung einer historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns als Voraussetzung für die wissenschaftliche Analyse dieser Werke angesehen. Wenn nur der Notentext als Werk eingesetzt wird, führt dies zur Ausblendung aller im Laufe des Rezeptionsprozesses getätigten musikalischen Aufführungen und wissenschaftlichen Diskussionen über die jeweilige Komposition. Wenn das Werk als eine unveränderbare Entität konstituiert wird, kann die wissenschaftliche Analyse auf historisch-hermeneutische Verfahren beschränkt werden. Daß der Autor für die aktuelle Mendelssohn-Forschung dieses historisch-hermeneutische Verfahren präferiert, zeigt sich daran, daß er diese Forschung komplettiert mit philologischen Aufgaben als weiterführende Nachfolge der von Carl Dahlhaus aufgeworfenen Fragestellungen beim Mendelssohn-Symposium 1972 versteht:

⁸ Christian Martin Schmidt: *Vorwort...*, S. 10.

„Den ersten größeren Ansatz zu einer Gegenposition, die auf der analytischen Vertiefung ins Werk insistierte und die Erkenntnis der spezifischen historischen Situation anstrebte, in der sich Mendelssohns Oeuvre – kompositionstechnisch wie ästhetisch – entfaltete, stellte wiederum ein Berliner Symposium dar, das Carl Dahlhaus im Jahr 1972 veranstaltete.“⁹

Die wissenschaftliche Analyse wird als historisch-hermeneutisches Verfahren aufgefaßt, mit dem man zu einem adäquaten Verständnis des Werkes und dessen historischen Kontext gelänge. Vorausgesetzt werden so jedoch schon als gültig aufgefaßte Vorstellungen über die maßgeblichen ästhetischen und kompositionstechnischen Richtungen zur Zeit Mendelssohns, die selbst nicht mehr diskutiert werden müßten.

Indem der Rezeptionsprozeß – die unterschiedlichen Interpretationen, die an eine Komposition und deren Komponisten herangetragen werden – nicht thematisiert bzw. als nicht relevant für ein adäquates Verständnis des Werkes angesehen wird, werden automatisch Verfahren aus dem wissenschaftlichen Diskurs, wenn nicht ganz entfernt, so aber an dessen Rand verwiesen, die nach möglichen Gründen für das Herantragen bestimmter Klischees und Beurteilungstereotype an die Kompositionen Felix Mendelssohns fragten. Damit wird die Rolle des Rezipienten bzw. des wissenschaftlichen Beobachters als etwas Äußeres aufgefaßt, das den festen Verbund von Werk und dessen Produzenten nicht veränderte.

Hinsichtlich dieser rigorosen Abwehrhaltung gegen als dem musikwissenschaftlichen Gegenstand rein äußerlich aufgefaßte Verfahrensweisen überrascht das vom Autor angeführte Argument, daß erst nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten die Voraussetzungen zu einer „wahrhaft wissenschaftlichen Forschung“ gegeben seien. Als Voraussetzung für die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Forschung wird gerade ein der Musik äußeres Kriterium, eine politische Situation, eingeführt, die des entspannten kulturellen Klimas. Damit argumentiert der Autor auf der Ebene der Ideologie:

„Gewiß kann sich eine allein der Sache verpflichtete, d.h. wahrhaft wissenschaftliche Forschung, die die politische Dimension zwar nicht aus dem Auge verlieren darf, aber auf jede Aussonderung und jede Vereinnahmung verzichtet, nur in einem – lokal, national und international – entspannten kulturellen Klima voll entfalten. Der Berliner Kongreß hat gezeigt, daß dafür heute die besten Voraussetzungen bestehen.“¹⁰

⁹ Ebd., S.10f.

¹⁰ Ebd., S.11.

Mit diesem Argument könnten die am Mendelssohn-Diskurs Beteiligten ebenfalls die Vernachlässigung des bisherigen Rezeptionsprozesses der Kompositionen Mendelssohns legitimieren. Denn mit der Einführung des radikalen Schnitts, der den Rezeptionsprozeß in eine Zeit vor und eine nach der Wiedervereinigung teilte, müßte der Mendelssohn-Diskurs bis zur Wiedervereinigung nicht extensiv reflektiert werden, da diese Rezeptionszeugnisse nicht in einem Klima entstanden, das die Voraussetzung zu „wahrhaft wissenschaftlicher Forschung“ geboten hätte. Diese Ausgrenzung wäre damit durch die eigens eingeführten Kriterien für ‘wissenschaftliches Arbeiten’ legitimiert.¹¹ Darin mag ein geschickter Schachzug für ein diskurslimitierendes Verfahren gesehen werden, doch erweist er sich eher als eine gewisse Naivität entlarvendes Manöver. Was hier für die Mendelssohn-Forschung formuliert wird, wäre auch für andere Forschungsbereiche gültig. Wer käme jedoch auf die Idee zu behaupten, daß erst jetzt eine „wahrhaft wissenschaftliche Forschung“ über die Kompositionen Johann Sebastian Bachs möglich sei? Des weiteren überrascht die Konsequenz, mit der die ideologische Ebene ab der Wiedervereinigung wieder latent gehalten wird. Innerhalb des Gedankengangs der Argumentation wäre in einer politisch demokratisierten Situation ‘wahrhaft wissenschaftliche Forschung’ möglich und die Musikwissenschaft ein Wissenschaftsbereich, der jetzt wieder rein autonom, ohne Einfluß von außen, arbeiten könnte. Daß die seit der Wiedervereinigung herrschenden politischen und gesellschaftlichen Umstände eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Person und Kompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys erleichtern, erscheint plausibel. Doch sie bilden nicht die Voraussetzung für eine ‘wahrhaft wissenschaftliche Forschung’, selbst wenn der vom Autor eingeführte Maßstab für wissenschaftliches Arbeiten zugrunde gelegt wird. Denn auch wenn die Erstellung einer neuen Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns, so wie diese jetzt konzipiert ist¹², vor der ‘Wende’ nicht möglich gewesen ist, bestand dennoch auch zur Zeit der Deutschen Demokratischen Republik für den einzelnen Wissenschaftler die Möglichkeit, die in Ost-Berlin, Leipzig und Krakau aufbewahrten Autographe einzusehen. Die Vielzahl der in nicht-kommunistischen

¹¹ Mit diesem Argument enthebt sich die aktuelle Mendelssohn-Forschung gleichfalls einer detaillierten Aufarbeitung der musikwissenschaftlichen Forschung während des Dritten Reiches.

¹² Vgl. hierzu Christian Martin Schmidt: *Konzeption und Stand der Mendelssohn-Gesamtausgabe*. In: Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. u. 9. Juni 1993, hrsg.v. Gewandhaus zu Leipzig. Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1996, S.131-134.

Ländern aufbewahrten Autographe von Kompositionen und Briefen zu konsultieren, war noch problemloser möglich.

In Anbetracht ihrer eigenen Auffassung von einem adäquaten wissenschaftlichen Arbeiten, für das explizit historisch-philologische Verfahrensweisen präferiert und die Werke sowie Selbstzeugnisse eines Komponisten als primäre Untersuchungsgegenstände eingesetzt werden, erstaunt der Sachverhalt, daß die Vertreter einer deutschen Musikwissenschaft lange Zeit auf diese von ihnen als absolut gesetzte wissenschaftliche Analyse bei der Beschäftigung mit dem Komponisten Mendelssohn verzichtet haben. Mögliche Gründe für die Vernachlässigung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Person und Kompositionen Felix Mendelssohns könnten weniger in den vom Autor angeführten fehlenden Voraussetzungen zu einer wissenschaftlichen Forschung – für die sogar der moralische Anspruch von 'Wahrheit' erhoben wird – liegen, als in den als rein 'äußerlich' aufgefaßten Vorstellungen über Mendelssohn. Die Auffassungen über Mendelssohns Künstlertum und kompositorische Qualität, die bisher in den musikwissenschaftlichen Diskurs Eingang gefunden haben, scheinen auf ein großes Maß an Akzeptanz bei den am Diskurs Beteiligten getroffen zu sein. Die Akzeptabilität dieser Auffassungen könnte wiederum von bestimmten Vorstellungen der Diskursteilnehmer über den Verlauf von Musikgeschichte, den als maßgeblich angesehenen Komponisten und Gattungen sowie Mendelssohns Situierung innerhalb dieses Geflechts abhängig sein.

1.1 Methodische Vorbemerkung

Die methodische Vorgehensweise in der vorliegenden Arbeit ist eine ausschließlich induktive. Dies führt hinsichtlich der in den Kapiteln zwei und drei thematisierten Fragestellungen dazu, daß der eigenen Darstellung kein spezielles Theoriemodell zur Geschichtsschreibung oder Künstlerbiographie als Bewertungsmaßstab zugrunde liegt. Von Geschichtswissenschaftlern sind in den letzten Jahren verschiedene Konzepte diskutiert worden, die nicht nur innerhalb der Geschichtswissenschaft, sondern auch in der Literaturwissenschaft zu einem eigenen Metadiskurs über Historiographie geführt haben. Diese verschiedenen theoretischen Ansätze, die zu unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten führen, sind jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit.

Untersuchungsgegenstand ist der Diskurs über die Sinfoniekompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys. Hierfür wird der Diskursbegriff in einer allgemeinen Bedeutung verwendet, um eine möglichst große 'Offenheit' des analytischen Zugriffs zu gewährleisten. Es erfolgt deshalb keine Zugrundelegung des Diskursbegriffes von Michel Foucault oder von Jürgen Habermas für die Analyse der Texte. Als 'Diskurs' wird die Menge aller Aussagen verstanden, die von Musikwissenschaftlern in mündlicher oder schriftlicher Form getätigt werden.

Wenn die 'Diskurstheorie' in ihrer Ausprägung durch Foucault nicht als methodische Grundlage der eigenen Arbeit dient, so ist diese Arbeit dennoch einigen Hauptthesen des Poststrukturalismus - zu denen auch Foucaults Diskurstheorie gezählt wird - verpflichtet. Als eine solche fungiert die Grundannahme, daß 'Bedeutung' innerhalb der Sprache konstituiert wird. Dies meint, daß 'Bedeutung' nicht von außen verbürgt werden kann. Es gibt keine vordiskursiven 'Wahrheiten', sondern 'Wahrheiten' sind ein Resultat des jeweiligen Diskurses, werden erst diskursiv konstituiert.

In dieser Hinsicht richtet sich das Untersuchungsinteresse auf die Funktionsmechanismen des Mendelssohn-Diskurses, aus denen die Konstituierung des musikwissenschaftlichen Wissens über den Sinfoniekomponisten Mendelssohn resultiert. Dies führt zu Fragestellungen, welche Voraussetzungen den Aussagen der zu untersuchenden Texte zugrunde liegen, und ob es ein im Diskurs fest installiertes Kategorien- und Kriteriengefüge gibt, das dazu führt, daß nur eine limitierte Anzahl von Auffassungen über Mendelssohn als 'wahre' Aussagen möglich ist und diese Aussagen durch permanente Affirmation bestätigt.

Anhand einer Analyse eines wissenschaftlichen Textes über die Sinfoniekompositionen Mendelssohns sollen die Untersuchungsperspektive und die Fragestellungen der eigenen Arbeit vorgestellt werden.¹³

1.2 Einführung in die Untersuchungsperspektive

Wulf Konold führt im Vorwort zu seiner Veröffentlichung¹⁴ zwei Gründe an, warum die Sinfoniekompositionen Felix Mendelssohn Bartholdys im Gegensatz zu anderen Fragestellungen und Kompositionen Mendelssohns „bisher nicht Gegenstand der Forschung“¹⁵ gewesen seien.

Für die folgenden Ausführungen ist nicht relevant, ob Konolds Feststellungen zutreffen. Kritik an einzelnen Personen ist nicht intendiert, sondern es interessieren die Argumentationstrategien: Welche Perspektive(n) nimmt der Autor gegenüber seinen Untersuchungsgegenständen ein und welche latent gehaltenen Voraussetzungen liegen der Argumentation zugrunde. Da die Verfahrensweisen der Argumentation des Autors reflektiert werden sollen, mag es gerechtfertigt sein, einen längeren Ausschnitt aus dem Text zu zitieren:

"Daß die Symphonie – als repräsentative Gattung der Instrumentalmusik – dabei unberücksichtigt bleibt, mag wohl an dem Eindruck der Uneinheitlichkeit liegen, den die Beiträge zu dieser Gattung in Mendelssohns Werk-Katalog hervorrufen. Es ist keine geschlossene Werk-Gruppe, die dem Forscher entgegentritt: eine Reihe von Jugend-Symphonien, die den Rang von Studienarbeiten haben, wird gefolgt von einer frühen publizierten Symphonie, die ebenfalls noch uneinheitlich wirkt. Zwei im Musikleben fest verankerte reife Werke, die *Italienische* und die *Schottische Symphonie*, von denen die erste posthum veröffentlicht wurde, stehen neben der zu Lebzeiten ebenfalls unpublizierten *Reformations-Symphonie* und dem zwischen Oratorium und Symphonie pendelnden und damit zwischen alle Gattungsraster fallenden *Lobgesang*. Gemessen an dieser Vielfalt, die man auch Buntscheckigkeit nennen könnte, fällt es schwer, den ›Symphoniker Mendelssohn‹ ins Blickfeld zu nehmen – nicht nur vor dem Hintergrund der ›Symphoniker‹ Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner und Mahler. Ein zweiter Grund mag hinzukommen: auch die Werke von Mendelssohn, von Schumann und etwa Niels W. Gade haben an dem festgefügtten Begriff einer ›symphonielosen Zeit‹

¹³ Zwischen dem gewählten Text und den Fragestellungen besteht kein Verhältnis von Ursache und Wirkung. Der Text dient als Gegenstand, die unabhängig von der Existenz dieses Textes bestehenden Fragestellungen anschaulich zu formulieren.

¹⁴ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*. Laaber 1992.

¹⁵ Ebd., S.9. Diese Auffassung des Autors wäre zu differenzieren, da dieser von einigen englischsprachigen Studien über die Sinfonien keine Kenntnis hat. Zu nennen ist insbesondere die Dissertation von Judith Karen Silber: *Mendelssohn and the Reformation Symphony: A Critical and Historical Study*. Phil. Diss. Yale University 1987.

zwischen Beethovens Tod und den Werken von Bruckner und Brahms kaum etwas ändern können."¹⁶

Die zwei Gründe, die der Autor formuliert, entstammen unterschiedlichen Argumentationsebenen. Einerseits wird scheinbar werkimmanent argumentiert, wenn die 'Uneinheitlichkeit' der Kompositionen selbst als Grund angeführt wird, andererseits wird historisch argumentiert, wenn mit dem Begriff der 'symphonielosen Zeit' auf eine Auffassung innerhalb des Diskurses über musikgeschichtliche Verläufe als Begründung verwiesen wird. Hinter dem Bezug auf rein kompositionstechnische, werkimmanente Eigenschaften verbergen sich jedoch gleichfalls Beurteilungskriterien, die anderen und als maßgeblich aufgefaßten Kompositionen sowie Auffassungen über die Entwicklung eines Komponisten und einer Gattungsgeschichte der Sinfonie entnommen sind. Schon die verwendete Formulierung 'Eindruck der Uneinheitlichkeit' verweist auf die Person des Beobachters. Eindrücke hat derjenige, der beobachtet, und der beim Beobachtungsprozeß entstehende Eindruck einer Uneinheitlichkeit kann nicht als direkte dem beobachteten Objekt inhärente Eigenschaft aufgefaßt werden. Beobachterunabhängige Qualitäten des Objekts, hier die Sinfoniekompositionen Mendelssohns, gibt es nicht. Dagegen weist der Autor den Kompositionen den Status von Entitäten zu, die selbst zu handeln im stande wären: Er bezeichnet die Sinfonien als „keine geschlossene Werkgruppe, die dem Forscher entgegentritt“. Zu fragen wäre jedoch, wer hier wem entgegentritt. Wäre die Perspektive nicht genau umgekehrt? Dann wählte der Musikwissenschaftler aus einer großen Menge von Kompositionen aus. Er würde zum Aktanten, der den von ihm erst ausgewählten und damit zu Untersuchungsgegenständen erklärten Kompositionen entgegenträte. Die Eigenschaft von 'Uneinheitlichkeit' oder 'Geschlossenheit' würde dann vom Wissenschaftler erst den Gegenständen zugeschrieben. Wobei dann zu fragen wäre, welche 'einheitsstiftenden' Kriterien der Forscher verwendet, und wie er zu diesen Kriterien gekommen ist. Dies erforderte die Frage nach der vom Wissenschaftler gewählten Vergleichsebene. Denn der Begriff 'Uneinheitlichkeit' kann auf Objekte nur dann als ein qualitätsabsprechendes Beurteilungskriterium angewandt werden, wenn ein anderes Objekt, dem 'Geschlossenheit' zugeschrieben wird, als maßgebliche Unterscheidung zur Verfügung steht. 'Geschlossenheit' scheint für den Autor eine der maßgeblich qualitätsausweisenden Voraussetzungen zu sein, und dies nicht nur für einzelne

¹⁶ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 9. Im folgenden wird die Seitenangabe den Zitaten in runder Klammer nachgestellt.

Kompositionen, sondern auch auf größere Einheiten bezogen. Diese Einheiten wären in der Begrifflichkeit des Autors 'Werk-Katalog', 'Werk-Gruppe' bzw. 'Gattung' und das 'Leben des Komponisten', auf den die Werke zurückgerechnet werden. In der Einführung dieser Begrifflichkeit könnte zunächst ein Verfahren gesehen werden, mit dem Ordnung hergestellt werden soll. Anhand des Argumentationsganges wird jedoch deutlich, daß dieses Ordnungsschema nicht wertfrei verwendet wird, sondern die eingeführten Unterscheidungen ontologisch aufgeladen und durch Wertzuschreibungen in ein hierarchisches Gefüge überführt werden.

Die Formulierung „keine geschlossene Werk-Gruppe“ evoziert das Bild von 'Unfertigkeit'. Hinter 'Geschlossenheit' verbirgt sich die Vorstellung einer kompositorischen Entwicklung von einem Anfangs- bis zu einem Endpunkt, deren einzelne Stadien voneinander abhängen. Dabei wird die kompositorische Entwicklung zurückgerechnet auf einen künstlerischen 'Reifeprozess' des Komponisten. Für die Sinfoniekompositionen als 'Werk-Gruppe' Mendelssohns ist nach Auffassung des Autors jedoch keine 'bruchlose' Entwicklung erkennbar. Der erste Bruch ergibt sich, wenn der Übergang von einer Jugendphase, die als Lern- und Ausbildungsprozess gesehen wird [„eine Reihe von Jugend-Symphonien, die den Rang von Studienarbeiten haben“ (9)], zur Eigenständigkeit als Komponist von Sinfonien, welche die Ausbildung eines 'Personalstils' voraussetzen scheint, in den Augen des Autors nicht gelingt.¹⁷ Als Kennzeichen für den Beginn dieser zweiten Phase wird die Publikation der Kompositionen eingeführt. Der Komponist autorisiert 'sein Werk'. Nach Auffassung des Autors ist die erste Sinfonie-Publikation Mendelssohns jedoch verfrüht, da die Komposition noch „uneinheitlich“ wirke. 'Reife'¹⁸ zeigten erst die *Italienische* und *Schottische Symphonie*. Als zusätzlichen Beweis für die Qualität dieser beiden Kompositionen wird vom Autor auch ein Moment der Rezeptionsgeschichte angeführt. Denn diese Kompositionen seien „im Musikleben fest verankert“. Diese Argumentation verweist auf die Auffassung, daß sich Kompositionen kraft ihrer Qualität historisch durchsetzen. Hinter der Folie des positiven Urteil der Geschichte scheint es den Autor nur kurz zu irritieren, daß der Komponist die *Italienische* Sinfonie nicht

¹⁷ Den Fragen, wie von den Diskursteilnehmern das 'Künstler-Leben' Mendelssohns als Einheit konstituiert wird, welcher Stellenwert den Sinfoniekompositionen innerhalb einzelner 'Entwicklungsphasen' zugewiesen wird und wie die Festlegung eines 'Personalstils' die Beurteilungen steuert, soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden.

¹⁸ Wie 'Reife' im Diskurs bestimmt wird und woran 'Reife' bei Mendelssohn als Person sowie an seinen Kompositionen festgemacht wird, soll im ersten Themenkreis untersucht werden.

publiziert hat und damit nicht autorisierte.¹⁹ Das Kriterium der 'Publikation zu Lebzeiten' führt somit gleichfalls zur Feststellung von Brüchen im künstlerischen Entwicklungsprozeß Mendelssohns. Ein weiteren Bruch innerhalb der 'Werk-Gruppe' macht der Autor an der Komposition des *Lobgesanges* fest, der „zwischen alle Gattungsraster“ falle. Die Formulierung des „zwischen alle Gattungsraster fallenden *Lobgesang*“(9) impliziert, daß diese Komposition als Forschungsgegenstand nur schwer greifbar sei, da sie durch die gängigen und als maßgeblich aufgefaßten Bestimmungsnetze für eine Sinfoniekomposition falle. Gemessen an den im musikwissenschaftlichen Diskurs aufgestellten Gattungsnormen wäre die Komposition des Lobgesangs nicht als 'Sinfonie' beschreibbar.

Nachdem der Autor die einzelnen Aspekte, die für den Eindruck von „Uneinheitlichkeit“ verantwortlich seien, benannt hat, bekräftigt er seine Auffassung nochmals – diesmal explizit als negative Wertung formuliert. Dabei wird der Begriff „Vielfalt“ in der Argumentation als Negativkriterium verwendet. Denn im Kontext des Satzgefüges mit dem eingeschobenen Relativsatz „Vielfalt, die man auch Buntscheckigkeit nennen könnte“(9) wird durch die Konnotationen des Wortes 'Buntscheckigkeit' der Eindruck erweckt, die Werk-Gruppe sei eine Ansammlung von einer 'wilden Kreuzung' unterschiedlichster und nicht zusammenpassender Kompositionen, in denen selbst eine unzulässige Vermischung der Kompositionsstile vorherrsche.

Für die angeführten 'Bruchstellen', die für den Autor ausschlaggebend sind, die Sinfoniekompositionen als uneinheitlich und damit unabgeschlossen zu bezeichnen, wären jedoch nicht die der Komposition oder dem Komponisten als inhärent zugeschriebenen Eigenschaften verantwortlich zu machen, sondern das vom Autor zugrundegelegte Denk- und Beurteilungsmodell, für das feststehende Vorstellungen über die Kategorie des 'Autors', des 'Werkes' sowie einer 'Gattungsgeschichte' und 'Kanonbildung' kennzeichnend sind.

Es wurde schon erwähnt, daß die vom Autor verwendete Begrifflichkeit nicht nur als ein reines Ordnungselement dient, sondern auch auf eine Werthierarchie verweist, die Auswirkungen auf die Gesamtbeurteilung eines Komponisten hat. Der Autor rekurriert auf die 'Sinfonie' „als repräsentative Gattung der Instrumental-

¹⁹ Es wird zu untersuchen sein, welche unterschiedlichen Stellenwerte dem Aspekt, daß Felix Mendelssohn neben den Streichersinfonien die *Reformationssinfonie* sowie die *Italienische Sinfonie* nicht publizierte, bei der Beurteilung dieser Kompositionen von den Diskursteilnehmern zugewiesen werden. – In der vorliegenden Arbeit werden die Sinfonien mit der Nomenklatur bezeichnet, unter der sie auch im Diskurs firmieren. Welche Rezeptionsprozesse für die Namensgebung u.a. 'Schottische', 'Italienische' verantwortlich sind, wird an entsprechender Stelle ausgeführt werden.

musik“(9). Für die Bestimmung des Stellenwertes, der dem Komponisten Felix Mendelssohn im Diskurs über musikgeschichtliche Verläufe zuerkannt wird, erscheint es nicht unerheblich, welchen Gattungen seine Kompositionen zuzurechnen sind. Die Qualität und Kunstfertigkeit eines Komponisten hat sich in den „repräsentativen Gattungen“²⁰ zu erweisen. Welche Gattungen dies sind, scheint erst rückblickend im musikwissenschaftlichen Diskurs festgelegt zu werden. Die Auffassung, daß die Sinfoniekompositionen Mendelssohns „keine geschlossene Werk-Gruppe“(9) sind, beinhaltet gleichfalls eine negative Bewertung der Person Mendelssohns als Künstler.

²⁰ In der Argumentation bleibt offen, was mit ‘repräsentativ’ gemeint ist und worauf sich die Aussage genau bezieht. Repräsentativ für wen (denkbar wären die Komponisten aber auch die Auffassung der Wissenschaftler) oder was (Vorstellung von Musikgeschichte und deren maßgebliche Kunstwerke) und zu welcher Zeit (zu Lebzeiten Mendelssohns oder erst im Rückblick)?

2. KAPITEL: 'IDEALE KÜNSTLERBIOGRAPHIE'

Es wird oft vergessen oder, wenn daran gedacht wird, bestritten, daß keine gegebene Folge von Ereignissen, die durch die historische Überlieferung belegt ist, eine offenkundig abgeschlossene und vollständige Geschichte enthält. Das gilt ebenso für die Ereignisse, die das Leben eines Einzelnen ausmachen, wie für eine Institution, eine Nation oder ein ganzes Volk. Wir leben nicht Geschichten, auch wenn wir unserem Leben dadurch Sinn verleihen, daß wir ihm nachträglich die Form einer Geschichte verleihen.²¹

Für eine Geschichte, hier im Sinne von Erzählung verstanden, ist als notwendige Erzählvoraussetzung ein Anfangs- und Endpunkt kennzeichnend. Die Art und Weise, mit der ein Historiker bei der Erzählung des Lebens einer Person die zu erzählende Zeitspanne füllt, wäre eigentlich als unbegrenzt variabel denkbar. Dennoch liegen 'Biographien' einige wenige Narrationsmodelle zugrunde, die auf akzeptierte Erzählkonventionen zurückverweisen. Allein durch die Auswahl einiger Daten aus der Fülle überlieferter Ereignisse, die dann im Akt des Aufschreibens in eine syntaktische Abfolge überführt werden, wird dem Leser eine Vorstellung von Linearität und Kausalität dieser ausgewählten Ereignisse vermittelt. Geschichtserzählungen werden damit zu etwas nachträglich Konstruiertem, in denen Einheit und Geschlossenheit einer Ereignisfolge schon durch die sprachliche Verknüpfung und Kontextierung hergestellt wird. Für den Leser können diese Geschichtserzählungen dann als getreues Abbild real vergangener sinnhafter Wirklichkeit erscheinen.

An einem Beispiel soll demonstriert werden, wie schon allein die Wortwahl und Elemente der Syntax beim Leser die Vorstellung von Stringenz und Kausalität evozieren können, ohne daß die einzelnen Aussagen mit weiterführenden Argumenten oder Belegen gestützt werden müßten:

„Zu ermessen wäre zunächst, was es bedeutete, in einer Tradition aufzuwachsen, die auch als erste Phase einer historischen Bildung verstanden werden kann. Dann erst setzten jene Konflikte ein, die durch die simultane Begegnung mit Bach und mit Beethovens Spätwerk ausgelöst wurden. Als ihre Konsequenz entstand die Krise der scheinbar so glücklichen Reisejahre, in denen als Indiz eines neuen historischen Bewußtseins die Spaltungen der Moderne zuerst hervortreten. Die Frucht dessen war der scheinbar regressive *Paulus*, dessen Modernität in der Fähigkeit zur Aufarbeitung der Geschichte beschlossen ist. Danach erst war der erneute Rückgriff auf die normativen Gattungen der klassischen Instrumentalmusik möglich. Und am Ende stand

²¹ Hayden White: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1991, S. 111.

noch der unvermutete Aufbruch zu ungewissen Zielen, die sich im Spätwerk eher nur ahnungsvoll abzeichnen.²²

Der Text bekommt durch die simple Hintereinanderschaltung von Behauptungen eine Dichte, die es dem Leser schwer macht, nicht an der Plausibilität der Aussagen zu zweifeln. Dabei sind die 'kleinen' Verbindungswörter in der Abfolge der Sätze ausschlaggebend, diese als Argumentationskette aufzufassen, in der kein Glied der Kette ausgelassen werden könnte, ohne daß der behauptete Gesamtkausalzusammenhang Schaden erlitt. Diese Verbindungspartikel verweisen jeweils explizit oder implizit auf die zeitliche und kausale Ebene. Der explizite Kausalzusammenhang wird mit den Syntagmen '*als ihre Konsequenz*' und '*die Frucht dessen*' behauptet, der Hervorhebung der zeitlichen Aufeinanderfolge, die gleichfalls einer Kausalität förderlich sind, dienen die Partikel '*zunächst*', '*dann erst*', '*danach erst*' und '*am Ende*'.

Wendet man den Blick von der syntaktischen Ebene zu semantischen Aspekten des Schreibens einer Biographie, ist beobachtbar, daß das Leben eines Menschen von vornherein als eine sinnhafte Einheit aufgefaßt wird. Die Lebensspanne eines Menschen, als Wesen mit selbstbestimmtem Bewußtsein gedacht, von einem Anfangs- zu einem Endpunkt wird nicht selten als kontinuierlicher Lernprozeß von der Geburt bis zum Tod beschrieben. Einheit und Abgeschlossenheit für ein einzelnes Leben werden als präexistent angenommen, da der einzelne Mensch als Teilelement eingebettet in den zeitlichen Ablauf der Welt gedacht wird. Erst wenn dieser übergeordnete Rahmen gesetzt wird, werden Fragen hinsichtlich Verbindungen oder Entwicklungsprozessen zwischen Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigem für Lebensbeschreibungen relevant, um – auf musikwissenschaftliche Fragestellungen bezogen – zum Beispiel die 'Leistung' eines Einzelnen für kompositorische 'Entwicklungen' zu bestimmen.

Anzeichen für das Vorliegen dieses Erzählmodells ist zum Beispiel die erst bedeutungszuweisende Verwendung der eigentlich geschichtslosen reinen Geburts- und Todesdaten als Ursprung und Ziel des Lebens einer Person. In der Darstellung der dazwischen liegenden Zeitspanne wird die Möglichkeit von Beliebigkeit weitestgehend ausgeblendet, indem ausgehend vom Endpunkt die einzelnen aus der Gesamtheit herausgehobenen Ereignisse in eine kohärente sinnhafte Verknüpfung überführt werden, so daß fast jedes Ereignis im Rückblick

²² Friedhelm Krummacher: *Aussichten im Rückblick: Felix Mendelssohn in der neueren Forschung*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994...*, S. 295.

als zwingend notwendiges Element für die Geschlossenheit des gesamten Lebensprozesses erscheint.

Das oben angeführte Zitat entstammt zwar keiner biographischen Publikation, doch versteht Friedhelm Krummacher seine Gedanken als Grundgerüst, das einer noch zu schreibenden Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys zugrundezuliegen habe. Ziel dieses für den Verfasser fast „utopischen Projekts“²³ einer Biographie ist der Versuch, die „kulturgeschichtliche Bedeutung Mendelssohns“²⁴ deutlich zu machen. Ausgangspunkt dieses Versuches könnten nach Auffassung des Autors nur die Werke Mendelssohns sein, da ohne dessen kompositorische Leistungen seine weiteren unbestrittenen Leistungen als Virtuose, Dirigent, Editor und Organisator nicht gleichermaßen wirksam geworden wären.

An dieser Konzentration auf nur eine Perspektive, von der aus man glaubt, die kulturgeschichtliche Bedeutung Mendelssohns bestimmen zu können, zeigt sich auch der Versuch, einer als Gefahr erkannten Vermischung von Leben und Werk eines Künstlers²⁵ für eine mit wissenschaftlichen Anspruch verfaßten Biographie zu entgehen. Unreflektiert bleibt jedoch, ob durch die Umkehrung der Perspektive von der Auffassung, die Lebensumstände böten Erklärungen der Werke, hin zu der Sicht, daß sich mit den Werken die kulturgeschichtliche Bedeutung Mendelssohns und damit sein Leben bestimmen ließe, nicht nur die früher explizit zur Erklärung der Kompositionen herangezogenen Lebensumstände nun verborgen gehalten werden, obgleich bei der Diskussion der Werke weiterhin latent auf persönliche Daten Mendelssohns und der Vorstellung, wie sein Leben in Phasen einzuteilen sei, zurückgegriffen wird. Die eine Eindimensionalität wäre somit nur durch eine andere eindimensionale Perspektive abgelöst.

Betrachtet man die Wortwahl im Zitat und berücksichtigt die semantischen Konnotationen einiger Begriffe, wird das Verfahren erkennbar, das Leben einer Person als Einheit aufzufassen und ihm Kohärenz und Abgeschlossenheit zuzuschreiben. Auch die Anbindung an einen übergeordneten Ablauf von Welt, hier konkret Auffassungen über den Verlauf von Musikgeschichte, werden als

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Als ein Beispiel von vielen sei auf das Kapitel 'Felix Mendelssohn Bartholdy' in Georg Kneplers *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd.2, Berlin 1961, S. 747-770 verwiesen. Dort heißt es u.a.: „Die Konflikte in Mendelssohns Leben darf man nicht losgelöst von seiner Musik sehen. Sie erläutern einander.“ (S.763)

Rahmenbedingung für die Einordnung der Leistung Mendelssohns deutlich. Die Verankerung Mendelssohns in das zeitgenössische kulturhistorische Umfeld wird im ersten Satz sichtbar. Voraussetzung für eine als adäquat erachtete Beurteilung Mendelssohns ist die Berücksichtigung der spezifischen „Tradition“²⁶, die „als erste Phase einer historischen Bildung verstanden“²⁷ werden könne, in die Mendelssohn hineingeboren wird. Gleichmaßen wird eine – wenn auch nur lose – Anbindung an zukünftiges Musikgeschehen hergestellt, wenn für Mendelssohns „Spätwerk“ in Anspruch genommen wird, es deute einen „Aufbruch zu ungewissen Zielen“ an.

Der beobachteten engen syntaktischen Verknüpfung der einzelnen Sätze, in der die einzelnen Verbindungswörter eine lineare Folgerung anzeigen sollten, entspricht die semantische Verknüpfung. Die vom Verfasser genannten Situationen und Kompositionen werden jeweils als zwangsläufige Folge der vorherigen gesetzt. Die „historische Bildung“ ist der Grund für „jene Konflikte“, die durch eine Auseinandersetzung mit den Kompositionen Bachs und dem Spätwerk Beethovens „ausgelöst wurden“. Was zunächst nur als Konflikt beschrieben wird, weitet sich aus zu einer „Krise“, welche die Reisejahre kennzeichnete. Ein „neues historisches Bewußtsein“ ist die Voraussetzung für die Komposition des Oratoriums Paulus, dessen „Modernität“ gerade in der Fähigkeit seines Komponisten begründet liegt, weit zurückliegende Musikgeschichte aufzuarbeiten. Diese erfolgreiche Aufarbeitung vergangener Kompositionstradition ist wiederum Bedingung der Möglichkeit eines „erneuten Rückgriffs auf die normativen Gattungen der klassischen Instrumentalmusik“. Das stringente Abhängigkeitsverhältnis der einzelnen ‘Entwicklungsstufen’ wird erst zwischen vorletztem und letztem Satz aufgegeben. Mit dem Wort „und“ wird statt einer kausalen Anbindung eine eher lose Verknüpfung hergestellt. Dieser Nebenordnung entspricht die Aussage des Verfassers, daß die weitere kompositorische Entwicklung im Spätwerk Mendelssohns ein doch eher „**unvermuteter** Aufbruch zu **ungewissen** Zielen“ (Hervorhebung der Verfasserin) gewesen sei. Dennoch hebt dieser Schlußsatz die gesamte Darstellung des Lebens Mendelssohns als eine in sich geschlossene kompositorische Entwicklung nicht auf. Er fungiert als Schließungsfigur der Erzählung, die gleichfalls Anschlußfähigkeit für Erzählungen zukünftiger musikgeschichtlicher Ereignisse bereithält.

²⁶ Friedhelm Krummacher: *Ansichten im Rückblick...*, S. 295.

²⁷ Ebenda. Alle weiteren in doppelten Anführungszeichen gesetzten Wörter sind gleichfalls Bestandteil des angeführten Zitats.

Betrachtet man die Argumentationsstrategie des Verfassers, wird der Versuch erkennbar, Mendelssohns Leben anhand seiner Kompositionsentwicklung zu erzählen, die auch als Lösung von ästhetischen Problemen aufgefaßt wird. Dabei dient die kausale Verknüpfung dazu, für Mendelssohns Oeuvre kompositorische Entwicklung zu höherer Kompetenz und eine kontinuierliche Qualitätssteigerung seiner Kompositionen zu behaupten. Seine Werke zeigten einen erfolgreichen Lernprozeß. Seine Kompetenz und Stärke als Komponist bewiese sich in der Überwindung von „**Krisen**“, auf das Vermögen aufgrund eines „**historischen Bewußtseins**“ musikgeschichtliche Entwicklung voranzutreiben, indem er an vergangene Kompositionstraditionen anknüpft und auf eine kompositorisch höhere Ebene führt. Statt nur epigonal zu sein, wird dem Komponisten Mendelssohn doch die Fähigkeit zur Innovation zuerkannt. Der Versuch, Mendelssohn in seiner Leistung als Komponist einen erfolgreichen Lebensentwurf zuzuschreiben, ist deutlich dem verwendeten Vokabular abzulesen. Das Oratorium Paulus ist eben nur „**scheinbar regressiv**“. Statt dessen zeichne dieses Werk gerade **Modernität** aus, die in der „Fähigkeit der Aufarbeitung von Geschichte“ bestünde. Auch im „**erneuten Rückgriff** auf die normativen Gattungen der klassischen Instrumentalmusik“ ist gerade kein Rückschritt zu sehen, sondern dieser wird ebenfalls als eine schöpferische Weiterentwicklung vergangener Kompositionstradition als auch als ein Fortschritt gegenüber seinen früheren Kompositionen dieser Gattungen gewertet, die vor der vom Verfasser benannten Krisenzeit entstanden.

Zieht man weitere Äußerungen über das Leben Mendelssohns zum Vergleich heran, läßt sich zeigen, daß für die Vorstellung von Abgeschlossenheit eine Perspektive aus größerem zeitlichen Abstand förderlich ist:

„Und so früh hat sich diese zauberschöne Welt in die Nacht des Todes gehüllt! Das Schicksal stellte ihm den Sarg mitten auf die Lebensbahn; wie viele edelste Werke werden mit ihm, in unentwickelten Keimen, in die Gruft hinabgesenkt! Ein unermesslicher Schatz, den die Erde deckt und den Niemand heben kann! Oft schon zog der düstere Stern frühen Untergangs durch den Himmel deutscher Kunst! Er sank für Weber fast eben so früh, für Mozart noch drei Jahre früher; Anderer, die wenn auch nicht so strahlten, doch hell genug geleuchtet, um ihren zeitigen Untergang zu betrauern - wie Schubert -, nicht zu gedenken! [...] Für den dahingegangenen Freund wird es unentschieden bleiben, ob die Wagschaale des Lebens, die er so reich mit ernsten, erhebenden Werken gefüllt, schwerer wiegt, als die geschätzt werden mag, welche sich nun in die ewig unenthüllte Nacht gesenkt hat! So inmitten der Kraft schied er von uns! Nicht erschöpft, ermattet von der siegreich durchmessenen Bahn, sondern noch voller fester Gesundheit des

schöpferischen Vermögens! Niemand kann sagen, daß er schon auf dessen höchster Höhe gestanden!“²⁸

Während in diesem Nachruf kurz nach dem Tode Mendelssohns die Auffassung formuliert wird, daß Mendelssohn mitten aus dem Leben und seinem Schaffensprozeß gerissen wurde, daß sein „schöpferisches Vermögen“ noch nicht die „höchste Höhe“ erreicht hatte und daß nun „Unentschieden“ bleiben müsse, ob die zu erwartenden späteren Kompositionen an die Qualität der früheren herangereicht hätten, fällt die Bewertung von Mendelssohns Leben aus der Perspektive eines Musikwissenschaftlers 150 Jahre nach Mendelssohns Tode ganz anders aus:

„Wenn überhaupt von einem der großen Komponisten gesagt werden kann, er sei zu früh gestorben, dann von Schubert. Mozarts oder Mendelssohns Leben, das kaum länger währte, scheint uns im Vergleich mit Schubert geradezu erfüllt; es ist gleichsam ›alles‹ da, und wir können uns nicht vorstellen, was noch hätte kommen können. Bei Schubert ist das anders. Schubert wird mitten aus dem Leben gerissen. Ja, sein früher Tod ist geradezu eine ›musikgeschichtliche Katastrophe‹[...]. Der gewaltige Schaffenschub, der ihn Mitte der zwanziger Jahre packt und in kaum vier Jahren Werke entstehen läßt, die der Nachwelt den völlig, gewandelten, reifen oder, wenn man so will, den ›eigentlichen‹ Schubert zeigen - er endet jäh im reichsten Augenblick.“²⁹

Unterscheiden sich diese beiden Zitate zwangsläufig in der Wahl der sprachlichen Mittel – Rellstabs Nachruf in der Tagespresse als Rezeptionszeugnis der Zeitgenossen und deren unmittelbare Betroffenheit über den plötzlichen frühen Tod des Komponisten sowie die reflektierenden Bemerkungen des heutigen Wissenschaftlers Steinbeck in einer musikwissenschaftlichen Publikation –, so wird dennoch an beiden Zitaten deutlich, wie die Sichtweise von der jeweiligen zeitlichen Perspektive bedingt wird. Was für Ludwig Rellstab Gegenwart und Zukunft war, ist für heutige Musikwissenschaftler gleichermaßen Vergangenheit, für die in Anspruch genommen wird, sie präsentiere sich dem Betrachter als zusammenhängende Musikgeschichte. Während für Rellstab zukünftige musikalische Begebenheiten in hohem Maße offen und kontingent bleiben mußten, hat der heutige Wissenschaftler diese Kontingenzen weitestgehend ausgeblendet, indem er vergangenen Ereignissen durch Auswahl und Gewichtung Linearität und Kausalität zuschreibt.

²⁸ Ludwig Rellstab: *Musikalische Beurtheilungen*. Leipzig 1861, S. 414 (= Rellstab, Gesammelte Schriften, N.F. Bd.8).

²⁹ Wolfram Steinbeck: *Zu Schuberts sinfonischem Schaffen*. In: *Schubert Handbuch*, hrsg.v. Walther Dürr u. Andreas Krause. Kassel u.a. 1997, S. 551.

Wenn Mendelssohns Leben im Rückblick als „erfüllt“ bezeichnet und damit in eine Abgeschlossenheit überführt wird, ist diese Bewertung – wie schon angedeutet – auch als Einordnung in einen übergeordneten Rahmen des angenommenen Verlaufs musikgeschichtlicher Entwicklungen zu verstehen. Welche Stellung dem Komponisten Mendelssohn dabei zugewiesen wird, ist immer auch abhängig von der Perspektive und Intention des Betrachters.

Die Auffassung, die Krummacher und Steinbeck in den angeführten Textbeispielen vertreten, unterscheidet sich nur in einem Punkt voneinander. Beiden Stellungnahmen liegt die Vorstellung von einer Musikgeschichte zugrunde, die sich als Fortschrittsgeschichte präsentiert. Den Werken eines Komponisten wird die Eigenschaft zugewiesen, aufgrund ihrer Qualität selbst geschichtsmächtig und damit *Movens* für weitere kompositorische Entwicklung zu sein. Im Rückblick auf das Oeuvre des Komponisten Mendelssohn jedoch urteilen beide unterschiedlich. Steinbeck weist Leben und Werk eine feste Abgeschlossenheit zu. Was als „erfüllt“ und vollständig („es ist gleichsam ›alles‹ da“)³⁰ beschrieben wird, erscheint nur auf den ersten Blick als positive Bewertung. Denn es müsste – auch bei Zugrundelegung der Beurteilungskriterien dieses Musikwissenschaftlers – ein negativer Beigeschmack bleiben, wenn einem zumal noch jungen Komponisten im Falle des Weiterlebens keine schöpferische Kraft mehr zugetraut und den wegen des Todes nicht mehr komponierten Werken das Vermögen der Innovation und Geschichtsmächtigkeit abgesprochen wird („...wir können uns nicht vorstellen, was noch hätte kommen können“³¹). Im Gegensatz zum Tode Mendelssohns wird der frühe Tod Franz Schuberts von Steinbeck, der dabei die Wortwahl des Wissenschaftlers Peter Gülke zitiert, als „musikgeschichtliche Katastrophe“³² gewertet. Zwei unterschiedliche Narrationsmodelle werden sichtbar. Zum einen das abgeschlossene, ‚glückliche‘ Leben eines Mendelssohn, der seine Aufgabe für ‚die Musikgeschichte‘ erfüllt hat und zum andern ein

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebd. Durch die Verwendung des Plurals „wir“ wird beim Leser der Eindruck erweckt, als ob es sich bei dieser Behauptung um eine allgemein akzeptierte Auffassung ‚der‘ Forschung handle.

³² Ebd. Wolfram Steinbeck zitiert hier eine zuerst von Peter Gülke auf Schuberts Tod angewandte Formulierung (*Franz Schubert und seine Zeit* Laaber 1991, S.48) und schließt sich dessen Beurteilung an. – An den Zitaten von Rellstab und Steinbeck zeigt sich gleichfalls, wie sich die Bewertung der Komponisten Mendelssohn und Schubert im Rückblick ins Gegenteil gekehrt hat. Diese Veränderung der Bewertung steht nicht zwangsläufig dafür, daß die wissenschaftliche Forschung im zeitlichen Abstand stets zu ‚überprüfbareren‘ und ‚adäquateren‘ wissenschaftlichen Aussagen über vergangene Phänomene kommt, sondern könnte auch ‚nur‘ die relative Flexibilität der Beurteilung der Wissenschaftler anzeigen, je nachdem, welcher Aspekt in den Mittelpunkt gestellt wird und welche anderen Vergleichselemente hinzutreten.

Lebensentwurf für Schubert, der durch einen 'tragischen' frühen Tod gekennzeichnet ist, und damit eine 'Katastrophe' für 'die Musikgeschichte' darstellt. Diese Erzählweisen bekommen nur Sinn, wenn von der Auffassung ausgegangen wird, Komponisten und deren Werke seien Bestandteil einer als Entität aufgefaßten Musikgeschichte, die wiederum als Fortschrittsgeschichte gedacht wird. Gülkes Ausspruch behauptet nichts weniger, als daß die Musikgeschichte anders – mit vermutlich qualitätsmäßig noch höheren und innovativeren Kompositionen – verlaufen wäre, hätte Schubert länger gelebt. Durch den frühen Tod Schuberts stellt das Ausbleiben weiterer Werke Schuberts einen unwiederbringlichen Verlust für 'die Musikgeschichte' dar.

Macht man sich dieses Gedankengebäude zu eigen, könnte man noch andere Überlegungen anschließen. Welch große Hilfe wären zum Beispiel weitere Sinfoniekompositionen Schuberts für die nachfolgenden Komponisten gewesen, die sich scheinbar mit dem als Bürde aufgefaßten Erbe Beethovens abmühten; nicht zu vergessen Mendelssohn selbst, der dann vielleicht eher – d.h. nicht erst mit seiner *Schottischen* Sinfonie, die in Kenntnis der Großen C-Dur Sinfonie Schuberts im Jahr 1842 vollendet wurde – und 'substanzvoller' auf dem Gebiete der Sinfonie hätte komponieren können. Dies mag provokativ formuliert sein und der Spekulation nicht entbehren. Aber Gülkes Originalzitat verweist explizit auf die Vorstellung, daß Schuberts früher Tod für den Abruch einer „sinfonischen Kontinuität“ bis zur 1. Sinfonie von Johannes Brahms verantwortlich sei.³³

Im Hinblick auf eine zu steter Innovation fortschreitenden aufgefaßten Musikgeschichte und im Rückblick auf den Tod Mendelssohns findet sich für den Komponisten Mendelssohn nach Auffassung Steinbecks zumindest kein Platz in der Reihe der maßstabsetzenden Komponisten. Zu evident scheinen aus dieser Perspektive die vielfach in musikgeschichtlichen Darstellungen und Biographien wiederholten Einordnungen Mendelssohns und die als Hauptstränge kompositorischer Entwicklung nach 1847 aufgefaßten Kompositionen eines Richard Wagner, Franz Liszt oder auch Hector Berlioz. Gleichmaßen wird auf die politische Situation des Revolutionsjahres 1848 als ein Ereignis verwiesen, das auch 'die

³³ „Diese (Brahms 1. Sinf.) freilich wäre dann so nicht komponiert worden [...]. Immerhin verdeutlicht das Beispiel der Brahms-Sinfonie, von der die angestrenzte Anknüpfung an eine fünfzig Jahre zuvor abgebrochene sinfonische Kontinuität nicht wegzudenken ist, inwiefern Schuberts früher Tod eine musikgeschichtliche Katastrophe war.“ (Peter Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit*..S.48) Verwendet Gülke zwar nicht den Ausspruch von einer 'sinfonielosen Zeit', so scheint doch die große Anzahl von Sinfoniekompositionen nach Schuberts Tod u.a. auch die Werke Schumanns und Mendelssohns nicht der von Gülke angenommenen sinfonischen Kontinuität anzugehören, hinter der man die Folie 'Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler' vermuten dürfte.

Musikgeschichte' veränderte, da es das Ende einer Epoche des Biedermeiers bedeutete:

„Der Ansturm der Zeit auf die bestehenden Verhältnisse im Jahre 1848 hat Mendelssohn nicht mehr erlebt. Seine Zeit war erfüllt und damit seine Aufgabe, als er 1847 aus dem Leben schied.“³⁴

Diese Sichtweise wird von Vertretern der gegenwärtigen Mendelssohnforschung, so von Wulf Konold, zunehmend kritisch reflektiert und auch in populärwissenschaftlichen Publikationen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht:

„...mit M. starb, wenige Wochen wiederum vor der Revolution von 1848, der musikalische Repräsentant der Epoche zwischen 1815 und 1848, die man - oft schon ohne den ursprünglich gemeinten parodistischen Beigeschmack - als Biedermeier bezeichnete, und mit der Epoche glaubte man dann auch deren musikalisches Leitbild als >überholt< beiseite legen zu können.“³⁵

Im Gegensatz zur im Zitat aufscheinenden Auffassung von Wolfram Steinbeck, daß Mendelssohn zur rechten Zeit gestorben sei, formuliert Friedhelm Krummacher vorsichtiger, wenn er bei Mendelssohn im Falle des Weiterlebens eine kompositorische Weiterentwicklung nicht rigoros ausgeschlossen hätte. Die Grundtendenz scheint jedoch auch bei Krummacher derjenigen von Steinbeck ähnlich, denn für Krummacher bleibt die Vorstellung von zukünftigen Kompositionen Mendelssohns eher vage und sehr unkonkret. Dies spiegelt sich deutlich in seiner Formulierung, es handle sich um einen „**unvermuteten** Aufbruch zu **ungewissen** Zielen, die sich im Spätwerk nur **ahnungsvoll**“³⁶ (Hervorhebung der Verfasserin) abzeichneten. Mit dieser Formulierung stellt Krummacher jedoch die Möglichkeit einer noch zu leistenden musikwissenschaftlichen Darstellung bereit, in der dann der Komponist Mendelssohn aus der bisherigen hermetischen Betrachtung herausgelöst und in der eine Anbindung an die nachfolgende musikalische Entwicklung konstatiert werden kann.

³⁴ Karl Heinz Wörner: *Der lyrische Klassizismus. Zum 150. Geburtstag von Felix Mendelssohn Bartholdy*. In: NZfM 120 (1959), S. 71f. – Wörners Formulierungen verweisen auf einen weiteren Erzähltypus bei Lebensbeschreibungen: die ideale Vorstellung, daß die spezifischen, individuellen Fähigkeiten einer Person kongruent mit den Möglichkeiten sind, die das zeitgenössische Umfeld bietet. Eine noch positivere Aussage über das Leben eines Menschen ist fast nicht denkbar, und dennoch wird dieser Biographietypus weniger mit dieser positiven Denotation bei der Beschreibung von Felix Mendelssohn angewandt, sondern eher als Bestätigung dafür, daß der Komponist Mendelssohn kaum 'geschichtsprägend' habe wirken können.

³⁵ Wulf Konold: Artikel 'Mendelssohn'. In: *Metzler Komponisten Lexikon. 340 werkgeschichtliche Porträts*, hrsg.v. Horst Weber. Stuttgart 1992, S. 480.

³⁶ Friedhelm Krummacher: *Aussichten im Rückblick...*, S. 295.

2.1 NARRATIONSMODELLE UND DER RÜCKGRIFF AUF DIE EINTEILUNG IN PHASEN

Romanautoren mögen sich nur mit vorgestellten Ereignissen befassen, während Historiker sich mit realen befassen, aber der Prozeß ihres Zusammenfügens, seien sie real oder vorgestellt, zu einer verständlichen Totalität, die als Gegenstand einer Darstellung dienen kann, ist ein dichterischer Prozeß.³⁷

Im Verlauf der bisherigen Betrachtung wurde auf zwei Narrationsmodelle hingewiesen, die bei der Schilderung eines als erfolgreich aufgefaßten Lebensentwurfs Anwendung finden. Zum einen das Modell eines als tragisch aufgefaßten Endes durch frühen Tod auf dem höchsten Punkt des Ruhmes, zum andern ein Modell eines erfüllten Lebens trotz frühen Todes, in dem der Komponist all das erreicht habe, was ihm im Rückblick als künstlerisch möglich zugestanden wurde. Diese beiden Erzählmodelle liegen in mehr oder weniger konkreter Form all den Beschreibungen zugrunde, die das Leben Mendelssohn Bartholdys als erfolgreiches Künstlerleben beschreiben wollen. Abgeschlossenheit des Lebens und der Gesamtheit der Kompositionen scheint eine unverzichtbare Voraussetzung dafür zu sein. So hält es Wolfram Steinbeck für notwendig, sich quasi zu entschuldigen, daß er Schuberts Leben als zu früh beendet darstellt. Eigentlich könne von einem „großen Komponisten“ nicht gesagt werden, er sei zu früh gestorben³⁸.

Ein vertrautes Erzählmodell für ein künstlerisch überwiegend erfolgloses bzw. wirkungsloses Komponistenleben ist die Präsentation als 'Verfallsgeschichte'. Voraussetzung hierfür ist, daß dem Komponisten zu einer früheren Zeit überhaupt einmal das Vermögen von 'Innovation', 'Originalität' oder wenigstens 'Talent' zugestanden wurde. Letzteres Modell wurde und wird vornehmlich von Wissenschaftlern angewandt, die Mendelssohns Leistung als Komponist eher als gering und folgenlos erachten. In abgewandelter Form, zum Beispiel zu Propagandazwecken, fand dieses Modell Anwendung in den Schriften über Mendelssohn während der Zeit des Nationalsozialismus aber auch schon vorher in den in eindeutig antisemitischer Absicht verfaßten Texten.

Elemente dieses Modells einer Verfallsgeschichte finden sich auch in 'Erzählungen', die das Leben Mendelssohns vorurteilsfreier präsentieren. Statt des Extrems eines Verfalls wird Mendelssohn gegen Ende seines Lebens eine Haltung von 'Resignation' zugeschrieben. In diesen Texten wird explizit aus der

³⁷ Hayden White: *Auch Klio dichtet...*, S. 149.

Perspektive eines sozialhistorischen Kontextes argumentiert, dessen 'negative' Auswirkungen auf Mendelssohns künstlerisches Vermögen und auf seine Lebenseinstellung anhand brieflicher Selbstäußerungen Mendelssohns auf diese Weise belegt werden soll:

„Er spürte offenbar, daß er die rapiden gesellschaftlichen Veränderungen - in den Vorboten der Revolution von 1848 glaubte er schon eine Übermacht der Massen befürchten zu müssen - nicht mehr mitvollziehen konnte. Er hatte sich mit seinen ursprünglichen Idealen in einer Zeit aufgezehrt, die bereits neuen Zielen zustrebte. Es ist Teil der Tragik Mendelssohns, daß er in seinem Wirken und Komponieren Prozesse eingeleitet und Muster aufgebaut hat, die bis in unsere Gegenwart Gültigkeit haben, aber bereits anderthalb Jahre vor seinem frühen Tod gegenüber seinem bisherigen Lebenswerk und den Forderungen der Zeit resignierte.“³⁹

Unter Zuhilfenahme von Psychologiesierungen und der Anbindung an gesellschaftspolitische Ereignisse wird hier Mendelssohns Leben gleichfalls als ein tragisches Schicksal gezeichnet. Die Geschichte, der Verlauf von Zeit, wird auch von diesem Verfasser als eigenständiges Wesen beschrieben. Der Zeit selbst wird das Vermögen zuerkannt, zu „neuen Zielen zustreben“ bzw. „Forderungen“ zu stellen.

*Sie erkannten nicht, daß Fakten nicht für sich selbst sprechen, sondern daß der Historiker für sie spricht, in ihrem Namen spricht und die Bruchstücke der Vergangenheit zu einem Ganzen formt, dessen Ganzheit - in ihrer Wiedergabe - eine rein diskursive ist.*⁴⁰

Musikwissenschaftler, die vor der Aufgabe stehen, eine Biographie über Mendelssohns Leben und Werk zu schreiben, haben die Wahl aus einer ungeheuer großen Zahl überlieferter Dokumente zu treffen und diese sodann in eine Abfolge zu überführen. Bei der Betrachtung der Erzählweisen kann beobachtet werden, daß auf der Grundlage des überwiegend gleichen Datenmaterials die Verfasser unterschiedliche Narrationsmodelle wählen, die es ermöglichen, das Leben jeweils anders zu präsentieren. Nur wenn man voraussetzte, daß den überlieferten Fakten ihr Sinn inhärent sei, könnte man davon überzeugt sein, durch 'Entdeckung' weiterer Fakten, wie z.B. brieflicher Selbstzeugnisse Mendelssohns oder bisher verschollener Kompositionen, irgendwann an einen Punkt

³⁸ Wolfram Steinbeck: *Zu Schuberts sinfonischem Schaffen...*, S. 551.

³⁹ Gerhard Schumacher: *Felix Mendelssohn Bartholdys Bedeutung aus sozialgeschichtlicher Sicht. Ein Versuch.* In: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. G. Schumacher. Darmstadt 1982, S. 138-173. Ebd. S. 173. Vor Schumacher hat 1961 Georg Knepler in seiner *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* ähnlich argumentiert.

⁴⁰ Haydn White: *Auch Klio dichtet...*, S. 149.

zu gelangen, an dem das Leben eines Komponisten so nacherzählt werden könnte, wie es 'wirklich' gewesen ist. In diesem Gedankengebäude wären unterschiedliche Interpretationen trotz gleichen Datenmaterials bedingt durch eine immer noch unvollständige Überlieferung und Kenntnis der eigentlich als nötig erachteten Fakten sowie möglicher ideologischer Auswertung des bisher vorliegenden Materials.

Eine von dieser Sichtweise verschiedene Auffassung, die in der neueren Geschichtswissenschaft diskutiert wird, geht davon aus, daß eine Folge von überlieferten Ereignissen keine abgeschlossen sinnhafte Geschichte ist, sondern dem Historiker nur die Elemente einer zu erzählenden Geschichte bietet. Der Sinn und die Präsentation vergangener Realität wären damit jeweils durch spezielle Gewichtung, Kombination oder auch durch Vernachlässigung einiger Elemente erst etwas vom Historiker nachträglich konstruiertes. Ein Zuwachs der zur Verfügung stehenden Fakten wäre in diesem Modell nicht gleichbedeutend mit einer Annäherung an vergangene 'Wirklichkeit', sondern böte dem Historiker eine größere Anzahl von Verknüpfungsmöglichkeiten dieser Elemente zu einer Konstruktion von Realität. Die Ordnungsleistung, die der Historiker zu erbringen hätte, falls er aus der Menge von Möglichkeiten für den Leser nur die eine sinnvolle Geschichte vergangener Wirklichkeit konstruieren wollte, wäre damit um vielfaches schwerer. Verantwortlich für die Akzeptabilität eines Realitätsentwurfs gegenüber einem anderen wäre in diesem Modell ausschließlich, ob es dem Historiker gelingt, dem Leser seine Erzählung plausibler als eine andere erscheinen zu lassen.

Für die wissenschaftliche Beobachtung der im musikwissenschaftlichen Diskurs über Mendelssohn vorliegenden Texte bedeutet die Verwendung dieses Modells, nach den verschiedenen Konstitutionsmechanismen zu fragen, mit denen es den Wissenschaftlern gelingt, ihre Realitätsentwürfe von Mendelssohns Leben und Leistung als Komponist als wahrhafte Wirklichkeit zu präsentieren. Auf Kriterien der Plausibilität und Kohärenz wurde schon hingewiesen. Für Lebensbeschreibungen ist die Einteilung in einzelne Phasen ein vertrautes Modell. Durch die Verwendung eines 3-Phasen-Modells (Jugend - Reife/Blüte - Alter), dem ein großes Maß an Akzeptabilität entgegengebracht wird, können auch die Ergebnisse einer Lebenserzählung, der dieses Modell als Ordnungskriterium zugrundegelegt wird, dem Leser plausibel erscheinen.

An sich ist dieses Modell nur als ein Verfahren zur Gliederung vorliegenden Materials anzusehen, also als ein Instrumentarium auf der Darstellungsebene. Mit

diesem Verfahren gelingt es jedoch, dem Leben einer Person die Gestalt einer sinnhaften Geschichte zu geben, so daß die Ereignisse innerhalb einer Phase dem Leser erscheinen, als ob sich diese Ereignisse selbst durch eine Seinsqualität, 'früh' oder 'reif' zu sein, auszeichneten.

Der Vorstellung von Abgeschlossenheit für das Leben einer Person ist es förderlich, wenn es gelingt, dem Lebensentwurf alle drei Phasen in kausalem Zusammenhang zuzuschreiben. Den einzelnen Phasen liegt dabei gleichzeitig die Vorstellung fester anthropologischer Qualitäten zugrunde. Die erste Phase (Kindheit u. Jugend), als Periode der Erziehung aufgefaßt, verweist auf die Vermittlung von Werten, die immer der vorhergegangenen Zeit entsprungen sind. Bezogen auf das Leben eines Komponisten, bedeutet dies das Erlernen des kompositorischen Handwerkszeugs, das Erproben von ebenfalls einer Vergangenheit zuzurechnenden Kompositionsmustern. Die mittlere Phase gilt als diejenige, in der der Komponist als Mensch und Künstler zu einer Eigenständigkeit findet, kompositorisch wird dabei auf einen Personalstil Bezug genommen. Der dritten Phase wird zumeist kompositorisch ein Spätstil zugeschrieben, der idealiter auf kompositorische Entwicklungen vorausdeutet, die erst nach dem Tode von anderen Komponisten voll zur Entfaltung gebracht werden.

Dieser Rückbindung an die Anthropologie verdankt das Modell auch seine flexible Verwendbarkeit. Denn durch die immer schon vorausgesetzte Einbettung in ein Entwicklungsmodell von Zeitverläufen bietet es vielfältige Vergleichsmöglichkeiten. So können 'Biographien', 'Gesamtoeuvre', einzelne Gattungen oder sogar nur einzelne Werke von Komponisten miteinander verglichen und zur qualitativen Bestimmung genutzt werden.

Das Modell scheint eine so große Anziehungskraft auszuüben, daß einige Biographen Mendelssohns Leben und Werk allzu offensichtlich in das Schema zu pressen versuchen. Als ein Prototyp dafür kann die im englischen Original 1963 und in erweiterter deutscher Fassung 1980 veröffentlichte Biographie von Eric Werner stehen. Dabei geht es weniger um die Gliederung selbst – allein die Kapitelüberschriften verweisen explizit auf das anthropologische Modell⁴¹ – als um die Art der Präsentation. Werner rechtfertigt sein Vorgehen auf die „übliche biographische Prozedur“, Leben und Werk getrennt zu beschreiben, zu verzichten, indem er auf die Eigenaussage Mendelssohns verweist, Kunst und Leben seien nicht zweierlei, so daß „eine ernsthafte Darstellung des Komponisten

⁴¹ U.a. 'Das Erbe der Ahnen', 'Die Lehrjahre und ihre Werke', 'Reife Früchte', 'Triumph und Tod'. Eric Werner: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*. Zürich 1980, S. 5.

Mendelssohn die Einheit von Leben und Schaffen“ respektieren müsse⁴². Durch direkte kausale Verknüpfung seiner eigenen Darstellung mit Brief- und Gesprächsaussagen Mendelssohns scheinen die Ausführungen Werners kraft der vorausgesetzten Authentizität der Eigenaussagen das ‘wahre’ Leben Mendelssohns zu präsentieren. Auf eine fast schon extrem zu nennende Art zieht Werner einige persönliche Stellungnahmen Mendelssohns heran, um seine Auffassung einer charakteristischen Spätphase zu zementieren.

Obgleich es wenig naheliegend ist, einem relativ früh Verstorbenen einen Spätstil und Charakteristika von Alterserscheinungen zuzuschreiben, zeichnet Werner von Mendelssohn für das letzte Lebensjahr das Bild eines ‘Weltflüchtigen’, der sich für ‘äußeren Erfolg’ nicht interessiere, physisch und psychisch am Ende sei und nur noch Ruhe begehre.⁴³ Im Rückblick auf den frühen Tod werden überall Anzeichen einer resignativen Haltung gesucht, die eher einem wirklich alten Menschen zugeschrieben werden könnten, und dienen dann als Schließungsfigur der Lebenserzählung:

„Die restlichen fünf Monate seines Lebens sind erfüllt vom Kampf seines Lebenswillens gegen die Ermüdungserscheinungen seines physisch und seelisch verausgabten Organismus. In ihnen vollendet sich auch eine innere Wandlung, die schon 1845 eingesetzt hatte und die die Gesamtpersönlichkeit Mendelssohns veränderte. [...] Sein religiöses Denken nimmt, je mehr er sich dem Ende nähert, eine mystische Tiefendimension an. Wahrscheinlich hat dabei der Todesgedanke eine bedeutende Rolle gespielt. Je heller der Weltruhm ihn beglänzte, desto apathischer nahm er ihn zur Kenntnis.“⁴⁴

Andere Musikwissenschaftler wie Konold⁴⁵ und Richter⁴⁶ urteilen in ihren vorliegenden Biographien wesentlich vorsichtiger, da diese eine explizite Psychologisierung der überlieferten Rezeptionszeugnisse überwiegend vermeiden. Zu diesen Rezeptionszeugnissen zählen neben den Briefen Mendelssohns aus seinen letzten Lebensjahren vor allem Publikationen von Freunden (die schon bald nach Mendelssohns Tod erscheinen), in denen persönliche Erinnerungen an Leben und Werk Mendelssohns mit Briefen Mendelssohns kombiniert werden. Neben diesen

⁴² Ebd., S. 7.

⁴³ „Mittlerweile aber saß er vergraben in den Revisionen des *Elias* und den laufenden Geschäften des Leipziger Musiklebens – ein müder, schon vergrämter Mann von Weltruhm.“ Ebd., S. 507.

⁴⁴ Ebd., S. 510.

⁴⁵ Wulf Konold: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*. Laaber 1984 (Große Komponisten und ihre Zeit)

⁴⁶ Arnd Richter: *Mendelssohn. Leben, Werke, Dokumente*. Mainz 1994 (Schott/Piper Serie Musik, Bd. 8202).

Publikationen werden auch rein belletristisch-schwärmerische Lebensberichte (u.a. von Wilhelm Adolf Lampadius und Elise Polko)⁴⁷ veröffentlicht.

Eric Werner bedient sich in seiner Schilderung der Eindrücke von Zeitgenossen Mendelssohns, die selbst erst in Rückschau auf Mendelssohns Tod formuliert wurden. Dabei fällt die Übereinstimmung des Vokabulars zwischen den verschiedenen Berichten über Mendelssohns körperliche und seelische Verfassung auf. Hier ist nicht der Ort zu untersuchen, welcher Autor von einem anderen beeinflusst worden ist. Werner verwendet jedoch häufig dasselbe Vokabular zur Schilderung von Mendelssohns körperlicher und seelischer Verfassung, wie es in den Berichten von Chorley⁴⁸, Eduard Devrient⁴⁹, Charlotte Moscheles⁵⁰ und Sebastian Hensel⁵¹ zur Charakteristik eingesetzt wird. Hauptquelle für Werner sind die 1854 von Henry Fothergill Chorley veröffentlichten Erinnerungen über Mendelssohns letzte Lebensstage. Sebastian Hensel stützt sich gleichfalls auf Chorley und Devrient sowie auf Charlotte Moscheles Ausführungen als auch auf die 'ausgeschmückten' Erinnerungen von Elise Polko, deren plastischer Schilderung gleichfalls Eric Werner erliegt. Mendelssohns Charakterisierung als 'menschenscheu', frühzeitig 'gealtert' und des Lebens 'müde' nehmen von diesen Rezeptionszeugnissen ihren Ausgang:

„Die blühende, jugendfrische Heiterkeit war einem gewissen Überdruß, einer Erdenmüdigkeit gewichen, welche die Lage anders widerspiegelt als sonst“ (Eduard Devrient, S. 264)

„Körperlich scheint er verändert; er hat gealtert, ist matt, und sein Gang weniger rasch als früher“ (Charlotte Moscheles)⁵²

„Bei seiner Rückkehr nach Leipzig fanden ihn seine Freunde zwar gestärkt, geistig unverändert, am Klavier oder wenn das Gespräch auf Musik kam, voll Leben und Feuer. Aber solchen Augenblicken der Erregung folgte tiefe Niedergeschlagenheit; er war dann menschenscheu und ließ sich selbst von Intimeren, Näherstehenden nicht gern sprechen. Sein Aussehen war doch merklich verändert, er war gealtert, blaß und abgespannt, er, der sonst rastlos und unermüdlich Tätige, konnte lange müßig sitzen und die Hände in den Schoß legen, sein schneller, elastischer Gang war schleppend und langsam

⁴⁷ Wilhelm Adolf Lampadius: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde.* Leipzig 1848. Elise Polko: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy.* Leipzig 1868.

⁴⁸ Henry Fothergill Chorley: *The Last Days of Mendelssohn.* In: Derselbe, *Modern German Music,* London 1854, S.383-418.

⁴⁹ Eduard Devrient: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich.* Leipzig 21872. (zuerst 1869)

⁵⁰ Charlotte Moscheles: *Aus Moscheles Leben.* Leipzig 1872.

⁵¹ Sebastian Hensel: *Die Familie Mendelssohn nach Briefen und Tagebüchern.* 1.Aufl. Berlin 1879.

⁵² Zitiert nach: Hans-Günter Klein (Hg.), *Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel.* Wiesbaden 1997. S. 228.

geworden und seine Reizbarkeit gegen unangenehme Eindrücke übertrieben groß.“ (Sebastian Hensel, S.861)

„Der ‚Mann von Welt‘, einst der Held aller Salons, in den letzten Jahren der gesuchteste Dirigent, er wird nun menschenscheu.“ (Werner, S.511)

„Der Meister sah gealtert und vergrämt aus; er ging nicht mehr ganz aufrecht, sondern etwas gebeugt...“ (Ebd. S.512)

Bis auf das erste Zitat beziehen sich alle Beschreibungen auf die Zeit nach der Rückkehr aus der Schweiz. Dorthin hatte sich Felix Mendelssohn gemeinsam mit seiner Familie unter anderem zur Verarbeitung des Todes seiner Schwester Fanny Hensel, die am 14. Mai 1847 starb, zurückgezogen. Der Verlust seiner Schwester wird häufig mit als ausschlaggebend für Mendelssohns eigenen frühen Tod sowie mitverantwortlich für den Beginn eines Ausdruckswandels seiner Kompositionen angesehen. Die angeführten Zitate dienen in Erzählungen, in denen Fannys Tod als Wendepunkt für Mendelssohns eigenes Leben, die Haltung einer Resignation und eines Rückzugs in die Privatsphäre sowie als Vorbote des eigenen Todes eingesetzt wird, als Beleg für die Adäquatheit dieser These. Unerwähnt bleiben dabei Rezeptionszeugnisse früheren Datums, aus denen ein Betrachter gleichfalls den Eindruck von ‚Ermüdungserscheinungen‘ gewinnen könnte. Anzuführen wären hier die große Anzahl von Briefen, in denen Mendelssohn seinen Wunsch nach Ruhe, nach Erholung von den Strapazen der zahlreichen Konzertreisen und von den Dirigierverpflichtungen bei Musikfesten sowie von den öffentlichen Verpflichtungen in Leipzig und Berlin äußert.⁵³ Zieht man zum Vergleich eine weitere Charakteristik von Felix Mendelssohn heran, wird die behauptete Ursache-Wirkung-Relation (Tod der Schwester => frühe Alterserscheinungen, innerer Rückzug) aufgebrochen, da die scheinbar spezifischen Charakterzüge auch schon für Juli 1845 von Georg Louis Stromeier beschrieben werden:

„Als ich ihn zwanzig Jahre später in Freiburg wiedersah, fand ich ihn früh gealtert, er war seit seinen Jünglingsjahren wenig gewachsen, sein Antlitz trug die Spuren angestrenzter Geistesarbeit, seine Gewohnheit, die Augenlider halb geschlossen zu halten, hatte so zugenommen, daß er seine nächsten Bekannten auf der Straße kaum bemerkte. Sein Haupt war vorwärts geneigt, seine ganze Haltung hatte alle Frische und Elastizität verloren.“⁵⁴

Eric Werner verknüpft die weiter oben angeführten Erinnerungen mit brieflichen Eigenaussagen Mendelssohns, die damit den bloßen Erinnerungen quasi zu

⁵³ Vgl. hierzu die bei Thomas Christian Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996, S.234f. angeführten Briefzitate.

einem Status von Fakten verhelfen. Werners Erzählung erhält aufgrund dieser Kombination und behaupteten Kausalität der einzelnen Ereignisse eine Plausibilität, die dem Leser als 'Wahrheit' erscheinen kann. Die Erzählung ist in sich so geschlossen konstruiert, daß keine Stelle des Diskurses auf den ersten Blick sichtbar würde, an der man andere Erzählweisen anschließen könnte. Die vorgeführte 'Ganzheit' und 'Abgeschlossenheit' der Lebenserzählung ist jedoch erst im Erzählakt selbst, durch den Prozeß des Zusammenfügens und Weglassens von möglichen Erzählelementen, vom Verfasser hergestellt. Die Möglichkeit von Alternativen soll gerade nicht in den Blick kommen, da sich der 'Biograph' damit seiner ihm zugedachten Rolle, zu erzählen, wie es 'wirklich' gewesen ist, beraubte.

Alternative Erzählweisen oder auch nur das Berücksichtigen von weiteren persönlichen Zeugnissen Mendelssohns, die dann die Hermetik der Erzählung Werners aufbrechen könnten und damit ihrerseits eine andere Konstruktion von vergangener Realität herstellen, wären durchaus möglich. An einem Beispiel soll dies verdeutlicht werden:

„Mein lieber Bruder Hiermit melde ich mich wieder unter den Lebendigen. Dem Himmel sei Dank, ich fühle deutlich daß die Krankheit überwunden und die vollständige Genesung eingetreten ist. Drum wollte ich nicht säumen, dir das selbst zu schreiben, sobald ichs konnte. Grüß Rebecka und Albertine und alle viel tausendmal und auf fröhliches Wiedersehen! Dein Felix“⁵⁵

Der Eindruck, der sich bei einem Leser dieser Selbsteinschätzung Mendelssohns vom 22. Oktober 1847 über seine gesundheitliche Verfassung einstellen könnte, stünde dem von Eric Werner gezeichneten Bild konträr gegenüber. Weder ist die Rede von 'Erdenmüdigkeit' und 'Todesfurcht' noch finden sich hier Hinweise auf die von Werner behauptete These, Mendelssohn habe schon vor dem Tode seiner Schwester begonnen, „vom Leben Abschied zu nehmen“⁵⁶. Vergleichbar in einer optimistischen Grundstimmung gehalten ist ein weiterer Brief Mendelssohns an seine Schwester Rebecka, der einen Tag später verfaßt ist und in dem Mendelssohn mitteilt, er habe „von Tag zu Tag das Gefühl der schneller wiederkehrenden Kräfte“⁵⁷. Beide Briefe gehören zur Materialsammlung der

⁵⁴ Zitiert nach: Eckart Kleßmann, *Die Mendelssohns. Bilder aus einer deutschen Familie*. Frankfurt a.M. 1993, S.268.

⁵⁵ Brief von Felix Mendelssohn an seinen Bruder Paul (Leipzig, 22. Oktober 1847), in: *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Letters to his family*. New York Public Library: Nr. 739. Von nun an zitiert als NYPL Family Letters.

⁵⁶ Eric Werner: *Mendelssohn...*, S.510.

⁵⁷ Brief Felix Mendelssohns an seine Schwester Rebecka (Leipzig, 23. Oktober 1847), NYPL Family Letters Nr. 539.

Familienbriefe, die in der New York Public Library aufbewahrt werden. Eric Werner bezieht sich in seinem Vorwort explizit auf diese Sammlung, von der ein Großteil noch nicht veröffentlicht war und bis heute ist. Seine 'neue Sicht' auf den Komponisten Mendelssohn sei gerade durch die Einsicht in bisher unveröffentlicht gebliebene Quellen ermöglicht worden.⁵⁸ Für einen Biographen, der den Selbstaussagen des Komponisten ein höchstes Maß von Authentizität zubilligt, ist es zumindest überraschend, daß dieser die bisher als mit zu den 'letzten Äußerungen' zu zählenden Zeugnisse⁵⁹ Mendelssohns in seiner Darstellung nicht berücksichtigt.

Die Erklärung scheint möglich, in diesem 'Weglassen' eine Notwendigkeit für die Schlüssigkeit und Abgeschlossenheit der von Werner vorgestellten Erzählung zu sehen. Für die eigene Erzählstrategie wären diese Briefe kontraproduktiv gewesen. Denn als Elemente der Erzählung hätten sie der Vorstellung vom zielgerichteten Verlauf auf Mendelssohns nahen Tod widersprochen, für dessen Anzeichen Werner als Elemente gerade Mendelssohns schlechte physische und psychische Verfassung, eine Todessehnsucht sowie als weitere Verstärkung eine „mystische Tiefendimension“⁶⁰ von Mendelssohns religiösem Denken einführt. Werner hätte die Plausibilität seiner Konstruktion von Realität selbst geschwächt. Ebenso dürfte es nicht nur eine abwegige Spekulation sein, davon auszugehen, daß gerade der Brief vom 22. Oktober 1847 als maßgebliches Erzählelement, mit der Funktion den Wendepunkt zum Positiven zu bezeichnen, in vielen Lebensbeschreibungen Verwendung gefunden hätte, wäre Mendelssohn nicht nach dem Auftreten weiterer Gehirnschläge gestorben.

Der feste Verbund von Werners Erzählung könnte weiter aufgebrochen werden, wenn die Korrespondenz Mendelssohns mit seinem Verleger Simrock nach dem Tode seiner Schwester berücksichtigt würde.⁶¹ Das Bild, das sich ein Leser die-

⁵⁸ Eric Werner: *Mendelssohn...*, S.1-10.

⁵⁹ Neben diesen beiden Briefen bildet der Brief an seinen Bruder vom 25. Oktober 1847 den Abschluß der Sammlung in der NYPL. Dieser Brief steht auch am Ende der von Paul und Carl Mendelssohn herausgegebenen Briefsammlung, in der die Briefe vom 22. und 23. Oktober nicht aufgenommen wurden. Auch dieser Brief weicht von Inhalt (geplante Elias-Aufführungen in Wien und Berlin), Ton und Länge nicht von den vor seiner Erkrankung an seinen Bruder geschriebenen Briefen ab, in denen er seine Geschäfts-, Konzert- und Reisepläne seinem Bruder stets ausführlich darzulegen pflegte, so daß auch von diesem persönlichen Rezeptionszeugnis nicht auf die von Werner behauptete Resignation Felix Mendelssohns geschlossen werden könnte.

⁶⁰ Eric Werner: *Mendelssohn...*, S. 510.

⁶¹ Vgl. hierzu die bei Rudolf Elvers angeführten 13 Briefe. In: Derselbe (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*. Mit einer Einführung von Hans Herzfeld. Berlin 1968. (=Felix Mendelssohn Bartholdy Briefe Bd.1, Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin beim Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin. Briefe Nr. 309 - 321,

ser Geschäftsbriefe von Mendelssohns Verfassung machen könnte, stünde gleichfalls dem von Werner gezeichneten Bild konträr gegenüber. Eine Veränderung der Sorgfalt, Penibilität und der allgemeinen Einstellung gegenüber den Korrekturarbeiten bei der Drucklegung einer seiner Kompositionen ist diesen Briefen nicht zu entnehmen. Dabei muß jedoch immer berücksichtigt werden, daß der Eindruck durch die Verlegerkorrespondenz ebenfalls nur eine mögliche Konstruktion von Realität bietet. Denn auch hier wird bei einem Leser schon allein durch die chronologische Präsentation dieser Geschäftsbriefe sowie der darin fast gänzlichen Ausblendung aller privaten Themen der Eindruck hervorgerufen, Mendelssohn sei gegenüber seinen Aufgaben so konzentriert wie immer.⁶²

Während Eric Werner Felix Mendelssohns ersten Zusammenbruch nach dessen Besuch bei Frau Frege am 8. Oktober als Anfang vom endgültigen Ende Mendelssohns einführt, weist der von Mendelssohn seiner Frau in Auftrag gegebene Brief vom 22. Oktober 1847 darauf hin, daß sich der Komponist selbst vom Krankenlager aus mit den gedruckten Stimmen und der Partiturdurchsicht des 'Elias' beschäftigt hat:

„Im Auftrag meines Mannes, der seit vierzehn Tagen durch Krankheit ans Bett gefesselt war, und noch nicht wieder im Stande ist selbst zu schreiben, soll ich Ihnen, für die gütige Uebersendung der beiden Partituren des Elias, vielen Dank sagen: Er hat sie ganz zur rechten Zeit erhalten, und trägt mir auf Ihnen zu sagen, daß Ihre Correctheit und Ausstattung ihm nichts zu wünschen übrig läßt. *Sämmtliche* von Ihnen bemerkten Abweichungen der Stimmen und Partitur, bittet er Sie in den Stimmen corrigiren zu lassen. Die entstehenden Fehler sind nur pag: 168, 353 und 231, die anderen alle nur geringfügig.“⁶³

Sowohl die Verlegerkorrespondenz als auch die nach dem Tode seiner Schwester verfaßten Briefe an Paul und Rebecka hätten, wenn sie von Eric Werner zitiert worden wären, dessen Hauptthesen erschüttert und damit die Stringenz, konstruierte Folgerichtigkeit und Plausibilität seiner Erzählung in Frage gestellt. Denn gerade von den Familienbriefen⁶⁴ kann weder auf Mendelssohns Todes-

S. 265-276. Waren diese Briefe zur englischen Originalversion von Werners Biographie im Jahr 1963 noch nicht veröffentlicht, so hätte er sie aber zur überarbeiteten, erweiterten deutschen Fassung im Jahr 1980 für eine Revision seiner 'Sicht' verwenden können.

⁶² Gleichfalls wäre der Aspekt zu berücksichtigen, daß briefliche Korrespondenz ihrerseits bestimmten Diskursregeln unterliegt. So könnten zum Beispiel die unterschiedlichen Rollen und Inszenierungen analysiert werden, die Felix Mendelssohn als Adressant der Briefe an Geschäftspartner, Freunde und Familienmitglieder – die wiederum noch zu differenzieren wären – vorführt.

⁶³ Rudolf Elvers (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger...*, Brief Nr. 321, S. 276.

⁶⁴ Werner zitiert deshalb aus gutem Grund bis auf eine Ausnahme (Brief Nr. 731 vom 24. Juli 1847 an Rebecka) aus keinem der in der NYPL aufbewahrten 14 Familienbriefe dieses Zeitraums, von denen zehn bisher noch unveröffentlicht sind.

furcht oder Lebensmüdigkeit noch auf eine in mystische Regionen gesteigerte Religiosität Mendelssohns geschlossen werden.

Mit den bisherigen Ausführungen ist nicht intendiert, Eric Werners Vorgehen ein Maß von Inadäquanz vorzuwerfen. Denn es kann der literarischen Form der Erzählung nicht etwas vorgeworfen werden, was als Voraussetzung ihrer Entstehung anzusehen ist. Statt dessen sollte anhand diskursanalytischer Verfahrensweisen demonstriert werden, daß es die Konstitutionsmechanismen der Erzählung sind, die aufgrund der vom Verfasser bewußt vorgenommenen Selektion und Formierung der Rezeptionszeugnisse für die Plausibilität der vorgestellten Ereignisse verantwortlich sind. Für den Leser kann diese Konstruktion von vergangener Realität als Konstruktion nicht erkennbar werden, da ihm – den formalen Narrationsregeln gemäß – die Alternativen vorenthalten werden müssen bzw. der Verfasser seine Ordnungsleistungen nicht offenlegt.

Daß es sich bei Werners Biographie – von der hier nur die Sicht auf den Tod Mendelssohns angesprochen wurde – um eine Erzählung handelt, die nur einen von vielen als möglich zu konstruierenden Realitätsentwürfen darstellt, wird vom Verfasser jedoch bewußt latent gehalten. Eric Werner beansprucht für seinen Entwurf gegenüber früher vorgelegten ein höheres Maß von Authentizität, da sich seine Darstellung auf wiederaufgefundene Rezeptionszeugnisse Mendelssohns stütze, die den früheren Biographen nicht zugänglich waren bzw. bewußt verfälscht wurden und nun deren inadäquate Sicht auf Leben und Werk Mendelssohns bewiesen.⁶⁵ Denn nach Werners Überzeugung lösten sich alle in früheren Darstellungen aufgestellten Klischeebildungen gegenüber Mendelssohns Leben und Werk auf bzw. erwiesen sich als „Phantasiegespinnst“, „wenn sie mit den originalen Quellen oder Tatsachen *in ihrer Totalität* konfrontiert“ würden⁶⁶. Für den Leser soll damit hinter Werners 'neuer' Sicht auf Leben und Werk des Komponisten auch die einzig 'richtige' Sicht aufscheinen. Der Leser glaubt an die vom Verfasser selbst ins Spiel gebrachte wissenschaftliche Kompetenz des Biographen, der die primären Quellen nun adäquat präsentiere. Eric Werner kann damit rechnen, daß nur ein ganz geringer Teil seiner Leser Kenntnis des von ihm verwendeten Quellenmaterials hat. Denn nur für denjenigen Leser, der gleichfalls Zugang zu den von Werner ausgewerteten Selbstzeugnissen Mendelssohns hätte, würde Werners eigene Selektion und Konstruktion als solche erkennbar.

⁶⁵ Vgl. hierzu Werners Ausführungen im Vorwort, S. 7-9.

⁶⁶ Ebd., S.8.

Dem eigenen Anspruch an seine Darstellung, „die *Legende*, die sich an den Namen Mendelssohn hängt, zu überprüfen und auf den ihr zugrunde liegenden Wahrheitsgehalt zurückzuführen“⁶⁷, kann Werner wegen der von ihm gewählten narrativen Form nicht gerecht werden. Denn es findet unter Beibehaltung der Konstitutionsmechanismen einer Erzählung nur ein Austausch der als ausschlaggebend aufgefaßten Erzählelemente statt. Damit führt Eric Werners Präsentation einer „neuen“ Sicht ihrerseits zu einer „neuen“ Legendenbildung, die den von ihm als die ‚Wahrheit‘ verfälschend aufgefaßten alten Klischeebildern nur ein anderes legendenhaftes Mendelssohn-Bild entgegenstellt. Legenden oder auch Mythen sind jedoch Erzählformen, die sich gerade nicht auf Realitäten und Wahrheiten zurückführen lassen.

Mit der Einforderung eines Wahrheitsgehalts für die eigene Darstellung, unter dem vor allem die Berücksichtigung der Fakten und Tatsachen – als die Primärquellen oftmals gelten – verstanden wird, versucht Werner seine Darstellung als wissenschaftlich zu legitimieren. Denn die Einforderung des Wahrheitsgehalts zählt zu den konstitutiven Bestandteilen der Formationsregeln des wissenschaftlichen Diskurses, dem auf diese Weise Autorität verliehen wird. Betrachtete man Werners Berufung auf ‚Wahrheit‘ als Einlösung der Diskursregeln, also als bloßen formalen Akt, wäre zu fragen, welches die eigentlich ausschlaggebenden Beweggründe für die neue Erzählung gewesen sein könnten.

Eric Werner sah die Bewertungen der Mendelssohn-Gegner sowie der kritiklosen Mendelssohn-Enthusiasten wegen ihrer Einseitigkeit als inadäquat an. Deshalb versucht er, ein differenzierteres Bild von Mendelssohns Leben zu zeichnen, dem die Intention zugrunde liegt, Mendelssohns Leben schließlich doch als künstlerisch erfolgreiches zu präsentieren. Hinweise darauf gibt das Künstlerbild, das Werner seiner Darstellung von Mendelssohns Leben zugrundelegt.

Mit der Behauptung von einer Lebensmüdigkeit, Todesfurcht bzw. Todessehnsucht sowie des geplanten Rückzuges aus dem Licht der Öffentlichkeit in die Privatsphäre gelingt es, das Leben Mendelssohns nicht nur in eine Abgeschlossenheit zu überführen, sondern auch als ein letztlich doch erfolgreichen Lebensentwurf zu beschreiben. Erfolgreich deshalb, weil es nach Werner Mendelssohn gelungen sei, die Schicksalsschläge und seine Todesgedanken künstlerisch produktiv umzusetzen. Werner macht dies an den letzten Komposi-

⁶⁷ Ebenda.

tionen fest, die nach dem Tod von Fanny Hensel entstanden sind und sich in Ausdruck und Form deutlich von vorhergehenden Kompositionen unterscheiden. Diese Beurteilung geht implizit auf einige Grundvorstellungen zurück, die den Mythos eines 'romantischen' Künstlers betreffen, für den vor allem die Umsetzung von persönlichem Leid in schöpferische Kompetenz kennzeichnend ist. Gerade die Anwendung der Kriterien, die das Bild konstituieren, das man sich bisher von einem romantischen Künstler gemacht hat, auf das Leben Felix Mendelssohns führten jahrzehntelang zur Ablehnung bzw. Abwertung des mendelssohnschen Künstlertums. Eric Werner stellt die Legitimation dieses Künstlerbildes für die Bewertung des Erfolges eines Komponisten nicht in Frage, sondern nimmt es selbst für seine Darstellung als Beurteilungsmaßstab. Denn Werner versucht, insbesondere diejenigen Aspekte in Mendelssohns Leben hervorzuheben, die den Grundvorstellungen dieses Bildes entsprechen. Dementsprechend wird Mendelssohns Künstlertum auch nicht als kontinuierlich ansteigend dargestellt, sondern eine künstlerisch wertvolle Früh- und Spätphase kontrastiere mit einer eher konservativ-klassizistischen, mittleren Schaffensphase. Während der Frühphase das Oktett op. 20 (1825), die Sommernachtstraum-Ouvertüre op. 21 (1826) und das Streichquartett op. 13 (1827) zugerechnet werden, die sich durch Leichtigkeit der Kompositionsweise, Kontrastthematik und zyklische Motivbildung als frühe Geniestreiche auszeichneten, gelang es Mendelssohn erst im letzten Lebensjahr nach dem Verlust seiner Schwester an die Qualität dieser frühen Kompositionen anzuknüpfen. Diese Kompositionen (Streichquartett op.80 sowie die letzten Lieder) bereiteten den Stil eines „neuen“ Mendelssohns vor⁶⁸. Werners positive Bewertung dieser Kompositionen liegen deutlich einige der zu den Grundvorstellungen eines romantischen Künstlerbildes gehörenden Eigenschaften zugrunde. Durch den persönlichen Schicksalsschlag sei es Mendelssohn endgültig gelungen, leidenschaftliche, tiefergreifende Musik zu komponieren. Werner betont, daß sich Mendelssohn von „brillanter Musik“ abwende, ihn interessiere nicht mehr die „Form“ und „Technik“, sondern nur noch die „Intensität des Ausdrucks“ einer Komposition.⁶⁹ Parallel dazu konstatiert

⁶⁸ Ebd., S.511.

⁶⁹ Ebenda.

Werner den Rückzugs ins Private⁷⁰, Erfolg in der Öffentlichkeit interessiere den Komponisten nicht mehr⁷¹.

Ausschlaggebend für Eric Werners Beurteilungen sind damit dieselben Kategorien, die ins Positive oder Negative gewendet die Urteilsbildung über Mendelssohns Künstlertum insbesondere seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mitbestimmt und zu einer Verfestigung in konträre Beurteilungstereotypen geführt haben. Zum Beurteilungsmaßstab werden Vorstellungen von 'Originalität', 'Expressivität' und 'Fortschrittlichkeit', die von einer nur formalen, oberflächlichen 'Glätte' und Kunstfertigkeit sowie Konservativität der Kompositionen abgegrenzt werden. Genie und Erfolg könnten weder gesucht noch geplant werden, sondern werden als eine Gabe der Natur bzw. des Schöpfers aufgefaßt. Diesen Beurteilungskategorien entsprechend hebt Werner die von ihm als besonders progressiv etikettierten Kompositionen der ersten und dritten Phase gegenüber den als klassizistisch gewerteten Kompositionen der mittleren Phase heraus. Zur Begründung seiner Bewertungen beruft sich Werner vor allem auf die jeweiligen Lebensumstände Mendelssohns. Mit dem Rückgriff auf psychologisierende Erklärungen gelingt es gleichfalls, für die erste und dritte Phase die Vorstellung von einer Steigerung der schöpferischen Kompetenz Mendelssohns zu erzeugen. Während das Oktett, die Sommernachtstraum-Ouvertüre und das Streichquartett op. 13 als frühe Geniestreiche aufgefaßt werden, die aber noch in unterschiedlicher Weise von Werken Ludwig van Beethovens beeinflusst sind, löste sich Mendelssohn in seinen letzten Werken vollständig von früheren Mustern und fände so zu einem reifen eigenen Kompositionstil. Voraussetzung für diesen Schritt zu eigenem Schöpfertum sind nach Werner jedoch die Schicksalsschläge und damit verbundenen eigenen Todesgedanken Felix Mendelssohns.

In dem Maße, wie für einen Großteil der Musikwissenschaftler diese enge Psychologisierung bedenklich wurde, wurden auch Eric Werners Ergebnisse fragwürdig, weniger jedoch die Art der Darstellung. Den Kritikern galt Werners Vorgehensweise als subjektiv und damit unwissenschaftlich. Dieser Eindruck konnte auch entstehen, weil die Voraussetzungen und Konstruktionsmechanismen für Werners Erzählung relativ leicht zu erkennen sind. Mit der Konzentration auf die musikalische Analyse, mit deren Handwerkszeug man meinte, zu

⁷⁰ „Der ‚Mann von Welt‘, einst der Held aller Salons, in den letzten Jahren der gesuchteste Dirigent, er wird nun menschengleich“. Ebenda.

verifizierbaren Ergebnissen zu gelangen, glaubte man dem wissenschaftlichen Anspruch von Objektivität gerecht zu werden. Dementsprechend reichte es, Werners „neue“ Sicht als inadäquat abzulehnen, weil dieser auf detaillierte musikalische Werkbetrachtungen verzichtete und seine Werturteile über die Musik Mendelssohns jeglicher analytischer Begründung entbehrten:

„Das ‘neue Bild’ beschränkte sich auf die Wertung, ohne das Problem der Begründung zu treffen. Um die Problematik der Musik, die den Hauptteil an Mendelssohns Wirkung ausmacht, bemühte sich Werner weniger, und statt die herkömmlichen Urteile am Notentext zu prüfen, begnügte er sich wiederum mit Werturteilen, ohne sie analytisch zu begründen.“⁷²

Bei dieser Auffassung wird jedoch nicht reflektiert, ob mit den Verfahrensweisen der musikalischen Analyse überhaupt Werturteile begründet werden könnten. Statt dessen ist diese Behauptung als eine der maßgeblichen Voraussetzungen für den Paradigmenwechsel in der musikwissenschaftlichen Forschung von der biographisch-positivistischen Methode zu scheinbar wissenschaftlicheren, empirischen Verfahrensweisen der musikalischen Analyse anzusehen.⁷³ Krummachers Kritik beinhaltet demnach explizit den Vorwurf, daß Eric Werners Publikation einer ‘unzureichenden’ musikwissenschaftlichen Methodik entspricht.

Jedoch auch der von Friedrich Krummacher als fast utopisch bezeichnete Versuch einer Biographie über Mendelssohn, der dann dem neuen Wissenschaftsverständnis verpflichtet von den Werken auszugehen hätte, bliebe wie schon Werners Publikation den Konstitutionsmechanismen einer Erzählung verpflichtet. Denn unter Beibehaltung des Erzählergerüsts, für das die Einteilung in Phasen steht, wären nur die Erzählelemente ausgetauscht worden. So wird nicht mehr das Leben Mendelssohns durch die Abfolge einzelner Entwicklungsstufen beschrieben, sondern das Kompositionsschaffen wird als Entwicklungsprozeß dargestellt, für das Lösungen von formalen und ästhetischen Problemen als Phasenzäsuren kennzeichnend sind. Auch diese Biographie stellte nur eine fiktive Realität dar. Das Fiktive dieses Realitätsentwurfs wird als solches jedoch schwerer erkennbar, da die Verfahrensweisen der musikalischen Analyse sowie

⁷¹ „Je heller der Weltruhm ihn beglänzte, desto apathischer nahm er ihn zur Kenntnis“. Ebd., S.510.

⁷² Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*. München 1978. S. 18. Krummacher verweist in Vorwort und Einführung dieser 1972 eingereichten Habilitationsschrift wiederholt auf den Mangel an analytischer Begründung der von Eric Werner angeführten Werturteile.

⁷³ Auf die Überzeugung von der Objektivität der Untersuchungsergebnisse, die durch Analyse des Notentextes erlangt wurden, und die Auffassung, ‘wahrhaft-wissenschaftliche’ Forschung zeichne sich durch musikalische Analyse aus, wurde schon in der Einleitung hingewiesen.

musikästhetischen Argumentation als wissenschaftlich adäquat von den am Diskurs Beteiligten akzeptiert sind, mit denen es gelingt, überprüfbare Aussagen über Kompositionen zu formulieren. Daß diese Verfahrensweisen erst von Musikwissenschaftlern als 'wahrhaft-wissenschaftlich' eingesetzt wurden und ihre Bestätigung sowie Plausibilität im musikwissenschaftlichen Diskurs erst durch wiederholten Gebrauch und steten Rückbezug auf die Forschungsergebnisse erlangen, die mit diesen Verfahrensweisen zustande kamen, bleibt im Verborgenen und wird im Diskurs selbst nicht mehr reflektiert. Mit dem Bezug auf im musikwissenschaftlichen Diskurs akzeptierten Verfahrensweisen sowie mit der Verwendung einer Fachterminologie verweist der Autor auf seine wissenschaftliche Kompetenz und kann sich und seinen Aussagen aus der Sicht der Rezipienten ein hohes Maß von Autorität verleihen.

An dem von Friedrich Krummacher aufgestellten Entwurf einer kompositorischen Entwicklung Felix Mendelssohns kann beobachtet werden, daß der mit musikgeschichtlichen, musikästhetischen und gattungsgeschichtlichen Positionen argumentierenden Darstellung detaillierte Vorstellungen über die biographischen Umstände Mendelssohns zugrundeliegen. Krummachers Erzählung transportiert wie auch Werners ein drei Phasen-Modell, mit dem das Komponistenleben als ein erfolgreiches dargestellt werden kann. Sie transportiert gleichfalls ein Komponistenbild, das von den Vorstellungen vom 'romantischen' Künstler beeinflusst ist und für einen in die Rezeption Mendelssohns eingeweihten Leser könnte der Eindruck entstehen, daß der Autor ein 'Schattenboxen' gegen eingeschliffene Vorurteile und Klischees führt. Ohne diese Klischees explizit zu nennen, versucht er mit seinem Entwurf, stereotype Vorstellungen über Leben und Werk Mendelssohns als inadäquat zurückzuweisen. Hieran zeigt sich, daß sowohl die Beweggründe als auch einige der Darstellung zugrundeliegenden Beurteilungskategorien Krummachers denjenigen von Eric Werner näher sind, als dem Autor lieb sein dürfte, da er seine Erzählung auch als Gegenentwurf zu Werner verstanden wissen möchte⁷⁴. Von einem Gegenentwurf kann jedoch nicht

⁷⁴ Das von Friedhelm Krummacher in seinem Aufsatz *'Aussichten im Rückblick'* angeführte biographische Grundgerüst ist seinerseits ein Extrakt aus den Ergebnissen seiner Habilitationsschrift aus dem Jahr 1972. Vgl. hierzu die Seiten 466f. des Schlußwortes der Habilitation. In der Einführung argumentierte Krummacher explizit gegen Auffassungen Eric Werners: „*Hierher gehört auch im weiteren die Frage nach der Entwicklung Mendelssohns, die sich nicht einfach nach äußeren Lebensstationen, nach dem Wechsel der Ämter und der Wirkensorte periodisieren läßt. Es genügt nicht, die 'Fortschrittlichkeit' des jungen Musikers hervorzuheben, die 'Konservativität' späterer Phasen zu bedauern und ein Nebeneinander qualitativ ungleicher Werke zu konstatieren, wenn nicht die Wandlungen des Schaffens schärfer gekennzeichnet, die Einschnitte in der Entwicklung näher charakterisiert und die Risse und Krisen aus dem Werk heraus interpretiert werden.*“ Ebd., S.18.

gesprochen werden, da wie Werner gegenüber früheren Lebensbeschreibungen jetzt auch Krummacher unter Beibehaltung des Erzählergerüsts die Erzählelemente nur anders kombiniert. Diese veränderte Akzentsetzung führt dann bei Krummacher zu einer gegenüber Werner gegensätzlichen Bestimmung eines 'Kompositionsstils', der als 'eigenständig' und 'reif' zu gelten habe.

Im folgenden soll die Vorstellung von einer Periodisierung in aufeinander aufbauenden Schaffensphasen reflektiert werden, die der am Anfang des Kapitels zitierten Textpassage Krummachers zugrunde liegt.

Implizite Voraussetzung der Textpassage ist die Auffassung des Autors, anhand der Kammermusik für Streicher könne exemplarisch die Entwicklung der Kompositionsweise Felix Mendelssohns bestimmt werden. Denn die hier skizzierte Kompositionsentwicklung basiert auf Ergebnissen, die Krummacher in seiner Habilitationsschrift aus dem Jahre 1972 über die Kammermusik für Streicher präsentierte. Die dort formulierten Auffassungen über eine Entwicklung bis zu einem 'reifen' Kompositionsstil der Kammermusik wurden von Krummacher in seinen späteren Aufsätzen auf das Gesamtchaffen des Komponisten übertragen.⁷⁵ Als ausschlaggebend für die Eignung der Kammermusik, Kompositionsweise und Problem der Bewertung Mendelssohnscher Musik nachzugehen, nennt Krummacher den Aspekt, daß die Streicherkammermusik „wie keine andere Gattung den Weg des Komponisten mit einer beträchtlichen Zahl zyklischer Werke von größerem Umfang und Gewicht“ durchziehe.⁷⁶

Damit ist für Krummachers Arbeit gleichfalls zunächst die Auffassung grundlegend, ein Komponist habe sich durch eine Kompositionsentwicklung auszuzeichnen. Bei dem Versuch, eine solche Entwicklung für Mendelssohn zu konstatieren, muß die Wahl auf Gattungen fallen, die möglichst kontinuierlich im Gesamtoeuvre nachweisbar sind. Für Krummacher ist aber nicht nur dieser Aspekt ausschlaggebend, sondern als autorisierende Kriterien werden noch die Ausmaße der Kompositionen genannt sowie die Berufung auf die schon feststehende Qualität bzw. Repräsentativität dieser Kompositionen für das Gesamtchaffen („zyklische Werke von größerem Umfang und Gewicht“). 'Kontinuität', 'Quantität' und 'Qualität' sind damit als basale Faktoren für die Bestimmung einer Entwicklung vorausgesetzt. Erst wenn von dieser Perspektive ausgegangen wird,

⁷⁵ Vgl. die Äußerungen Krummachers über Mendelssohns Kompositionsentwicklung und Schaffenskrisen in seinem Aufsatz *'Religiosität und Kunstcharakter Über Mendelssohns Oratorium „Paulus“'*, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd.8 (1985), S.97-117, ebda. S.99-101.

⁷⁶ Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist...*, S.36.

können die Zeiträume in den Blick geraten, für die gerade ein Mangel an Kontinuität, Quantität und Qualität konstatiert wird. Die Diskursteilnehmer sind dann bemüht, nach Gründen für dieses Ausbleiben zu fragen. Da als Mangel aufgefaßt, finden als Charakteristik dieser Zeitspannen folgende Zuschreibungen Verwendung: 'Problem', 'Konflikt' oder – dann als höchste Steigerung und lebensbedrohend aufgefaßt – 'Krise'. Bei der Betrachtung dieser Zeiträume gerät dann häufig nicht mehr in den Blick, daß die Zuschreibungen von den Diskursteilnehmern selbst eingeführt wurden. Statt dessen werden insbesondere biographische und kompositorische Zeugnisse (Absicherung durch die sogenannte 'Primärquellen') als Bestätigung ihrer Sicht herangezogen. Des weiteren läßt sich an der Argumentation beobachten, daß der Zustand einer Krise eines Komponisten gerade als Wertbestimmung für dessen künstlerische Qualität dient. Denn in der Bewältigung derartiger Schaffens- oder Lebenskrisen erweist sich die künstlerische Kompetenz eines Komponisten. 'Brüche' und 'Krisen' werden so zu notwendigen Bestandteilen einer Künstlerbiographie, die als erfolgreiche präsentiert werden soll.

Beobachtet man unter Berücksichtigung dieser Perspektive Krummachers Angebot einer Periodisierung, ergibt sich eine Grobgliederung in die bekannten drei Phasen, bei der nun Mendelssohns Arbeitsprozeß am Paulusoratorium (1832-1836) als notwendiger Wendepunkt zu einem 'reifen' Kompositionsstil eingesetzt wird, der dann seinerseits zu einem 'Personalstil' erklärt wird. Der ersten Phase entsprechen nach Krummacher die Jahre 1820 - 1829. Die zweite Phase umfaßt die Zeitspanne vom Antritt der Bildungsreise 1830 bis 1845/46, und die letzte Phase bis zu seinem Tod steht für das angedeutete Spätwerk, das vom Personalstil abweichend zu „ungewissen Zielen“⁷⁷ hinstrebe. Diese Grobgliederung erfährt eine Feindifferenzierung, die gleichfalls aus dem Blickwinkel der Komposition von Kammermusik resultiert. Bezeichnet Krummacher die erste Phase auch als „rund zehn Jahre umfassende Periode, die von den ersten Kompositionsversuchen des Knaben bis zum Antritt der großen Bildungsreise reicht“⁷⁸, unterteilt er diese nochmals in die Jahre 1820 -1824 und 1825 - 1829. Als Schlüsselwerk, das die Schaltstelle zwischen diesen beiden Phasen einnimmt, führt Krummacher das Oktett für Streicher op. 20 (1825) ein. Mit dieser Grenzziehung innerhalb der als 'Jugendwerk' zu bezeichnenden Schaffensperiode (1820 - 1829) wird gleichfalls die Unterscheidung zwischen einem

⁷⁷ Derselbe: *Aussichten im Rückblick...*, S.295.

⁷⁸ Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist...*, S.51.

Frühwerk, das auch als 'Studienwerk' bezeichnet werden könnte – versammeln sich doch darunter die aus dem Kompositionsunterricht bei Friedrich Zelter hervorgehenden Kompositionen – und einer zweiten Phase eingeführt, in der Kompositionen entstehen, die einen freieren Umgang mit den angeeigneten Kompositionsmodellen zeigen, so daß diese Werke dann auf einen ersten 'individuellen' Stil verweisen und als 'reif' etikettiert werden können. Als Voraussetzung für 'Reife' wird die Ablösung bzw. Unabhängigkeit von früheren Kompositionsmodellen eingesetzt. Die gleichermaßen vom Autor eingeführte Etikettierung des Oktetts als „frappanter erster Wurf des Sechzehnjährigen“⁷⁹ oder als „Geniestreich“⁸⁰ hebt diese Komposition aus der Masse der vorherigen heraus, und weist ihr damit den Status von Eigenständigkeit zu, sowie sie die Auffassung festigt, die vorherigen Kompositionen seien Studienwerke. Der den Phasen zugrundeliegende Entwicklungsgedanke, daß auch ein 'Geniestreich' nicht aus dem Nichts auftaucht, sondern an Vorausgegangenes anknüpft, wird in der Formulierung deutlich, im Oktett werde „gleichermaßen ein Resümee gezogen und ein Anfang gesetzt“⁸¹.

Wenn Ansätze einer kompositorischen Eigenständigkeit, 'Genialität' und erste als 'reif' bezeichnete Kompositionen schon für diese erste Lebensphase konstatiert werden und wenn der vom Autor behauptete eigentliche 'reife' Personalstil aber erst einer späteren Zeit zugeordnet werden soll, stellt sich die Frage, welche Strategien der Autor anwendet, diesen Lebensentwurf plausibel darzustellen. An dieser Stelle seines Diskurses – den Übergang von der ersten zur mittleren Lebensphase (1829) – führt der Autor die Behauptung von einer konfliktreichen Zeit des Komponisten ein, die sich zu einer Krise bis 1833 ausweite, und aus der sich der Komponist erst durch die Arbeit am Oratorium Paulus selbst befreie. Auslöser für diese Konflikte sei „die simultane Begegnung mit Bach und mit Beethovens Spätwerk“⁸² gewesen. Als Beleg für diese Konflikte verweist Krummacher auf Mendelssohns Briefwechsel mit Lindblad, der die Rezeption der späten Streichquartette Beethovens thematisiert.⁸³ Neben diesem biographischen

⁷⁹ Ebd., S.52.

⁸⁰ Derselbe: *Religiosität und Kunstcharakter...*, S. 100.

⁸¹ Ders.: *Mendelssohn – der Komponist...*, S. 466.

⁸² Ders.: *Aussichten im Rückblick...*, S. 295.

⁸³ „Daß das Erlebnis von Beethovens Spätwerk im Jahre 1827 für Mendelssohn eine wahrhafte Erschütterung bedeutete, bezeugen vor allem die bislang kaum beachteten Briefe an Lindblad, die in später selten begegnender Unmittelbarkeit von Beethovens späten Quartetten im Verhältnis zum eigenen Schaffen sprechen“. *Mendelssohn – der Komponist...*, S. 56.

Aspekt liegen der Annahme von einem Konflikt noch musikästhetische Prämissen des Autors zugrunde. Denn eine gleichzeitige Begegnung mit Werken von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethovens kann nur dann für einen Komponisten zum Problem eigenen Komponierens werden, wenn dieser von der Normativität der Kompositionen Bachs und Beethovens für sein eigenes Schaffen ausgeht. Krummacher behauptet implizit, daß dieser Anspruch von Normativität einer als Kunst aufgefaßten Musik für Mendelssohn gegolten habe. Denn als Voraussetzung für eine adäquate Beurteilung Mendelssohnscher Kompositionsweise verweist Krummacher auf übergeordnete historische Rahmenbedingungen, die spezifische Tradition einer ersten Phase einer historischen Bildung⁸⁴, in der Mendelssohn aufgewachsen sei. Der für Mendelssohn behauptete Konflikt bestünde demnach in der Suche nach eigenen Lösungen innerhalb dieser als normativ empfundenen Kompositionsstile und musikalischen Gattungen.

In den Streichquartetten op. 13 (1827) und op. 12 (1829) sieht Krummacher eine gelungene produktive Rezeption der späten Streichquartette Beethovens. Dann jedoch führten die von ihm als Konflikt benannten Umstände verbunden mit den auf der Bildungsreise gemachten Erfahrungen zu einer Schaffenskrise Mendelssohns. Krummacher kann die Zeitspanne 1830 bis Mitte 1833 (eigentlich bis 1837, da die Komposition des Paulusoratoriums von ihm als Krisenbewältigung bzw. -verarbeitung gewertet wird) nur deswegen als Schaffenskrise einführen, weil er aus der Sicht der Komposition von Kammermusik argumentiert. Nach dem Streichquartett op. 12 wandte sich Mendelssohn erst mit den Streichquartetten op. 44, Nr. 1-3 in den Jahren 1837/8 wieder der Komposition von Kammermusik zu, die – und das scheint der ausschlaggebende Faktor für Krummachers Bewertung zu sein – auf den klassischen Kanon der Sonate zurückgreift. Berücksichtigte man dagegen die Quantität der in diesen acht Jahren fertiggestellten Kompositionen – vor allem geistliche Werke, Stücke für Klavier und Orgel sowie Klavierlieder mit und ohne Vokalpart – dürfte von einer Schaffenskrise eigentlich nicht die Rede sein.

Hinter der Sichtweise des Autors von einer Schaffenskrise stehen Grundvorstellungen der ästhetischen Bewertung, zum Beispiel die Unterscheidung von repräsentativen und unbedeutenderen Gattungen bei der Beurteilung der kompositorischen Leistung eines Komponisten. Zum Bewertungsmaßstab wird damit ausschließlich die Komposition von Werken, die zu den „normativen Gattungen

⁸⁴ Ders.: *Aussichten im Rückblick...*, S. 295.

der klassischen Instrumentalmusik“⁸⁵ zählen. Darunter versteht der Autor Werke, „die sich am klassischen Kanon der Sonate in Kammermusik und Symphonik ausrichten“⁸⁶. Krummachers Darstellung geht implizit von der Voraussetzung aus, daß diese Werthierarchie der Gattungen schon zur Zeit Mendelssohns Geltung besaß. Die nicht mehr reflektierte Projektion erst später im musikwissenschaftlichen Diskurs aufgestellter ästhetischer Positionen, die Diskussion einer absoluten Instrumentalmusik als autonomer Kunst gegenüber kleineren Formen und funktionaler Musik, stellt erst die Möglichkeit bereit, die Jahre 1830-1837 als Krise in Mendelssohns Kompositionsschaffen festzuschreiben.

Dieser Hierarchisierung entsprechend fällt die Bewertung der Kompositionen dieser Krisenzeit aus. Die Komposition der *Lieder ohne Worte* sowie der geistlichen Kompositionen wertet der Autor als einen „Rückzug als Eingrenzung auf kleinere Werke“, als eine bewußte Vermeidung der „klassisch belasteten Gattungen“.⁸⁷ Des weiteren konstatiert Krummacher eine Notwendigkeit dieses Rückzugs. Denn erst mit diesem „Umweg“⁸⁸ über die kleineren Formen und dann mit der Komposition des *Paulus* sei es für Mendelssohn möglich gewesen, seine Position als Komponist zu bestimmen und in einem „Status neuer Sicherheit die Komposition von Kammermusik“⁸⁹ wieder aufzunehmen. An dieser Darstellung wird gleichfalls die kausale Verklammerung der einzelnen Phasen deutlich. Der *Paulus* mit seiner Pluralität der unterschiedlichsten Kompositionsstile und damit verstanden als „Aufarbeitung der Geschichte“⁹⁰ wird als Schlüsselwerk zur Überwindung der Krise eingesetzt. Erst dann sei es für Mendelssohn möglich gewesen, mit dem „erneuten Rückgriff auf die normativen Gattungen der klassischen Instrumentalmusik“⁹¹, der Komposition der Streichquartette op. 44, ein „eigenständiges Modell des Sonatensatzes“⁹² zu erreichen. Die behauptete Existenz dieses eigenständigen Sonatensatzmodells macht für Krummacher auch den qualitativen Unterschied von der ersten Phase zu dieser mittleren Phase aus. Das Oktett op. 20 sowie die Streichquartette op. 13 und op. 12 fallen noch aus dem Rahmen der sie umgebenden Kompositionen, während die Quartette op. 44 ihrerseits nun zum Modell weiterer Kompositionen genommen

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Ders.: *Religiosität und Kunstcharakter...*, S. 100.

⁸⁷ Ders.: *Mendelssohn – der Komponist...*, S. 467.

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Ebd., S. 58.

⁹⁰ Ders.: *Aussichten im Rückblick...*, S. 295.

⁹¹ Ebenda.

werden.⁹³ Erst durch diese nun wieder aufgefundene Kontinuität⁹⁴ kann das Sonatensatzmodell dann als Personalstil Mendelssohns eingeführt werden. Auch hier wird wieder die kausale Verklammerung deutlich, denn dieses zum Personalstil erklärte Modell von Op. 44 ist Voraussetzung für die im Diskurs als reife Hauptwerke Mendelssohns firmierenden Kompositionen. Zählen dazu zunächst auch noch Kammermusikwerke, wie die Cellosonate op. 45 und das Klaviertrio op. 49, faßt man überwiegend die Kompositionen für Orchester darunter. Dazu gehören dann auch die Kompositionen, die Mendelssohn in der als Krisenzeit etikettierten Zeitspanne nur konzipiert hatte, jedoch nicht beenden konnte. Diese Beobachtung kann nun einerseits im Nachhinein als Bestätigung für die Existenz der Schaffenskrise hinsichtlich des Komponierens von Werken dienen, die zu den als normativ aufgefaßten klassischen Gattungen zählen, und andererseits bestätigt sie das als Personalstil eingeführte Sonatensatzmodell als kompositorische Problemlösung dieser Krise.

Mit dieser Argumentation gelingt es Krummacher bezogen auf das Dreiphasenmodell, eine mittlere Lebensphase zu konstruieren, in der 'Individualität' und 'Originalität' der Kompositionen mit einem behaupteten Personalstil zusammenfallen, der dann u.a. auch jene Kompositionen auszeichnet, die bisher im musikgeschichtlichen Diskurs schon als erfolgreiche und reife Hauptwerke des Komponisten Felix Mendelssohns firmieren.

Auch für die Bestimmung einer Spätphase ab 1845 weist der Autor auf stilistische und formale Änderungen in Kammermusikwerken hin. Damit gelingt es, das Streichquartett op. 80 nicht mehr nur als Sonderfall und ausschließlich biographisch motiviert im Oeuvre Mendelssohns beschreiben zu können. Statt dessen steht nach Krummacher dieses Quartett am Ende eines Prozesses der kompositorischen Weiterentwicklung, der mit der Cellosonate op. 58 und dem Capriccio aus op. 81 im Jahre 1843 als Übergang der mittleren zur Spätphase einsetzt. Anzeichen für die Weiterentwicklung sind „wiederum manche Unsicherheiten“⁹⁵, die „tastende neue Ansätze“⁹⁶ ankündigten. Als erste gelungene

⁹² Ders.: *Mendelssohn – der Komponist...*, S. 467.

⁹³ Krummacher spricht im Hinblick auf die Abfolge der Streichquartette von einem frühen Stadium des Experimentierens und einem zweiten Stadium, das die späten Hauptwerke vorbereitet. *Mendelssohn – der Komponist...*, S. 466.

⁹⁴ Es entstehen neben den drei Quartetten op. 44, die Cellosonate op. 45, das Klaviertrio op. 49 sowie die Fertigstellung der lange Zeit liegengelassenen Orchesterwerke *Schottische Sinfonie* sowie *Walpurgisnacht*, die nach Krummacher an das erreichte Modell anknüpfen.

⁹⁵ Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist...*, S. 467.

⁹⁶ Ebenda.

Komposition führt Krummacher dann das Klaviertrio op. 66 ein, an das sich nach der Konzentration auf das Oratorium Elias als „extreme Verschärfung“ das Streichquartett op. 80 anschließe⁹⁷.

Wie offensichtlich Krummachers Periodisierungsangebot den schon genannten Voraussetzungen des 3-Phasen-Modells verpflichtet ist, offenbaren Äußerungen des Autors in einem weiteren Aufsatz. Explizit wird dort die Auffassung, ein Komponist habe seine Qualität nicht nur durch Fortschritte innerhalb seiner eigenen künstlerischen Entwicklung auszuweisen, sondern Bewertungsmaßstab sei immer auch der Wert dieser Kompositionen innerhalb einer als zu höherem und innovativem fortschreitenden aufgefaßten Entwicklung musikalischer Gattungen:

„Only after his confrontation with the music of Bach did he feel confident enough in his mastery of tradition to take up once again the classic instrumental genres on a new and higher level.“⁹⁸

Dieses Zitat offenbart auch die fehlende Distanz des Autors zu seinem Gegenstand. Denn der Autor rückprojiziert heutige Auffassungen über den Verlauf von Musikgeschichte als Fortschrittsgeschichte auf die persönliche Situation und Intention des Komponisten Felix Mendelssohn, der sich damit seiner musikhistorischen Aufgaben als Komponist damals schon bewußt gewesen sei soll.

Die mittlere Phase wird nach Überwindung der 'Krise' repräsentiert durch die Quartette Op. 44, die dann gleichermaßen als Schlüsselwerke und 'Befreiungsakt' für Mendelssohns erfolgreiche künstlerische Weiterentwicklung fungieren:

„For Mendelssohn's late works, the three quartets of Op. 44 thus hold a position of key importance: having completed them, the composer felt free enough to assert himself in virtually every genre.“⁹⁹

Signifikant ist auch Krummachers Bewertungsangebot für das Streichquartett op. 80:

„In its distance from the conventions of its day, Op. 80 establishes its own aesthetic criteria. If we accept it on its own terms, if we view its fragmentary elements as an innovation rather than as a defect, it becomes quite clear that the work is very far advanced for its time.“¹⁰⁰

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Derselbe: *Mendelssohn's Late Chamber Music: Some Autograph Sources Recovered*, in: *Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context*, hrsg.v. J.W. Finson u. R.L. Todd. Durham N.C., Duke University Press 1984, S. 71-84, ebd., S. 74.

⁹⁹ Ebd., S. 74f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 84. Die implizite Behauptung, eine musikalische Komposition könnte ihre eigenen ästhetischen Kriterien begründen – und diese wären damit beobachterunabhängig –, soll an

Ohne in den Verdacht einer biographischen Erklärung zu geraten, wird es mit dieser Argumentation möglich, Mendelssohn einen Spätstil zuzuschreiben sowie ihn damit als Komponisten zu präsentieren, der seiner Zeit voraus war und nachfolgende Kompositionsentwicklungen antizipierte. Das Quartett op. 80 wird von Krummacher in diesem Aufsatz explizit als das Werk eingesetzt, an dem Mendelssohns neues 'Kompositionskonzept', sein neuer Weg, sichtbar werde:

„What is at first vexing about Op. 80 is its predilection for figurative rather than motivic elements. But this is not a symptom of incompleteness. Rather, it is the manifestation of an entirely new concept.“¹⁰¹

Nachdem Krummachers Angebot einer Periodisierung beschrieben wurde, kann nach den Absichten des Autors gefragt werden, die hinter dessen Konzeption einer Biographie Mendelssohns aufscheinen. Diese Frage führt auf direktem Wege zu den Urteilen, die zur Entstehungszeit der Habilitation im Diskurs über Mendelssohns Künstlertum und Biographie Geltung besaßen. Weiter oben war schon auf den Eindruck eines 'Schattenboxens' gegen eingeschliffene Vorurteile und Beurteilungsklischees hingewiesen worden, den ein mit der Rezeptionsgeschichte Mendelssohns vertrauter Leser bei Krummachers Formulierungen bekommen könnte. Die Bezeichnung 'Schattenboxen' drängt sich auf, weil der Autor in seiner als Grundgerüst für eine zu schreibende Biographie dienenden Textpassage die negativen Urteile über Mendelssohn mit keinem Wort erwähnt, konsequent jedoch gerade diejenigen biographischen Umstände sowie Kompositionen als maßgebliche Erzählelemente für (s)eine Konstruktion einer erfolgreichen Künstlerbiographie einsetzt, die vormals als Argumente gegen Mendelssohns Künstlertum vorgebracht wurden. Denn die von Krummacher als zentrale Werke im Kompositionsprozeß Mendelssohns angeführten Kompositionen *Paulus* und die Streichquartette op. 44 traf fast ausschließlich der Vorwurf des nicht mehr Zeitgemäßen. Während dem *Paulus* die Vermischung der unterschiedlichsten Kompositionsstile, die Nachahmung bachscher und händelscher Stilmerkmale vorgeworfen wurde, traf die drei Streichquartette op. 44 der Vorwurf des 'Klassizismus', hinter dem die Abwertung des Komponisten als

dieser Stelle nicht diskutiert werden. Es sei nur angemerkt, daß ästhetische Kriterien Bestandteil des ästhetischen Diskurses sind. Und Aktanten dieses Diskurses sind die Beobachter, die ihre Auffassungen an Kompositionen herantragen und anhand der Kompositionen neu formulieren.

¹⁰¹ Ebd., S. 83f. Krummacher führt weiter aus: „*What puzzles us about this work are its new and unexpected qualities, its excursion into a new ideal. [...] Op. 80 followed the new path with greater consistency: its thematic material consists of contrasting elements rather than long melodic phrases.*“ ebda, S. 84.

bloßer Epigone stand. Hinsichtlich der biographischen Umstände zeigt sich bei Krummacher gleichfalls eine gegenüber den früheren Beurteilungen konträre Bewertung, die in der zitierten Textpassage nur angedeutet¹⁰², in der Habilitation jedoch explizit ausgeführt wurde.

So begrüßenswert im Jahr 1972 eine wenigstens in Ansätzen versuchte Auseinandersetzung mit einigen als bloße Klischees und Beurteilungsstereotypen erkannten Urteilen über Mendelssohns Leben und Kompositionen war, der Versuch Krummachers, u.a. anhand musikalischer Analyse überprüfbare Urteile zu formulieren, konnte nicht bruchlos gelingen. Zum Einen sind die Verfahrensweisen einer musikalischen Analyse keine Methode, mit der Klischeebildungen oder Vorurteile überprüft werden könnten. Diese Ansicht verkennt, daß Klischees einem anderen Argumentationskontext angehören, da sie immer schon eingefahrene Vorstellungen über etwas sind, die sich im allgemeinen Bewußtsein festsetzen und ihre Wirkungsmächtigkeit im Diskurs unter anderem dadurch erlangen, daß sie auf ein hohes Maß an Akzeptanz stoßen, weil sie in diesen kollektiven Vorstellungen über Kunst, Kultur und Geschichte gründen. Anhand musikalischer Analyse können nur formale, strukturelle und harmonische Fragen diskutiert, nicht jedoch die Adäquatheit der Vorstellungen von 'Glätte', 'Sentimentalität', 'Tiefe', 'Oberflächlichkeit', 'Weiblichkeit' überprüft werden. Dies sind einige Vorstellungen, die sich im Rezeptionsprozeß zu Beurteilungsklischees und -stereotypen über die Musik Mendelssohns verfestigt haben. Diesen Klischees könnte nur nachgegangen werden, wenn die einzelnen Diskurse reflektiert würden, in denen diese Beurteilungen ihren Sitz haben.¹⁰³ Zum Anderen offenbart Krummachers Argumentation, daß er den von ihm als Fallstricke erkannten Klischeebildungen und Beurteilungskategorien selbst nicht konsequent

¹⁰² Hierbei kommen zwei Textstellen in Betracht: „Zu ermessen wäre zunächst, was es bedeutete, in einer Tradition aufzuwachsen, die auch als erste Phase einer historischen Bildung verstanden werden kann“ sowie der Hinweis auf die nur „scheinbar so glücklichen Reisejahre“. Friedhelm Krummacher: *Aussichten im Rückblick...* S. 295.

¹⁰³ Diese Fragestellungen führen in der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung bis heute ein Randdasein, da die Rezeptionsgeschichte als bloßes Akzidens und als ein Hilfsmittel angesehen wird, mit dem 'Mißverständnisse' der Rezipienten hinsichtlich des vom Komponisten intendierten Werksinns dokumentiert werden könnten. Auch Friedhelm Krummacher, der rezeptionsgeschichtlichen und -ästhetischen Theoriediskussionen eigentlich offen gegenüber steht, scheint davon auszugehen, Rezeptionszeugnisse müßten dahingehend überprüft werden, ob sie dem 'Werk' und seinem 'Schöpfer' gerecht würden. Nichts anders ist aus seinem Hinweis über zukünftige Aufgaben der Mendelssohnforschung zu entnehmen: „Dringlich wäre es daher, die Rezeptionsgeschichte nicht nur an punktuellen Beispielen, sondern in weiterem Ausmaß zu befragen, als es letzthin geschehen ist. Denn in ihr begegnen all die widersprüchlichen Urteile, deren Gehalt sich am Text der Werke überprüfen läßt. Und zu verfolgen wäre ihre Verfestigung zu Stereotypen, über deren Stichhaltigkeit wohl wieder nur die Analyse entscheiden kann.“ Friedhelm Krummacher: *Aussichten im Rückblick...* S. 293.

genug auszuweichen versteht. Denn obgleich er in den einleitenden Kapiteln seiner Habilitation die Grenzen einer formalen Analyse sowie einiger Beurteilungskategorien sehr wohl reflektiert und auf die Gefahren einer Heranziehung biographischer Umstände zur Erklärung der kompositorischen Entwicklung hinweist, gründet seine Erzählung überwiegend auf einer bloßen Umkehrung der Klischees ins Positive und auf einer latent gehaltenen biographischen Argumentation.

Signifikant sind zum Beispiel Krummachers Ausführungen hinsichtlich der Vorstellungen von einem 'romantischen Künstler', die „entscheidenden Einfluß“ auf die negative Rezeption Mendelssohns gehabt hätten¹⁰⁴. Konsequenterweise weist er auf das Mißverständnis, das den Rezeptionszeugnissen zugrundeliege, welche die Frage nach Mendelssohns 'Rang' negativ beantworteten. Dort zeige sich der „hartnäckige Glaube, zur wahren Größe des Künstlers gehöre ein beträchtliches Maß an materieller Not, so doch persönlicher Leiden“ sowie eine „penetrante Vorstellung, Mendelssohn sei ein zu ausgemachtes Glückskind gewesen, um ein großer Komponist sein zu können“.¹⁰⁵ Doch anstatt diese Vorstellungen von einem 'romantischen' Künstler ganz abzulehnen, verwendet Krummacher das Künstlerbild in einer modifizierten Version, die grundlegend für seine Darstellung der künstlerischen Entwicklung Mendelssohns wird. Bei dieser Modifikation hat es nun den Anschein, als ob die biographische Ebene (Glück, materieller Reichtum) zugunsten der künstlerischen Auseinandersetzung ausgeblendet würde. Damit wird in der Argumentation des Autors auch der Gegensatz von bloß äußeren Aspekten der Lebensumstände und des substantiellen, inneren künstlerischen Prozesses formuliert. Und nur dieser Prozeß wäre für die Bewertung eines Kunstranges des Komponisten maßgeblich:

„Natürlich ist nicht zu bezweifeln, daß Mendelssohn eine selten glanzvolle Laufbahn durchgemessen hat, daß er durch Geburt, Erziehung und Sicherung begünstigt war und daß ihm Anerkennung und Ruhm im höchsten Ausmaß zufließen. Nicht nur wird darüber leicht vergessen, wieviel Arbeit er dennoch leistete, welchen Schatten und Zweifeln sein Weg ausgesetzt war und welchen Krisen und Auseinandersetzungen seine Produktion begleiteten. Vielmehr besteht der Trugschluß in der Meinung, äußeres Glück schließe künstlerische Kämpfe aus, wie es dem populären Mißverständnis entspricht, wonach sich vom Leben direkt auf das Werk schließen lasse.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Derselbe: *Mendelssohn der Komponist...* S. 22.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Ebenda.

Mag es demnach den Anschein haben, als ob eine Verschiebung vom Kriterium des 'persönlichen Leidens' hin zu 'künstlerischen Kämpfen' als Voraussetzung, ein 'Künstler von Rang' zu sein, stattgefunden hätte, erweist sich diese Verschiebung nur als Scheinargument, wenn Krummacher für diese künstlerischen Kämpfe wiederum Mendelssohns Lebensumstände zur Erklärung heranzieht:

Als maßgebliche Schaltstellen in Krummachers Angebot einer Periodisierung dienen die vom Autor als 'Konflikte' bzw. 'Krise' bezeichneten Gegebenheiten. So führte er eine Zeit der 'künstlerischen Krise' ein, aus der sich Mendelssohn dann durch die Komposition des *Paulus* befreit habe. Die dabei verwendete Formulierung von den nur „scheinbar so glücklichen Reisejahre(n)“¹⁰⁷ verweist auf den Versuch, gegen die bis dahin akzeptierten Vorstellungen über die biographischen und künstlerischen Lebensumstände Mendelssohns in den Jahren 1830 -1832 andere Sichtweisen in den Diskurs einzuführen. Dieses Angebot einer anderen Sichtweise zeichnet sich jedoch nur durch eine Umkehrung der Beurteilung aus. Krummachers Vorgehen kann deshalb auch als defensiv bezeichnet werden, bietet es doch keine neue Herangehensweise, sondern bleibt den vorherigen Urteilmustern verhaftet, wenn in den als positiv gewerteten Lebensumständen nun auch der Auslöser für negative Auswirkungen auf Mendelssohns Künstlertum gesehen wird. Explizit wird dieses defensive Vorgehen in der Habilitation Krummachers bei der Erklärung der Faktoren, die zur Krise der Reisejahre geführt hätten. Dabei werden die im Diskurs firmierenden Vorstellungen über Mendelssohns privilegierte Herkunft, Persönlichkeit und Erziehung, die das Klischeebild vom 'Glückskind' geprägt haben, auf mögliche negative Auswirkungen hin befragt. Dort findet man dann das Argument, daß Mendelssohns Erziehung und seine musikalische Ausbildung unter Zelter den Komponisten nicht auf die 'Widrigkeiten' des Lebens vorbereitet, sondern ihn behütet hätten:

„So führten wohl auch die Erlebnisse der Reisejahre desto eher zu Friktionen, je weniger Mendelssohn zuvor im Berliner Kreis der Familie, Lehrer und Freunde **ernstlich Widerspruch** erfahren hatte, sondern von **entgegenstehenden Beanspruchungen abgeschirmt** geblieben war. Die sorgfältige Erziehung und musikalische Ausbildung - meist nur als unschätzbare Vorzug angesehen - hat spätere Auseinandersetzungen **kaum nur erleichtert**, und Ähnliches gilt wohl auch für die enge familiäre Bindung, von der sich Mendelssohn nur zögernd zu lösen vermochte.“¹⁰⁸ (Hervorhebungen von der Verf.)

¹⁰⁷ Derselbe: *Aussichten im Rückblick...* S. 295.

¹⁰⁸ Derselbe: *Mendelssohn der Komponist...* S. 58.

Als implizite negative Charaktereigenschaft von Mendelssohn stellt sich bei einem Leser hier die Vorstellung von 'Weichheit' und hinsichtlich der Familiensituation die Vorstellung von einer Unselbständigkeit ein. Diese Charakterzüge werden wiederum häufig als typisch weibliche Eigenschaften gewertet, so daß implizit das Gegensatzpaar 'weiblich' versus 'männlich' aufscheint. Mit dieser Assoziationskette gelangt man – von Krummacher sicherlich nicht beabsichtigt – auf direktem Wege zu Klischeebildungen zurück, die in eindeutig antisemitisch intendierten Rezeptionszeugnissen ihren Sitz haben. Obwohl Krummacher gerade gegen diese Klischees argumentieren wollte, ermöglicht seine Argumentation unbewußt deren Bestätigung.

Für die 'künstlerische Krise' werden also doch biographische Umstände verantwortlich gemacht. Mendelssohn sei nur die positive Bestätigung seiner Kompositionen durch seine Lehrer sowie die Familie gewohnt gewesen. Auf seiner Bildungsreise sei er jedoch auf unterschiedlichste soziale und musikalische Verhältnisse getroffen. Als Bestätigung dieser Ansicht verweist Krummacher auf die brieflichen Zeugnisse Mendelssohns aus Rom und Paris:

„Gespaltener wirken dann die Äußerungen aus Paris 1831-1832, in denen neben Befriedigung über die Aufnahme eigener Werke auch Depression über manchen Mißerfolg, herbe Kritik an den Verhältnissen und den Musikern, Mißmut wie Unsicherheit über das eigene Komponieren laut werden.“¹⁰⁹

„Gerade die Berichte über musikalische Eindrücke und Kontakte mit Musikern lassen erlauben, daß diese Konfrontationen nach der umgrenzten Sphäre der Berliner Jugendjahre zur Bestimmung der eigenen Position zwangen.“¹¹⁰

Explizit biographisch motiviert zeigt sich Krummachers Behauptung von einer Krise, wenn er auf die Zäsur in Mendelssohns Leben verweist, die während seiner Reise durch den Tod von Eduard Rietz, Goethes und Zelters und durch die nach seiner Rückkehr fehlgeschlagene Bewerbung als Leiter der Berliner Singakademie markiert werde.¹¹¹

Die einfache Umkehrung der Klischees bei gleichzeitigem Festhalten am Bild eines Künstlers, der seine Qualität durch die Bewältigung von Konflikten und Krisen beweise, findet sich auch bei der Bewertung von Mendelssohns privilegierter finanzieller Situation. Kritisiert Krummacher vehement die dem romantischen Künstlerbild zugrundeliegende „Mystifizierung künstlerischen Hero-

¹⁰⁹ Ebd., S. 56.

¹¹⁰ Ebd., S. 57.

¹¹¹ Ebd., S. 56. Zusammenfassend schließt Krummacher dort mit der Bemerkung: „All das fließt in einer Situation zusammen, für die das Wort Krise keine Übertreibung bedeutet.“

entums“¹¹², wertet er Mendelssohns „äußere Sicherung“ dennoch negativ für das künstlerische Vermögen des Komponisten, da dieser sich seiner bevorzugten Situation bewußt gewesen sei und sich deshalb besonders verpflichtet gefühlt hätte, diese „wirtschaftliche Sonderstellung“ durch „Bindung an immer neue Aufgaben“ auszugleichen¹¹³. Die explizite Argumentation gegen bisherige Klischeebildungen wird dabei wieder an der schon bekannten Formulierung „kaum nur“¹¹⁴ deutlich und führt zum Resümee, daß „paradoxe Weise also die Unabhängigkeit von Tagessorgen eine dem Schaffen nicht immer günstige Abhängigkeit von Tagespflichten“ bewirkt habe.

An dieser Stelle der Diskussion zweier unterschiedlicher Erzählangebote über Leben und Werk des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy soll der Frage nachgegangen werden, welche Faktoren dafür verantwortlich sind, daß den Auffassungen von Friedhelm Krummacher im musikwissenschaftlichen Diskurs nicht nur ein hohes Maß von Akzeptanz entgegengebracht wird, sondern daß diese gerade als Maßstab und Richterinstanz für alle weitergehenden Untersuchungen angesehen werden, wohingegen Eric Werners Darstellung in vielen Punkten als widerlegt gilt. Dies führt zurück auf den schon angesprochenen Aspekt, daß die Mechanismen von Werners Erzählung offener als Konstrukt von Realität erkennbar sind, während Krummachers Präsentation einer künstlerischen Entwicklung Mendelssohns – obgleich ebenfalls den Narrationsregeln unterworfen und somit gleichfalls nur ein mögliches Angebot von vergangener Wirklichkeit – als eine der Vergangenheit adäquate Darstellung erscheint.

Für die Akzeptabilität von Krummachers Erzählung bzw. die Auffassung von deren Wissenschaftlichkeit sind vor allem zwei Faktoren ausschlaggebend. Einerseits, aus der Perspektive Krummachers gesehen, die Orientierung an bzw. Einhaltung von musikwissenschaftlichen Diskursregeln, andererseits aus der Perspektive der Diskursteilnehmer die Reputation des Musikwissenschaftlers Friedhelm Krummacher als ‚Begründer‘ und dann ‚Autorität‘ einer neuen deutschen Mendelssohn-Forschung. Als Ausgangspunkt dieser Forschung wird von

¹¹² „Für einen Komponisten der Zeit war sie (die finanzielle Sicherheit, Verf.) eine Ausnahmesituation, die denn auch immer wieder bemüht wurde, um zu zeigen, daß ‚seelische Tiefe‘ oder ‚echtes Fühlen‘ dem versagt bleiben mußten, dem die materiellen Sorgen des Lebenskampfes erspart waren. Unnötig zu sagen, daß derlei Kurzschlüsse der Mystifizierung künstlerischen Heroentums entspringen.“ Ebd., S. 59.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ „Aber auch die äußere Sicherung, die durch den Reichtum der Familie gegeben war, war **kaum nur** eine Erleichterung“. Ebd., S. 59.

den Diskursteilnehmern das Berliner Symposion im Herbst 1972 benannt¹¹⁵, und das von Carl Dahlhaus formulierte Vorwort zum 1974 erschienen Symposionsbericht konnte als Programmentwurf für die zu leistende Forschung angesehen werden. In den Äußerungen von Carl Dahlhaus wird deutlich, daß eine Abgrenzung gegenüber den früheren biographischen Untersuchungen als notwendig erachtet wurde, da diese zur Verfestigung der Beurteilungstereotypen beigetragen hätten. Als Programm, das dann auch den Kriterien von Wissenschaftlichkeit genüge, sollte dagegen die kompositionstechnische und formale Analyse der Werke treten:

„...als entscheidendes Resultat des Mendelssohn-Symposiums mag [...] die Einsicht empfunden werden, daß eine formanalytische Begründung ästhetischer und historischer Thesen über Mendelssohn sowohl möglich als auch notwendig ist: möglich, weil sich der Schein von ›Problemlosigkeit‹, der Eindruck, daß es an Mendelssohns Satz- und Formstrukturen nichts zu analysieren gebe, als Täuschung erwiesen hat [...]; notwendig, weil die Geschichte der Mendelssohn-Rezeption zeigt, daß die Anhäufung der Urteile von Generationen – für manche Historiker die verlässlichste Urteilsinstanz – zu nichts anderem als zur Verfestigung eines fragwürdigen Stereotyps geführt hat, so daß man von der kompositionstechnisch-ästhetischen Analyse – ohne sie zu überschätzen – differenziertere Ergebnisse erwarten darf.“¹¹⁶

Carl Dahlhaus als ein führender Vertreter der damaligen deutschen Musikwissenschaft erklärte Leben und Werk von Felix Mendelssohn zum ‘Problem’ und damit zum musikwissenschaftlichen Forschungsgegenstand, der Mendelssohn vor und nach den zwei Weltkriegen in Deutschland nicht gewesen ist. Nach dem Symposion konnte die Beschäftigung mit Mendelssohn als ‘autorisiert’ im musikwissenschaftlichen Diskurs angesehen werden:

„Zu einer Diskussion über den Komponisten Mendelssohn, die wissenschaftlichen Charakter hat, in der also das durch Analysen begründete Argument und nicht der ästhetische Gemeinplatz vorherrscht, gibt es bisher, obwohl die Mendelssohn-Literatur keineswegs karg ist, nichts als verstreute Ansätze. Und der Sinn des Berliner Symposiums war darum nicht, die Auseinandersetzung abzuschließen [...] sondern sie überhaupt erst in Gang zu bringen und zu zeigen, daß sie sinnvoll möglich ist. Über den Komponisten Mendelssohn kann man sich streiten, und zwar wissenschaftlich streiten.“¹¹⁷

¹¹⁵ So verweisen Christian Martin Schmidt in seinem Vorwort zum Kongreßbericht des Mendelssohn-Kongresses 1994 in Berlin sowie Friedhelm Krummacher in seinem die Mendelssohn-Forschung seit 1972 resümierenden Aufsatz *Aussichten im Rückblick: Felix Mendelssohn in der neueren Forschung* auf das wegweisende Initial des damaligen Symposions. Von zwei der führenden Mendelssohn-Forscher wird damit im Nachhinein der Mendelssohn-Diskurs mit maßgeblichen Daten und Ereignissen abgesichert und damit eigene Forschungsgeschichte geschrieben.

¹¹⁶ Carl Dahlhaus: Vorwort zu *Das Problem Mendelssohn*. Regensburg 1974, S. 8.

¹¹⁷ Ebd., S. 9.

Die explizite Einsetzung Mendelssohns als Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung ist nicht nur als ein nebensächlicher Aspekt anzusehen, sondern als 'Entreebillet' in den gesamten musikwissenschaftlichen Diskurs. Für diesen Diskurs kann eine wechselseitige Abhängigkeit der Diskursteilnehmer sowie der wissenschaftlichen Gegenstände beobachtet werden. Bestätigt einerseits der Wissenschaftler durch seine Beschäftigung mit einem Komponisten stets aufs Neue schon eine im Diskurs feststehende Wertschätzung dieses Komponisten und dessen Werke, so kann ein Wissenschaftler seinen eigenen Wert bzw. seine Stellung erst begründen, indem er seine wissenschaftliche Qualifikation anhand der für den Musikwissenschaftsdiskurs als wissenschaftlich relevant erklärten Komponisten, Kompositionen und Fragestellungen beweist. Das Wissen um diese Wechselseitigkeit drückt sich auch in zwei Äußerungen von Friedhelm Krummacher aus, wenn dieser vom „wissenschaftlichen Ritter Schlag“ spricht, welcher Leben und Werk Mendelssohns aus „deutscher Sicht“ durch das Wahrnehmen einer 'Problematik' 1972 verliehen wurde¹¹⁸, sowie in der Feststellung „Mendelssohn als Thema in einem Promotionsverfahren“ hätte vorher Befremden auslösen können¹¹⁹.

Im Kontext dieser Auffassung der Forschungssituation vor 1972 kann Friedhelm Krummachers Arbeit über Mendelssohns Kammermusik, die als Habilitationsschrift noch vor dem Berliner Symposium fertiggestellt und eingereicht wurde, fast als 'Pioniertat' gelten. Die Vorstellung vom Wissenschaftler Krummacher als 'Begründer' der neueren Mendelssohn-Forschung kann sich bilden, da in seiner Darstellung konsequent die methodischen Vorgehensweisen umgesetzt werden, die Carl Dahlhaus erst als programmatische Leitlinien einer Mendelssohn-Forschung – in Anlehnung an den allgemeinen Paradigmenwechsel in der musikwissenschaftlichen Forschung – im Vorwort zum Symposionsbericht einsetzen wird. Diese zeitliche Abfolge mag jedoch für einen Großteil der am musikwissenschaftlichen Diskurs Beteiligten nicht immer präsent sein, hat es doch nach den Daten der Veröffentlichung den Anschein, als ob Krummachers 1978 veröffentlichte Habilitationsschrift die Einlösung und Bestätigung der Ergebnisse des Symposions wäre.¹²⁰ Spätestens mit der Veröffentlichung kann

¹¹⁸ Friedhelm Krummacher: *Aussichten im Rückblick...* S. 280.

¹¹⁹ Ebd., S. 282 und resümierende Bestätigung auf S. 285 „Als man sich 1972 zum Berliner Symposium traf, lag die Zeit kaum ein Jahrzehnt zurück, in der Mendelssohn als Thema einer akademischen Arbeit einigermmaßen befremdlich war.“

¹²⁰ Ausgenommen die Teilnehmer am Mendelssohn-Symposium sowie die aufmerksamen Leser des Symposionsberichts, da Friedhelm Krummacher dort auf seine eingereichte Habilitationsschrift hingewiesen hat.

dann der Rezeptionsprozeß einsetzen, in dem auf Friedhelm Krummacher als maßgeblichen Mendelssohn-Experten rekurriert und durch den der Wissenschaftler Krummacher seinerseits als 'Autorität' festgeschrieben wird.¹²¹ Zur Vorstellung von Krummacher als 'Autorität' führte nicht nur die Akzeptabilität seiner methodischen Vorgehensweisen sowie die daraus resultierenden Forschungsergebnisse, förderlich waren auch die hierarchischen universitären Fachstrukturen in Deutschland. Krummachers Schrift ist nicht nur eine Dissertation, sondern steht als Habilitation für den höchsten akademischen Grad, der im Diskurs wissenschaftliche Kompetenz repräsentiert. Dieser Aspekt führt auch dazu, daß sich jeder über Mendelssohn forschende Wissenschaftler mit Krummachers Habilitationsschrift sowie nachfolgenden Aufsätzen über Mendelssohn auseinandersetzen hatte. Parallel dazu wurde und wird Friedhelm Krummacher nicht nur in Deutschland zu den wichtigen Mendelssohn-Kongressen als Referent geladen. Sowohl in den Veröffentlichungen als auch bei den Kongressen kann eine ständige Referenz auf Krummachers wissenschaftliche Leistung beobachtet werden. Inwieweit diese Gunstbezeugungen ausschließlich der wissenschaftlichen Leistung gelten oder ob sie nicht immer auch als ein die Norm bildendes Verhalten innerhalb des Diskurses anzusehen sind, kann nicht entschieden werden.¹²²

¹²¹ Auffällig ist auch Eric Werners Verkennen der in Deutschland seit 1972 sich ändernden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Leben und Werk Mendelssohns. Dies resultiert sicher auch aus dem örtlichen Abstand zwischen seinem Wohnort in den USA und Deutschland aber auch aus seiner nicht gerade unbescheidenen Selbsteinschätzung als Mendelssohn-Experte. Dies wird in seinen beiden Beiträgen in der *Musikforschung* 28 (1975) *Mendelssohniana*, S. 19-33 und 30 (1977) *Mendelssohniana II*, S. 492-501 deutlich, in denen er rigoros über Forschungsliteratur urteilt, die von seinen eigenen Ansichten abweicht. Insbesondere Carl Dahlhaus' aber auch Friedhelm Krummachers Aufsätze aus dem Bericht über das Berliner Symposium erfahren Widerspruch: "Vom selben Verfasser (F. Krummacher, Anm. d. Verf.) stammt auch ein zweiter Essay: >Zur Kompositionsart Mendelssohns - Thesen am Beispiel der Streichquartette<. Auch dies ist eine verdienstvolle Arbeit, aber in vieler Hinsicht so apodiktisch gehalten, daß ihre neuen Gedanken, oft von schwer haltbaren Prämissen begleitet, nicht hieb- und stichfest sind" (Ebd., S. 498f.). Mag ein heutiger Mendelssohn-Forscher über Werners Kritik lächeln, doch könnte ein Zur-Kennntnis-Nehmen dieser kritischen Einstellung die Einsicht nach sich ziehen, daß die heutige selbstverständliche Akzeptanz von Friedhelm Krummacher als 'Autorität' der Mendelssohn-Forschung als innerhalb des Fachdiskurses sich herauskristallisierender Prozeß zu werten ist und nicht als unveränderliche Größe, die aus der dem Gegenstand vermeintlich adäquaten wissenschaftlichen Arbeitsweise resultiert.

¹²² Krummachers führende Position innerhalb des gegenwärtigen Mendelssohn-Diskurses konnte auch beim 2. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium im Herbst 1997 beobachtet werden. Die Argumentation in seinem Referat 'Zwischen Intimität und Öffentlichkeit – Über Mendelssohns Leipziger Kammermusik' gründete wieder in seinem erstmals 1972 entfalteten Künstlerbild sowie in der Periodisierung, die sich an Krisen und Brüchen im Komponieren Mendelssohns orientierte. Auf diese biographischen und künstlerischen Vorgaben stützten sich fast sämtliche Referenten des Kolloquiums, die Krummachers Auffassungen als Folie für ihre eigenen weiterführenden Detailforschungen benutzen. Reflexion über verschiedene Voraussetzungen des Mendelssohn-Diskurses schien nicht

Die Akzeptabilität von Krummachers Erzählung kann heute uneingeschränkt auf Krummachers Leitbildfunktion im und für den Diskurs über Mendelssohn zurückgeführt werden. Als weiteren Faktor, der für die Wertschätzung und Auffassung von Wissenschaftlichkeit im Gegensatz zur Erzählung Werners hilfreich war, können Friedhelm Krummachers Argumentationsstrategien und seine Orientierung an den musikwissenschaftlichen Diskursregeln angesehen werden. Der Autor stand vor der Situation, sein Thema rechtfertigen zu müssen. Mendelssohn war Ende der 60er Jahre und Anfang der 70er kein selbstverständlicher Bestandteil des musikwissenschaftlichen Diskurses, statt dessen existierten wenige aber standardisierte Klischeebildungen über den Komponisten. Die Aufgabe, Mendelssohn als Gegenstand der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung erst etablieren zu müssen, konnte dann erfolgreich sein, weil es gelang, an den Gegenstand mit den leitenden Fragestellungen des Musikwissenschaftsdiskurses heranzutreten sowie mit der Verwendung von akzeptierten Beurteilungskategorien und methodischen Vorgehensweisen. Dieses Vorgehen ermöglicht die Einbettung in den musikwissenschaftlichen Diskurs und die Bereitstellung von Anschlußstellen für weitere wissenschaftliche Untersuchungen. Indem er für Mendelssohn durch das Zugrundelegen eines 3-Phasen-Modells, eines modifizierten Bildes vom romantischen Künstler und eines reifen Personalstils – der an einer für das 19. Jahrhundert als normativ aufgefaßten Gattung der Instrumentalmusik festgemacht wird – einen erfolgreichen Lebensentwurf konstruiert, gelingt es dem Autor, nun auch Leben und Werk des Komponisten Mendelssohn Bartholdy in das musikgeschichtliche Bild von der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerade nicht mehr nur als einen Sonderfall eingliedern zu können.

Nachdem die Vorstellung von einer künstlerischen Entwicklung Mendelssohns diskutiert worden ist, soll im folgenden der Diskurs über die Sinfonien Mendelssohns nach möglichen Abhängigkeiten von diesem Bild einer Künstlerbiographie befragt werden.

erwünscht zu sein; denn Albrecht Riethmüller sah sich nach seinem Beitrag über *Das „Problem Mendelssohn“*. *Von der Macht eines Klischees*’ massiven Einsprüchen gegen sein argumentatives Vorgehen ausgesetzt. Die Reaktionen mögen nicht nur über Befindlichkeiten oder persönliche Eitelkeiten der Diskursteilnehmer Auskunft geben, sondern verweisen gleichfalls auf die inneren Machtstrukturen des Diskurses, so z.B. wenn dem Referenten die auf Krummachers Habilitationsschrift zielende Frage gestellt wurde, ob er „Probleme mit *Mendelssohn – der Komponist*“ hätte.

2.2 INTERDEPENDENZEN: DER DISKURS ÜBER DIE ORCHESTERSINFONIEN IM KONTEXT DER DISKUSSION EINER KÜNSTLERISCHEN ENTWICKLUNG DES KOMPONISTEN

Wulf Konold äußert im Vorwort seiner Monographie über die Sinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys, daß es schwerfalle, den ›Symphoniker Mendelssohn‹ ins Blickfeld zu nehmen.¹²³ Hinsichtlich der von ihm angeführten Erklärung, die einzelnen Werke zeichneten sich durch Uneinheitlichkeit aus, war zu Beginn dieser Arbeit auf die beobachterabhängige Perspektive dieser Einschätzung hingewiesen worden. 'Uneinheitlichkeit' wird den Sinfonien zugeschrieben, wäre jedoch keine Eigenschaft der jeweiligen Kompositionen. Von diesem Aspekt abgesehen, könnte sich Konolds Auffassung, in diesem Eindruck von Uneinheitlichkeit einen Grund für bisher fehlende wissenschaftliche Beschäftigung mit den Sinfoniekompositionen zu erkennen, als gar nicht so abwegig herausstellen. Berücksichtigt man – wie im vorherigen Kapitel an biographischen Texten über Mendelssohn ausgeführt –, daß jeder Text narrativen Strukturen unterworfen ist, dann scheint es kein einfaches Unternehmen zu sein, eine stringente 'Geschichte' über die Sinfonien Mendelssohns zu erzählen. Denn wenn die Gegenstände der Erzählung schon als 'uneinheitlich' charakterisiert werden, müßte ein Verfasser eine hohe Konstruktionsleistung aufbieten, falls er für den Rezipienten ein homogenes Gesamtgefüge herstellen wollte. Hinsichtlich der narrativen Strukturen und der Orientierung an Entwicklungsmodellen, wie zum Beispiel dem angesprochenen 3-Phasen-Modell, stellte eine Erzählung über den Sinfoniker Mendelssohn einige Probleme. Zum einen kann das 3-Phasen-Modell nur schlecht als Erzählgerüst für die Entwicklung Mendelssohns als Sinfoniker angewandt werden, zum anderen würde ein solcher Versuch, Mendelssohns Entwicklung als Komponist von Sinfonien als erfolgreiche zu erzählen, mit dem von Friedhelm Krummacher gezeichneten biographischen Gesamtbild Felix Mendelssohns an einigen, nicht unerheblichen Stellen kollidieren.¹²⁴

In der Vielzahl der wissenschaftlichen Arbeiten, die nach dem Berliner Symposium im Jahr 1972, das die neuere deutsche Mendelssohn-Forschung begründete, entstanden, findet sich keine Veröffentlichung, in der Mendelssohns Leistung als

¹²³ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohns...*, S.9.

¹²⁴ Unberücksichtigt sollen an dieser Stelle zunächst noch die Abhängigkeiten von gattungsgeschichtlichen Entwürfen bleiben, die im dritten Kapitel erörtert werden.

‘Sinfoniker’ im Sinne einer Gesamtdarstellung ausführlich diskutiert würde.¹²⁵ Auch Wulf Konolds 1992 publizierte Arbeit kann trotz des eigenen Anspruchs nicht als eine solche Gesamtdarstellung angesehen werden.¹²⁶ Gemessen an der Auffassung innerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses, die ‘Sinfonie’ als eine ‘repräsentative’ Gattung der Instrumentalmusik sowie des 19. Jahrhunderts festzuschreiben, und gemessen an den vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchungen über die Sinfonien Beethovens, Schuberts oder Brahms, könnte das Fehlen einer vergleichbaren Gesamtdarstellung über die Sinfoniekompositionen Mendelssohns auch als implizites Eingeständnis der Wissenschaftler von Mendelssohns gegenüber den vorher benannten Komponisten geringerer Leistung auf dem Feld der Sinfoniekomposition aufgefaßt werden.

Dieses Eingeständnis scheinen sogar Mendelssohn-Forscher zu teilen, die sich mit den Sinfoniekompositionen Mendelssohns beschäftigen. So verzichtet Wulf Konold zum Beispiel a priori auf den Versuch, die Sinfonien Mendelssohns anhand eines Entwicklungsmodells in chronologischer Reihenfolge darzustellen und damit auch auf den nicht selten angewandten Versuch bei der Darstellung einer Gruppe von Werken, die Entstehung dieser Kompositionen innerhalb des Gesamtœuvres ‘aus sich selbst heraus’ zu interpretieren, also einer möglichen Eigengesetzlichkeit nachzuspüren, die auf ein intentionales Gesamtkonzept des Komponisten hinsichtlich Sinfoniekompositionen verweisen könnte:

¹²⁵ Das bisherige Ausbleiben einer Gesamtdarstellung der Mendelssohnschen Sinfonien kommentiert auch John Michael Cooper in seiner Rezension zu Konolds *‘Die Symphonien Felix Mendelssohns’* als einen ‘fragwürdigen’ Aspekt: „*With three of these works still very much present in the symphonic repertory despite the general disappearance of Mendelssohn compositions therefrom, one cannot but wonder that the composer’s symphonies have not already been collectively discussed in a detailed and authoritative study.*“ In: Notes 50 (1994), S.1373-1376, ebd., S.1373.

¹²⁶ „Die hier vorgelegte Arbeit [...] ist der Versuch, trotz der skizzierten Uneinheitlichkeit des symphonischen Oeuvres eine Gesamtdarstellung zu wagen, in der gleichermaßen der Stellenwert der Symphonien Mendelssohns in seinem eigenen Oeuvre wie sein Beitrag zu einer noch zu schreibenden Gattungsgeschichte der Symphonie nach Beethoven aufscheinen soll.“ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohns...*, S.9f. – Zumindest als überraschend kann auch die Sachlage gewertet werden, daß Konolds Publikation keine wissenschaftliche Besprechung seitens eines deutschen Musikwissenschaftlers oder Mendelssohnforschers erfuhr. Statt dessen findet man eine fast schonungslose Besprechung durch den amerikanischen Mendelssohnforscher John Michael Cooper, der die vielen Ungereimtheiten, falschen Behauptungen sowie die unzureichende Quellenkenntnis Konolds rigoros benennt. [Notes 50 (1994), S.1373-1376] Äußerst milde verfährt dagegen Friedhelm Krummacher, wenn er zu dieser Veröffentlichung folgende fast jegliche Kritik im Verborgenen haltenden Worte findet: „*Ob freilich die umfängliche Monographie über die Symphonien, die Wulf Konold 1992 vorlegte, das letzte Wort zur Sache sein kann, muß sich noch erweisen. Denn auch hier wäre anzumerken, daß eher die formalen Sachverhalte zur Sprache kamen, während die eigentümliche Satzstruktur im Verhältnis zu theoretischen und*

„Die hier vorgelegte Arbeit [...] ist der Versuch, trotz der skizzierten Uneinheitlichkeit des symphonischen Oeuvres eine Gesamtdarstellung zu wagen, in der gleichermaßen der Stellenwert der Symphonien Mendelssohns in seinem eigenen Oeuvre wie sein Beitrag zu einer noch zu schreibenden Gattungsgeschichte der Symphonie nach Beethoven aufscheinen soll. Um eine allzu monographische Gliederung zu vermeiden, hat der Verfasser den Symphonien bestimmte leitende Fragestellungen zugeordnet, die zugleich der Symphoniegeschichte des 19. Jahrhunderts angehören: das Kapitel über die Jugendsymphonien und die c-moll-Symphonie op. 11 thematisiert zugleich die Frage nach der Modellhaftigkeit der klassischen Symphonik für den jungen Mendelssohn, *Reformations-Symphonie* und *Lobgesang* werden gemeinsam unter dem Aspekt der religiösen Symphonik im Spannungsfeld von Saekularisation einerseits und Kunstreligion andererseits behandelt, und die *Italienische* und *Schottische Symphonie* messen sich an dem Begriff der ›charakteristischen Symphonie‹ in der Nachfolge von Beethovens *Pastorale*.“¹²⁷

In Konolds Ausführungen überrascht zunächst die Feststellung, daß eine Gesamtdarstellung der Sinfoniekompositionen wegen der behaupteten „Uneinheitlichkeit des symphonischen Oeuvres“ ein Wagnis sei. Diese Einschätzung könnte darauf verweisen, daß der Autor es nicht versteht, zwischen Gegenstands- und Darstellungsebene seiner Untersuchung zu trennen. Denn auch wenn die von ihm zu behandelnden Gegenstände (die Sinfonien) als ‚uneinheitlich‘ charakterisiert werden, hätte dies nicht zwangsläufig die Uneinheitlichkeit der Darstellung dieser Gegenstände zur Folge. Die Darstellung ist immer eine Leistung des Verfassers, dieser ist der Aktant, und es ist immer (s)eine Konstruktionsleistung, unabhängig davon, ob er eine homogene oder heterogene Darstellung liefert. Das aktive Moment des Autors als Konstruktion eines Gesamtzusammenhangs bliebe jedoch eher im Verborgenen, wenn aus der behaupteten Homogenität der Gegenstände eine Homogenität der Darstellung resultiert. Denn in diesem Falle könnte es so aussehen, als ob die Gegenstände selbst als Aktanten ihrer eigenen Darstellung auftreten und damit die Darstellung aus den behaupteten Seinsqualitäten der Gegenstände resultierte.

Das Wagnis, auf das Konold anspielt, wäre die Schwierigkeit der Konstruktion einer „Gesamtdarstellung“, in der Mendelssohns Leistung als Komponist von Sinfonien trotz der „Uneinheitlichkeit des Oeuvres“ dennoch als eine künstlerische Entwicklung von einem Anfang zu einem Endpunkt erkennbar wird. Als Untersuchungsprogramm wird jedoch nicht nur die Darstellung dieses Entwicklungsprozesses angekündigt, sondern auch die Einbettung in übergeordnete Zusammenhänge. Dieses Vorhaben kleidet der Autor in eine recht vorsichtige

ästhetischen Kriterien weitere Analysen verdient.“ Friedhelm Krummacher: *Aussichten im Rückblick...*, S.292.

¹²⁷ Ebenda.

Formulierung, wenn er für seine Gesamtdarstellung den Anspruch erhebt, daß „der Stellenwert der Symphonien Mendelssohns in seinem eigenen Oeuvre wie sein Beitrag zu einer noch zu schreibenden Gattungsgeschichte der Symphonie nach Beethoven **aufscheinen** soll“¹²⁸. Dennoch wird man nicht fehl in der Annahme gehen, hinter diesem „Aufscheinen“ eine konkret beurteilende Einordnung der Sinfonien in das ‘Gesamtoeuvre’ Mendelssohns sowie in eine ‘Gattungsgeschichte der Sinfonie’ zu vermuten. Einer solchen Kontextierung ist die schon angesprochene Flexibilität der Organismusmodelle dienlich, so daß sich Urteile nachvollziehbar darstellen ließen. So könnten die künstlerische Entwicklung Mendelssohns als auch die ‘Gattungsgeschichte’ – beide ebenfalls als Entwicklungsprozesse gedacht – als funktionstüchtige Vergleichsebenen zur Einordnung von Mendelssohns Leistung auf dem Feld der Sinfoniekomposition herangezogen werden. Was bis zu diesem Punkt seiner Erläuterungen der methodischen Vorgehensweise ausschaut wie ein stufenweises Voranschreiten vom Besonderen (Entwicklung der Sinfoniekompositionen Mendelssohns) zum Allgemeinen (Einbettung in die Kompositionsentwicklung Mendelssohns sowie in eine Gattungsgeschichte der Symphonie nach Beethoven), wird jedoch in Konolds nachfolgenden Kapiteln nicht in voneinander getrennten Arbeitsschritten entwickelnd ausgeführt. Dafür ist nicht der Verzicht auf eine „monographische Gliederung“¹²⁹ verantwortlich, welche zum Beispiel eine Darstellung in chronologischer Reihenfolge nach den Entstehungsdaten der Sinfonien hätte sein können, sondern die vom Autor konkret ausformulierten „leitenden Fragestellungen“¹³⁰.

Die von Wulf Konold gewählten übergeordneten Fragestellungen, welche die einzelnen Sinfonien in jeweils andere Kontexte einbetten, lassen auf eine deutliche Limitierung der Untersuchungsfelder sowie Fragerichtungen schließen. Denn diese thematische Grobgliederung wird nicht mehr als ‘offen’ gedacht, so daß andere Verknüpfungsmöglichkeiten und Gruppierungen a priori nicht mehr in

¹²⁸ Ebd., S.10. (Hervorhebung von der Verfasserin)

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Ebenda. John Michael Cooper kritisiert in seiner Rezension zu Konolds Veröffentlichung explizit den Verzicht auf eine Darstellung, die die chronologische Reihenfolge der Sinfonien berücksichtigt. Nach Auffassung Coopers führt die Gliederung nach leitenden Fragestellungen dazu, daß die sich ändernde Auffassung Mendelssohns hinsichtlich der Gattungsfrage von Sinfoniekompositionen nicht deutlich würde: *„Equally problematic in general terms is the topical arrangement of the chapters. For though Konold readily acknowledges (pp.9-10) the unevenness and the sometimes bewilderingly diffuse aesthetic and musical problems posed by this corpus of works spanning Mendelssohn’s compositional career, his grouping effectively obscures their chronological interrelationships and, consequently, their potentials for illuminating the development of Mendelssohn’s ideas on the symphony as a genre.“* In: Notes 50 (1994), S.1373-1376, ebd., S.1375.

Betracht gezogen werden. Im Kapitel über die Jugendsinfonien und die c-moll Sinfonie op. 11 wird die Frage nach der „Modellhaftigkeit der klassischen Symphonik für den jungen Mendelssohn thematisiert“¹³¹, *Reformations-Sinfonie* und *Lobgesang* als „religiöse Symphonik“¹³² sollen im „Spannungsfeld von Saekularisation einerseits und Kunstreligion andererseits“¹³³ behandelt werden, als leitende Fragestellung für die *Italienische* und *Schottische Sinfonie* wird der „Begriff der ›charakteristischen Symphonie‹ in der Nachfolge von Beethovens *Pastorale*“¹³⁴ gewählt. Und um den Rahmen quasi hermetisch abzuriegeln, stellt Konold diesen drei Hauptteilen seiner Untersuchung als einleitendes Kapitel „eine knappe Skizze der ästhetischen und musiktheoretischen Diskussion um Rolle, Form und Funktion der Symphonie in der Nachfolge Beethovens“¹³⁵ voraus. Die Prämissen seiner wissenschaftlichen Arbeit scheinen damit festzustehen, und von diesen läßt sich auf die Untersuchungsergebnisse in gewissen Grenzen schon schließen. Dabei hatte der Autor eigentlich zunächst von der Gattungsgeschichte der Symphonie nach Beethoven als einer „noch zu schreibenden“¹³⁶ gesprochen. Doch obgleich eine solche noch nicht geschrieben worden ist, scheint Konold zu wissen, wie diese aussieht. Denn seine „leitenden Fragestellungen“ entnimmt der Autor „der Symphoniegeschichte des 19. Jahrhunderts“¹³⁷ und darüber hinaus gibt er auch als methodischen Rahmen in seinem Einleitungskapitel eine „Skizze der ästhetischen und musiktheoretischen Diskussion um Rolle, Form und Funktion der Symphonie in der Nachfolge Beethovens“¹³⁸. ‚Form‘ und ‚Funktion‘ der Symphonie wären maßgebliche Fragestellungen, die in einer wissenschaftlichen Untersuchung über eine mögliche Gattungsgeschichte der Symphonie zu behandeln wären. Demnach setzt Konolds Gliederung diese Gattungsgeschichte schon voraus. So hat es den Anschein, als ob sich das Fehlen dieser Gattungsgeschichte wirklich nur auf den Aspekt des bisher unterbliebenen formalen Akt des ‚Aufschreibens‘ dieser Geschichte durch einen Musikwissenschaftler bezöge.¹³⁹

¹³¹ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohns...*, S.10.

¹³² Ebenda.

¹³³ Ebenda.

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Ebenda.

¹³⁸ Ebenda.

¹³⁹ In der musikwissenschaftlichen Reihe des ‚Handbuchs der musikalischen Gattungen‘ fehlt bisher der Band über die Sinfonie im 19. Jahrhundert und das methodische Gerüst einer

Hinsichtlich der vom Autor gewählten Fragestellungen könnte einem mit dem Diskurs über die Sinfoniekompositionen Mendelssohns vertrauten Leser Konolds Begründung für den Verzicht des Einbezugs der späteren Werkrezeption der Sinfonien überraschen.¹⁴⁰ Denn die leitenden Fragestellungen haben ihren Sitz explizit in der musikwissenschaftlichen Rezeption der Sinfonien Mendelssohns. Wenn Konold diese fachwissenschaftliche Rezeption thematisiert hätte, wäre deutlich geworden, daß seine eigene Darstellung diesem fachwissenschaftlichen Diskurs verpflichtet ist und weniger der vorgegebenen hermeneutischen Arbeit einer Horizontverschmelzung. Die Fragestellung einer „religiösen Symphonik im Spannungsfeld von Saekularisation einerseits und Kunstreligion andererseits“¹⁴¹ als auch diejenige nach dem Begriff der „›charakteristischen Symphonie‹ in der Nachfolge von Beethovens Pastorale“¹⁴² gehören zu ästhetischen und gattungstheoretischen Diskursen, die im Rückblick auf das 19. Jahrhundert von Wissenschaftlern aufgeworfen wurden und als Rekonstruktion des Gewesenen ausgegeben werden. In welchem erheblichen Umfang die Forschungsergebnisse von Friedhelm Krummacher und insbesondere die Äußerungen von Carl Dahlhaus den Diskurs über Mendelssohns Sinfonien bedingen und gleichzeitig limitieren, wird im weiteren Verlauf der Arbeit auszuführen sein.¹⁴³

Nach eigener Aussage wollte Wulf Konold mit der Zuordnung von leitenden Fragestellungen auf die Sinfonien Mendelssohns einer allzu monographischen Gliederung entgehen.¹⁴⁴ Das Resultat seiner Darstellung ist dann dennoch monographisch; denn die thematischen Gliederungspunkte stehen nun als Ein-

Theorie der musikalischen Gattungen, auf dem diese Reihe eigentlich fußen müßte, wird sogar erst im letzten Band nachgeliefert werden.

¹⁴⁰ „Auf eine Darstellung der späteren Werkrezeption der Symphonien Mendelssohns hat der Autor aus zwei Gründen verzichtet: zum einen würde diese Darstellung den ohnehin schon weitgespannten äußeren Rahmen der Arbeit sprengen, zum anderen zeigt ein erster Blick auf die bisher erschlossenen Quellen, daß diese Rezeption sich fast ausschließlich auf die *Italienische* und die *Schottische Symphonie* bezieht und zum anderen weitgehend identisch ist mit der allgemeinen Mendelssohn-Rezeption, die in Grundzügen an anderer Stelle bereits dargelegt wurde.“ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohns...*, S.10.

¹⁴¹ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohns...*, S.10.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Vor allem den Auswirkungen einiger 'Thesen' von Carl Dahlhaus auf die Beurteilung von Mendelssohns Leistung als Sinfoniekomponist ist im gegenwärtigen Fachdiskurs bisher kaum Beachtung geschenkt worden. An dieser Stelle sei zunächst nur auf das bis heute unwidersprochene Verdikt hingewiesen, daß „für die periphere Stellung der Mendelssohnschen Symphonien in der Geschichte der Gattung es zweifellos ausschlaggebend [war], daß unter Beethovens Symphonien nicht die eigentlich ›symphonische‹, die *Eroica*, sondern die ›unsymphonische‹, die *Pastorale*, die Voraussetzung darstellte, von der Mendelssohn ausging.“ (Carl Dahlhaus: *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen*. In: Derselbe, *Das Problem Mendelssohn...*, S. 59.)

¹⁴⁴ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohns...*, S.10.

zeldarstellung des jeweiligen thematischen Aspektes fast unverbunden nebeneinander. Dieser Eindruck wird verstärkt durch das Fehlen eines Schlußkapitels, in dem in irgendeiner Form ein Resümee aus der eigenen Arbeit gezogen würde. Eine zusammenfassende Einordnung der Sinfonien Mendelssohns findet somit nicht statt.

Der Verzicht auf eine Darstellung, welche die Chronologie der Entstehung der Sinfonien und damit die künstlerische Entwicklung Mendelssohns als Komponist von Sinfonien eigens zum auszuführenden Gegenstand machte, bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, daß in der eigenen Darstellung nicht dennoch implizit immer wieder auf Strukturen eines Organismusmodells zurückgegriffen würde. Dieser Aspekt wird in der Diskussion der einzelnen Kapitel von Konolds Darstellung noch detailliert herauszuarbeiten sein. Doch auch schon aus der thematischen Gliederung, der Abfolge der Kapitel sowie der unterschiedlichen Ausführlichkeit, mit denen die einzelnen Kompositionen behandelt werden, läßt sich auf ein latent zugrundegelegtes Entwicklungsmodell schließen.

Explizit deutlich wird dies beim ersten Themenkomplex, der die Streichersinfonien sowie die Sinfonie in c-moll als „symphonischen Anfang“ Mendelssohns behandelt. In der Überschrift verwendet Konold den spezifizierenden Ausdruck ‘Jugendsymphonien‘ für die Streichersinfonien. Berücksichtigt man noch dazu die vom Autor für diesen Komplex angekündigte übergeordnete Fragestellung nach der „Modellhaftigkeit der klassischen Symphonik für den jungen Mendelssohn“¹⁴⁵, ist hier deutlich die erste Phase des angesprochenen 3-Phasen-Modells erkennbar. Die zwei weiteren Phasen werden noch nicht ganz so deutlich, doch zieht man Konolds zu Beginn des Vorworts geäußerte Auffassung von der *Italienischen* und *Schottischen* Sinfonie als „reife Werke“¹⁴⁶ heran, ist eine Einordnung dieser Kompositionen in die zweite und für die Schottische Sinfonie eventuell. dritte Phase denkbar, während im zweiten Komplex die Reformationsinfonie und der Lobgesang zunächst nur als ‘Problemfälle’ thematisiert werden. Die hier angesprochene Einteilung in Phasen, die gleichermaßen auch eine Bewertung des künstlerischen Vermögens Mendelssohns darstellt, deckt sich auch mit dem räumlichen Ausmaß der Ausführungen Konolds. Während der ‘Symphonische Anfang’ auf nur 41 Seiten abgehandelt wird – und dies bei der Anzahl von eigentlich 14 Kompositionen –, räumt Konold den zwei weiteren

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ Ebd., S.9.

Kapiteln weit mehr Platz ein.¹⁴⁷ Anhand dieser rein äußerlichen Beobachtungen könnte damit schon auf die größere Bedeutung geschlossen werden, die der *Italienischen* und vor allem der *Schottischen* Sinfonie gegenüber den anderen Sinfonien im Kompositionsschaffen Mendelssohns zugeschrieben wird.

2.2.1 Der Diskurs über Mendelssohns c-moll Sinfonie als „symphonischer Anfang“

Durchsucht man die seit 1970 veröffentlichten wissenschaftlichen Publikationen nach Arbeiten zur c-moll Sinfonie, finden sich nur zwei Spezialstudien¹⁴⁸ sowie einige wenige Veröffentlichungen, in denen auf diese Sinfonie neben anderen Kompositionen oder Fragestellungen gleichfalls eingegangen wird¹⁴⁹. Die beiden Spezialstudien von Wulf Konold stellen sich nach der Lektüre als fast dieselbe Arbeit heraus, da das Kapitel in Konolds Monographie über die Sinfoniekompositionen Mendelssohns eine mit detaillierter Analyse der einzelnen Sinfoniesätze angereicherte Fassung seiner Ausführungen des zwölf Jahre früher veröffentlichten Aufsatz ist. Unter Berücksichtigung der anwachsenden Zahl von Arbeiten über Mendelssohns Sinfonien in der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung, die neben der *Italienischen* und *Schottischen* Sinfonie nun auch die vormals als vom künstlerischen Wert geringer eingestuft Kompositionen der *Reformationssinfonie*¹⁵⁰ und des *Lobgesang*¹⁵¹ behandeln, könnte man vermu-

¹⁴⁷ Den Anmerungsapparat nicht eingerechnet umfaßt das Kapitel über die *Reformationssinfonie* und den *Lobgesang* 115 Seiten gegenüber 134 Seiten der Ausführungen zur *Italienischen* und *Schottischen* Sinfonie.

¹⁴⁸ Diese sind zwei Arbeiten von Wulf Konold. Zum einen sein 1980 veröffentlichter Aufsatz „*Opus 11 und Opus 107. Analytische Bemerkungen zu zwei unbekanntem Sinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys.*“ In: Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger, München 1980. S. 16-28 (=Musik-Konzepte 14/15) sowie das zweite Kapitel in seiner Mendelssohn-Monographie „*Die Symphonien Felix Mendelssohns...*“, ebd. S.39-85.

¹⁴⁹ Im Kontext einer neueren Mendelssohn-Forschung, die sich kompositionstechnischen sowie analytischen Fragestellungen zuwendet, stehen die Dissertationen von Mathias Thomas [*Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie.* Göttingen 1972. (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd.4)], Thomas Ehrle [*Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy.* Diss. Frankfurt a.M. 1983] und Greg Vitercik [*The Early Works of Felix Mendelssohn. A Study in the Romantic Sonata Style.* Philadelphia, [u.a.] 1992.] Von diesen Arbeiten behandelt nur Vitercik die c-moll Sinfonie etwas ausführlicher. Doch beschränkt er sich seinem gewählten Thema gemäß auf die Herausstellung der Sonatenhauptsatz-Elemente des ersten und zweiten Satzes sowie der möglichen Hinweise auf zyklische Elemente innerhalb der vier Sätze.

¹⁵⁰ Neben den schon genannten zwei Arbeiten von Wulf Konold zeugen die Schriften von Judith Silber [*Mendelssohn and the Reformation symphony: A critical and historical study.* Dissertation Yale University 1987 sowie *Mendelssohn and His Reformation Symphony.* JAMS 40(1987), S.310-333], Ulrich Wüster [„Ein gewisser Geist“. Zu Mendelssohns "Reformations-

ten, daß die frühere Einschätzung der 1. Sinfonie in c-moll als überwiegend 'reines' Jugendwerk mit geringem künstlerischem Wert¹⁵² immer noch die Zustimmung der gegenwärtigen Mendelssohn-Forscher erhält.

Bei der Suche nach Gründen für diese Auffassung finden sich auch ohne musikanalytische Bemühungen schon zwei Aspekte, die den jeweiligen Musikwissenschaftlern als Rahmenbedingungen und gleichzeitige Absicherung der eigenen Arbeiten dienen. Dies betrifft einerseits die von Friedhelm Krummacher geleistete Periodisierung von Mendelssohns Leben in einzelne Schaffensphasen und andererseits Mendelssohns 'scheinbar' negative Einschätzung seiner c-moll Sinfonie und spätere Abkehr von dieser Sinfonie. Den Eigenaussagen von Komponisten über ihre Kompositionen wird in der musikwissenschaftlichen Forschung immer noch ein hohes Maß von Authentizität zuerkannt – dem Komponisten, aufgefaßt als alleinigen 'Schöpfer' und 'Künstler' seiner 'Werke', gebührt dann als ausschlaggebende Richterinstanz oberste Priorität. Neben dem Notentext der Kompositionen zählen diese Eigenaussagen zur sogenannten Primärliteratur, ohne deren hinreichende Berücksichtigung formulierte Aussagen leicht als 'unwissenschaftlich' vom fachwissenschaftlichen Konkurrenten etikettiert werden können. Dem Charakter von der 'Wissenschaftlichkeit' der eigenen Arbeit dienlich ist als zweiter Aspekt die Auseinandersetzung mit den als maßgeblich aufgefaßten Forschungsergebnissen, die durch die sogenannte 'Sekundärliteratur' in den wissenschaftlichen Diskurs Eingang finden. Wie im vorherigen Kapitel ausgeführt, kann Friedhelm Krummachers Habilitationsschrift als Richtschnur für den gegenwärtigen Mendelssohn-Diskurs angesehen werden.

Symphonie". *Mf* 44(1991), S.311-330] und Wolfgang Dinglinger [*Zum Programm der Reformations-Symphonie op.107 von Felix Mendelssohn Bartholdy*. Referatsmanuskript Mendelssohn-Kongreß in den USA 1997] von erneuter Auseinandersetzung mit Mendelssohns Reformationssinfonie.

¹⁵¹ Als neuere Veröffentlichungen zeigen neben der Arbeit von Konold [*Die Sinfonien Felix Mendelssohn...*, S.87-211] vor allem die Aufsätze von Reinhard Kapp [*Lobgesang*. In: *Neue Musik und Tradition*. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, hrsg.v. Josef Kuckertz u.a. Laaber 1990, S.239-249] und Wolfram Steinbeck [*Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns „Lobgesang“*. *AfMw* 53(1996), S. 222-233] das gewachsene Interesse der Wissenschaftler an Mendelssohns 'Symphonie-Kantate'.

¹⁵² Hierunter zählen die Äußerungen in den frühen überwiegend biographisch ausgerichteten Schriften über Mendelssohn von A. Reissmann [*Felix Mendelssohn-Bartholdy: sein Leben seine Werke*. Berlin 1893], E.Wolff [*Felix Mendelssohn Bartholdy*. Berlin 1906], W. Dahms [*Mendelssohn*. Berlin 1919] und von B. Bartels [*Mendelssohn-Bartholdy: Mensch und Werk*. Bremen 1947]. Schon in diesen frühen Einschätzungen über die c-moll Sinfonie läßt sich das Bemühen der Autoren erkennen, Mendelssohns ersten Versuch einer Sinfonie für großes Orchester sowohl in den Kontext einer individuellen künstlerischen Entwicklung des Komponisten einzuordnen als auch an die 'Sinfonietradition' Haydn, Mozart, Beethoven anzubinden.

Für den angesprochenen Diskurs über die c-moll Sinfonie hat dies zur Folge, daß die Einordnung dieser Sinfonie als 'reines' Jugendwerk auf geringen Widerstand trifft, da primäre und sekundäre Quellen diese Auffassung nicht nur als plausible, sondern aufgrund des methodischen Handwerkszeugs als 'wahre wissenschaftliche' Aussage erscheinen lassen:

Friedhelm Krummacher hatte Mendelssohns künstlerische Entwicklung anhand von drei Phasen beschrieben, deren erste (1820 - 1829) er insgesamt als 'Jugendwerk' bezeichnete.¹⁵³ Für die Beurteilung der c-moll Sinfonie im Diskurs wird nun die im ersten Kapitel beschriebene Untergliederung Krummachers relevant, die von einer 'Studienphase' (1820 - 1824) und einer ersten künstlerischen 'Reife-Phase' (1825 - 1829) ausging. Die Entstehung der c-moll Sinfonie im Frühjahr 1824¹⁵⁴ fällt damit noch in die erste Phase, so daß das Werk nach Krummacher als 'Studienwerk' anzusehen ist. Denn die Werke, an denen Krummacher 'Individualität', 'Genialität' und 'erste Reife' des Komponisten Mendelssohn festmacht, werden mit dem Oktett op.20 erst anderthalb Jahre¹⁵⁵ und mit der Ouvertüre zum Sommernachtstraum op.21 sogar zweieinhalb Jahre¹⁵⁶ später als die c-moll Sinfonie komponiert. Nicht nur Oktett und Sommernachtstraumouvertüre waren noch nicht komponiert, auch die Arbeit am 3. Klavierquartett in h-moll begann erst im Herbst 1824, und fertiggestellt wurde es 1825.¹⁵⁷ Dieses Quartett fungiert in den biographischen Erzählungen über Felix Mendelssohn als ein Hauptelement für die Trennung einzelner künstlerischen Entwicklungsstadien Mendelssohns. Denn es ist diese Komposition, die Abraham und Felix Mendelssohn auf ihrer Reise im Frühjahr 1825 neben anderen Kompositionen nach Paris mitführen, und an der durch den 'Richterspruch' von Luigi Cherubini Felix Mendelssohns Befähigung zur musikalischen Laufbahn quasi autorisierend konstatiert wird.¹⁵⁸

¹⁵³ Vgl. hierzu die Seiten 39f. dieser Arbeit.

¹⁵⁴ Roger Fiske gibt in seinem 1980 verfaßten Vorwort zur Eulenburg-Taschenpartitur der c-moll Sinfonie (Edition Eulenburg No. 576) als Entstehung die Zeit vom 3. - 31. März 1824 an. Im Autograph der Sinfonie, das in der British Library unter der Signatur Loan 4.289 aufbewahrt wird, finden sich drei konkrete Zeitangaben. Der erste Satz trägt das Enddatum 3. März 1824, am Schluß des zweiten Satzes (Andante) notiert Mendelssohn den 9. März 1824 (Blatt 31 recto) und am Schluß des letzten Satzes (Blatt 66 verso) ist der 31. März 1824 als Datum angegeben. Demnach wäre der Kompositionsbeginn vor dem 3. März 1824 anzusetzen.

¹⁵⁵ Die Komposition des Oktetts beendet Mendelssohn am 20. Oktober 1825.

¹⁵⁶ Mendelssohn beendet die Ouvertüre am 6. August 1826.

¹⁵⁷ Das h-moll Klavierquartett op. 3 entsteht zwischen Oktober 1824 und Januar 1825.

¹⁵⁸ In welchem Ausmaß bei diesen 'geschichtlichen Tatsachen', die im Rückblick als ausschlaggebend und biographiebestimmend vom Wissenschaftler benannt werden, immer auch Momente des Zufälligen mit im Spiel sind, die jedoch im Nachhinein ausgeblendet werden, kann auch für Cherubinis Richterspruch gezeigt werden. Denn es war nicht fest

Es ist jedoch nicht nur der zeitliche Aspekt des Vorausgehens der c-moll Sinfonie gegenüber den als 'Geniestreiche' etikettierten Kompositionen op. 20 und op. 21 für die Charakteristik der Sinfonie als Studienwerk verantwortlich, sondern auch ein stiltechnischer Aspekt. Denn im Oktett und der Ouvertüre zum Sommernachtstraum aber auch schon im h-moll Klavierquartett finden sich Satzpartien, denen im nachfolgenden Rezeptionsprozeß stereotyp das Etikett von 'Elfenscherzi' beigegeben wurde. Diese 'Elfenscherzi' werden bis heute als ein typisches personales Stilmittel von Mendelssohns Komponieren angesehen. Dieser individuelle Kompositionsstil läßt sich an der c-moll Sinfonie noch nicht festmachen. Statt eines Scherzos steht als dritter Satz ein Menuett mit Trio.

Neben dieser stiltechnischen Argumentation sowie der Referenz auf die Periodisierung Friedhelm Krummachers stützen sich die Musikwissenschaftler auf Eigenaussagen Felix Mendelssohn Bartholdys, die als ultimativer Beleg für die Einschätzung der c-moll Sinfonie als 'Jugendwerk' herangezogen werden. Abgesichert mit diesen Primärzeugnissen soll einem Leser diese Einschätzung eben nicht nur als eine vom Wissenschaftler getätigte Zuschreibung erscheinen, sondern das Etikett 'Studienwerk' oder 'frühes Jugendwerk' wäre als eine vom Komponisten selbst autorisierte qualitative Aussage über den geringeren künstlerischen Wert seiner Komposition anzusehen. In den angeführten Texten, in denen die c-moll Sinfonie thematisiert wird, fehlt eigentlich nie der Hinweis auf nachstehendes Briefzitat, in dem Felix Mendelssohn seine Sinfonie als „kindisch“ bezeichnet:

"Im Drange mancher Arbeiten und Geschäfte schreibe ich diese Zeilen, da Sie auf Ihren freundlichen Brief eine schnelle Antwort verlangen. So gern ich auch ein Lied zu dem gewünschten Zwecke schickte so kann ichs nicht, weil ich nichts der Art liegen habe, dass sich für ein Concert eignet, und ich muss auf

bestimmt, welche Komposition Luigi Cherubini vorgelegt werden sollte. Vater und Sohn Mendelssohn hatten auch die c-moll Sinfonie mit in Paris. Felix Mendelssohn spielte diese am Klavier Antonin Reicha vor. Dies geht aus einem Brief an seine Schwester Fanny aus Paris hervor: *"Kurz ich kam Montag Abend zu ihm [A.Reicha, Anm. d.Verf.], und spielte ihm erst meine c moll Fuge, dann meine c moll Symphonie vor. [...] Auch die Symphonie gefiel ihm."* [Paris, 1. April 1825, NYPL Family Letters] Aus einem Antwortschreiben Fannys geht hervor, daß sie ihrem Bruder auch das As-Dur Doppelkonzert nach Paris schickte und hoffte, daß ihr Bruder Gelegenheit bekäme, seine Sinfonie zu hören: *„Mit der schnellen Expedition Deines 2ten Doppelkonz. wirst Du sehr zufrieden seyn. Ich hoffe Du wirst Gelegenheit finden, es mit einem der 10000 Virtuosen zu spielen, u. wünsche daß Du an einen kommst, der das letzte Stück besser bemeistern kann als Deine Dich liebende. Wie sehr würde ich mich freuen, wenn Du Gelegenheit hättest, Deine Symphonie zu hören."* [(Berlin, 11. April 1825) zitiert nach Marcia Citron, *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn...*, S.376] Über eine Aufführung der c-moll Sinfonie ist bisher nichts bekannt. Vielleicht darf man jedoch spekulieren, wie 'anders' der wissenschaftliche Diskurs über diese Sinfonie vielleicht ausfiele, wenn Cherubini seinen positiven Richterspruch anhand der Sinfonie und nicht anhand des Klavierquartetts getätigt hätte.

das Vergnügen Verzicht leisten, einem Manne wie Sie mir Herrn Uhlrich schildern gefällig zu sein. Es thut mir eigentlich sogar leid, dass meine c moll-Sinfonie in seinem Concerte gemacht werden soll, da dies Stück über 10 Jahre alt (op. 11) ist, und durchaus nicht in die Reihe meiner jetzigen Sachen passt. Können Sie die Ausführung noch verhindern, so thun Sie mir einen Gefallen, können Sie es nicht, so wird es Ihnen ein Leichtes sein, auf eine oder die andere Art unter Ihren Bekannten es zu sagen, dass diese Sinfonie o p. 11 ist, d.h. dass sie von einem Jungen gemacht ist, der kaum 15 Jahr war, dass sie seit 6 Jahren beim Verleger lag, dass Sie vor 7 Jahren schon einmal in Leipzig in den Concerten aufgeführt worden ist etc. Es wäre mir lieb, wenn das im Publicum vor der Aufführung bekannt würde, und wenn Sie es veranlassen können, würden Sie mir einen Gefallen damit thun, weil mir das Stück wirklich k i n d i s c h vorkommt.“¹⁵⁹

Nicht die Berücksichtigung dieser Eigenaussage Mendelssohns könnte beanstandet werden; denn das Wissenschaftsverständnis erfordert die reflektierte Auseinandersetzung mit dem überlieferten Quellenmaterial. Irritierend erscheint dagegen der gänzliche Verzicht auf eine differenzierende Auswertung und Kontextierung dieser Selbsteinschätzung Mendelssohns, wie sie exemplarisch in den Ausführungen Wulf Konolds beobachtet werden kann. Für eine hermeneutische Arbeitsweise innerhalb der historischen Musikwissenschaft ist es mehr als ungewöhnlich, nicht den Anlaß und den Zeitpunkt der Äußerung Mendelssohns zu berücksichtigen, um daran anschließend nach möglichen Gründen zu fragen, die den Komponisten zu dieser Aussage bewogen haben könnten. Wulf Konold fügt diesen Brief in seine Darstellung genau an der Stelle ein, nachdem er einen Abriß der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte gegeben hat. Als Begründung für das Fehlen von weiteren Aufführungen unter der Leitung des Komponisten nach dem Münchener Wohltätigkeitskonzert vom 17. Oktober 1831 verweist Konold genau auf diese Selbsteinschätzung Mendelssohns:

„Im Anschluß daran sind keine Aufführungen unter Mendelssohns Leitung mehr nachgewiesen; ja, wie aus einem Brief an Henriette Voigt vom 10. April 1835 hervorgeht, rückte der Komponist das Werk in den Status einer Jugendarbeit.“¹⁶⁰

Die syntaktische Anbindung „ja...“ dient hier als argumentative Verstärkung und ultimative Bestätigung der These Konolds. Fragte man jedoch nach den persönlichen Umständen Mendelssohns zur Zeit der Briefäußerung, könnte sich eine differenziertere Sichtweise auf dieses Verdikt Mendelssohns gegenüber seiner c-moll Sinfonie ergeben. Denn aus diesem Briefzitat allein kann nicht auf die

¹⁵⁹ Brief Mendelssohns an Henriette Voigt, Düsseldorf, 10. April 1835. In: *Acht Briefe und ein Facsimile von Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Leipzig, Friedrich Wilhelm Grunow 1871, S. 19f.

¹⁶⁰ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohns...*, ebd. S. 42.

Ablehnung der Sinfonie geschlossen werden, noch eine endgültige Distanzierung von seiner ersten Orchestersinfonie behauptet werden.¹⁶¹ Beachtet man den argumentativen Kontext von Felix Mendelssohn in diesem Brief, zeigt sich, daß Mendelssohns ausschlaggebendes Argument dasjenige der Unaktualität der Komposition ist [„*da dies Stück über 10 Jahre alt (op.11) ist, und durchaus nicht in die Reihe meiner jetzigen Sachen passt*“]. Von der Selbsteinschätzung der ‘Unaktualität’ kann jedoch nicht unmittelbar auf die Absage eines künstlerischen Wertes und eine Distanzierung des Komponisten von der c-moll Sinfonie geschlossen werden. In dem nachfolgenden Versuch zur Präzisierung und Verstärkung dieser Nichtaktualität unterlaufen Mendelssohn sogar falsche Zeitangaben; denn die Sinfonie lag nicht seit 6 Jahren beim Verleger, sondern der Vertrag mit dem Wiener Verleger Pietro Mechetti fällt erst in das Jahr 1830.¹⁶² Auch bei Berücksichtigung des gescheiterten Kontakts mit dem Berliner Verlag Schlesinger bliebe es bei nur fünf Jahren.¹⁶³ Auf die von Mendelssohn genannte Zeitspanne von sechs Jahren kommt man nur, wenn man das in England veröffentlichte Arrangement dieser Sinfonie berücksichtigt, das Mendelssohn während seines ersten Aufenthalts 1829 in London an Cramer verkaufte.¹⁶⁴ Doch

¹⁶¹ Wie schon Wulf Konold verzichtet auch Siegfried Oechsle auf den Versuch eine Erklärung für Mendelssohns Äußerungen in diesem Brief: „*Von der I. Symphonie hat sich Mendelssohn 1835 in einem Brief an Henriette Voigt nachdrücklich distanziert.*“ (Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven: Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*. Kassel 1992, S. 249, Anm. 6) Der Umstand, daß die Selbsteinschätzung des Komponisten so genau derjenigen Beurteilung durch die Musikwissenschaft zu entsprechen scheint, scheint die Mendelssohnforscher von jedem Versuch einer differenzierteren Sichtweise zu entheben. Dies zeigt sich auch daran, daß auf den Brief stets nur verwiesen wird, ohne die entsprechende Textpassage zu zitieren. Einem Leser wird somit die Möglichkeit genommen, die vom Wissenschaftler aufgestellten Behauptungen zu überprüfen.

¹⁶² Vgl. hierzu den bei Elvers angeführten Briefwechsel von Pietro Mechetti und Mendelssohn. [Rudolf Elvers (Hg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger...*, S. 290-293] Der erste Kontakt ist durch ein Schreiben vom 17. September 1830 an Mendelssohn belegt, in dem für die Überlassung der c-moll Sinfonie gedankt wird. Mendelssohn hielt sich im August und September auf seiner Reise nach Italien in Wien auf. Seiner Familie teilt Mendelssohn die in Verlagsnahme seiner Sinfonie in einem Brief vom 6. Oktober 1830 mit: „*Sonst habe ich noch zu berichten, daß bei Mechetti in Wien meine Sinfonie aus c moll in Stimmen erscheint...*“ [NYPL Family Letters]

¹⁶³ Über diesen fehlgeschlagenen Kontakt aufgrund eines zu geringen Honorarangebots erfährt man nur durch die Aussagen Mendelssohns in zwei Briefen an Karl Klingemann (10. Februar 1830 und 15. April 1830). In: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg.v. Karl Klingemann, Essen 1909, S. 75 u. 81f.)

¹⁶⁴ Ein Exemplar dieses Arrangement wird in der Margret Deneke Collection der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt [Mus. Instr. I, 7 (18)]. Es trägt den Titel: *Grand symphony performed at the Philharmonic concerts, composed & adapted for two performers on the pianoforte with accompaniments of violin & violincello (ad lib)...by Felix Mendelssohn Bartholdy*. Parts London, J.B. Cramer, Addison & Beale [1830]. Felix Mendelssohn hatte zunächst ein solches Arrangement abgelehnt. Dies geht aus einem bisher unveröffentlichtem Brief Mendelssohns an seine Eltern hervor, in dem er davon berichtet, ihm sei angeboten worden, die c-moll Sinfonie für sieben Instrumente zu arrangieren und herauszugeben. [London, 11. Juni 1829, Family Letters NYPL] Eine Besonderheit dieses Druckes stellt der dritte Satz dar. Denn statt

dieses Arrangement dürfte 1835 in Deutschland weitestgehend unbekannt gewesen sein.

Auch bei der Zeitangabe der ersten Leipziger Aufführung der c-moll Sinfonie irrt Mendelssohn, denn diese fand am 1. Februar 1827 statt und lag damit sogar schon acht Jahre zurück. Diese Ungenauigkeiten Mendelssohns, der sonst für seine Perfektion und sein akkurates Gedächtnis bekannt war, lassen den Eindruck zu, daß er mit seinen argumentativen Bemühungen implizit noch etwas anderes bezweckte; denn daß die Sinfonie 1827 schon in Leipzig erklingen war, noch dazu mit positiver Aufnahme¹⁶⁵, hätte kein Hindernis für eine spätere Aufführung 1835 darstellen müssen.

Die Frage drängt sich auf, warum Felix Mendelssohn nachdrücklich soviel Wert darauf legte, daß seine Sinfonie 1835 in Leipzig nicht aufgeführt oder zumindest dem Publikum bekannt gemacht wird, daß diese Sinfonie eine seiner sehr frühen Kompositionen ist, die nicht mehr seinem aktuellen Kompositionsstil entspricht. Als Ausgangspunkt der Überlegungen war schon auf Mendelssohns Argument verwiesen worden, die c-moll Sinfonie passe im Jahr 1835 nicht mehr in die Reihe seiner damaligen Kompositionen. Diese Selbsteinschätzung kann als adäquate Beschreibung von Mendelssohns Situation im Jahr 1835 als Komponist aufgefaßt werden; denn in den zehn Jahren seit der Entstehung der c-moll Sinfonie komponierte Mendelssohn den Großteil seiner Orchesterwerke. Zu diesen sind nicht nur die Konzertouvertüren¹⁶⁶ zu zählen, sondern auch weitere Sinfoniekompositionen. Felix Mendelssohn hatte im Jahr 1835 bis auf die *'Ouvertüre zu Ruy Blas'* (1839) sämtliche seiner Konzertouvertüren komponiert, und

des ursprünglichen Menuetts mit Trio enthält diese Ausgabe unter dem Titel „Intermezzo“ das für die Aufführung 1829 in London orchestrierte Scherzo aus dem Oktett op. 20. Für den bei Schlesinger 1834 veröffentlichten Klavierauszug und für den Stimmensatz der Sinfonie legte Mendelssohn dann ausdrücklichen Wert auf den Abdruck des ursprünglichen Menuetts.

¹⁶⁵ Neben der in der Mendelssohn-Literatur stets angeführten Rezension in der AMZ 29(1827), Sp.156-159 schilderte Fanny Mendelssohn ihrem Bruder in einem Brief vom 16. Februar 1827 die positiven Publikumsreaktionen: *„Der Zufall - doch den giebt's ja nicht im Menschenleben - also die Vorherbestimmung führte mich gestern Abend in Cortez (Oper von Spontini) neben H. Simons Schwester, eine Leipziger Dame, welche Deine Symphonie gehört und mir versichert hat, sie wäre sehr gut gegangen, und mit ausgezeichnetem Beifall aufgenommen worden, auch sey das Concert eins der vollsten in L. gewesen.“* [zitiert bei Marcia Citron: *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. New York 1987.]

¹⁶⁶ Die erste Fassung der Trompetenouvertüre entstand 1825 und wurde am 18. April 1828 in Berlin aufgeführt, die zweite überarbeitete Fassung entstand 1833 und erklang am 10. Juni 1833 in London. Die Ouvertüre zum Sommernachtstraum op. 21 komponierte Mendelssohn 1826, und die Erstaufführung war am 20. Februar 1827 in Stettin. Die Ouvertüre *'Meeresstille und glückliche Fahrt'* wurde 1828 komponiert und in Berlin am 8. September 1828 aufgeführt. Die Revision wurde im März 1834 abgeschlossen. Gleichfalls waren alle Fassungen der *'Hebridenuvertüre'* fertiggestellt, und auch die Ouvertüre *'Das Märchen von der schönen Melusine'*, 1833 komponiert, war schon in London am 7. April 1834 aufgeführt worden.

diese waren auch schon aufgeführt worden. Hinsichtlich der Sinfonien ergab sich 1835 folgende Situation: Bis auf den *Lobgesang* waren alle Sinfonien entweder in Arbeit oder schon fertiggestellt. Die *Reformationssinfonie* beendete Mendelssohn im Mai 1830, an der *Schottischen* arbeitete Mendelssohn seit der Notierung des Anfangsthemas 1829 in Schottland mit größeren Unterbrechungen, und die erste Fassung der *Italienischen* hatte Mendelssohn 1833 in London mit Erfolg aufgeführt. Zum Zeitpunkt des Briefes im April 1835 hatte der Komponist noch die Absicht, die Revision dieser Sinfonie zu seiner Zufriedenheit abschließen zu können.¹⁶⁷

Berücksichtigt man die Arbeits- und Aufführungsumstände eines Komponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wird deutlich, daß ein Komponist, der seine Position und Anerkennung im Musikleben in Konkurrenz zu den anderen zeitgenössischen Komponisten zunächst erkämpfen und dann zu bestätigen versucht, darauf angewiesen war, kontinuierlich mit seinen jeweils neusten Kompositionen im öffentlichen Musikleben präsent zu sein. Der 'Marktwert', der einem Komponisten zugeschrieben wird, wird für den Komponisten spätestens dann bedeutsam, wenn es um die Vergabe neuer Aufträge oder Ämter geht. Felix Mendelssohn hatte sich bewußt für den Beruf des Musikers entschieden, und dem Briefwechsel mit seinem Vater ist explizit zu entnehmen, daß der Vater seinen Sohn darauf hingewiesen hat, daß dieser trotz der privilegierten finanziellen Situation der Bankiersfamilie sein Auskommen mit seinem gewählten Beruf allein bewerkstelligen müsse.

Im Kontext dieser sozialökonomischen Fragen und der Position Mendelssohns im deutschen Musikleben betrachtet, könnte sich Mendelssohns Ablehnung einer Aufführung der über zehn Jahre alten Sinfonie in Leipzig in einem ganz anderen Licht zeigen. Nicht die Aufführung der Sinfonie an sich wäre das Problem für Mendelssohn gewesen, sondern der Ort Leipzig. Denn Mendelssohn stand in den Monaten Januar bis April 1835 mit dem Magistrat der Stadt Leipzig in Verhandlung um die Übernahme der Leitung der Gewandhauskonzerte.¹⁶⁸ Mendelssohn

¹⁶⁷ Die Entstehungsbedingungen der genannten Sinfonien werden in den jeweiligen Kapiteln ausgeführt.

¹⁶⁸ Wie in allen wichtigen Fragen wandte sich Mendelssohn, als er das Angebot von Leipzig bekommen hatte, an seinen Vater und bat ihn um Rat: „*Lieber Vater So eben erhalte ich von Leipzig neue Anerbietungen, dort eine Stelle noch in diesem Jahre anzunehmen, und weil sich damit eigentlich die Frage nach meiner nächsten Zukunft verbindet, so erlaube mir Dich um Rath oder vielmehr um Entscheidung zu fragen, was ich thun soll. Es wäre Dir vielleicht lieber, wenn ich selbständig darüber bestimme und mich auch darin versuchte in solchen Fragen unabhängig zu handeln – aber daß ich mich an Dich wenden, und Deiner Meinung folgen kann, überzeugt, daß ichs dann am besten mache, und daß ich gewiß weiß, wie mir*

konnte nicht ausschließen, daß die Verhandlungen sowie die von ihm gestellten Bedingungen hinsichtlich des Gehalts und der Urlaubsforderungen in Leipzig teilweise bekannt geworden waren.¹⁶⁹ Für den Komponisten ging es um eine berufliche Verbesserung, nachdem er in seinem ersten öffentlichem Amt als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf begonnen hatte, sich auf dem deutschen Musikmarkt zu bewähren.¹⁷⁰ Dieser schon erreichten Position und verbunden damit einem gewissen Ansehen im öffentlichen Musikleben sowohl als Dirigent und – seit der ersten Englandreise 1829 – auch in Deutschland vermehrt als Komponist, wollte er gerade im Hinblick der Verhandlungen um die Leitung der Gewandhauskonzerte entsprechen und sich deshalb mit seinen aktuellen Kompositionen für die Verhandlungen profilieren. Eine Aufführung der c-moll Sinfonie hätte eventuell auch denjenigen Kritikern in Leipzig Argumente liefern können, die gegen eine Verpflichtung Mendelssohns waren.¹⁷¹

Die hier vertretene Auffassung, daß die brieflich geäußerte Bitte im April 1835 an Henriette Voigt nicht als Zeugnis dienen kann, Mendelssohns gänzliche Distanzierung von seiner ersten Orchestersinfonie zu konstatieren, sondern eher für die angeführte spezifische Situation in Leipzig gedacht war, kann auch mit zwei weiteren brieflichen Äußerungen Mendelssohn gestützt werden:

In einem undatierten Brief aus dem Jahr 1835 schreibt Felix Mendelssohn seiner Mutter, daß in Frankfurt seine Sinfonie aufgeführt worden sei.¹⁷² Im Hinblick auf

eine solche Entscheidung in keinem spätern Falle wieder leid werden kann – das halte ich für mein größtes Glück, und möchte es nicht entbehren, wenn ich an Selbständigkeit dadurch gewänne.“ [Brief aus Düsseldorf, 15. Januar 1835] In: Rudolf Elvers, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*. Frankfurt a.M. 1984, S. 187.

¹⁶⁹ Aus einem Brief vom 4. Mai 1835 an seine Schwester Fanny geht hervor, daß die Verhandlungen zu Mendelssohns Zufriedenheit verlaufen waren und seinem Amtsantritt nichts mehr im Wege stand: „Die Sache mit Leipzig ist so gut als in Ordnung, sie bewilligen mir alle meine Forderungen, wie ich sie mache, und würden mir mehr bewilligen, wenns drauf ankäme. Der Geldpunct ist beseitigt, bei dem halbjährlichen (!) Urlaub bleibt es, und so werde ich aller Wahrscheinlichkeit nach den nächsten Winter schon dort zubringen.“ [Düsseldorf, 4. Mai 1835] In: Eva Weissweiler (Hg.), *Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich*. Briefwechsel 1821 bis 1846 / Fanny und Felix Mendelssohn. Berlin 1997, S. 191.

¹⁷⁰ Seine Tätigkeit als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf trat Felix Mendelssohn Bartholdy am 1. Oktober 1833 an.

¹⁷¹ Daß es dem Komponisten darum ging, sich in Leipzig mit seinen neusten Kompositionen vorzustellen, die den aktuellen künstlerischen Positionen des Komponisten entsprachen, wird auch an der Komposition deutlich, die Felix Mendelssohn bei seinem ersten öffentlichen Auftreten als Gewandhauskapellmeister am 4. Oktober 1835 auf das Programm setzte. Es war dies seine Konzertouvertüre *‘Meeresstille und glückliche Fahrt’* op. 27, deren Revision er im März 1834 abgeschlossen hatte und die 1835 gerade im Druck erschienen war. Bei seinem zweiten öffentlichen Auftreten am 9. Oktober 1835 ließ er dann die Hebridenouvertüre aufführen.

¹⁷² „Die Sinfonie haben Sie auch schon gegeben; ich möchte nur es könnte op. 11 dabei nicht auf den Zettel kommen.“ [Brief an die Mutter, ohne Datum.] In der Sammlung der Family Letters NYPL ist dieser Brief eingeordnet vor dem Brief Mendelssohns an den Vater vom 26.

diese schon stattgefundenere Aufführung kommentiert Mendelssohn, „ich möchte nur es könnte op. 11 dabei nicht auf den Zettel kommen“¹⁷³. Dieser Wunsch steht im Widerspruch zu seiner ausdrücklichen Bitte an Henriette Voigt im selben Jahr, wenn sie die Aufführung nicht verhindern könne, sollte zumindest bekannt werden, daß die Sinfonie sein op.11 und damit ein sehr frühes Werk von ihm sei. Für das Frankfurter Konzert wünschte der Komponist, daß das frühe Entstehungsdatum gerade nicht dem Publikum bekannt ist. Demnach könnte man davon ausgehen, daß Mendelssohn seiner Sinfonie weder einen künstlerischen Wert absprach noch glaubte, das Publikum mit erläuternden Kommentaren in dessen Urteil gnädig stimmen zu müssen.

Ein Abrücken von seiner Komposition kann auch für die nachfolgenden Jahre nicht festgestellt werden. Denn frei von jeglichen negativen Bemerkungen teilt er in einem Brief vom 2. März 1839 seiner Mutter mit, daß das erste der Philharmonischen Konzerte in London mit seiner „alten Symphonie in c-moll“ eröffnet werde.¹⁷⁴ Berücksichtigt man des weiteren Mendelssohns teilweise rigorose Ablehnung seiner später komponierten *Reformationssinfonie* und der *Italienischen Sinfonie*, die er beide nicht zum Druck freigab, dann wäre es notwendig, die bisher im Diskurs firmierende Auffassung der c-moll Sinfonie als Jugendwerk mit geringerem künstlerischen Rang, die sich scheinbar auf Mendelssohns eigene Einschätzung berufen kann, wenigstens differenzierter zu betrachten.

Vom Zeitpunkt der Entstehung beurteilt, gehört diese Sinfonie ohne Zweifel zu den ‘Jugendwerken’. Ein Werturteil über die kompositorische Qualität und damit über einen womöglich geringeren künstlerischen Wert dieser Komposition – wie es die Anwendung des 3-Phasenmodells oft nahelegt – kann diese Etikettierung jedoch nicht unmittelbar nach sich ziehen. Ebenso wenig können die persönlichen Zeugnisse des Komponisten zur Bestätigung einer solchen Auffassung dienen. Dagegen spricht auch Mendelssohns Entschluß, im Jahr 1830 diese Sinfonie an einen Verleger zu verkaufen und damit für Wert zu befinden, als erste Sinfoniekomposition veröffentlicht zu werden. Das Jahr 1830 fällt, wie im vorherigen Kapitel ausgeführt, nach Krummachers Einteilung der künstlerischen Entwicklung Mendelssohns in die zweite Schaffensperiode. Auf jugendlichen

Februar 1835. Felix Mendelssohn hatte die Information über die Frankfurter Aufführung der c-moll Sinfonie vom Leiter des Frankfurter Cäcilienvereins Johann Schelble bekommen.

¹⁷³ Ebenda.

¹⁷⁴ „...er (Ferdinand David, Verf.) wird den 18ten im 8ten Philharmonischen Concert spielen, das erste wird übermorgen mit meiner alten Symphonie in c moll eröffnet.“ [Brief an die Mutter, Leipzig, 2. März 1839.] In: NYPL Family Letters.

Leichtsinn könnten die Wissenschaftler, die diese Periodisierung als adäquat anerkennen, Mendelssohns Entschluß somit nicht mehr zurückführen.¹⁷⁵ Die Bemühungen um die Drucklegung erfolgen auch genau zu dem Zeitpunkt, als Mendelssohn mit dieser Sinfonie in London einen beachtlichen Publikumserfolg hatte und eine weitere Aufführung in München terminiert war.¹⁷⁶ Zieht man des weiteren noch Mendelssohns Äußerungen zum gewünschten Drucklegungstitel hinzu, muß konstatiert werden, daß Felix Mendelssohn seine Komposition als 'erste' voll gültige Sinfoniekomposition einsetzt, so daß der Begriff der 'Autorisierung' in seiner vollen Semantik diesen Vorgang adäquat beschreibt:

„Es ist mir lieb, daß meine Symphonie jetzt erscheinen soll und muß Sie bitten ihr die opus Zahl 14, und zwar wo möglich auf Deutsch (nämlich: *vierzehntes Werk*) auf den Titel zu setzen, obschon dieselbe Nummer schon auf einem meiner Stücke steht, da diese Symphonie als eins meiner früheren Werke nicht der Zahl nach später als eines der jetzigen sein darf. Ich wünsche ferner einen *deutschen* Titel und zwar: erste Symphonie für das Orchester componiert von Felix Mendelssohn Bartholdy.“¹⁷⁷

Nachdem sich die Drucklegung im Verlag Mechetti zerschlagen hatte, und Mendelssohn durch den Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger über dessen Erwerb der Eigentumsrechte der c-moll Sinfonie informiert worden war¹⁷⁸, setzte

¹⁷⁵ In diesem Sinne läuft Wulf Konolds Statement „...somit hatte es gut zehn Jahre gedauert, bis die erste Symphonie im Druck erschien“ ins Leere. Denn die Entscheidung, die Komposition zu veröffentlichen, fällt eben erst in das Jahr 1830. Wulf Konold: Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys..., S.44.

¹⁷⁶ Bei seinem Aufenthalt in München Juni/Juli 1830 scheiterte zunächst eine Aufführung der c-moll Sinfonie sowie der Reformationssinfonie: „*Öffentlich hier aufzutreten, ist die Jahreszeit nicht geeignet, die meisten Leute wohnen auf dem Land oder ziehen bald dahin; man hat mich aufgefordert für Arme ein Concert zu geben, doch zweifle ich, daß es geschehen wird, weil mir alle Sachverständigen das Gelingen d.h. eine gute Einnahme als sehr prekär vorstellen. Wahrscheinlich aber wird nächstens am Vormittag sich das Orchester expreß versammeln, um meine beiden Sinfonien zu spielen; sie haben mich nämlich darum für die Concerte des nächsten Winters gebeten, und es wäre wünschenswerth, daß ich sie bei der Gelegenheit noch wenig einstudiren könnte.*“ [Brief an die Schwester Fanny München, 26/27. Juni 1830. In: Friedrich Schnapp: Felix Mendelssohn Bartholdys Brief an seine Schwester Fanny Hensel. Schweitzerische Musikzeitung 99 (1959), S.85-91]. Das Orchester spielte dann in einer Probe beide Sinfonien durch: „...daß ich für meine Musik eine Empfänglichkeit gefunden habe, wie noch nirgends, daß ich durch das viele Spielen einen Fortschritt darin gemacht zu haben glaube, daß Ende dieser Woche eine (erste?) Versammlung des Orchesters meiner Sinfonie wegen zusammen kommt, die sie sich abschreiben lassen für nächsten Winter, und so wirst Du dich nicht wundern, daß ich gern hier war.“ [Brief an den Vater München, 14. Juli 1830. NYPL Family Letters] Die c-moll Sinfonie wurde dann für ein Konzert 1831 vorgesehen. Dies Konzert fand am 17. Oktober 1831 im Münchener Odeonsaal statt.

¹⁷⁷ Brief aus Düsseldorf, 26. Oktober 1833 an den Verleger Pietro Mechetti. In: Rudolf Elvers(Hg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger...*, Brief Nr. 346, S. 293.

¹⁷⁸ „...Schlesinger hat mir geschrieben, blumig und höflichkeitsstrahlend, er habe von Mechetti das Eigentumsrecht meiner Sinfonie gekauft, u. will nun auch einen Clavierauszug haben. Ich bitte also Fanny den ihrigen grün eingebundenen zum Abschreiben zu erlauben, u. bin neugierig ob das alte Ding wirklich erscheinen wird, oder nicht. opus XIV muß drauf stehen.“ (Bonn, 28. Dezember 1833) NYPL Family Letters. Mendelssohns Bezeichnung der Sinfonie

er sich nicht nur mit dem Verleger selbst in Verbindung, sondern instruierte seine Familie brieflich über die Titelwünsche:

„Der Titel meiner Symphonie bei Schlesinger ist: Symphonie für ganzes (durchgestrichen) das Orchester, componirt u. der Philharmonischen Gesellschaft von London zugeeignet von F. MB. 10tes (oder 11tes) Werk.“¹⁷⁹

In diesem Zitat wird – auch wenn Mendelssohn das Wort ‘ganzes’ nachträglich gestrichen hat – die Abgrenzung der c-moll Sinfonie von den dreizehn Streichersinfonien explizit deutlich.

Es bleibt die Frage, warum die c-moll Sinfonie – falls sie denn überhaupt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung für wert befunden wird – als bloßes Jugendwerk diskutiert und mit den Streichersinfonien in direkte Verbindung gesetzt wird. Als eine mögliche Antwort könnten die für eine musikwissenschaftliche Forschung als maßgeblich erklärten musikwissenschaftlichen Betätigungsfelder der musikalischen Analyse und der musikgeschichtlichen Einordnung von Kompositionen angeführt werden. Wenn für die Beurteilung einer Komposition die Bestimmung des ästhetischen Wertes ausschlaggebend wird, der immer nur im Kontext von kompositionstechnischen und gattungsgeschichtlichen Auffassungen zugeschrieben werden kann, wird die Einordnung einer Komposition innerhalb des Gesamtschaffens eines Komponisten zwingend notwendig, wie auch die Rückbindung an die Kompositionen gleicher ‘Gattung’ der vorausgegangenen und nachfolgenden Komponisten. Akzeptiert man dieses methodische Vorgehen, ergibt sich für den Wissenschaftler ein fester Rahmen, innerhalb dessen er seine Untersuchung und Darstellung einer Komposition anlegt, und der zumindest latent auf einem Entwicklungsmodell fußt. Darüber hinaus führt dieser feste Rahmen zu einer weitgehenden Ausgrenzung alternativer Fragestellungen, da innerhalb dieses Rahmens ein Wissenschaftler die jeweilige Komposition nicht mehr als musikalischen Gegenstand auffassen kann, der in vielschichtige Funktionszusammenhänge eingebettet ist, sondern als ästhetisches Objekt behandelt, dessen ‘Kunstwert’ zu bestimmen ist. Welche Auswirkungen sich mit dieser methodischen Herangehensweise bei der wissenschaftliche Darstellung der c-moll Sinfonie ergeben, kann exemplarisch an den Ausführungen von Wulf Konold beobachtet werden. Fragen nach der Funktion, die diese Sinfonie für Mendelssohns öffentliche Komponistenkarriere einnimmt, werden nur als

als „altes Ding“ kann hier sicher nicht als negative Bemerkung über den künstlerischen Wert seiner Komposition aufgefaßt werden.

¹⁷⁹ Bisher noch unveröffentlichter Familienbrief (Düsseldorf, 7. März 1834), NYPL Family Letters.

akzidentiell aufgefaßt. Der Blickwinkel ist somit begrenzt auf den 'Werkcharakter' der Sinfonie und den Versuch, Mendelssohns künstlerische Entwicklung auf dem Felde von Sinfoniekompositionen zu beschreiben:

Wulf Konold behandelt in seinen Ausführungen zur c-moll Sinfonie fast ausschließlich nur die Fragen nach Mendelssohns Anknüpfung an die 'sinfonische Tradition' und sucht erste Anzeichen für einen Personalstil des Komponisten:

„Die hier vorgelegten Bemerkungen zur Werkstruktur haben zweierlei Funktion: zum einen soll mit ihnen des jungen Mendelssohn erste intensive Auseinandersetzung mit dem Modell der >klassischen< Symphonie, wie sie sich ihm in den Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven repräsentierte, dargelegt werden – verstand sich Mendelssohn doch als ein Komponist, der Gattungsnormen ›noch als substanziell‹ verstand. Zugleich geht es aber ebenso darum, bereits bei diesem frühen Werk zu zeigen, wo Mendelssohn bereits zu eigenen, personaltypischen Abweichungen vom ›klassischen‹ Formkanon fand, die er in der Regel auch bei Werken der Reifezeit beibehielt. Zu zeigen ist ferner, wie sehr bereits bei op. 11 individuelle Themenstruktur und Formverlauf einander bedingen.“¹⁸⁰

Damit richtet der Autor seine Darstellung der c-moll Sinfonie konsequent an der ersten Phase des schon diskutierten Biographiemodells aus. Als Grundgerüst für seine Argumentation dienen ihm dabei die Forschungsergebnisse von Friedhelm Krummacher und hinsichtlich Gattungsfragen die Thesen von Carl Dahlhaus.¹⁸¹ Die vier Sätze der Sinfonie werden jeweils einzeln diskutiert und abschließend nach Abhängigkeiten oder einer Weiterentwicklung von den entsprechenden Sätzen der Streichersinfonien Mendelssohns sowie nach sinfonischen Vorbildern (Haydn, Mozart, Beethoven) befragt.

Auf die musikanalytischen Ergebnisse Konolds soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, da die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen von musikalischer Analyse ein eigenes Forschungsthema wäre.¹⁸² Dem von Konold

¹⁸⁰ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 45.

¹⁸¹ In einer Fußnote gibt Konold diese Anlehnung bekannt: *Bei der Untersuchung dieses Zusammenhangs (individuelle Themenstruktur und Formungsverlauf, Anm. d. Verf.) greift der Autor vielfach auf Forschungsergebnisse zurück, die Friedhelm Krummacher in seiner maßstabsetzenden Arbeit ›Mendelssohn der Komponist. Studien zu Kammermusik für Streicher‹ München 1978 erstmals vorgelegt hat.* In: Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, Anm. 34, S. 84. Was der Autor an dieser Stelle neutral als Referenz an und Einbeziehung von Forschungsergebnissen Krummachers formuliert, nimmt für Konolds Veröffentlichung jedoch den Stellenwert eines 'Gewährsmanns' an, dessen Aussagen über Mendelssohn als Richtschnur für die eigene Arbeit dienen. Neben Krummacher sind dies in gleicher Weise die Auffassungen von Carl Dahlhaus über die 'Gattungsentwicklung der Sinfonie nach Beethoven'.

¹⁸² Die von Musikwissenschaftlern für 'wahrhaft wissenschaftlich' aufgefaßte musikalische Analyse könnte sich bei näherer Untersuchung als Hilfsmittel einer latenten ästhetischen Bewertung der Kompositionen herausstellen. Denn musikalische Analyse funktioniert immer nur komparativ, will sie sich nicht in einer technizistischen Beschreibung des Notentextes

gewählten Fragehorizont entspricht sein Resümee, in dem er die c-moll Sinfonie gegenüber den Kritikern, die in ihr eine reine Studienarbeit sehen, in Schutz nimmt. Konold zieht trotz der auch von ihm angeführten Abhängigkeiten der c-moll Sinfonie von den früheren Streichersinfonien eine strikte Grenze¹⁸³ zwischen diesen Kompositionen, die einen großen Entwicklungsschritt markieren soll:

„...so ist auch hier der Zuwachs an handwerklicher Erfahrung, Eleganz im Zuschnitt der Form und insbesondere die orchestrale Brillanz unüberhörbar und markiert zudem mit dem deutlichen Wechsel des symphonischen > Modells < einen ebensolchen qualitativen Sprung, wenn man das Werk mit den gelungensten Jugendsymphonien, zumal der 8. und 9. Symphonie, vergleicht.“¹⁸⁴

Gleichermaßen versucht der Autor seine positivere Einschätzung dieser Sinfonie mit den schon nachweisbaren personaltypischen Elementen Mendelssohns als auch mit einer exponierten Einordnung in den zeitgenössischen sinfonischen Kontext zu stützen:

„Die Tendenz, die c-moll Symphonie als recht gelungene Talentprobe eher abzuqualifizieren, mag ihre Berechtigung darin haben, daß man sie mit den kurz danach entstandenen Werken, zumal mit dem Oktett op. 20 und der Sommernachtstraum-Ouvertüre op. 21 vergleicht. Konzentriert man sich aber auf die Symphoniegeschichte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, so steht Mendelssohns symphonischer Erstling gewiß nicht in Konkurrenz zu Beethovens 9. Symphonie oder zur h-moll und zur C-Dur Symphonie von Schubert, aber schon mit der – ebenfalls in c-moll stehenden – Symphonie op. 78 des immerhin schon 43jährigen Ludwig Spohr vermag sie sich durchaus zu messen, und andere Werke, die an sie heranreichen, finden sich in dieser Zeit wohl nicht.“¹⁸⁵

Insbesondere für den ersten Satz und das Finale führt Konold die nach Krummacher für Mendelssohns Sonatensätze aus der Themenbildung resultierende fehlende kontrapunktische Verarbeitung der Themen in der Durchführung sowie als weiteres personales Stilmerkmal die Reprisenkürzung an:

„Schon in diesem symphonischen Jugendwerk sieht sich Mendelssohn seinem formalen Hauptproblem gegenüber: in der Auseinandersetzung mit dem

verlieren. In diesem Sinne stellt sich die Formulierung ‘nur das Werk selbst ist der Maßstab’ als leere Formel heraus, da musikalische Analyse mindestens eine weitere Komposition voraussetzt, die als ‘formvollendet’ aufgefaßt wird und deshalb als ausschlaggebender Bewertungsmaßstab eingesetzt wird. Fehlte ein solche Vergleichskomposition, wäre jeder analytische Versuch grundsätzlich frei in seiner Wahl, zwischen welchen konkreten Strukturen in der Komposition der Beobachter Beziehungen herstellen möchte oder nicht.

¹⁸³ Für Mendelssohn stand die c-moll Sinfonie zunächst in direkter Nachfolge seiner Streichersinfonien. Denn auf dem Titelblatt des Autographs der c-moll Sinfonie notiert er diese als „Sinfonia No. XIII“. Zur Bezeichnung „1. Sinfonie c-moll op. 11“ kommt es erst bei der Drucklegung.

¹⁸⁴ Ebd., S. 80.

¹⁸⁵ Ebd., S. 80f.

>klassischen< Modell der Symphonie einerseits ein individuelles Themen-Material zu finden und andererseits Methoden der Durchführung, die diesem Material aedequat (sic!) erscheinen – die Beethoven'schen Methoden scheinen dies nicht mehr zu sein.¹⁸⁶

Damit erreicht Konold eine wenn auch zunächst nur 'lose' Anbindung dieser frühen Sinfonie an ein Satzmodell, das von Friedhelm Krummacher erst an dem Streichquartett op. 44/2 als Personaltypus festgeschrieben werden wird und den reifen Kompositionsstil Mendelssohns repräsentieren soll.

Wegen dieser Konzentration auf Formstrukturen und kompositionstechnische Untersuchungen scheint die Frage nach der Funktion, die die c-moll Sinfonie für Mendelssohns 'Karriere' als Komponist einnimmt, nicht in den Blick zu kommen. Dies mag daran liegen, daß der ästhetische Diskurs und die Vorstellung vom 'wahren Künstler' eine bewußte Orientierung des Komponisten am Publikum, am jeweiligen Aufführungsort oder auch nur die Planung der Programmfolge immer noch ausschließen muß, damit der 'Kunstcharakter' und die äußere Funktionslosigkeit von Marktbedingungen als Bedingung von Kunst als 'Kunst' bewahrt bleibt. Auch wenn in der neueren Musikwissenschaft die Abhängigkeiten jedes Komponisten von politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Gegebenheiten eingestanden wird, ist die Beurteilung des ästhetischen Werts einer Komposition weiterhin auch davon beeinflusst, in welchem bewußten Grade ein Komponist seine Kompositionen ausdrücklich für bestimmte Marktbedingungen konzipiert. Für die Mendelssohn-Forscher mag noch hinzukommen, daß als ein Argument von Gegnern der Kompositionen Mendelssohns sowohl in antisemitischer Absicht als auch aus kunstästhetischen Gründen häufig darauf verwiesen wurde, nur die finanzielle privilegierte Stellung der jüdischen Bankiersfamilie Mendelssohn, deren exzellente Verbindungen zu Italien, Frankreich und England, sowie Felix Mendelssohns bewußte Orientierung am Musikgeschmack des zeitgenössischen Publikums hätten seinen Erfolg als Komponist und Dirigent begründet. In Anbetracht der Bemühungen der gegenwärtigen Mendelssohnforschung, diesen Klischeebildungen nicht weitere Argumente zu liefern, könnte man Wulf Konold zugute halten, er hätte bewußt auf die Schilderung der Aufführungsbemühungen verzichtet. Doch nach der Lektüre seiner Ausführungen zur Frage, ob das orchestrierte Scherzo aus dem Oktett op. 20 oder doch das ursprüngliche Menuett den rechtmäßigen dritten Satz der Sinfonie

¹⁸⁶ Ebd., S. 54.

darstellen, scheinen Konolds 'Aussparungen' eher aus der Unkenntnis von überliefertem Quellenmaterial zu resultieren.

Konold geht von der nicht der Quellenlage entsprechenden Annahme aus, das Autograph der c-moll Sinfonie sei verschollen, so daß seine Ausführungen nur auf einer Abschrift des Autographs basieren, die in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt wird.¹⁸⁷ Des weiteren verzichtet der Verfasser auf die Hinzuziehung bisher unveröffentlichter Briefe des Komponisten, insbesondere auf die Sammlung der Familienbriefe in der New York Public Library:

Das Autograph der Sinfonie hatte Mendelssohn nach seinem für ihn sehr erfolgreichen Konzert am 25. Mai 1829 der London Philharmonic Society als Geschenk überreicht.¹⁸⁸ Die Gesellschaft ernannte ihn daraufhin zu einem Ehrenmitglied. Aus den bisher noch unveröffentlichten Briefen geht eindeutig hervor, daß Mendelssohn die Orchestration des Oktett-Scherzos explizit für die erste Aufführung der Sinfonie in London anfertigte und dies auch erst in London. Während Konold diese Datierung nur vermuten konnte, meinte Peter Ward Jones anhand der Abschrift in der Bodleian Library¹⁸⁹ dagegen bestätigen zu können, daß Mendelssohn das Oktett-Scherzo schon in Berlin orchestriert haben müsse:

„We do not know just when the Scherzo was orchestrated, but it was almost certainly done in advance of the London trip and was not a last-minute substitution. This is suggested by the Bodleian Library's copy. This score appears to be of German origin [...] Comparison with the autograph score strongly indicates that it was copied from it before Mendelssohn went to England.“¹⁹⁰

¹⁸⁷ MSS. M. Deneke Mendelssohn d.57. Wulf Konold geht noch davon aus, daß diese Abschrift in der Bodleian Library das Exemplar sei, das Mendelssohn der Society übergeben habe. Peter Ward Jones führt in seinem Aufsatz über die Mendelssohn-Partituren der Philharmonischen Gesellschaft den Sachverhalt an, daß diese Partituren – und damit auch das Originalautograph der c-moll Sinfonie unter der Signatur 4 RPS MS 289 – im British Museum aufbewahrt werden. Dort wären die Partituren seit 1914 für Wissenschaftler zugänglich gewesen: *„In 1914 the obviously important manuscripts were placed on the deposit in the British Museum [...] So far as Mendelssohn is concerned, three scores, either autograph or manuscript copies with annotations in his hand, have been in the British Library and accessible to scholars since 1914 – the C minor Symphony, the 'Trumpet' Overture and the Fair Melusine Overture.“* (Peter Ward Jones: *Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994...*, S. 64-75, ebd. S. 65.) Diese Partituren waren auch seit 1914 katalogisiert [*Catalogue of the Musical Manuscripts Deposited on Loan in the British Museum by the Royal Philharmonic Society*, London 1914] und wären demnach leicht auffindbar gewesen, wenn die deutschen Mendelssohn-Forscher in London nach dem Autograph der c-moll Sinfonie gesucht hätten.

¹⁸⁸ Es ist dies einer der ganz wenigen Fälle, daß Mendelssohn überhaupt ein Originalautograph einer größeren Komposition verschenkt, und dann sogar noch bevor diese im Druck vorlag.

¹⁸⁹ MSS. M. Deneke Mendelssohn d. 57.

¹⁹⁰ Peter Ward Jones: *Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994...*, S. 64-75, ebd., S. 66.

All diese Vermutungen und philologischen Bemühungen wären jedoch nicht nötig gewesen, hätte man die seit langem zugänglichen Familienbriefe in der New York Public Library konsultiert. Mendelssohns Brief vom 29. Mai 1829 an die Familie und dort die Zeilen explizit für Fanny offenbaren, daß die Orchestration sehr wohl eine „last minute substitution“ war:

„Liebe Fanny! Dir werfe ich mich zu Füßen, um zu danken für den sublimen Einfall, ein Tagebuch mit Dummheiten zu schicken; thu es um Gotteswillen, mich dürstet danach. Zugleich aber bleibe ich liegen und sage: *mater peccavi* zu Dir, zu allen Musikalischen Freunden aber namentlich zu Ritz. Ich bin ein großer Sünder. Aber zürnt nicht. Mir ist sehr bange zu gestehn, daß -. Wie werdet Ihr es aufnehmen, wenn -. Kurz, ich habe, als ich den Antrag des Philharm. Concerts bekam, meine Sinfonie durchgegangen, und Gott weiß wie es kam, die *Menuett* langweilte mich schrecklich; mir schien sie monoton, und kam mir wie ein Pleonasmus vor; zugleich hatte mich zu sehr ennuyirt, die ganze alte Geschichte ohne einiges Interessante für mich dabey aufzuführen. Und da habe ich (Ritz verzeihe es!) erwägend, daß das Stück hier doch nie gespielt werden wird, das Scherzo des Oktetts [sic!] mitten hinein spielen lassen, nur einige luftige d Trompeten dazu gesetzt. Es war sehr dumm, aber es klang sehr nett. Steinigt mich nicht...“¹⁹¹

In diesen Zeilen wird deutlich, daß Mendelssohn speziell für sein erstes Auftreten als Komponist in einem der Philharmonischen Konzerte den Austausch des ursprünglichen Menuetts durch das orchestrierte Oktett-Scherzo vorgenommen hat.¹⁹² Gegenüber seiner Schwester Fanny als engste Vertraute in kompositorischen Belangen und insbesondere dem Freund und Geiger Eduard Rietz, dem das Oktett gewidmet war, meinte er sich entschuldigen zu müssen.¹⁹³ Als Grund

¹⁹¹ Brief an die Familie, London 29. Mai 1829. Family Letters NYPL. Eric Werner hatte in seiner Monographie schon einen Teil aus diesem Brief angeführt: „In seiner Symphonie ersetzte er das ursprüngliche Menuett durch das für volles Orchester gesetzte Scherzo aus seinem Oktett. Es fand großen Beifall und mußte wiederholt werden. In einem Brief erklärt er, daß ihm *die Menuett langweilig...und wie ein Pleonasmus vorgekommen sei... So habe ich das Scherzo aus dem Oktetto [sic!] mitten hinein spielen lassen, und einige lustige [sic!] D-Trompeten dazu gesetzt. Es war sehr dumm, aber es klang sehr nett.*“ Eric Werner: *Mendelssohn...*, S.180. Die z.T. recht negative Kritik der gegenwärtigen Mendelssohn-Forschung an Werners 'Neuer Sicht' mag dazu geführt haben, daß seine Veröffentlichung nicht mehr mit genügend Aufmerksamkeit gelesen wird.

¹⁹² Im Teilautograph des orchestrierten Scherzos hat Mendelssohn kein Datum notiert. Es besteht aus 19 Doppelseiten, die Mendelssohn in das Autograph der Sinfonie, nach dem Menuett, eingelegt hat. Im Autograph sind am Beginn des Menuetts die Seiten 31 verso und 32 recto mit Bleistift durchgestrichen. Gleichzeitig hat Mendelssohn am Ende des zweiten Satzes hinter dem Doppelstrich mit Bleistift 'Scherzo' notiert. Diese wie alle anderen Notierungen in Blei werden demnach für und während der Probe zum Konzert am 25. Mai 1829 erfolgt sein. Während am Beginn des ersten Satzes der Sinfonie noch Mendelssohns für Autographniederschriften typische Buchstabenkombination L.e.g.G. [Laß es gelingen Gott] notiert ist, verwendet Mendelssohn beim orchestrierten Scherzo seine für die spätere Zeit bekannte Angabe H.d.m. [Hilf du mir].

¹⁹³ Mendelssohn fiel es tatsächlich nicht leicht, seiner Familie die Orchestration des Scherzos als Ersatz des ursprünglichen Menuetts mitzuteilen. Erst nachdem der Erfolg der Aufführung feststand und dann noch nicht im ersten Brief vom 26. Mai 1829, der von der Probe und dem Konzert berichtet, sondern erst im zweiten Brief am 29. Mai erwähnt er diesen Aspekt. In ei-

für diesen Austausch führt Mendelssohn an, daß das Stück seinen künstlerischen Ansprüchen nicht mehr genügt. Er charakterisiert die Menuett als „langweilig“, „monoton“ und als einen „Pleonasmus“.¹⁹⁴ Diese Selbsteinschätzung des Komponisten steht im direkten Zusammenhang mit dem Antrag der Philharmonischen Gesellschaft, in deren Konzert vom 25. Mai 1829 eine Komposition von ihm aufzuführen. Mendelssohn hatte lange Zeit auf diese offizielle Einladung warten müssen und wie aus einem Brief an die Eltern hervorgeht schon fast aufgegeben. Seine Reise nach London war von den Eltern sowie Ignaz Moscheles und Karl Klingemann in London detailliert vorbereitet worden. Ausgestattet mit Empfehlungsschreiben sollte sich Felix Mendelssohn zunächst in die bürgerliche und adelige Gesellschaft Londons einführen.¹⁹⁵ Danach erst sollte er als Komponist und Pianist in öffentlichen und privaten Konzerten auftreten. Insbesondere für diesen musikalischen Bereich der Reise war der Ablauf von Ignaz Moscheles genau geplant. Sowohl die Kompositionen, die Mendelssohn mit nach London brachte, als auch die Reihenfolge des Auftretens war vorher überlegt worden:

„Die Aufmerksamkeit des ganzen Publikums ist in diesen Concerten [Philharmonic Concerts, Anm. d. Verf.] nur auf die Instrumentalstücke fürs ganze Orchester gerichtet, es ist hier die beste, oder vielmehr die einzig gute Gelegenheit, meinen Sommern.str. aufführen zu lassen; das fand auch Moscheles, der diese Ouvertüre erst in seinem eignen Concert geben wollte, und es jetzt deshalb aufgegeben hat; ich werde nun wahrscheinlich zuerst im philharmonic mit irgend einer Composition heraustreten, und dann die Privatanerbietungen, an denen es nicht fehlt annehmen; auch nicht eher öffentlich spielen (so denke ich) bis das philharmonic etwas von mir gegeben hat. Moscheles, den ich hierin zu Rathe gezogen habe, wie bei allen, selbst den kleinsten Angelegenheiten, und der sich überall gleich freundlich gegen mich zeigt, hält das auch für das Beste, nur fehlt mir noch die officielle schriftliche Aufforderung der Directoren des Philharmonischen Concerts, die ich aber, wie Moscheles versichert, bekommen werde.“¹⁹⁶

Als Reihenfolge stand also fest, daß Mendelssohn zunächst mit einer Orchesterkomposition in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft Londons

nem Antwortschreiben seiner Schwester wird deutlich, daß sich Mendelssohn keine Sorgen hätte machen müssen: „*Ja, Du bist der Klügste, ich setzte mich neulich ans Clavier, u. spielte das Ottettscherzo durch, u. versuchte mir vorzustellen, wo wol die luftigen d Trompeten kommen möchten, erzähle uns noch etwas vom lieben Scherzo, u. wie Dus ausgeputzt hast?*“ Brief von Fanny an Felix (Berlin, 4. Juni 1829). In: Marcia J. Citron: *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn...*, S. 402.

¹⁹⁴ Brief an die Familie, London 29. Mai 1829. NYPL Family Letters.

¹⁹⁵ Felix Mendelssohn schildert in einem Brief an seinen Vater ausführlich seinen Tagesablauf und seine mit Empfehlungsschreiben ausgestatteten Antrittsbesuche bei der Londoner Aristokratie. Vgl. hierzu den bei Rudolf Elvers abgedruckten Brief vom 1. Mai 1829 an den Vater. Rudolf Elvers: *Briefe...*, S. 64ff.

auftreten sollte, erst danach sollten sich Auftritte in den privaten Konzerten und als Pianist anschließen. Mendelssohn wartete demnach händeringend auf den offiziellen Auftrag der Philharmonischen Gesellschaft. Als er diesen nach langem Warten endlich bekam, sollte er seine Sinfonie dirigieren.¹⁹⁷ Für diese Aufführung ging er seine Partitur nochmals durch und entschloß sich, das g-moll Scherzo aus dem Oktett zu orchestrieren und anstelle des ursprünglichen c-moll Menuetts in die Sinfonie einzufügen. Es ging ihm demnach um eine möglichst positive, effektreiche Wirkung beim Publikum der Philharmonischen Konzerte, das er im Brief als nur an den „Instrumentalstücken fürs ganze Orchester“ interessiert charakterisierte. Außer der Sommernachtstraumouvertüre und der c-moll Sinfonie hatte Mendelssohn noch das Oktett, die Konzerte für zwei Klaviere in E-Dur und As-Dur sowie die Trompetenouvertüre und die Ouvertüre 'Meeresstille und glückliche Fahrt' mit nach London genommen.¹⁹⁸ Nicht nur war die Sinfonie von der zeitlichen Dauer die längste dieser Kompositionen, sondern auch die Programmgestaltung der Philharmonischen Konzerte, in denen Sinfoniekompositionen regelmäßig in beiden Konzerthälften aufgeführt wurden, mag dazu beigetragen haben, daß als erste Komposition Mendelssohns die c-moll Sinfonie in London aufgeführt wurde.

Die Aufführung am 25. Mai 1829 wurde dann der von Felix Mendelssohn erhoffte Erfolg, zu dem das orchestrierte Scherzo, das wiederholt werden mußte, wesentlich beitrug. Mendelssohn hatte nicht nur das Publikum, sondern auch das Orchester¹⁹⁹ und den Rezensenten des Harmonicon überzeugt. Von der

¹⁹⁶ Brief Mendelssohns an seinen Vater (1. Mai 1829). Rudolf Elvers: *Briefe...*, S. 67.

¹⁹⁷ Über die Mißverständnisse, die zunächst zum Ausbleiben des Antrags geführt haben, gibt Mendelssohn nachträglich in seinem Brief an die Familie vom 26. Mai 1829 Auskunft.

¹⁹⁸ Dies ergibt sich aus dem Inhalt dreier Briefe von Mendelssohn. Am 14. April schreibt er seiner Schwester Fanny noch aus Hamburg: „*Heut bekam ich einen Brief von Klingemann, mit den nöthigen Zurechtweisungen, und mit der Einladung, die Doppelconcerte und das Ottet in Stimmen mitzubringen...*“ [Hamburg, 14. April 1829 In: Rudolf Elvers, *Briefe...* S. 59]. In einem zweiten Brief bittet er: „*mir alle dublirten Saiteninstrument-Stimmen von meinem Sommernachtstraum, meiner Meeresstille, meiner Symphonie in c moll, meiner Trompetenouvertüre und das Oktett zuzuschicken.*“ [London, 30. April 1829, NYPL Family Letters]. Einen Tag später wiederholt er seine Bitte: „*Wenn Ihr nur meinen gestrigen Brief noch zur rechten Zeit bekommen, und mir die dublirten Saiteninstr. von Meeresst., Sommern.str. und Sinfonie in c moll gleich geschickt habt, ich brauche sie gar zu nothwendig hier.*“ [London, 1. Mai 1829, NYPL Family Letters]

¹⁹⁹ In seinem Brief am Tage nach der Aufführung berichtet Mendelssohn ausführlich über die Probe und das Konzert: „*Als ich zur Probe meiner Symphonie in die 'Argyll rooms' trat und das ganze Orchester versammelt fand und gegen zweihundert Zuhörer, meistens Damen, aber lauter Fremde, und man erst die Symphonie von Mozart aus Es probierte, um dann die meinige vorzunehmen, so wurde mir zwar nicht ängstlich, aber sehr gespannt zumute. [...] Dann ging's los. Es ging für das erstemal recht gut und kräftig und gefiel den Leuten schon in der Probe. Nach jedem Stück applaudirte das ganze zuhörende Publicum und das ganze Orchester (das zum Zeichen des Beifalls mit den Bogen auf die Instrumente schlägt und mit*

öffentlichen Wirkung betrachtet, war die Orchestration des Oktett-Scherzos also nicht „sehr dumm“²⁰⁰, und es klang ihm Konzert für das Publikum mehr als nur „sehr nett“²⁰¹. Dieser in dem Ausmaße von Mendelssohn nicht erwartete Erfolg führte dann den Komponisten zum Entschluß, das Autograph der Philharmonischen Gesellschaft zu schenken und zu widmen.²⁰² Der Eintritt in das öffentliche Musikleben Londons gestaltete sich für den Komponisten damit als erfolgreich. Nach dem ersten Konzert folgten wie geplant weitere, auch private Konzertauftritte, in denen er sich auch als Pianist mit Beethovens Es-Dur-Konzert und zusammen mit Ignaz Moscheles in seinem E-Dur Doppelkonzert vorstellte.

Hinsichtlich Mendelssohns Einstellung zu seiner c-moll Sinfonie führte die positive Aufnahme des Konzerts vom 25. Mai 1829 noch zu weiteren Entscheidungen des Komponisten, die Wulf Konold in seinen Ausführungen nicht berücksichtigt:

So führte Mendelssohn auf vielfachen Wunsch seine c-moll Sinfonie gleichfalls wieder mit dem orchestrierten Scherzo als dritten Satz am 10. Juni 1829 bei einem Wohltätigkeitskonzert in London auf, das der erste Flötist des Philharmonischen Orchesters, Charles Nicholson, veranstaltete. Dies geht zum einen aus

*den Füßen trampelt), nach dem letzten Stück machten sie einen großen Lärm, und da ich das Ende mußte repetiren lassen, weil es schlecht gegangen war, machten sie denselben Lärm wieder... ich ging auf dem Orchester umher und mußte an die zweihundert verschiedene Hände schütteln - es war einer der glücklichsten Momente meiner Erinnerung, denn alle Fremden waren mir in einer halben Stunde zu Bekannten und zu Befreundeten umgewandelt. Der Erfolg nun gestern Abend im Concert war größer, als ich ihn mir je hätte träumen lassen. Man fing mit der Symphonie an; der alte C. Cramer führte mich ans Clavier, wie eine junge Dame, und ich wurde mit laut und lange anhaltendem Beifall empfangen. Das Adagio verlangten sie da capo, ich zog vor, mich zu bedanken und weiter zu gehn, aus Furcht vor Langerweile; das Scherzo wurde aber so stark noch einmal verlangt, dass ich es wiederholen mußte, und nach dem letzten applaudirten sie fortwährend, solange ich mich beim Orchester bedankte und hands shakte, bis ich den Saal verlassen hatte. [London, 26. Mai 1829, NYPL Family Letters] Mendelssohns Schwester Fanny antwortet am 3. Juni auf diesen Brief und schreibt, daß sie nie an seinem Erfolg in London gezweifelt hätte: „Eben kommt Dein prächtiger Brief mit der c moll Symphonie: Du armer Schelm, was haben sie Dich gehudelt, u. wie froh bin ich, daß Du nun über Alles fort bist. Ich habe nie an Deinem Erfolge gezweifelt, die Nachricht davon hat mich nicht überrascht, aber angenehm und leicht ist einem doch zu Muth.“ [Berlin, 3. Juni 1829. In: Marcia J. Citron: *The Letters of Fanny Hensel...*, S. 400]*

²⁰⁰ Mendelssohns eigene Charakteristik über die Orchestration im Brief an die Familie, London 29. Mai 1829. NYPL Family Letters.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² So schreibt er aus London, in dem schon erwähnten Brief vom 29. Mai 1829, an seine Familie: „Noch habe ich zu berichten, daß ich meine Sinfonie mit einem zierlichen, französischen Brief der Philharmonischen Gesellschaft übergeben, und ihr schenke und dedicire...“ (NYPL, Family Letters). Der französischen Wortlaut dieses Briefes ist abgedruckt bei G. Hogarth: *The Philharmonic Society of London from its Foundation, 1813, to its fiftieth Year, 1862*. London 1862, S. 51.

einem Brief von Fanny Mendelssohn an ihren Bruder in London hervor²⁰³ sowie aus Felix Mendelssohns Brief vom 11. Juni 1829, in dem er vom Erfolg seiner Sinfonie in Nicholsons Konzert berichtet.²⁰⁴ Da Mendelssohn der Philharmonischen Gesellschaft nach dem ersten Konzert vom 25. Mai 1829 das Autograph geschenkt hatte, muß er für sich selbst eine Abschrift angefertigt haben, aus der er diese zweite Aufführung und die spätere 1831 in München dirigierte. Diese Wiederholungsaufführung in London brachte Mendelssohn des weiteren das Angebot, seine Sinfonie als Arrangement für sieben Instrumente herauszugeben.²⁰⁵

Neben dieser für seinen eigenen Gebrauch angefertigten Abschrift des Autographs muß mindestens noch eine weitere Abschrift angefertigt worden sein. Die Umstände, die zu dieser Abschrift geführt haben, sind in der Mendelssohn-Forschung bisher noch nicht zur Kenntnis genommen worden, weil das autographe Quellenmaterial der Familienbriefe nicht eingesehen wurde:

Bisher war nicht bekannt, daß aus Mendelssohns Aufführung der c-moll Sinfonie am 25. Mai 1829 das Angebot von François-Joseph Fétis resultierte, diese Sinfonie in den Pariser Conservatoire-Konzerten im Winter 1829 aufzuführen. Der belgische Musikforscher, Bibliothekar und Kompositionslehrer am Pariser Konservatorium war zur gleichen Zeit wie Mendelssohn in London und hörte dort die Aufführung der c-moll Sinfonie. Dieser Aspekt ist bekannt, da Fétis darüber im Mendelssohn-Artikel seiner *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique* Auskunft gibt.²⁰⁶ Dort wird jedoch nicht erwähnt, daß er Mendelssohn das Angebot unterbreitete, die Sinfonie nach Paris mitzunehmen und in den Conservatoire-Konzerten aufzuführen. Dies geht jedoch aus den Londoner Briefen hervor, die Mendelssohn an seine Familie schreibt. Folgende Textpassage aus dem Brief vom 26. Mai 1829 findet sich nicht bei Sebastian

²⁰³ Fanny Mendelssohn notiert im Brief (4. Juni 1829) am 10ten Juni 1829: „Allwo Du in London Deine Symphonie zum 2tenmal vorreiten thust. Wie beneide ich einen John-Bull oder Ochs, der sich ennüyirt, um Dein Scherzo.“ In: Marcia J. Citron: *The Letters of Fanny Hensel...*, S.402.

²⁰⁴ London, 11. Juni 1829. NYPL Family Letters.

²⁰⁵ Dies teilt Mendelssohn im selben Brief vom 11. Juni 1829 mit. Dort schreibt er, daß er dies Angebot abgelehnt habe. Diesen Entschluß muß Mendelssohn jedoch noch revidiert haben, da 1830 bei J.B. Cramer in London dies Arrangement erschienen ist. Vgl. hierzu Fußnote 164 dieser Arbeit.

²⁰⁶ „En 1829, Mendelssohn partit de Berlin pour voyager en France, en Angleterre et en Intalie. Je le trouvai à Londres au printemps de cette année, et j'entendis, au concert de la Societé philharmonique, sa première symphonie (en *ut* mineur).“ In: François Joseph Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. 2. Aufl., Bd. 6, Paris 1875, S. 77-84, ebd., S.78.

Hensel, der diesen Brief in seine 'Familienchronik' *Die Familie Mendelssohn* nur unvollständig aufnahm:

„Fétis, ein süßer Professor des Conservatoire, will die Symph. mit nach Paris nehmen u. sie im Conservat. geben lassen...“²⁰⁷

In drei weiteren bisher unveröffentlichten Briefen wird diese anvisierte Pariser Aufführung ebenfalls thematisiert. Im Brief vom 29. Mai 1829 teilt er seiner Familie mit, daß er eine Abschrift der Sinfonie nach Paris schicken muß, da er das Original der Philharmonischen Gesellschaft geschenkt habe. Als Aufführungstermin gibt Mendelssohn die kommenden Wintermonate an:

„Noch habe ich zu berichten, daß ich meine Sinfonie mit einem zierlichen, französischen Brief der Philharmonischen Gesellschaft übergeben, und sie ihr schenke und dedicire; daß ich nun eine Abschrift davon nach Paris schicken muß, wo sie im Anfang der nächsten Wintermonate aufgeführt werden soll...“²⁰⁸

Felix Mendelssohn muß sich nicht ganz sicher gewesen sein, ob er seine Sinfonie Fétis überlassen sollte, denn am 11. Juni 1829 – also am Tag nach der zweiten erfolgreichen Aufführung der Sinfonie – teilt er seinen Eltern die Entscheidung mit, die Sinfonie „**doch**[Herv. d. V.] Fétis nach Paris“ zu schicken²⁰⁹. Definitiver Beleg für die Abschrift der Sinfonie und für den endgültigen Entschluß, die Partiturabschrift Fétis zu übergeben, ist Mendelssohns Äußerung in einem Brief an seinen Bruder Paul vom 3. Juli 1829. Dort teilt er dem Bruder mit: „Gestern ist Fétis mit meiner Sinfonie abgegangen“²¹⁰.

Auch wenn eine Aufführung der c-moll Sinfonie in Paris durch François-Joseph Fétis bisher nicht bekannt geworden ist²¹¹, zeigt Mendelssohns Entschluß, eine

²⁰⁷ Brief an die Familie (London, 26. Mai 1829). NYPL Family Letters.

²⁰⁸ Brief an die Familie (London, 29. Mai 1829). NYPL Family Letters.

²⁰⁹ „Dagegen schicke ich sie doch Fétis nach Paris.“ Brief an die Familie (London, 11. Juni 1829), NYPL Family Letters.

²¹⁰ Brief an den Bruder Paul (London, 3. Juli 1829). NYPL Family Letters.

²¹¹ Über den Verbleib dieser Abschrift für Paris ist bisher nichts bekannt. Das Verhältnis zwischen Felix Mendelssohn und François-Joseph Fétis trübte sich, als Fétis in einem Aufsatz über die Musikzustände in London vertrauliche briefliche Mitteilungen von Mendelssohn unter Nennung dessen Namens übernahm. Fétis' Einschätzung von Mendelssohns künstlerischen Fähigkeiten änderte sich gleichfalls, als er von dessen negativen Äußerungen über französische Komponisten erfuhr. Die Sinfonien Mendelssohns beurteilt Fétis bis auf die *Schottische* Sinfonie negativ. Von der Reformationssinfonie hat er nachweislich keine Kenntnis, obgleich diese – wie Ferdinand Hiller berichtet – 1832 vom Pariser Conservatoire Orchester unter der Leitung von François-Antoine Habeneck geprobt und dann abgelehnt worden sein soll. In seinem Artikel über Mendelssohn in der *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique* konstatiert Fétis sehr rigoros, daß Mendelssohn wenig Erfolg auf dem Gebiet der Sinfoniekomposition gehabt habe, und die c-moll Sinfonie beurteilt er dort im Gegensatz zu seiner Wertschätzung 1829

Abschrift Fétis für die Conservatoire-Konzerte zu überlassen, daß er diese mit dem Scherzo aus dem Oktett ausgestattete 'Neu-Version' seiner Sinfonie für Wert erachtete, ihn als Sinfonie-Komponist in Paris einzuführen und zu repräsentieren. Eine Aufführung in den Konzerten des Pariser Konservatoriums wäre als ein großer Prestigeerfolg für den Komponisten zu werten gewesen, denn das Orchester galt als eines der Besten in Europa und sein Dirigent François-Antoine Habeneck nahm systematisch die Sinfonien deutscher Komponisten in das Konzertprogramm der *Société des Concerts du Conservatoire* auf. Mendelssohns c-moll Sinfonie hätte dort in direkter Linie mit den Sinfonien von Wolfgang Amadeus Mozart und vor allem von Ludwig van Beethoven gestanden.

Gilt in der Forschung zwar immer Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachts Traum op. 20 als die Komposition, die Mendelssohn als Komponist in der Öffentlichkeit bekannt gemacht habe – und dieser Aspekt deckt sich auch hervorragend mit der ästhetischen Beurteilung dieser Komposition als Geniestreich – ist zu konstatieren, daß es auch die von der Forschung nur als 'Jugendwerk' beurteilte c-moll Sinfonie war, die Mendelssohns ersten Schritt in eine europäische und dann auch in die deutsche Komponistenkarriere ermöglichen sollte.

Mendelssohns erste Reise als Komponist ins Ausland kann in dieser Hinsicht als äußerst erfolgreich gewertet werden. So berichtet er gegen Ende seines Aufenthalts in England seinen Eltern:

„Von Geschäften nur für heute, daß meine Sinfonie und mein SommerNa.Tr. nächste Saison beim Philharm. gegeben werden, leider kann ich nur nicht dirigieren...“²¹²

Diese Aufführung der Sinfonie ebenfalls wieder mit dem Oktett-Scherzo dirigierte Sir George Smart am 17. Mai 1830. Mendelssohn selbst behielt diese Version bei und bemühte sich um eine Aufführung in München, die wie schon erwähnt in einem Wohltätigkeitskonzert am 17. Oktober 1831 stattfand. Und auch bei diesem Konzert war es wieder das orchestrierte Oktett-Scherzo, das die größte Wirkung

[sonst hätte er Mendelssohn nicht das Angebot unterbreitet, die Sinfonie in Paris aufzuführen] als reine Jugendarbeit, die den zukünftigen Weg erkennen ließe. Da Fétis die weiteren Sinfonien negativ beurteilt, ist rückblickend dieser neutrale Satz über die c-moll Sinfonie, gleichfalls eher abwertend aufzufassen: „Mendelssohn a peu réussi dans la symphonie, une seule exceptée [die Schottische, Anm. d. Verf.]. La première (en *ut* mineur) n'est que le travail d'un jeune homme en qui l'on aperçoit de l'avenir.“ François-Joseph Fétis: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique...*, S. 81.

²¹² Brief an die Familie (London, 10. November 1829), NYPL Family Letters.

auf das Publikum ausübte. Dies geht aus der Konzertbeschreibung hervor, die Mendelssohn seinem Vater in einem Brief vom 18. Oktober 1831 gibt.²¹³

Als Beispiel dafür, wie überlegt Mendelssohn seine Konzertplanungen anging und dabei bedachte, an welchem Ort welche Kompositionen den größten Erfolg bringen könnten, können auch zwei weiteren Briefaussagen Mendelssohns angeführt werden:

So scheint Felix Mendelssohn hinsichtlich seiner Reise nach Italien eine Aufführungsmöglichkeit seiner Orchesterkompositionen in Italien ausgeschlossen zu haben. Denn in einem Brief an seinen Vater aus Wien teilt er diesem mit, daß er „ein großes Paket von Stimmen“ seiner c-moll Sinfonie und den Ouvertüren nach Berlin schicke, da er diese in Italien nicht brauche. Für seinen Aufenthalt in Paris, will er sich die Stimmen von seinem Vater dann wieder schicken lassen.²¹⁴ Aus diesen Überlegungen des Komponisten könnte darauf geschlossen werden, daß Mendelssohn die Aufführungsbedingungen und das unterschiedliche Musikrepertoire in den europäischen Nachbarländern sehr wohl bedachte. Im Gegensatz zum institutionellen Musikleben in Italien, das von den Opernhäusern und deren unterschiedlichem Repertoire bestimmt wurde, hatten sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in London mit den Konzerten der *Philharmonic Society* und in Paris zunächst durch die *Concerts spirituels* und dann ab 1828 mit den Konzerten der *Société des Concerts du Conservatoire* auch spezielle Konzertreihen neben den Operaufführungen etabliert. Insbesondere den Stellenwert, den die Konzerte des Conservatoire unter der Leitung von Habeneck in kurzer Zeit im Pariser Musikleben erreicht hatten, wußte Felix Mendelssohn sehr genau einzuschätzen. Eine Voraussetzung dafür, daß sein Aufenthalt in Paris ebenso erfolgreich hätte sein können wie derjenige 1829 in London, war die Aufführungsmöglichkeit seiner Kompositionen in Habenecks Konzerten. Vergleichbar mit der Situation 1829 in London wartete Mendelssohn auch in Paris auf den offiziellen Antrag, seine Kompositionen in den Konzerten des Conservatoire aufzuführen. Aus einem Brief an seinen Vater geht hervor, daß Mendelssohn nicht lange auf diese Einladung zu warten brauchte:

²¹³ Mendelssohn berichtet, daß die Aufführung der c-moll Sinfonie „sehr gut“ gewesen sei. Insbesondere das Scherzo, zu dem er bemerkt: „Das gefiel auch den Leuten sehr“. In: Brief an den Vater (München, 18. Oktober 1831), [Bodleian Library Oxford, M.D.M. d. 13, fol. 93^v]. Der Korrespondent der AMZ hebt das Scherzo in seinem Bericht über dieses Konzert gleichfalls heraus: „...wahrhaft originell und durch launige Wendungen überraschend müssen wir nennen das statt der Menuett gegebene Scherzando...“ AMZ 34(1832), Sp.57.

²¹⁴ Brief an den Vater (Wien, 16. September 1830), NYPL Family Letters.

„...so hat mich...brenner[in der Mikrofilmkopie unlesbar], secretaire [...] von den Concerten des Conservatoire gefragt, ob ich ihnen nicht etwas von meinen neuen Sachen zur Aufführung geben wollte, und ich habe gesagt, sehr gern. Nun wollen wir sehen, ob er Wort halten will und kann, an mir solls nicht liegen. Übrigens ist die Saison der Musik noch nicht angefangen, beginnt erst in der Mitte Januar, die Concerte erst gegen Ende Jan. Die Sorge ist was ich zuerst gebe, denn mit einer Sinfonie muß man auftreten, und muß dann mit einer Ouvertüre kommen; die dmoll Sinfonie ist nicht zum Anfang gut, und die alte cmoll langweilt mich. Wahrscheinlich werde ich also die aus adur componiren und geben müssen.“²¹⁵

Dieses Zitat ist gleichfalls aufschlußreich für Mendelssohns Einschätzung seiner Sinfoniekompositionen hinsichtlich der konkreten Aufführungsbedingungen und des instrumentalmusikalischen Kontextes in Paris. Mendelssohn konstatiert, daß sich ein Komponist dem französischen Konzertpublikum zunächst mit einer Sinfonie und dann mit einer Ouvertüre präsentieren müsse. Seine c-moll Sinfonie hält er nicht für geeignet, ihn in Paris als Sinfoniekomponist zu repräsentieren. Mendelssohn etikettiert sie als „die alte cmoll“ und gibt an, daß diese ihn langweile.²¹⁶ Als eine endgültige Distanzierung von seiner ersten Sinfonie kann jedoch auch diese Aussage des Komponisten nicht gewertet werden. Denn nur zwei Monate vorher hatte er diese Sinfonie noch in München aufgeführt.²¹⁷ Mendelssohns Selbsteinschätzung wird nachvollziehbar, wenn die Sinfoniekompositionen berücksichtigt werden, die seit seinem Engländeraufenthalt 1829 fertiggestellt bzw. konzipiert waren. In Anbetracht der Sachlage, daß im Dezember 1831 sämtliche Sinfoniekompositionen bis auf die Sinfoniekantate ‘Lobgesang’ konzipiert oder fertiggestellt sind, relativiert sich Mendelssohns Aussage, die alte c-moll Sinfonie langweile ihn, zu einer zutreffenden Situationsbeschreibung des Komponisten. Auch eine mit dem orchestrierten Oktett-Scherzo ausgestattete c-moll Sinfonie kann gegenüber der seit dem 12. Mai 1830 fertiggestellten Refor-

²¹⁵ Bisher noch unveröffentlichter Brief an den Vater (Paris, 11. Dezember 1831), NYPL Family Letters. Felix Mendelssohn war am 10. Dezember in Paris angekommen.

²¹⁶ Ebenda.

²¹⁷ Für dies Wohltätigkeitskonzert, das Mendelssohn in München in Eigenverantwortung durchführte, hatte Mendelssohn an eine Aufführung seiner Reformationssinfonie gedacht, deren erste Fassung Mendelssohn am 12. Mai 1830 beendete, Aufführungsversuche jedoch bisher gescheitert waren. In einem Brief vom 16. September 1831 äußert er seine Überlegungen: *“Auf jeden Fall soll eine Sinfonie und eine Ouvertüre von mir hinein, und ich werde ein Paar mal spielen; ich componire mir sogar ein eignes Stück dazu...man verspricht mir zwei Proben und in dem Falle gebe ich meine dmoll Sinfonie.“*[Brief an die Familie (München, 16. September 1831) NYPL Family Letters] Mendelssohn scheint dann nur eine Probe gehabt zu haben, so daß er auf seine c-moll Sinfonie zurückgriff. Diese Probe fiel nicht zur Zufriedenheit des Komponisten aus, denn in einem Brief an seinen Vater schreibt er, daß die Probe sehr schlecht ging, und er über zwei Stunden allein an der c-moll Sinfonie arbeitete. In: Brief an den Vater (München, 18. Oktober 1831) [Oxford M.D.M. d. 13 fol. 93^v]

mationssinfonie²¹⁸ und der begonnenen Schottischen Sinfonie sowie dem zum Zeitpunkt des Briefes ganz aktuellem Vorhaben der Komposition der Italienischen Sinfonie nur als 'veraltet' im Sinne einer in der Vergangenheit liegenden, abgeschlossenen Kompositionstätigkeit aufgefaßt werden.

Im Kontext der konkreten Aufführungssituation in den Conservatoire-Konzerten hält er die Reformationssinfonie als erste Komposition, die von ihm in Paris erklingen soll, ebenfalls für ungeeignet. Demnach wären nur die Schottische oder die Italienische Sinfonie für eine Aufführung in Frage gekommen. Doch beide Sinfonien waren zu dieser Zeit noch nicht fertiggestellt. Im oben zitierten Brief wird die Schottische Sinfonie überhaupt nicht erwähnt, sondern nur die A-Dur Sinfonie (die Italienische). Unter diesem Aspekt könnte darauf geschlossen werden, daß die Konzeption der Italienischen Sinfonie weiter gediehen war, als diejenige der Schottischen Sinfonie. Mendelssohn fand in Paris jedoch nicht die Zeit, die A-Dur Sinfonie fertigzustellen, so daß zur Aufführung dann doch die Reformationssinfonie vorgesehen wurde. Wie aus weiteren Briefzeugnissen zu entnehmen ist, war Mendelssohn selbst darüber erstaunt, daß seine Reformationssinfonie in Paris von seinen Sinfonien als erste aufgeführt werden sollte.²¹⁹ Die von Mendelssohn angesprochene Einschränkung, diese Sinfonie eigne sich nicht, als erste Komposition von ihm in Paris aufgeführt zu werden, erledigte sich dadurch, daß die Sommernachtstraum-Ouvertüre auf Wunsch der Konzertgeber zuerst im Konzert erklang:

„Seit einigen Tagen ist Gottlob bestimmt, daß die Concerte stattfinden und den 9ten anfangen werden. [...] und so haben sie mich auch richtig fragen lassen, ob ich die Ouvert. zum Sommernachtstraum ihnen geben wollte, Sie möchten damit anfangen, weil eine Sinfonie zu viel Proben koste, weil das Stück in London so oft gespielt worden sei etc. Ich habe natürlich sehr gern angenommen, an Dirigiren ist aber leider gar nicht zu denken, u. ist mir fatal; die Musiker waren schon außer sich, daß ich mich nicht beim Comitee melden wollte, sondern ihren Auftrag erwartete, ich werde Sie aber nicht zur Aufführung kommen lassen, wenn es nicht in der Probe geht, wie ich wünsche.“²²⁰

²¹⁸ Im Autograph notiert Mendelssohn am Schluß des letzten Satzes das Datum Berlin, 12. Mai 1830. Für die Berliner Aufführungen revidiert er die Partitur und fügt unter dem neuen Schluß des letzten Satzes das Datum Berlin, 11. Nov. 1832 an. [Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autograph Mendelssohn 26]

²¹⁹ „Am meisten freue ich mich aber auf die dmoll Symphonie, die sie [das Orchester des Conservatoire, Anm.d.V.] nächste Woche vornehmen; das hätte ich mir nicht träumen lassen, dass ich die in Paris zuerst hören sollte.“ [Brief an die Familie (Paris, 13. Februar 1832) NYPL Family Letters]

²²⁰ Brief an die Familie (Paris, 7. Januar 1832), NYPL Family Letters.

Eine Aufführung der Reformationssinfonie kam dann aus verschiedenen Gründen, die an späterer Stelle dieser Arbeit thematisiert werden, nicht zustande. In den Konzerten des Conservatoire wurde während Mendelssohns Aufenthalt in Paris dann keine Sinfoniekomposition von ihm aufgeführt, und die Hoffnungen, auch in Paris als Komponist zu reüssieren, die Mendelssohn in seinen Pariser Aufenthalt gesetzt hatte, erfüllten sich nicht.

Wulf Konold verzichtet in seiner Darstellung auf die ausführliche Diskussion dieser sozial-, rezeptions- und institutionsgeschichtlichen Aspekte, die zu einer differenzierteren Einschätzung der c-moll Sinfonie hätten beitragen können. Dieser Verzicht resultiert aus dem für eine historische Musikwissenschaft als maßgeblich aufgefaßten Forschungsprogramm, dem sich der Wissenschaftler Konold verpflichtet fühlt. Aus dieser Perspektive kann der Verzicht auf alternative Fragestellungen auch nicht als ein möglicher Mangel der eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit in den Blick kommen. Die starre Begrenzung des Forschungsansatzes kann an der Stelle von Konolds Diskurs beobachtet werden, an der Konold quasi gezwungen ist, Überlegungen zu Aspekten der Wirkungsgeschichte einzufügen. Denn er wendet sich diesen Fragen erst in dem Moment zu, als es nicht mehr gelingt, ausschließlich mit den als substantiell aufgefaßten Kategorien des ästhetischen Diskurses und damit rein 'werkimmanent' zu arbeiten.

Für den Autor stellt sich das 'Problem', nach Gründen suchen zu müssen, warum Mendelssohn für die konkrete Aufführungssituation in London und München das Menuett der Sinfonie durch das orchestrierte Oktett-Scherzo ersetzt, bei der Drucklegung der Sinfonie dann jedoch darauf besteht, das Menuett wieder an seine ursprüngliche Stelle einzufügen. Konold wertet die Instrumentation des Oktett-Scherzos als ausschließlich aufführungs- und erfolgsbezogene Entscheidung, da sich der Komponist in zwei ihm noch fremden Städten als ernsthafter Musiker erst noch einführen mußte.²²¹ Den meisten Erfolg erhoffte er sich mit den „stilistisch aktuellsten“ Kompositionen, wie der Sommernachtstraum-Ouvertüre, die 'alte' Sinfonie hätte deshalb diesem „aktuellen >stilistischem< Stand“ angepaßt werden müssen²²². Das 'Problem' ist jedoch ein selbstgeschaffenes, denn der 'Erklärungsbedarf' resultiert aus der präferierten Untersu-

²²¹ „Auch die Entscheidung, das g-moll Scherzo beim Münchener Konzert beizubehalten, fußt wohl auf denselben Überlegungen: auch dort galt es, sich in einer ihm bis dahin unbekanntem Stadt als Komponist einzuführen.“ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S.70.

²²² Ebenda.

chungsmethode und der Beschränkung auf den Diskurs über Kompositionen als ästhetische Objekte. Die maßgeblichen Konstituenten dieses Diskurses sind der Komponist als 'Schöpfer' und dessen Kompositionen als 'Kunstwerke'. Konold argumentiert explizit aus der Perspektive des Musikwissenschaftlers, der nur die gedruckte Fassung der Komposition als letztgültiges vom Komponisten autorisiertes Werk auffaßt. Der Notentext wird als Werk eingesetzt, das die künstlerische Intention seines Autors repräsentiert. Aus diesen Auffassungen resultiert dann ein diskursspezifischer Werkbegriff, der die Komposition als das vom Künstler autorisierte Authentische bestimmt. 'Individualität' und 'Einzigartigkeit' werden als Kriterien für die Bestimmung einer Komposition als 'Kunstwerk' eingeführt. Damit die Behauptung von 'Einzigartigkeit' sowohl für den Künstler als auch für die entsprechende Komposition aufrecht erhalten werden kann, muß im Diskurs einer historischen Musikwissenschaft jegliche Möglichkeit der äußeren Funktionsgebundenheit des Komponisten ausgeblendet werden.

Hinsichtlich Mendelssohns c-moll Sinfonie ist die völlige Ausblendung jedoch nicht möglich, da der Aspekt des Austausches des Menuetts durch das Oktett-Scherzo für die öffentlichen Aufführungen in London und München zu bekannt ist. Der Wissenschaftler Konold steht vor der Aufgabe, diese Entscheidung Mendelssohns zu erklären, ohne daß das Bild vom Künstler gänzlich beschädigt wird. Dies versucht Wulf Konold, indem er eine strikte Trennung zwischen öffentlicher Aufführung und Publikation der Sinfonie einführt, und für seine Beurteilung nur die gedruckte Fassung ausschlaggebend wird. Signifikant für die dabei angelegten Beurteilungskriterien ist die unterschiedliche Charakterisierung einer öffentlichen Aufführung als Möglichkeit des kurzfristigen Erfolges für den Komponisten und der Publikation als Voraussetzung einer historischen Wirkung des Werkes:

„Zum Zeitpunkt der Drucklegung schließlich, die ja erst 1834 stattfand, mögen es doppelt stilistische Bedenken gewesen sein, die den Komponisten – nun im Hinblick auf eine Publikation und nicht auf einen einmaligen Konzerterfolg – bewogen, es doch bei der ursprünglichen Satzanordnung zu lassen. Denn zum einen ist der stilistische Sprung zwischen den übrigen Sätzen der Symphonie zum Oktett-Scherzo doch zu deutlich, als daß er unbemerkt bliebe, zum anderen mag Mendelssohn – nachdem das Oktett ja im Druck vorlag – Zweifel gehabt haben, ob die instrumentierte Version in ihrer strukturell vereinfachten Faktur, die notwendig am Original gemessen werden würde, den eigenen Ansprüchen noch genügen könne. Und so entschied er sich für die stilistische Einheit der Symphonie und gegen die unmittelbare Wirkung“²²³

²²³ Ebd., S.70f.

Für diese Argumentation ist wiederum der Werkbegriff grundlegend. Eine Komposition hat sich, um 'Werk' zu sein, durch stilistische Einheit, Komplexität und innere Notwendigkeit ihrer Strukturen auszuzeichnen. Diese Kriterien, die zur Bestimmung des Werkcharakters einer Komposition ausschlaggebend werden, werden rückprojiziert auf Felix Mendelssohns Entscheidung. Denn Mendelssohn nimmt quasi seinen zum Zwecke des 'äußeren' Erfolges begangenen 'Fehler' – das zeitweilige Aufgeben der stilistischen Einheit und ursprünglichen 'Identität' seiner Komposition, die damit eigentlich auch die Eigenschaft, 'Werk' zu sein, verloren hatte – dadurch zurück, daß er bei der Drucklegung der Sinfonie das Menuett wieder einfügt und damit die Komposition in ihrer ursprünglichen Form als Werk wiedereinsetzt.

Diese von Konold aufgeworfenen Argumentationsstrategien und Rechtfertigungen von Mendelssohns 'Streben' nach äußerlichem Erfolg wären nicht notwendig, wenn Fragen nach sozialgeschichtlichen, ökonomischen, institutionsgeschichtlichen und rezeptionsgeschichtlichen Aspekten als alternative Untersuchungsperspektiven neben denjenigen des kunstästhetischen Diskurses angesehen würden und eben nicht nur als sekundäre Untersuchungsfelder, die sich nachteilig auf die Bestimmung des ästhetischen Wertes einer Komposition auswirken können.

Konolds Argumentation erweist sich jedoch sogar innerhalb ihrer eigenen Kriterien als brüchig. Denn Felix Mendelssohns Ablehnung des g-moll Scherzos ist nicht so eindeutig, wie Konold vorgibt. In der Sammlung der Familienbriefe, die in New York aufbewahrt werden, findet sich folgende leider ohne Jahreszahl überlieferte Nachricht vom 1. Februar aus Düsseldorf an den Bruder:

„Was die c moll Symphonie bei/u. Schlesinger betrifft, so bin ich doch sehr für das Scherzo aus g moll, sonst fehlt alles Pikante und Ehrbare darin.“²²⁴

Aus dieser Briefstelle wird deutlich, daß Mendelssohn seinen Entschluß, nur das ursprüngliche Menuett drucken zu lassen, zumindest einmal revidiert haben muß. In seiner Korrespondenz mit dem Verleger Mechetti, an den Mendelssohn die Sinfonie verkauft hatte, bestand er am 26. Oktober 1833 noch auf den Abdruck des Menuetts.²²⁵ Im Dezember 1833 erfuhr Mendelssohn, daß Mechetti

²²⁴ Brief an die Mutter mit Notiz an den Bruder Paul (Düsseldorf, 1. Februar o.J.), NYPL Family Letters. Dort ist dieser Brief bei den Briefen aus dem Jahr 1835 eingeordnet.

²²⁵ Mendelssohn schreibt aus Düsseldorf am 26. Oktober 1833 an Mechetti: „*Von den beiden Scherzos, die (wenn ich nicht irre) in den Stimmen stehen müssen, hatten wir damals verabredet nur das in c moll 6/4 zu stechen, das andre nicht, und ich muß Sie bitten, dies jetzt zu beobachten.*“ In: Rudolf Elvers, *Verlegerbriefe...*, No. 346, S. 293.

seinerseits die Sinfonie an Schlesinger verkauft hatte.²²⁶ Der oben zitierte Brief stammt demnach frühestens aus dem Jahr 1834 und zeigt, daß Mendelssohn jetzt wieder für das g-moll Scherzo aus dem Oktett votierte. Die darin deutlich werdende positive Selbsteinschätzung des instrumentierten Oktett-Scherzos als 'pikant' und 'ehrbar' deckt sich mit der angesprochenen Rezeption bei den öffentlichen Aufführungen dieser Sinfonie in London und München. Stets war es das Oktett-Scherzo, das die größte Wirkung auf das Publikum ausübte, und das auch von den Rezensenten der musikalischen Zeitungen von allen Sätzen der Sinfonie am positivsten beurteilt wurde. Mag die Etikettierung als 'pikant' überwiegend die 'äußere Wirkung' des Satzes beschreiben, die Charakterisierung als 'ehrbar' für den Komponisten bezieht sich dagegen auf den künstlerischen Wert der Komposition. Demnach liefe Wulf Konolds Vermutung ins Leere, daß die instrumentierte Version des Oktett-Scherzos Mendelssohns eigenen künstlerischen Anforderungen nicht genüge.²²⁷

2.2.2 DER MÜHSAME WEG ZUR 'SCHOTTISCHEN SINFONIE' – DER DISKURS ÜBER DIE A-MOLL SINFONIE ALS SINFONISCHES HAUPTWERK DES KOMPONISTEN

Ausgangspunkt dieser Betrachtungen war die These, daß Grundstrukturen des Organismusmodells in den bisher veröffentlichten Texten über die Sinfoniekompositionen Mendelssohns auffindbar sind und die Bewertung und künstlerische Einordnung der jeweiligen Komposition entscheidend mitbedingen. In welchem Ausmaß dabei Vorentscheidungen über Mendelssohns künstlerisches Vermögen als Komponist von Sinfonien (im Sinne einer Beurteilung seiner Sinfoniekompositionen als 'Oeuvre') in die wissenschaftlichen Texte eingehen und damit die Fragestellungen sowie die 'Bedeutung' des Untersuchungsgegenstandes erst

²²⁶ Der Berliner Verleger Schlesinger teilt Mendelssohn dies in einem Brief vom 21. Dezember 1833 mit: „*Von Herrn Mechetti in Wien habe ich, da er mir versicherte, er könne es mit Ihrer Erlaubniß, die 1te Symphonie gekauft; es ist sehr zu bedauern, daß dieses Werk so lange im Pulte eines deutschen Verlegers begraben lag, ich werde es nun stechen, und erlaube mir die ergebenste Anfrage, ob Sie dies Werk bereits in England herausgegeben und dazu die Arrangement[s] für Pianoforte gemacht haben!...*“ In: Rudolf Elvers, Verlegerbriefe... No. 327, S.280. Diese Zeilen eines deutschen Verlegers können auch als Zeichen des Erfolges von Mendelssohn gelten, der nach seinen Reisen und durch die erste Anstellung als Musikdirektor in Düsseldorf nun auch in Deutschland als Komponist Fuß gefaßt hat, und dessen größere Werke - wie hier die erste Sinfonie - für Verleger interessant werden.

²²⁷ Ebd. Welche Überlegungen zum Entschluß geführt haben, das Oktett-Scherzo dann doch nicht in die Druckausgabe aufzunehmen, ist aus den überlieferten Briefen nicht ersichtlich.

mitkonstituieren, soll anhand der Analyse eines weiteren Textausschnitts demonstriert werden.

Siegfried Oechsle wählt in seiner Dissertation über die *'Symphonik nach Beethoven: Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade'*²²⁸ als 'das' repräsentative Beispiel einer Sinfoniekomposition von Felix Mendelssohn die *Schottische Sinfonie*. Ausschlaggebend für diese Entscheidung ist Oechsles methodischer Ansatz. Denn erst aus der gewählten Untersuchungsperspektive einer Problemgeschichte symphonischen Komponierens und der Eingrenzung auf den Zeitraum Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts resultiert die Eingrenzung auf die 'große' C-Dur Sinfonie von Franz Schubert, die 1. Sinfonie von Robert Schumann, die 3. Sinfonie von Felix Mendelssohn und auf die 1. Sinfonie von Niels Gade. Als kompositorisches 'Problem', das in diesen vier Kompositionen in unterschiedlicher Ausprägung thematisiert wird, konstatiert Oechsle die Schwierigkeit, den als konstitutiv angesehenen 'Prozeß- und Entwicklungscharakter' des Sonatensatzes mit einem am Anfang stehenden liedhaft-lyrisch in sich geschlossenen musikalischen Gegenstand einzulösen:

Das Problem „manifestiert sich in der Idee, symphonische Form auf der Basis eines formal und damit auch funktional zunächst externen Gegenstandes zu komponieren. Einer hochgradig eigenständigen, genuin asymphonischen und an den Beginn der langsamen Einleitung des Kopfsatzes gestellten Prägung fällt die Aufgabe zu, die oberste Instanz für den Themen- und Funktionsplan des Sonatenhauptsatzes zu bilden.“²²⁹

Aufgrund dieser spezifischen Problemstellung für Oechsles Untersuchung mußte die Wahl 'zwangsläufig' auf die Schottische Sinfonie fallen, da keine andere Sinfonie Mendelssohns allen genannten Voraussetzungen entspricht. Stellt zwar die Vorgehensweise von Siegfried Oechsle gegenüber einer limitierten Untersuchung von Einzelphänomenen, wie zum Beispiel der künstlerischen Entwicklung eines einzelnen Komponisten, eine 'Öffnung' zur Betrachtung von übergreifenden 'Entwicklungen' und Zusammenhängen dar, bleibt dennoch zu berücksichtigen, daß auch diese 'Problemstellungen' immer vom Wissenschaftler gesetzt werden und die dann 'aufgefundenen' Ordnungen innerhalb eines musikhistorischen Zeitraums gleichfalls Konstruktionen sind, die unter Berücksichtigung anderer Fragestellungen eine von der vorherigen abweichend formierte

²²⁸ Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven: Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*. Kassel 1992 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; Bd. 40) Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 1989.

Ordnung ergeben können. Die Eigenschaft des Zufälligen solcher Ordnungen bleibt zumeist im Verborgenen, weil sonst Aussagen nicht möglich wären, ob ein Komponist auf der Höhe seiner Zeit komponiert oder durch seine Kompositionen musikgeschichtlichen Fortschritt initiiert habe. An Oechsles Ausführungen zur Schottischen Sinfonie kann gezeigt werden, daß der Verfasser seine 'Problemstellung' nicht ausschließlich als von ihm eigens eingeführte Untersuchungsperspektive behandelt, sondern in ihr eine der tatsächlichen 'Hauptlinien' der Sinfonietradition nach Beethoven repräsentiert sieht. Die Sinfoniekompositionen Mendelssohns werden dann daran gemessen, ob sie dieser Tradition entsprechen. Bei dieser Bewertung wird dann doch wieder implizit auf die Vorstellung von einer künstlerischen Entwicklung des Komponisten zurückgegriffen:

Den musikanalytischen Ausführungen, die den Hauptteil der Untersuchung Oechsles ausmachen, stellt der Verfasser am Anfang seines Kapitels über die Schottische Sinfonie eine generalisierende Einordnung dieser Komposition in das Sinfonieschaffen Mendelssohns voran. Die Schottische Sinfonie sei nicht nur die letzte Sinfonie des Komponisten, sondern auch Mendelssohns Hauptwerk in dieser Gattung.²³⁰ Hinter dieser Einschätzung könnte man zunächst die Vorstellung von einer ansteigenden Entwicklung zu höherer kompositorischer Qualität vermuten. Diese Möglichkeit wird jedoch sogleich ausgeräumt, da der Autor ein entgegengesetztes Bild präsentiert, nämlich das vom langen, mühsamen und erfolglosen Weg, an dessen Ende dem Komponisten dann mit der Schottischen Sinfonie 'endlich' der „Durchbruch“²³¹ auf dem Feld der Sinfoniekomposition gelinge. Damit präsentiert Oechsle die Entstehung der Sinfoniekompositionen Mendelssohns ihrerseits als 'Problemgeschichte' des Komponisten im symphonischen Genre.

Oechsle versucht, diese Einschätzung anhand einer vielschichtigen Argumentationskette zu verifizieren. Die Plausibilität seiner Argumentation ist - wie im folgenden zu demonstrieren sein wird - von Behauptungen über die Intention des Komponisten und den 'Gattungscharakter' einzelner Kompositionen abhängig, die selbst nicht ausführlich begründet werden und damit elementare 'Voraussetzungen' Oechsles sind.

²²⁹ Ebd., S. 51.

²³⁰ Ebd., S. 249.

²³¹ Ebd., S. 252.

Die These von der Schottischen Sinfonie als Hauptwerk Mendelssohns auf dem Gebiet der Sinfoniekomposition versucht der Autor zunächst mit nachstehenden Ausführungen zu belegen:

„Das zu behaupten (Schottische Sinfonie als Hauptwerk, Anm. d. Verf.), ist zum einen zu rechtfertigen durch Mendelssohns eigenes Urteil. Zwar sind direkte Aussagen von ihm zum Rang der *Schottischen* innerhalb seines symphonischen Schaffens nicht überliefert. Aufschluß darüber vermag jedoch das Verhalten des überaus selbstkritischen Komponisten hinsichtlich der Drucklegung seiner symphonischen Produktionen zu geben. Und das spricht eine sehr deutliche Sprache. Von den Werken, die im engeren Sinne des Begriffes symphonisch zu nennen sind, ist *Opus 56* das einzige, das Mendelssohn selbst zum Druck befördert u n d dem seine Wertschätzung auch nach der Veröffentlichung ungeschmälert gegolten hat. Zum anderen ist die herausragende Stellung des Werkes im symphonischen Œuvre Mendelssohns im Verlauf seiner Rezeptionsgeschichte niemals ernstlich bestritten worden. Die zentrale Instanz für dieses Qualitätsurteil bildet freilich das Werk selbst. Es zeugt am sinnfälligsten durch die ausgedehnte langsame Einleitung von der Auseinandersetzung mit der Idee der großen symphonischen Form.“²³²

Der Autor stützt seine These mit einer aus drei Schritten bestehenden Argumentation, der die drei Konstituenten des Kommunikationsmodells (Schöpfer - Werk - Rezeption) zugrunde liegen. Ausgehend von der 'Autorintention', für die aufgrund des Fehlens von Eigenaussagen des Komponisten der Bereich der „Drucklegung“ angeführt wird, über die generalisierende Feststellung der positiven Rezeptionsgeschichte wird dann abschließend die 'Komposition selbst' in ihrer Qualität als 'Werk' zur Bestätigung der These benannt. Diese Argumentationskette fußt auf einer Hierarchisierung der einzelnen Argumentationsbereiche. Denn aus Sicht des Autors steht das „Werk selbst“²³³ als „zentrale Instanz“²³⁴ für die Richtigkeit der These. Maßgeblich werden also auch hier die Formstruktur der Komposition, die Komplexität des Werkes, die in Relation zur Gattungsdiskussion über die „Idee der großen, symphonischen Form“ gesetzt wird. In diese Auffassung gehen Vorstellungen von einer Autonomie des Kunstwerks ein, für die der Komponist zwar als 'Schöpfer' der Komposition vorausgesetzt bleibt, jedoch nur als derjenige, der seine Komposition durch die Drucklegung als authentisches Werk einsetzt.

Durch diese Argumentationsstrategie hat der Autor seinerseits nun die Ebene des Werkes als maßgebliche Grundlage für seine eigenen Ausführungen eingeführt und entspricht damit dem Paradigma einer „wahrhaft wissenschaftlichen

²³² Ebd., S. 249f.

²³³ Ebd., S. 250

²³⁴ Ebenda.

Forschung“, das davon ausgeht, objektive allgemeingültige und nachprüfbar Aussagen über den künstlerischen Wert von Kompositionen könnten anhand der musikalischen Analyse der Werke formuliert werden.

Diesem wissenschaftlichen Programm entsprechend richtet der Autor bei einem weiteren Begründungsversuch der These von der *Schottischen Sinfonie* als sinfonisches Hauptwerk Mendelssohns seine Aufmerksamkeit auf die musikalische Faktur der Komposition. Aus dieser Betrachtung resultiert die Beobachtung eines „Sonderstatus“ für die Schottischen Sinfonie innerhalb des Gesamtoeuvre Mendelssohns:

„Der Sonderstatus, den die *Schottische* im Œuvre Mendelssohns fraglos einnimmt, gründet denn auch über die enorme Ausdehnung der Introduction hinaus in der besonderen Beschaffenheit des externen Materials. In keinem Fall, weder im kammermusikalischen noch im orchestralen Bereich, steht am Beginn einer langsamen Einleitung ein derart geschlossener, völlig stationärer und vom nachfolgenden Satz markant abgegrenzter Gegenstand. Diese Herausforderung an die dynamisierende und entwickelnde Tätigkeit musikalischer Prozessualität ist im Werk Mendelssohns von konkurrenzloser Singularität. Um so stärker muß die Frage nach denkbaren Anregungen oder gar Vorbildern interessieren. Voraussetzung dafür ist indes eine möglichst genaue Eingrenzung des Entstehungszeitraums der Symphonie.“²³⁵

Nach Meinung des Autors kann der ‘Sonderstatus’ der Sinfonie nicht bezweifelt werden. Denn dieser ergebe sich unmittelbar aus der Betrachtung des musikalischen Materials der Einleitung. Einwände gegen diesen ‘Sonderstatus’ könnten nicht erhoben werden, jede ‘wissenschaftliche’ Frage erübrigt sich, da der Autor nachdrücklich konstatiert, die Sinfonie nenne den Sonderstatus „im Œuvre Mendelssohns fraglos“²³⁶ ein. Keine Komposition aus dem Bereich der Kammermusik und Orchestermusik hätte zu Beginn ein vergleichbares vom nachfolgenden Satz abgetrenntes musikalisches Material aufzuweisen. Dieses Material ‘selbst’, das vom Autor als musikalischer Gegenstand bezeichnet wird, stelle aufgrund seiner Faktur für den Formprozeß einer Sinfonie eine Herausforderung dar, die für Mendelssohns Œuvre von „konkurrenzlose(r) Singularität“²³⁷ sei. Ochsle konstatiert damit, daß die kompositorische Beschaffenheit der Sinfonie nicht aus dem Oeuvre des Komponisten erklärt werden kann und daß deshalb die Frage nach möglichen Einflüssen von ‘Außen’ gestellt werden muß.

Damit wird implizit behauptet, daß an den Sinfoniekompositionen Mendelssohns als zusammengehörige Werkgruppe eigentlich kein immanenter künstlerischer

²³⁵ Ebd., S. 250.

²³⁶ Ebenda.

Entwicklungsprozeß festgestellt werden kann, so daß zur Fertigstellung der Schottischen Sinfonie maßgeblich 'äußere' Anregungen beigetragen hätten. Als Beleg für diese These wird abschließend in einem letzten Argumentationsschritt auf die vielfältigen Schwierigkeiten und überwiegend erfolglosen Versuche Mendelssohns auf dem Feld der Sinfoniekomposition verwiesen:

„Zieht man allerdings die Möglichkeit von Anregungen und fruchtbaren Kompositionsanstößen mit in Betracht, dann gewinnt der Gedanke an eine späte Inangriffnahme der Hauptarbeit an Plausibilität. Solche Impulse sind jedoch für die 1830er Jahre kaum aufzuspüren; denn diese Zeit hat sich für Mendelssohn auf symphonischen Gebiet insgesamt gesehen nicht gerade erfolgreich gestaltet. Von der c-Moll-Symphonie hat er sich spätestens in der Mitte des Jahrzehnts deutlich, von der Reformations-Symphonie an dessen Ende vehement distanziert. Der A-Dur-Symphonie gestand er nie das Imprimatur zu. Noch 1840 wollte Mendelssohn zu diesem Werk einen neuen Kopfsatz schreiben. Des weiteren ist ein symphonisches Projekt in B-Dur der Jahre 1838/39 nicht zum Abschluß gekommen. Und nach diesem Revozieren, Laborieren und Emendieren erfolgte dann der Wechsel auf einen Nebenschauplatz symphonischen Komponierens mit der Symphonie-Kantate *Lobgesang*. Angesichts dieser insgesamt wenig glücklichen Bemühungen muß die am 20. Januar 1842 vorläufig beendete *Symphonie a-Moll* geradezu als ein Durchbruch im Komponieren Mendelssohns gelten.“²³⁸

Mit diesen argumentativen Ausführungen knüpft der Verfasser an Überlegungen an, die schon in seine ersten Argumente hinsichtlich der Selbsteinschätzung des Komponisten eingingen, ohne daß sie ausführlicher dargelegt wurden. Explizit wird Mendelssohns Verlauf als Komponist von Sinfonien nun als Problemgeschichte präsentiert. Die negative Selbsteinschätzung Mendelssohns gegenüber seinen Sinfoniekompositionen in den 1830er Jahren zeigt sich nach Ansicht des Verfassers im „Revozieren, Laborieren und Emendieren“²³⁹. So hätte sich Mendelssohn von seinen ersten beiden Orchestersinfonien, der *c-Moll-Symphonie* und der *Reformations-Symphonie*, distanziert. Hinsichtlich der entstehungsgeschichtlich dritten Sinfonie, der *A-Dur-Symphonie*, führt Oechsle das Argument der Nicht-Veröffentlichung an sowie Mendelssohns angebliches Vorhaben, 1840 einen 'neuen Kopfsatz' zu schreiben. Für die Einschätzung eines „Laborieren“ Mendelssohns steht nach Ansicht Oechsles das nicht zum Abschluß gekommene Projekt einer *B-Dur-Symphonie*. Wenn die in der chronologischen Abfolge sich anschließende Komposition des *Lobgesangs* als ein „Wechsel auf einen Nebenschauplatz symphonischen Komponierens“²⁴⁰ bezeichnet wird, stellt

²³⁷ Ebenda.

²³⁸ Ebd., S. 251f.

²³⁹ Ebd., S. 252.

²⁴⁰ Ebenda.

der Verfasser diese Entscheidung des Komponisten als Konsequenz dar, die aus den früheren 'erfolglosen' Versuchen einer Sinfoniekomposition resultierte. Des weiteren schließt Oechsle diese Komposition explizit aus dem 'engen' Kreis der den Gattungskriterien einer Sinfoniekomposition entsprechenden Kompositionen aus. Hinter der Formulierung des „Wechsels auf einen Nebenschauplatz“ steht damit implizit die Wertung des Verfassers, Mendelssohn sei den Anforderungen einer 'eigentlichen' Sinfoniekomposition bewußt ausgewichen.

Der Verfasser hat anhand dieser Argumentation die Entwicklung Mendelssohns als Sinfoniekomponist als überwiegend erfolglos dargestellt und kann somit abschließend die Schottische Sinfonie als „Durchbruch im Komponieren Mendelssohns“²⁴¹ und als „endgültige(s) Reüssieren Mendelssohns im genuin symphonischen Genre“²⁴² einführen. Daran anschließend steht der Versuch, Kompositionen zu benennen, die dem Komponisten als Anregung und Impuls für seine Schottische Sinfonie gedient haben könnten. Aus der 'Sondierung' des „historischen Terrain(s)“²⁴³ resultiert neben der *Ossian-Ouvertüre* von Gade die Bestimmung von Schuberts 'großer' C-Dur Sinfonie, wohingegen die Sinfonien Spohrs, Kalliwodas, Lachners, Müllers und Hesses als Inspirationsanstoß ausgeschlossen werden.²⁴⁴

Grundlegende Voraussetzung für die Stichhaltigkeit von Oechsles Argumentation der *Schottischen Sinfonie* als Hauptwerk Mendelssohns im symphonischen Genre ist der 'Ausschluß' des *Lobgesangs* aus dem Kreis der einer Gattung 'Sinfonie' zugehörigen Kompositionen. So ermöglicht erst die Verneinung des Lobgesangs als eine 'genuine' Sinfoniekomposition die Aussage, daß die *Schottische Sinfonie* das einzige Sinfonie-Werk sei, „das Mendelssohn zum

²⁴¹ Ebenda.

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ „Sondiert man indes das historische Terrain weiter, dann wird schnell klar, daß die symphonischen Produktionen L. Spohrs, J.W. Kalliwodas, F. Lachners, F. G. Müllers oder A. Hesses nur wenig dazu imstande sein konnten, das endgültige Reüssieren Mendelssohns im genuin symphonischen Genre positiv zu befördern. Vielmehr führt die Suche nach der – zwar anfänglich nicht präsenten, aber doch gewissermaßen hinzugeeilten – Lucina dieser Symphonie auf Schuberts „Große“ in C-Dur.“ Ebenda. – An dieser Formulierung zeigt sich wiederum die Strategie des Autors, seine Thesen nicht in allen Fällen zu begründen, sondern als Selbstverständlichkeit zu präsentieren. „Fraglos“ ist aus Sicht des Verfassers nicht nur der Sonderstatus der Schottischen Sinfonie, sondern auch die Rolle als Impulsgeber, die „Werke der zeitgenössischen Moderne fraglos [...] gespielt haben“. [Ebenda] Und dabei wird es dann „schnell klar“, das von Kompositionen von Spohr und anderen fast keine Impulse hätten ausgehen können.

Druck befördert und dem seine Wertschätzung auch nach der Veröffentlichung ungeschmälert gegolten“ habe.²⁴⁵

Felix Mendelssohn hat den *Lobgesang* nach der Uraufführung am 25. Juni 1840 und einer anschließenden Umarbeitung noch im gleichen Jahr für die Drucklegung im Verlag Breitkopf & Härtel vorbereitet.²⁴⁶ Die brieflichen Selbstaussagen des Komponisten über seine Komposition geben Aufschluß darüber, daß Mendelssohn von der Qualität seines Lobgesanges überzeugt war und ihn – wie aus einem Brief an Ignaz Moscheles hervorgeht – in der umgearbeiteten Gestalt für noch „besser“ erachtete:

„In meinem Leben bin ich kaum so fuchswild gewesen, als bei der Nachricht Deines letzten Briefes, dass das Philharmonic meinen Lobgesang aufführen will, da ich seit drei Monaten dem N. geschrieben habe, dass ich vier neue Stücke dazu componirt habe, die das ganze um 100 mal besser und deutlicher machen, da er weiss, dass sie in Zeit von höchstens vier Wochen in seinen Händen sein müssen, und da er dessen ungeachtet sich herausnimmt, die frühere Bearbeitung zur Aufführung zu bringen...“²⁴⁷

Auch nach der Veröffentlichung hat der Komponist den Lobgesang geschätzt, sonst hätte er diese Komposition in den folgenden Jahren nicht weiter zur Aufführung gebracht.

²⁴⁵ Ebd., S. 249.

²⁴⁶ Die Partitur erschien im September 1841.

²⁴⁷ Leipzig, 14. März 1841. In: Felix Mendelssohn, *Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hrsg.v. F. Moscheles. Leipzig 1888, S.208. Der Brief thematisiert Mendelssohns Verärgerung über eine geplante Aufführung seines Lobgesanges in London durch Novello in der nicht mehr autorisierten Birminghamer Fassung, da Mendelssohn einschneidende Umarbeitungen an dieser Fassung vorgenommen hatte. In einem früheren Brief an Klingemann hatte Mendelssohn diesen gebeten, eine Aufführung der 'alten' Fassung zu verbieten: „*Ich höre soeben von Sophy, dass man meinen Lobgesang im Philharmonic gegeben hat oder geben will. Da das nur die alte Bearbeitung sein könnte, und Novello weiss, dass ich ihm in wenig Zeit die neuere schicke, so wäre das schändlich und ich wäre wirklich ausser mir darüber. Ich hoffe, es ist nicht wahr. Sag Novello, dass ich's in keinem Fall erlaube, eine Aufführung davon in der früheren Gestalt zu machen; in keinem Fall! Und sieh zu, dass er Dir sobald als möglich die Partitur, die er davon hat, zurückgibt, damit er sie nicht in Händen behält. Lege sie dann zu meinen Noten; bei Dir ist sie sicher. Aber bitte protestiere gleich aufs kräftigste gegen eine Aufführung ohne die 3 neuen Stücke in meinem Namen! Du wisst das schon einzurichten, und wo möglich die Partitur ihm abzunehmen wissen. Lass es ja nicht zu!*“[(Leipzig, 10. März 1840) In: Karl Klingemann (Hg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*. Essen 1909, S. 259. (von nun an zitiert als 'Klingemann-Briefwechsel')] Nachdem Moscheles ihm nun von der anstehenden Aufführung berichtet hat, schreibt Mendelssohn nochmals an Klingemann und in diesem Brief wird die Verärgerung Mendelssohns noch deutlicher: „*Du glaubst nicht, wie mich eine solche Aufführung so schrecklich ärgern würde, weil Du die neuen Sachen nicht kennst. Das ganze Stück wird dadurch wirklich ein anderes, und kommt meiner ursprünglichen Idee so viel näher, drückt sie so ungleich deutlicher und besser aus, dass mir jede Wiederholung des alten, ein wahres Unrecht, eine wahre Beleidigung antut.*“ [(Leipzig, 15. März 1841) Ebd., S.260.]

Unter Beibehaltung der Vorstellung einer 'Problemgeschichte' der Entstehung von Mendelssohns Sinfoniekompositionen wäre es mit dem bisher vorliegendem Quellenmaterial durchaus möglich, eine Erzählung zu konstruieren, in der der *Lobgesang* den eigentlichen „Durchbruch“ Mendelssohns im symphonischen Genre repräsentierte. Das Etikett eines 'Durchbruchs' könnte in dieser Erzählung sogar noch treffender angewandt werden als in derjenigen von Siegfried Oechsle. Denn von einem 'Durchbruch' kann in noch überzeugenderer Weise gesprochen werden, wenn sich weitere 'erfolgreiche' Kompositionen anschließen.²⁴⁸ Dies wäre bei einer solchen Erzählung der Fall, folgte doch auf den *Lobgesang* die Wiederaufnahme und Fertigstellung in kurzer Zeit der seit Jahren zurückgelegten Komposition der *Schottischen Sinfonie*. Als Beleg für die These, der *Lobgesang* sei der 'Durchbruch' und hätte die Fertigstellung der *Schottischen Sinfonie* befördert, könnte dabei folgende Briefstelle Mendelssohns an seine Mutter dienen:

„Von Arbeiten mache ich jetzt einige neue Stücke zu meiner Symphonie-Cantate, die noch in diesem Monat hier aufgeführt, und zu Anfang des nächsten Jahres gedruckt werden wird; was ich dann zunächst vornehmen werde, weiß ich selbst noch nicht; wahrscheinlich nur mich auf irgend eine größere Arbeit vorbereiten, die ich im Frühjahr anfangen, u. im nächsten Winter, den ich außerhalb Leipzig zubringen möchte, beenden will.“²⁴⁹

Die Zeitangaben, die Mendelssohn in diesem Brief für eine „größere Arbeit“ angibt, könnten in Zusammenhang mit der Fertigstellung der *Schottischen Sinfonie* gebracht werden. Im Autograph hat der Komponist unter den letzten Satz dieser Sinfonie als Datum Berlin, den 20ten Januar 1842 notiert²⁵⁰, so daß die Fertigstellung in den Winter 1841/42 fällt. An einer in den Ausmaßen vergleichbar großen Komposition wie der *Schottischen Sinfonie* hat Mendelssohn im Jahr 1841 nicht gearbeitet.²⁵¹

²⁴⁸ In dieser Hinsicht ist Oechsles Bestimmung der *Schottischen Sinfonie* als Durchbruch nicht konsequent - zumal er gleichfalls vom „endgültigen Reüssieren Mendelssohns im symphonischen Genre“ (S. 252) spricht. Im Kontext dieser Argumentation hätte der Komponist seit der *Schottischen*, deren Wiederaufnahme und deren Abschluß in Verbindung mit Franz Schuberts 'großer' C-Dur-Sinfonie gebracht wird, ein tragfähiges Sinfonie-Modell gefunden, an das er mit weiteren Sinfoniekompositionen hätte anschließen können. Oechsle begründet jedoch die Nichtfertigstellung der Fragment gebliebenen C-Dur-Sinfonie wiederum mit kompositorischen Schwierigkeiten Mendelssohns bei der Themenstruktur. – Auf diese C-Dur-Sinfonie wird weiter unten eingegangen.

²⁴⁹ Bisher unveröffentlichter Brief Mendelssohns an seine Mutter. [(Leipzig, 14. November 1840) NYPL, Family Letters]

²⁵⁰ Das Autograph der *Schottischen Sinfonie* wird in der Bibliotheka Jagiellónska in Krakau aufbewahrt.

²⁵¹ Außer an der *Schottischen Sinfonie* arbeitete Felix Mendelssohn an der Schauspielmusik zur *Antigone*, der erste größere Kompositionsauftrag in seiner Funktion als Königlich Preußischer Kapellmeister. Die erste Aufführung der *Antigone* fand am 18. Oktober 1841 im Theater des Neuen Palais in Potsdam statt. Aus einem Brief an Karl Klingemann vom 6.

Als weiteren Beleg, der für die Plausibilität dieses 'alternativen' Erzählkonstruktes bürgte, könnte die Entscheidung des Komponisten angeführt werden, an den Erfolg der Schottischen Sinfonie wiederum direkt mit einer erneuten Sinfoniekomposition anzuschließen. Dieses Vorhaben einer weiteren Sinfoniekomposition teilt Mendelssohn in einem Brief vom 28. November 1842 an seine Mutter mit:

„Nebenbei hat Raupach den ersten Chor der Athalia schon eingeschickt; den Sommernachtstraum und den Oedipus wälze ich täglich schneller im Kopfe herum; die Walpurgisnacht möcht' ich gern auch nun endlich zu einer Symphonie-Cantate machen, wozu sie ursprünglich bestimmt, und aus Mangel an Courage nicht geworden war; **die c dur Symphonie ebenfalls aufschreiben** [Hervorhebung v. d. Verf.] und die Cellosonate beendigen.²⁵²

Daß Mendelssohn schon 1842 an ein Sinfonieprojekt in C-Dur dachte, war bisher in der Forschung nicht bekannt, da die entsprechende Briefstelle bezüglich einer C-Dur Sinfonie in der zweibändigen Mendelssohn-Briefsammlung fehlte.²⁵³ Bisher ging die Forschung nach den Forschungsergebnissen von Larry Todd davon aus, daß dies Sinfonieprojekt in C-Dur erst in die Jahre 1844/45 fiel. Die bisher bekanntgewordenen Briefstellen gehören sämtlich in diese Zeit, geben jedoch keinen Aufschluß über die Tonart der Sinfonie.²⁵⁴ Der Brief vom November 1842 wäre die bisher früheste Erwähnung für ein erneutes Sinfonieprojekt und auch die Nennung der Tonart wiese eindeutig auf die C-Dur Sinfonie hin. Damit fiel die Entscheidung Mendelssohns für eine neue Sinfoniekomposition in die Zeit der Drucklegungskorrekturen der Schottischen Sinfonie. Des weiteren könnte von der Formulierung „die c dur Symphonie ebenfalls aufschreiben“ darauf geschlossen werden, daß das Vorhaben dieser C-Dur Sinfonie schon in die Zeit von Mendelssohns Aufenthalt in Berlin fällt, denn der Mutter scheint dies Vorhaben schon bekannt zu sein. Die weiteren Briefe Mendelssohns, die auch Todd in seinem Aufsatz anführt, geben dann über die Tonart keinen Aufschluß mehr. Aus

September 1841 geht hervor, daß Mendelssohn schon am 3. Satz der Sinfonie arbeitete: „Ich habe das Glück dabei, dass ich hier in der Leipziger Strasse ganz eingezogen leben und mich um nichts kümmern kann; eine grosse Symphonie habe ich einstweilen angefangen und stehe schon im 3. Stück, daran arbeite ich täglich mit Wonne...“ [(Berlin, 6. September 1841) In: Klingemann-Briefwechsel..., ebd., S. 266.]

²⁵² Brief an die Mutter (Leipzig, 28. November 1842), NYPL Family Letters.

²⁵³ Vgl. hierzu Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847, hrsg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy u. Carl Mendelssohn Bartholdy. 5. Aufl. Leipzig 1865, S. 351.

²⁵⁴ Vgl. hierzu den Aufsatz von R. Larry Todd: *An unfinished Symphony by Mendelssohn*. Music & Letters 61 (1980), S. 293-309. Todd untersucht in diesem Aufsatz die autographen Skizzen einer C-Dur Sinfonie Mendelssohns, die in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt werden (M.D.M. b.5, fol. 102-114) und führt einige Briefstellen aus den Jahren 1844/45 an, die sich auf diese Komposition beziehen könnten.

unterschiedlichsten Gründen mag der Komponist nicht zur Fertigstellung dieser Komposition gekommen sein.

Für die Stichhaltigkeit der vorgestellten 'alternativen' Erzählkonstruktion könnte eine weitere Briefaussage Mendelssohns unterstützend herangezogen werden. Wiederum war es die erfolgreiche Rezeption seiner Schottischen Sinfonie, die den Komponisten in seinem Vorhaben bestärkte, wirklich mit der Komposition der im Jahr 1842 schon anvisierten neuen Sinfonie zu beginnen:

„In Paris haben sie die Concerte des Conservatoire d. J. mit meiner a moll Symph. eröffnet u. das Scherzo da Capo gespielt, das hat mir Lust gemacht bis zum nächsten Winter mit einer neuen zu kommen, die ich jetzt anfangen.“²⁵⁵

Larry Todd nennt als letztes Briefzeugnis, das über den Kompositionsbeginn einer Sinfonie Auskunft gibt, den Brief Mendelssohns vom 26. April 1845 an Eduard Devrient.²⁵⁶ Ein weiteres Briefzeugnis vom 15. April 1846 blieb bisher von der Forschung im Zusammenhang mit diesem Sinfonieprojekt unberücksichtigt. Mendelssohn bezieht sich darin explizit auf eine Sinfonie in C-Dur:

„Sehr recht hast Du in Deiner Bemerkung über die 3 dur-Schlüsse an den 3 grossen Mollstücken. Deshalb soll auch die nächste Sinfonie gewiss in c-dur gehen von Anfang bis zum Ende. Und es soll wahrhaftig kein Choral darin vorkommen. Darüber habe ich eigentlich eine Menge kuriose Gedanken, die ich Dir aber mündlichen erzählen will.“²⁵⁷

Wollte man nach Gründen suchen, warum Mendelssohn diese Sinfoniekomposition nicht beendet hat, führte dies fast ausschließlich zu Spekulationen. Insbesondere betrifft dies die Möglichkeit einer qualitativen Auswertung des überlieferten autographen Skizzenmaterials. In Siegfried Oechsles Darstellung der Schottischen Sinfonie dient der Hinweis auf Mendelssohns nur Fragment gebliebene C-Dur-Sinfonie als Argumentationsstütze für die These der 'Einzigartigkeit' der Schottischen Sinfonie. Denn die Schottische ist somit im Oeuvre der Sinfoniekompositionen nicht nur Mendelssohns letzte Sinfonie, sondern gleichzeitig auch „das Hauptwerk“²⁵⁸ Mendelssohns in dieser Gattung. Die Behauptung

²⁵⁵ Brief Mendelssohns an den Bruder Paul (ohne Ortsangabe, 27. Februar 1845), NYPL Family Letters.

²⁵⁶ R. Larry Todd: *An unfinished Symphony...*, S. 299.

²⁵⁷ Brief Mendelssohns an Klingemann (Leipzig, 15. April 1846), in: Klingemann-Briefwechsel..., ebd., S. 313. – Ohne Angabe der Tonart hatte Mendelssohn in einem Brief vom 15. Februar 1845 aus Frankfurt Klingemann vom Kompositionsbeginn einer Sinfonie unterrichtet: „Dann habe ich eine Sinfonie angefangen, aber die ist noch im weiten Felde.“ Ebd., S. 304.

²⁵⁸ Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven...*, S. 249.

vom „Revozieren, Laborieren und Emendieren“²⁵⁹ Mendelssohns bei allen Sinfoniekompositionen, die in die Zeit vor der Fertigstellung der Schottischen fallen, behielte auch ihre Gültigkeit für die sich an die Schottische Sinfonie anschließenden Sinfonieprojekte. Hinsichtlich des C-Dur-Sinfonie-Projekts urteilt Oechsle, daß vom überlieferten Skizzenmaterial auf die „große(n) und vielleicht unüberwindbare(n) Schwierigkeiten“²⁶⁰ Mendelssohns bei diesem Sinfonieprojekt geschlossen werden könnte:

„Das thematische Material wiegt in der Erfindung nicht gerade schwer, so daß auf der Durchführung ein großer Druck gelastet hätte. Genau nach wenigen Takten dieses Formteils brechen die erhaltenen Entwürfe auch ab.“²⁶¹

Diese negative Beurteilung der thematischen Qualität sowie die kausale Anknüpfung, dies sei der Grund, warum die Sinfonie Fragment geblieben sei, entbehrt nicht der Spekulation. Vergleichbares hätte gegenüber der Schottischen Sinfonie behauptet werden können, falls von dieser Sinfonie nur die Skizze zur langsamen Einleitung vom 29. Juli 1829²⁶² sowie die Skizze der Exposition des ersten Satzes²⁶³ als Sinfoniefragmente überliefert wären. Als maßgebliches Argument hätte man dann auf die Unvereinbarkeit eines „liedhaft-lyrisch(en) in sich geschlossen(en) Gegenstand(es)“²⁶⁴ – wie ihn der ‘erste’ Einfall Mendelssohns 1829 für die langsame Einleitung präsentiert – mit der Anforderung ‘musikalischer Prozessualität’ der „‘großen’ symphonischen Form“²⁶⁵ nach Beethoven hinweisen können. Der Aspekt, der in Oechsles Argumentation erst die „konzurrenzlose Singularität“²⁶⁶ dieser Komposition generiert und damit die Qualitätszuschreibung als ‘Hauptwerk’ Mendelssohns rechtfertigt, hätte in diesem Falle zur Begründung von Mendelssohns Scheitern angeführt werden können.

²⁵⁹ Ebd., S. 252.

²⁶⁰ Ebd., S. 249, Fußnote 5.

²⁶¹ Ebenda.

²⁶² Die Skizze ist datiert ‘Edinburg 30 July 29. Abends’. [Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung (N. Mus. ms. 111)] – Vgl. hierzu den Abdruck der Skizze in: Hans Christoph Worbs, *Felix Mendelssohn Bartholdy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1974, S. 98.

²⁶³ Die Skizze findet sich im Bd. 19 des Mendelssohn-Nachlasses in der Staatsbibliothek zu Berlin. (Mus. Ms. Autogr. Mendelssohn 19, fol. 51). Stuart Douglass Seaton hat in seiner Dissertation das in diesem Band überlieferte autographe Material zur Schottischen Sinfonie untersucht: St. D. Seaton, *A Study of a Collection of Mendelssohn's Sketches and other Autograph Material*. Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Autogr. Mendelssohn 19. Phil. Diss. Columbia University 1977. S. 211-239. Seaton datiert die Skizze zur Exposition des ersten Satzes in das Jahr der Wiederaufnahme der Komposition 1841. Ebd., S. 216. – Vgl. hierzu auch den leichter ‘zugänglichen’ Aufsatz vom Douglass Seaton ‘A Draft for the Exposition of the First Movement of Mendelssohn's „Scotch“ Symphony’. *JAMS* 30 (1977), S. 129-135.

²⁶⁴ Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven...*, S. 51.

²⁶⁵ Ebd., S. 50.

Die vorausstehenden Ausführungen sollten den Aspekt demonstrieren, daß die Art der Darstellung und die angewandten Argumentationsstrategien in direkter Verbindung mit dem Erkenntnisinteresse der musikwissenschaftlichen Forschung stehen. Oechsles Ansatz einer Problemgeschichte der Gattung Sinfonie nach dem Tode Ludwig van Beethovens, als deren problemlösender Anstoß die Wiederentdeckung und Uraufführung von Franz Schuberts großer C-Dur-Sinfonie angeführt wird, setzt die Behauptung von unüberwindbaren Schwierigkeiten der zeitgenössischen Komponisten bei der Komposition von Sinfonien voraus. Der künstlerische Entwicklungsprozeß eines Komponisten muß dann seinerseits als Problemgeschichte präsentiert werden, damit der behauptete Kompositionsanstoß von 'außen' plausibel erscheinen kann.

Dieser Vorgehensweise entsprechen die Ausführungen Oechsles zur Schottischen Sinfonie. Zu allen vor der Schottischen Sinfonie entstandenen Sinfoniekompositionen Mendelssohns werden 'Sachverhalte' angeführt, die die jeweilige Komposition aus dem Kreis der vollgültigen, gelungenen 'Sinfonie-Werke' ausschließen. Für die c-moll-Sinfonie und die Reformationssinfonie wird behauptet, Mendelssohn habe sich von diesen Kompositionen distanziert. Der Lobgesang wird aus dem engeren Kreis der einer Gattungstradition 'Sinfonie' angehörenden Kompositionen ausgeschlossen. Ein Sinfonieprojekt in B-Dur in den Jahren 1838/39 sei nicht zum Abschluß gekommen, und auch die *Italienische Sinfonie* sei der Selbsteinschätzung des Komponisten nach nicht 'fertig' gewesen, hätte dieser doch im Jahr 1840 noch einen neuen Kopfsatz schreiben wollen. Aufgrund dieser 'Negativ-Folie' kann dann die Schottische Sinfonie als einzig vollgültige Sinfonie eingesetzt werden. Als Begründung dient dabei neben anderen Aspekten die Übereinstimmung von der Selbsteinschätzung des Komponisten, der positiven Rezeptionsgeschichte und von der kompositorischen Qualität des 'Werkes'. Für die Plausibilität dieser Präsentation ist es notwendigerweise erforderlich, daß alle dem eigenen Interesse 'widersprechenden' Aspekte unerwähnt bleiben.

Auf die Möglichkeit alternativer Erzählversuche und auf von der im Diskurs vorherrschenden Meinung abweichende Interpretationen, die aber gleichfalls immer Konstruktionen des Verfassers darstellten, war hinsichtlich der Beurteilung der c-moll Sinfonie und des Lobgesanges verwiesen worden. Die Konstruktion einer

²⁶⁶ Ebd., S. 250.

Erzählung, der im Versuch, die Entwicklung der Sinfonien Mendelssohns werkimmanent zu beschreiben, ein von Oechsle entgegengesetztes Erkenntnisinteresse zugrunde läge, hätte von den die einzelnen Sinfoniekompositionen Mendelssohns verbindenden Elementen auszugehen. Ein mögliches Resultat eines solchen Versuches könnte gleichfalls die Feststellung von der Schottischen Sinfonie als sinfonisches 'Hauptwerk' Mendelssohns sein. Als kompositorische 'Vorstufen' hinsichtlich der von Oechsle zum 'Modell' erhobenen Integration eines 'asymphonischen' Gegenstandes in den prozessualen Formverlauf eines Sonatensatzes könnten dabei die Reformationssinfonie und der Lobgesang aufgefaßt werden.

Für den ersten Satz der Reformationssinfonie beträfe dies wie bei der Schottischen Sinfonie das musikalische Material der langsamen Einleitung. Formiert sich dies in der Schottischen zu einem „blockhaft abgeschlossenen“²⁶⁷ Liedsatz, setzt sich die Einleitung der Reformationssinfonie aus mehreren musikalischen 'Versatzstücken' zusammen, die auf die religiös-geistliche Atmosphäre verweisen. Martin Witte spricht von „Stilzitate“ und Karen Silber führt dies weiter aus als Referenz an den Palestrina-Stil.²⁶⁸ Als Endpunkt dieser sukzessiven Hervorbringung einer geistlich-religiösen Atmosphäre fungiert das Zitat des 'Dresdener Amens'. Diese Liturgieformel ist sowohl markant vom vorherigen als auch vom direkt anschließenden Beginn der Exposition abgetrennt. Ein Unterschied zur Schottischen Sinfonie besteht in der weiteren Verwendung dieses 'externen' Gegenstandes. Während in der Schottischen dieses Material den Schluß des Satzes bildet, markiert das 'Dresdener Amen' in der Reformationssinfonie die Grenze von 'Durchführung' und 'Reprise'. Eine explizite Verbindung zwischen dem musikalischen Material der langsamen Einleitung und der Themenbildung und dem Formverlauf des Sonatensatzes kann nicht nur für die Schottische, sondern auch für die Reformationssinfonie konstatiert werden.²⁶⁹

²⁶⁷ Ebd., S. 255.

²⁶⁸ Martin Witte: *Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns*, in: C. Dahlhaus (Hg.), *Das Problem Mendelssohn...*, S. 119-127, ebd. S. 121. Judith Karen Silber: *Mendelssohn and the Reformation symphony: A critical and historical study*. Ph. Diss., Yale University 1987, ebd., S. 110.

²⁶⁹ Alfred Heuss hat schon 1906 in seinem Aufsatz 'Das „Dresdener Amen“ im ersten Satz von Mendelssohns Reformationssinfonie' [Signale für die musikalische Welt 62 (1904), S. 281-284/305-308] auf diesen Sachverhalt hingewiesen: „...das wichtigste thematische Material des ganzen ersten Satzes [...] ist aus dem Thema des 'Dresdener Amen' geschöpft; dasselbe ist in einer Mannigfaltigkeit verwendet, ausgebeutet und umgedeutet, die direkt in Erstaunen setzen muß. Und dies allein vom kompositorischen Standpunkt aus. In keinem andern Werke hat Mendelssohn wieder ein Thema so verschiedenartig ausgenützt...“ – Wulf Konold, Judith Karen Silber und Ulrich Wüster [„Ein gewisser Geist“ Zu Mendelssohns „Reformations-Symphonie“, in: Mf 44(1991), S. 311-330] beziehen sich in ihren

Was für diese beiden Sinfonien hinsichtlich des ersten Satzes gilt, wird im Lobgesang zum integralen Bestandteil der gesamten Komposition. Ausgangspunkt ist gleichfalls die Einleitung des ersten Satzes, die beginnend mit den Posaunen aus einer musikalischen Formel gebaut ist, die sich im sukzessiven Verlauf der Komposition als 'Leitidee' des 'Werkes' herausstellen wird. Wolfram Steinbeck hat erst kürzlich auf diesen den Formverlauf der Komposition bestimmenden 'leitmotivischen' Charakter hingewiesen.²⁷⁰

Doch diese 'alternative' Erzählkonstruktion würde im Mendelssohn-Diskurs nur auf geringe Zustimmung treffen, stünde sie doch konträr zur wissenschaftlichen Rezeption. Denn in einer solchen Konstruktion würden gerade die Kompositionen zum Verbindungsglied und als Entwicklungsstufen des kompositorischen Vermögens erklärt, die bisher von der Forschung maßgeblich für den Eindruck der Uneinheitlichkeit des Sinfonieoeuvre Mendelssohns verantwortlich gemacht wurden. Wulf Konolds Ausführungen im Vorwort seiner Monographie zur Uneinheitlichkeit des Oeuvres wiederholen in nur ausführlicherer Form die Feststellungen von Friedhelm Krummacher, der in seiner Habilitationsschrift konstatierte:

„...die Sinfonien bilden einen wenig homogenen Bestand; der 'ersten' Sinfonie Op. 11 (zugleich Nr. 13 der Jugendsinfonien) und der vom Autor verworfenen 'Reformationssinfonie' stehen die 'Schottische' und die 'Italienische' gegenüber, die aber gleichfalls schon früh skizziert und erst später vollendet wurden, während der 'Lobgesang' als 'Sinfoniekantate' nur partiell zu den symphonischen Werken gehört.“²⁷¹

Die Formulierungen, mit denen der Lobgesang aus dem Kreis der einer Gattung 'Sinfonie' zugehörigen Kompositionen ausgeschlossen wird, ähneln sich bei den Wissenschaftlern. Wolfram Steinbeck weist ihr – trotz positiver Gesamtbeurteilung – einen Ort „außerhalb der eigentlichen Gattungstradition“²⁷² zu, Siegfried Oechsle spricht vom „Nebenschauplatz symphonischen Komponierens“²⁷³, und am rigorosesten urteilt Konold, wenn er vom „zwischen alle Gattungsraster fal-

Untersuchungen, in denen der Reformationssinfonie gleichfalls vorurteilsfrei begegnet wird, konsequent auf diesen Aufsatz von Heuss. Ulrich Wüster weitet Heuss Auffassung auf alle Sätze der Sinfonie aus, deren musikalischen Gestalten eine Substanzgemeinschaft mit dem 'Dresdener Amen' aufwies, so daß sich die Komposition durch eine „zyklische Strukturdeutlichkeit“ ausweise. Ebd., S. 327.

²⁷⁰ Wolfram Steinbeck: *Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns „Lobgesang“*. In: AfMw 53 (1996), S. 222-233.

²⁷¹ Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist...*, S. 36.

²⁷² Ebd., S. 223.

²⁷³ Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven...*, S. 252.

lenden Lobgesang“²⁷⁴ spricht. Auch wenn der Reformationssinfonie im gegenwärtigen fachwissenschaftlichen Diskurs verstärkt musikanalytisches Interesse entgegengebracht wird, bleibt die Beurteilung als ‘programmatischer Sonderfall’ innerhalb Mendelssohns Sinfonien unwidersprochen.²⁷⁵

Ein mögliches Hauptargument gegen diese ‘alternative’ Erzählkonstruktion wäre der Verweis auf die Nichtberücksichtigung der *Italienischen Sinfonie* als gelungene Sinfoniekomposition Mendelssohns. Denn obgleich eine wissenschaftliche Arbeit über die Rezeptionsgeschichte der Mendelssohnschen Sinfonien bisher nicht vorliegt, verweisen fast alle Autoren aufgrund dieser Auffassung von einer ‘positiven Rezeptionsgeschichte’ auf die *Italienische* und die *Schottische Sinfonie* als ‘reife’ Sinfoniekompositionen. Hugo Riemann etikettiert in seiner *Geschichte der Musik seit Beethoven* die beiden Sinfonien als „dauerhaft wertvolle Edelsteine der Orchesterliteratur (sic!)“²⁷⁶ und Hellmuth Christoph Wolff verweist auf den Aspekt, daß trotz einer äußerst wechselvollen Beurteilung des Komponisten, „der Wert seiner Hauptwerke“ – zu denen er auch die *Italienische* und *Schottische Sinfonie* rechnet – „eigentlich nie bestritten“ gewesen sei²⁷⁷.

Konkrete Verweise auf die exponierte Stellung, die diesen beiden Sinfonien gegenüber den anderen drei Orchestersinfonien des Komponisten zugewiesen

²⁷⁴ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S.9.

²⁷⁵ Erst kürzlich hat Wolfgang Dinglinger sich in seinem Referat ‘Zum Programm der Reformations-Symphonie op. 107 von Felix Mendelssohn Bartholdy’ der Frage nach der Programmdeutlichkeit der Mittelsätze zugewandt und konstatiert einen ‘Modellcharakter’, den Beethovens 9. Sinfonie für Mendelssohns Reformationssinfonie eingenommen habe. [Der Bericht des Mendelssohn-Kongresses in Bloomington zum 150. Todestag von Felix Mendelssohn und Fanny Hensel ist bisher nicht erschienen. Ich danke Wolfgang Dinglinger für eine Kopie seines Referatmanuskripts.]

²⁷⁶ „...auch die vierte (italienische) Symphonie A-Dur [...] und die dritte (schottische) Symphonie [...] sind dauerhaft wertvolle Edelsteine der Orchesterliteratur, mit Wohllaut durchtränkte Schöpfungen einer von wahrer Poesie erfüllten Künstlerseele.“ Hugo Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. Berlin u. Stuttgart 1901, S. 258.

²⁷⁷ „Wohl kaum ein anderer Komponist hat eine so wechselvolle Beurteilung erfahren wie Felix Mendelssohn Bartholdy. Der Wert seiner Hauptwerke war eigentlich nie bestritten, die Musik zum ‘Sommernachtstraum’, die ‘Hebriden-Ouvertüre’, sein Violinkonzert e-Moll gehören seit jeher zu den Standardwerken der Konzertprogramme in aller Welt, auch die ‘Italienische’ und die ‘Schottische Sinfonie’, die Oratorien ‘Paulus’ und ‘Elias’ waren nie vergessen. Was dagegen gewechselt hat, ist das Bild, was man sich von Mendelssohn im ganzen machte.“ Hellmuth Christian Wolff: *Das Mendelssohn-Bild in Vergangenheit und Gegenwart*. In: Musamens-Musici. Im Gedenken an Walter Vetter, hrsg.v. Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig 1969, S.321. – Siegfried Oechsle verwendet bei seiner generalisierenden Feststellung über die positive Rezeptionsgeschichte der Schottischen Sinfonie („...ist die herausragende Stellung des Werkes im symphonischen Œuvre Mendelssohns im Verlaufe seiner Rezeptionsgeschichte niemals ernstlich bestritten worden.“ *Symphonik nach Beethoven...*, S. 250) fast den gleichen Wortlaut wie Wolff. Eine explizit rezeptionsgeschichtlich und rezeptionsästhetisch angelegte Untersuchung hätte diesen generalisierenden Blickwinkel aufzubrechen und könnte dann die ‘Beurteilungsschwankungen’ in den Blick nehmen, die auch hinsichtlich der Italienischen und der Schottischen Sinfonie beobachtet werden können.

wird, finden sich übereinstimmend in populärwissenschaftlichen Konzertführern, den frühen Biographien wie auch im wissenschaftlichen Diskurs. Trotz der Unterschiedlichkeit hinsichtlich Textsorte, wissenschaftlichem Anspruch und Entstehungszeit läßt sich in diesen Texten eine weitere Binnendifferenzierung bei der künstlerischen Beurteilung beobachten. So ist die Übereinstimmung des Urteils auffällig, daß die *Schottische* vom künstlerischen Standpunkt noch 'wertvoller' sei als die *Italienische Sinfonie*. Signifikant für diese Hierarchisierung sind die Formulierungen, die auf die *Italienische* als die „populärste“ und auf die *Schottische* als die „vollendetste“ Sinfonie verweisen:

Karl-Heinz Köhler konstatiert schlicht, daß die Italienische Sinfonie „bis heute [...] wohl die populärste Sinfonie Felix Mendelssohns geblieben“²⁷⁸ sei, wohingegen seine ausführlichere Besprechung der Schottischen Sinfonie mit einem die Entwicklung Mendelssohns als Sinfoniekomponist beurteilendes Resümee schließt:

„Die problem- und inhaltsreiche ›Schottische‹ aber darf in ihrer vollendeten Gestalt wohl als die Summe aller Erfahrungen des Sinfonikers Mendelssohn begriffen werden.“²⁷⁹

Wulf Konold kommt in seiner Monographie über die Sinfonien zu einer vergleichbaren Bewertung:

„Unzweifelhaft dürfte sein, daß die *Schottische Symphonie* als die einzige Symphonie des reifen Komponisten in dessen eigener Einschätzung wie in ihrer strukturellen Individualität den ersten Rang unter seinen symphonischen Werken einnimmt – ungeachtet dessen, daß ihr in der Werkrezeption die *Italienische Symphonie* ob ihres vermeintlich helleren Charakters den ersten Rang ablaufen dürfte.“²⁸⁰

Hierin zeigt sich gleichfalls, daß als Kategorien für die fachwissenschaftliche Beurteilung die 'Autorintention' und die Komposition als 'Werk' maßgeblich sind, wohingegen die 'Rezeption', in diesem Falle die positive Publikumsresonanz, eher nur als ein akzidentieller Aspekt angesehen wird. Konolds Verwendung des Begriffs 'Werkrezeption' rekurriert auf die Publikumsresonanz und nicht auf den 'Werkcharakter' der Komposition. Auf diesen als autonomes Kunstwerk hatte der Autor mit der Formulierung 'strukturelle Individualität' verwiesen. Auf diese Differenz eines aus dem ästhetischen und gattungstheoretischen Blickwinkel urteilen-

²⁷⁸ Karl-Heinz Köhler: *Mendelssohn*. Stuttgart 1995 (The New Grove – die großen Komponisten), S. 80. Dieser deutsche Text ist eine überarbeitete Textfassung seines 1980 erschienen englischsprachigen Beitrags im New Grove Dictionary.

²⁷⁹ Ebd., S. 83f.

²⁸⁰ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 341.

den Musikwissenschaftlers gegenüber dem 'Geschmacksurteil' der Rezipienten hatte Konold schon 1987 angespielt, als er die Beliebtheit dieser Sinfonie konstatierte, „Mendelssohns *Italienische Symphonie* ist – ungeachtet ihrer problematischen Textstruktur – wohl das meist gespielte Orchesterwerk des Komponisten“²⁸¹.

Die Auffassung von der Italienischen und Schottischen Sinfonie als 'reife' Sinfoniekompositionen Mendelssohns vertraten für die ältere Mendelssohn-Forschung Ernst Wolff und Bernhard Bartels. Beide Autoren präsentierten die Entwicklung Mendelssohns als Sinfoniekomponist als einen künstlerischen Reifeprozess, in dem die Italienische und die Schottische den Endpunkt eines künstlerischen Fortschritts bilden. Bartels hatte hinsichtlich der Italienischen Sinfonie konstatiert, daß Mendelssohn dort seine Meisterschaft als Sinfoniker zeige und der Fortschritt gegenüber der c-moll Sinfonie und der Reformationssinfonie auffällig sei.²⁸² Bei seiner Diskussion der Reformationssinfonie hatte der Autor sein Gesamturteil über Mendelssohns Leistung als Sinfoniekomponist schon antizipiert:

„In Rücksicht darauf, daß Mendelssohn in der 'schottischen' und der 'italienischen' Sinfonie die Höhe seines sinfonischen Schaffens erreichte und es viele andere bedeutendere Werke gab, könnte dieses Wk. 107 [die Reformationssinfonie, Anm. d.V.] ruhen bleiben.“²⁸³

Ernst Wolff hatte schon 1906 in seiner Mendelssohn-Biographie eine weitere Differenzierung vorgenommen, als er von der Italienischen als „vollendete(s) Werk“ und von der Schottischen als „vollendetstes sinfonisches Werk“ sprach:

„...ist über das vollendete Werk der heitere Sonnenglanz des Südens ausgegossen; es weist gegen die letzten sinfonischen Arbeiten des Künstlers einen gewaltigen Fortschritt auf, ja, es zeigt ihn als Sinfoniker auf der Höhe, sowohl in der glänzenden Beherrschung der Form, wie in der ganz persönlichen, von keinem Vorbild abhängigen Ausdrucksweise.“²⁸⁴

„Diese 'schottische' Sinfonie ist nicht nur sein vollendetstes sinfonisches Werk, sondern auch in ihrem eigentümlichen Gemisch aus sanfter Schwermut und kecker Grazie eine seiner individuellsten Schöpfungen.“²⁸⁵

Die Gegenüberstellung von früher Beurteilung und der gegenwärtigen Forschungsauffassung offenbart nur graduelle Unterschiede bei der Wertschätzung

²⁸¹ Wulf Konold: *Mendelssohn Bartholdy. Italienische Symphonie*. München 1987 (Meisterwerke der Musik, Heft 48), S. 11.

²⁸² Bernhard Bartels: *Mendelssohn-Bartholdy...*, S. 132.

²⁸³ Ebd., S. 99.

²⁸⁴ Ernst Wolff: *Felix Mendelssohn Bartholdy...*, S. 112.

²⁸⁵ Ebd., S. 153.

der Italienischen und Schottischen Sinfonie. Dabei verweist die Beurteilung als 'reife' Sinfoniekompositionen auf die schon angesprochenen Grundstrukturen eines Organismusmodells. Sowohl für die ältere als auch überwiegend für die gegenwärtige Forschung wären diese beiden Sinfonien der zweiten Phase des Organismusmodells zuzurechnen. Beurteilungskriterien für diese Zuordnung waren neben der künstlerischen Entwicklung ein erster individueller Kompositionsstil. Schon die Formulierungen der angeführten Zitate verweisen auf die Behauptung eines Personalstils, der die beiden Sinfonien prägte. Angesprochen wurde die „sanfte Schwermut“²⁸⁶, die „kecke Grazie“²⁸⁷, die „glänzende Beherrschung der Form“²⁸⁸ und die „ganz persönliche, von keinem Vorbild abhängige Ausdrucksweise“²⁸⁹. Versucht man die Verweise der Formulierungen zu benennen, könnte hinter der 'kecken Grazie' die Anspielung auf einen Typus der 'Mendelssohn-Scherzi' vermutet werden, und die 'sanfte Schwermut' spielte auf den 'melancholischen' Klanggestus der langsamen Einleitung der Schottischen Sinfonie an, der sich auch in der Hebridenouvertüre auffinden läßt. George Grove hatte 1880 in seinem ausführlichen Lexikonartikel in einer Aufzählung die Faktoren benannt, die Mendelssohn als eigenständigen Künstler ausweisen, und führte gleichfalls die Italienische und Schottische Sinfonie (Grove spricht von den „two great Symphonies“) als exemplarische Werke für diese personaltypischen Qualitäten an:

„The Concertouvertures, the two great Symphonies, the two PF. Concertos, and the Violin Concerto, fully maintain this originality, and in thought, style, phrase, and clearness of expression, no less than in their symmetrical structure and exquisite orchestration, are eminently independent and individual works.“²⁹⁰

Diese cursorische Auswahl von Rezeptionszeugnissen kann nur auf den Sachverhalt verweisen, daß für den Mendelssohn-Diskurs eine breite Übereinstimmung in der positiven Beurteilung der kompositorischen Qualität dieser beiden Sinfonien kennzeichnend ist. Eine ausschließlich rezeptionsgeschichtlich ausgerichtete Arbeit hätte diesen Befund zu exemplifizieren. Für vorliegende Untersuchung reicht dieser Überblick zunächst aus, um die 'Unvereinbarkeit' der angeführten alternativen Erzählkonstruktion mit den von den Diskursteilnehmern

²⁸⁶ Ebenda.

²⁸⁷ Ebenda.

²⁸⁸ Ebd., S. 112.

²⁸⁹ Ebenda.

²⁹⁰ George Grove: *Artikel 'Mendelssohn'*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Fuller Maintland, Bd. 3, London 1907, S. 110-177, ebd. S. 164.

präferierten Erzählungen zu konstatieren. Denn jeder Erzählversuch, der auf die Integration der *Italienischen Sinfonie* als 'reife' Komposition verzichtete, stünde konträr zur bisherigen wissenschaftlichen Rezeption.

Auf das Kriterium der kompositorischen Eigenständigkeit, die an einem 'Personalstil' festgemacht wird, der seinerseits als Resultat einer kompositorischen Entwicklung des Komponisten aufgefaßt wird, wurde bei der Diskussion von Friedhelm Krummachers Periodisierungsangebot für Mendelssohns künstlerische Entwicklung hingewiesen. Krummachers Periodisierung lag jedoch die Behauptung zugrunde, einen 'reifen' Kompositionsstil in den klassischen Gattungen hätte Mendelssohn erst nach Überwindung einer kompositorischen Krise mit den Streichquartetten op. 44 (1837/38) erreicht. Demnach wäre eine der Voraussetzung innerhalb Krummachers Argumentation, die Italienische als 'reif' etikettieren zu können, eine Fertigstellung der Italienischen Sinfonie nach den Quartetten op. 44. Eine solche Datierung, die von den Kompositionsprozeß erfolgreich abschließenden Korrekturen an der Italienischen Sinfonie im Jahr 1838 ausgeht, hält jedoch den neusten Forschungsergebnissen von John Michael Cooper zur Entstehungsgeschichte der Italienischen Sinfonie nicht mehr stand.²⁹¹ Nun kann dem Wissenschaftler nicht etwas vorgeworfen werden, was ihm dem damaligen Forschungsstand nach noch nicht bekannt sein konnte. Doch verweist dies auf den Aspekt, daß jede wissenschaftliche Arbeit nur aufgrund ihrer eigenen diskursiven Regeln Plausibilität der Untersuchungsergebnisse erlangt, aber niemals 'Wahrheit' beanspruchen kann. In welchem Ausmaß die Auffassung von der Italienischen Sinfonie als 'reifes' und künstlerisch wertvolles Werk zeitlose Gültigkeit und Normativität für den Mendelssohn-Diskurs beansprucht, zeigt sich jedoch im fast gänzlichen Ausbleiben einer 'Neubewertung' oder auch nur Überprüfung des früheren positiven Urteils: eine explizite Auseinandersetzung mit den Forschungsergebnissen von Michael Cooper, die seit 1992 und 1994 bekannt sind, ist im Diskurs bisher noch nicht aufzufinden.²⁹² Diese Beobachtung kann nur mit Erstaunen zur Kenntnis ge-

²⁹¹ John Michael Cooper: „Aber eben dieser Zweifel“: A New Look at Mendelssohn's „Italian“ Symphony. In: 19th Century Music 15(1991/92), S. 169-187 sowie Derselbe: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“: Historical, musical and extramusical perspectives*. Ph.D. Diss. Duke University 1994. – Die Entstehungsgeschichte der Sinfonie und Michael Coopers Forschungsergebnisse werden im Kapitel 2.2.3 ausführlich dargestellt.

²⁹² Bis heute gibt es von deutscher Seite aus keine Rezension von Coopers Dissertation.[John Michael Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“: Historical, musical and extramusical perspectives*. Ph.D. Duke University 1994.] Wolfram Steinbeck verweist zwar in seinem Aufsatz über den Lobgesang auf die Tatsache, daß Mendelssohn von der Italienischen Sinfonie „nie eine gültige Fassung schuf“.[Wolfram Steinbeck: *Die Idee der Vokalsymphonie...*, S. 223] Diese Bemerkung muß sich jedoch nicht auf Cooper beziehen, da auch

nommen werden, da die Untersuchungen John Michael Coopers explizit dem von den Diskursteilnehmern präferierten historisch-philologischen Forschungsprogramm verpflichtet sind. Cooper entspricht mit seiner Quellenkritik der überlieferten Autographe und der Auswertung von bisher unbekanntem brieflichen Selbstaussagen des Komponisten der Forderung von Christian Martin Schmidt nach einer „wahrhaft wissenschaftlichen“ Forschung. Man hätte eigentlich erwarten können, daß diese Forschungsarbeit als exemplarische wissenschaftliche Leistung von den Diskursteilnehmern herausgestellt würde, da sie eine der ersten Untersuchungen zu den Sinfonien Mendelssohns ist, deren Ergebnisse explizit auf der Grundlage des autographen Quellenmaterials formuliert werden.²⁹³ Fragt man nach Gründen für diese Nicht-Thematisierung innerhalb der deutschen Mendelssohnforschung, fällt auf, daß die Untersuchungsergebnisse von Cooper diametral den bisher im Diskurs firmierenden Auffassungen über den künstlerischen Wert der Italienischen Sinfonie entgegenstehen. Wenn die Diskursteilnehmer wirklich von der Objektivität ihrer präferierten wissenschaftlichen Verfahrensweisen überzeugt wären, müßten die bisherigen Bewertungen der Italienischen Sinfonie zumindest teilweise revidiert werden. Eine solche ‘Neubefragung’ und Überprüfung alteingesessener Forschungsauffassungen hätte jedoch nicht nur Auswirkungen auf den Mendelssohn-Diskurs, sondern tangierte auch die Auffassung von einer ‘Gattungsgeschichte der Sinfonie nach

Wulf Konold in seinen Arbeiten diesen Aspekt anführt. Vgl. hierzu neben Konolds Ausführungen in *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys* auch seine Monographie *Felix Mendelssohn Bartholdy. Symphonie Nr. 4 A-Dur Op. 90. „Die Italienische“*, München 1987. (=Meisterwerke der Musik, Heft 48)

²⁹³ Friedhelm Krummacher erwähnt Coopers Arbeiten in seinem Überblick über ‘*Felix Mendelssohn in der neueren Forschung*’ nur hinsichtlich des Aspektes, daß sich die neuere Forschung bei der Orchestermusik auf die „wechselnden Fassungen“ konzentrierte, „die auf die Mühe mit scheinbar mühelosen Werken hinweisen“.[Friedhelm Krummacher: *Aussichten im Rückblick...*, S. 291] Auf die Konsequenzen, die Coopers Ergebnisse hinsichtlich der Beurteilung der Italienischen Sinfonie als ‘reifes’ Werk nachsichziehen müßten, verweist der Autor mit keinem Wort. Auch die Dissertation von Judith Karen Silber zur ‘Reformationssinfonie’ nennt Krummacher an gleicher Stelle nur mit dem Aspekt der unterschiedlichen Fassungen.[Judith Karen Silber: *Mendelssohn and the Reformation Symphony: A Critical and Historical Study*. Phil. Diss. Yale University 1987.] Silbers Arbeit ist neben derjenigen von Cooper jedoch die einzige wissenschaftliche Publikation, die aufgrund der Auswertung bisher nicht konsultierten autographen Quellenmaterials zu ‘neuen’ Erkenntnissen über den Entstehungsprozeß und zur Selbsteinschätzung des Komponisten gelangt, und deshalb zumindest eine Teilrevision bisheriger Auffassungen und Bewertungen der betreffenden Sinfonien nach sich ziehen müßte. Wulf Konolds Arbeit über die *Symphonien Mendelssohn Bartholdys* beruht dagegen auf unzureichendem Quellenkenntnis, die vor allem hinsichtlich der *Italienischen Sinfonie* und der *Reformationssinfonie* zu ‘Fehlurteilen’ führt. Vgl. hierzu die Rezension von Michael Cooper in: *Notes* 50 (1994), S.1373-1376. – Die Beobachtung, daß zwei englischsprachige Dissertationen sich als die einzigen größeren wissenschaftlichen Publikationen über die Sinfonien Mendelssohns in der neueren Mendelssohn-Forschung erweisen, mag sehrwohl als Zeichen für die ‘Fraglosigkeit’ wenn nicht sogar ‘Vernachlässigung’ der Sinfonien Mendelssohns innerhalb einer deutschen historisch-philologischen Musikwissenschaft aufgefaßt werden.

Beethoven', in der neben der Schottischen Sinfonie bisher auch der Italienischen ein Platz zugewiesen wurde. Diese mögliche Revision stünde des weiteren auch gegen die anerkannte Position der Italienischen Sinfonie im gegenwärtigen Musikleben als populärste und meistaufgeführte Sinfonie Mendelssohns.

Zu diesen einschneidenden Konsequenzen scheinen die Diskursteilnehmer bis heute jedoch nicht bereit zu sein. Statt dessen könnte man in der fehlenden Auseinandersetzung mit den Forschungsergebnissen Coopers eine notwendige Diskurslimitierung vermuten, damit die Inkonsequenz bei der eigenen Anwendung der eigentlich für konstitutiv erachteten Beurteilungskategorien des 'Werkbegriffs' und der 'Autorintention' nicht sichtbar wird. Denn Cooper konstatiert schonungslos, daß es keine 'Fassung letzter Hand' der Italienischen Sinfonie gebe, der Komponist sich explizit von dieser Komposition distanziert habe und daß die überwiegend positive Rezeptionsgeschichte der Sinfonie auf einer Fassung von 1833 beruht, die der Komponist für unzureichend befand und deshalb 1834 bis auf den ersten alle weiteren Sätze einer grundlegenden und nach der Auffassung des Komponisten erfolgreichen Umarbeitung unterzog.

Berücksichtigte man Coopers Untersuchungsergebnisse bei einem Erzählversuch der künstlerischen Entwicklung Mendelssohns als Sinfoniekomponist und hielt sich an die von den Diskursteilnehmern akzeptierten Beurteilungskategorien, dann präsentierte eine solche Erzählung die Geschichte der Sinfoniekompositionen Mendelssohn als eine Problemgeschichte mit verschiedenen gescheiterten Versuchen, in der dann die Schottische Sinfonie als einzige 'reife' Sinfoniekomposition und als Durchbruch des Komponisten in der sinfonischen Gattung eingesetzt werden kann. Die Forschungsergebnisse John Michael Coopers könnten demnach von Siegfried Oechsle als weitere Bestätigung seiner eigenen Thesen über die Schottische Sinfonie als Hauptwerk des Komponisten aufgefaßt werden, auch wenn Oechsle in seiner Darstellung hinsichtlich der Ablehnung der Italienischen Sinfonie noch von der unzutreffenden Voraussetzung ausgegangen war, Mendelssohn hätte 1840 noch vorgehabt, einen neuen ersten Satz zu seiner Sinfonie zu komponieren.

Da die Ausführungen Coopers bisher nicht Eingang in den Fachdiskurs fanden und die Dissertation Coopers nicht leicht zugänglich ist, sollen im folgenden die Hauptargumente Coopers dem bisherigen Forschungsstand gegenübergestellt werden.

2.2.3 DIVERGENZEN: DER FACHDISKURS ÜBER DIE ITALIENISCHE SINFONIE UND DIE SELBSTEINSCHÄTZUNG DES KOMPONISTEN

Vergleicht man die fachwissenschaftliche Rezeption der Italienischen Sinfonie mit derjenigen der Reformationssinfonie ist eine gegensätzliche Gewichtung der Beurteilungskriterien auffällig. Denn während hinsichtlich der Reformationssinfonie Mendelssohns Entscheidung, die Komposition nicht zu veröffentlichen, als eine dem vermeintlich geringeren künstlerischen Wert dieser Sinfonie adäquate Konsequenz aufgefaßt wird, wertet die Forschung die gleiche Sachlage bei der Italienischen Sinfonie nur als Anzeichen von Mendelssohns 'bekanntem' Übermaß an Selbstkritik gegenüber seinen Werken. Unterschiedlichen Stellenwert wird auch dem Verzicht von Konzertaufführungen dieser beiden Sinfonien zu Lebzeiten des Komponisten zuerkannt. Denn Mendelssohns spätere 'Distanzierung' von der Reformationssinfonie wird in Zusammenhang mit zunächst gescheiterten Aufführungsbemühungen, der entschiedenen Ablehnung von den Musikern des Orchesters des Pariser Konservatoriums²⁹⁴ und mit dem geringen Erfolg der Erstaufführung 1832 im ersten seiner drei Konzerte gestellt²⁹⁵, die in Verbindung der gleichfalls gescheiterten Bewerbung um die Nachfolge Carl Friedrich Zelters als Leiter der Berliner Singakademie standen. Diese für den Komponisten nicht gerade positiven Kontexte hätten mit dazu beigetragen, von weiteren Aufführungen abzusehen.

Bisher ging die Forschung davon aus, daß die Reformationssinfonie zu Lebzeiten des Komponisten nur einmal – am 15. November 1832 in Berlin – aufgeführt worden wäre. Erst Michael Cooper machte in seiner Besprechung von Wulf Ko-

²⁹⁴ Kein Verfasser, der sich über die Reformationssinfonie äußert, läßt diesen Aspekt unerwähnt. Obgleich die Ablehnung der Sinfonie und die Beschreibung der Reaktion der Musiker nur aus zweiter Hand von Ferdinand Hiller überliefert ist: „Das Ende von Mendelssohn's Verhältnis zu jenem herrlichen Orchester war aber unerfreulich, ja, verletzend für ihn. Seine Reformations-Symphonie sollte gegeben werden. Man spielte sie in einer Probe, der ich nicht beiwohnte; aber nach der Aussage unserer jungen Freunde sprach das Werk die Musiker nicht an und man führte es nicht auf. 'Es sei gar zu scholastisch', sagte mir Cuvillon, 'zu viele Fugatos, zu wenig Melodie' u. dergl. mehr. Bis zu einem gewissen Grade muß später der Componist diesem Urtheil beigetreten sein, denn er hat das Werk nicht veröffentlicht. Aber zu jener Zeit war es ihm werth, und die stille Weise, in der man es beseitigte, hat ihm jedenfalls weh gethan. Ich habe die kleine Begebenheit nie berührt und er hat mir auch nie davon gesprochen.“[Ferdinand Hiller: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen. Köln 1874, S.19]

²⁹⁵ Das erste Konzert fand am 15. November 1832 in Berlin statt. Die zwei weiteren folgten am 1. Dezember 1832 und am 20. Januar 1833. Außer der Reformationssinfonie führte er dabei auch zum ersten Mal die „Erste Walpurgisnacht“ auf, deren 1. Fassung er in Paris beendet hatte.

nolds Veröffentlichung über die Sinfonien Mendelssohns auf eine zweite, viel spätere, Aufführung durch Julius Rietz in Düsseldorf am 12. Dezember 1837 aufmerksam.²⁹⁶ Da die Sinfonie nicht im Druck vorlag, muß Rietz den Komponisten um die Partitur oder gegebenenfalls sogar um das Stimmenmaterial der Berliner Erstaufführung gebeten haben. Demnach dürfte als sicher gelten, daß Mendelssohn nicht nur von der Aufführung Kenntnis hatte, sondern sich auch nicht definitiv gegen eine Aufführung dieser Komposition ausgesprochen hatte. Die Aussagen von Julius Rietz in einem Brief an den Komponisten, in dem er vom Konzert berichtet, könnten jedoch darauf verweisen, daß Mendelssohn in diese Aufführung nur unter der Bedingung einwilligte, den 'Titel' der Sinfonie sowie weitere Andeutungen zum 'Programm' der Sinfonie nicht bekannt zu machen:

„...Die Reformations-Sinfonie ist, wenn auch nicht unter dem Titel, aufgeführt und mit Beifall aufgenommen worden, die Leute zerbrachen sich den Kopf, was sie wohl zu bedeuten habe, und ich hatte im Stillen meine Freude über die verschiedenen Muthmaßungen, hütete mich aber recht, das Rechte zu offenbaren...“²⁹⁷

Die bisher unwidersprochene Forschungsauffassung, Mendelssohn habe sich von der Reformationssinfonie gänzlich distanziert, die außer an den 'negativen' persönlichen Erfahrungen in den Jahren 1830-1833 auch an brieflichen Aussagen des Komponisten über den künstlerischen Wert seiner Komposition festgemacht wurde²⁹⁸, könnte aufgrund dieser erweiterten Überlieferungslage zumindest eine Korrektur hinsichtlich der 'Ausschließlichkeit' der Behauptung erfahren.

Im Vergleich mit dem Diskurs über die Reformationssinfonie muß hinsichtlich des Diskurses über die Italienischen Sinfonie dann die Beobachtung überraschen, daß der Verzicht Mendelssohns auf Aufführungen dieser Sinfonie in Deutschland

²⁹⁶ Vgl. hierzu J.M. Cooper: Rezension zu Wulf Konold 'Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys'. In: Notes 50/4 (June 1994), S. 1373-1376.

²⁹⁷ Brief von Julius Rietz an Felix Mendelssohn [(Düsseldorf, 5. Februar 1838), Bodleian Library Oxford, M.D.M. d.33 Nr. 46]

²⁹⁸ Als regelmäßig angeführte Belege dieser 'Distanzierung' gelten der Forschung Mendelssohns briefliche Äußerungen in seinem Schreiben vom 11. Februar 1838 an Julius Rietz [„Eine oder vielmehr ein Paar Symphonien zu schreiben habe ich mir für dies Jahr fest vorgenommen; gebe nur Gott, daß sie so werden, wie ich's mir denken und vorstellen, aber selten schreiben kann. Die Reformations-Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen, als irgend eines meiner Stücke; soll niemals herauskommen; Camacho-Ouv. noch eher, aber doch auch kaum.“ In: Max Friedländer, Ein Brief Felix Mendelssohns, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 5(1889), S. 484] sowie seine Ausführungen gegenüber Dr. Franz Piatkowski in einem Brief vom 26. Juni 1838 [„...Die Symphonie zur Feier des Reformationsfestes bedaure ich Ihnen nicht schicken zu können, da es eine so jugendliche Jugendarbeit ist, daß ich mich jetzt zuweilen wundere, daß ich sie nicht besser gemacht habe, und da ich sie also aus dem Gefängniß in meinem Schrank nicht entzwischen lassen darf.“ Ebd., S. 483.] Die Bitte um Übersendung der Reformationssinfonie

zwar durchgängig betont wird, jedoch keine entsprechende Konsequenz bei der Beurteilung des ‚Werkes‘ nach sich zieht. Statt dessen wird regelmäßig auf den positiven Kontext verwiesen, in dem die Italienische Sinfonie für den Komponisten gestanden habe. Denn die Fertigstellung der Sinfonie steht in direktem Bezug zum Kompositionsauftrag der London Philharmonic Society, den der Komponist in einer Zeit erhielt, die von der Forschung als „Lebens- und Schaffenskrise“²⁹⁹ etikettiert wird.

Den offiziellen Auftrag teilte der Sekretär der Philharmonischen Gesellschaft, William Watts, dem Komponisten in einem Brief vom 8. November 1832 mit:

„Dear Sir, I beg to transmit to you a Copy of a resolution passed at a General Meeting of the Philharmonic Society, held on Monday Evening the 5th. ‘Resolved, That Mr. Mendelssohn Bartholdy be requested to compose a Symphony, an Overture and a Vocal Piece for the society, for which he be offered the sum of one hundred Guineas. The copyright of the said Compositions to revert to the author after the expiration of two years; the Society reserving to itself the power of performing them at all times, and with the understanding that Mr. Mendelssohn Bartholdy be permitted to publish any arrangement of them, so soon as he may think fit, after their first performance at the Society’s Concerts.’“³⁰⁰

John Michael Cooper hat in seiner Dissertation darauf hingewiesen, daß Mendelssohn diesen Kompositionsauftrag auch der Fürsprache von Thomas Attwood zu verdanken hatte.³⁰¹ Felix Mendelssohn dankt in seinem Brief vom 28. November 1832 der Philharmonischen Gesellschaft für den Antrag und nimmt ihn mit folgendem Wortlaut an:

„I am very much obliged to you for transmitting to me the resolution passed on the 5th November meeting of The Philharmonic Society. I beg you will be so kind as to express my sincerest acknowledgements and my warmest thanks for the gratifying manner in which the Society has been pleased to remember me. I feel highly honoured by the offer the Society has made, and I shall compose, according to the request, a Symphony, an Overture, and a vocal piece, under the conditions mentioned in the resolution. When they are

richtet Piatkowski in einem Brief an den Komponisten, der in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt wird (M.D.M. d.33 Nr. 185).

²⁹⁹ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 341.

³⁰⁰ Zitiert nach John Michael Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“...*, S. 24. (Original in: Bodleian Library Oxford, MS. M.D.M. d.28, Nr. 72)

³⁰¹ Als Beleg dieser Auffassung fügt Cooper folgende Briefstelle Mendelssohns an Attwood an: „...I knew already the solution of the Society by a letter from the Secretary, but I did not know then, what I learnt afterwards, that it is also to you that I am indebted for that resolution, of which you made the motion, which you supported by a speech, and which was quite your own idea. You see, I am aware of all you have done for me...“ [Brief vom 15. Januar 1833] Ebd., S. 26. Dieser Brief ist Mendelssohns Antwortschreiben auf Attwoods Brief vom 5. November 1832, in dem dieser Mendelssohn über die Vergabe des Kompositionsauftrages informiert hatte. Vgl. hierzu den bei Cooper abgedruckten Brief Attwoods vom 5. November 1832, ebd., S. 23.

finished, I hope to be able to bring them over myself, and to express in person my thanks to the Society. I beg that you will let me know whether my compositions are expected to be ready for the next season, or whether the arrangements for it are complete already without them. At all events, I shall lose no time, and I need not say how happy I shall be in thinking that I write for the Philharmonic Society.³⁰²

Die definitive Wiederaufnahme des Kompositionsprozesses der Italienischen Sinfonie dürfte erst nach dem letzten der drei Berliner Konzerte, am 20. Januar 1833, anzusetzen sein. An welchem Punkt der Komponist mit dem Komponieren fortsetzen konnte, ist an den überlieferten Quellen nicht eindeutig festzumachen. Skizzen zur Sinfonie aus der Zeit seines Aufenthalts in Italien sind nicht überliefert³⁰³, so daß Hinweise nur aus den Familienbriefen ersichtlich sind. Doch auch die brieflichen Äußerungen verweisen fast nur auf Pläne des Komponisten, bestehen aus Absichtserklärungen und bleiben dementsprechend unkonkret.³⁰⁴ Zum Teil widersprechen sich die Äußerungen des Komponisten auch. So erwähnt er einerseits, daß die Italienische Sinfonie „große Fortschritte mache“³⁰⁵, um andererseits ein paar Tage später von zeitlichen Schwierigkeiten und einem Kompositionsaufschub zu berichten³⁰⁶. Da der Komponist in dem schon an

³⁰² Zitiert nach John Michael Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“*..., S. 24f.

³⁰³ John Michael Cooper gibt im zweiten Kapitel seiner Dissertation eine genaue Auflistung allen überlieferten Notenmaterials. Vgl. ebd., S. 68ff.

³⁰⁴ Vgl. hierzu die bei Peter Sutermeister '*Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz*', Zürich 1958 abgedruckten Briefe vom 16. November 1830, 10. Dezember 1830, 20. Dezember 1830, 17. Januar 1831, 1. März 1831, 15. März 1830 und 27. April 1831. Diese Briefe müssen hier nicht im Wortlaut zitiert werden, da sie regelmäßig so auch bei Wulf Konold angeführt werden. Diese Familienbriefe gelten auch als einzige Quellen, in denen der Komponist von der Sinfonie als 'Italienische' spricht. Dies sowohl in der Absicht auf das Land Italien, eine Sinfonie zu komponieren, als auch in der gegenüber den Familienmitgliedern notwendigen Unterscheidung von der 'Schottischen Sinfonie', an der Mendelssohn zur gleichen Zeit arbeitete. Nach der Entscheidung, die 'Italienische' für die Philharmonic Society zu komponieren, spricht der Komponist über die Sinfonie nur noch unter der Bezeichnung 'A-Dur Sinfonie'. Einzige Ausnahme ist Mendelssohns briefliche Antwort [Poststempel 14. April 1836, NYPL Family Letters] auf die Frage seiner Mutter, ob die 'Italienische Sinfonie' schon gedruckt sei. Die Bezeichnung als 'Italienische Sinfonie' war somit nie für die 'Öffentlichkeit', sondern nur für die 'Familienmitglieder' bestimmt. Erst durch die posthume Veröffentlichung dieser Sinfonie im Jahr 1851 durch Julius Rietz unter dem Titel: „*Vierte Symphonie in A Dur / auch 'Italienische' genannt / op. 90*“ wurde der Hinweis auf einen geographischen Bezug explizit und damit die 'Rezeption' hinsichtlich eines möglichen programmatischen Inhalts erst initiiert.

³⁰⁵ „Überhaupt geht es mit dem Componiren wieder frisch, die Italienische Sinfonie macht große Fortschritte, es wird das lustigste Stück das ich gemacht habe, namentlich das letzte; fürs Adagio habe ich noch nichts Bestimmtes, und ich glaube, ich will es mir für Neapel aufsparen.“ [Brief Mendelssohns an die Familie (Rom, 22. Februar 1831), Bodleian Library Oxford M.D.M. d.13]

³⁰⁶ „Nun denke ich, ob die Zeit recht benutzt war, und es fehlt mir an allen Ecken; wenn ich nur noch die eine von den beiden Sinfonien hier fassen könnte, die italiänische will und muß ich mir aufsparen, bis ich Neapel gesehen habe denn das muß mitspielen, aber auch die andere läuft weg, je näher ich ihr kommen möchte u. je näher das Ende dieser ruhigen, römischen

anderer Stelle zitierten Brief vom 11. Dezember 1831 aus Paris in Erwägung zieht, die 'Italienische Sinfonie' für die Pariser Konzerte 1832 zu komponieren³⁰⁷, kann als relativ sicher gelten, daß der Kompositionsprozeß der Sinfonie während seines Italienaufenthalts nicht sehr weit fortgeschritten sein konnte.

Die im Diskurs firmierende Auffassung, die vom Londoner Kompositionsauftrag initiierte Fertigstellung der Sinfonie und die überaus positive Rezeption der Uraufführung in London könne als „kompositorische Bewältigung“³⁰⁸ einer Lebens- und Schaffenskrise des Komponisten nach der Rückkehr seiner Bildungsreise gelten, wird an biographischen Umständen Mendelssohns festgemacht, und es wird als Bestätigung dieser Auffassung wiederum auf Eigenaussagen des Komponisten zurückgegriffen.

Zu diesen biographischen Lebensumständen werden Mendelssohns Zweifel an seiner künstlerischen Arbeit, die Suche nach einer beruflichen Position in Deutschland und der Verlust von ihm nahestehenden Menschen gezählt³⁰⁹, so daß eine Phase von Ungewißheit und Orientierungslosigkeit konstatiert wird, die Mendelssohn in seinem bisherigen Leben in diesem Ausmaß noch nicht gekannt hätte. Die in diesem Zusammenhang stets zitierten Äußerungen Mendelssohns scheinen diese Auffassung zu belegen. So wird der Kompositionsauftrag als Kompositionsanstoß in Mendelssohns Brief an Klingemann vom 5. Dezember 1832 thematisiert:

„Es hat mir wieder Musik im Kopfe herumzugehen angefangen, seit jenem freundlichen Antrag [Kompositionsauftrag der London Philharmonic, Anm. d.V.], ich denke den ganzen Winter fortgesetzt zu arbeiten, gegen den März hoffe ich mit Sinfonie und Ouvertüre im reinen zu sein, dann packe ich ein, entwerfe mein Gesangstück, schreibe es Dir auf der Stube, und darin liegt die

Zeit heranrückt, je befangener werd ich, u. je weniger will es gehen. Mir ist als würd ich lange nicht wieder so zum behaglichen Schreiben kommen wie hier, u. da möchte ich gern noch Alles fertig machen. Das geht aber nicht; nur die Walpurgisnacht rückt schnell vor u. ist bald beendigt, hoff' ich.“ [Brief Mendelssohns an die Familie (Rom, 1. März 1831). In: P. Sutermeister (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe einer Reise...*, S. 113.]

³⁰⁷ Vgl. hierzu S. 85f. dieser Arbeit.

³⁰⁸ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 341. – Vgl. auch Eric Werner: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht...*, S. 252-254.

³⁰⁹ In Mendelssohns Abwesenheit von Berlin verstarben sein Freund Eduard Rietz, sein Lehrer Carl Friedrich Zelter und Johann Wolfgang von Goethe. John Michael Cooper zitiert zu diesem Aspekt einen bisher unveröffentlichten Brief Mendelssohns an Josephine von Miller: „...Was mir das vergangene Jahr so traurig gemacht hat, ist der Verlust meiner liebsten hiesigen Freunde, und eine Reihe von Todesfällen, die mich um so mehr ergriffen, als ich so traurige Erfahrungen noch niemals gemacht hatte...“ [München, 31. Januar 1833] zitiert nach J.M. Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“...*, S. 366f.

Hauptsache. [...] Ich war in Versuchung die schottische Sinfonie, die Du kennst, fürs Philharmonic zu schreiben, aber es wird eine andere.“³¹⁰

Ein Brief an Charlotte Moscheles vom 17. Januar 1833 wird als Bestätigung der Auffassung von Mendelssohns Verstimmtheit und Unzufriedenheit mit seiner Lebenssituation angeführt³¹¹ und als ausschlaggebender Beleg für die Adäquatheit der These von der Bewältigung einer künstlerischen Krise gilt folgende briefliche Äußerung Mendelssohns:

„Meine Arbeit, an der ich in der vorigen Zeit manche Zweifel hatte, ist beendet, und hat mich wider Erwarten, jetzt, wo ich sie übersehe, selbst gefreut. Ich glaube es ist ein gutes Stück geworden, und es sei wie es wolle, so fühle ich, dass ein Fortschritt darin ist, und nur d a r a u f kömmt es an. Solange ich dies Gefühl habe, weiss ich, das ich lebe und glücklich bin, und die Zeit des vorherigen Herbstes, woran ich daran irre war, ist die bitterste, die ich mir denken kann, und je erlebt habe. Liesse sich nur dies frohe Bewusstsein einpöckeln und aufbewahren; - aber das ist eben so schlimm: ich weiss genau, dass ich's vergessen haben werde, wenn wieder so böse Tage kommen, und dagegen kenne ich kein Mittel, und Du wirst mir auch keins sagen können. Da ich aber jetzt eine ganze Masse Musik im Kopf brummen habe, so geht es auch wohl nicht so bald vorüber, so Gott will.“³¹²

John Michael Coopers Argumentation stützt sich gleichfalls auf diese biographischen Umstände, ohne sie jedoch in einen kausalen Zusammenhang mit einem erfolgreichen künstlerischen 'Reifeprozess' des Komponisten zu setzen. Seine Auswahl von Eigenaussagen des Komponisten soll gerade Gegensätzliches demonstrieren. Auch nach dem Antrag der Philharmonischen Gesellschaft habe Mendelssohn weiterhin Schwierigkeiten bei der Komposition der Sinfonie gehabt, und auch nach der so überaus positiven Uraufführung in London sei der Komponist nicht ganz überzeugt von der Komposition und seinen musikalischen Fähigkeiten gewesen. Für die Schwierigkeiten nach der Wiederaufnahme des Kompositionsprozesses führt Cooper einen bisher unpublizierten Brief Mendels-

³¹⁰ Brief Mendelssohns an Klingemann (Berlin, 5. Dezember 1832), in: Klingemann-Briefwechsel..., S. 102f.

³¹¹ „Das Philharmonic hat sich wirklich meine lebhafteste Dankbarkeit erworben; dass dieser schöne Auftrag gerade in diese Zeit fiel, wo ich sonst so sehr verstimmt und grimmig lebte, ist mir viel werth...“ [Brief Mendelssohns an Charlotte Moscheles (Berlin 17. Januar 1833), in: Felix Moscheles (Hg.), *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*. Leipzig 1888, S. 50f.]

³¹² Brief Mendelssohns an den Prediger Bauer in Leipzig (Berlin, 6. April 1833), in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Bd. 2, hrsg. von Paul u. Carl Mendelssohn Bartholdy. 5. Aufl. Leipzig 1865 (zuerst 1863), S. 3. – Eine positive Selbsteinschätzung gibt der Komponist auch in einem bisher nicht publizierten Brief vom 19. März 1833 an Vincent Novello: „Now I am happy to say I feel better than long before, my compositions are getting on, and even those that are begun since so many months I hope to finish before my departure and bring with me.“ [Oxford, M.D.M. c. 18, Nr. 95]

sohns vom 10. Februar 1833 an Thomas Attwood an, in dem Mendelssohn sich zu seiner Verfassung folgendermaßen äußert:

„My low spirits have not subsided altogether and come back at moments, when I feel unable to write or do anything, and I proceed therefore with some diffidence in my new Symphony, the more so as I write it for a purpose which honours me so very much and as I wish so heartily to present a work not unworthy of the confidence that has been showed to me.“³¹³

Schon zu einem früheren Zeitpunkt, am 4. Februar 1833, hatte Mendelssohn gegenüber Karl Klingemann Zweifel eingeräumt:

„Wie meine Sinfonie wird? Ich weiss es selbst noch nicht, und bin noch sehr im Zweifel darüber, aber auf jeden Fall sehr in a-dur und sehr lustig, und der letzte Satz ein etwas mildes a-moll-Stück; ich habe mir noch nie für ein Stück von mir so herzlich Gelingen gewünscht wie für dieses, und deshalb bin ich fast befangen dabei und fürchte es wird nicht so wie ich gerne möchte.“³¹⁴

Und auch aus folgender Bemerkung Charlotte Moscheles gegenüber kann man nicht gerade auf Zufriedenheit oder Euphorie Mendelssohns ob des eigenen Arbeitens schließen:

„Ich muß jetzt das letzte Stück von meiner Symphonie anfangen, und das liegt mir in den Fingern und verdirbt mir meinen Styl, und nimmt mir die Zeit.“³¹⁵

Am 13. März 1833 beendete dann der Komponist den letzten Satz. Die Sinfonie unterzog er anschließend noch vor der Uraufführung am 13. Mai 1833 in London einigen Änderungen, die vor allem den ersten Satz betrafen.³¹⁶ Die Londoner Aufführung wurde dann in der Presse äußerst positiv rezensiert³¹⁷ und auch der Komponist berichtete seiner Familie, „daß gestern das Philharmonic ehrenvoll genug für mich ablief, die Leute sagen es sey das beste Concert, das

³¹³ Zitiert nach: John Michael Cooper, *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“...*, S. 31.

³¹⁴ Brief Mendelssohns an Karl Klingemann (Berlin, 4. Februar 1833). In: Klingemann-Briefwechsel..., S. 110.

³¹⁵ Brief Mendelssohns an Charlotte Moscheles (Berlin, 27. Februar 1833). In: *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles...*, S. 57.

³¹⁶ John Michael Cooper gibt in seiner Dissertation auf S. 88-138 eine detaillierte Quellenkritik des überlieferten Quellenmaterials. Seine Ergebnisse weichen grundsätzlich vom bisherigen Forschungsstand ab, da Cooper mit den *Oxford Fragmenten* [MS. M.D.M. b.5, fols. 136^r-146^v] auf bisher unbekanntes autographes Quellenmaterial zu den Sätzen der Sinfonie zurückgreifen kann. Mit Kenntnis dieses neuen Quellenmaterials müssen die Überlegungen von Wulf Konold in dessen „Philologischen Untersuchungen“ in großen Teilen als widerlegt gelten. Vgl. hierzu Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 394-413.

³¹⁷ Vgl. hierzu die Rezension im *Harmonicon* 11(1833), S. 134. Die Referenz auf diese Rezension kann ihrerseits als Rezeptionskonstante für den Diskurs über die Italienische Sinfonie angesehen werden. Fast kein Verfasser verzichtet auf die Anführung einiger Zitate wie z. B. das Prognostikon des Harmonicon-Rezensenten, „*M. Mendelssohn's symphony [...] is a composition that will endure for ages*“. Ebenda.

die Gesellschaft je gegeben hat“³¹⁸, ohne sich jedoch explizit über seine Sinfonie zu äußern. Auch von Mendelssohns Aussagen in einem Brief an Julius Schubring kann nicht darauf geschlossen werden, daß der Komponist die Sinfonie als einen ‘Durchbruch’ für seine Fähigkeiten als Komponist erachtete, obgleich er zu diesem Zeitpunkt eine Drucklegung der Italienischen Sinfonie beabsichtigte:

„Auch meine neue Symphonie habe ich in England aufgeführt, und die Menschen haben sich daran gefreut, und nun werden die Hebriden gedruckt, und dann die Symphonie. Das ist alles lustig, aber ich denke, die rechten Sachen müssen erst kommen, und hoffentlich wird's so.“³¹⁹

Die These von der „kompositorischen Bewältigung der Lebens- und Schaffenskrise“³²⁰ Mendelssohns durch die Fertigstellung der Italienischen Sinfonie ist somit nicht ganz frei von Widersprüchen. Die Haltung des Komponisten seiner Sinfonie gegenüber bleibt eher distanziert. Ein Hinweis dafür ist auch die Tatsache, daß die Erstaufführung die einzige Aufführung der Italienischen Sinfonie blieb, die der Komponist selbst dirigierte, und daß die Komposition in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten nicht aufgeführt wurde.

Es ist weiter oben schon erwähnt worden, daß Mendelssohn-Forscher den Aspekt des Verzichts auf Aufführungen in Deutschland auf die ‘überzogene’ Selbstkritik des Komponisten gegenüber seinen Werken zurückführen. Des weiteren war auf den Paradigmenwechsel innerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung hingewiesen worden, der weitestgehend die unreflektierte Erklärung der Kompositionen aus den Lebensumständen des Komponisten durch die ‘Konzentration auf das Werk’, also die Analyse des Notentextes, ablöste. Wenn auch bisher nur wenige musikanalytische Studien zur Italienischen Sinfonie veröffentlicht wurden, so gründen deren Untersuchungsergebnisse in der Annahme, die aus dem Nachlaß 1851 herausgegebene Partitur der Sinfonie durch Julius Rietz, der das Partiturotograph MN 27 als Vorlage diente³²¹, präsentierte eine vom Komponisten 1837/38 revidierte und damit endgültige Fassung der Italienischen Sinfonie.

³¹⁸ Brief Mendelssohns an seine Familie [(London, 14. Mai 1833), NYPL Family Letters]

³¹⁹ Brief Mendelssohns an Julius Schubring (Koblenz, 6. September 1833). In: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Bd. 2..., S. 7.

³²⁰ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 341.

³²¹ Die Abkürzung MN 27 steht für den 27. Band des Mendelssohn-Nachlasses, den die Erben Mendelssohns 1878 an den Preußischen Staat verkauften. Das Autograph liegt immer noch in der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur Mus. ms. autogr. Mendelssohn 27. Auch das Teilautograph der Sätze 2-4 der revidierten Fassung von 1834 (MN 28) wird dort mit der Signatur Mus. ms. autogr. Mendelssohn 28 aufbewahrt.

Als Friedhelm Krummacher an seiner Habilitationsschrift arbeitete, konnte die Auffassung von einer erfolgreichen Umarbeitung der Sinfonie in den Jahren 1837/38 noch als ein allgemein akzeptierter Forschungsstand gelten. Erst 1981 äußerte Wulf Konold auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Bayreuth Zweifel an dieser Auffassung³²². Krummacher zählte in seiner Habilitation die Italienische Sinfonie zu den „reifen Sinfonien“³²³ des Komponisten. Wie schon an anderer Stelle ausgeführt, bestimmte Krummacher ‘Reife’ an einem individuellen Kompositionsstil und Sonatensatzmodell, das der Komponist erst nach der ‘Krisenüberwindung’ mit dem Paulusoratorium in den Streichquartetten op. 44 erreicht habe. Dementsprechend hätte eine erfolgreiche Umarbeitung der Italienischen Sinfonie in den Jahren 1837/38 Krummachers Periodisierungsangebot einer künstlerischen Reifephase des Komponisten ab 1837 gestützt. Doch nach den neusten Veröffentlichungen von Wulf Konold und von John Michael Cooper ist eindeutig belegt, daß das Partiturotograph MN 27 die 1833er Fassung(en) beinhaltet. Ausgangspunkt für die jahrzehntelange Annahme, Mendelssohn habe eine Umarbeitung der Italienischen Sinfonie 1837/38 abgeschlossen, sind die Ausführungen von Max Alberti in dessen Vorwort zur zweiten Auflage der Eulenburg-Taschenpartitur. Cooper datiert diese Edition um das Jahr 1946. Schon 1981 hatte Wulf Konold Max Albertis These bezweifelt, Mendelssohn hätte die Umarbeitung abgeschlossen, und diese endgültige Fassung habe Ignaz Moscheles am 18. Juni 1838 in London aufgeführt. Alberti war der erste, der sich ausführlich mit der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Sinfonie beschäftigte und seine Ergebnisse im Vorwort anhand ausgewählten Quellenmaterials dokumentierte.

³²² Vgl. hierzu Konolds Kongreßreferat: ‘Die zwei Fassungen der „Italienischen Symphonie“ von Felix Mendelssohn Bartholdy’, in: Kongreßbericht-Bericht Bayreuth 1981, hrsg.v. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrid Wiesmann. Kassel u.a. 1984, S. 410-415, ebd. S.411.

³²³ Daß Krummacher die Italienische Sinfonie gemeinsam mit der Schottischen Sinfonie zu den ‘reifen Sinfonien’ zählt, wird nur indirekt deutlich, wenn man zwei Aussagen zu den Sinfonien im Zusammenhang betrachtet. So konstatiert Krummacher an einer Stelle: „...die Sinfonien bilden einen wenig homogenen Bestand; der ‘ersten’ Sinfonie Op.11 (zugleich Nr. 13 der Jugendsinfonien) und der vom Autor verworfenen ‘Reformationssinfonie’ stehen die ‘Schottische’ und die ‘Italienische’ gegenüber, die aber gleichfalls schon früh skizziert und erst später vollendet wurden, während der Lobgesang als Sinfoniekantate nur partiell zu den symphonischen Werken gehört.“ und an anderer Stelle: „Die Verschiebungen jedoch, die in der Zuwendung zu den Gattungen zu verfolgen sind, lassen sich nur dann verstehen, wenn man sie als Zeichen kompositorischer Erwägungen und damit als Hinweise auf Änderungen des Komponierens auffaßt. Unbegreiflich bliebe sonst, wieso nach all den frühen Sinfonien die Beendigung der reifen Sinfonien so lange auf sich warten ließ...“. Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn - der Komponist...*, S. 36 u. S. 466. Mit den ‘reifen Sinfonien’ können somit nur die Italienische und die Schottische gemeint sein, da Krummacher zu den anderen Sinfonien jeweils einschränkende Bemerkungen macht.

An der Akzeptabilität von Albertis Auffassungen innerhalb der Mendelssohn-Forschung können beispielhaft einige Funktionsmechanismen des Musikwissenschaftsdiskurses demonstriert werden. Denn Albertis Ausführungen zur Italienischen Sinfonie wurden zur *communis opinio* der Forschung, und Musikwissenschaftler rekurrten auf Alberti, ohne das Quellenmaterial selbst nochmals zu konsultieren oder weitere Möglichkeiten in Betracht zu ziehen. Konsequenz dieses Rezeptionsprozesses der steten Wiederholung einer Forschungsauffassung war die Verfestigung zu einer fast nicht mehr in Frage zustellenden Erkenntnis. Gerade dieser Diskursmechanismus kann jedoch für die These angeführt werden, daß aus den präferierten methodischen Verfahrensweisen einer historischen Musikwissenschaft nicht immer 'wahre' Aussagen über vergangene Realität resultieren, sondern das diese 'Wahrheit' als eine von den Wissenschaftlern im Diskurs 'hergestellte' gedacht werden könnte. Im Hinblick auf den Diskurs über die 'Italienische Sinfonie' wurde durch quellenkritische Untersuchungen der Sinfonieautographen MN 27 und MN 28 die Plausibilität der Auffassung bekräftigt, das Autograph MN 27 als die gültige Fassung der Italienischen Sinfonie anzusehen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen legte Donald Mintz 1960 in seiner Dissertation 'The sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohn's Major Works' vor.³²⁴ Diese Studie gehörte mit zu den ersten Publikationen, die sich der Auswertung der Partiturotographen des Komponisten zuwandten und damit einige Teile des erst später formulierten Forschungsprogramms der 'neuen' deutschen Mendelssohn-Forschung antizipierten. Die Publikation von Mintz konnte wegen der angewandten Methode als eine autoritative Studie von den Diskursteilnehmern angesehen werden. Ein Ergebnis von Mintz war die Auffassung, daß das Teilautograph MN 28, das nur die Sätze 2 bis 4 beinhaltet, eine Vorstudie zur Partiturreinschrift MN 27 darstelle. Obgleich Mintz briefliche Äußerungen des Komponisten aus Düsseldorf 1834 bekannt waren, in denen Mendelssohn von der 'Neukomposition' der drei letzten Sätze berichtet³²⁵, widerspricht er der These, MN 28 als diese Neufassung aus dem Jahr 1834 anzusehen³²⁶. Statt dessen zieht er die Möglichkeit in Betracht, daß in das

³²⁴ Donald M. Mintz: *The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohn's Major Works*. Ph.D. Diss., Cornell University 1960. Außer den Autographen zur Italienischen Sinfonie, die er auf den Seiten 315-457 bespricht, thematisiert Mintz in seiner Dissertation noch Quellenmaterials des 1. Klaviertrios op. 49 und zum 'Elias', op. 70.

³²⁵ Mintz zitiert hierzu den Brief Mendelssohns an Ignaz Moscheles (Düsseldorf, 26. Juni 1834). Ebd., S. 317. – Dieser als auch weitere Briefe aus dem Jahr 1834, in denen die Umarbeitung der Sinfonie thematisiert werden, werden weiter unten aufgeführt.

³²⁶ „The three movement manuscript in volume 28 is not dated as has been mentioned, but it is impossible to see how it could postdate the version of volume 27 which was completed on 13

Autograph MN 27 auch Mendelssohns Änderungen aus dem Jahr 1837/38 eingegangen sein könnten und stützt damit wiederum die Auffassungen von Max Alberti aus dem Jahr 1945.³²⁷

Die Auffassung, daß es eine auf den Komponisten zurückgehende revidierte Fassung der Italienischen Sinfonie aus dem Jahr 1837/38 gebe und diese sei dann bei der posthumen Drucklegung von Julius Rietz mitberücksichtigt worden, ist ein Resultat des Fachdiskurses, das aufgrund der wissenschaftlichen Analyse der überlieferten Primärquellen als ein die vergangene Realität adäquat darstellendes Ergebnis angesehen werden konnte. Da als 'wahre' Erkenntnis akzeptiert, fand diese Sichtweise Aufnahme in die Fachliteratur. Ausgehend von Max Alberti und Donald Mintz über die Publikation von Eric Werner³²⁸ sowie Roger Fiskes Vorwort zur Neuauflage der Eulenburg-Taschenpartitur³²⁹, überrascht die Sachlage vielleicht nicht mehr, daß auch in den neueren Aufsätzen bis zu den aktuellsten Beiträgen diese 'alten' Ansichten ungeprüft weiterverbreitet werden:

So datiert Rainer Riehn in seinem 1980 vorgelegten Werkverzeichnis der Kompositionen Mendelssohns für die Italienische Sinfonie eine endgültige Fassung in die Jahre 1834-1837.³³⁰ Noch im Jahr 1981 konstatierte Wulf Konold: „Eine revidierte Partitur aus den Düsseldorfer Jahren ist bis heute nicht bekannt geworden“³³¹, und erst 1992 geht er dann in seiner Monographie über die Symphonien Mendelssohns auf dieses Düsseldorfer Teilautograph (MN 28) näher ein.³³² Gregory John Vitercik stützt in seiner Dissertation³³³ aus dem Jahr 1985

March, 1833. Since the three movement score must predate the version completed in March 1833, it cannot be the three movement copy mentioned in the letter above.“ Ebd., S. 317. – Der angesprochene Brief, ist Mendelssohns Schreiben an Moscheles (Düsseldorf, 26. Juni 1834), in dem der Komponist die Revision der Sätze 2-4 bekannt gibt.

³²⁷ „There is some chance that the alterations in MS. (1833) are indeed later than the Düsseldorf score.“ Ebd., S. 322. Mintz führt dazu wie Max Alberti den Brief von Ignaz Moscheles an Mendelssohn vom 23. Dezember 1837 an. Im Gegensatz zu Alberti hat Mintz jedoch keine Kenntnis von der Aufführung der Sinfonie durch Moscheles am 18. Juni 1838 in London, obgleich er sich auf M.B. Foster 'History of the Philharmonic Society of London', London 1912 bezieht, der diese sowie noch zwei weitere Aufführungen (2. Juni 1834 sowie 15. Mai 1837) anführt.

³²⁸ Eric Werner: *Mendelssohn. Leben und Werk...*, S. 289/569 Anm. 54.

³²⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy. *Symphony No. 4 /A-Dur/ „Italian“*, hrsg. v. Roger Fiske. Edition Eulenburg No. 420. London 1979.

³³⁰ Heinz-Klaus Metzger/ Rainer Riehn (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy*. München 1980. (= Musik-Konzepte Bd. 14/15), S. 147.

³³¹ Wulf Konold: *Die zwei Fassungen der „Italienischen Sinfonie“...*, S.411.

³³² Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 394-413. Konold gibt jedoch nur im Anhang 'Philologische Untersuchungen' einen 'Fassungsvergleich und Revisionsbericht der *Italienischen Symphonie*'. Gegenstand seiner Untersuchungen im Kapitel über die Italienische Sinfonie ist dagegen nur die Fassung von 1833.

die Charakterisierung der Italienischen Sinfonie als 'romantisch' auf die Ergebnisse von Mintz, der dies Teilautograph auch aufgrund der 'klassischen' Formanlage als Vorstudie der 1833er Fassung bestimmte, und eine letzte Publikation, die von Karl-Heinz Köhler 1995 in der Reihe 'The New Grove - die großen Komponisten' in deutscher Sprache vorgelegte Komponistenmonographie Mendelssohns³³⁴, führt im Werkverzeichnis immer noch die Existenz einer endgültigen Fassung der Sinfonie für die Jahre 1834-1837 an, obgleich durch die neueren Forschungsergebnisse von Wulf Konold und insbesondere mit den Publikationen von John Michael Cooper spätestens seit 1992 diese Behauptung als widerlegt gelten muß.³³⁵

Vor allem der Mendelssohn-Band innerhalb der Reihe 'Musik-Konzepte' sowie die Monographie von Karl-Heinz Köhler für die Reihe 'The New Grove - die großen Komponisten' dürften in ihrer Breitenwirkung auf das öffentliche Musikleben, so zum Beispiel als Grundlage für Texte in Konzertführern, in Programmeinführungen sowie in CD-Booklets oder als Grundlage für die Kulturbereichterstattung in den Medien nicht zu unterschätzen sein. Und zumindest so lange, wie in der Neuen Leipziger Gesamtausgabe der Werke Mendelssohn Bartholdys die Teilbände mit den Fassungen der Italienischen Sinfonie noch nicht erschienen sind, werden auch einige Musikwissenschaftler weiterhin auf diese Publikationen zurückgreifen.³³⁶

John Michael Cooper präsentierte seine dieser Rezeption diametral entgegenstehenden Forschungsergebnisse zunächst 1992 in seinem Aufsatz „Aber

³³³ Gregory John Vitercik: *The Early Works of Felix Mendelssohn. A Study in the Romantic Sonata Style*. Philadelphia u.a. Gordon and Breach 1992. (zugleich Ph.D. Diss. State Univ. of New York 1985)

³³⁴ Karl-Heinz Köhler: *Mendelssohn*. Stuttgart u.a. 1995. (=The New Grove – die großen Komponisten) S. 107. (zuerst engl. 1980/1985) – Im Vorwort wird angegeben, daß das Werk- und Literaturverzeichnis für die vorliegende deutsche Ausgabe erneut von Karl-Heinz Köhler durchgesehen und ergänzt worden sei.

³³⁵ Während im Literaturverzeichnis die Publikationen von Wulf Konold angeführt sind, fehlen die Arbeiten John Michael Coopers. Doch schon allein die Kenntnis von Konolds Ausführungen in seiner Veröffentlichung '*Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys*' hätte ausgereicht, die Inadäquanz der Behauptung von einer endgültigen Fassung der Italienischen Sinfonie festzustellen.

³³⁶ Vielleicht aufgrund der Tatsache, daß die Forschungsergebnisse von John Michael Cooper bisher fast keinen Eingang in den Fachdiskurs fanden und weil die Neue Gesamtausgabe erst im Entstehen ist, werden alle überlieferten Autographen der Italienischen Sinfonie im Faksimile durch Cooper selbst veröffentlicht: *Felix Mendelssohn Bartholdy Sinfonie A-dur op. 90 „Italienische“*. Alle *eigenhändigen Niederschriften im Faksimile. Partitur 1833, „Oxforder Fragmente“, Teilpartitur 1834. Mit Kommentaren von John M. Cooper und Hans-Günter Klein*. Dr. Ludwig Reichert Verlag. Wiesbaden 1997. In Vorbereitung ist im selben Verlag eine Neuausgabe der Sinfonie nach den Quellen und die Edition der Fassung 1834 in Partitur und Stimmen, hrsg.v. John M. Cooper.

eben dieser Zweifel“: *A New Look at Mendelssohn's „Italian“ Symphony*.³³⁷ Das Auffinden bisher unbekanntes Quellenmaterials führte den Autor zu einer erneuten Durchsicht des 'scheinbar' vertrauten Materials, das dann eine andere Chronologie plausibel werden ließ, als von Mintz behauptet. Aufgrund der Auswertung der neu aufgefundenen Oxforder Partiturotographfragmente der Sätze eins, drei und vier der Sinfonie sowie einigen von der Forschung bisher nicht berücksichtigten Briefen kommt Cooper zum Ergebnis, daß das Autograph MN 28 als die 1834 erfolgte Revision der Sinfonie anzusehen sei.³³⁸

Von dieser Umarbeitung der Sätze zwei bis vier hatte Mendelssohn Ignaz Moscheles brieflich in formiert:

„Dieser Tage kam der Dr. Frank, den Du kennst, nach Düsseldorf, und ich wünschte ihm einiges aus meiner A dur-Sinfonie zeigen zu können; da ich sie nun nicht habe, so fing ich an, das Andante wieder aufzuschreiben, und kam dabei gleich an so viele errata, dass mich's interessirte, und ich auch das Menuet und das Finale aufschrieb, aber mit vielen sehr nöthigen Verbesserungen, und wenn mir solch eine Stelle auffiel, so musste ich immer an Dich denken, der Du mir niemals ein tadelndes Wort darüber gesagt, und das Alles doch gewiss deutlicher und besser gewusst hast, als ich jetzt. Nur das erste Stück habe ich nicht dazu geschrieben, denn wenn ich da mal drüber komme, so fürchte ich, ich muss vom 4ten Tact an das ganze Thema verändern, und somit ziemlich das ganze erste Stück, wozu ich jetzt keine Zeit habe. Mir scheint die Dominante im 4ten Tact ganz unangenehm; ich glaube es muß die Septime (a, g) sein.“³³⁹

Dieser Brief war schon Mintz bekannt, der jedoch das Autograph MN 28 nicht als die Düsseldorfer Umarbeitung aus dem Jahr 1834 auffaßte. Für Michael Cooper lassen jedoch bisher nicht berücksichtigte Äußerungen von Fanny Mendelssohn über das 'Andante' der Sinfonie einen direkten Bezug zu dieser Überarbeitung vermuten. Am 18. Juni 1834 hatte diese ihren Bruder um den Mittelsatz der Sinfonie gebeten.³⁴⁰ Felix Mendelssohn übersandte ihr diesen dann am 5. Juli 1834, wie aus folgendem Schreiben hervorgeht:

³³⁷ 19th Century Music 15(1991/92), S. 169-187.

³³⁸ „As it turns out, more objective criteria point to MN 28 as the revision score of June 1834.“ Ebd., S. 178. Die Oxforder Fragmente repräsentieren für Cooper das Stadium einer Überarbeitung nach Abschluß der ersten Fassung der Sinfonie, bevor der Komponist die Partitur am 10. April 1834 binden ließ: „...the Oxford fragments and their replacement pages in MN 27 apparently represent a late reworking of the first complete version of the score. Mendelssohn kept some of his intended revisions (the pages in MN 27 that replaced the Oxford pages) and rejected others (Oxford bifolio 138' -39'). Because the score was initially completed on 13 March 1833 and bound on 10. April, this layer of revisions may well have been introduced in the intervening weeks.“ Ebd., S. 177f.

³³⁹ Brief Mendelssohns an Ignaz Moscheles (Düsseldorf, 26. Juni 1834). In: *Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles...*, S. 95f.

³⁴⁰ „Felix ich beschwöre Dich, schicke mir doch auf der Stelle eine Staffette mit dem Allegretto oder Mittelstückthema Deiner A dur Symphonie, ich quäle mich todt damit. Wahrscheinlich

„Fanny ich schicke Dir durch Prinzens mein Andante aus der a dur Sinf. abgeschrieben, statt des bloßen Themas, das Du verlangtest. Sonderbarer Weise schriebst Du mir gerade darum, als ich daran arbeitete es wieder aufzuschreiben, um es Franck vorspielen zu können, ich stieß auf Stellen die ich verbesserte, dann interessirte mich es mehr, und ich schrieb auch Menuett und letztes Stück heran, oder eigentlich arbeitete sie um. Mit dem ersten will ich mich später befassen, die 3 letzten Stücke sind glaub ich, gut gerathen.“³⁴¹

Im Gegensatz zu Auffassung des Komponisten, der seine Umarbeitung für gelungen erachtete, war die Schwester gegenteiliger Ansicht:

„Und habe Dank für das Stück Symphonie das mir große Freude macht, ich habe es eben erhalten, u. auch gleich 2mal mit Beckchen gespielt... Ich bin aber wieder abgekommen von Deinem Stück. Die Aenderung in der ersten Melodie gefällt mir nicht recht, warum hast Du sie gemacht? Um das viele a zu vermeiden? Die Melodie war aber natürlich u. schön. Die folgenden Veränderungen wollten mir auch nicht recht munden, indeß habe ich den weiteren Verlauf des Stücks doch nicht genau genug im Kopf, um eigentlich darüber urtheilen zu können. Im Ganzen glaub ich, gehst Du zu leicht daran, ein einmal gelungenes Stück später umzuarbeiten, bloß weil Dir dies u. jenes dann besser gefällt. Es ist doch immer eine nützliche Sache, u. wer sich einmal an eine Version gewöhnt hat, geht schwer daran, eine Abweichung zu dulden. Bring mir doch das Alte mit, wenn Du herkommst, dann können wir darüber disputiren.“³⁴²

Die Aussage hinsichtlich der Melodie dieser Umarbeitung entspricht nach Cooper explizit der Melodie, wie sie das Autograph MN 28 angibt.³⁴³ Als Hauptargument für die Adäquatheit der These, MN 28 als die 1834er Umarbeitung der Sinfonie anzusehen, dienen Cooper dann die Ergebnisse seiner quellenkritischen Untersuchungen. So beinhaltet MN 28 die schon in den früheren Fassungen (MN 27 und Oxforder Fragmente) getätigten Korrekturen des Komponisten.³⁴⁴

Mendelssohns Umarbeitung der Italienischen Sinfonie könnte nach Cooper von der zweiten Aufführung der Sinfonie am 1. Juni 1834 in London durch Moscheles initiiert worden sein. Ignaz Moscheles schreibt an den Komponisten am 1. Juni 1834 und berichtet zunächst von der Probe der Sinfonie um dann in einem postscriptum vom 3. Juni 1834 den Erfolg der Aufführung mitzuteilen:

ists mir unterdessen längst eingefallen, aber never mind.“ (18. Juni 1834) In: Marcia J. Citron: *The Letters of Fanny Hensel...*, S. 471.

³⁴¹ Brief Mendelssohns an Fanny [(5. Juli 1834), NYPL Family Letters].

³⁴² Brief Fannys an Felix Mendelssohn (ohne Datum), in: Marcia J. Citron: *The Letters of Fanny Hensel...*, S. 473.

³⁴³ Vgl. hierzu die Gegenüberstellung der Melodien bei Cooper „*Aber eben dieser Zweifel*“..., S. 180.

³⁴⁴ „*Most importantly, however, MN 28 consistently includes the corrections introduced in the earlier versions of the symphony as preserved in MN 27 and its earlier readings (i.e., the version including the Oxford fragments).*“ John Michael Cooper: „*Aber eben dieser Zweifel*...“, S. 178.

„Morgen conductre ich das 7te Philh. Concert, und habe mir dazu Deine A Sinfonie vorbehalten. Gestern war Probe, sie geht sehr brav zusammen (sic). Der Geist und das Leben, welches in diesem Werke webt, ist jedoch trotz der Liebe mit welcher das Orchester es vorträgt, noch nicht bestimmt genug wiedergegeben. Indessen das ist ein gewisser Grad der Aufführung dessen Mangelhaftigkeit vielleicht nur Dir und mir fühlbar werden dürfte.“³⁴⁵

„Die Hand zitterte mir noch furchtbar gestern Nacht. Am meisten u. ich glaube am Erfolg reichsten (sic) hat sie für Deine Symphonie gewährt. Sie ging sehr brav, und alle, besonders die Kenner freuten sich.“³⁴⁶

Karl Klingemann, der der Londoner Aufführung beigewohnt hatte, äußert sich brieflich gleichfalls überaus positiv über die Italienische Sinfonie:

„Im gestrigen Philharmonic war Deine A dur Sinfonie, u das ist wahrscheinlich diese Season das erste Mal, daß mir eine Aufführung von einem Deiner Werke ein ungestörtes lustiges Plaisir gemacht hat, ohne durch Noth u den Unwillen was liebes nicht verpuscht zu sehen. Du würdest gewiß im Ganzen Deine Freude daran gehabt haben, es war Lust u Liebe im Orchester, u Moscheles hats trefflich (sic) einstudirt u dirigirt. -- Ich weiß nicht wie es zugeht, aber mir liegt die Menuett vor den andren Sätze (sic) im Kopfe, da ist was besonders Süßes drin. Also glaube nicht und erwarte nicht daß ich Dich heute sehr lob, - - die Andren verderben mir meinen Musikdirektor mit ihrem Applaus u ich halte eine Weile ein.“³⁴⁷

Diesen Erfolg seiner Sinfonie und anderer Kompositionen von ihm in London, deren regelmäßige Aufführung als Hinweis auf Mendelssohns Wertschätzung als Komponist in England angesehen werden können, übermittelt Mendelssohn sogleich seiner Familie:

„Von Moscheles und Klingemann habe ich wieder sehr erfreuliche, liebe Briefe. Sie haben dies Jahr im 5ten Philharmonic meine Melusine, im 6ten meine Gesangsszene, im 7ten meine a dur Sinf. gemacht, u. geben im 8ten letzten die Hebriden [...] Mosch. schreibt, die Sinf. sei diesmal vortrefflich gegangen, Klingem. sagt am besten von meinen Werken in London.“³⁴⁸

Die angeführten Briefaussagen über die Revision der Italienischen Sinfonie verdeutlichen, daß der Komponist mit dem ersten Satz der Sinfonie am unzufriedensten war und die Auffassung vertrat, diesen Satz fast komplett neu kom-

³⁴⁵ Brief Ignaz Moscheles an Mendelssohn (London, 1. Juni 1834). [Oxford, Bodleian Library, M.D.M. d.29, Nr. 163]

³⁴⁶ Ebenda.

³⁴⁷ Karl Klingemann an Mendelssohn (London, 3. Juni 1834). [Oxford, Bodleian Library, M.D.M. d.29, Nr. 164] - Daß Mendelssohns Umarbeitung der Sinfonie in direkter Verbindung mit dieser zweiten Aufführung und dem Lob von Moscheles und Klingemann steht, wird auch aus Mendelssohns Antwortschreiben an Klingemann deutlich: „Als ich Deine freundlichen Worte über meine Sinfonie las, machte ich mich sogleich daran für Franck die drei letzten Stücke aufzuschreiben und umzuarbeiten, ich wollt', ich könnte sie Dir eben vorspielen, sie sind viel besser geworden. Namentlich Nr. 2 und 3.“ [Düsseldorf, 28. Juni 1834], in: Klingemann-Briefwechsel, S. 135.

ponieren zu müssen. Während Mendelssohn die drei letzten Sätze in der revidierten Fassung, wie sie MN 28 darstellt, als „viel besser“³⁴⁹ und endgültig gelungen betrachtete, hielt er am Plan einer Neukomposition des ersten Satzes noch bis in das Jahr 1837 fest. Hatte der Komponist 1834 noch fehlende Zeit für das Zurückstellen dieses Planes verantwortlich gemacht, lassen spätere Aussagen auf kompositorische Probleme Mendelssohns schließen. So schreibt er am 16. Februar 1835 an Karl Klingemann:

„Auch am ersten Stück der a-dur-Sinfonie knabbere ich und kann es nicht recht kriegen - ganz anders werden muss es auf jeden Fall - vielleicht ganz neu - aber eben dieser Zweifel stört mich bei einem neuen Stück.“³⁵⁰

Bis 1837 sind keine Stellungnahmen Mendelssohns überliefert, in denen der Komponist sich explizit zum Stand seiner Umarbeitung äußert. Nur allgemein im Zusammenhang mit dem Plan, die a-moll Sinfonie zu komponieren, erwähnt er auch die A-dur Sinfonie. Insbesondere seine Schwester Fanny fragt mehrmals nach, wann er die Komposition seiner „früheren Sinfonien“ wieder vornehme.³⁵¹

Darauf daß der Komponist die Fassung seiner Sinfonie auch nach der Überarbeitung der letzten drei Sätze nur als vorläufig betrachtete, könnten Mendelssohns Äußerungen in einem Brief an den Komponisten Louis Spohr verweisen. Dort lehnt der Komponist die Anfrage Spohrs um Übersendung eines seiner Instrumentalstücke mit der Begründung ab, er müsse erst noch Änderungen vornehmen:

„Mit Freuden würde ich Ihnen sogleich eines meiner Instrumentalstücke geschickt haben, da es mir sehr ehrenvoll ist daß Sie eines davon verlangen; doch muß ich sowohl die Ouvertüre als die Sinfonie ehe ich sie mit gutem Gewissen fortschicken könnte, noch einmal genau durchsehen und manches darin noch abändern, welches mir bisher unmöglich war. Sollte ich in der nächsten Zeit dazu kommen, so würde ich mir die Freiheit nehmen Ihnen die Ouvertüre zur Melusine zuzuschicken, und mich sehr freuen wenn sie

³⁴⁸ Brief Mendelssohns an die Familie [(Düsseldorf, 12. Juni 1834), NYPL Family Letters].

³⁴⁹ Brief an Klingemann (Düsseldorf, 28. Juni 1834). In: Klingemann-Briefwechsel..., S. 135.

³⁵⁰ Brief Mendelssohns an Karl Klingemann (Düsseldorf 16. Februar 1835), in: *Klingemann-Briefwechsel...*, S. 171. - In einem späteren Brief vom 26. Juni 1835 kommt Mendelssohn nochmals auf die Sinfonie zu sprechen, als er Klingemann in dessen Ansicht bestätigt, er benötige zu lange zur Fertigstellung einer Sinfonie: „*Einiges, was wirklich fertig ist, macht mir viel Freude, aber ich fange an zu wünschen, dass ich mit dem Ganzen fertig wäre [das Oratorium Paulus, Anm. d.V.], und wieder etwas Neues vornehmen könnte. Unter dem ersten sollen dann die beiden Sinfonien sein, das versichere ich Dich; ich knabbere wahrhaftig über die Gebühr lange daran.*“ Ebd., S. 182.

³⁵¹ Vgl. hierzu die bei Marcia J. Citron angeführten Briefe Fannys an ihren Bruder vom 28. Juni 1836 und 28. Oktober 1836. *The Letters of Fanny Hensel...*, S. 512 u. 518. - Mit diesen Sinfonien ist außer der Italienischen auch die Schottische und die Reformationssinfonie gemeint, die ja alle drei 1836 noch nicht veröffentlicht waren.

Dieselbe aufführen und mir dann Ihr Urtheil darüber nicht vorenthalten wollten.³⁵²

Eine Aufführung der Sinfonie in Deutschland schien der Komponist demnach bewußt vermeiden zu wollen und eine Veröffentlichung zog der Autor im Jahr 1835 gleichfalls nicht in Betracht, obwohl er, wie aus einem Brief an die Eltern deutlich wird, von Verlegerseite aus mehrere Angebote hatte:

„Ich habe soviele Bestellungen, die sie auf allerhöflichste Weise vorbringen, daß ich ein Paar Jahre arbeiten könnte, ehe ich durchkäme, Kistner hat [durchgestrichen] will z.B. die nächste Sinfonie, die ich schreiben werde, haben, und ich kann sie nicht einmal bestimmt zusagen, Peters wollte für jedes Stück ein höheres Honorar geben, als jeder andere, u. Härtels überhäufen mich gar mit Artigkeiten.“³⁵³

Eine weitere Londoner Aufführung der Italienischen Sinfonie im Jahr 1837 mag dann aber erneut die Absicht des Komponisten verstärkt haben, die Revision der Sinfonie durch Neukomposition des ersten Satzes abzuschließen. Entgegen der Auffassung Coopers, der davon ausgeht, daß der Komponist erst durch Ignaz Moscheles von der Londoner Aufführung am 15. Mai 1837 erfahren habe³⁵⁴, zeigt ein Brief Mendelssohns vom 29. Mai 1837 an seine Schwester Rebecka, daß der Komponist von der Aufführung Kenntnis hatte:

„Alle meine Verbindungen nach England scheinen dadurch (*geplanter Auftritt beim Musikfest in Birmingham, Anm. d.V.*) wieder fester geknüpft zu werden; es vergehn jetzt wenig Wochen in London wo sie nicht etwas von meiner Musik geben, nämlich haben sie in demselben Philharmonischen Concert mein Clavierconcert u. meine a dur Symphonie aufgeführt; das macht mir alles Freude, weil ich schon an einer Menge neuer Sachen schreibe, u. aus allem sehe ich daß ich Recht tue einmal wieder hinzugehen.“³⁵⁵

Während seines Aufenthalts beim Musikfest in Birmingham bekräftigte der Komponist sein Vorhaben, einen neuen ersten Satz zur Sinfonie zu komponieren.³⁵⁶ Auf dies Vorhaben hatte die Forschung bisher nur indirekte Hinweise aus einem Brief von Moscheles an Mendelssohn:

³⁵² Brief Mendelssohns an Ludwig Spohr (Düsseldorf, 19. März 1835) [Oxford, Bodleian Library, M.D.M. c.42 fol.20].

³⁵³ Brief Mendelssohns an die Eltern [(19. September 1835) NYPL, Family Letters].

³⁵⁴ Cooper zitiert hierzu einen bisher unveröffentlichten Brief Moscheles an Mendelssohn vom 3. Juni 1837: „*Deine Sinfonie in A im Philharm. Concert hat mir viel Freude gemacht, nur thut es mir Leid daß mir die Einleitung derselben nicht zufiel.*“ In: J.M. Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“...*, S.52. - Zu dieser Aufführung konstatiert Cooper: „*There is no evidence that Mendelssohn knew in advance of this performance.*“ Ebenda.

³⁵⁵ Frankfurt, 29. Mai 1837 [NYPL, Family Letters].

³⁵⁶ Dies geht aus einem Brief von Charles Neate an den Komponisten vom 18. Januar 1841 hervor [Oxford, Bodleian Library M.D.M. d.39, Nr. 24], in dem Neate Mendelssohn an ein Gespräch aus dem Jahr 1837 erinnert, in dem der Komponist ihm mitgeteilt hatte, die

„Du hast uns Deine A dur-Symphonie in Deiner neuen Bearbeitung versprochen, und wir halten Dich beim Wort, nur bitte, lass uns nicht lange warten. Sie ist mein Liebling und es kommt mir vor, als sollte ich einem schönen Mädchen in einem neuen Kleide begegnen, und ich zweifelte, ob sie mir noch besser als früher gefallen könne. *Nous verrons - nous entendrons.* - Indessen habe ich die Geliebte in ihrem ersten Gewande - die Original-Partitur - in guter Verwahrung und bleibe ihr treu.“³⁵⁷

Dies war auch das Briefzeugnis, an dem die Vermutung festgemacht wurde, Mendelssohn hätte 1837/38 die Umarbeitung der Sinfonie abgeschlossen und diese endgültige Fassung hätte Moscheles am 18. Juni 1838 in London dirigiert. John Michael Cooper konnte nun in seiner Dissertation anhand der brieflichen Korrespondenz zwischen der Philharmonischen Gesellschaft und dem Komponisten sowie Zeitungsberichten aufzeigen, daß der Komponist eine Revision des ersten Satzes definitiv nicht abgeschlossen hat und sich 1841 endgültig von der Sinfonie insgesamt abgewandt hatte. Eine Besprechung der letzten Aufführung der Sinfonie durch Moscheles 1838 verweist explizit auf den Zustand, daß der erste Satz der schwächste der Sinfonie sei und eine Neukomposition erforderte:

„The new Symphony by Mendelssohn is not yet understood; and the Society may be said to have no opportunity of a genuine rehearsal, we cannot prognosticate the period when a revelation of the composer's meaning may be vouchsafed them. The first movement is less striking than most of this composer's efforts, and we understand [that it] so little satisfied M. Mendelssohn, that he has expressed his intention to write another in its place.“³⁵⁸

Der Komponist hat diese Neukomposition jedoch nicht mehr in Angriff genommen und aus seiner Reaktion gegenüber der schriftlichen Aufforderung des Sekretärs der Philharmonischen Gesellschaft Londons, William Watts, im Jahr 1840, einen neuen ersten Satz zu komponieren, schließt Michael Cooper, daß Felix Mendelssohn zu diesem Zeitpunkt nicht mehr vorhatte, die Italienische Sinfonie zu beenden und dann auch herauszugeben. Cooper selbst hatte noch in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1992 Mendelssohns Brief an Klingemann, in dem der

Philharmonische Gesellschaft solle von einer geplanten Aufführung der Sinfonie absehen, da er zunächst noch einen neuen ersten Satz komponieren wollte. - Vgl. hierzu den in J.M. Coopers Dissertation *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“* abgedruckten Brief im originalen Wortlaut, S. 58 Anm. 93.

³⁵⁷ Brief Moscheles an Mendelssohn vom 23. Dezember 1837. In: *Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles...*, S. 149.

³⁵⁸ zitiert nach: J.M. Cooper, *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“...*, S.54. [Original in: *Musical World* 3 (21 June 1838), S. 133]

Komponist von der Aufforderung Watts berichtet, als letzte überlieferte Quelle zur Italienischen Sinfonie angesehen³⁵⁹:

„Es sieht leider nicht nach meinem Kommen im nächsten Frühjahr aus, heute erhielt ich einen Brief vom Philharmonic, der mich verdross, und auf den ich a cavallo antworten will. Watts schreibt in seiner gewöhnlichen diktatorischen Art, ich möge eine Ouvertüre mit 8fach doublierten Stimmen schicken, und zu meiner a dur-Symphonie einen neuen ersten Satz schreiben. Das finde ich alles beides ungehobelt, und werde es ihnen in meiner Antwort ergebenst hören lassen.“³⁶⁰

In der Margaret Deneke Sammlung der Bodleian Library in Oxford fand Cooper dann nicht nur den Brief von Watts an Mendelssohn, sondern auf dessen Rückseite auch Mendelssohns Entwurf eines Antwortschreibens an die Philharmonische Gesellschaft sowie weitere Korrespondenz aus dem Jahr 1841, aus der explizit hervorgeht, daß Mendelssohn nicht nur die Neukomposition eines ersten Satzes zur Sinfonie aufgegeben hatte, sondern auch, daß der Komponist die Sinfonie für künstlerisch nicht gelungen erachtete und deshalb den Verzicht der Philharmonischen Gesellschaft von weiteren Aufführungen der Komposition in London als eine zwangsläufige Folge der geringeren künstlerischen Qualität seiner Komposition wertete:

Auf die Aufforderung der Philharmonischen Gesellschaft vom 20. Oktober 1840, einen neuen ersten Satz zu komponieren³⁶¹, äußerte sich der Komponist in seinem Briefentwurf sehr überrascht, da er persönlich der Gesellschaft gegenüber nie offiziell diese Absicht mitgeteilt hatte:

„...I also was not aware that I communicated to the Philh. Soc. my intention of of(sic) writing a new 1st movt. to my Symphony in A. Although I once thought of it I [originally: do not know] cannot tell you at present whether or when I shall do so.“³⁶²

³⁵⁹ „The letter to Klingemann of 26. October 1840 is Mendelssohn's latest surviving reference to the „Italian“ Symphony.“ In: J.M. Cooper: „Aber eben dieser Zweifel“..., S. 175.

³⁶⁰ Brief Mendelssohns an Karl Klingemann (Leipzig, 26. Oktober 1840). In: Klingemann-Briefwechsel..., S. 250. - Diesen Brief führt auch Siegfried Oechsle mit Bezug auf Wulf Konolds Forschungsergebnissen in seinen Ausführungen zur Schottischen Sinfonie als Beleg für seine These an, Felix Mendelssohn habe noch im Jahr 1840 die Absicht gehabt, einen neuen ersten Satz zur Italienischen Sinfonie zu komponieren.

³⁶¹ Die entsprechende Briefstelle lautet: „They [die Direktoren der Philharmonischen Gesellschaft, Anm.d.V.] likewise desire me to remind you of your proposed intention of writing a new first movement to your Symphony in A which they are very anxious to possess when finished.“ William Watts an Felix Mendelssohn (London, 20. Oktober 1840), zitiert nach J.M. Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian“...*, S.55f. [Original: Oxford, Bodleian Library, M.D.M. d.38, Nr. 103]

³⁶² zitiert nach J.M. Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“...*, S.56. [Original: Oxford, Bodleian Library, M.D.M. d.38, Nr. 103]

An der Formulierung des letzten Satzes wird deutlich, daß der Komponist im Jahr 1840 eigentlich nicht mehr konkret eine Neukomposition beabsichtigte. Denn er bezeichnet dieses Vorhaben als eine 'vergangene' Überlegung („I once thought of it“), von der er 1840 nicht sicher wußte, ob er sie überhaupt noch in Erwägung ziehen sollte („whether or when I shall do so“). Aus diesen Aussagen des Komponisten können keine direkten Schlüsse auf die Verzichtsgründe des Komponisten gezogen werden. Erst an Formulierungen in einem weiteren Briefentwurf wird explizit deutlich, daß dem Komponisten die künstlerische Qualität seiner Sinfonie nicht genügte:

„...But all this really refers to the invitation of a new movt. to an old composition of mine, and it is quite erroneous and far from my true feelings if you suppose in your letter that I wish for any explanations why this Symph. has not been performed. Of such a thing I shall never complain, nor express any regret for indeed I always considered it as a natural [deleted: and welcome] consequence of the true value of a composition & you will recollect how often I expressed to you & others that I am far from satisfied with this, and indeed many other Compositions of mine.“³⁶³

Der Komponist erachtete den Sachverhalt, daß seine Sinfonie in London nicht mehr aufgeführt wurde, als eine - von ihm befürwortete - adäquate Konsequenz des künstlerischen Wertes dieser Komposition. So erinnert Mendelssohn den Adressaten daran, daß er ihm und anderen gegenüber wiederholt auf seine Unzufriedenheit hinsichtlich der Qualität dieser Sinfonie als auch hinsichtlich anderer eigener Kompositionen hingewiesen habe. Ein Hinweis darauf, daß der Komponist die 'Italienische Sinfonie' endgültig zur Seite gelegt hatte und diese in seinen künstlerischen Überlegungen in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts wenn überhaupt nur eine untergeordnete 'Rolle' spielte, ist der Formulierung von einem neuen Satz zu einer alten Komposition („invitation of a new movt. to an old composition“) zu entnehmen.

Nach Michael Cooper muß dieser Briefentwurf bisher als letztes überliefertes Zeugnis gelten, in dem sich der Komponist über seine Sinfonie äußert. Die beschriebene Quellenlage der Italienischen Sinfonie kann nach Auffassung von Michael Cooper nur die Schlußfolgerung nach sich ziehen, daß keine Fassung letzter Hand der Sinfonie überliefert ist und daß die 1851 aus dem Nachlaß publizierte Fassung der Sinfonie zweifelsfrei diejenige Fassung repräsentiert, die in den Augen des Komponisten fehlerhaft war, während die revidierte und nach

³⁶³ Entwurf eines Antwortschreibens an Charles Neate auf der Rückseite des Briefes von Neate an den Komponisten vom 18. Januar 1841. Zitiert nach J.M. Cooper: *Felix Mendelssohn*

Ansicht des Komponisten verbesserte Fassung der Sätze 2-4 im Autograph MN 28 lange Zeit sogar nur als Vorstudie der Sinfonie angesehen wurde und bis heute der fachwissenschaftliche Diskurs nur über die gedruckte Fassung geführt werde.³⁶⁴

Mit der Gegenüberstellung dieser für den Mendelssohndiskurs konträren Forschungsmeinungen zur 'Italienischen Sinfonie' ist nicht intendiert, die bisher im Diskurs akzeptierte Auffassung von dieser Sinfonie als 'gelungenem und reifem Werk' des Komponisten als der 'vergangenen Realität' inadäquate Sicht zu entlarven. Eine These, die dieser Arbeit zugrunde liegt, ist, daß Aussagen über vergangene Geschehnisse, 'wie es wirklich gewesen ist', als Resultate der angewandten Diskursregeln und des von den Diskursteilnehmern akzeptierten Kategorien- und Kriteriengefüges anzusehen sind. Es geht in diesem Fall nicht um eine Unterscheidung von 'wahr' oder 'unwahr', sondern um eine Überprüfung, ob die von den Diskursteilnehmern als „wahrhaft wissenschaftlich“ angesehenen Forschungsmethoden ihren selbst gewählten Regeln gemäß angewandt wurden. Am Fachdiskurs über die Italienische Sinfonie kann jedoch beobachtet werden, daß die Forschungsergebnisse von Michael Cooper – obgleich den selben Diskursregeln und akzeptierten Forschungsmethoden verpflichtet – bisher kaum in den Fachdiskurs Eingang gefunden haben. Wenn für die Diskursteilnehmer die 'Authentizität' der sogenannten Primärquellen (Partiturotographie sowie Selbstaussagen des Komponisten) als 'Fakten' oder 'historische Tatsachen' der vergangenen Wirklichkeit feststeht, dann müßten Coopers Ergebnisse, da sie aus bisher unbekanntem primärem Quellenmaterial resultieren, zu einer Revision der bisherigen Forschungsmeinung führen. Denn die von Cooper beschriebene Quellenlage tangiert mit dem 'Werkbegriff' und der Vorstellung vom Komponisten als sein 'Werk' erst autorisierenden 'Schöpfer' zwei der für eine historische Musikwissenschaft grundlegenden Beurteilungskategorien, so daß aus den Forschungsergebnissen von Michael Cooper wiederum die Schlußfolgerung gezogen werden könnte, daß die 'Italienische Sinfonie' im strengen Sinne nicht als 'Werk'

Bartholdy and the „Italian Symphony“..., S. 59. [Original: Oxford, Bodleian Library, M.D.M. d.39, Nr. 24]

³⁶⁴ „...*The undated 1834 revisions score for the last three movements was until recently considered a draft for the 1833 score; consequently, the 1834 revisions have remained unpublished. The Italian Symphony that has been the subject of so much admiration is thus the one that Mendelssohn found so displeasing in 1834, and the 'many very necessary improvements' effected in the reworking of its last three movements are represented in an entirely different manuscript.*“ J.M. Cooper: *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“...*, S. 62f.

überliefert ist, da der Komponist keine Fassung autorisiert, sondern sich von der Komposition explizit distanziert hat.

Würden die Ergebnisse Coopers im Mendelssohn-Diskurs jedoch offensiv vertreten, stünden die Diskursteilnehmer vor der Aufgabe, die Inkonsequenz bei der Anwendung der Beurteilungskriterien gegenüber den weiteren Sinfoniekompositionen Mendelssohns rechtfertigen zu müssen. Denn die 'scheinbar' negative Selbsteinschätzung des Komponisten hinsichtlich seiner c-moll Sinfonie sowie die rigorose Distanzierung des Komponisten von der Reformationssinfonie werden von der Forschung als ein ausschlaggebender Faktor bei der Beurteilung der geringeren kompositorischen Qualität dieser Sinfonien angegeben. Die Briefzeugnisse Mendelssohns, die hierzu als Beleg herangezogen werden, wären inhaltlich mit den Äußerungen Mendelssohns in seinem Briefentwurf 1841 an Charles Neate über die Italienische Sinfonie vergleichbar:

Die c-moll Sinfonie hatte der Komponist 1835 gegenüber Henriette Voigt als 'Jugendwerk' bezeichnet, das durchaus nicht in die Reihe seiner jetzigen Sachen passe³⁶⁵, und über die Reformationssinfonie äußerte sich der Komponist 1838 - wie bereits an anderer Stelle zitiert - folgendermaßen:

„...Die Symphonie zur Feier des Reformationsfestes bedaure ich Ihnen nicht schicken zu können, da es eine so jugendliche Jugendarbeit ist, daß ich mich jetzt zuweilen wundere, daß ich sie nicht besser gemacht habe, und da ich sie also aus dem Gefängniß in meinem Schrank nicht entwischen lassen darf.“³⁶⁶

Die Italienische Sinfonie, in der Fassung von 1833, entstand nur 3 Jahre nach der Reformationssinfonie, und der Komponist rückt die Sinfonie in seinem Briefentwurf aus dem Jahr 1841 gleichfalls in den Status einer 'frühen' Komposition, mit der er nicht zufrieden war:

„...But all this really refers to the invitation of a new movt. to an old composition of mine, and it is quite erroneous and far from my true feelings if you suppose in your letter that I wish for any explanations why this Symph. has not been performed. Of such a thing I shall never complain, nor express any regret for indeed I always considered it as a natural [deleted: and welcome] consequence of the true value of a composition & you will recollect how often I expressed to you & others that I am far from satisfied with this, and indeed many other Compositions of mine.“³⁶⁷

³⁶⁵ Brief Mendelssohns an Henriette Voigt (Düsseldorf, 10. April 1835).

³⁶⁶ Brief Mendelssohns an Dr. Franz von Piatkowski (Berlin, 26. Juni 1838). In: Max Friedländer, Ein Brief Felix Mendelssohns, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 5(1889) S.483f.

³⁶⁷ Entwurf eines Antwortschreibens an Charles Neate auf der Rückseite des Briefes von Neate an den Komponisten vom 18. Januar 1841. Zitiert nach J.M. Cooper: *Felix Mendelssohn*

Ein möglicher Grund für das defensive Verhalten der Mendelssohn-Forschung hinsichtlich der Forschungsergebnisse von Michael Cooper könnte darin liegen, daß die Wertschätzung der 'Italienischen Sinfonie' ein grundlegender Bestandteil des 'Mendelssohn-Bildes' der Forschung ist. Diese Sinfonie gilt nicht nur innerhalb der Sinfoniekompositionen des Komponisten als gelungenes und reifes Werk sowie als Beispiel für die teilweise sich zum Klischee verfestigte Vorstellung von Felix Mendelssohn als einen Komponisten, der in klassischer Formvollendung, melodiereiche und mit Wohlklang angefüllte Musik zu komponieren verstand, sondern diese Sinfonie wird neben der Schottischen Sinfonie zum Kanon einer Gattungsgeschichte der Sinfonie nach Beethoven zugehörig gezählt. Coopers Forschungsergebnisse tangierten somit nicht nur einen kleinen, vernachlässigenswerten Mosaikstein der Mendelssohn-Forschung, sondern könnten weitreichendere Auswirkungen auf die Vorstellung einer Gattungsgeschichte der Sinfonie nach sich ziehen. Zumindest Irritationen müßten bei den Forschern ausgelöst werden. Denn wie soll weiterhin plausibel die Zugehörigkeit der Italienischen Sinfonie zu einem Werkkanon der Gattung 'Sinfonie' begründet werden, wenn die Komposition einigen der von der Forschung als maßgebend aufgefaßten Kategorien, die als Voraussetzung für die Zugehörigkeit zum Kanon angesehen werden, nicht entspricht?

Ein in seinen Konsequenzen fast extrem zu nennender Rechtfertigungsversuch kann an Wulf Konolds Resümee in dessen Ausführungen zur Italienischen Sinfonie beobachtet werden:

„...die Tatsache, daß sich das Musikleben mit einem >unvollendeten Werk< eingerichtet hat, ist in diesem Falle Ausweis eines >kollektiven Qualitätsgefühls< vor dem auch philologische Skrupel und die Pietät vor dem Willen des Komponisten zu verstummen haben.“³⁶⁸

Bartholdy and the „Italian Symphony“..., S. 59. [Original: Oxford, Bodleian Library, M.D.M. d.39, Nr. 24]

³⁶⁸ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 341. Was hier 1992 von Konold als 'unbestreitbare' Feststellung konstatiert wird, hatte der Autor noch 1987 einschränkend als Möglichkeit im Konjunktiv formuliert: *„Die Tatsache aber, daß sich das Musikleben mit einem 'unvollendeten' Werk eingerichtet hat, könnte in diesem Fall – ungeachtet philologischer Skrupel und der Pietät vor dem Willen des Komponisten – verstanden werden als 'Werkvollendung durch die Rezeption'.*“ Derselbe, S.55. – Ein wichtiger Unterschied zeigt sich hierbei jedoch auch in der expliziten Heranziehung eines Rezeptionsästhetischen Ansatzes, der in dieser Form im späteren Text von 1992 nicht mehr in dieser Konsequenz deutlich wird. Denn das „kollektive Qualitätsgefühl“ ist nicht gleichzusetzen mit der Ansicht, daß der Rezeptionsprozeß integraler Bestandteil des Werkbegriffes ist. Die methodische Offenheit, die dem früheren Zitat zugrundeliegt, daß nämlich Faktoren des Rezeptionsprozesses, zu denen auch der wissenschaftliche Diskurs zu zählen ist, eine Komposition erst als 'Kunstwerk' einsetzen, wird 1992 wieder zurückgenommen. Dort wird implizit konstatiert, daß sich das 'historisch Wertvolle' kraft

Damit enthebt sich der Autor rigoros der wissenschaftlichen Verfahrensweisen, denen er sich bei der Beurteilung der anderen Sinfoniekompositionen Mendelssohns verpflichtet fühlt. Die grundlegenden Forschungsfelder einer historischen Musikwissenschaft werden von Konold in diesem Satz radikal bagatellisiert, wenn der Bereich der Quellenkritik und damit indirekt auch der 'Werkbegriff' subsumiert werden unter dem Ausdruck „philologische **Skrupel**“ sowie wenn die sonst grundlegende Kategorie der 'Autorintention', des Komponisten als 'Schöpfer' seines Werkes, nur noch etikettiert wird als „**Pietät** vor dem Willen des Komponisten“. Statt dessen wird für Wulf Konold mit dem Bereich der 'Rezeption', auf den der Ausdruck vom „kollektiven Qualitätsgefühl“ verweist, eine Kategorie ausschlaggebend, der von einer historischen Musikwissenschaft bei der 'Bewertung' des ästhetischen Wertes einer Komposition – wenn überhaupt – bisher nur eine untergeordnete Rolle zugestanden wird.

Wulf Konolds Anführung der positiven Rezeption der Italienischen Sinfonie als Beweis für den Kunstcharakter dieser Sinfonie dürfte jedoch nicht als eine generelle Aufwertung von Fragen der Rezeption im Zusammenhang mit der Bestimmung des ästhetischen Wertes von Kompositionen aufzufassen sein. Darauf verweist die einschränkende Formulierung „in diesem Falle“. So kann man diese Argumentation eher als ein Zugeständnis auffassen, das nur aus der Notwendigkeit resultiert, den 'status quo' der Forschung über die Italienische Sinfonie als 'reifes' Werk zu bewahren.

Daß sich Wulf Konold diesem 'status quo' verpflichtet fühlt, demonstriert der Autor explizit, wenn im Schlußteil seiner Veröffentlichung konstatiert wird:

„Es gilt jedoch, daß »die ›Schottische‹ und die ›Italienische Sinfonie‹ die Mendelssohnschen Werke seien, die der Geschichte der Gattung angehören, einer Geschichte im emphatischen Sinne, in der die Substanz vergangener Wirklichkeit vom bloßen Schutt der Überlieferung getrennt erscheint.«³⁶⁹

Damit überführt der Autor eine These des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus, die Konold hier zitiert, in ein apodiktisches Verdikt, das in Konolds Veröffentlichung gleichermaßen als Schließungsfigur seines gesamten Themendiskurses fungiert. Bestätigt und bekräftigt werden explizit der Forschungsstand und die Auffassungen über die Sinfoniekompositionen, die der Autor in seinem Vorwort zunächst nur als mögliche Gründe dafür anführte, weshalb in der mu-

seiner ästhetischen Qualität von selbst durchsetze, und das kollektive Qualitätsgefühl bezieht sich also auf das Erkennen dieses besonderen Kunstcharakters der Komposition.

³⁶⁹ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 341.

sikwissenschaftlichen Forschung bisher Arbeiten über Mendelssohns Sinfonien weitgehend unterblieben.³⁷⁰

³⁷⁰ Vgl. hierzu das auf S. 8f. dieser Arbeit angeführte Zitat.

3. KAPITEL: DER DISKURS ÜBER EINE 'GATTUNGSGESCHICHTE DER SINFONIE NACH BEETHOVEN'

An den in dieser Arbeit thematisierten Texten über Felix Mendelssohn kann beobachtet werden, daß die jeweiligen Verfasser ihre Urteile über die Sinfoniekompositionen Mendelssohns zum Teil explizit, wie Wulf Konold, überwiegend jedoch implizit im Kontext von Vorstellungen über eine 'Gattungsgeschichte der Sinfonie' nach Beethoven formulieren. Innerhalb ihrer Argumentationen ist dieser Bezug jedoch nicht auf der Gegenstandsebene der Untersuchungen situiert, sondern er dient als übergeordnete Verweisebene, mit der die eigene Urteilsbildung methodisch abgesichert werden soll. Auf diesen Metadiskurs von einer 'Gattungsgeschichte der Sinfonie' wird mit einer Selbstverständlichkeit rekurriert, als ob die Auffassungen über eine gattungsgeschichtliche Entwicklung der 'Sinfonie' als invariante Erkenntnisse einer musikwissenschaftlichen Forschung zu gelten hätten. Sichtet man die deutsche Fachliteratur, ergibt sich ein abweichender Eindruck. Denn einer Vielzahl von Einzeluntersuchungen steht keine Veröffentlichung zur Seite, in der ein fundiertes Theoriegebäude für Musikgeschichtsschreibung und für Gattungskonzepte entworfen worden ist.³⁷¹

Diese fehlende theoretische Absicherung ist innerhalb der Forschung längst als Desiderat erkannt worden. Die Ansätze einer Theoriedebatte, für die die Wissenschaftler Walter Wiora, Carl Dahlhaus und Wulf Arlt stehen, reichen bis in die 1960er und 1970er Jahre zurück.³⁷² Die Behauptung, es hätte sich seit diesen Beiträgen in der Musikwissenschaft nichts getan, würde der Wiederaufnahme von 'Gattungsfragen' im gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Diskurs nicht gerecht. So wäre die gegenwärtige Forschungssituation mit Carl Dahlhaus' rigoroser Charakteristik, die er 1978 im Brockhaus/Riemann Lexikon formulierte, in dieser Ausschließlichkeit sicher nicht mehr adäquat beschrieben:

„Für die Musikwissenschaft des 20. Jh. ist die unreflektierte Selbstverständlichkeit charakteristisch, mit der – z.B. in den Handbüchern von H. Kretz-

³⁷¹ Hinsichtlich einer Theorie für Musikgeschichtsschreibung kann die 1977 von Carl Dahlhaus vorgelegte Veröffentlichung *Grundlagen der Musikgeschichte* als Versuch einer Theoriebildung gelten. Doch ist dieser Entwurf für den Diskurs einer deutschen Musikwissenschaft ein Einzelfall geblieben, an dem sich keine weiterführende Diskussion oder auch Kritik entzündet hätte, die als eine grundlegende Debatte über Methodenfragen der Musikhistoriographie angesehen werden könnte.

³⁷² Walter Wiora: *Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*. In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 10 (1965), S. 7-30. Wulf Arlt (Hg.): *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedenkschrift Leo Schrade. 1.Folge Bern 1973, darin u.a. der aus dem Jahr 1968 stammende Beitrag von Carl Dahlhaus *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert* sowie Arlts Einleitung *Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung*.

schmar und G. Adler – mus. G.[attungs]-Begriffe gebraucht werden, eine Selbstverständlichkeit, die nur vereinzelt durch B. Croce angeregte Zweifel an der Realität von G. (H. Besseler), durch Entwürfe einer Systematik (G. Adler, W. Wiora) und durch Versuche, das geschichtliche Wesen von mus. G. (L. Schrade, W. Arlt) oder deren sozialen Hintergrund (H. Engel, W. Wiora) zu ergründen, durchbrochen worden ist.³⁷³

Neben Beiträgen, die einzelne musikalischen Gattungen thematisieren,³⁷⁴ findet sich auch ein vom enzyklopädischen Anspruch sehr ambitioniertes Forschungsunternehmen wie das auf 15 Bände angelegte *Handbuch der musikalischen Gattungen*, für das auch ein Band mit dem Titel *Geschichte der Gattungstheorie* vorgesehen ist.³⁷⁵ Des weiteren mag der ausführliche Artikel zum Stichwort 'Gattung' von Hermann Danuser im Sachteil der neuen MGG zumindest für die gestiegene Aufmerksamkeit hinsichtlich des Gattungsbegriffs, dessen Verwendung und hinsichtlich einer nun als 'erforderlich' erachteten Gattungstheorie innerhalb der aktuellen Musikwissenschaft eintreten.³⁷⁶ Ob das von Danuser dort artikulierte Bedürfnis und das Bekenntnis, einen höheren Reflexionsgrad der Forschungstätigkeit und Fachgeschichte zu erreichen, eingelöst werden kann, muß sich an den wissenschaftlichen Beiträgen zum Handbuch erst erweisen.³⁷⁷

Einige Zweifel sind zumindest für Teile des ersten Handbuchbandes von Stefan Kunze über die Sinfonie im 18. Jahrhundert angebracht. Die weiteren zwei Sinfonie-Bände sind noch nicht erschienen.³⁷⁸ Vom Autor hätte man eigentlich erwartet, daß er den Gattungsbegriff 'Sinfonie' zunächst definiert. Denn dieser erste

³⁷³ Carl Dahlhaus: Artikel 'Gattung', in: Brockhaus/Riemann Musiklexikon, hrsg.v. C. Dahlhaus u. H.H. Eggebrecht. Bd. 1, Wiesbaden 1978, S. 452.

³⁷⁴ So die einzelnen Beiträge im von Hermann Danuser herausgegebenen Band *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*. Laaber 1988. (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hrsg.v. R. Jacoby, Bd.1), die Aufsätze in *Über Sinfonien – Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, hrsg.v. Christoph-Hellmut Mahling. Tutzing 1979 (= Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag) und die Referate auf der Kieler Tagung im Jahr 1980 *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, hrsg.v. F. Krummacher und H.W. Schwab. Kassel u.a. 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 26).

³⁷⁵ Siegfried Mauser (Hg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Laaber 1993ff.

³⁷⁶ Weder in der alten MGG noch im *Riemann Musiklexikon* [Sachteil 1967] waren Artikel zum Stichwort 'Gattung' vertreten. Erst im zweibändigen *Brockhaus/Riemann Musiklexikon* und im *Großen Lexikon der Musik* jeweils aus dem Jahr 1978 findet sich das Stichwort 'Gattung' mit einem eigenen Eintrag.

³⁷⁷ Hinsichtlich der 'Geschichtlichkeit' der musikalischen Gattungen und der musikalischen Gattungsgeschichtsschreibung innerhalb der Musikwissenschaft konstatiert Danuser: "Die oben skizzierten einzelnen Faktoren der Gattungsbildung sind daher in immer wieder neuer Perspektive und Selektion zum Gegenstand der musikalischen Gattungsgeschichtsschreibung gemacht worden, deren wissenschaftsgeschichtlicher Verlauf allerdings bisher noch nicht näher untersucht worden ist, bei der Reihe *Handbuch der musikalischen Gattungen* aber mit zu reflektieren ist." Hermann Danuser: Artikel 'Gattung'. In: MGG, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. L. Finscher. Sachteil Bd. 3. Kassel u.a. 1995, Sp.1042-1069, Ebd., Sp. 1063.

Band, in dem die Anfänge der Gattung mit dem Untertitel *Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* thematisiert werden, müßte eine theoretische und begriffliche Grundlage für die nachfolgenden Bände liefern – falls die drei Bände überhaupt als ein zusammenhängender Versuch einer Historiographie der Gattung 'Sinfonie' gedacht sind.³⁷⁹

Mit Textabschnitten wie nachstehendem stellt sich beim Leser jedoch der Eindruck ein, daß zumindest für diese Äußerung die Feststellung von Carl Dahlhaus über die „unreflektierte Selbstverständlichkeit“³⁸⁰ beim Gebrauch von Gattungsbegriffen doch noch zutrifft:

„Für die Sinfonie, die sich innerhalb einer bestimmten Epoche durch Namen und Physiognomie als festumrissene Gattung zu erkennen gibt, scheint der Gattungsbegriff keiner weiteren Explikation zu bedürfen. Niemand wird leugnen, daß es sich um eine echte musikalische Gattung handelt.“³⁸¹

Der Aspekt, daß Kunze ohne weitere Explikation von einem ontologischen Wesensbegriff für die Gattung 'Sinfonie' ausgeht, ist für das vorliegende Kapitel zunächst von nachrangigem Interesse. Der von Kunze zu behandelnde Gegenstand tritt hier quasi als sein eigener Aktant auf: Die Sinfonie selbst gibt sich dem Betrachter als Gattung zu erkennen. Statt dessen soll der zweite Satz des Zitats als Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen dienen, verweist dieser doch auf die Ebene des musikwissenschaftlichen Diskurses und implizit auf dessen Funktionsweisen. Denn die am Diskurs Beteiligten werden es zum überwiegenden Teil 'tatsächlich' nicht leugnen, daß es sich bei der Sinfonie um eine 'echte' musikalische Gattung handelt. Mitverantwortlich für diese Selbstverständlichkeit ist die Sachlage, daß im musikwissenschaftlichen Diskurs die Be-

³⁷⁸ Der zweite Band von Gernot Gruber steht unter dem Titel *Die Sinfonie der Wiener Klassik* und der dritte Band von Christoph von Blumenröder und Wolfram Steinbeck trägt den Titel *Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*.

³⁷⁹ Ins Auge sticht zumindest die unterschiedliche Schreibweise von 'Sinfonie'/'Symphonie' für die Titel. Während die ersten beiden Bände jeweils von 'der Sinfonie' ausgehen, führt die Ankündigung im soeben erschienenen Band 10/1 den dritten Sinfonieband mit der Schreibweise 'Symphonie' und auch der bestimmte Artikel 'die' fehlt hier. Da dieser dritte Band noch nicht vorliegt, führen Erklärungsversuche in Spekulationen. Bedenkt man jedoch die von Kunze angegebene Erklärung für seine Verwendung der Schreibweise 'Sinfonie' [„Im folgenden wird, wenn die Gattung gemeint ist, die aus dem Italienischen (>sinfonia<) abgeleitete Schreibung >Sinfonie< benutzt, da Gestalt und Name der Sinfonie in Italien und in der italienischen Musik ihren Ursprung haben.“ Stefan Kunze: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert...*, S. 10], dann implizierte die Schreibweise 'Symphonie' die Auffassung, daß sich im 19. u. 20. Jh. von einer festumrissenen Gattung nicht mehr sprechen läßt, sondern daß sich eher individuelle Einzelkompositionen finden, denen ein 'symphonischer Stil' eigen ist.

³⁸⁰ Carl Dahlhaus: Artikel 'Gattung'. In: Brockhaus/Riemann Musiklexikon..., ebd. S. 452.

³⁸¹ Stefan Kunze: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*. (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd.1), S. 5.

zeichnung 'Sinfonie' als Gattungsbegriff für einen konkreten Bestand von Einzelkompositionen fest installiert ist. Es herrscht Konsens über die Hauptlinien einer Entwicklung der 'Gattung', für die exemplarische Werke und Komponisten kennzeichnend sind, die ihrerseits dann zu normativer Geltung erhoben wurden. Diesen Zustand einer *communis opinio* der Forschung charakterisierte Ulrich Konrad 1986 mit folgenden Worten:

„Obwohl eine umfassende Geschichte der Sinfonie des 19. Jahrhunderts noch nicht geschrieben und obwohl das reich überlieferte Material zu einer solchen erst in geringem Umfange überhaupt gesichtet worden ist, scheint die historiographische Einteilung der Gattungsentwicklung in regelrechte Sinfonieepochen heute beinahe selbstverständlich geworden zu sein. Die Vorstellung, auf das durch die Leistungen der Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven gekrönte 'erste Zeitalter der Sinfonie' sei, nach einer angeblich künstlerisch unproduktiven Zwischenphase der Jahre 1830 bis 1840 sowie nach den romantischen Beiträgen Schumanns, das 'zweite Zeitalter' gefolgt, diese Vorstellung wirkt in ihrem Modellcharakter derart überzeugend, daß man über die zeitlichen 'Sinfonie-Vakuen' 1830 bis 1840 und 1850 bis 1870 tatsächlich glaubt hinwegsehen zu können.“³⁸²

Der musikwissenschaftliche Diskurs über Sinfoniekompositionen funktioniert, wie an der Vielzahl von Forschungsarbeiten beobachtet werden kann, anscheinend auch ohne eine grundlegende theoretische Fundierung des Gattungsbegriffs. Aus der Selbstverständlichkeit und Unmittelbarkeit wird der Gegenstand 'Sinfonie' selten heraus geholt. In den Zustand der Reflexion wird dieser Diskursmechanismus überwiegend nur von den Wissenschaftlern überführt, die sich entweder allgemein mit Methodenfragen ihrer Disziplin beschäftigen oder – konkret bezogen auf Sinfoniekompositionen – deren Forschungsgegenstand bisher nicht zu den kanonisierten Haupttraditionslinien der Gattungsentwicklung 'Sinfonie' gezählt wurde. Letzteres gilt für Konrads Diskussion der Sinfoniekompositionen, die beim Wiener Kompositionswettbewerb 1835 eingereicht wurden. Die zitierte Textpassage von Konrad steht direkt am Anfang seines Artikels und dient als Einleitung seiner eigenen Problematisierung der akzeptierten Vorstellungen einer Gattungsentwicklung. Der Autor verzichtet jedoch darauf, die 'Leitkategorie', die diesen Vorstellungen zugrundeliegt, ihrerseits zu reflektieren.³⁸³

³⁸² Ulrich Konrad: *Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata. Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven*. In: Augsburgs Jahrbuch für Musikwissenschaft 1986, hrsg.v. F. Krautwurst. Tutzing 1986, S. 209-239, ebd. S. 209.

³⁸³ So rechtfertigt Konrad die von ihm referierte selbstverständliche Einteilung der Gattungsentwicklung mit der Äußerung: „Dazu berechtigt – ob vollumfänglich, sei dahingestellt – die Tatsache, daß die weit auseinanderliegenden 'Zeitalter' durch eine Musikerpersönlichkeit von beinahe grenzenloser Wirkung innerlich zusammengehalten werden, durch Ludwig van Beethoven“. Ebenda. – Mit dem Einschub „ob vollumfänglich, sei dahingestellt“ enthebt sich der Autor jeglicher Reflexion der Leitkategorie 'Beethoven'.

Denn stereotypes Kennzeichen des Diskurses über eine Entwicklung der Gattung ist die Fixierung auf die Sinfoniekompositionen Beethovens. Diese von den Diskursteilnehmern selbst gesetzte Markierung einer Grenze innerhalb der gesamten Sinfonieproduktion hat für den Diskurs die Auswirkung, daß das Feld der Sinfoniekompositionen überwiegend nur beschrieben wird als eine von Haydn über Mozart aufsteigende und in der Person Beethovens dann 'kulminierende' und vollendete Entwicklung der Gattung sowie nach Beethovens Tod als die 'verzweifelte' Bemühung der nachfolgenden Komponisten, an Beethovens Leistung anzuknüpfen, ohne in 'bloßer' Epigonalität zu verharren. Die Untersuchungsperspektive scheint aus diesem Grunde per se festzustehen: Ein Wissenschaftler, der sich die Sinfoniekompositionen Schuberts, Mendelssohns oder Schumanns zum Forschungsgegenstand wählte, ohne die zum Problem erklärte 'Beethoven-Nachfolge' und die daraus resultierende Vorstellung von einer 'Krise der Gattung Sinfonie' zu thematisieren, setzte sich dem massiven Vorwurf der Fachkollegen aus, die 'eigentlichen' Problemstellungen des gewählten Themas nicht erkannt zu haben. Sogar nur vorsichtig geäußerte Bedenken, ob denn die Auffassung, die Beethoven nachfolgenden Komponisten wären an dem 'Anspruch' verzweifelt, an Beethovens als Maßstab anerkannte Kompositionen anknüpfen zu müssen, tatsächlich der vergangenen Realität entsprochen habe, vermögen bei einem Teil der Diskursteilnehmer einen Sturm der Entrüstung auszulösen.³⁸⁴

Diese Reaktionen demonstrieren wie fest installiert die Vorstellungen von einer 'Krise der Sinfonie' hinsichtlich der Beethoven nachfolgenden Komponisten im musikwissenschaftlichen Diskurs sind. Das argumentative basale Gerüst, mit dem diese Installation begründet wurde und diese gleichermaßen bis heute stützt, setzt sich zusammen aus dem Verweis auf die zeitgenössischen musikästhetischen Entwürfe und eine Hierarchie im Gattungssystem, für deren exemplarische Einlösung dann die Sinfoniekompositionen Beethovens dienen, sowie aus konkreten Äußerungen einiger Komponisten und deren Schwierigkeiten auf dem Gebiet der Sinfoniekomposition, die als Beleg für die 'Realität' des 'Sinfonie-Problems' angeführt werden. Die Bewertung einer Komposition erfolgt

³⁸⁴ Dies war beim 2. Mendelssohn-Kolloquium 1997 in Leipzig exemplarisch zu beobachten. Dem kritischen Einwand, die Vorstellungen, die um die Gestalt 'Beethoven' und 'die' Beethovensche-Sinfonie kreisten, stellten einen Mythos dar und könnten somit keine 'Realität' beanspruchen, wurde sofort entgegnet, auch ein 'bloßer' Mythos hätte im Bewußtsein der zeitgenössischen Komponisten als Realität empfunden werden können, und dieses Bewußtsein hätte dann das 'Sinfonie-Problem' und damit das 'Ausweichen' der

dann im Rahmen dieser Vorstellungen, 'ästhetischer Rang' wird einer Sinfonie zu- oder abgesprochen in den engen Grenzen einer als paradigmatisch eingesetzten 'großen Form' der Beethovenschen Sinfonien, die somit in den Status einer ahistorischen Norm überführt wird.

Hinsichtlich der autobiographischen Äußerungen, die für die Plausibilität der Schwierigkeit der Beethoven-Nachfolge eintreten sollen, wird häufig auf den Franz Schubert zugeschriebenen Ausspruch „*Aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen*“³⁸⁵, auf einige Tagebucheinträge von Robert Schumann, die von der Schwierigkeit bei der Komposition von Sinfonien zeugen, sowie auf die Auffassung von Johannes Brahms, „*Wenn man wagt, nach Beethoven Sinfonien zu schreiben, so müssen sie ganz anders aussehen*“ und die zunächst daraus folgende Konsequenz, „*nie eine Sinfonie zu komponieren*“³⁸⁶, verwiesen. Neben diesen als 'schlagend' aufgefaßten 'Beweisen' wird jedoch häufig nicht erwähnt, daß die Sinfonieproduktion nach Beethovens Tod – statt brach zu liegen – einen Aufschwung erlebte. Dieser 'Aufschwung' kann dokumentiert werden an Beiträgen der zeitgenössischen Musikzeitschriften und den überlieferten Konzertprogrammen, die von der Aufnahme der aktuell komponierten Sinfonien in die Konzerte berichten. Auf dieses Ungleichgewicht hat neben Ulrich Konrad³⁸⁷ auch Siegfried Oechsle hingewiesen:

„Insgesamt war die 'Allerneueste Periode' gewiß eine recht symphoniefreudige Zeit – ein Eindruck, der sich bei weiteren Exkursionen in die tieferen Provinzen des Kleinmeistertums noch verstärken würde.“³⁸⁸

Das Diktum von einer 'Krise der Sinfonie' wäre demnach zu differenzieren. Denn abhängig ist es von der ästhetischen Bewertung der Sinfoniekompositionen, denen im musikwissenschaftlichen Diskurs überwiegend der Kunstwert abgesprochen wird. Und selbst Oechsle führt seine Darstellung explizit mit dem 'ästhetischen Renomee' der Gattung, das eine 'Masse' der Beethoven nachfolgenden

Komponisten von der vom übermächtigen Anspruch Beethovens belasteten Gattung 'Sinfonie' ausgelöst.

³⁸⁵ Josef von Spaun: *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* (1858), in: O.E. Deutsch(Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Leipzig 1957, S. 109.

³⁸⁶ Zitiert nach Siegfried Kross: *Das 'Zweite Zeitalter der Sinfonie' – Ideologie und Realität*. In: Probleme der Symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Kongreßbericht Bonn, hrsg.v. S. Kross. Tutzing 1990. S. 11-36, Ebd., S. 29.

³⁸⁷ So äußert Konrad, daß Schuberts Diktum zwar „*beispielhaft für die Unsicherheit der Zeitgenossen*“ zeuge, man diesen Ausspruch jedoch „*keinesfalls als Beleg für eine vermeintliche Resignation vor den Anforderungen der Sinfonie heranziehen*“ dürfe, da das zeitgenössische Schrifttum und die kompositorischen Arbeiten vom Gegenteil zeugten. Ulrich Konrad: *Der Wiener Kompositionswettbewerb...*, S. 210.

³⁸⁸ Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven...*, S. 11.

den Komponisten – er etikettiert sie im obigen Zitat auch als Kleinmeister – nicht einzulösen verstand.³⁸⁹ Im Diskurs kann den zitierten Aussagen Schuberts, Schumanns und Brahms auch deshalb größere Relevanz beigemessen werden, weil diese drei Komponisten – im Gegensatz zu heute eher Unbekannten wie beispielsweise Christian Gottlieb Müller, Norbert Burgmüller oder Adolf Friedrich Hesse – in ihrer Bedeutung für eine deutsche Musikgeschichte seit langem fest installiert sind.

3.1 Diskursautorität: Carl Dahlhaus' Verdikt von der „peripheren Stellung“ der Mendelssohnschen Sinfonien in der Gattungsgeschichte

Der gewählten induktiven Vorgehensweise entsprechend ist in dieser Arbeit nicht intendiert, eine den bisherigen Entwürfen entgegenstehende Gattungsgeschichte der Sinfonie zu konzipieren. Statt dessen wird danach gefragt, welche konkreten Vorstellungen über eine Gattungsgeschichte und über den Gattungsbegriff 'Sinfonie' den Diskurs über Mendelssohns Leistung als Sinfoniekomponist bestimmen. Das Interesse richtet sich deshalb auf die Argumentationskontexte sowie auf die Möglichkeit einer spezifischen Konfiguration von Beurteilungskategorien und -kriterien, mit der die einzelnen Aussagen erst diskursiv mit Plausibilität ausgestattet werden.

Ausgangspunkt der nachfolgenden Diskussion sind Textpassagen des Wissenschaftlers Carl Dahlhaus, der nicht nur Mitinitiator einer neueren Mendelssohn-Forschung war³⁹⁰, sondern dessen Forschungstätigkeiten auch für die gegenwärtige deutsche Musikwissenschaft immer noch prägend sind.³⁹¹ Als den musikwissenschaftlichen Diskurs fundierend können seine Arbeiten deshalb ange-

³⁸⁹ „Der Anspruch, der auf dem symphonischen Komponieren lastete, war gewaltig. Er knüpfte sich nicht nur an die Postulate der Musikästhetik. Dieser Anspruch hatte einen Namen.“ Ebd., S. 14. – Der Komponistname, der hier noch ungenannt bleibt, wird ein paar Sätze später erwartungsgemäß mit 'Beethoven' benannt und anhand von zeitgenössischen Urteilen aus der AMZ als „Alleinherrscher“ [S. 15] der Gattung eingeführt.

³⁹⁰ Hier ist das schon wiederholt angesprochene Berliner Symposion aus dem Jahr 1972 zu nennen. Carl Dahlhaus zeichnete sich für die Herausgabe des Symposionberichts verantwortlich, dem er ein für die Mendelssohn-Forschung programmatisches Vorwort voranstellte. Carl Dahlhaus (Hg.): *Das Problem Mendelssohn...*, S. 7-9. Mit seinem Referat über *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen* stellte der Autor den Komponisten und dessen 'Oeuvre' in einen übergeordneten musik- und gattungsgeschichtlichen Kontext. Ebd., S. 55-60.

³⁹¹ Siegfried Kross bezeichnete Carl Dahlhaus kurz nach dessen Tod als „produktivsten Kopf der deutschen Musikwissenschaft unserer Generation“, der „die Vorstellungen des Fachs in den letzten 25 Jahren fraglos stark geprägt“ habe. Siegfried Kross: *Das „zweite Zeitalter der Sinfonie“ – Ideologie und Realität...*, S.14.

sehen werden, weil diese die grundlegenden Bereiche einer neueren musikwissenschaftlichen Forschung bearbeiten. Neben Fragen zur Methodik der Disziplin stehen Publikationen zur Musikästhetik, Musikgeschichtsschreibung, Gattungstheorie und musikalischen Analyse. Der Wissenschaftler Carl Dahlhaus stand neben diesen allgemein theoretischen Entwürfen gleichfalls für die konkrete Anwendung dieser Theoriekonzepte in Einzeluntersuchungen. Auf diese Sachlage trifft man bei dem vorliegenden Thema insbesondere, da Dahlhaus beispielsweise für den Handbuchband über das 19. Jahrhundert verantwortlich zeichnet.³⁹² Seine Darstellung der Musik des 19. Jahrhunderts und das Gesamtbild, das er vom 19. Jahrhundert entwirft, sind den eigenen Theoriekonzepten und Auffassungen über die maßgeblichen ästhetischen Strömungen verpflichtet. Dies hat zur Folge, daß ein Diskurs über den Komponisten Felix Mendelssohn ohne Bezug auf Carl Dahlhaus oder ohne eine Auseinandersetzung mit den von ihm aufgestellten Thesen nicht funktionierte, da dessen Auffassungen im musikwissenschaftlichen Diskurs fest installiert und teilweise kanonisiert sind.³⁹³

Als ein Beispiel für die Praxis, mit der Forschungsergebnisse von Carl Dahlhaus als 'communis opinio' rekuriert werden, ohne daß der Wissenschaftler Dahlhaus als 'Begründer' dieser Ansichten ins Spiel käme, kann das oben angeführte Zitat von Ulrich Konrad dienen.³⁹⁴ Denn der von Konrad dort konstatierten Forschungssituation einer Selbstverständlichkeit bei der historiographischen Einteilung der Gattungsentwicklung in regelrechte Sinfonieepochen liegen explizit die Ausformulierungen von Carl Dahlhaus im Handbuch des 19. Jahrhunderts zugrunde.³⁹⁵ Konrad verzichtet jedoch darauf, diese von Dahlhaus ausgehenden Selbstverständlichkeiten zu reflektieren.³⁹⁶

³⁹² Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber 1980. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)

³⁹³ Erst seit kurzem werden Auffassungen von Dahlhaus in ihrer Eigenschaft als 'Thesen' reflektiert. So z.B. Dahlhaus' Verdikt von der „toten Zeit der Sinfonie“, das als Thema einer deutschen Forschungstagung früher nicht denkbar gewesen wäre. Auf dem Bonner Kongreß im Jahr 1989 über 'Probleme der Symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert' – kurz nach dem Tode des Wissenschaftlers – benannte Siegfried Kross zwar die Sachlage, daß es zunehmend Forschungsergebnisse gebe, „die mit den von Dahlhaus vorgetragene Darstellungen unvereinbar waren“, doch führte diese Feststellung damals nicht zu einer grundlegenden Neubetrachtung. Wenn Kross „die Notwendigkeit einer neuen Sichtung der Fakten, ihrer sorgfältigen Analyse und der Diskussion ihrer Deutung“ konstatierte, so zielte dies Postulat nur auf die konkreten Untersuchungsgegenstände, während die zugrundegelegten Theorieentwürfe von Dahlhaus unangetastet blieben. [Siegfried Kross: *Das „zweite Zeitalter der Sinfonie“ – Ideologie und Realität...*, S.14f.]

³⁹⁴ Vgl. hierzu das auf S. 141 angeführte Zitat.

³⁹⁵ Am offensichtlichsten wird dies durch die Übernahme von Dahlhaus' Bezeichnung der Jahre nach 1870 als „zweites Zeitalter“ der Sinfonie, dem Dahlhaus unter diesem Etikett ein Kapitel im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft widmet. [Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 220ff.] Während in den weiteren Ausführungen zwar nicht das Vokabular von

Die Anerkennung des Wissenschaftlers Dahlhaus als Autorität hinsichtlich übergeordneter musik- und gattungsgeschichtlicher Fragen ist auch am Diskurs über die Sinfonien Mendelssohns zu beobachten. Wulf Konold orientiert seine eigene Darstellung explizit an Vorstellungen dieses Wissenschaftlers. War Friedhelm Krummacher Konolds Gewährsmann bei speziellen Fragen der Periodisierung des 'Oeuvres' und eines Personalstils von Mendelssohn, so werden Dahlhaus' Forschungspositionen bei den allgemeinen übergeordneten Fragen einer gattungsgeschichtlichen Einordnung von Mendelssohns Sinfoniekompositionen wirksam. Als Richtschnur für Konolds eigene Ausführungen – von der auch die Limitierung des eigentlich möglichen Fragehorizontes Konolds bedingt wird – dient nachstehendes Dahlhaus-Zitat aus dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*, dessen Argumentationskontext und implizite Voraussetzungen im folgenden erörtert werden sollen:

„Das Urteil, daß die *Schottische* und die *Italienische Symphonie* die Mendelssohnschen Werke seien, die der Geschichte der Gattung angehören, einer Geschichte im emphatischen Sinne, in der die Substanz vergangener Wirklichkeit vom bloßen Schutt der Überlieferung getrennt erscheint, dürfte denn auch feststehen. Und es war der Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit Beethoven [...] durch den die *Schottische* und die *Italienische Symphonie* zu den geglückten Werken wurden, als die sie sich im Repertoire behaupten. Als Komponist von Symphonien in der geschichtlichen Situation nach ›Beethoven‹ zu bestehen, bedeutete – trotz der Affinität zur Pastorale – für Mendelssohn, überhaupt nicht in den Schatten zu treten, den Beethoven warf.“³⁹⁷

Carl Dahlhaus formuliert im ersten Satz (s)eine These als scheinbar feststehende Erkenntnis. Zur Gattungsgeschichte der Sinfonie zählt er nur die *Italienische* und *Schottische Symphonie*. Damit werden die 'Reformationssinfonie', der 'Lobgesang' und die 'c-moll Sinfonie' aus einer 'Gattungsgeschichte im emphatischen Sinne' ausgeschlossen. Ausschlaggebend für dieses Urteil wird ein normativer 'Geschichtsbegriff', von dem der Autor an dieser Stelle

Dahlhaus verwendet wird, folgt jedoch die konkrete Bestimmung der 'Zeitintervalle' der einzelnen 'Sinfonieepochen' der Einteilung von Carl Dahlhaus.

³⁹⁶ Wenn der Wissenschaftler Carl Dahlhaus als 'Begründer' dieser Selbstverständlichkeiten genannt wird, soll nicht übersehen werden, daß die Vorstellungen von einer Gattungsentwicklung der Sinfonie, für die die Komponistennamen 'Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler' stehen, schon viel früher im musikwissenschaftlichen Diskurs begegnen. Carl Dahlhaus steht jedoch als Wissenschaftler für eine neuere musikwissenschaftliche Forschung, die sich von nationalistischen und positivistischen Forschungsansätzen distanzierte. Durch den eigenen Anspruch einer objektiven Wissenschaft – auf der Grundlage von ästhetischer und musikanalytischer Begründung der Urteile – bekommt die konkrete Ausformulierung schon bekannter Forschungsansichten ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit und kann dann quasi als invariante 'wahre' Erkenntnis im Diskurs installiert werden.

³⁹⁷ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 128f.

seiner Argumentation ausgeht. Denn die Gattungsgeschichte der Sinfonie wird hier nur aus den Werken gebildet, die aus der Gesamtheit aller Sinfoniekompositionen aufgrund der ihnen zugeschriebenen musikalischen und ästhetischen Qualitäten herausragen. Die Möglichkeit einer deskriptiven Darstellung der Gattungsgeschichte wird somit überhaupt nicht in Erwägung gezogen. Statt dessen ist eine normative Darstellung intendiert, die als 'eigentlich maßgebliche' Geschichte eingeführt wird. Dahlhaus' Bestimmung dieser „Geschichte im emphatischen Sinne“ als Selektion der „Substanz vergangener Wirklichkeit vom bloßen Schutt der Überlieferung“ restituiert bildliche Vorstellungen von einer Musikgeschichte als 'Berglandschaft' mit exemplarischen 'Gipfelwerken' und kleinen 'Seitentälern', die gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert wurden³⁹⁸, die im musikwissenschaftlichen Diskurs – auch von Dahlhaus – längst als 'fragwürdig' angesehen werden.

Innerhalb der eingeführten Unterscheidung von 'Substanz' und 'Schutt' zählten dann die 'c-moll Sinfonie', die 'Reformationssinfonie' und der 'Lobgesang' Mendelssohns zum „bloßen Schutt der Überlieferung“. Eine weitere Konsequenz dieser binären Unterscheidung bleibt im Verborgenen. Denn eine dritte Gruppe von Sinfoniekompositionen, diejenigen, die – aus welchen Gründen auch immer – nicht überliefert sind, fällt explizit aus den Bestimmungsmöglichkeiten dieser Unterscheidung heraus. Diesen Kompositionen, die weder im gegenwärtigen Konzertrepertoire präsent noch als 'Notentext' überliefert sind, wird damit ein ästhetischer Wert per se abgesprochen.

Dies ist gleichfalls ein Resultat der Limitierung auf einen 'normativen' Geschichtsbegriff. Denn für diesen scheint vorausgesetzt zu werden, daß sich ein 'Werk' kraft seiner ästhetischen und musikalischen Qualität in der Musikgeschichte selbst durchsetzt. Dies wird im zweiten Satz des Dahlhaus-Zitats deutlich. Dort werden die Italienische und Schottische Sinfonie bezeichnet als „geglückte Werke, als die sie sich im Repertoire behaupten“. 'Geglückte Werke' meint, daß die Kompositionen ästhetischen Wert haben, und dieser sei dafür verantwortlich, daß die zwei Kompositionen noch heute Bestandteil des Konzertrepertoires seien. Nicht in den Blick kommt dabei jedoch die Möglichkeit einer

³⁹⁸ Bezüglich des Phänomens 'Beethoven' findet sich dieses Bild u.a. bei Felix Weingartner: *Die Symphonie nach Beethoven*. Berlin 1898 und bei Hugo Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800 - 1900)*. Berlin u.a. 1901. – Während Hugo Riemann in seiner *Geschichte der Musik seit Beethoven* zwischen einem „Berg“ und „liebliche(n) und anmutende(n) Seitentäler(n)“ [Ebd., S. 499] unterschied und damit den Werken der Komponisten, die in den 'Seitentälern' situiert sind, noch eine – wenn auch geringe – ästhetische Qualität zuweist, führt

anderen Perspektivierung. Für diese wäre der rezeptionsgeschichtliche Aspekt grundlegend, daß ein ästhetischer Wert innerhalb eines konkreten musikkulturellen Umfeldes einer Kompositionen zugeschrieben wird, um diese Komposition gegenüber anderen als nicht bedeutend für die eigene Auffassung von Kunst angesehenen Kompositionen abzugrenzen.

Die restriktive Verwendung des Geschichtsbegriffs für eine 'Gattungsgeschichte der Sinfonie', zu der sich Carl Dahlhaus im angegebenen Zitat bekennt, müßte einen aufmerksamen Leser von Dahlhaus' *Handbuch des 19. Jahrhunderts* zumindest irritieren. Denn der Autor enthebt sich an dieser Stelle explizit der in der Einleitung des Handbuchs formulierten Ansichten über Musikgeschichtsschreibung. Die Diskrepanz zwischen dem in seinen einleitenden theoretischen Ausführungen gezeigten Reflexionsniveau und seiner eigenen konkreten Darstellung in den Kapiteln könnte hinsichtlich einer 'Gattungsgeschichte der Sinfonie' nicht größer sein. In der Einleitung konstatierte Dahlhaus, daß eine Musikgeschichtsschreibung „unzulänglich wäre“, die sich darauf beschränke, „die bloßen Umriss desselben nachzuzeichnen, was von der Vergangenheit in der Gegenwart überlebt“³⁹⁹. Des Weiteren bezeichnete er die Festlegung eines geschichtlichen Zeitpunktes, von dem aus dann entschieden wird, „ob ein Werk ›der Geschichte angehört‹ oder nicht“ als „prinzipiell willkürlich“⁴⁰⁰. Und um nur noch ein drittes Beispiel der Diskrepanz zwischen Theorie und eigener wissenschaftlicher Praxis anzuführen, postulierte Dahlhaus in seiner Einleitung für Musikgeschichtsschreibung die Vermittlung zwischen einer kunstphilosophisch ästhetischen und kunsthistorisch dokumentarischen Betrachtung.⁴⁰¹

Doch gerade seine eigene Darstellung der Gattungsgeschichte der Sinfonie erfolgt ausschließlich aus einer kunstphilosophischen Perspektive. Denn er selektiert aus der Gesamtheit der Sinfoniekompositionen einzelne 'Werke' heraus, und entspricht damit seiner Definition der Tätigkeit von Kunstphilosophie, „die

Dahlhaus die Dichotomie 'Substanz' versus 'Schutt' ein, dessen Assoziation mit Müll - dem keine ästhetische Qualität mehr zukommen kann - naheliegt.

³⁹⁹ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 2.

⁴⁰⁰ Ebenda.

⁴⁰¹ „Wenn also die ästhetische Interpretation als Artefakt und die historische als Dokument nicht beziehungslos auseinanderfallen sollen, darf man es bei einer simplen Dichotomie von Vergangenheits- und Gegenwartsbedeutung – aus der gerade das resultieren würde, was vermieden werden müßte: eine Dichotomie von dokumentarischem und ästhetischem Charakter – nicht bewenden lassen.“ Ebd., S. 6.

Artefakte aus der Geschichte heraushebe, um sie in ein imaginäres Museum zu versetzen“⁴⁰².

Entscheidend für die Aufnahme einzelner Kompositionen in die Gattungsgeschichte wird demnach die Auffassung über einen ästhetischen Wert der Komposition als ‘Werk’. Diese elementare ‘Voraussetzung’ für Dahlhaus’ Darstellung der Gattungsgeschichte kann leicht in Vergessenheit geraten, weil der Autor nur an der zitierten Stelle den expliziten Hinweis auf seine Verwendung des Geschichtsbegriffs als „Geschichte im emphatischen Sinne“ für eine Gattungsgeschichte der Sinfonie gibt. Unter dem Etikett einer ‘Gattungsgeschichte der Sinfonie’ werden somit nur exemplarische Kunstwerke versammelt. Diese Tätigkeit der Selektion kann ihrerseits als ‘Kanonisierung’ der ausgewählten Werke beschrieben werden. Damit wird jedoch nur ein geringer Teil des eigentlich möglichen Untersuchungsmaterials zum Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung erklärt. Ein Versuch einer Geschichtsschreibung der Gattung ‘Sinfonie’ fände demnach nicht statt, sondern stellte sich als ästhetische Beurteilung derjenigen ‘Werke’ heraus, deren Kunstwert schon feststeht. Innerhalb dieser aus der Masse herausgehobenen Werke würde dann nur noch eine Binnenhierarchie aufgestellt.

Die Möglichkeit einer ästhetischen Bewertung einer Komposition ist jedoch nur in Relation zu anderen Werken gegeben, die zum ästhetischen Maßstab erklärt werden. Für die Beurteilung der Sinfonien Mendelssohns werden die Sinfoniekompositionen von Ludwig van Beethoven als Bewertungsmaßstab ausschlaggebend. Die Selbstverständlichkeit mit der dieser Bewertungsmaßstab im Diskurs ausgestattet ist, zeigt sich auch daran, daß die Nennung einzelner Sinfonien als Bezugspunkt nicht unbedingt erforderlich zu sein scheint, da allein der Name ‘Beethoven’ als pars pro toto für die Situation eines Komponisten einsteht, der nach Beethoven noch Sinfonien komponiert. Dieser Einsetzung einer ‘historischen’ Grenze, die gleichzeitig als ästhetischer Maßstab begriffen wird, sind auch die Ausführungen von Carl Dahlhaus im oben angeführten Zitat über Mendelssohn verpflichtet.

Dahlhaus verwendet dort die Formulierungen von einem „Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit Beethoven“ und von der „geschichtlichen Situation nach >Beethoven<“. ⁴⁰³ Auffällig an der Argumentation von Dahlhaus ist der Aspekt, daß – obgleich Beethoven als ästhetischer Maßstab eingeführt ist – die *Italienische*

⁴⁰² Ebenda.

und *Schottische Symphonie* von ihm positiv beurteilt werden, gerade weil Mendelssohn nicht versucht habe, mit diesen Werken an Beethoven anzuknüpfen. Diese Argumentation hat ihren Sitz innerhalb scheinbar feststehender Erkenntnisse der Forschung über die schon angesprochene 'geschichtliche Situation nach Beethoven'. Die Sinfoniekompositionen Beethovens werden aufgefaßt als höchste Vollendung der Gattung, mit ihnen habe die Gattungsentwicklung ihren Gipfelpunkt erreicht.

Dies sind Vorstellungen, die von musikwissenschaftlicher Seite aus um die Jahrhundertwende in Publikationen von Hugo Riemann⁴⁰⁴, Felix Weingartner⁴⁰⁵ und Paul Bekker⁴⁰⁶ geäußert wurden, die jedoch ihrerseits Bezug nehmen konnten auf einen kunstästhetischen Diskurs, der schon zu Lebzeiten Beethovens in den musikalischen Zeitschriften geführt, und der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Metaphysik der Instrumentalmusik ausgebaut wurde. Kennzeichnend für diese Vorstellungen war die Auffassung, daß die Gattung 'Sinfonie' in ihrer Ausprägung durch Beethoven nicht nur von den Verfassern ästhetischer Schriften als „Culminationspunkt der Instrumentalmusik“⁴⁰⁷ begriffen wurde, sondern auch von den zeitgenössischen Komponisten. Für diese Beethoven nachgeborenen Komponisten hätte sich dann die Schwierigkeit ergeben, dem ästhetischen Anspruch der Gattung gerecht zu werden, ohne in bloßer Epigonalität zu verharren. Einem Anspruch, an dem die Komponisten überwiegend gescheitert seien.

⁴⁰³ Ebd., S. 129.

⁴⁰⁴ Vgl. hierzu neben der schon genannten *Geschichte der Musik seit Beethoven* auch Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte*. 2. Band, 3. Teil Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die großen deutschen Meister. Leipzig 1913.

⁴⁰⁵ Felix Weingartner: *Die Symphonie nach Beethoven*. Berlin 1898.

⁴⁰⁶ Paul Bekker: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin 1918.

⁴⁰⁷ Die bis heute meist zitierte Formulierung dieser Auffassung ist diejenige Ferdinand Hands im 2. Teil seiner *Aesthetik der Tonkunst* (Jena 1841) mit dem auf die Hierarchie innerhalb der Gattungssysteme von Literatur und Musik zielenden Vergleich der Sinfonie mit dem Drama: „Wie die Poesie im Verfolg ihrer Entwicklung dem Drama zustrebt, so die Instrumentalmusik ihrem Culminationspunkt, der Symphonie“. Ebd., S. 405. – Die Formulierung der 'Sinfonie als Culminationspunkt', die Hand hier in einem gattungsästhetischen Kontext verwendet, findet sich auch schon früher. Zum Beispiel in einer Besprechung der AMZ, in der sich der Rezensent allgemein über die zum Nachteil gewandelte Situation der Programmgestaltung öffentlicher Konzerte äußert: „Ehemals war die Sinfonie der Culminationspunkt, der Edelstein, die Zierde und unerlässliche Bedingniss eines jedweden Concertes; nun ist es anders geworden: die Ouverture ist an ihre Stelle getreten...“ [Anonymus, Rezension der 3. Sinf. D-Dur von F. E. Fesca. AMZ 22(1820), Sp. 585-590, ebd. Sp. 586] Dies ist ein Hinweis darauf, daß der schon um die Jahrhundertwende formulierte 'ästhetische Anspruch' der Instrumentalmusik durch Tieck und Wackenroder mit der Praxis im zeitgenössischen Musikleben 1820 immer noch nicht übereinstimmte. Der Weg vom gemischten Vokal- und Instrumentalkonzert zum 'Sinfoniekonzert' als Inbegriff des 'Instrumentalkonzerts' mußte erst noch beschritten werden.

In nachstehendem Zitat von Hugo Riemann über Beethovens Leistung als Instrumentalkomponist ist ein Großteil des Schlüsselvokabulars versammelt, mit dem die 'ausweglose Situation' der Beethoven nachfolgenden Komponisten stereotyp charakterisiert wurde:

„Wer wollte verkennen, daß die gewaltige Steigerung seiner Leistungen gegenüber Mozart und Haydn auf dem Gebiete der Sinfonie, des Streichquartetts, der Klaviersonate und auch der Klavier-Ensemblemusik auf die befähigtesten Zeitgenossen und Nachfolger zunächst **lähmend** wirkte und ein Gefühl der **Ohnmacht** erzeugte? Und wenn einige **Epigonen** wie Spohr den Abstand nicht erkennend und **sich überschätzend** den Versuch machten, den Großmeister zu **überbieten**, so wirkte deren **unvermeidliches Schicksal** desto belehrender auf die anderen.“⁴⁰⁸ [Hervorhebungen v. d. V.]

Wenn Riemann hier das weitere Komponieren von Sinfonien als zwangsläufig gescheiterten 'Überbietungsversuch' von Epigonen bezeichnet, hatte Felix Weingartner für die gleiche Sachlage schon früher die drastische Formulierung vom „wahnwitzigen Unternehmen“⁴⁰⁹ verwendet.

Diese Ansichten sind jedoch nicht nur exemplarisch für eine vergangene, national ausgerichtete musikwissenschaftliche Forschung, sondern prägen auch noch den gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Diskurs. So überführt Carl Dahlhaus im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* diese Vorstellung in nachstehende Formulierung:

„Wer in der Nachfolge Beethovens Sinfonien komponierte, mußte versuchen, sich gerade dadurch als Erbe zu behaupten, daß er eine Stilkopie vermied, ohne hinter den Reflexionsgrad, der durch Beethoven in der Auseinandersetzung mit dem Problem der symphonischen Form erreicht worden war, zurückzufallen.“⁴¹⁰

Der Autor faßt die Gattungsgeschichte der Sinfonie als Problemgeschichte und konstatiert, daß von einer kontinuierlichen Entwicklungsgeschichte der Sinfonie nicht die Rede sein könne. So versteht er die Bezeichnung '*Die Symphonie nach Beethoven*' – die als Kapitelüberschrift dient – auch als Hinweis auf ein

⁴⁰⁸ Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte...*, S. 188.

⁴⁰⁹ Felix Weingartner: *Die Sinfonie nach Beethoven...*, S. 2. Welchen Ausmaß die Beethoven-Verehrung in ihrer nationalen Ausprägung - als allen Zeiten enthobenes Universalgenie, dessen Größe für eine Nation identitätsbildend und sinnstiftend wird - bei Weingartner angenommen hat, zeigt sich auch in dessen nachstehender Äußerung: „...und möchte vorerst nur die Thatsache feststellen, daß allerdings keine der nach Beethoven komponierten Symphonieen, trotzdem manche von ihnen vortreffliche, mitunter sogar geniale Musik enthält, den Werth einer Beethoven'schen erreicht, geschweige denn übertroffen hat. Wenn wir heute in die Zwangslage versetzt werden könnten, entweder eine Beethoven'sche oder eine nach ihm komponierten Symphonieen vernichten zu müssen, so glaube ich annehmen zu dürfen, daß wohl keiner von uns so grausam und so thöricht wäre, den Tod der einen Beethoven'schen zu wünschen, wäre es auch nicht einmal eine von seinen allergrößten.“ Ebd., S. 3.

„historiographisches Problem“: „der Abhängigkeit späterer Werke von den durch Beethoven geprägten Modellen“⁴¹¹. Für diese Auffassung führt Dahlhaus den Begriff der „zirkumpolaren Symphonie“⁴¹² ein. Obgleich der Begriff von den ‘Epigonen’ an dieser Stelle vom Autor nicht verwendet wird, vermag im Bild der ‘zirkumpolaren Symphonie’ mit Beethoven als Zentrum, an dessen verschiedene Sinfoniemodelle ein Strang von nachschöpfenden Komponisten geknüpft wird, doch zumindest die Vorstellung einer Gefahr der Epigonalität anzuklingen.

Die Auffassung von der ‘zirkumpolaren Symphonie’ als Charakteristik des sinfonischen Komponierens im 19. Jahrhundert wird eingeführt, ohne daß sie ausführlich belegt worden wäre. Statt dessen nennt Dahlhaus nur das jeweilige ‘Modell’, an das sich ein Komponist angelehnt habe: So habe sich Schumann an der 4. und 7. Sinfonie, Berlioz an der *Eroica* und Bruckner an der 9. Sinfonie von Beethoven orientiert. An anderer Stelle komplettiert Dahlhaus seine Aufzählung mit weiteren Modellbeispielen, in die dann auch Felix Mendelssohn aufgenommen wird. So konstatiert er im Kapitel *‘Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte’* des Handbuchbandes, daß „die Geschichte der Symphonie als Geschichte der Konsequenzen“ erscheine, „die aus den von Beethoven geprägten Modellen des Symphonischen gezogen werden konnten (aus der *Dritten* und der *Siebten Symphonie* bei Berlioz, der *Sechsten* bei Mendelssohn und der *Neunten* bei Bruckner)“⁴¹³.

Dieser Sichtweise liegt jedoch a priori eine rigorose Limitierung des Fragehorizontes zugrunde. Zum einen abstrahiert der Autor seine Modell-Paare retrospektiv aus den „wesentlichen Werken“ der gesamten Sinfonieproduktion des 19. Jahrhunderts und bewegt sich damit nur im kanonisierten Bestand exemplarischer Sinfoniekompositionen. Zum anderen wird die Möglichkeit ausgeblendet, daß die Komponisten ihre ‘künstlerische’ Auseinandersetzung mit der ‘Gattung Sinfonie’ nicht nur innerhalb scheinbar vorgegebener Gattungsgrenzen durch Beethoven geführt haben könnten, sondern sich sehr viel offener im Feld der

⁴¹⁰ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 126.

⁴¹¹ Ebd., S. 125.

⁴¹² Ebenda.

⁴¹³ Ebd., S. 65. Vgl. auch Dahlhaus’ Aufsatz: *Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien*. In: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg.v. Hermann Danuser. Laaber 1988. S. 221-233. Dort behauptet Dahlhaus, daß „es in der Tat unverkennbar“ sei, daß Franz Schubert primär an die *Siebte* und Felix Mendelssohn an die *Sechste* angeknüpft habe. Ebd., S. 223. – Betrachtet man diese an verschiedenen Stellen angeführten Modell-Paare im Zusammenhang, werden die Überschneidungen und somit eine gewisse Beliebigkeit bei der Zuordnung sichtbar. So hätten sowohl Schumann, Schubert und Berlioz die 7. Sinfonie von Beethoven als Vorbild genommen.

einem damaligen Komponisten zur Verfügung stehenden Kompositionstechniken und musikalischen Gattungen bewegt haben könnten.

Die Festsetzung von Modell-Paaren dient in Dahlhaus' Argumentation als Beleg für die These, daß die Gattungsgeschichte der Sinfonie mit Beethovens Werken ihren Endpunkt, der als 'point de la perfection' der Gattungsentwicklung begriffen wird, erreicht habe: „Die Geschichte ›der‹ Symphonie löst sich auf in Nachgeschichten einzelner Symphonien“⁴¹⁴. Mit dieser Formulierung wird offensichtlich, daß Dahlhaus seine Darstellung an dem in dieser Arbeit schon mehrfach angesprochenen 'Organismusmodell' orientiert. Wenn Beethovens Sinfonien als 'Höhepunkt' im Sinne einer als 'klassisch' empfundenen 'Formvollendung' eingeführt werden, dann ist es 'problemlos' möglich, von diesem Zentrum aus die früher und später komponierten Sinfonien als 'Vor- und Nachgeschichte' zu präsentieren. Innerhalb dieser Vor- und Nachgeschichte kann dann wiederum eine Binnendifferenzierung des ästhetischen Wertes der Kompositionen vorgenommen werden. Eine solche Hierarchisierung der Sinfonien liegt auch der von Dahlhaus in seinen Modell-Paaren aufgestellten 'Nachgeschichte der Gattungsentwicklung' zugrunde, in der den Sinfonien Felix Mendelssohns nur ein geringer Stellenwert zugewiesen wird.

Das im Ausgangszitat dieser Betrachtungen zunächst so positiv erscheinende Urteil, in dem Dahlhaus die *Schottische* und *Italienische Symphonie* als einer 'emphatischen' Gattungsgeschichte zugehörig zählte, erweist sich dann nur als stark eingeschränkte Würdigung. Auf diese Einschränkung der positiven Beurteilung verweisen implizit die Formulierungen im dritten Satz des Zitats:

„Als Komponist von Symphonien in der geschichtlichen Situation nach ›Beethoven‹ zu bestehen, bedeutete – trotz der Affinität zur Pastorale – für Mendelssohn, überhaupt nicht in den Schatten zu treten, den Beethoven warf.“⁴¹⁵

Denn unter der Voraussetzung, daß der Stellenwert einer Sinfoniekomposition innerhalb der 'Nachgeschichte' nur in Relation zu den Sinfonien Beethovens zugewiesen wird, kann die Feststellung, Mendelssohn sei mit seinen Sinfonien überhaupt nicht in den Schatten Beethovens getreten, nicht mehr als eine ausschließlich positive Bewertung angesehen werden. Zieht man dann noch früher geäußerte Auffassungen von Carl Dahlhaus über Mendelssohns Leistung als

⁴¹⁴ Ebenda.

⁴¹⁵ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 129.

Komponist von Sinfonien zum Vergleich heran, präsentiert sich einem Betrachter eine deutlich negativere Beurteilung:

„...für die **periphere Stellung** der Mendelssohnschen Symphonien in der Geschichte der Gattung war es zweifellos ausschlaggebend, daß unter Beethovens Symphonien nicht die eigentlich ›symphonische‹, die *Eroica*, sondern die ›unsymphonische‹, die *Pastorale*, die Voraussetzung darstellte, von der Mendelssohn ausging.“⁴¹⁶ [Hervorhebung v.d.V.]

Explizit wird den Sinfonien Mendelssohns nur ein Randdasein innerhalb der Gattungsgeschichte zuerkannt. Abhängig ist diese Beurteilung von einer ästhetischen Binnendifferenzierung der Sinfoniekompositionen Beethovens, für die wiederum die Unterscheidung ‘symphonisch’ - ‘unsymphonisch’ eingeführt wird. Zum Beurteilungsmaßstab werden somit Vorstellungen über einen ‘Idealtypus’ der Beethovenschen Sinfonien, der von der ‘Eroica’ abstrahiert wird.

Für den Diskurs über Mendelssohns Leistung als Sinfoniker wurde gerade das letztgenannte Zitat prägend. Denn es war Bestandteil des Referats über ‘*Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen*’, das Carl Dahlhaus auf dem Berliner Mendelssohn-Symposium im Jahr 1972 hielt. Die dort formulierten Auffassungen gaben einer neueren deutschen Mendelssohn-Forschung Beurteilungsgrundmuster vor, an denen sich die Wissenschaftler nachfolgend orientierten. Eine dieser Grundauffassungen, die noch den gegenwärtigen Mendelssohn-Diskurs stützen, besteht aus der These, Mendelssohn habe sich in seinen Kompositionen an Gattungsnormen orientiert, die von den „classici auctores“ der jeweiligen Gattung aufgestellt worden wären, und dies aus dem Grunde, weil Mendelssohn diese Normen noch als substantiell verstanden hätte.⁴¹⁷ Dahlhaus schließt seine Argumentation dann mit nachstehender Feststellung:

„Das einzelne Werk ist bei ihm noch als Individualisierung einer Gattung aufzufassen, die durch ihre Vergangenheit bestimmt ist, eine Vergangenheit, die nicht als tote Vorgeschichte, sondern als wirksame Tradition erscheint.“⁴¹⁸

Die einschränkende kunstästhetische Beurteilung der Sinfoniekompositionen Mendelssohns, die aus dieser Auffassung resultiert, wird nur unter Berücksichtigung eines weiteren Argumentationskontextes sichtbar, auf den im Zitat das Wort ‘noch’ verweist. Denn die Orientierung an als exemplarisch aufgefaßten Werken divergiert mit den Vorstellungen über eine schon zur Zeit Mendelssohns als gültig

⁴¹⁶ Carl Dahlhaus: *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen...*, S. 59.

⁴¹⁷ Ebd., S. 57.

angesehene romantische Ästhetik, für die 'Originalität' und 'Individualität' des Einzelwerkes als Maßstab eingesetzt werden. Eine Einzelkomposition zeige sich als 'Kunstwerk' gerade dadurch, daß sie sich von den Gattungsnormen emanzipiere. Anstatt nur als ein Exemplar der Gattung begriffen zu werden, wurde die Komposition als Individuum aufgefaßt, das mit einer individuellen Formstruktur für seinen musikalischen Werkcharakter selbst einstehe.⁴¹⁹

Diese Vorstellungen gründen in einem 'emphatischen' Kunstbegriff, so daß der Diskurs nur noch aus dieser kunstästhetischen Perspektive geführt wird, für die in der Terminologie von Dahlhaus im 19. Jahrhundert das 'Autonomieprinzip' und eine 'Autonomieästhetik' ausschlaggebend wird:

„Das Autonomieprinzip, die Emanzipation der Musik von außermusikalischen Voraussetzungen und Zwecken, bedeutete, daß statt der Gattung das einzelne Werk als individuelles, unwiederholbares Gebilde hervortrat. [...] Das Werk ist, pointiert ausgedrückt, nicht Mittel für die Verwirklichung und das Überleben der Gattung, sondern die Gattung ist Mittel für die Ausformung des Werkes.“⁴²⁰

Auf die Situation von Felix Mendelssohn bezogen, beinhaltet diese Argumentation die Ansicht, Mendelssohn habe nicht ganz auf der Höhe seiner Zeit gestanden, sondern einem 'Klassizismus' angehangen. Denn Dahlhaus hatte behauptet, daß das einzelne Werk bei Mendelssohn noch als Individualisierung einer Gattung aufzufassen sei⁴²¹. Jedoch darf dieser 'Klassizismus' nach Carl Dahlhaus nicht mit 'Epigonalität' verwechselt werden. Vor dem Vorwurf der 'Epigonalität' nimmt er den Komponisten ausdrücklich in Schutz.⁴²² Mendelssohn habe in seiner Orientierung an vorgegebene Muster zu differenzieren gewußt:

„Trotz der Anknüpfungen wäre jedoch die Behauptung, daß im selben Sinne, wie Händel für Mendelssohn der Klassiker des Oratoriums war, Haydn und

⁴¹⁸ Ebenda.

⁴¹⁹ Diese Argumentation ist Grundlage von Dahlhaus' Aufsatz *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*. Dort erörtert Dahlhaus die Auswirkungen, die der Wechsel des kunstästhetischen Systems im 19. Jahrhundert auf die Gattungshierarchie sowie auf die eine Gattung konstituierenden Kriterien nach sich gezogen hätte.

⁴²⁰ Carl Dahlhaus: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*. In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen...*, S. 882.

⁴²¹ Derselbe: *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen...*, S. 57.

⁴²² Zu einer stereotypen Rezeptionskonstante über Mendelssohns Leistung als Sinfoniekomponist zählt - teilweise sogar auch heute noch - das Urteil, Mendelssohn hätte nur epigonal komponiert. Die scheinbare Mühelosigkeit im Gebrauch der überlieferten Kompositionstechniken führte zum Verdikt, in Mendelssohn einen 'unschöpferischen' Formenerfüller zu sehen. Carl Dahlhaus' Referat kann im Jahr 1972 als Versuch aufgefaßt werden, dieses Urteil als 'Vor-Urteil' sichtbar zu machen. Dahlhaus seinerseits trägt jedoch mit diesem Referat durch die Anwendung des Begriffs 'Klassizist' auf Mendelssohn zu einer erneuten stereotypen Etikettierung des Komponisten bei.

Beethoven die *classici auctores* des Streichquartetts und der Symphonie gewesen seien, eine Übertreibung oder sogar ein Irrtum.⁴²³

Diese Differenzierung führt Dahlhaus ein, weil er für Mendelssohn in Anspruch nimmt, daß dem Komponisten die 'Originalität' von Beethovens Sinfonien bewußt gewesen sei. Eine ausschließliche Nachahmung wäre ästhetisch nicht mehr legitimiert gewesen.⁴²⁴

In der Argumentation von Carl Dahlhaus führt dennoch das Etikett des 'Klassizisten' zum Urteil, Mendelssohns Sinfonien hätten nur eine „periphere Stellung“⁴²⁵ in der Gattungsgeschichte. Denn auch wenn der Komponist Beethoven nicht als 'classicus auctor' für seine eigenen Sinfoniekompositionen in Anspruch nahm, führt nach Dahlhaus die Orientierung an dem 'falschen' – nämlich „unsymphonischen“⁴²⁶ – Sinfoniemodell der *Pastorale* zu einem Randdasein innerhalb der 'Gattungsgeschichte'.

Welche Kriterien für die eingeführte Unterscheidung 'symphonisch' - 'unsymphonisch' ausschlaggebend sind, führt Dahlhaus in diesem Referat nicht explizit aus. Will man in dieser Bezeichnung nicht lediglich eine 'Behauptung' sehen, dann könnte der Verzicht auf nähere Erläuterungen auf die Selbstverständlichkeit dieser Aussage für die am Diskurs Beteiligten hinweisen. Die Selbstverständlichkeit gründete in der Rezeption der Sinfonien Beethovens. Wurde die Gattung 'Sinfonie' schon in zeitgenössischen Diskursen als „Culminationspunkt der Instrumentalmusik“⁴²⁷ und „Oper der Instrumente“⁴²⁸ charakte-

⁴²³ Derselbe: *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen...*, S. 59.

⁴²⁴ „Zudem war [...] das geschichtlich Neue bei Beethoven der Zwang zu immer Neuem. Beethoven [...] war ein Klassiker, dessen Idee von Musik einen ästhetisch legitimen Klassizismus nicht zuließ. Die Abhängigkeit von einer Gattungstradition, die durch einen *classicus auctor* repräsentiert wurde, geriet darum in der Instrumentalmusik in Gefahr in bloßes Epigonentum umzuschlagen. Und daß Mendelssohn in der Vokalmusik eine Pietät gegenüber der ferneren Vergangenheit wahrte, an die er sich in der Instrumentalmusik nicht gebunden fühlte, bedeutet, daß er Klassizist war, ohne Epigone zu sein.“ Ebd., S. 59f.

⁴²⁵ Derselbe: *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen...*, S. 59.

⁴²⁶ Ebenda.

⁴²⁷ Vgl. Fußnote 407.

⁴²⁸ E. T. A. Hoffmann verwendet diese Bezeichnung schon 1808: „...die Sinfonie (ist) insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik - gleichsam die Oper der Instrumente geworden“. *AMZ* 11(1808/09), Sp. 513. Gottfried Wilhelm Fink übernimmt noch 1835 diesen Vergleich in seinen Artikel '*Ueber die Symphonie*': „Der teutsche Gedanke, die große Symphonie als die Oper der Instrumente zu bezeichnen, ist vortrefflich.“ *AMZ* 37(1835), Sp. 559. Drei Jahre später in seinem Artikel für das *Universal-Lexicon der Tonkunst* schränkt er diese Bezeichnung etwas ein und setzt an ihre Stelle einen Vergleich mit einer 'Gefühls-Novelle' ein: „Ist aber auch durch diesen Gedanken, die große Symphonie als Oper der Instrumente zu bezeichnen, sehr viel Treffendes, was wir zu entwickeln suchten, angedeutet worden, namentlich das massenhaft Wirkende und Situationsverschiedene der mancherley Parteiungen des Ganzen, so halten wir es doch noch für weit angemessener und genauer, die große Symphonie mit einer

riert, dann richtete sich das wissenschaftliche Interesse auf die Frage, wie sich speziell in Beethovens Sinfonien 'große' Form konstituiert.

Als einen Merkmalkomplex für musikalische Gattungen im 19. Jahrhundert hat Carl Dahlhaus die Faktoren 'Besetzung', 'Form' und den 'ästhetisch-sozialen Charakter' benannt, in dem auch die ästhetische Aufwertung der Musik als eigenständige Kunst gegenüber den Auffassungen im frühen 18. Jahrhundert deutlich werden sollte:

„Geschichtlich veränderlich sind [...] auch die Vorstellungen davon, was eine musikalische Gattung überhaupt ist und nach welchen Kriterien sie bestimmt werden kann. Waren es [...] bis zum frühen 18. Jahrhundert primär die Funktion, der Text und die Satzstruktur, von denen eine Einteilung in Gattungen ausging, so erscheinen in der neueren Musik die Besetzung, die Form und der ästhetisch-soziale Charakter als gattungsprägende Merkmale.“⁴²⁹

Für die Festsetzung der Sinfoniekompositionen Beethovens als 'Höhepunkt' der Gattungsentwicklung und für die nachfolgende Binnendifferenzierung 'symphonisch'-'unsymphonisch' wird vor allem der Faktor 'Form' ausschlaggebend. Denn diejenigen Unterschiede, die als ein Fortschritt der Gattungsentwicklung gegenüber den Sinfonien Haydns und Mozarts eingesetzt werden könnten, lassen sich nicht deutlich genug an den Faktoren 'Besetzung' und 'ästhetischer Charakter' festmachen:

Die Besetzung des Orchesters ändert sich bei Beethoven gegenüber den letzten Sinfonien Mozarts nur geringfügig. Die Einführung von Chorstimmen und Gesangssolisten in der 9. Sinfonie stellen für den zeitgenössischen Hörer eine Ausnahme dar.⁴³⁰ Ob dagegen ein damaliger Konzertbesucher zwischen der Orchesterbesetzung einer Sinfonie oder einer Oper streng differenzierte, also die

dramatisiert gehaltenen Gefühls-Novelle zu vergleichen.“ G.W. Fink, Artikel 'Symphonie', in: G. Schilling (Hg.), *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 541-551, Ebd. S. 548.

⁴²⁹ Carl Dahlhaus: *Was ist eine musikalische Gattung*. In: NZfM 135(1974), S. 620-625, Ebd., S. 623. – Diese Merkmalbündelung findet sich in variierender Formulierung in verschiedenen Texten von Dahlhaus. Vgl. hierzu u.a. *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*. In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen...*, S. 845 oder seinen Gattungsartikel im Brockhaus/Riemann Musiklexikon, Bd. 1, S. 452.

⁴³⁰ Die zeitgenössische Rezeption des Chorfinale der 9. Sinfonie offenbart Extrempositionen. Einerseits die Auffassung in diesem Werk das „non plus ultra“ der sinfonischen Entwicklung zu erkennen und andererseits die Behauptung einer unzulässigen Normüberschreitung der Gattungsgrenzen. Die erste Position findet sich auch noch bei Richard Wagner, der seine Interpretation, in der 9. Sinfonie das Ende der Gattung zu erkennen, als geschichtsphilosophisch sanktionierte Begründung für seine Konzeption des Musikdramas einsetzte. Vgl. hierzu Klaus Kropfing: *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethovenrezeption Richard Wagners*. Regensburg 1975. S. 145ff. Die zweite Position führte

Verwendung von drei Posaunen in Beethovens fünfter Sinfonie als Normüberschreitung ansah, dürfte nicht so offensichtlich sein, wie heute gerne behauptet wird.⁴³¹ Denn die überwiegende Konzertform war sowohl zu Lebzeiten Beethovens als auch noch zu Zeiten Felix Mendelssohns diejenige des großen 'Vokal- und Instrumentalkonzerts' mit einem Mischprogramm, in dem Opernouvertüren neben Sinfoniekompositionen und Opernarien das gängige Repertoire bildeten.⁴³²

Dagegen wäre die konkrete Verwendung der Instrumente im Satz, der Aspekt wie die Instrumentation bei Beethoven – im Gegensatz zu Haydn und Mozart – explizit zur Formkonstitution beiträgt, unter dem Faktor 'Form' zu betrachten. Die Auffassung, die geforderte Besetzung für eine Sinfonie Beethovens verbürge schon den 'Monumentalstil', kann jedoch auch erst als eine Konsequenz der Aufführungspraxis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesehen werden, da die Anzahl der Musiker und Choristen bewußt ins Extreme gesteigert wurde. Diese Aufführungspraxis konnte dann ihrerseits zur Verfestigung des Mythos der Beethovenschen Sinfonien beitragen.

Der Faktor 'ästhetischer Charakter' – bezogen auf die Sinfonie als 'höchste Gattung' der Instrumentalmusik – kann gleichfalls nicht exklusiv für eine Sonderstellung der Sinfonien Beethovens in Anspruch genommen werden. Der ästhetische 'Eigenwert' von Instrumentalmusik und der Vergleich mit dem 'Drama' wurde von Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck schon 1799 formuliert.⁴³³ E.T.A. Hoffmann konnte sich in seinen Rezensionen darauf beziehen und nennt explizit die Sinfonien Haydns und Mozarts als die Kompositionen, mit der die Gattung „das Höchste in der Instrumentalmusik - gleichsam die Oper der Instrumente geworden“⁴³⁴ sei. Und Gottfried Wilhelm Fink setzt im Jahr 1835 die Sinfoniekompositionen Joseph Haydns nicht nur als 'Ursprung' der Gattung 'Sinfonie', sondern der „ganzen Instrumentalmusik“ ein:

beispielsweise zu Aufführungen der Sinfonie, die auf den letzten Satz mit dem Chorfinale verzichteten.

⁴³¹ So konstatiert Dahlhaus bezüglich der c-moll Sinfonie Beethovens, daß die drei Posaunen eigentlich ins Opernorchester gehörten. C. Dahlhaus: *Revolutionsooper und symphonische Tradition*. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5, Laaber 1985, S. 355.

⁴³² Die ab der Wintersaison 1827/28 von Carl Möser in Berlin in Anlehnung an seine seit 1813/14 bestehenden 'Abonnements-Quartett-Veranstaltungen' eingeführten reinen Instrumentalkonzerte, die teilweise ausschließlich der Aufführung von Sinfonien gewidmet waren und diese ungekürzt gespielt wurden, stellten zu dieser Zeit gerade noch nicht die Regel dar.

⁴³³ Vgl. hierzu Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Hamburg 1799. Insbesondere Kap. 5 'Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik' und Kap. 9 'Symphonien'.

⁴³⁴ AMZ 11(1808/09), Sp. 513.

„...bis Jos. Haydn kam, das Hergebrachte verdrängte, [...] u. die Symphonie zu einer völlig neuen, inhaltvollen, wahrhaft grossen und in sich selbständigen Musikgattung erhob, wie sie vor ihm schlechthin nicht vorhanden gewesen war. Mit unserm J. Haydn fängt eine ganz neue Aera nicht allein der Symphonie, sondern der ganzen Instrumentalmusik an [...] Das Wesen, also auch der Begriff der Symphonie ist völlig geändert; gross ist sie geworden; man sollte sie also zum Unterschied von der alten die 'grosse Symphonie' nennen. Das ist ihr Name, und die Ehre, sie geschaffen zu haben, gebührt allein den Teutschen.“⁴³⁵

Die Absolutsetzung der Sinfonien Beethovens als Inbegriff der Gattung 'Sinfonie' wäre deshalb adäquater als Resultat eines Kanonisierungsprozesses zu beschreiben. Diesen Prozeß, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer fast mythischen Heldenverehrung führte, charakterisiert in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch eine publizistische Meinungsvielfalt, aus der keine übereinstimmende Hierarchisierung der Komponisten Haydn, Mozart, Beethoven erkennbar würde. Erich Reimer unterteilt in seinem Aufsatz *Repertoirebildung und Kanonisierung*⁴³⁶ den Zeitraum 1800-1835 in drei Phasen, die er aus dem publizistischen Quellenmaterial vor allem der Leipziger Gewandhauskonzerte und deren Besprechungen in der Allgemeinen musikalischen Zeitung abstrahiert⁴³⁷. Einer ersten Phase der „Beethoven-Kritik“ folgte ab 1810 eine Phase, für die die „Trias Haydn-Mozart-Beethoven“ kennzeichnend sei, und die dritte Phase ab 1830 faßt er unter dem Stichwort „Haydnproblematik“.⁴³⁸ Obgleich Reimer anhand dieser drei Phasen den Integrationsprozeß der Sinfonien Beethovens ins Konzertrepertoire gleichfalls als eine Kanonisierung der Sinfonien beschreibt, faßt er diese noch als

⁴³⁵ Gottfried Wilhelm Fink: *Ueber die Symphonie, als Beitrag zur Geschichte und Aesthetik derselben*. In: AMZ 37(1835), Sp. 511. – Finks Ausführungen sind auch als ein frühes Rezeptionszeugnis anzusehen, in dem die 'Sinfonie' aus einer explizit nationalgeschichtlichen Perspektive betrachtet wird. Denn der Begriff von der 'großen' Sinfonie ist intendiert als 'große deutsche' Sinfonie, mit der Fink die Sinfonie seit Haydn von früheren französischen Entwicklungen z.B. bei Gossec abgrenzt. Diese Ansicht konnte ihrerseits retrospektiv für die Behauptung einer deutschen Vormachtstellung auf dem Gebiet der Instrumentalmusik instrumentalisiert werden. Diese nationalgeschichtliche Orientierung findet sich gleichfalls 1836 bei Amadeus Wendt, der in seiner Abhandlung *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836, den Begriff von der „classischen Periode“ verwendet und als deren „Coryphäen“ das „Kleeblatt: Haydn, Mozart, Beethoven“ benennt. Ebd., S. 3f.

⁴³⁶ Erich Reimer: *Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835)*. In: AfMw 43(1986), S. 241-260.

⁴³⁷ „Versucht man, den Prozeß zu rekonstruieren, in dem Beethovens Symphonien ins Konzertrepertoire integriert und anschließend kanonisiert, d.h. zu normativer Geltung erhoben wurden, so ist vom Quellenmaterial der Leipziger Gewandhauskonzerte auszugehen, die aufgrund ihrer singulären Kontinuität und der regelmäßigen Berichterstattung in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AMZ) eine Leitfunktion für die Beethoven-Rezeption in Deutschland und darüber hinaus hatten.“ Ebd., S. 247f.

⁴³⁸ Ebd., S. 246.

gleichberechtigte Einordnung Beethovens neben die Werke Mozarts auf. Eine feststehende Hierarchie mit Beethoven an der Spitze wird für diesen Zeitraum noch nicht konstatiert.

Reimer führt das Jahr 1810 als Phasengrenze ein und bezeichnet damit eine Verschiebung des Bewertungsmaßstabs für neue Sinfoniekompositionen. Während vor 1810 die Sinfonien Haydns und Mozart – auch für das Publikum – als anerkannte Norm gegolten hätten, hätte Beethoven nach 1810 das Duo 'Haydn-Mozart' zur 'Klassiker-Trias' vervollständigt.⁴³⁹ Diese Umwertung lässt sich an drei Rezensionen von E.T.A. Hoffmann veranschaulichen. In der schon angeführten Rezension der 5. Sinfonie Friedrich Witts aus dem Jahr 1808 bezieht sich Hoffmann noch ausschließlich auf die Sinfonien Haydns und Mozarts als „das Höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam die Oper der Instrumente“⁴⁴⁰. Die gleiche Formulierung, jedoch nun mit einer fast selbstverständlich erscheinenden Integration des Namens Beethoven, verwendet Hoffmann im Jahr 1813:

„Unsere grossen Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart und Beethoven, gaben [...] der Symphonie eine Tendenz, dass sie [...] das Höchste der Instrumentalmusik, gleichsam wie Rec. sich einmal schon früher ausgedrückt hat, die Oper der Instrumente geworden.“⁴⁴¹

Dieser Rezension drei Jahre vorausgegangen war Hoffmanns Rezension von Beethovens c-moll Sinfonie mit nachstehender Charakteristik der drei Komponisten, die jedoch nicht als eine explizit hierarchische Konzeption aufgefaßt werden kann:

„Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler für die Mehrzahl; Mozart nimmt das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.“⁴⁴²

E.T.A. Hoffmann galten die drei Komponisten 1810 gemeinsam als „Schöpfer der neueren Instrumentalmusik“⁴⁴³ und noch im Jahr 1827 faßt ein Rezensent die

⁴³⁹ Ebd., S. 252.

⁴⁴⁰ AMZ 11(1808/09), Sp. 513. Vgl. auch Fußnote 428.

⁴⁴¹ AMZ 15(1813), Sp. 373. Rezension der 4. Symphonie von Karl Anton Philipp Braun und der 4. Symphonie von Johannes Wilhelm Willms.

⁴⁴² E.T.A. Hoffmann: Rezension der 5. Sinfonie Beethovens. Zitiert nach Derselbe: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg.v. Friedrich Schnapp. Darmstadt 1979. S. 36

⁴⁴³ Ebd., S. 35.

Ansicht von der Gleichrangigkeit der „Helden dieser Musikgattung, Joseph Haydn, Mozart und Beethoven“⁴⁴⁴ in das Bild von einem ‘Kreis’:

„...da jeder dieser grossen Geister in seinen Symphonieen eine ihm ganz eigenthümliche, von der, der andern im Ausdruck und Styl ganz verschiedene Richtung genommen hat, diese drey verschiedenen Richtungen aber die Kreislinie, wohin sich der Geist in dieser Musikgattung überhaupt richten kann, so zu erfüllen scheinen.“⁴⁴⁵

Einen von der Ansicht, die Sinfonien der drei ‘Klassiker’ als sich ergänzende und damit gleichberechtigte „Realisierungen des Symphonischen schlechthin“⁴⁴⁶ aufzufassen, gänzlich zu unterscheidenden Anspruch postulierte Adolf Bernhard Marx in seiner *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung*, deren erste Nummer 1824 erschien.⁴⁴⁷ Bestandteil des ersten Jahrganges war eine Artikelserie mit dem Titel „*Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache*“⁴⁴⁸, die von der Forschung obgleich ohne Verfasserkennzeichnung allgemein Marx zugeschrieben wird. Nicht nur in diesem Aufsatz, sondern mit einer Vielzahl von Grundsatzartikeln, Konzertrezensionen und Werkbesprechungen versuchte Marx, Beethovens Sinfonien als vorläufigen Endpunkt einer gattungsgeschichtlichen Entwicklung zu installieren, die als ‘Fortschrittsgeschichte’ dargestellt wird. Marx setzt dann Beethoven an die Spitze der ‘Klassiker-Trias’, die somit in eine hierarchischen Ordnung überführt wird. Diese Verschiebung zeigt sich schon im ersten Jahrgang der BAMZ, wenn er zunächst noch in einer allgemeinen Weise formuliert:

„Die Symphonie ist seit Haidn eine der reichhaltigsten Formen geworden, in der die besten deutschen Tonkünstler ihre Ideen niedergelegt haben. Sie ist in der neuesten Zeit durch Beethoven der Triumph der Instrumentalkomposition und es kann sich niemand einer vollendeten Bildung namentlich für die deutsche Tonkunst rühmen, niemand sich eine vollkommene Kenntniß der

⁴⁴⁴ AMZ 29(1827), Sp. 177. Rezension der 1. Symphonie f-moll, op. 7 von Johannes Wenzeslaus Kalliwoda.

⁴⁴⁵ Ebenda.

⁴⁴⁶ Erich Reimer: *Repertoirebildung und Kanonisierung...*, S. 253.

⁴⁴⁷ Den Stellenwert, den Adolf Bernhard Marx mit seiner BAMZ für den Rezeptionsprozeß und eine Kanonisierung der Kompositionen Beethovens einnimmt, haben vor Elisabeth Eleonore Bauer [*Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos.* Stuttgart 1992] zuerst Arno Forchert und Klaus Kropfinger in ihren Beiträgen zum Band *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert* thematisiert. [A. Forchert: *Adolf Bernhard Marx und die Berliner Allgemeine musikalische Zeitung.* Ebd., S.381-403. K. Kropfinger: *Klassik-Rezeption in Berlin 1800-1830.* Ebd., S.301-380.]

⁴⁴⁸ Berliner AMZ 1(1824), S. 165-168/173-175/181-184.

Instrumentation beimessen, der nicht die deutschen und namentlich Beethovens Symphonien kennen und verstehen gelernt hat.“⁴⁴⁹

Fünf Jahre später 1829 dagegen wird diese Auffassung konkret ausformuliert:

„Beethoven hat mit seiner C-moll, D-moll (mit Chor), A-dur, heroischen und Pastoral-Symphonie die ganze Gattung auf einen höhern Standpunkt erhoben, von dem eines unbestimmtern Tonspiels und eines blossen lyrischen Ergusses auf den einer im Bewußtsein festgehaltenen bestimmtern Idee. Mit andern Werken, der C-dur, D-dur, B-dur und F-dur Symphonie, schliesst er sich mehr an Mozart und Joseph Haydn.“⁴⁵⁰

Demnach könnte der von Carl Dahlhaus als gattungskonstitutives Merkmal angeführte Faktor ‘ästhetischer’ Charakter für die Exklusivität der Beethovenschen Sinfonien nur unter der Bedingung in Anspruch genommen werden, daß die Position von Adolf Bernhard Marx als Beurteilungsmaßstab eingesetzt würde. Eine solche Festsetzung würde aber die noch bestehende Offenheit des Meinungsbildes in den zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts verdecken.

Für die Verwendung des Faktors ‘ästhetischer Charakter’ in der Argumentation von Carl Dahlhaus wird die nähere Bestimmung als ‘ästhetisch-gesellschaftlicher’⁴⁵¹ oder auch ‘ästhetisch-sozialer’ Charakter ausschlaggebend. Darin kann der Versuch gesehen werden, die Gattung ‘Sinfonie’ in einer als spezifisch aufgefaßten Ausprägung durch Beethoven als Maßstab für nachfolgende Komponisten festzusetzen. Hinter dem Wort ‘gesellschaftlich’ verbirgt sich die Vorstellung, Beethoven habe sich mit seinen Sinfonien an die ‘Menschheit’ gerichtet:

„Die Symphonie war durch Beethoven [...] zur monumentalen Gattung geworden, in der sich ein kompositorischer Ehrgeiz manifestierte, der zum Höchsten griff. Das Publikum, an das sie sich wandte, war kein geringeres als die Menschheit.“⁴⁵²

⁴⁴⁹ A.B. Marx: Konzertbesprechung der 2. Sinfonie von Ludwig van Beethoven am 13. Dezember 1824. Berliner AMZ 1(1824), S. 443-444, ebd. S. 443.

⁴⁵⁰ A.B. Marx: Rezension der 3. *Symphonie op. 78 von Louis Spohr*. Berliner AMZ 6(1829), S. 217-219, Ebd., S. 217. – Marx führt mit der 3./5./7. Sinfonie, mit der Pastorale und mit der 9. Sinfonie genau diejenigen Sinfonien Beethovens als Fortschritt in der Gattung an, die im gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Diskurs als Sinfonie-Modelle Beethovens geführt werden.

⁴⁵¹ Dahlhaus spricht im Kapitel ‘*Die Symphonie nach Beethoven*’ im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6 auch vom ‘ästhetisch-gesellschaftlichen Anspruch’. Ebd. S. 125.

⁴⁵² Ebenda. Siegfried Kross führt diese Vorstellung auch auf Richard Wagner zurück, der 1879 im Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* in Abgrenzung zur Kammermusik die Symphonie Beethovens ‘der weiten Saalhalle, wo er in großen plastischen Zügen zum Volke, zur ganzen Menschheit sprechen zu müssen glaubte’ zuordnete. Nach Ansicht Kross’ habe Dahlhaus diese Vorstellung in der marxistischen Umdeutung durch Paul Bekker über-

Für die Argumentation von Dahlhaus ist die gegenseitige Abhängigkeit charakteristisch, die zwischen den beiden Faktoren 'ästhetisch-gesellschaftlicher Charakter' und 'Form' behauptet wird. Der Anspruch, sich an die Menschheit zu wenden, bedingt die für Beethovens Sinfonien als exemplarisch aufgefaßte 'große Form', für die ihrerseits ein 'Monumentalstil' kennzeichnend sei. Nach Dahlhaus konstituiere sich deshalb „große Form im Sinne Beethovens“ durch „die Dialektik von Monumentalität und differenziertem thematischem Prozeß“.⁴⁵³ Diese Auffassung hat Dahlhaus in einem späteren Aufsatz *Symphonie und Symphonischer Stil um 1850*⁴⁵⁴ weiter konkretisiert. Wieder wird behauptet, ohne zu belegen, daß die Sinfonien Beethovens „dem Bildungsbürgertum des frühen 19. Jahrhunderts [...] als paradigmatische musikalische Ausprägungen der Menschheitsidee galten“⁴⁵⁵. Auch die angesprochene 'Dialektik' greift Dahlhaus auf, wenn er behauptet, daß in den Beethovenschen Sinfonien „ein ästhetisch-kompositionstechnisches Problem gelöst“⁴⁵⁶ würde: „das Problem, zwischen einer Monumentalität, die Massenwirkungen erzielen wollte, und einer äußerst differenzierten, ebenso rationalen wie expressiven Themen- und Motiventwicklung, die unvermeidlich zur Esoterik tendierte, bruchlos zu vermitteln“⁴⁵⁷. Ausgehend von diesen Überlegungen erklärt Dahlhaus „das paradoxe Verhältnis zwischen Esoterik und Massenwirkung [...] zum ästhetischen Wesen der Symphonie“⁴⁵⁸ und schlußfolgert daraus, daß „eine Ästhetik der Symphonie [...] immer den esoterischen und den exoterischen Zug der Gattung zugleich und ineins im Blick behalten“⁴⁵⁹ müsse.

nommen. In Bekkers Publikation *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, auf die sich Dahlhaus beziehe, werde - so Kross - „Wagners idealistische Idee von der ganzen Menschheit als Adressat der Symphonie Beethovens platt marxistisch umgebogen in die prinzipiell massenhafte Rezeption durch das bürgerliche Publikum“. Kross konstatiert jedoch, daß diese Vorstellung mit den Rezeptionsbedingungen (Saal- u. Orchestergröße, Publikumszusammensetzung) zur Zeit Beethovens divergiere und resümiert, daß „das bürgerliche Massenpublikum eine soziologisierende Vorstellung des späten 19. Jahrhunderts und insofern eine unangemessene Kategorie der Rezeptionsgeschichte“ sei. S. Kross: *Das 'Zweite Zeitalter der Sinfonie' – Ideologie und Realität...*, Ebd., S. 28 u. 32f. – Der ideelle Sinfoniebegriff, auf den sich Carl Dahlhaus im angeführten Zitat bezieht, ist ein Topos der Beethoven-Rezeption. Theodor W. Adorno bedient ihn in seiner *Einführung in die Musiksoziologie* (1962) gleichfalls: „Die Beethovenschen Symphonien waren, objektiv, Volksreden an die Menschheit“. [GS Bd. 14, Frankfurt 21980, S.281]

⁴⁵³ Ebd., S. 126.

⁴⁵⁴ Carl Dahlhaus: *Symphonie und symphonischer Stil um 1850*. In: SIM Jahrbuch 1983/4, S. 34-58.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 45.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 45.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 45f.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 46.

⁴⁵⁹ Ebenda.

An dieser Stelle seines Aufsatz und der Definition einer 'Ästhetik der Sinfonie' wird explizit deutlich, daß Carl Dahlhaus ausschließlich aus einer ästhetischen Perspektive argumentiert. Seine Darstellung der 'Symphonie nach Beethoven' im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft ist gleichfalls dieser Ästhetik verpflichtet, so daß eine historisch-deskriptive Darstellung dessen, was insgesamt an Kompositionen unter der Bezeichnung 'Sinfonie' nach Beethoven komponiert wurde, von vornherein nicht intendiert ist und somit nicht als 'erkenntnisfördernd' erachtet wird. Statt dessen wird ein 'emphatischer Sinfoniebegriff' als Bewertungsmaßstab ausschlaggebend, der aus den Vorstellungen über eine 'Ästhetik der Sinfonien Beethovens' abgeleitet ist – als solcher aber nicht explizit eingeführt wurde.

Signifikant ist noch ein anderer Aspekt bei dieser Definition einer 'Sinfonie-Ästhetik': Neben der „Massenwirkung“ wird die „Esoterik“ zum wesentlichen Bestandteil dieser Ästhetik erklärt.⁴⁶⁰ Folgt man dem Gang der Argumentation, verbirgt sich hinter dem Begriff 'Esoterik' bei Dahlhaus jedoch nichts anderes als die Analyse der Formstruktur einer Sinfoniekomposition. Daraus könnte dann aber in letzter Konsequenz geschlußfolgert werden, daß 'Analyse' kein eigenständiges, objektives methodisches Verfahren mehr sein kann, mit dem Werturteile über den Kunstcharakter einer Komposition verifiziert oder falsifiziert werden könnten, da die 'musikalische Analyse' schon als Hilfsmittel für die Festsetzung dieser ästhetischen Positionen in Anspruch genommen wird. 'Musikalische Analyse' dieser Art könnte deshalb eher als eine maskierte Ästhetik charakterisiert werden. So macht Carl Dahlhaus im angeführten Aufsatz *Symphonie und Symphonischer Stil um 1850* den „esoterischen Zug der Gattung“ an der spezifischen 'symphonischen Form' fest, die er aus der *Eroica* ableitet. Damit wird der dritte Faktor des von Dahlhaus angeführten Merkmalkomplexes für musikalische Gattungen ausschlaggebend, Beethoven als 'Vollender' der Gattung anzusehen und als deren Paradigma die *Eroica* einzusetzen. Postuliert wird eine 'Prozessualität der Form', die nicht nur für den ersten Satz gelten soll, sondern für die gesamte Sinfonie, die somit als Zyklus aufgefaßt wird. Die Form einer Sinfonie wird als etwas nicht von vornherein Feststehendes begriffen, sondern als etwas, das sich im Satzverlauf erst konstituiert. Demnach wäre die Satzstruktur ausschließlich teleologisch ausgerichtet und bildete die Grundlage für den auf den Schluß ausgerichteten gesamten Formverlauf. Zu einem Kriterium des symphonischen Stils wird somit ein dramatisch-zielgerichteter Charakter der Sinfonie

erhoben. Dieser Charakter läßt sich an der *Eroica* und an der 5. Sinfonie im Gegensatz zur *Pastorale* festmachen.⁴⁶¹ Als paradigmatisch gilt der Forschung die Satzstruktur des Kopfsatzes der *Eroica*, an der die oben benannten Faktoren für einen prozessualen Formverlauf festgemacht werden. Eine kursorische Strukturanalyse gibt Dahlhaus im gleichen Aufsatz, in der er darauf hinweist, daß die Entwicklung der Form aus der Dialektik der konträren Momente (Dreiklangsbrechung und Chromatik) resultiere, die in den Takten 1-5 als thematische Substanz eingeführt würden, und daß somit ein 'Hauptthema' nicht zu Beginn des Satzes fertig dastehe, sondern erst am Ende, als Ergebnis des Formprozesses, in vollendeter Gestalt hervortrete⁴⁶². Dahlhaus' Analyse fußt nicht nur auf einer dialektischen Interpretation der Sonatenform, sondern ist auch der Beethoven-Rezeption Richard Wagners verpflichtet, wie sie dieser in seiner Schrift *Oper und Drama* formulierte.⁴⁶³

Diese retrospektiv für die Sinfonien Beethovens als gattungskonstituierende Kriterien eingesetzten Aspekte 'Monumentalität' und 'Esoterik' bedingen das schon angeführte, eingeschränkt positive Urteil von Dahlhaus über Mendelssohns Sinfoniekompositionen und führen zu der allgemeinen Behauptung einer Krise des symphonischen Komponierens der Beethoven nachfolgenden Komponisten. Hinsichtlich Mendelssohns Situation als Sinfoniekomponist behauptet Carl Dahlhaus im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft, daß dem Komponisten die 'Notwendigkeit' des Kriteriums 'Monumentalität' bewußt gewesen sei. Denn: „Sogar“ Mendelssohn habe sich in der *Reformations-Symphonie* und im *Lobgesang* dem „Zwang zur Monumentalität“ unterworfen⁴⁶⁴. Verweist hier schon die Wortwahl vom 'Zwang' und die verstärkende Betonung 'sogar' auf eine zumindest eingeschränkte Würdigung – da 'Zwang' nicht kompatibel mit dem Postulat der 'Autonomieästhetik' ist, und mit 'sogar' wird implizit für Mendelssohn als Künstler

⁴⁶⁰ Ebenda.

⁴⁶¹ Bei diesen Bestimmungsversuchen wird die Überschneidung unsichtbar, daß die Kriterien von der 'Eroica' und der fünften Sinfonie abstrahiert und dann als Norm eingesetzt werden. Für die Behauptung eines 'Idealtypus' und dessen Verifizierung stehen somit die gleichen 'Kompositionen' ein.

⁴⁶² Carl Dahlhaus: *Symphonie und symphonischer Stil um 1850...*, S. 46.

⁴⁶³ Diese bis in die Übernahme von Formulierungen reichende Orientierung an Auffassungen Richard Wagners wird erst anhand eines anderen Textes von Carl Dahlhaus sichtbar. Vgl. hierzu den Aufsatz: *Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien...*, S. 224-227. Dort nennt Dahlhaus die Beethoven-Rezeption Richard Wagners als ein Beispiel für die 'Wirkungsgeschichte' der Sinfonien Beethovens im 19. Jahrhundert. Daß Dahlhaus diese Rezeption – hinsichtlich der formal-strukturellen Interpretation –, in Teilen dann für seine eigene absolut setzt, bleibt im Verborgenen.

⁴⁶⁴ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 125.

nur die Kompetenz für das lyrische Kleinformat behauptet – konkretisiert Dahlhaus an späterer Stelle sein Urteil über Mendelssohn:

„Der Anspruch auf Monumentalität [...] ist von Mendelssohn entweder, wie in der *Schottischen* (1842) und der *Italienischen Symphonie* (1832/33), preisgegeben oder aber, wie in der *Reformations-Symphonie* und im *Lobgesang*, durch Mittel erfüllt worden, die nicht der Gattungstradition entsprechen...(*Eine feste Burg* zu zitieren, ist eher in einer Ouvertüre am Platz als in einer Symphonie, die dadurch zur überdimensionalen Ouvertüre gerät.)“⁴⁶⁵

Hier wird explizit deutlich, daß Mendelssohns Sinfonien in einer „Ästhetik der Sinfonie“⁴⁶⁶ nur eine Randexistenz zugewiesen werden kann. Denn die konstituierenden Elemente ‘Monumentalität’ und ‘Esoterik’, die nach Dahlhaus das Wesen dieser ‘Sinfonie-Ästhetik’ ausmachen, werden vom Komponisten nicht erfüllt. Die ‘Reformationssinfonie’ und der ‘Lobgesang’ werden wegen sinfoniefremder Gestaltungsmittel nicht zur ‘Gattung’ im engeren Sinne gezählt, und die ‘Italienische’ und ‘Schottische Sinfonie’ – obgleich von ihm zur „emphatischen“ Gattungsgeschichte gezählt⁴⁶⁷ – haben das Manko, daß in ihnen das Kriterium der ‘Monumentalität’ nicht eingelöst wird. Dahlhaus verwendet dazu die Formulierung des ‘Preisgebens’ der Monumentalität. Diese Wortwahl sowie diejenige „vom Zwang zur Monumentalität“⁴⁶⁸ haben ihren Sitz in Dahlhaus’ mentalitäts- und ideologiegeschichtlicher Interpretation der Restaurationsepoche, die er im Aufsatz *Symphonie und Symphonischer Stil um 1850* vorlegt. Dort behauptet Dahlhaus, daß es für die Komponisten der Restaurationszeit nicht möglich war, auf den monumentalen Stil zurückzugreifen, weil dieser dem „Zeitgeist“⁴⁶⁹ im Gegensatz zur Zeit der Sinfoniekompositionen Beethovens wesensfremd gewesen wäre:

„Erweist sich demnach der monumentale und erhabene Stil, durch den um 1800 der Begriff der Symphonie im Bewußtsein der Zeitgenossen geprägt wurde, als ein von politischen Antagonismen seltsam unabhängiges Phänomen, so stand andererseits die Restaurationsepoche nach 1814 dem Monumentalen und Erhabenen so fern wie kaum eine andere Periode der Musikgeschichte...“⁴⁷⁰

Das ‘Preisgeben’ der Monumentalität wird demnach nicht als ein autonom ‘schöpferisches’ Resultat des ‘künstlerischen’ Kompositionsprozesses aufgefaßt,

⁴⁶⁵ Ebd., S. 128.

⁴⁶⁶ Derselbe: *Symphonie und Symphonischer Stil um 1850...*, S. 46.

⁴⁶⁷ Derselbe: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 128.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 125

⁴⁶⁹ Carl Dahlhaus: *Symphonie und Symphonischer Stil um 1850...*, S. 50.

⁴⁷⁰ Ebenda.

sondern funktional als Konsequenz der veränderten politischen und mentalen Situation der Restaurations- und Biedermeierzeit.

An diesem Punkt seiner Argumentation gelingt es Carl Dahlhaus nur schlecht, der 'Gefahr' zu entgehen, das musikwissenschaftliche Credo einer von außermusikalischen Vorgängen unabhängigen Musikgeschichte als 'autonomer Kunst' im 19. Jahrhundert nicht aufgeben zu müssen. Berücksichtigt man Dahlhaus' Anlehnung an Auffassungen Paul Bekkers hinsichtlich der Sinfonien Beethovens, drängt sich dessen Verdikt über die romantischen Sinfoniekompositionen an dieser Stelle von Dahlhaus Text auf:

„...Es[Mendelssohn, Schumann, Brahms (Anm. d.V.)] sind bürgerliche Musiker. Der Begriff des sinfonischen Kunstwerkes als mächtig ausstrebender Monumentalform wird durch sie verkleinert, verniedlicht, einer zum Teil echt und innerlich empfundenen, aber unsinfonischen Intimität zugeführt. Der Horizont verengt, die Empfindung spezialisiert sich aus dem Menschheitsgefühl der heroischen Beethovenzeit auf literarische und geschmackliche Interessen gebildeter Kreise.“⁴⁷¹

Dahlhaus versucht, dieser Gefahr durch eine ausschließlich ästhetische und kompositionstechnische Perspektive zu entgehen, indem er für die Komponisten die Aufgabe, große Form ohne Rückhalt am Monumentalen und Erhabenen zu realisieren, zum künstlerischen Problem erklärt:

„Nicht die Unmöglichkeit des monumentalen und erhabenen Stils als solche – eines Stils, den der 'Zeitgeist' trotz politischer Aufschwünge nicht zuließ – bildete das eigentliche Problem, mit dem sich ein Komponist, der das Wagnis einer Symphonie nicht scheute, auseinandersetzen mußte, sondern die als unausweichlich gefühlte Notwendigkeit, ohne Rückhalt am Monumentalen und Erhabenen dennoch das zu realisieren, was dem gesamten Zeitalter als große Form vor Augen stand.“⁴⁷²

Diese Argumentation ist jedoch nicht schlüssig, da Dahlhaus zuvor die 'Monumentalität' bzw. einen 'monumentalen' Stil als gattungskonstitutives Merkmal für die 'große Form' der Sinfonie benannt hatte, als deren Paradigma er Beethovens *Eroica* einsetzte. So müßte bei konsequenter Anwendung seiner Kriterien das vom Autor behauptete dialektische Verhältnis zwischen den Aspekten 'Monumentalität' und 'Esoterik' bei der Darstellung der 'romantischen' Sinfoniekompositionen zwangsläufig in eine ästhetisch eingeschränkte Beurteilung führen. Denn die 'große Form' wäre nach Dahlhaus' Definition eigentlich nicht ohne den 'monumentalen Stil' realisierbar. Diese Konsequenz zieht Dahlhaus auch in ei-

⁴⁷¹ Paul Bekker: *Gustav Mahlers Sinfonien*. Reprint der Auflage von 1921. Tutzing 1969. S. 11.

⁴⁷² Carl Dahlhaus: *Symphonie und Symphonischer Stil um 1850...*, S. 50.

nem früheren Aufsatz, in dem er konstatiert, daß Schumann und Tschaikowsky scheitern mußten, weil sie als „musikalische Lyriker“ den monumentalen Stil nicht einlösen konnten, während er Mendelssohn ein gegenüber der Leistung Beethovens „ästhetisch-historisches“ Taktgefühl zuspricht, das mit dem Anknüpfen am Modell der *Pastorale* zum ‚Ausweichen‘ vom „Anspruch der großen Form“ geführt habe:

„Das ästhetisch-geschichtsphilosophische Dogma aber, daß die Symphonie der ‚Culminationspunkt‘ der Instrumentalmusik sei, der keine anderen neben sich dulde, ist einer der Gründe, warum sich im 19. Jahrhundert der Ehrgeiz von Komponisten auch dann auf die große Symphonie, deren Paradigma die *Eroica* war, richtete, wenn sie eigentlich, wie Schumann und Tschaikowsky, musikalische Lyriker waren. [...] Mendelssohn andererseits war von einem Gefühl geleitet, das man ästhetisch-historischen Takt nennen kann, wenn er in Symphonien wie der *Italienischen* und der *Schottischen* nicht an die *Eroica*, sondern an die *Pastorale* anknüpfte, also dem Anspruch der großen Form, deren Zentrum der Durchführungsteil bildet, auswich.“⁴⁷³

‚Ausweichen‘ oder ‚Scheitern‘ waren demnach die einzigen Möglichkeiten eines Beethoven-Nachfolgers.⁴⁷⁴ Von dieser rigiden Haltung wendet sich Dahlhaus in späteren Jahren teilweise ab, wenn er den romantischen Sinfonikern mit dem „Wechsel der Töne“ dennoch ein ‚anderes‘ kompositorisches Verfahren als Versuch zugestand, ‚große Form‘ „auch ohne den nicht mehr erfüllbaren Anspruch des durchgängig Dramatischen, Monumentalen und Erhabenen“ zu realisieren⁴⁷⁵:

„Von dem Vorurteil, daß ein prinzipiell dramatischer Charakter die Bedingung eines großen Stils in der symphonischen Musik sei, muß man sich jedoch trennen, um das für die romantische Symphonie entscheidende Problem, ob auch der Wechsel der Töne in einem Symphoniesatz eine große Form zu konstituieren vermag, überhaupt unbefangen stellen zu können.“⁴⁷⁶

Diese modifizierte Sichtweise könnte dem differenzierteren Meinungsbild im musikwissenschaftlichen Diskurs hinsichtlich der Komponisten der Romantik, vor allem der Sinfoniekompositionen Franz Schuberts, verpflichtet gewesen sein. Inkonsequent ist dabei jedoch, daß Dahlhaus an dieser Stelle seiner Argumentation von seinen im selben Text eigens eingeführten Kriterien für die ‚große Form‘ abweicht. Dennoch dienen diese Kriterien weiterhin latent als Maßstab der

⁴⁷³ Carl Dahlhaus: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*. In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen...*, S. 853f.

⁴⁷⁴ In diesem Zitat zeichnet auch Dahlhaus das rezeptionsgeschichtlich bekannte Bild von den Epigonen nach, die sich leicht an den ‚Riesenerzeugnissen‘ Beethovens verheben.

⁴⁷⁵ Derselbe: *Symphonie und Symphonischer Stil um 1850...*, S. 51. Den Begriff des ‚Wechsels der Töne‘ entlehnt Dahlhaus aus der Poetik Friedrich Hölderlins und demonstriert ihn an den unterschiedlichen Charakteren der Themen in der Exposition des ersten Satzes von Schuberts *Unvollendeter*.

ästhetischen Beurteilung, da Carl Dahlhaus die Sinfonien Beethovens gegenüber den 'romantischen' Sinfonien immer noch als ästhetisch höherwertig ansieht.⁴⁷⁷ Denn während der Anspruch der 'großen Form' bei Beethoven anhand eines 'monumentalen' und 'erhabenen Stils' sowie eines durchgängig teleologisch 'dramatischen Charakters' eingelöst wird, tritt an deren Stelle bei den Romantikern der Versuch, die 'große Form' anhand eines von Dahlhaus nur noch als „groß“ bezeichneten Stils und - statt des 'dramatischen Charakters' - anhand eines „Wechsels der Töne“ einzulösen.

An der Argumentation von Dahlhaus fällt auf, daß die umrissene Problemlösung nur als ein 'Versuch' bezeichnet wird. Diese Wortwahl könnte man ihrerseits als einen Distanzierungsversuch des Autors von dieser Lösungsmöglichkeit bezeichnen, zumindest äußert sich darin noch ein zweifelnder 'Vorbehalt' gegenüber dieser Konzeption von 'großer Form'. Daß Dahlhaus nicht ganz überzeugt ist, darauf könnte die Sachlage verweisen, daß er die Entscheidung darüber, ob dieser Versuch einer Problemlösung in den romantischen Sinfonien gelungen ist, verschiebt und damit anderen Wissenschaftlern überläßt:

„Darüber zu urteilen, ob in den Symphonien, die man romantisch nennt, das Problem gelöst wurde oder nicht, ist ohne detaillierte Formanalysen, die außerdem zwanglos in ästhetische Interpretationen übergehen müßten, nicht möglich, so daß die Entscheidung einstweilen suspendiert werden soll.“⁴⁷⁸

An dieser Stelle wird die sonst latent gehaltene Relation zwischen musikanalytischen Verfahrensweisen und ästhetischen Positionen direkt angesprochen. Macht man sich bewußt, daß die detaillierten Formanalysen in diesem Fall immer schon auf der Grundlage ästhetischer Prämissen über die 'große Form' Beethovenscher Sinfonik geführt werden, sind die Ergebnisse dieser Formanalysen immer abhängig von den Rahmenbedingungen des vorgegebenen ästhetischen Diskurses und dessen Leitkategorien. Danach müßten die von Dahlhaus geforderten detaillierten Formanalysen auch nicht erst 'zwanglos' in ästhetische Interpretationen übergehen, sondern sie wären es von Beginn an.

⁴⁷⁶ Ebenda.

⁴⁷⁷ „Der entscheidende Unterschied gegenüber Beethoven [...] wird sichtbar, sobald man sich bewußt macht, daß bei Beethoven das 'Dramatische' nicht ein Teil-, sondern ein Gesamtcharakter ist. In den ersten Sätzen der *Dritten*, der *Fünften* und der *Siebten Symphonie* geht der 'dramatische' Zug des musikalischen Prozesses über die Seitenthemen unaufhaltsam oder nach einem nur flüchtigen Innehalten hinweg.“ Ebenda. – Auch hier wird wieder deutlich, daß nur die Dritte, Fünfte und Siebte Sinfonie als Modell für 'die' 'große Form' dienen. Die 'Pastorale' dagegen eine Sonderstellung innerhalb der Sinfoniekompositionen Beethovens einnimmt.

⁴⁷⁸ Ebenda.

Die von Dahlhaus dargelegte 'Ästhetik der Sinfonie' ist jedoch nicht vereinbar mit seinen gattungstheoretischen Überlegungen. Denn dort konstatierte Dahlhaus die Historizität musikalischer Gattungen. Nicht nur einzelne Gattungen seien geschichtlich veränderlich, sondern auch die Vorstellungen davon, was eine musikalische Gattung sei und nach welchen Kriterien sie bestimmt werden könne⁴⁷⁹. Seine Darstellung der Gattungsgeschichte der Sinfonie nach Beethoven erhebt jedoch die 'große Form' Beethovenscher Symphonik zu einer ahistorischen Norm.⁴⁸⁰

Wenn aber der ästhetische Diskurs den Maßstab für die Darstellung des Gegenstandes einer Sinfoniegeschichte nach Beethoven bildet, gerät die Frage leicht aus dem Blick, ob diese als Norm eingesetzten Positionen der historischen Situation der 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts entsprachen. Hinsichtlich des von Dahlhaus als exoterischen Zug der Gattung bezeichneten Aspektes war schon angesprochen worden, daß in den Rezeptionszeugnissen weniger auf die gesamte 'Menschheit' als ideeller Adressat der Sinfonie hingewiesen, sondern daß die Gattung national und identitätsstiftend begriffen wurde. Die 'große', 'monumentale' Form der Sinfonie wurde als exemplarisch deutsche Leistung aufgefaßt. Adolph Bernhard Marx bezog sich auf diesen deutschen Charakter im ersten Jahrgang seiner Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung⁴⁸¹ (1824), Gottfried Wilhelm Fink argumentierte in seinem Sinfonie-Aufsatz⁴⁸² (1835) explizit von einem nationalgeschichtlichen Standpunkt, gleichermaßen Amadeus Wendt⁴⁸³ (1836), und bei Robert Schumann (1839) findet sich dann die

⁴⁷⁹ Carl Dahlhaus: *Was ist eine musikalische Gattung?*...Ebd., S.623.

⁴⁸⁰ Auf diesen Sachverhalt macht auch Siegfried Oechsle aufmerksam. Vgl. hierzu S. Oechsle: *Schubert, Schumann und die Symphonie nach Beethoven*, in: *Das 'Zweite Zeitalter der Sinfonie'*..., S. 283. Oechsle geht jedoch nicht soweit, die Terminologie von Dahlhaus oder die Vorstellung gattungsgeschichtlicher Entwicklung als 'Problemgeschichte' in Frage zu stellen: „In der Dominanz des Lyrischen in romantischer Symphonik manifestiert sich somit eine Reaktion auf eine kompositionsgeschichtlich brisante Problematik. Die 'große Form' und das 'Prinzip des Wechsels der Töne' bilden nicht starre Gegensätze, die von Werk zu Werk in skalierbaren Kompromissen einander angenähert werden müssen. Sie stehen zueinander vielmehr in der Relation, die als dialektischer, gattungsgeschichtlich produktiver Prozeß begriffen werden kann.“ Ebd., S. 284.

⁴⁸¹ Vgl. hierzu das auf S. 161 angeführte Zitat.

⁴⁸² Vgl. hierzu das auf S. 158 angeführte Zitat. Fink schließt dort an: „...und diese Ehre [die grosse Symphonie geschaffen zu haben] wird auch nicht von uns genommen werden. Zwar haben freilich andere Völker möglichst an diesem hohen Ehrenpfeiler teutscher Tongewalt gerüttelt, es gern gesehen, wenn etliche wissende Männer der Ihrigen mit allerlei Geschichtsauslegung ihnen mindestens einen Eckstein zu retten und in ihre Heimath zu verpflanzen sich anstrebten: es kann aber nicht fruchten, denn die Wahrheit und das Wesen spricht für uns; die zwei bestehen.“ Gottfried Wilhelm Fink: *Ueber die Symphonie...*, Ebd., Sp. 511.

⁴⁸³ Amadeus Wendt: *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*. Göttingen 1836. Wendt verwendet den Be-

ideologische Sichtweise, den nationalen Aspekt, die Gattung 'Sinfonie' und 'Beethoven' als festen identitätsstiftenden Zusammenhang aufzufassen:

„Wenn der Deutsche von Sinfonien spricht, so spricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz. Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schifffahrt usw., so der Deutsche seine Beethovenschen Sinfonien; über Beethoven vergißt er, daß er keine große Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wiedergewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er selbst Shakespeare gleichzustellen.“⁴⁸⁴

Von dieser nationalgeschichtlichen Interpretation der Gattung kann jedoch nicht geschlußfolgert werden, daß die 'Sinfonie' in Beethoven ihren Endpunkt gefunden habe. Die Sinfonik Beethovens als Höhepunkt der Gattungsentwicklung aufzufassen, war 1824 ein Rezeptionsanspruch, den Marx postulierte, während Schumann aufgrund des Rezeptionsprozesses fünfzehn Jahre später 1839 ein breiteres Einverständnis der Musikinteressierten und des Publikums voraussetzen konnte. Aber sowohl Marx als auch Schumann als Komponist verstanden diesen Höhepunkt nicht als abschließenden Zielpunkt einer als Fortschrittsgeschichte aufgefaßten Gattungsentwicklung.⁴⁸⁵

Der von Carl Dahlhaus konstatierte esoterische Aspekt der Gattung war Resultat einer formanalytischen Betrachtung der 'Eroica'. Postuliert wird eine konsequente Prozessualität der musikalischen Form, die sich durch einen dramatisch-zielgerichteten Charakter und eine Aufhebung des traditionellen Themenbegriffes auszeichnet. Diese formanalytische Herangehensweise ist einer Autonomieästhetik verpflichtet, in der eine Komposition als eigenständiges von äußeren Faktoren unabhängiges Gebilde aufgefaßt und die Voraussetzung geschaffen wird, eine Komposition als 'Kunstwerk' einzusetzen. Aufgrund der retrospektiven werkanalytischen Perspektive auf die Kompositionen Beethovens bleibt unberücksichtigt, daß das Verfahren, den Kunstcharakter von Sinfoniekompositionen

griff der 'classischen Periode', unter den er die deutsche Instrumentalmusik faßt, die in den Sinfoniekompositionen Haydns, Mozarts und Beethovens ihren Höhepunkt erreicht habe. Diese Entwicklung ist nach Wendt einer von der bürgerlichen Gesellschaft getragene Emanzipation der deutschen Musik verpflichtet: „Durch sie [Haydn, Mozart, Beethoven, (Anm. d. V.)] sprach sich das deutsche Gefühl, umgeben und angeregt von dem reichern und freieren Leben, welches sich seit den letzten zwei Decennien des verflorbenen Jahrhunderts unter den merkwürdigsten Umgestaltungen der bürgerlichen Welt eröffnete, immer freier, tiefer, umfassender, gewaltiger in Tönen aus.“ Ebd., S. 3

⁴⁸⁴ Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hrsg.v. Martin Kreisig. 2 Bde., Leipzig 1914, Bd. 1, S. 424.

⁴⁸⁵ So schreibt Marx direkt zu Beginn seines großen Sinfonie-Aufsatzes bezüglich Beethoven: „Keine Kunst ist, eine gerüstete Minerva, aus dem Haupte des Menschen hervorgesprungen, so wenig wie sie dem Sarge eines Einzelnen nachtaumelt in das Grab.“ *Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache...*, Ebd., S. 165.

anhand kompositionstechnischer Analysen zu bestimmen, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch nicht die Regel war.⁴⁸⁶ Neben einer Vielzahl von Werkbesprechungen, die einer Gefühlsästhetik und damit der Schilderung einer Komposition als Abfolge verschiedener Empfindungen verpflichtet waren, stellen die Rezensionen in der AMZ von Friedrich Rochlitz zur *Eroica* (1807)⁴⁸⁷ und E.T.A. Hoffmanns Besprechung der 5. Sinfonie (1810)⁴⁸⁸ erste Versuche dar, mit formanalytischen Untersuchungen auf die Konstruktionsprinzipien einer Komposition als festumrissene Einheit hinzuweisen. Doch das Postulat, eine Sinfonie als formale Einheit zu rezipieren, dem nach und nach auch mit kompletten Aufführungen anstatt nur mit einzelnen Sätzen von Sinfonien Rechnung getragen wurde, war nicht gleichbedeutend mit einer kompositionstechnischen Interpretation als Selbstzweck. Denn die Rezensenten vermittelten diese Auffassung von einer Komposition als künstlerische 'Einheit' mit Hilfe von metaphorischen Beschreibungen. Arno Forchert unterscheidet bei den Musikbesprechungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem 'Seelengemälde' und dem 'Lebensbild' zwischen zwei „Standardtypen“.⁴⁸⁹ Selbst Adolph Bernhard Marx, der in Anlehnung an die Rezeptionsweise des kontemplativen Nachvollzugs der Quartettabende von Möser gleiches für Sinfoniekonzerte forderte⁴⁹⁰ und in diesen Aufführungen ein Bildungsmittel sah⁴⁹¹,

⁴⁸⁶ Arno Forchert erörtert die unterschiedlichen musikalischen Rezeptionsweisen in seinem Aufsatz ›*Ästhetischer Eindruck und kompositionstechnische Analyse. Zwei Ebenen musikalischer Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* In: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft...*, S. 193-203. Dort konstatiert er: „In der Tat blieb die ganzheitlich-ästhetische von der detailliert-diskursiven Auseinandersetzung mit dem musikalischen Kunstwerk nicht nur während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich geschieden. Zwar ist die Fundierung des ästhetischen Eindrucks in der materialen Beschaffenheit des Werkes immer wieder einmal gefordert worden [...] aber für eine Musik, die [...] den Anspruch erhob, ein Unendliches, Absolutes und deshalb prinzipiell Unsagbares in endlicher Gestalt zur Erscheinung zu bringen, war die Herleitung ihrer metaphysischen Qualität aus der Beschaffenheit kompositionstechnischer Sachverhalte ein prinzipiell unlösbares Problem.“ Ebd., S. 194.

⁴⁸⁷ AMZ 9(1807), Sp.319-334.

⁴⁸⁸ Abgedruckt in: E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik...*, S. 34-51.

⁴⁸⁹ Ebenda.

⁴⁹⁰ „Bei der Aufführung einer Symphonie wirkt nichts Aeußerliches, nicht einmal eine anlockende Persönlichkeit oder vorstechende Virtuosität mit. Wer nicht der Komposition in ihrem Gange folgt, hat gar nichts, und so lehren Symphonien, Musik ohne Zerstreung und um ihrer selbst willen hören.“ *Konzertbesprechung der 2. Sinfonie von Ludwig van Beethoven am 13. Dezember 1824*, Berliner AMZ 1(1824), S. 443-444, ebd., S. 444. Marx formuliert hier eine Rezeptionshaltung, die im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als einzig adäquate dem Rezipienten von absoluter Musik anempfohlen wurde. Dieses Rezeptionspostulat fungiert in Dahlhaus' Theorie als integraler Bestandteil des von ihm sogenannten „Autonomieprinzips“: „Sofern es der Sinn und Anspruch artifizieller Musik ist, um ihrer selbst willen gehört zu werden – als Objektivierung von 'Geist in geistfähigem Material' (Eduard Hanslick) –, erscheint die von Schopenhauer eindringlich beschriebene ästhetische Kontemplation, die sich als Verhaltensnorm des Konzertes (und später sogar der Oper)

faßte die Sinfonien Beethovens als metaphorische Ideendramen auf. Eleonore Bauer konstatiert deshalb bei Marx die Diskrepanz zwischen theoretischem Anspruch und der Praxis seiner Werkbesprechungen.⁴⁹²

Carl Dahlhaus' Bestimmung des esoterischen Zugs der Gattung gründet jedoch in der Ausgrenzung dieser möglichen Rezeptionsweise anhand metaphorischer Schilderungen, die sich aufgrund des Charakterbegriffes von Christian Gottfried Körner sehr wohl ästhetisch rechtfertigen ließen.⁴⁹³ Statt dessen setzt Dahlhaus ein „Formdenken“ als konstitutives Konstruktionsprinzip der Instrumentalmusik Beethovens nach 1802 ein.⁴⁹⁴ Die Absolutsetzung eines formanalytischen Zugriffs ist bei Dahlhaus Resultat seiner Definitionsversuche des Begriffs „poetische Idee“, den der Komponist selbst hinsichtlich seiner Arbeitsweise verwendete. Während Dahlhaus zunächst die „extrem verschiedenen Deutungen“ dieses Begriffs benennt, setzt er dann in seinen Darstellungen mit der Bestimmung der ‚poetischen Idee‘ als ‚poiesis‘ („als Herstellen von Werken“) genau diejenige Auffassung absolut, die von ihm gegenüber den anderen explizit nur als „Hypothese“ eingeführt wurde.⁴⁹⁵ Auch hier wird die Diskursstrategie von Dahlhaus deutlich, zunächst eine möglichst große Offenheit der wissenschaftli-

allmählich durchsetzte, als die dem autonomen Werk einzig angemessene Rezeptionsweise.“ C. Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte...*, S. 229.

⁴⁹¹ „Die musikalische Bildung eines so beachtenswerthen Publikums, als das Berliner, ist daher unvollkommen, so lange es nicht an der Auffassung der Symphonien [Beethovens] gereift ist.“ *Konzertbesprechung der 2. Sinfonie von Ludwig van Beethoven am 13. Dezember 1824*, Berliner AMZ 1(1824), S. 443-444, ebd., S. 444.

⁴⁹² „Das musikalische Drama verkürzte sich in der Praxis der Marxschen Sinfonierezeption auf die schlichte Formel vom tonmalerischen Ideenkunstwerk, und die musikalische Idee, in der Inhalt und Form, Gedanke und Thema zu einem Begriff zusammenschießen sollten, verdünnte sich zu metaphorischen Deutungsmustern.“ Elisabeth Eleonore Bauer: *Wie Beethoven auf den Sockel kam...*, S. 318.

⁴⁹³ Arno Forchert argumentiert gleichfalls mit Körners ‚Charakterbegriff‘, von dem aus die „vielen, häufig zu Unrecht einer Laienästhetik zugerechneten Musikbeschreibungen“ auch unter einem kunstästhetischen Blickwinkel gerechtfertigt sind. A. Forchert: *›Ästhetischer‹ Eindruck und kompositionstechnische Analyse...*, S. 195f.

⁴⁹⁴ Diese Argumentation führt Dahlhaus kursorisch im Kapitel *Beethoven und das ›Formdenken‹ in der Instrumentalmusik* im Handbuchband über die Musik des 18. Jahrhunderts [Laaber 1985, S. 364f.] und in ausführlicher Form im Kapitel *Der ‚neue‘ Weg seiner Beethoven-Monographie.* [Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Laaber 1987, S. 207-222.]

⁴⁹⁵ „Der Ausdruck ›poetische Idee‹, den Beethoven manchmal gebrauchte, läßt [...] extrem verschiedene Bedeutungen zu: von der fragwürdigen Rekonstruktion ›esoterischer Programme‹ (Schering 1936) über die Interpretation instrumentaler Themen aufgrund analoger vokaler ›Intonationen‹ (Goldschmidt 1976) bis zur Annahme, es handle sich um nichts anderes als um Charaktere, Temperamente oder Stimmungen wie in *La malinconia* (opus 18,6, 1801) oder *Les Adieux* (opus 81a, 1809/10), oder sogar zu der Hypothese, der Terminus ›poetisch‹ beziehe sich – im Sinne von ›poiesis‹ – nüchtern aristotelisch auf das Herstellen von Werken und eine poetische Idee sei demnach ein musikalischer Gedanke, verbunden mit den Vorstellungen über Konsequenzen, die sich aus ihm ziehen lassen: also mit Vorstellungen vom Ganzen eines Satzes.“ C. Dahlhaus: *Beethoven und das ›Formdenken‹ in der*

chen Zugangsweisen zu konstatieren, in der eigenen Darstellung dann jedoch diese Offenheit zu suspendieren. Im Kapitel *Beethoven und das ›Formdenken‹ in der Instrumentalmusik* im fünften Band des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft wertet Dahlhaus Beethovens Eigenaussage vom „neuen Weg“ – die allerdings nur aus zweiter Hand überliefert ist⁴⁹⁶ – als ein „kompositionsgeschichtliches Faktum“, das Dahlhaus dann mit dem „ästhetischen Terminus“ der ‚poetischen Idee‘ verknüpft. Daraus resultiert wiederum die Behauptung, der zunächst nur als Hypothese eingeführten Interpretation der ‚poetischen Idee‘ als ‚poiesis‘ nun als Kategorie des Formdenkens „ein zumindest partielles Recht einzuräumen“⁴⁹⁷. Aus dem ‚partiellen Recht‘ wird dann jedoch die ausschließliche Sichtweise. Dabei räumt Dahlhaus an anderer Stelle sehr wohl ein, daß in der Forschung keine Übereinstimmung herrsche, was der Komponist mit dem „neuen Weg“ konkret meinte.⁴⁹⁸ Dahlhaus setzt jedoch in seiner Beethoven-Monographie den Ausspruch vom ‚neuen Weg‘ in Bezug zu Beethovens Formulierung „der wirklich ganz neuen Manier“, mit der seine Variationen op. 35 gearbeitet seien⁴⁹⁹. Für Dahlhaus bezieht sich diese Selbstaussage des Komponisten auf veränderte stilistisch-formale Kompositionsaspekte und argumentiert weiter, daß sich durch eine ‚Manier‘, eine Schreibweise oder Kompositionstechnik, ein Formgedanke realisiere.⁵⁰⁰ Nur aufgrund dieses Kontextes wird es dann möglich,

Instrumentalmusik. In: Die Musik des 18. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 5, Laaber 1985, Ebd. S. 364.

⁴⁹⁶ Carl Cerny überliefert diesen Ausspruch in seinen *Erinnerungen aus meinem Leben*. Nach Cerny habe Beethoven gegenüber Wenzel Krumpholz 1803 folgendes geäußert: „Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute will ich einen neuen Weg einschlagen.“ – Dahlhaus datiert diesen Ausspruch - aufgrund der Entstehungszeit der Sonaten op. 31, auf die sich die Äußerung bezieht - schon in das Jahr 1802. Dieses frühere Datum ist Dahlhaus von Nutzen, um den engen Zusammenhang dieses Ausspruchs vom ‚neuen Weg‘ mit dem Ausspruch der ‚wirklich ganz neuen Manier‘ vom Oktober 1802 herstellen zu können. Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit...*, S. 208f.

⁴⁹⁷ „Schließt demnach einerseits der Begriff der poetischen Idee das Charakteristische ein, so ist andererseits die Tatsache, daß von Beethoven, wie er selbst es 1802 ausdrückte, ein ›neuer Weg‹, und zwar im ›musikalischen Formdenken‹, eingeschlagen wurde, historisch so bedeutsam, daß es naheliegt, das kompositionsgeschichtliche Faktum mit dem ästhetischen Terminus zu verknüpfen, also der Interpretation des ›Poetischen‹ als ›poiesis‹, als Kategorie des Formdenkens, ein zumindest partielles Recht einzuräumen.“ Carl Dahlhaus: *Beethoven und das ›Formdenken‹ in der Instrumentalmusik...*, S. 364

⁴⁹⁸ Vgl. hierzu C. Dahlhaus: Kapitel *Der ‚neue‘ Weg*, in: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit...*, S. 207-222. Ebd., S. 209.

⁴⁹⁹ Diese Charakteristik gibt Beethoven in einem Brief an seinen Verlag Breitkopf & Härtel im Oktober 1802: „- ich habe zwei Werke Variationen gemacht, wovon man das eine auf acht Variationen berechnen, und das andere auf 30. Beide sind auf einer wirklich ganz neuen Manier bearbeitet, jedes auf eine andere verschiedene Art... Ich höre es sonst nur von anderen sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß. Aber diesmal muß ich sie selbst versichern, daß die Manier in beiden Werken ganz neu von mir ist.“ zitiert nach C. Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit...*, S. 209.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 210.

den Ausspruch vom „neuen Weg“ gleichfalls kompositionstechnisch-formal zu interpretieren.⁵⁰¹ Als charakteristische Merkmale für den ‘neuen Weg’ bzw. die ‘ganz neue Manier’ bestimmt Dahlhaus dann anhand einer vergleichenden Betrachtung der Sonate op. 31/2, der *Variationen* op. 35 und der *Eroica* op. 55 die rudimentären Satzanfänge, den radikalen Prozeßcharakter der musikalischen Form und die Aufhebung des traditionellen Themabegriffs.⁵⁰²

Damit wird die *Eroica* nicht nur zu einem paradigmatischen Sinfoniemodell erhoben, sondern steht gleichermaßen für eine Veränderung des Kompositionsprozesses als ‘Formdenken’, dem man nur mit dem Nachvollzug dieser innermusikalisch konstruierten ‘logischen’ Formstruktur – als ausschließlich adäquaten wissenschaftlichem Zugang – gerecht wird.

Die Einsetzung eines normativen Sinfonie-Modells bildet somit die elementare ‘Voraussetzung’ von Carl Dahlhaus für seine Darstellung einer Sinfoniegeschichte nach Beethoven und eröffnet dadurch erst die Möglichkeit, die Jahre 1820 bis 1850 als „Krise der Symphonie“ zu bezeichnen.⁵⁰³ Innerhalb des Gedankengangs der Argumentation ist diese Bezeichnung plausibel. Doch kann diese Bezeichnung ihre Plausibilität nur innerhalb des vom Autor konstituierten Diskurses beanspruchen, nicht jedoch als historische Wahrheit über die kompositorische Situation dieser Jahre aufgefaßt werden.⁵⁰⁴ Signifikant für den Diskurs von Carl Dahlhaus ist seine autonomieästhetische Fundierung. Damit richtet sich

⁵⁰¹ Die Berechtigung beide Aussagen inhaltlich aufeinander zubeziehen, versucht Dahlhaus anhand vergleichender Analyse der Werke nachzuweisen: „Ob allerdings – wie behauptet – die ‘neue Manier’ und der ‘neue Weg’ gleichgesetzt oder mindestens eng aufeinander bezogen werden dürfen, ist nicht philologisch, sondern einzig durch eine Analyse und Interpretation der Werke [...] entscheidbar.“ Ebenda. – Der Autor bekennt sich dabei von vornherein zu einem Ziel, das mit der Darstellung seiner musikalischen Interpretationsanalyse erreicht werden soll: „...eine Darstellung, deren Ziel es ist, eine die Gattungsdifferenzen übergreifende Formidee sichtbar zu machen.“ Ebenda.

⁵⁰² Ebd., S. 217.

⁵⁰³ Dahlhaus datiert den Beginn der Krise nur in seinem Aufsatz *Symphonie und symphonischer Stil* schon in das Jahr 1820, wohingegen sonst die 30er und 40er Jahren als Krise thematisiert werden. Signifikant bei der ersten Bestimmung ist die Sachlage, daß dann Beethovens 9. Sinfonie (1824) schon Bestandteil dieser Krisenzeit wäre.

⁵⁰⁴ Mit der Einsetzung des exoterischen und esoterischen Zugs als Wesen der Gattung verfolgt Dahlhaus noch eine weitere Strategie. Er verwendet den von der Sinfonik Beethovens abstrahierten ‘symphonischen Stil’ zur Behauptung eines gattungsübergreifenden Zusammenhang musikgeschichtlicher Entwicklung im 19. Jahrhundert. So wertet er die ‘Sinfonische Dichtung’ als Wiederaufnahme des ‘symphonischen Stils’, da in diesen Werken die für Beethovens Sinfonik konstitutiven Elemente des erhabenen Stils und der Monumentalität ‘restituiert’ würden, während zur gleichen Zeit (1850) nach der Krise 1820-1850 nun sogar eine “tote Zeit“ der Gattung ‘Sinfonie’ folge, für die ihrerseits dann erst in den 70er und 80er Jahren ein „zweites Zeitalter“ angebrochen sei. Carl Dahlhaus: *Symphonie und Symphonischer Stil um 1850...*, S. 57f. Vgl. auch den Aufsatz *Liszts Idee des Symphonischen*, in: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978, hrsg.v. Serge Gut. Liszt Studien Bd. 2. München 1981, S. 36-42.

das Erkenntnisinteresse ausschließlich auf die Bestimmung des Kunstcharakters der 'Werke' und als Bestimmungsverfahren dient dann die kompositionstechnische Analyse der 'individuellen' Werkstruktur.

Dahlhaus' Konstatierung einer 'Krise der Sinfonie' ist mehr als nur ein Topos innerhalb einer historischen Musikwissenschaft, sondern fungiert als 'die' Leitkategorie des Diskurses über eine gattungsgeschichtliche Entwicklung der 'Sinfonie'. Fast kein Wissenschaftler, der sich die 'romantische' Sinfonik zum Gegenstand wählt, der nicht vom Problem der 'großen Form' und von der 'Krise der Sinfonie' als reale Situation der Komponisten ausginge. Eine strikte Trennung der ästhetischen und historischen Perspektive fehlt. Daraus resultiert eine starke Einschränkung des möglichen Untersuchungsfeldes, da die Fragestellung häufig darauf beschränkt bleibt, ob ein Komponist die Schwierigkeiten der 'Beethoven-Nachfolge' bewältigte und welchen Beitrag ein Komponist zur Lösung des 'Sinfonieproblems' geleistet habe. Die Diskursstrategien, mit denen diese Fragen erst als leitende Forschungskategorien konstituiert werden, bleiben somit unreflektiert im Verborgenen.

Hinsichtlich der Lektüre von Dahlhaus-Texten war zu Beginn dieses Kapitels auf die Beobachtung hingewiesen worden, daß eine Diskrepanz zwischen den einführenden theoretischen Darlegungen und der dann konkreten Darstellung der Untersuchungsgegenstände feststellbar ist. Fast durchgängig zeigen die ersten Abschnitte seiner Aufsätze ein methodisches Problembewußtsein und theoretisches Reflexionsniveau, deren Konsequenzen jedoch in die eigene Darstellung nur noch rudimentär einfließen.⁵⁰⁵ In der Einleitung zum neuen Handbuch der Musikwissenschaft über die Musik des 18. Jahrhunderts führt Dahlhaus acht Kategorien an, „von denen die Geschichtsschreibung – explizit

⁵⁰⁵ Als ein Extrembeispiel dieser Diskursstrategie kann Dahlhaus' Aufsatz *Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien* gelten. Dort suspendiert sich der Autor für die nachfolgende Darstellung von sämtlichen in der Einleitung angesprochenen methodischen Fragen und Problemen einer wirkungs- und rezeptionsgeschichtlichen Arbeitsweise: „Angesichts der labyrinthischen Schwierigkeiten, in die man sich verstrickt, wenn man sich auf die Probleme der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte im Ernst einläßt, dürfte es also verzeihlich sein, wenn der Versuch, einige Kapitel aus der Wirkungsgeschichte der Beethovenschen Symphonien im 19. Jahrhundert zu skizzieren, den angedeuteten Aporien, die sich nicht lösen lassen, jedenfalls nicht in einem Handstreich, einstweilen aus dem Wege geht.“ Carl Dahlhaus: *Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien...*, S. 223. – Mit dieser Argumentation setzt der Autor den alten 'status quo' der Forschung wieder als Maßstab ein, eben weil dieser so überschaubar und bequem ist und in keine 'labyrinthischen Schwierigkeiten' führt. Schon das Vokabular („labyrinthische Schwierigkeiten“, „im Ernst“, „Aporien“) verweist darauf, daß der Autor einem konsequent rezeptionsgeschichtlichen Forschungsansatz zumindest skeptisch gegenübersteht.

oder unausgesprochen – ausging oder immer noch ausgeht“⁵⁰⁶. Vor allem die Ausführungen zur fünften Kategorie könnten umstandslos auf die wissenschaftlichen Verfahrensweisen für eine Gattungsgeschichte der ‘Sinfonie’ übertragen werden, nur mit dem Unterschied, daß diese problematisierten Verfahrensweisen dann für seine eigene Darstellung wieder als maßgebliches Beschreibungs- und Bewertungsmodell eingesetzt werden:

„Fünftens tendiert Geschichtsschreibung dazu, sich an den Kategorien Ursprung und Klassizität zu orientieren, also einerseits Anfänge zu verfolgen [...], andererseits nach einer ›Formvollendung‹ zu suchen, die es erlaubt, vorangegangene und folgende Entwicklungen als Vor- und Nachgeschichte [...] zu konstruieren. (Die Fakten gruppieren sich, wenn erst einmal ein ›point de la perfection‹ erreicht ist, nahezu von selbst in wesentliche und unwesentliche, so daß die Historiographie dem ebenso trügerischen wie tröstlichen Glauben verfällt, auf festen Boden zu stehen.“⁵⁰⁷

Bemerkenswert ist hier einerseits, daß Dahlhaus explizit von einer Konstruktion der Geschichte spricht und andererseits, daß diese Konstruktion abhängig ist von ästhetischen Beurteilungen. Übertragen auf den Gegenstand der romantischen Sinfonien hieße das: Beethovens Sinfonik eingesetzt als ‘point de la perfection’ hätte die Folge, daß die Sinfonik der Romantik nur noch als Nachgeschichte dargestellt werden kann. Hinsichtlich einer Nachgeschichte aufgefaßt als „Endphase“ hatte Dahlhaus weiter konstatiert: „Endphasen, die sich nicht als klassisch charakterisieren lassen, finden dagegen in der Regel geringes Interesse“⁵⁰⁸, und als Beispiel führt er dann die Vernachlässigung der italienischen Opera seria durch die musikwissenschaftliche Forschung an:

„Die italienische Opera seria nach *Orfeo* und *Alceste* [...], wurde trotz bedeutender Werke von Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa und Guiseppe Sarti von der Musikgeschichtsschreibung mit einer Konsequenz vernachlässigt, die einen ganzen Komplex von Vorurteilen entstammte: dem Verdacht des Epigontums **in der (konstruierten) geschichtlichen Situation ›nach Gluck‹**; der Irrelevanz, zu der eine Existenz **im Schatten** der Wiener Klassik verurteilt schien...“⁵⁰⁹ [Hervorhebungen v.d.V.]

In diesem Zitat müßten nur die Komponistennamen ausgetauscht werden, und man hätte eine adäquate Charakteristik des Fachdiskurses über die Sinfonik der Romantik. Einen Fachdiskurs, dessen Leitkategorien Dahlhaus durch seine Forschungsarbeiten mitbestimmte: Eine ‘konstruierte’ geschichtliche Situation ›nach

⁵⁰⁶ Carl Dahlhaus: *Einleitung zu Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 5, hrsg. von C. Dahlhaus. Laaber 1985, S. 52.

⁵⁰⁷ Ebenda.

⁵⁰⁸ Ebenda.

⁵⁰⁹ Ebenda.

Beethoven, in der Felix Mendelssohn dann nicht nur dem Verdacht des Epigontums ausgesetzt ist, sondern auch von Carl Dahlhaus aufgrund seiner Konstituierung einer 'Ästhetik der Sinfonie' nur eine „periphere Stellung in der Geschichte der Gattung“⁵¹⁰ zugewiesen werden kann. Der Konstruktionscharakter dieses Diskurses und seiner Beurteilungskategorien bleibt jedoch in den konkreten wissenschaftlichen Darstellungen im Verborgenen. In diesem Zusammenhang sei auf die schon zitierte Formulierung im Kapitel 'Die Symphonie nach Beethoven' verwiesen. Denn dort fehlt bei nahezu übereinstimmender Wortwahl der explizite Hinweis auf die Ebenenunterscheidung zwischen eigener Konstruktion und historischer Realität:

„...Als Komponist von Symphonien **in der geschichtlichen Situation nach >Beethoven<** zu bestehen, bedeutet – trotz der Affinität zur Pastorale – für Mendelssohn, überhaupt nicht **in den Schatten** zu treten, den Beethoven warf.“⁵¹¹ [Hervorhebungen v.d.V.]

Dahlhaus' Darstellung einer 'Geschichte der Sinfonie nach Beethoven' ist bewußt eindimensional, weil der Autor diesen Geschichtsschreibungsversuch mit den Kategorien des ästhetischen Diskurses führt. Die Überschneidung von 'Historie' und 'Ästhetik' muß nach Dahlhaus kein Nachteil sein. Er hält prinzipiell für möglich, eine „überschaubare Geschichtsschreibung“ auch mit dem Versuch einer Vermittlung zwischen Historie und Ästhetik zu realisieren. Doch dem Anspruch einer Vermittlung kann Dahlhaus' Darstellung einer Geschichte der 'Sinfonie' nicht gerecht werden, da das Formmodell der Eroica als maßgebliche ästhetische Norm eingesetzt wird. Zu dieser ästhetischen Fundierung des wissenschaftlichen Diskurses bekennt sich Dahlhaus in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte*. Dort konstatiert er, daß es ohne innere Widersprüchlichkeit möglich sei, „ästhetische Einsichten“ zum Ausgangspunkt historischer Untersuchungen zu machen, und führt dazu das Beispiel an, daß eine Geschichte der Symphonie im 19. Jahrhundert ohne Rückhalt an einer 'immanenten' Interpretation der 'Eroica' richtungslos wäre⁵¹².

Hierzu ist anzumerken, daß nicht die 'Geschichte der Symphonie' richtungslos wäre. Denn die 'reale' Geschichte hat selbst keine Richtung, sondern ihr wird vom

⁵¹⁰ Carl Dahlhaus: *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen...*, S. 59. Vgl. hierzu das auf Seite 153 dieser Arbeit vollständig angeführte Zitat.

⁵¹¹ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 129. Vgl. hierzu das auf S. 146 dieser Arbeit angeführte Zitat und die daran anschließende Diskussion.

⁵¹² Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte...*, S. 54. - Unter 'immanenter' Interpretation versteht Dahlhaus die musikalische Analyse des innermusikalischen Funktionszusammenhangs des 'autonomen' Werkes, den Nachvollzug der 'logischen' Formstruktur.

Beobachter nachträglich durch die Wahl einer Perspektive eine Richtung vorgegeben. Die Richtung existiert somit nur für den Beobachter in seiner konkreten Darstellung dieser Geschichte. Des weiteren führte ein Verzicht auf das 'innermusikalische Formstrukturmodell' der Eroica nicht dazu, daß die Darstellung einer Sinfonie-Geschichte des 19. Jahrhunderts plötzlich 'richtungslos' wäre. Statt dessen würde die Möglichkeit eröffnet, das Untersuchungsmaterial nun in verschiedene Funktionszusammenhänge zu stellen, und damit unterschiedlichste beobachterabhängige 'Entwicklungs-Richtungen' zu konstruieren. Es fiel dann jedoch sehr viel schwerer, aus dieser Vielzahl von möglichen Geschichten dennoch eine als 'die' maßgebliche Geschichte der Gattungsentwicklung einzusetzen. Die Festsetzung einer Richtung als 'maßgebliche', der historischen Wirklichkeit entsprechenden Gattungsentwicklung, ist jedoch Voraussetzung dafür, daß weiterhin von der musikwissenschaftlichen Forschung einzelne Kompositionen als ästhetisch wertvolle aus der 'Masse' herausgehoben werden und in einen 'Kanon exzeptioneller Werke' integriert werden können.

3.2 Abhängigkeiten: Der Diskurs über die 'Reformationssinfonie' und den 'Lobgesang' als nicht der Gattungstradition entsprechende Sinfoniekompositionen

Carl Dahlhaus' Urteil von der 'peripheren Stellung' von Mendelssohns Sinfonien in der Gattungsgeschichte aus dem Jahr 1972 hat im deutschen Mendelssohn-Diskurs seine 'Spuren' hinterlassen. Diese Spuren lassen sich noch anhand der aktuellen Forschungsbeiträge oder deren Fehlens beschreiben. Überblickt man die von deutschen Musikwissenschaftlern in den letzten Jahren veröffentlichten Aufsätze über Mendelssohns Sinfonien, dann fällt auf, daß bis auf Siegfried Oechsles Dissertation, in der aber nur der Kopfsatz der 'Schottischen Sinfonie' analysiert wird⁵¹³, und den Veröffentlichungen von Wulf Konold⁵¹⁴ keine wissenschaftlichen Beiträge zur Schottischen und Italienischen Sinfonie publiziert wurden.⁵¹⁵ Ein weiterführendes Interesse an wissenschaftlicher Auseinandersetzung

⁵¹³ Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven...*, S. 247-371.

⁵¹⁴ Wulf Konold: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Symphonie Nr. 4 A-Dur Op. 90. „Die Italienische“*. München 1987 (=Meisterwerke der Musik, Heft 48) und *Sinfonie charakteristische. Untersuchungen zur Italienischen und Schottischen Symphonie*. In: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 213-351.

⁵¹⁵ Der Kongreßbericht des anlässlich der 150. Todestage von Felix Mendelssohn und Fanny Hensel von Michael Cooper in Bloomington ausgerichteten Internationalen Kongresses ist noch nicht publiziert, so daß das Referat mit dem Titel 'How scottish is the Scottish Symphony'

mit diesen zwei Sinfoniekompositionen scheint nicht zu bestehen. Zieht man zu dieser Beobachtung noch diejenige hinzu, daß auch vorher wenige Veröffentlichungen mit ausschließlich musikwissenschaftlichem Anspruch über diese Kompositionen erschienen sind⁵¹⁶, könnte der Eindruck entstehen, daß Dahlhaus' Urteil von der Zugehörigkeit dieser zwei Sinfonien zur 'emphatischen Gattungsgeschichte' zwar als 'communis opinio' der deutschen Forschung gelten kann, jedoch von den Forschern aufgrund der eben doch nur 'peripheren Stellung' der Sinfonien Mendelssohns innerhalb der Gattungsgeschichte auch keine weitere intensive Auseinandersetzung als erforderlich angesehen wird.

Diese Forschungssituation böte weniger Anlaß zur Kritik, wenn die Wissenschaftler ihr Urteil von der Zugehörigkeit der Italienischen und Schottischen Sinfonie zur 'Gattungsgeschichte im emphatischen Sinne' unter Berücksichtigung ihrer eigenen Kriterien für wissenschaftliches Arbeiten, also anhand Strukturanalysen der zwei Kompositionen, geführt hätten. Carl Dahlhaus beschränkt sich in seinen Ausführungen zur Schottischen Sinfonie auf eine cursorische Analyse des ersten Satzes.⁵¹⁷ Obgleich er zu Beginn konstatiert hatte, daß das Formkonzept wegen der Liedmelodik beider Themen nicht mit den von Beethoven abstrahierten

von Thomas Christian Schmidt-Beste nicht vorliegt. Der Titel deutet darauf hin, daß der Autor vornehmlich programmmusikalische Aspekte thematisiert. Ob dabei auch gattungsgeschichtliche Fragen behandelt werden, muß offen bleiben, da der Autor keine Einsicht in sein Referatsmanuskript gewährte. In seiner Dissertation *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys* (Stuttgart 1996) werden Gattungsaspekte nur am Rande angesprochen. Die kurzen Ausführungen zu den Sinfonien (Kap. 5.1.4 *Sujetgebundene Musik? Die Symphonien*, S.266-278, u. ausschließlich zur Schottischen Kap. 5.3.6 *Einheit von Form und Inhalt: Zwischen absoluter und Programm Musik*, S.318-323) beziehen sich fast gänzlich auf die Frage nach Programmdeutlichkeiten der Kompositionen.

⁵¹⁶ Als Publikation, in der auch kompositionstechnische Fragen der Italienischen und Schottischen Sinfonie erörtert werden, hat Mathias Thomas' Dissertation innerhalb der deutschen Forschung eine fast singuläre Stellung. [*Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie*. Göttingen 1972.] Die Aufsätze von Matthias S. Viertel [Vom "Blütenstaub der inneren Wahrheit". Überlegungen zu einer ästhetischen Betrachtung des 2. Satzes aus der italienischen Symphonie von Mendelssohn. Musik u. Bildung Juni 1988, Heft 6, S.480-485.] und Karl Heinrich Ehrenforth [Das Trauerspiel von Vergangenheit und Gegenwart... Deutungsperspektiven des 2. Satzes der "Italienischen Sinfonie". Ebd., S. 486-493] haben eine deutliche musikpädagogische Ausrichtung. Aufsätze zur Italienischen oder Schottischen Sinfonie in den maßgeblichen musikwissenschaftlichen Publikationen 'Archiv für Musikwissenschaft' und 'Die Musikforschung' fehlen dagegen gänzlich. Ludwig Finscher beleuchtete die Schottische Sinfonie neben anderen romantischen Sinfonien in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1979 „Zwischen Absoluter und Programm Musik“ zur Interpretation der deutschen romantischen Symphonie. In: Christoph-Hellmut Mahling(Hg.): *Über Symphonien - Beiträge zu einer musikalischen Gattung*. Festschrift W.Wiora Tutzing 1979, S.103-115. Eine konsequente Strukturanalyse der musikalischen Form wird jedoch auch von Finscher nicht intendiert, geht es ihm doch um mögliche Programmbezüge der Komposition. Vor Finscher hatte sich schon Martin Witte mit der 'Programmgebundenheit' der Sinfonien Mendelssohns beschäftigt. [Martin Witte: *Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns*. In: *Das Problem Mendelssohn...*, S.119-128.]

Kriterien beschreibbar sei, sucht der Autor dennoch im weiteren Verlauf nach Abspaltungen und kontrastierenden Ableitungen in der Durchführung. Aufgrund des Festhaltens an der zum Maßstab erklärten Formkonzeption Beethovens ist ein leicht 'gönnlicher' Zug dem Resümee von Dahlhaus nicht abzusprechen, wenn er Mendelssohn zubilligt, einen anderen Weg als Beethoven eingeschlagen zu haben:

„Mit Beethovens Maß zu messen, wäre inadäquat. Entscheidend ist, daß es überhaupt gelang kontinuierliche Liedmelodik zu behandeln, als wäre sie eine komplexe, in sich antithetische Thematik, sie also zu zerlegen und die Stücke zu modifizieren und anders zusammensetzen, ohne daß dem Verfahren der Charakter eines gewaltsamen Eingriffs anhaftet.“⁵¹⁸

Signifikant ist ein weiterer Aspekt von Dahlhaus' Argumentation. Denn das Formmodell, das Dahlhaus für Mendelssohn von der Schottischen abstrahiert, ist mit der 'Italienischen Sinfonie' nicht kompatibel. Für die Schottische konstatierte der Autor:

„Daß Liedmelodik, Kontrapunkt und motivische Verknüpfung eine Konfiguration bilden, die in sich sinnvoll ist – trotz des Widerspruchs, den sie einzuschließen scheint –, war die Idee, von der Mendelssohn ausging, als er versuchte, die symphonische Form anders zu begründen und von innen heraus zu rechtfertigen, als es durch Beethoven geschehen war.“⁵¹⁹

Vielleicht verzichtet der Autor deshalb auf eine Analyse der Italienischen Sinfonie, deren Konzeption des Kopfsatzes von einer Kontrastthematik ausgeht und am ehesten mit den von Beethovens Sinfonien abstrahierten Formkriterien beschrieben werden könnte.⁵²⁰

Wenn man von Konolds Bemühungen in seiner Sinfoniemonographie absieht, blieb ein Versuch, die behauptete ästhetische Qualität der Italienischen und Schottischen Sinfonie werkanalytisch nachzuweisen, jedoch bis heute im deutschen Mendelssohn-Diskurs aus.⁵²¹ Es soll an dieser Stelle nicht über mög-

⁵¹⁷ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 129f.

⁵¹⁸ Ebd., S. 130.

⁵¹⁹ Ebenda.

⁵²⁰ Die von Friedhelm Krummacher zum Personalstil erklärte Angleichung zweier Liedkomplexe trifft auf die Italienische nicht zu. Das Abspaltungsverfahren wird in der Durchführung anhand des Hauptthemas und einem eigens eingeführten dritten Thema eingelöst.

⁵²¹ Für die englischsprachige Forschung zeigt sich eine andere Forschungssituation. Neben den schon angeführten Beiträgen von Michael Cooper über die Italienische Sinfonie findet sich eine ausführliche Studie zur Schottischen Sinfonie von Peter Mercer-Taylor. [*Mendelssohn's „Scottish“ Symphony and the Music of German Memory*. 19th-Century Music 19(1995), S.68-82.] Ausschließlich kompositionstechnischen Fragen widmete sich schon 1972 Rey Morgan Longyear. [*Cyclic Form and Tonal Relationships in Mendelssohn's „Scottish Symphony“*, in: *In Theory Only* IV/7(January 1979), S. 38-48.] Den Nachweis einer

che Gründe dieser Forschungssituation spekuliert werden. Eine These, der nachgegangen werden könnte, wäre neben der im Kapitel 2.2.3 angesprochenen Schwierigkeit, die 'Italienische Sinfonie' weiterhin als vollgültiges und reifes 'Werk' anzusehen, die Funktionalität der Differenzierung zwischen 'gelungenen' und 'gescheiterten' Sinfoniekompositionen innerhalb des Diskurses. Denn der Forschung gelingt mit dieser Differenzierung unter Festhalten an der Auffassung einer generellen Sinfonieproblematik nach Beethoven die teilweise Integration des Komponisten Felix Mendelssohns in die Gattungsgeschichte der Sinfonie, also eine eingeschränkt positive Bewertung des künstlerischen Vermögens von Mendelssohn für die 'große Form', das ihm aus unterschiedlichen Gründen oftmals abgesprochen wurde. Des Weiteren werden mit der Italienischen und Schottischen Sinfonie genau diejenigen Kompositionen einer 'Gattungsgeschichte im emphatischen Sinne' zugehörig gezählt, die im Rezeptionsprozeß der Sinfonien Mendelssohns am wenigsten Kritik und von den Musikliebhabern fast durchgängig hoch geschätzt wurden. Von der deutschen Forschung wird somit die ästhetische Beurteilung der öffentlichen Meinung angeglichen. Das Verfahren des Angleichens muß jedoch im Verborgenen bleiben, behauptet wird eine ästhetische Qualität der Italienischen Sinfonie, ohne daß diese mit wissenschaftlichen Verfahrensweisen nachgewiesen würde. Die Diskrepanz zwischen der Wertschätzung des Publikums und einschränkender musikwissenschaftlicher Beurteilung bleibt damit unsichtbar.

Hinsichtlich der Reformationssinfonie und des Lobgesanges präsentiert sich dem Betrachter eine gegenteilige Forschungssituation. In den letzten Jahren haben deutsche Wissenschaftler sich in ausführlichen Studien mit der früher gegenüber diesen Kompositionen geäußerten Kritik hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit und des geringen ästhetischen Wertes auseinandergesetzt.⁵²² Der Aufsatz von Ulrich Wüster ist in der 'Musikforschung' und derjenige von Wolfram Steinbeck im 'Archiv für Musikwissenschaft' erschienen, so daß für die dort ausgeführten Forschungsstandpunkte zumindest die Möglichkeit der Rezeption im

zyklischen Form der Sinfonien Mendelssohns versucht Greg Vitercik in seiner Dissertation zu führen. [*The Early Works of Felix Mendelssohn. A Study in the Romantic Sonata Style.* Philadelphia u.a. 1992.]

⁵²² Mit der Reformationssinfonie setzten sich Ulrich Wüster ["Ein gewisser Geist" Zu Mendelssohns "Reformations-Symphonie". *Mf* 44(1991), S.311-330.] und Wolfgang Dinglinger [Zum Programm der Reformations-Symphonie op.107 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Referatsmanuskript Mendelssohn-Kongreß USA 1997] auseinander. Den 'Lobgesang' thematisieren Reinhard Kapp [Lobgesang... (1990)], Wolfram Steinbeck [Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns „Lobgesang“. *AfMw* 53(1996), S. 222-233] und zuletzt Christian Martin Schmidt beim 2. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1997 [Lobgesang – oder: Große Musik für Leipzig (Kongreßbericht noch nicht erschienen)].

allgemeinen Fachdiskurs gegeben ist. Dagegen dürften die Beiträge von Wolfgang Dinglinger und Christian Martin Schmidt überwiegend nur dem kleinen Kreis der Mendelssohn-Forscher bekannt sein, da sie auf Mendelssohn-Kongressen als Referate gehalten wurden.

Obgleich die Verfasser dieser Beiträge auf unterschiedliche Art die individuellen Züge der Kompositionen herausstellen und damit für die jeweilige Komposition ihre Integration, zwar nicht in eine emphatische Gattungsgeschichte, aber wenigstens ins Konzertrepertoire fordern, bleiben die grundlegenden Beurteilungskategorien weiterhin invariant.⁵²³ Die Darstellungen und die jeweilige Argumentation sind limitiert von der von Carl Dahlhaus dargestellten autonomieästhetischen Fundierung der Gattung, von der Schwierigkeit nach Beethoven überhaupt noch eine Sinfonie zu komponieren und von der auf Paul Bekker zurückgehenden Frage, wie die Komponisten das 'Finalproblem' gelöst hätten⁵²⁴.

Dahlhaus' Begründung, warum die Reformationssinfonie und der Lobgesang nicht der Gattungsgeschichte im emphatischen Sinne angehörten, war diejenige, daß die Kompositionsmittel Mendelssohns nicht der Gattungstradition entsprochen hätten.⁵²⁵ Bis auf Reinhard Kapp, der eine alternative Sinfonietradition konstruiert, stellen die Verfasser diese von Dahlhaus behauptete Gattungstradition nicht in Frage, sondern orientieren ihre Ausführungen gerade an ihr. Die argumentativen Schleifen, zu denen sich die Verfasser gedrängt fühlen, lassen sich exemplarisch an einer Textpassage von Wolfram Steinbeck beschreiben:

„...Und doch liegt diese Symphonie außerhalb der eigentlichen Gattungstradition, deren strenger und belastender Anspruch Schumann bekanntlich von weiteren 'sinfonistischen Plänen' (bis 1839) abgehalten hatte. Auch Mendelssohn war ausgewichen und zwar zur – freilich erfolgreichen – Konzertouvertüre, jener Form, in der er 'die Idee der Symphonie in einen kleineren

⁵²³ Reinhard Kapps Aufsatz ist die einzige Ausnahme. Da er nicht von den Sinfonien Beethovens als Maßstab ausgeht, sondern von den großen 'Monumentalsinfonien' Bruckners und Mahlers retrospektiv das Sinfonierepertoire des 19. Jahrhunderts sondiert, integriert er Mendelssohns Reformationssinfonie und den Lobgesang in einen zeitlich größeren Entwicklungszusammenhang, der - gleichfalls eine Konstruktion - als ein mögliches Alternativkonzept gegen die von Dahlhaus angeführte Trennung von einem ersten und einem zweiten Zeitalter der Sinfonie angesehen werden könnte.

⁵²⁴ Bekker erklärt das 'Finalproblem' als die zu lösende Aufgabe der im Anschluß an Beethoven Sinfonien schreibenden Komponisten: „Das Finalproblem konnte nur erfaßt und gelöst werden aus der Neufassung der sinfonischen Stilidee. In dieser Aufgabe der Umgestaltung des einstigen fröhlichen Beschlusssatzes zum Haupt- und Kernstück des sinfonischen Ganzen lag alles beschlossen, was die Sinfonik an Problemen überhaupt bot [...] Es galt, dem alten Abrollen vom Höhepunkt des Eröffnungssatzes aus einen Aufschwung zum Höhepunkt des Finales als neuen Typ entgegenzusetzen. Dies war das Problem der neuen Sinfonik, wie Beethoven es hinterließ.“ Paul Bekker: *Gustav Mahlers Sinfonien...*, S. 13.

⁵²⁵ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 128.

Kreis zusammendrängte'. Mit dem *Lobgesang* begab sich Mendelssohn auf gleichsam weniger belastetes Terrain...⁵²⁶

Hier wird der Aspekt der Gattungstradition mit demjenigen der Beethoven-Nachfolge sowie dessen Auswirkung, dem Ausweichen vor dem hohen Anspruch der Gattung, in einen kausalen Zusammenhang gestellt. Direkt vor der zitierten Textpassage hatte der Autor konstatiert, daß der Lobgesang Mendelssohns „erste uneingeschränkt gültige große Symphonie“⁵²⁷ sei, mit der der Komponist überaus zufrieden war. Diese positive Haltung des Komponisten ist jedoch nicht kompatibel mit einer nachträglich durch die Forschung konstituierten Gattungstradition, noch mit der Auffassung, alle Komponisten hätten ob des Vorbildes Beethoven Schwierigkeiten bei der Komposition von Sinfonien gehabt. Steinbeck sieht sich deshalb gezwungen, nun auch für Mendelssohn ein 'Sinfonie-Problem' zu behaupten. („Und doch...“) Wie seine Zeitgenossen – als Beispiel wird Robert Schumann genannt – hätte der Komponist mit der Beethoven-Nachfolge Probleme gehabt, die zum Ausweichen vor dem 'belastenden Anspruch' der Gattungstradition geführt hätten. Doch Steinbecks Argumentation ist hinsichtlich Mendelssohns Kompositionssituation nicht stichhaltig, da er Aussagen zweiter Hand über die Schwierigkeit der Beethovennachfolge auf Mendelssohns eigene Situation projiziert. Doch können diese Aussagen von Robert Schumann nicht als 'Beweis' dienen. Wenn Steinbeck angibt, der strenge und belastende Anspruch der Gattungstradition hätte Schumann von 'sinfonistischen Plänen' abgehalten, dann suggeriert der Autor nicht nur, daß dies eine Eigenaussage des Komponisten ist, sondern konstruiert gleichermaßen einen direkten Zusammenhang mit Mendelssohns Situation. Beide 'Argumente' lösen jedoch nicht das ein, wofür sie eigentlich stehen sollen. Denn den Ausdruck 'sinfonistische Pläne' verwendete Robert Schumann in seinem Aufsatz über Schuberts C-dur Sinfonie aus dem Jahr 1840 und er bezeichnet dort gerade nicht ausschließlich die Kompositionssituation Schumanns, sondern dieser artikuliert seinerseits eine von anderen Kritikern gegenüber den zeitgenössischen Komponisten geäußerte 'stehende Redewendung':

„Es ist so oft und zum Verdruß der Komponisten gesagt worden, 'nach Beethoven abzustehen von sinfonistischen Plänen', und zum Teil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orchesterwerken, die aber immer mehr zur Beurteilung des Bildungsganges ihrer Komponisten von Interesse waren, einen entschiedenen Einfluß aber auf die Masse wie auf das Fortschreiten der

⁵²⁶ Wolfram Steinbeck: *Die Idee der Vokalsymphonie...*, S. 223.

⁵²⁷ Ebenda.

Gattung nicht üben, das meiste andere nur mattes Spiegelbild Beethovenscher Weisen war, jener lahmen langweiligen Sinfoniemacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart passabel nachzuschatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe.⁵²⁸

Ob Schumann jedoch diese Kritiker-Aussage auch als adäquate Beschreibung seiner eigenen Situation auffaßte, wird zumindest in diesem Aufsatz nicht deutlich. Es wäre ebenso möglich, daß Schumann als Komponist diese Äußerungen anderer Kritiker als kontraproduktiv ansah. Steinbeck setzt nun das behauptete Sinfonieproblem von Schumann in direkte Beziehung zu Mendelssohn. Während Schumann gänzlich auf sinfonische Kompositionsversuche bis 1839 verzichtet habe, sei „auch Mendelssohn [...] ausgewichen“.⁵²⁹ Der Begriff des ‘Ausweichens’ ist im gattungsgeschichtlichen Sinfonie-Diskurs der Forschung fest installiert, und Carl Dahlhaus verwendete diesen in Bezug auf Mendelssohns Sinfonien.⁵³⁰ Steinbeck bedient sich dieses Begriffs gleichermaßen, doch stellt er diesen wieder in einen direkten Zusammenhang mit einem Zitat Robert Schumanns. Doch das Urteil Schumanns, Mendelssohn habe die Idee der Symphonie in seinen Konzertouvertüren in einen kleineren Kreis zusammengedrängt – das Siegfried Oechsle auch als eine Kapitelüberschrift seiner Dissertation dient –, kann nicht für die Behauptung eines ‘Ausweichens’ Mendelssohns herangezogen werden. Denn der Originalkontext des Zitats läßt die Wertung vom ‘Ausweichen’ nicht zu:

„Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Sinfonie von Spohr. Mendelssohn, ein produktiv wie reflexiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein [...]. Mit seinen Konzertouvertüren, in welchen er die Idee der Sinfonie in einen kleineren Kreis sammendrängte, errang er sich Kron’ und Szepter über die Instrumentalkomposition des Tages.“⁵³¹

Die Bezeichnung, einen neuen Weg einschlagen, kann nicht gleichgesetzt werden mit dem Begriff des ‘Ausweichens’, da dieser eine negative Wertung impliziert.⁵³²

⁵²⁸ Robert Schumann: *Die C-dur-Sinfonie von Schubert*. In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker...*, Bd. 1, S. 461. [zuerst NZfM 12(1840)]

⁵²⁹ Wolfram Steinbeck: *Die Idee der Vokalsymphonie...*, S. 223.

⁵³⁰ Vgl. hierzu das auf S. 168 dieser Arbeit angeführte Dahlhaus-Zitat.

⁵³¹ Robert Schumann: *Sinfonie von H. Berlioz ‘Episode de la vie d’un artiste’*. In: *Gesammelte Schriften...*, Bd.1, S. 70. [zuerst NZfM 3(1835)]

⁵³² Wer sich auf dieses Zitat von Schumann stützt, müßte gleichfalls berücksichtigen, daß Schumann im Jahr 1835 wohl nur von der c-moll Sinfonie Mendelssohn Kenntnis hatte, jedoch

Steinbeck bedient sich in seiner Argumentation der feststehenden Auffassung im Mendelssohn-Diskurs, daß sich der Komponist durch ein 'Ausweichen' in die Komposition von Konzertouvertüren den Weg zur Sinfoniekomposition gebahnt habe. Dabei geht er jedoch noch weiter, weil er in einem dritten Argumentationsschritt nun auch die Komposition des Lobgesanges zumindest in den semantischen Kontext des 'Ausweichens' stellt. Konstatierte Steinbeck im direkten Anschluß an das zweite Schumann-Zitat, daß „sich Mendelssohn mit dem Lobgesang auf gleichsam weniger belastetes Terrain“ begeben habe⁵³³, so beschließt er seine Ausführungen zur 'Gattungstradition' mit nachstehender Charakteristik des Lobgesanges, in der wiederum ein Zitat 'zweiter Hand' für die 'Realität' des belastenden Anspruchs der Gattungstradition für Mendelssohns Kompositionssituation einsteht soll:

„Mendelssohn schrieb damit eine Symphonie, die dem **Würgegriff der nationalen Tradition** entzogen schien, in der er frei von des **'Großmeisters Riesenerzeugnissen'** unbelastet komponieren konnte.“⁵³⁴ [Hervorhebungen v. d. Verfasserin]

Dem 'Würgegriff' der Gattungstradition ist der Lobgesang nach Steinbeck entzogen, weil die Komposition als „Symphonie für Chor und Orchester“⁵³⁵ zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, zwischen Kantate und Sinfonie vermittele.

Obgleich Wolfram Steinbeck diesen Vermittlungsversuch als ästhetisch gelungen bewertet – im Gegensatz zu früheren Urteilen von Adolf Bernhard Marx, Richard Wagner bis zu Eric Werner –, schließt er sich hinsichtlich des übergeordneten gattungsgeschichtlichen Diskurses der feststehenden Auffassung an, den Lobgesang nicht zur 'eigentlichen Gattungstradition' zu zählen. Während andere For-

weder von der Reformationssinfonie noch von der Italienischen Sinfonie wußte. Diese zwei Sinfonien entstanden jedoch zeitlich parallel mit den Konzertouvertüren 'Die Hebriden'[1829/30 1. Fsg. und 1832 endgültige Fsg.], 'Das Märchen von der schönen Melusine'[1833] und 'Meeresstille und glückliche Fahrt'[1828, revidierte Fsg. 1833/34]. Von einem expliziten 'Ausweichen' vor der großen Form in die kleinere der Konzertouvertüre kann deshalb nicht ausschließlich ausgegangen werden.

⁵³³ Wolfram Steinbeck: *Die Idee der Vokalsymphonie...*, S. 223.

⁵³⁴ Ebd., S. 225. Den Ausdruck 'Großmeisters Riesenerzeugnisse' verwendete Gottfried Wilhelm Fink in seiner Rezension der 2. Symphonie von Adolf Hesse. In: AMZ 35(1833), Sp. 861.

⁵³⁵ Mendelssohn benannte seine Komposition zunächst mit dem Titel 'Lobgesang, eine Symphonie für Chor und Orchester'. Diesen Titel teilt Mendelssohn in einem noch unveröffentlichtem Brief seiner Mutter mit, in dem er auch den geplanten Ablauf der Festivitäten zum Buchdruckerfest schildert. [Leipzig, 22. Juni 1840, Family Letters NYPL] Die Partiturabschrift der ersten Fassung, die Novello für das Musikfest in Birmingham anfertigen ließ, trägt den Titel 'Lobgesang. Eine Symphonie für Orchester und Chor'[M.D.M. c. 93, Bodleian Library, Oxford]. In der Mikrofilmkopie des Autographs [Mus. Ms. Autograph Mendelssohn 34, Biblioteka Jagiellónska, Kraków] fehlt das Titelblatt, so daß nicht angegeben werden kann, ob es sich bei der Birminghamer Partitur um einen Schreibfehler

scher den Lobgesang jedoch als „Nebenschauplatz symphonischen Komponierens“⁵³⁶ bezeichnen oder nur „partiell“⁵³⁷ zu den symphonischen Werken rechnen, versucht Wolfram Steinbeck für die Komposition einen spezifischen Platz im ‘Oeuvre’ des Komponisten als auch in der Problemgeschichte sinfonischen Komponierens zu konstituieren:

„Der *Lobgesang* ist ein Schlüsselwerk für Mendelssohn, für ihn und für uns heute. Es vereinigt und bündelt nahezu alle kompositorischen Probleme und Gestaltungsprinzipien der Zeit, alle ideellen und praktischen Vorgaben. Es vereinigt Symphonie mit Kantate, instrumentale Musik mit vokaler, löst das Finalproblem, schafft bei höchster Form- und Gestaltungsvielfalt ein Höchstmaß an Einheit; es löst das Problem, aus Liedern ohne Worte große Form zu gestalten (durch solche ohne und mit Worten); und – bei vielem anderen – es eint das Weltliche und Geistliche bei Mendelssohn.“⁵³⁸

Gerade weil ihm dies aufgrund einer differenzierenden Argumentation und mit den Ausführungen zur Formstruktur der Komposition auf eine plausible Weise gelingt, wirken die einleitenden Abschnitte zur belastenden Gattungstradition, der sich auch Mendelssohn entzogen habe, im Nachhinein fast als Fremdkörper in Steinbecks Darstellung. Aufgrund der engen Grenzen einer Gattungsgeschichte, für die die Sinfonien Beethovens als Maßstab eingesetzt werden, und der sich Wolfram Steinbeck verpflichtet fühlt, wird der Autor zu dieser Argumentation quasi gezwungen. Obgleich sich in der konkreten Darstellung Steinbecks diese Vorstellungen einer ‘belastenden’ Gattungstradition eigentlich nur noch als ‘leere’ rhetorische Formeln herausstellen.

Leer erscheinen diese Formeln, weil Steinbeck für den Lobgesang gerade aufzeigt, wie homogen und im Rückblick ‘problemlos’ dem Komponisten in seiner Komposition die Synthese der unterschiedlichen Stilmittel und Kompositionsprinzipien gelingt. Steinbeck tritt den Versuch einer Neubetrachtung an, in der die Aspekte, die vormals als „Mangel“ des Werkes hervorgehoben wurden, nun positiv als „besondere Idee des Werkes“ erscheinen⁵³⁹. Anstatt als unverbundenes Nebeneinander der für eine Symphonie nicht statthaften Kombination rein instrumentaler und vokaler Teile deutet Steinbeck diese Kombination als Syntheseversuch, als Integration des Vokalen in die Gattung ‘Symphonie’, die dadurch zur „Vokalsymphonie“ werde. Damit markiert nach Steinbeck der Lob-

handelt. Erst im November 1840 benannte Mendelssohn die Komposition in ‘Symphonie-Kantate’ um.

⁵³⁶ Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven...*, S. 252.

⁵³⁷ Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist...*, S. 36.

⁵³⁸ Wolfram Steinbeck: *Die Idee der Vokalsymphonie...*, S. 225f.

⁵³⁹ Ebd., S. 226f.

gesang „das Ende der Dichotomie Instrumental-Vokal, von der die Idee der Symphonie seit Wackenroder bestimmt“ gewesen sei⁵⁴⁰.

Die Auffassung, diesen Syntheseversuch als maßgebliche Intention des Komponisten anzusehen, hätte Wolfram Steinbeck mit einem Vergleich der Druckfassung und der 'ersten' Fassung, wie sie zum Buchdruckerfest⁵⁴¹ und in Birmingham⁵⁴² erklang, noch weiter stützen können. Im Mendelssohn-Diskurs ist diese ursprüngliche Fassung bisher noch nicht ausführlich thematisiert worden, obgleich eine Partiturabschrift in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrt wird.⁵⁴³ Wulf Konolds 'philologische Untersuchungen' in seiner Sinfonimonographie sind aufgrund der Unkenntnis dieser ersten Fassung nur unvollständig, und der Verfasser kann deshalb auch teilweise nur zu unzutreffenden Schlußfolgerungen gelangen.⁵⁴⁴ Bisher war aus Briefen des Komponisten nur bekannt, daß bei der Umarbeitung der Partitur drei neue Stücke in den Vokalteil integriert wurden,

⁵⁴⁰ Ebd., S. 232. Steinbeck interpretiert Mendelssohns Lobgesang als Lösung des musikalischen 'Sprachproblems' in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, da die Komposition „die alte romantische Forderung auf(hebe), wonach Instrumentalmusik, allem voran die 'vollständigen Symphonien', kraft ihrer (Wort)-Ungebundenheit zu 'reiner' Kunst und damit zur 'höchsten' Kunst erklärt wurde“. Ebd., S. 231.

⁵⁴¹ Die Feierlichkeiten zum Gedenken an die Erfindung der Buchdruckerkunst fanden an drei Tagen vom 24. bis 26. Juni 1840 in Leipzig statt. Der Lobgesang war Bestandteil des Festkonzerts in der Thomaskirche am 25. Juni 1840.

⁵⁴² Mendelssohn dirigierte den Lobgesang am 23. September 1840 beim Musikfest in Birmingham.

⁵⁴³ 'Lobgesang eine Symphonie für Orchester und Chor' [M.D.M. c. 93, Bodleian Library Oxford]. Für den besseren Nachvollzug der folgenden Ausführungen ist eine Übersicht über die Abfolge der Sätze in der Birminghamer-Fassung dem Anhang dieser Arbeit beigefügt.

⁵⁴⁴ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 413-421. Unzutreffend sind Konolds Vermutungen immer dann, wenn er von der Beschaffenheit des Autographs [Mus. Ms. Autograph Mendelssohn 34, Biblioteka Jagiellónska, Kraków] auf die 1. Fassung schließt. Dies ist jedoch nicht möglich, da Mendelssohn bei der Revision die nicht mehr benötigten Teile aus dem Autograph entfernte. Konolds Behauptung, daß das Autograph gleichermaßen den Uraufführungs- wie den Revisionsstand des Werkes spiegle, ist deshalb nur eingeschränkt gültig. Dies wird jedoch nur deutlich, wenn man das Autograph mit der Partiturabschrift der 1. Fassung vergleicht. Als rigorosesten Eingriff Mendelssohns in seine 1. Fassung ist die völlige Umarbeitung des Schlußchores anzusehen [Beginn ohne Holz- und Blechbläser, zweiter Teil gegenüber der Druckfassung mit einem anderen Text „Er wird den Erdkreis richten mit Gerechtigkeit und die Völker mit seiner Wahrheit“ und Schluß ohne „Halleluja“]. Da Mendelssohn die entsprechenden Seiten aus dem Autograph entfernt hat, kommt Konold zur 'falschen' Annahme, der Schlußchor sei nicht grundlegend revidiert worden, sondern hätte seine ursprüngliche Gestalt bis zur Drucklegung behalten. (Ebd., S. 421) Gerade der Teil, den Konold als „relativ bald verworfenen vollstimmigen Beginn“ bezeichnet, ist als die nachträgliche Revision anzusehen. Des Weiteren hat Mendelssohn die Nr. 9 in der ersten Fassung als Tenorsolo komponiert und erst bei der Revision als Duett für Sopran und Tenor umgeschrieben, bei der es zu Änderungen der Instrumentierung, der Textierung und der Neukomposition eines Teiles kommt. Da der Komponist die Solo-Fassung für Tenor - bis auf den Beginn, der auf der Rückseite des Blattes mit dem Schluß von Nr. 8 notiert war - aus dem Autograph herausgenommen hat, kommt Konold zu der falschen Annahme, daß Mendelssohn schon beim ersten Aufschreiben diese Änderung vorgenommen hätte. Daß das Stück in der ersten Fassung nicht als Duett konzipiert war, übersieht Konold darüberhinaus völlig. (Ebenda.)

wobei der Komponist die Umgestaltung der Nr. 6 als neues „Hauptstück“ seines Lobgesanges ansah.⁵⁴⁵ Ein Ergebnis des Vergleichs beider Fassungen ist darüber hinaus jedoch die Sachlage, daß die von Steinbeck aufgezeigte ‘enge’ motiv-thematische Verklammerung der instrumentalen und vokalen Partiturabschnitte durch das von ihm als ‘Leitidee’ bezeichnete Motiv erst ein Resultat der Werkrevidierung ist. Die „motivisch-thematische Einheit“ ist somit in der Strukturdeutlichkeit der Druckfassung eine nachträglich hergestellte. So fehlte zum Beispiel in der 1. Fassung die motivische Verklammerung der ersten beiden Instrumentalsätze, da Mendelssohn die ‘Leitidee’ in der Überleitung zum Scherzo nicht aufgreift. Konsequenz dieses Verzichts ist dann auch der Verzicht auf die ‘Leitidee’ bei der Parallelstelle von der ersten zur zweiten Nummer im Vokalteil. Die Doppelfuge schließt auf den Text ‘Lobe den Herrn’, ohne auf die Leitidee ‘Alles, was Odem hat’ zurückzugreifen. Auffällig ist auch der Schluß des Lobgesanges, der sich in der ersten Fassung zwar gleichfalls der Leitidee bedient, jedoch nicht mit dem den Männerstimmen vorgeschalteten Einsatz der ‘Posaunen’, sondern das Motto erklingt parallel in den Posaunen und den Männerstimmen.

Des Weiteren finden sich in der ersten Fassung noch nicht die Korrespondenzen zwischen vokalen Solosätzen und den Chorsätzen, die Steinbeck in seiner Formübersicht der Druckfassung hervorhebt.⁵⁴⁶ Während das Tenorrezitativ der Nr.3 ‘Saget es, die ihr erlöst seid’ in der Druckfassung im festen Verbund mit der nachfolgenden Tenorarie ‘Er zählet unsere Tränen’ steht, war es in der ersten Fassung nur dem Chorsatz Nr. 4 mit dem gleichen Text als Einleitung vorgeschaltet. Die Arie dagegen fehlte noch. Was sich von der Druckfassung aus als den Wortsinn verstärkende Wiederholung des Chores (als Gemeinde) interpretieren läßt, ist erst nachträgliches Resultat des Revisionsprozesses, da in der ersten Fassung das Wechselspiel zwischen Vorsänger und ‘verstärkendem’ Gemeindegesang noch nicht angelegt war. Und auch das von Steinbeck als

⁵⁴⁵ In diesem Zusammenhang wird fast immer der Brief an Klingemann vom 18. November 1840 zitiert: „Zum Konzert für die alten und kranken Musiker hier soll Ende des Monats mein Lobgesang aufgeführt werden; da hab ich mir nun vorgenommen, ihn nicht noch einmal in der unvollkommenen Gestalt zu geben, wie er in Birmingham aufgeführt werden musste, meiner Krankheit wegen; und es gibt mir tüchtig zu tun. Vier neue Stücke kommen noch hinein, und auch in den 3 Symphoniesätzen, die schon beim Abschreiber sind, ist vieles verbessert. Zur Einleitung des Chores "Die Nacht ist vergangen" habe ich Worte der Bibel gefunden, die sind schöner gar nicht denkbar, und passen, als wären sie für diese Musik gedichtet; ich will sie Dir aber nicht herschreiben, sondern Dich überraschen, wenn die neue Partitur hinüberkommt.“ [Klingemann-Briefwechsel..., S. 251.] – Schon in den Wochen vorher hatte Mendelssohn oder seine Frau in den Briefen an Lea Mendelssohn die Umarbeitungen thematisiert. Vgl. hierzu die Briefe vom 18. Oktober 1840 und vom 14. November 1840 [Family Letters, NYPL].

⁵⁴⁶ Wolfram Steinbeck: *Die Idee der Vokalsymphonie...*, S. 224.

„ganz ungewöhnliche, jedoch völlig einleuchtende finale Maßnahme“ bezeichnete Duett Nr.9, das er in Korrespondenz zu den Nummern zwei und drei stellt⁵⁴⁷, ist erst Resultat der Überarbeitung, da es in der ersten Fassung nur für Tenor konzipiert war. Als Kehrseite dieser Konkretisationen und Korrespondenzen im Vokalteil der überarbeiteten Fassung kann jedoch die Proportionsverschiebung zwischen dem rein instrumentalen und dem vokalen Teil angesehen werden. Während in der ersten Fassung fast ein Gleichgewicht herrschte (947 Takte zu 970 Takten), überwiegt in der Druckfassung der Vokalteil (672 Takte zu 1018 Takten).⁵⁴⁸ Dieses Kriterium war ein Argument der Kritiker Mendelssohns gewesen, die meinten, daß der Vokalteil als eigenständige Kantate eintreten könne, die auf die instrumentale Einleitung nicht angewiesen wäre.

Dagegen bezeichnet Wolfram Steinbeck die negative Bewertung der Komposition als „Mischgestalt, als unverbundenes Nebeneinander heterogener Teile und Kompositionsprinzipien“ als ‚Mißverständnis‘⁵⁴⁹. Damit führt der Autor seine Sichtweise jedoch nicht nur als ein alternatives Interpretationsangebot ein, sondern als das der Werk- und der Autorintention adäquate. Trotz dieses Interpretationsangebots führt auch in Steinbecks Darstellung das invariante Festhalten an den Vorstellungen einer als normativ aufgefaßten Gattungstradition dazu, daß für den ‚Lobgesang‘ als „Vokalsymphonie“⁵⁵⁰ ein ‚eigener‘ Platz außerhalb der eigentlichen Gattungsgeschichte konstituiert werden muß. Gleichzeitig wird jedoch ausgeschlossen, daß dieser Platz seinerseits als Ausgangspunkt einer neuen Gattung der ‚Vokalsymphonie‘ eingesetzt werden könnte: „Nach dem *Lobgesang* entstanden viele Vokalsymphonien, aber eine Gattung ist daraus nicht geworden.“⁵⁵¹ Damit schließt sich Steinbeck der Argumentation von Carl Dahlhaus an, der in seinem Aufsatz *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19.*

⁵⁴⁷ „Daran schließt sich aber wiederum noch nicht der Finalchor an, sondern – Welch viel feinerer Kunstgriff! – ein Duett: Wie im I. Vokalteil (Nr. 2 und 3) folgen auch hier die Stimmen des Individuums, von Frau und Mann, nun aber nicht mehr nacheinander wie dort, sondern im Duett vereint: ‚Drum sing ich mit meinem Liede ewig dein Lob‘. Erst nach dieser ganz ungewöhnlichen, jedoch völlig einleuchtenden finalen Maßnahme kann der volle Chor den Werkschluß eröffnen.“ Ebd., S. 230.

⁵⁴⁸ Die höhere Taktanzahl für die Instrumentalsätze in der Birmingham-Fassung ergibt sich vornehmlich durch den Wechsel des Metrums für den Hauptteil des ersten Satzes. Erst für die Drucklegung zieht Mendelssohn jeweils zwei Allabreve-Takte zu einem Takt zusammen. Das gleiche gilt für die Parallelstelle der Nr. 1 im Vokalteil, so daß die Proportion zwischen den Teilen gewahrt bleibt.

⁵⁴⁹ Wolfram Steinbeck: *Die Idee der Vokalsymphonie...*, S. 226.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 232.

⁵⁵¹ Ebd., S. 233. Der Autor bleibt jedoch eine Begründung dieser These schuldig. Es wird somit nicht deutlich, welche Kriterien aus Sicht des Autors zu einer eigentlichen ‚Gattungsbildung‘ notwendig wären.

Jahrhundert konstatiert hatte, die 'Symphonie-Kantate' wäre keine Gattung, weil sie aus lauter exzeptionellen Werken bestünde, in denen „das Zusammenwachsen heterogener Teile, des symphonischen und des chorischen, jeweils individuell, nicht durch das Prinzip einer Gattung, motiviert“ gewesen sei⁵⁵².

Statt der grundsätzlichen Möglichkeit eine alternative 'Gattungsgeschichte' zu konstruieren, in der die unterschiedlichsten Formen sinfonischen Komponierens im 19. Jahrhundert integriert werden könnten, wird weiterhin an einer normativen Gattungstradition festgehalten, von der aus Kompositionen wie Mendelssohns 'Lobgesang', 'Roméo et Juliette' oder die 'Symphonie funèbre et triomphale' von Hector Berlioz zwangsläufig nur noch als 'Sonderfälle' beschrieben werden können, die dann aus dem Rahmen der 'eigentlichen' Gattungsgeschichte fallen.

Ein alternativer Entwurf einer Gattungsgeschichte ist von Reinhard Kapp angedacht worden, doch wird dessen Aufsatz 'Lobgesang' im Fachdiskurs überwiegend nur hinsichtlich der Ausführungen zum 'Finalproblem' rezipiert, wohingegen die gattungsgeschichtlichen Implikationen bisher kaum aufgegriffen wurden. Kapp integriert Mendelssohns Lobgesang und die Reformationssinfonie als vollgültige Sinfoniekompositionen in eine Gattungsgeschichte der Sinfonie, die er rückblickend von den Sinfonien Bruckners und Mahlers entwickelt. Aus dieser Perspektive kann die von Dahlhaus noch als Krise etikettierte Zeit nach Beethoven mit ihrem Sinfonierepertoire auch als ein Entwicklungsstadium zur Monumentalsinfonie der Jahrzehnte um 1900 aufgefaßt werden:

„...der Lobgesang (nimmt) mit Recht seinen Platz in der Reihe der Mendelssohnschen Sinfonien, mehr noch: in einer Geschichte der Sinfonie ein. Gerade die Hybridbildungen mit Ouvertüre (Liszt), Konzert (Félicien David) oder szenischen Aktionen (Berlioz, immer nur beispielshalber) prägen das Bild der Sinfonie in den Jahrzehnten nach Beethoven. Wenn Mendelssohn eine Sinfonie mit Chören zu schreiben beabsichtigte, brauchte er sich nicht allein auf Beethoven zu berufen [...] Die Verwendung von Chören ist nur ein Moment in einer Entwicklung, die zur Monumentalsinfonie der Jahrzehnte um 1900 führt, und als deren Zweck die Vereinheitlichung und Dynamisierung des sinfonischen Zyklus, wir können aber auch sagen: die Lösung des Finalproblems anzusprechen ist.“⁵⁵³

⁵⁵² Carl Dahlhaus: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen...*, S. 878. Im Handbuchband zur Musik des 19. Jahrhunderts bezeichnet Dahlhaus Kompositionen, die zwischen Symphonie und Kantate vermitteln, als „Werke, die aus der Systematik der musikalischen Gattungen herausfallen, deren scheinbar hybride Form aber als ›natürliche‹ Konsequenz der institutionellen und geistigen Bedingungen des Konzertwesens im frühen 19. Jahrhundert aufgefaßt werden“ könne. Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 136. – Wulf Konolds Bezeichnung vom „zwischen alle Gattungsraster fallenden Lobgesang“ könnte direkt diesem Dahlhaus-Zitat verpflichtet sein. Vgl. das auf Seite 8f. dieser Arbeit angeführte Zitat Konolds.

⁵⁵³ Reinhard Kapp: *Lobgesang...*, S. 240f.

In dieser Konstruktion einer Gattungsgeschichte, die auf einer Strukturierung und Ordnung größerer Zeitphasen beruht, werden die Sinfonien Beethovens zwangsläufig ihrer monolithischen und normativen Stellung enthoben, ohne daß jedoch deren Stellenwert für die Entwicklung der Gattung noch ein ästhetischer Wert gänzlich nivelliert werden würde.

Die Kriterien und Kategorien, die in Dahlhaus' Geschichtskonstruktion den Ausschluß des Lobgesanges und der Reformationssinfonie aus einer emphatischen Gattungsgeschichte bedingten, werden in Kapps Entwurf zum 'Verbindungsglied' einer gattungsgeschichtlichen Entwicklung. Dahlhaus wertete die Einbeziehung des Luther-Chorals 'Ein feste Burg' bei der Reformationssinfonie und den Kantatenteil im Lobgesang als Kompositionsmittel, mit denen der Komponist zwar dem Anspruch auf Monumentalität der Gattung gerecht werden wollte, diese Mittel jedoch nicht der Gattungstradition entsprochen hätten.⁵⁵⁴ Kapp hingegen stellt diese Kompositionsmittel in den übergeordneten Zusammenhang des 'Finalproblems' und beschreibt die Reformationssinfonie und den Lobgesang als zwei unterschiedliche Problemlösungsangebote des Komponisten, eine Sinfonie konsequent auf den Schlußsatz hin auszurichten.⁵⁵⁵ Carl Dahlhaus hat diese Darstellungsmöglichkeit nicht, weil er von Beginn an Mendelssohn als 'klassizistischen' Komponisten einführt, der der 'Beethoven-Nachfolge' konsequent ausgewichen sei. Unter Beethoven-Nachfolge faßte Dahlhaus nicht nur die Orientierung am Formmodell der Eroica, sondern auch – in Anlehnung an Paul Bekker – die Lösung des Finalproblems. Da er den Lobgesang und die Reformationssinfonie aus der emphatischen Gattungsgeschichte ausgeschlossen hat, kommen diese beiden Kompositionen auch hinsichtlich der Lösung des Finalproblems dann nicht mehr in den Blick:

„Die Entwicklung der Symphonie nach Beethoven ist sowohl bei Schumann und Brahms als auch bei Bruckner und Mahler (**Mendelssohn fällt aus dem Zusammenhang heraus**) durch eine Tendenz zur Akzentuierung des Schlußsatzes gekennzeichnet, der an Bedeutung wächst: Fast scheint es, als sei die unwiederholbare Ausnahme, die Neunte Symphonie, als Norm

⁵⁵⁴ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 128. Vgl. das Zitat auf S. 166 dieser Arbeit.

⁵⁵⁵ "Mendelssohns erste Auseinandersetzung mit den aktuellen Fragen [der Finalgestaltung] geschah in der später von ihm zurückgezogenen *Symphonie zur Feier der Kirchenrevolution* (1830). Daß der Choral im Finale nicht bloß, wie das ›Dresdener Amen‹ im ersten Satz, erscheint, d.h. zitiert wird, sondern sinfonisch verarbeitet, ist nicht nur eine originelle Idee, sondern in unserem Zusammenhang von größter Bedeutung, denn die formale Aufgabe ist mit der inhaltlichen Neubestimmung zugleich ins Auge gefaßt." Reinhard Kapp: *Lobgesang...*, S. 244. – Hinsichtlich des Lobgesanges führt Kapp aus, daß der abschließende Kantatenteil nicht nur Finale der Sinfonie sei, sondern gleichzeitig Reprise des Instrumentalteils. Ebd., S. 240.

empfundener worden, an der man sich bei der Lösung des 'Finalproblems', wie Paul Bekker es nannte, insgeheim orientierte. Andererseits ist die Neigung, dem Finale den Charakter der Aufhellung, des festlich-heiteren Schlusses zu bewahren, den es im 'Idealtypus' der klassischen Symphonie hatte, niemals gänzlich erloschen.⁵⁵⁶ [Hervorhebung v.d. Verfasserin]

Damit erreicht der Autor stets nur eine negative Charakteristik des Stellenwerts Mendelssohnscher Sinfonien in der Gattungsgeschichte. Entweder sie fallen gänzlich aus dem 'konstruierten' Zusammenhang heraus oder ihnen wird, wie der Schottischen und Italienischen Sinfonie, nur eine „periphere Stellung“⁵⁵⁷ in der Gattungsgeschichte zugewiesen. Der Schlußsatz der Italienischen Sinfonie entspricht der von Dahlhaus angeführten Charakteristik des „festlich-heiteren Schlusses“ und damit der Bestimmung Mendelssohns als 'Klassizisten'. Doch mit dieser Charakteristik könnte dann das Finale der Schottischen Sinfonie nicht adäquat bezeichnet werden. Reinhard Kapp sieht im Schlußsatz der Schottischen Sinfonie mit seinem abschließendem 'Hymnus' gleichfalls einen weiteren Beitrag Mendelssohns zu einer Finalgestaltung, die auf aus der Vokalmusik entlehnten Kompositionsmitteln beruht⁵⁵⁸, und der Komponist hatte in seiner Korrespondenz mit Ferdinand David und Conrad Schleinitz explizit darauf hingewiesen, das dieser Schluß „stark wie ein Männerchor“ klingen sollte.⁵⁵⁹

Kapp und Dahlhaus präsentieren zwei unterschiedliche Konstruktionen einer gattungsgeschichtlichen Entwicklung der 'Sinfonie' nach Beethoven, die hinsicht-

⁵⁵⁶ Carl Dahlhaus: *Studien zu romantischen Symphonien*. In: SIM Jahrbuch 1972, S. 104-119. Ebd., 110f.

⁵⁵⁷ Carl Dahlhaus: *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen...*, S. 59.

⁵⁵⁸ „In der ›Schottischen‹ Sinfonie schließlich geht der dramatisch zugespitzte Finalsatz in einem beruhigt feierlichen Ausklang über. [...] Es wiederholt sich aber mit den Bezeichnungen ›allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai‹ das analoge Verhältnis aus dem Finale der ›Reformationssinfonie‹, und indem der Schluß von ferne an die langsame Einleitung zum ersten Satz anklingt, reproduziert das ›Finale‹ das ›Maestoso come I.‹, die Wiederkehr des Anfangs am Ende des *Lobgesangs*. ›Stark wie ein Männerchor‹ sollte es auch hier im Orchester klingen, der wirkliche Choral hatte sich in der reinen Instrumentalsinfonie ins allgemein Hymnische verallgemeinert.“ Reinhard Kapp: *Lobgesang...*, S. 245.

⁵⁵⁹ „Der Eintritt des letzten *a dur* 6/8 ist ohne Zweifel jetzt hundertmal besser instrumentiert. Manchmal ist man doch wie mit Blindheit geschlagen. Klingt die Melodie jetzt noch immer nicht ganz klar heraus, so laß die *d* Hörner stärker markieren. Und hilft auch das nicht, so autorisiere ich Dich hiemit feierlich die 3 Paukenwirbel in den ersten 8 Tacten wegzulassen; aber dies letzte Mittel nur in der höchsten Noth! Ich hoffe, es braucht das nicht, und klingt jetzt ordentlich deutlich und stark wie ein Männerchor (so möcht ich's nämlich, und deswegen würd ich mich am Ende auch von der Pauke losreißen, so leid mir's auch thäte.)“ [Brief Mendelssohns an F. David (Berlin, 12. März 1842), in: *Briefe aus Leipziger Archiven*, S.177f.] In seinem Brief vom 16. März 1842 bittet Mendelssohn Heinrich Conrad Schleinitz gleichfalls um Auskunft, ob der Schluß nun deutlich genug nach einem 'Männerchor' klinge: „...sag mir, ob der Anfang des *a dur* 6/8 am Schluß, jetzt deutlich und männerstimmig genug klingt.“ [Nachlaß Familie Mendelssohn 4,3 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung. Zitiert nach: Thomas Christian Schmidt: *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik...*, S. 274, Fußnote 116.]

lich der Sinfoniekompositionen Mendelssohns gegensätzliche Integrations- und Ausschlußverfahren nachsichziehen. Während bei Kapp die Reformationssinfonie, der Lobgesang und die Schottische Sinfonie unter Ausschluß der Italienischen Sinfonie problemlos in die Gattungsgeschichte integriert werden, fallen der Lobgesang und die Reformationssinfonie bei Dahlhaus aus dessen Bestimmung einer 'emphatischen Gattungsgeschichte' heraus. Im Diskurs trifft bisher die Konstruktion von Carl Dahlhaus auf ein größere Maß an Akzeptabilität. Ein Grund dafür kann in der autonomieästhetischen Fundierung der Gattung bei Dahlhaus gesehen werden, mit der die Kompositionen des Lobgesangs und der Reformationssinfonie bisher als überwiegend nicht vereinbar angesehen werden. Beide Kompositionen entsprechen aufgrund einer 'funktionalen', außermusikalischen Ausrichtung als explizite oder implizite 'Auftragskomposition' nicht dem von der Forschung eingeführten autonomen Werkbegriff.⁵⁶⁰

Das Gegensatzpaar 'autonom-funktional' impliziert gleichfalls die ästhetische Bewertung von Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Wenn die Gattungsgeschichte auf Werke festgelegt wird, die einem emphatischen Werkbegriff entsprechen, dann kann – nach Argumentation dieser Wissenschaftler – der Lobgesang nicht Bestandteil dieser Gattungsgeschichte sein, weil der Zweck der Komposition nicht in der Herstellung einer logischen Formstruktur, eines nur den eigenen musikalischen Gesetzen verpflichteten autonomen Gebildes bestanden habe, sondern außermusikalisch einem sozialen Zweck diene. Grundlegende Voraussetzung dieser Argumentation ist die Auffassung, daß diese außermusikalische Zweckgebundenheit den Komponisten zu Konzessionen hinsichtlich des ästhetischen Anspruch zwingt, so daß 'funktionale' Musik per se nicht mehr den Kriterien ästhetisch hochwertiger Kunstmusik genügen könne.

Bei der Unterscheidung 'funktional-autonom' wird von der Forschung mit der Person des Rezipienten oder des Publikums auch eine hinsichtlich des Kunstwertes einer Komposition sonst eher vernachlässigswerten Größe in den Musikwissenschaftsdiskurs wieder eingeführt. Denn während bei der 'autonomen Musik' dem Rezipienten nur eine passive Rolle als kontemplativer sich zum Nachvollzug des ästhetischen Wertes ins 'Werk' versenkender Hörer zugestan-

⁵⁶⁰ Im Gegensatz zum 'Lobgesang' lag dem Komponisten für die Reformationssinfonie kein expliziter Kompositionsauftrag vor. Karen Silber argumentiert in ihrer Dissertation über die Reformationssinfonie, daß Mendelssohn hoffte, einen offiziellen Auftrag für die geplanten Feierlichkeiten zum 300jährigen Jubiläum der Augsburger Konfession in Berlin zu erhalten, da er schon 1828 mit den Aufträgen zum Dürerfest und zum Naturforschertag in Berlin bekannt geworden war. Nach Silber blieb dieser offizielle Auftrag jedoch aus. Judith Karen Silber: *Mendelssohn and the Reformation Symphony...*, S. 19f.

den wird⁵⁶¹, den der Komponist angeblich während des Kompositionsprozesses nicht berücksichtigt, wird derselbe Rezipient bei der 'funktionalen Musik' zu einer maßgeblichen Größe, an der sich der Komponist orientiert und somit Abstriche hinsichtlich des Kunstwertes seiner Komposition in Kauf genommen habe.⁵⁶²

Carl Dahlhaus beschreibt diese Rezeptionsweise der ästhetischen Kontemplation auch als einen Aspekt der 'Bildung' des Bürgertums im 19. Jahrhundert. Autonome, nicht funktionale Musik habe durch die ästhetische Kontemplation in das Werk, mit der Musik „nicht bloß ›genossen‹, sondern ›verstanden‹ werden“ sollte, eine Bildungsfunktion erfüllt.⁵⁶³ Gegen diese innermusikalische Bildungsfunktion der autonomen Musik grenzt er dann „außermusikalische Bildungsmomente – religiöse, nationale oder literarische –“ der Musik ab, die dadurch zur funktionalen Musik wird.⁵⁶⁴

Wissenschaftler, die diese Auffassung teilen, haben hinsichtlich der Bewertung von Kompositionen, die als 'Gelegenheitswerke' oder 'Auftragskompositionen' etikettiert werden, dann eigentlich nur noch die Möglichkeit, danach zu fragen, in welchem Ausmaß die Konzessionen des Komponisten in die behauptete 'Eigenwertigkeit' der Komposition negativ eingegriffen haben. An den Forschungsbeiträgen zum Lobgesang und der Reformationssinfonie kann beobachtet werden, daß diese Argumentationsrichtung fast immer vorgegeben ist. So argumentierte Christian Martin Schmidt in seinem Referat *Lobgesang - oder: Große Musik für Leipzig* explizit mit der Kategorie des 'Auftragswerkes' und den damit verbundenen Konzessionen an den Aufführungsort, den Anlaß und das Leipziger Bildungsbürgertum. So hätte der Komponist einen für die verfügbaren Chorsänger relativ leicht zu singenden an Georg Friedrich Händel und eben nicht an Johann Sebastian Bach sich orientierenden Chorsatz geschrieben. Dieser

⁵⁶¹ „Der Formalismus [...] ist eine ernüchterte, der Metaphysik beraubte Autonomieästhetik, die aber mit der ästhetischen Theorie der Romantik die entscheidende Prämisse teilt, daß Musik eine ›Welt für sich‹ sei oder sein sollte: nicht Mittel zu einem sozialen oder psychologischen Zweck, sondern selbst ein Zweck – Gegenstand einer ästhetischen Kontemplation, die sich, wie es von Schopenhauer beschrieben wurde, selbst- und weltvergessen in das tönende Phänomen vertieft: in das von funktionaler Nicht-Kunst streng getrennte Kunstgebilde...“ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 77.

⁵⁶² Daß diese Auffassung in ihrer Einseitigkeit eine nachträglich von der Forschung eingesetzte Konstruktion ist, die weder den zeitgenössischen Rezeptions- noch Kompositionsbedingungen entsprochen hat, soll an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden.

⁵⁶³ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, S. 41.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 40.

geringere Schwierigkeitsgrad sei dann ein Faktor gewesen, der für die weite Verbreitung des Lobgesanges im 19. Jahrhundert verantwortlich gewesen sei.⁵⁶⁵

Die Akzeptabilität der Kategorie 'Auftragswerk' mit der impliziten Bedeutung eines geringeren ästhetischen Wertes einer Komposition wird noch bei denjenigen Wissenschaftlern deutlich, die für die entsprechende Komposition dennoch einen ästhetischen Eigenwert konstituieren wollen. So konstruiert Wulf Konold für Mendelssohns Lobgesang eine Verteidigungsstrategie, die den überlieferten Quellen jedoch nicht standhält. Da Konold an der Tatsache der 'Auftragskomposition' für den besonderen Anlaß des Buchdruckerfestes festhalten muß, versucht er wenigstens den „Vorwurf des schnell zusammengefügtten Gelegenheitswerkes“ zu entkräften⁵⁶⁶. Doch der von ihm angeführte Brief vom 9. März 1839, in dem der Verlag Breitkopf & Härtel Felix Mendelssohn um die Inverlagnahme der Musik ersucht, die der Komponist zum Leipziger Gutenbergfest schreibe, kann nicht definitiv als Bestätigung dienen, daß Mendelssohn schon zu dieser Zeit am Lobgesang komponierte.⁵⁶⁷ Des weiteren ist die Schlußfolgerung Konolds, daß der Leipziger Rat im Januar oder Februar 1839 an Mendelssohn mit einem Kompositionsauftrag herangetreten sei, eine bloße Spekulation. Denn den offiziellen Auftrag durch das „Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst“ erhält der Komponist nachweislich erst am 31. Oktober 1839 in einem Brief von Raymund Härtel⁵⁶⁸. Konold hat jedoch keine Kenntnis von diesem Brief ebenso wie von einem zweiten Brief Härtels vom Januar 1840, den dieser als „Mitglied des Comités“ an Mendelssohn schreibt, um ihm für die Übernahme der Leitung des „Concert spirituel zum Buchdruckerfest“ und der Bereitschaft zu danken, ein „neues größeres Werk“ dort aufzuführen⁵⁶⁹. Daß dem Comité um ein würdiges Repräsentationsstück gelegen war, darauf könnte die häufige Verwendung des

⁵⁶⁵ Christian Martin Schmidt: *Lobgesang - oder: Große Musik für Leipzig*. Referat gehalten beim 2. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium 1. u. 2. November 1997. Referatsmitschrift der Verfasserin. Der Kongreßbericht ist noch nicht veröffentlicht.

⁵⁶⁶ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 100.

⁵⁶⁷ Ebenda. Rudolf Elvers [Verlegerbriefe, S. 90] gibt den Wortlaut „welche Sie, dem Vernehmen nach, zum Leipziger **Reformationsfest** schreiben“ an. Konold wertet dies als einen Übertragungsfehler des Herausgebers, doch dürfte dies bei Rudolf Elvers eher unwahrscheinlich sein.

⁵⁶⁸ Brief Raymund Härtels an Felix Mendelssohn (Leipzig, 31. Oktober 1839). [M.D.M. d.36, Nr.114, Bodleian Library Oxford] Härtel beruft sich in diesem Brief schon auf eine frühere Zusage des Komponisten, ohne daß das genaue Datum genannt würde, wann Mendelssohn seine Bereitschaft erklärt hatte, etwas für das Buchdruckerfest zu komponieren.

⁵⁶⁹ Brief von Raymund Härtel an Felix Mendelssohn (Leipzig, 1. Januar 1840), [M.D.M. d.37, Nr.3, Bodleian Library Oxford].

Begriffs 'groß' in der Korrespondenz hinweisen.⁵⁷⁰ Mendelssohn übernimmt diese Bezeichnung in einem Brief an seine Mutter.⁵⁷¹ Dieser Brief könnte gleichfalls darauf hindeuten, daß dem Komponisten zu der Zeit immer noch nicht genau bewußt war, was für eine Art von Musik er komponieren wollte.⁵⁷²

Für die Verteidigungsstrategie Konolds ist jedoch noch ein weiterer Argumentationsschachzug signifikant. Da er von dem offiziellen Kompositionsauftrag, der explizit von zwei Kompositionen ausgeht, keine Kenntnis hat, wertet Konold Mendelssohns Entscheidung, zwei Werke zu komponieren, als bewußte Trennung der funktionalen von der ästhetischen Seite des Auftrages:

„Im Gegensatz zu den früheren >Festmusiken< – der Festmusik zum Dürerfest 1828 und der Naturforscher-Kantate aus demselben Jahr – vermeidet der Komponist die allzu enge Situationsbezogenheit, die eine Aufführung unter veränderten Bedingungen notgedrungen verhindern würde; ja, beim Leipziger Buchdruckerfest entzieht er sich der diesbezüglichen Verpflichtung durch die >Teilung< des Auftrages: für den Festakt schrieb er seine Gutenberg-Kantate, für das abendliche Festkonzert den *Lobgesang*; deutlich getrennt sind also die funktionale und die ästhetische Seite des Auftrags.“⁵⁷³

Mit dieser Argumentationsstrategie versucht der Autor, den Lobgesang als 'autonomes Werk' zu retten und gegen die ausschließlich funktionale Komposition des 'Festgesangs' abzugrenzen. Konold meinte seine Argumentation auch dadurch gestützt zu sehen, daß Mendelssohn den Festgesang nicht veröffentlicht habe.⁵⁷⁴ Dies ist jedoch ein weiterer Irrtum des Autors, da schon kurz nach den Feierlichkeiten im Verlag Breitkopf & Härtel ein Klavierauszug des Stücks erschien, der von Gottfried Wilhelm Fink in der AMZ angezeigt und kurz besprochen wurde. Durch die Veröffentlichung – so Fink wörtlich in seiner Besprechung –

⁵⁷⁰ In beiden offiziellen Briefen Raymund Härtels verwendet dieser die Bezeichnung „größeres Werk“. Im ersten Brief steht dieser Begriff als Unterscheidung zwischen den zwei Kompositionen, die Mendelssohn zum Fest beitragen soll: Ein kleineres und ein größeres Werk. Für die Kompositionen wurde ihm ein Honorar von 100 Dukaten angeboten.

⁵⁷¹ „Ich habe für das Buchdruckerfest ein großes neues Stück versprochen, und das ist der Grund, daß ich weder genau angeben kann, wann, noch sogar leider, ob wir im Frühjahr nach Berlin reisen werden. Ich fürchte, daß mir die dabei übernommenen Arbeit einen Querstrich machen wird“. Brief Mendelssohns an seine Mutter (Leipzig, 11. Januar 1840) [Family Letters, NYPL].

⁵⁷² Daß der Komponist an die Einbeziehung von Vokalstimmen dachte, zeigt dann der Brief an Klingemann vom 16. Februar 1840: "Dieser Sommer wird mir ein ziemlich unruhiger werden; ich soll im April nach Berlin kommen (was ich freilich noch bezweifle), im Mai meinen Paulus in Weimar dirigieren (wozu ich ebenfalls noch keine rechte Lust habe), im Juni das hiesige Buchdruckerfest durch Aufführung einer neuen Musik begehen helfen (wahrscheinlich mach ich eine Art kleineres Oratorium, oder einen größeren Psalm)...." [Klingemann-Briefwechsel, S. 243.]

⁵⁷³ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 106.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 100.

gebe die Komposition den Charakter einer Gelegenheitskomposition auf.⁵⁷⁵ Mendelssohn muß diese Veröffentlichung autorisiert haben, da Raymund Härtel im Brief vom 31. Oktober 1839 dem Komponisten versicherte, daß dieser „natürlich“ die Eigentumsrechte an den beiden Kompositionen behalte.⁵⁷⁶ Konolds Argumentation mag als ein ‘Rettungsversuch’ für die ästhetische Qualität des Lobgesanges gedacht sein, doch bleiben die Argumente Hypothesen, die sich aufgrund der gegenteiligen Quellenlage nicht verifizieren lassen. Die Auffassung, der Komponist habe bewußt eine Trennung der funktionalen und ästhetischen Seite des Kompositionsauftrags vorgenommen, wird auch durch einen Vergleich der beiden Kompositionen nicht plausibler. Statt dessen könnte dann sogar ein gemeinsamer Grundgedanke, der in beide Kompositionen eingeht, sichtbar werden. Wird im Festgesang für Männerchor und Blasinstrumente zwar der Erfinder der Buchdruckerkunst explizit gepriesen⁵⁷⁷, so liegt dem Festgesang wie dem Lobgesang die ‘Lichtthematik’ und die ‘religiöse’ Interpretation als ‘Befreiung’ der Menschen zugrunde. Signifikant ist auch das Aufgreifen der Choralmelodie ‘Nun danket alle Gott’ für den Schluß des Festgesanges.⁵⁷⁸ Dieser Choral kann als Werkzentrum des Lobgesanges interpretiert werden. Die Bezeichnung ‘Lobgesang’ ist auch Textbestandteil des Chorals, der den Festgesang eröffnet.⁵⁷⁹ Anstatt die beiden Kompositionen voneinander abzugrenzen, wäre es durchaus möglich die Übereinstimmungen hervorzuheben, die alle konkret auf den Kompositionsanlaß bezogen sind. Zum Problem können diese ‘Programmdeutlichkeiten’ beider Kompositionen jedoch nur einer Forschung werden, die an der Dichotomie ‘funktional-autonom’ als Beurteilungskategorie des ästhetischen Werts von Kompositionen festhält.

⁵⁷⁵ G.W. Fink: *Musik zur Sekularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst*. AMZ 42(1840), Sp. 609-613. Ebd., Sp. 609.

⁵⁷⁶ Brief R. Härtels an Mendelssohn (Leipzig, 31. Oktober 1839) [M.D.M. d. 36, Nr. 114, Bodleian Library Oxford].

⁵⁷⁷ Die Person Johannes Gutenberg galt es zu feiern, insbesondere bei dem Festakt auf dem Marktplatz in Leipzig, dessen Anlaß die ‘Enthüllung’ eines Gutenberg-Denkmals war. Im Text wird Gutenberg als der Mann gepriesen, der den Menschen das Licht brachte: „Gutenberg, der deutsche Mann, zündete die Fackel an. Neues allgewalt’ges Streben wogt im Land des Lichtes auf, seinem raschen Siegeslauf folgt ein allbeglückend Leben.“

⁵⁷⁸ Hier jedoch auf den Text: „Heil ihm! Heil uns! So schallt zu deinen heil’gen Thronen, Herr unser Gott, hinauf der Ruf von Millionen. Und brünstig flehen wir, lass in des Lichtes Schein der ganzen Menschheit Heil, Herr, immer mehr gedeih’n.“

⁵⁷⁹ Auf die Choralmelodie ‘Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut’ wird der Text gesungen: „Begeht mit heil’gem Lobgesang die große Freudenstunde, kommt, singet tausendstimmig Dank dem Herrn mit Herz und Munde...“ Im Lobgesang heißt es „Alles, was Odem hat, Lobe den Herrn...“. Der Festgesang ist, wie Robert Schumann in der NZfM angibt, nach Worten von M. Prölls komponiert. R. Schumann: *Gutenbergfest in Leipzig*. NZfM 13(1840), S. 7f. Ebd., S. 7.

Dieser Argumentationsmechanismus kann noch in fast allen neueren Forschungsbeiträgen deutscher Wissenschaftler zur Reformationssinfonie beobachtet werden. Grundlegend für die überwiegend negative Bewertung der ästhetischen Qualität der Sinfonie wird die Auffassung, die Anklänge an geistliche Musik – insbesondere die Verwendung des Chorals ‘Ein feste Burg’ im letzten Satz – und der dadurch betonte Aspekt der Funktionalität der Komposition wären nicht mit der Gattungstradition der ‘Sinfonie’ vereinbar und blieben ein Fremdkörper im Sonatensatz. Argumentiert wird ausschließlich aus dem Blickwinkel einer nur der innermusikalischen Logik verpflichteten Formstruktur des Werkes. Mit dieser Perspektive bleibt jedoch unberücksichtigt, daß der Komponist eine ‘Programmdeutlichkeit’ intendierte, auch wenn er dem Publikum keine expliziten Hinweise an die Hand gab. Judith Silber hat dazu einen bisher unveröffentlichten Brief von Mendelssohn an seine Familie als Beleg angeführt, in dem dieser von einer Prozession in München berichtet. Aus diesem Brief wird deutlich, daß der Komponist auch den zweiten Satz in direkten Bezug zum programmatischen ‘Inhalt’ seiner Sinfonie stellte:

"Ich möchte, ihr wäret neulich mit mir gewesen, als ich unter dem Volk während der Prozession umherging, u. mich viel umsaß u. sehr zufrieden mit mir war wegen der ersten Stücke meiner Kirchensinfonie, denn ich hätte nicht gedacht, daß es mit dem Contrast der ersten beiden Sätze noch heut so passe; aber hättest Du gehört, wie das ganze Volk sehr eintönig Gebete absang, dann mal ein heiserer Priester mittendurchschrie, oder ein anderer das Evangelium ablas und wie mitten hinein auf einmal lustige Militairmusik mit Trompeten hineinschallte, und wie die bunten gemalten Fähnlein hin u. her schwanken, und wie die Chorknaben mit goldnen Troddeln behängt waren – ich denke Du hättest mich gelobt, wie ichs dann selbst that u. mich freute."⁵⁸⁰

Bisher ging die Forschung davon aus, daß nur die Ecksätze der Sinfonie programmatisch angelegt sind, während die mittleren Sätze in keiner Beziehung zum Kompositionsanlaß stünden. Im Gegensatz zur deutschen Forschung sieht Judith Karen Silber in Mendelssohns ersten Orchestersinfonien auch kein ‘Ausweichen’ vor dem ‘belastenden’ Anspruch der Sinfonien Beethovens, sondern analysiert sie als explizite kompositorische Auseinandersetzung mit den von Beethoven vorgelegten Modellen. Für die Reformationssinfonie werden sowohl die 9. Sinfonie und die ‘Schlacht bei Vittoria’ als Orientierungsmodelle Mendelssohns in Anspruch genommen.⁵⁸¹

⁵⁸⁰ Brief Felix Mendelssohns an die Schwester Rebecka [(München, 15. Juni 1830) Family Letters, NYPL].

⁵⁸¹ „In writing the Reformation Symphony Mendelssohn exemplified the idolization of Beethoven which he shared with Adolf Bernhard Marx and other musicians in this circle.“ Judith Karen Silber

Im Anschluß an die Arbeiten von Karen Silber ist Wolfgang Dinglinger bisher der einzige Wissenschaftler, der diesen Aspekt sowie die Vermittlerrolle Adolf Bernhard Marx aufgreift und die Komposition daraufhin analysiert, ob die programmatischen Bezüge in allen vier Sätzen der Sinfonie aufzufinden sind.⁵⁸² Der Autor geht gerade nicht von einer Dichotomie 'funktional-autonom' aus, so daß der Aspekt der Programmdeutlichkeit keine unmittelbar negative Bewertung des Kunstwertes der Komposition nachsichziehen muß. Diese 'offenere' Zugangsweise – was die Anzahl unterschiedlicher Perspektiven und Fragestellungen betrifft – haben Wulf Konold und mit Einschränkung auch Ulrich Wüster nicht. Denn beide Wissenschaftler halten an der autonomieästhetischen Fundierung der Gattung 'Sinfonie' fest, so daß die von Mendelssohn versuchte Vermittlung unterschiedlicher Stilmittel und insbesondere die Einbeziehung des Chorals nur noch als 'Problem' beschrieben werden kann, das generell den Status der Gattung als absoluter Musik gefährdet.

In Konolds Interpretation des Finalsatzes der Reformationssinfonie kann schon die Wortwahl als Hinweis dienen, daß der Autor den Vermittlungsversuch als nicht gelungen auffaßt und daß er darüber hinaus schon allein den Versuch als den 'angeblich' feststehenden Formprinzipien der Gattung nicht adäquat ansieht. Obgleich der Autor das Finale aufgrund der „formalen Verschränkung von Choralvariation und Sonatensatz“ zunächst 'neutral' als ein „Formexperiment“ bezeichnet, „wie es Mendelssohn in dieser Radikalität und Konsequenz nicht wieder versucht“ habe⁵⁸³, schlägt diese Beschreibung im direkt anschließenden Satz in eine negative Wertung um, da nach Ansicht Konolds Mendelssohn den Choral nicht nur als Zitat in den Sonatensatz einführe, sondern versucht habe,

ber: *Mendelssohn and the Reformation symphony...*, S. 3 In direktem Bezug auf Dahlhaus' Zitat im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft, Mendelssohn sei nicht in den Schatten Beethovens getreten, konstatiert Silber: „In writing the Reformation Symphony, however, Mendelssohn stepped boldly and deliberately into those shadows. Drawing on a variety of works including two that, at least to twentieth-century audiences, represent respectively the sublime and the ridiculous of Beethoven's output -- the Symphony D minor, No. 9, and the Battle Symphony -- Mendelssohn fashioned the dramatic structure of his Reformation Symphony.“ Ebd., S. 126.

⁵⁸² Dinglinger untersuchte in seinem Referat beim Mendelssohn Kongreß in Bloomington *Zum Programm der Reformations-Symphonie* die direkten Bezüge zwischen Beethovens 9. Sinfonie und der Reformationssinfonie. Dinglinger geht von der These aus, daß Mendelssohn die Interpretation der 9. Sinfonie Beethovens durch Marx teilte und sich bei seiner eigenen Komposition an dieser 'Auslegung' orientierte. – Hinsichtlich Marx' Einfluß auf Mendelssohn führte Silber aus: „...it appears that Marx and Mendelssohn also shared ideas concerning programmatic music, ideas that can be found in Marx's early writings on the development of the symphony. Mendelssohn's symphony can be viewed as a Marx-inspired experiment in programmatic writing that allowed for a more transparent depiction of non-musical ideas than Mendelssohn was later to endorse.“ Ebd. S. 3f.

⁵⁸³ Wulf Konold: *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys...*, S. 160.

aus dem „melodischen Material des Chorals Elemente eines Sonatensatzes **herauszuzwingen**“⁵⁸⁴. Damit hat sich der Autor, bevor er sich überhaupt der musikalischen Analyse des Satzes zuwendet, wegen der Auffassung einer generellen Unvereinbarkeit von Choral und den Kompositionsprinzipien des Sonatensatzes schon auf eine ‘negative’ Beurteilung festgelegt. Diese Vorentscheidung bedingt dann die analytische Herangehensweise des Autors, einzelne Satzphasen herauszugreifen und als Beispiele für die Unvereinbarkeit darzustellen. Im Resümee werden diese analytischen Beobachtungen wieder aufgegriffen und nun als mögliche Erklärung eingesetzt, warum der Komponist sich von seinem Werk distanziert habe. Damit werden die ‘ästhetischen Bedenken’ des Musikwissenschaftlers, die das negative Urteil bedingen, retrospektiv als „ästhetische Bedenken“ des Komponisten ausgegeben:

„Andere ästhetische Bedenken mögen hinzugekommen sein. Nie wieder hat Mendelssohn, der in Details durchaus experimentierfreudig war, ein **Formexperiment** von so unübersehbarer Offensichtlichkeit wie im Finalsatz der *Reformations-Symphonie* unternommen. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand: das **Zusammenzwingen** von Choralvariation und Sonatensatz führt notwendig zu einer stilistischen und strukturellen Diskontinuität; es gelingt nicht, die beiden **heterogenen Elemente** miteinander auszubalancieren.“⁵⁸⁵
[Hervorhebung v.d. Verfasserin]

‘Zusammenzwingen’ ist das Gegenteil von ‘Vermittlung’, so daß eine weitere Schlußfolgerung, der Ausgleich der Formideen von Sonatensatz und Choralvariation sei „brüchig“⁵⁸⁶, innerhalb des Gedankengangs der Argumentation konsequent ist. Beurteilungsmaßstab bleibt jedoch die Festlegung der Formkonzeption der ‘Sinfonie’ als Formprozeß, so daß der Autor nur negativ bewerten kann, daß Mendelssohn „das Entwicklungsmodell suspendiert und durch ein Montageprinzip ersetzt“ habe⁵⁸⁷.

Ulrich Wüster kommt bei seinen Annäherungen an den Finalsatz der Sinfonie zum Teil zu den gleichen Beobachtungen wie Konold, ohne daß diese jedoch ein generell negatives Urteil über den ästhetischen Wert bedingten. Während Konold pejorativ vom ‘Zusammenzwingen’ heterogener Ausgangspunkte spricht, beschreibt Wüster den gleichen Aspekt als Versuch Mendelssohns, verschiedene Gestaltungsprinzipien zusammenzuführen.⁵⁸⁸ Diesen Versuch wertet Wüster wie

⁵⁸⁴ Ebenda. [Hervorhebung v.d. Verfasserin]

⁵⁸⁵ Ebd., S. 168f.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 169.

⁵⁸⁷ Ebenda.

⁵⁸⁸ „Im 4. Satz der *Reformations-Symphonie* wird – in mancherlei Hinsicht exemplarisch für das gesamte Werk – Mendelssohns Bestreben deutlich, auf sehr unterschiedlichen Ebenen eine

Konold als 'Formexperiment', das nicht 'bruchlos' aufgeht.⁵⁸⁹ Wüster zieht aus dieser analytischen Beobachtung jedoch eine andere Schlußfolgerung, die eine differenzierende Beurteilung der Komposition ermöglicht:

„‘Synthese’ kann und muß nicht das einzige Ziel einer Zusammenführung heterogener Elemente sein; ‘Kontrast’ kann ebensogut triftige Sinnbezüge enthalten, selbst ‘stehengebliebene Brüche’ sind nicht a priori als Mängel zu werten, sondern in ihnen können – was freilich im Einzelfall der Prüfung bedarf – auch Ansatzpunkte für ein tieferes Werkverständnis angeboten sein.“⁵⁹⁰

Das Interpretationsangebot von Wüster besteht darin, daß er diese ‘stehengebliebenen’ Brüche als vom Komponisten intendierte versteht, welche die Programmidee der Komposition verdeutlichen. So beschreibt er als eins der Mendelssohnschen Gestaltungsprinzipien das „Aufeinandertreffen von historisierender und ‘moderner’ Kompositionsweise“, die nicht vermittelt würden, sondern in einen auffällig harten Kontrast zueinander stünden:

„Im Finalsatz kommt es – in kleinräumigem Nebeneinander Tendenzen der gesamten Symphonie verdeutlichend – zu auffällig harten Kontrasten zwischen Passagen, die durch ‘Stilizitate’ geprägt sind (Kantionalsatz mit Orgelwirkung, Fugati, Vorwegimitation einer c.f.-Zeile) und anderen Passagen, die symphonisch gespannte Themen durchführen.“⁵⁹¹

Als Erklärung für diese harten Kontraste, die vom Komponisten aufgrund des ihm zugeschriebenen Stilbewußtsein und des eigentlich möglichen Kompositionsvermögens beabsichtigt gewesen sein müßten, bleibt dann nur der Rückzug auf den Kompositionsanlaß, der eine programmatische Deutung nahelege:

„...wir müssen, da wir davon ausgehen können, daß sein Stilempfinden sicher genug war, um jene Widersprüche nicht zu übersehen, annehmen, daß dieser Konflikt ‘programmiert’ ist: daß es zur Programmidee der Symphonie gehört, die historische Differenz zwischen protestantischen Kirchenmusiktraditionen und Mendelssohns Gegenwart, die Divergenz jener 300 Jahre also, die es zu feiern galt, auf der Ebene der Stilmittel zu thematisieren, wobei der Choral selbst die Zeit Luthers repräsentiert, kantatenhafte Anlage und imitatorische Satztechniken die Bachs, die Form der Symphonie und ihr thematisch-klangliches Idiom diejenige Mendelssohns.“⁵⁹²

Zusammenführung verschiedener Gestaltungsprinzipien zu versuchen...“ Ulrich Wüster: „*Ein gewisser Geist*“..., S. 328.

⁵⁸⁹ „Die *Reformations-Symphonie* stellt zweifellos einen Versuch Mendelssohns dar, die Tragfähigkeit einer Gattung auf eine Weise zu erproben, die seinen Mut zum Experiment auch auf schwierigstem ästhetischen Terrain bezeugt. Wenn auch diese Komposition keine letztlich bruchlos aufgegangene Gleichung darstellen mag, so ist sie – falls überhaupt – nicht schon deswegen ein ‘völlig mißlungenes Werk’.“ Ebd., S. 330.

⁵⁹⁰ Ebdenda.

⁵⁹¹ Ebd., S. 328.

⁵⁹² Ebd., S. 328f.

An dieser Argumentation wird deutlich, daß Ulrich Wüster latent an der Unvereinbarkeit von explizit funktionalen Aspekten mit der als 'absoluter Musik' eingesetzten Gattung der Sinfonie festhält; denn diejenigen analytischen Beobachtungen, die mit dem als Gattungstradition eingesetzten Formmodell des prozessualen Sonatensatzes nicht vereinbar sind, können von Wüster nur dann noch 'positiv' bewertet werden, wenn sie als vom Komponisten intendierte Hinweise auf die 'Programmintention' aufgefaßt werden. Dennoch bleiben diese Programmdeutlichkeiten im Kontext eines Sinfoniesatzes auch für Wüster ein 'Problem':

„Im 4. Satz wird jedoch ein merkwürdig unausgewogener Wechsel zwischen fast überdeutlichen, plakativen Programmbezügen und 'absolut' sich geriegender Symphonik spürbar. Ein besonderes Problem bildet auch das Hinweisen des Chorals auf den repräsentativen Anlaß (Reformationsfeier), das den 'funktionalen' Charakter der Symphonie vor ihrem Wert als 'absoluter' Musik akzentuiert.“⁵⁹³

Das ästhetische Gefälle wird in der Wortwahl deutlich. Während die funktionalen Aspekte nur den „funktionalen **Charakter**“ der Symphonie verdeutlichen, wird mit dem Begriff der „absoluten Musik“ der höhere ästhetische Wert einer Sinfoniekomposition bezeichnet, in der aus diesem Grunde 'eigentlich' auf 'Programmdeutlichkeiten' verzichtet werden müßte.

Wüsters Erklärungsversuch für die 'harten' Kontraste im Finale der Reformations-sinfonie basiert jedoch auf der Auffassung, daß dem Komponisten diese 'Unvereinbarkeit' gleichfalls bewußt gewesen sei, und er aus diesem Grunde von einer 'sinfonischen' Verarbeitung der funktionalen Aspekte im Sonatensatz abgesehen hätte. Wüster präsentiert eine Formübersicht des letzten Satzes, die von einem „sukzessiven Wechsel von choralbestimmten Partien und Abschnitten mit 'freier' Instrumentalthematik“ ausgeht, „ohne daß es zu einer wirklichen Durchdringung käme, so daß die Formteile des Sonatensatzes im Grunde intakt“ blieben⁵⁹⁴. Bleiben die Formteile zwar intakt, so fehlt dennoch die innermusikalische Verbindung der Formteile untereinander. Wüster konstatiert, daß der Choral den Durchführungsteil „usurpiere“, so daß dem Sonatensatz das „Laboratorium der Durchführung entzogen werde“⁵⁹⁵. Die Eigenwertigkeit des Chorals auch für den Komponisten sieht Wüster mit der Beobachtung bestätigt, daß der

⁵⁹³ Ebd., S. 329.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 328.

⁵⁹⁵ Ebenda.

Choral nur harmonisch moduliert, jedoch nicht im Sinne motivischer Verarbeitung genutzt werde:

„Mendelssohn getraut sich offenbar nicht, bis auf die variierte fugierte 1. Chorzeile, die melodische Integrität des Cantus firmus ernsthaft im Sinne motivischer Arbeit anzutasten.“⁵⁹⁶

Im Gedankengang dieser Argumentation ist Wüsters Feststellung dann nicht mehr überraschend, daß „in der symphonischen Umgebung schon die Choralmelodie an sich als Fremdkörper“ erscheine – „vor allem in der Durchführung als deren eigentlichem Arbeitsfeld“⁵⁹⁷. Doch wäre hier zu fragen, von welchem Rezipienten Wüster bei dieser Beurteilung ausgeht. Wer hörte zu welcher Zeit die Choralmelodie als Fremdkörper und wer ‘erkannte’ beim Hören und – nachdem die Sinfonie 1868 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde – beim ‘Partiturstudium’, daß der Choral den Formteil der ‘Durchführung’ besetzt, ohne jedoch die scheinbar feststehenden Kompositionsprinzipien dieses Formteils des Sonatensatzes einzulösen? Vorausgesetzt werden in dieser Argumentation ein ‘emphatischer’ Werkbegriff, die Festlegung der Gattung als autonomer Musik sowie als adäquate Rezeptionsform ein ‘musikanalytisch’ geschulter Hörer, der im Nachvollzug der Formstrukturen des Werkes aufgrund einer normativen Konzeption des Sonatensatzes den ästhetischen Wert einer Komposition zu beurteilen versteht.

Die Selbstverständlichkeit, mit der ästhetische und formanalytische Auffassungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei der Beurteilung der Reformationssinfonie von Mendelssohn wirksam werden, könnte mit der Frage aufgebrochen werden, ob das, was von der Forschung als heterogen und als Bruch in der Komposition aufgefaßt wird, schon zur Zeit Mendelssohns von den Rezensenten als ‘ungewöhnlich’ beschrieben wurde. Da die Reformationssinfonie zu Lebzeiten des Komponisten nur zwei Aufführungen erfuhr, gibt es nicht viel Material, das ausgewertet werden müßte. Dennoch verzichteten diejenigen Wissenschaftler, die an der Heterogenität von kirchenmusikalischen und absolut-instrumentalmusikalischen Stilmitteln festhalten, auf eine Diskussion dieser Rezensionen. Ausführlichste Besprechung ist diejenige von Ludwig Rellstab über die Uraufführung 1832 in Berlin. Ganz zufällig mag dieser Verzicht nicht sein, stehen doch die Ausführungen Rellstabs nicht auf gleicher Linie mit der heutigen

⁵⁹⁶ Ebenda.

⁵⁹⁷ Ebenda. In der Argumentation von Carl Dahlhaus fungierte die Durchführung als „Zentrum der symphonischen Form“.

negativen Bewertung.⁵⁹⁸ Kritisiert der Rezensent seiner ästhetischen Überzeugung nach zwar einige Programmdeutlichkeiten der Komposition, doch wird die generelle Verwendung kirchenmusikalischer Stilmittel oder Choralzitate mit keinem Wort kritisiert.⁵⁹⁹ Als der Gattungstradition nicht konformer 'Fremdkörper' wurde der Choral von Rellstab auf jeden Fall nicht empfunden. In seine 1848 herausgegebenen Gesammelten Schriften ist diese Besprechung in veränderter Form übernommen wurden. Auch dort wird der Aspekt der sakralen Stilmittel nicht negativ erwähnt, statt dessen wird der „Zusammenhang“ der musikalischen Arbeit und die musikalische „Durchführung“ explizit gewürdigt.⁶⁰⁰ Vergleichbares gilt für die kurze Besprechung desselben Konzertes in der AMZ. Dort wird ebenfalls auf die gelungene Integration der 'Choral-Melodien' in den musikalischen Satz hingewiesen.⁶⁰¹

⁵⁹⁸ In den beiden Rezensionen Ludwig Rellstabs vergleicht dieser Mendelssohns Kompositionsweise mit derjenigen des späten Beethovens und leitet daraus gerade seine Kritik an diesem Werk ab. „Einige Anklänge aus Euryanthe sollte der Komponist herauszubringen versuchen; auch wäre es uns lieber, wenn er mehr nach den schön ausgebildeten Formen Mozarts, als nach den colossaleren, aber minder harmonisch ausgeglichenen Beethovens, wie sie sich in dessen neuesten Werken darstellen, modellirte.“ L. Rellstab: „*Überblick der Ereignisse*“. In: *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 3(1832), S. 187f. und 1848 in seinen Gesammelten Schriften: „...Einige Anklänge an Weber's Euryanthe (dritter Akt) und im Ganzen ein Nachbilden der Beethovenschen Formen aus dessen spätester Zeit können nicht unbemerkt bleiben.“ S. 212. Diese Auffassung steht derjenigen der gegenwärtigen Forschung, Mendelssohn sei vor Beethoven ausgewichen, diametral entgegen.

⁵⁹⁹ „Niemals ist uns ein Bestreben verkehrter erschienen, als das welches die musikalische Zeitung des Herrn Marx hatte, in jedem Musikstück einen bestimmten Gang *verständiger* Gedanken nachweisen zu wollen, und so immer etwas Fremdes hinein oder heraus zu lesen. Allein wir glauben daß Herr Mendelssohn sich zu stark durch diese Ansicht habe influiren lassen, und daß die innere Unwahrheit derselben, die es hindert sie zur Wirklichkeit zu bringen, schädlich auf seine Leistungen wirkt. Das Musikstück mag ausnahmsweise sich wohl einmal eine Aufgabe stellen die außer ihm selbst liegt; aber einmal kann es dieselbe nicht durchweg festhalten, und zweitens muß es auch selbständig ohne diesen fremden Kommentar bestehn und zu verstehn seyn. Wenn wir also ganz von dem Gedanken abgehen, daß jene Symphonie mit irgend einem kirchlichen Ereigniß in Verbindung stehe, so werden wir sagen müssen, daß sie reich an schön erfundenen Stellen, besonders in Betreff harmonischer und rhythmischer Wirkungen ist, daß das Ganze einen Meister in der Arbeit und eine ausgeschriebene Feder bekundet...“ Ludwig Rellstab: „*Überblick der Ereignisse*“. In: *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 3(1832), S. 187f.

⁶⁰⁰ „...Die erste ist zur Feier des Reformationsfestes componirt. Die Introduction, auf einen der schönsten Choräle unserer evangelischen Gemeinde gearbeitet, einige choralartige Sätze im Adagio und im letzten Stück zeigen den Zusammenhang dieser Arbeit mit dem kirchlichen Feste... Für die Trefflichkeit des Musikstücks an sich gilt uns dies überhaupt wenig, diese fordert nur einen Zusammenhang der Arbeit in sich selbst und diesen wird Niemand abläugnen. Wir müssen es einem andren Orte vorbehalten, ausführlicher auf Einzelnes einzugehen; hier nur so viel, daß die Anlage großartig, die Durchführung meisterhaft zu nennen ist.“ Ludwig Rellstab: *Musikalische Beurtheilungen*. Leipzig 1861 (= Gesammelte Schriften, N.F. Bd.8), S. 212. [zuerst 1848]

⁶⁰¹ „...In einer Symphonie zur Feyer der Kirchen-Reformation, feyerlich einleitend, dann wild bewegt, mit einem humoristischen Scherzo und kunstreich lebendigem Schluss-Allegro. Die häufigen Anklänge von bekannten Choral-Melodien, z.B. 'Ein' feste Burg ist unser Gott' sind geschickt verwebt...“ AMZ 35(1833), Sp.22.

Diese Beobachtungen können zumindest darauf hindeuten, daß um 1832 eine Verwendung von genuin kirchenmusikalischen Bestandteilen in einer Sinfoniekomposition noch nicht als Problem empfunden wurde, die den ästhetischen Wert der Komposition gefährdete. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Kontext des sogenannten Parteienstreits der Neudeutschen und Formalisten verfestigt sich die Relation 'funktional-autonom' zu einer invarianten Dichotomie. Erst wenn die Übergänge zwischen Programmdeutlichkeiten und ausschließlich absolut-innere musikalischer Logik nicht mehr als offen gedacht werden, sondern als ästhetischer Gegensatz ausformuliert sind, dann sind die Rezensenten in ihren Besprechungen verpflichtet, hinsichtlich dieser ästhetischen Fragen eindeutig Position zu beziehen. Diese Verschiebung im Beurteilungsprozeß wird auch an den Rezensionen zur Reformationssinfonie deutlich, die nach der Drucklegung 1868 verfaßt wurden. So nimmt der Rezensent in der LAMZ im Jahr 1868 bei seiner Besprechung der aus dem Nachlaß veröffentlichten Partitur den Komponisten vor dem Vorwurf, religiöse 'Programm Musik' komponiert zu haben, eindeutig in Schutz:

„...wie der Komponist in den beiden letzten Sätzen durch Einwebung des Chorals ›eine feste Burg‹ gezeigt hat, dass ihm die Bedeutung des Festes bei der Komposition vorschwebte, so mögen wir leicht vermuthen, dass hierauf bezügliche Impulse ihn auch bei den anderen Sätzen geleitet haben; den Inhalt derselben aber in Worte kleiden und einen sonstigen Fortschritt der Idee nachweisen zu wollen, würde sich Mendelssohn selbst, bei seinen aus den Briefen bekannten Grundsätzen, entschieden verbeten haben. Jedenfalls ist jeder Gedanke an eine kirchliche oder gar konfessionell-tendentiöse Musik völlig fern zu halten. [...] Dieselbe ist eben einfach eine Festsymphonie. [...] Wäre der Choral und etwa die kurze Stelle der Einleitung nicht, man würde nicht entfernt auf die Vermuthung einer tieferen oder gar religiösen Bedeutung des Werkes kommen, und auch jener erscheint überall so, dass seine Wirkung eine rein musikalische, keineswegs symbolische ist.“⁶⁰²

Für die Argumentation signifikant ist des weiteren, daß der Rezensent die musikalische Verarbeitung des Chorals im Sonatensatz explizit positiv erwähnt. Diese Erwähnung wird nur unter der Sachlage notwendig, wenn im damaligem Diskurs auch die gegenteilige Auffassung als 'Fremdkörper' oder als ein 'heterogenes' Moment im Sonatensatz vertreten wurde. So bezeichnet der Rezensent den Choral 'Ein feste Burg' als „organischen Bestandteil“ der Sinfonie, den der Komponist „nur als musikalischen Gedanken den übrigen Motiven seines Stückes“ angeschlossen und „organisch mit denselben verknüpft“ habe⁶⁰³. Die

⁶⁰² Besprechung der Drucklegung der Sinfonie 1868. H.D.: *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reformations-Symphonie, No.5* Leipziger AMZ 3(1868), S. 349-351/356f., Ebd., S.357.

⁶⁰³ Ebenda.

andere Seite der Unterscheidung, die in dieser Rezension nur mitgedacht aber nicht angesprochen wird, die des 'Äußerlichen', des 'Fremdartigen', findet sich bei Eduard Hanslick:

„...Eine kühle, sich künstlich hinaufschraubende Begeisterung macht sich darin bemerkbar, sucht durch äußerliche Mittel über den Mangel an Innigkeit zu täuschen und verliert sich mehr als einmal (besonders im ersten Satz) in wahren Theaterspektakel. Die Choral-Citate im ersten und letzten Satz sind hier unentbehrliche und allgemein verständliche Behelfe, aber sie klingen doch mehr äußerlich hineingetragen, als musikalisch aus dem Kern herausgewachsen.“⁶⁰⁴

Die Dichotomie 'Programm- vs. Absolute Musik' ist bei Hanslick fest ausgebaut. Ebenfalls im Jahr 1870 äußert sich der Frankfurter Korrespondent der Leipziger AMZ über den Choral im Finale als Fremdkörper:

„Ersteres [Museumskonzert] brachte uns als Neuigkeit die Reformationssymphonie von Mendelssohn. Ein Meister von der Bedeutung wie Mendelssohn hat das Recht, auch in schwächeren Werken gehört zu werden; als ein solches erschien mir allerdings diese Symphonie; die Erfindung darin scheint mir fast durchgängig unbedeutend, und der Choral macht den Eindruck des Fremdartigen.“⁶⁰⁵

Eine negative Beurteilung des ästhetischen Wertes der Reformationssinfonie aufgrund der Ansicht der Heterogenität musikalischer Stilmittel und des als einer Sinfonie 'wesensfremd' aufgefaßten Integrationsversuchs eines Chorals wird damit erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts explizit ausformuliert. Wer sich im gegenwärtigen Diskurs dieser negativen Beurteilung der Sinfonie anschließt, argumentiert auf der Grundlage erst retrospektiv eingesetzter Analyseverfahren und ausformulierter Entwürfe einer Gattungsgeschichte.

Doch auch der Versuch, der Komposition mit „freien Ohren“ und „unverstelltem Blick“ zu begegnen, wie es Ulrich Wüster intendierte⁶⁰⁶, kann nur zu einer 'graduellen' Beurteilungsverschiebung innerhalb des Mendelssohn-Diskurses führen,

⁶⁰⁴ Eduard Hanslick: Konzertbesprechung der Reformationssinfonie 1870. In: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870-1885*. 4. Auflage Berlin 1896, S. 9f. Ebd. S.9.

⁶⁰⁵ W.: Korrespondenzbericht aus Frankfurt. AMZ 5(1870), S.94.

⁶⁰⁶ Wüster schließt seinen Aufsatz mit der Feststellung: „Eine analytische Beschäftigung mit diesem Werk trägt in jedem Falle dazu bei, das gängige Mendelssohn-Klischee vom vordergründigen Formenerfüller dahingehend zu korrigieren, daß ein personalstilistisches Moment in Mendelssohns Schaffen gerade das Infragestellen und Neuerproben überkommener Kompositionsprinzipien ist. Daß er aus unserer heutigen historischen Rückschau mit seinem Experiment zwischen die mächtigen Bauten eines Beethoven und Brahms geriet, nach denen man der Gattung ihre Maßstäbe anzulegen sich gewöhnte, gehört auch zu den Schicksalen der *Reformationssymphonie*, eines Werkes, das es verdient hat, mit freien Ohren gehört und mit unverstelltem Blick betrachtet zu werden.“ Ulrich Wüster: „*Ein gewisser Geist*“..., S. 330.

weil die grundlegenden 'Leitkategorien' des Musikwissenschaftsdiskurses ihrerseits nicht reflektiert werden. Der Rückgriff auf Organismusmodelle bei der Darstellung von 'Musikgeschichten', 'Gattungsgeschichten' und 'Künstlerbiographien', die Behauptung des Komponisten als 'Sinnstifter' seines 'Werkes', das Verfahren der musikalischen Analyse als 'wahrhaft wissenschaftliche' und objektive Methode zur Beurteilung des ästhetischen Wertes einer Komposition funktionieren im Diskurs bestens, weil aufgrund dieser Verfahrensweisen und Kategorien die diskursiv hergestellten Ergebnisse nachvollziehbar und innerhalb der Argumentation plausibel sind. Diese Ergebnisse bieten dann ihrerseits wieder die Möglichkeit des Anschlusses weiterer Untersuchungen, so daß für die überwiegende Mehrheit der am Diskurs Beteiligten kein Anlaß besteht, die Diskursregeln in Frage zu stellen oder sich die Voraussetzungen und Tragfähigkeit der eigenen Kategorien zu vergegenwärtigen.

4. ABBRUCH

„Wer innerwissenschaftlich gehört werden will, muß Rücksicht auf den wissenschaftlichen Diskurs und seine Evolution nehmen, sonst findet er sich oft schneller als er denkt „draußen“, und trotz allen schnell wechselnden wissenschaftlichen Moden vergißt dies die scientific community in der Regel nicht sofort wieder.“⁶⁰⁷

Auch wenn diese ‘letzte’ Überschrift die Verweigerung eines abgerundeten Schlusses suggeriert, so basiert die vorliegende Arbeit ebenso wie die in ihr diskutierten Texte auf narrativen Strukturen. Wie ein ‘Resümee’ der geleisteten Arbeit oder ein ‘Ausblick’ auf weitere Fragestellungen, die sich aus der vorgelegten Untersuchung ergäben, fungiert auch ein ‘Abbruch’ als Schließungsfigur der eigenen Untersuchung. Für die Verfasserin ist dieser Schluß konsequent, ohne jedoch die einzige, sich aus dem zugrunde gelegten Arbeitsmaterial zwangsläufig ergebende Möglichkeit darzustellen. Denn eine These der Arbeit war, daß das Material und die ‘Fakten’ keine ‘Wahrheit’ beinhalten, sondern Bedeutung und ‘Wahrheit’ diskursiv erzeugt werden. Die Ordnung des Materials wird vom Wissenschaftler hergestellt. So könnte die vorliegende Arbeit, schriebe die Verfasserin sie ein weiteres Mal, eine andere Ordnung präsentieren, die durch die Entscheidungen für andere Kontextierungen und Anschlußmöglichkeiten konstituiert würde.

Des weiteren steht dieser ‘Abbruch’ für die Einschätzung der Verfasserin, daß eine weiterführende Beschäftigung mit dem Spezialdiskurs ‘Felix Mendelssohn Bartholdy’ zunächst zu keinen weiteren Ergebnissen führte als die wiederholte Bestätigung der in dieser Arbeit dekonstruierten fachwissenschaftlichen Diskursstrategien. Diese Strategien zeichneten sich gerade durch einen argumentativen Rückbezug auf scheinbar feststehende und damit als invariant aufgefaßte Leitkategorien einer Historischen Musikwissenschaft aus. Die Orientierung an diesen Leitkategorien führt zu einer Limitierung der eigentlich möglichen Fragestellungen und Arbeitsweisen, der sich einige Wissenschaftler nicht bewußt sind.

Unter dieser Voraussetzung ist die Wahl des ‘Abbruches’ dann nicht nur ein narrativer Schachzug der eigenen Untersuchung, sondern verweist zunächst auf die Notwendigkeit, den allgemeinen Fachdiskurs der Historischen Musikwissenschaft sowie die Trag- und Leistungsfähigkeit von dessen Leitkategorien zum For-

schungsgegenstand zu erheben, bevor sich Wissenschaftler erneut Einzelphänomenen wie Komponisten, Gattungsgeschichten oder der musikalischen Analyse von 'Werken' zuwenden könnten.

So ist die musikalische Analyse in der konkreten Anwendung, wie die Ausführungen am Beispiel der Mendelssohnschen Sinfonien demonstrierten, weniger ein objektives methodisches Verfahren, für das es von den Wissenschaftlern gehalten wird, als ein Hilfsmittel der kunstästhetischen Beurteilung von 'Werken'. Auch der Diskurs einer 'Gattungsgeschichte der Sinfonie' fußt nicht auf einer deskriptiven Beschreibung dessen, was zu unterschiedlichen Zeiten unter dem Namen 'Sinfonie' komponiert wurde, sondern wird explizit aus der kunstästhetischen Perspektive geführt, die auf die Festsetzung und wiederholte Bestätigung eines Kanons von exzeptionellen Kunstwerken zielt. Damit beschränkt sich das Fach von vornherein auf einen sehr kleinen Ausschnitt dessen, was 'historische Forschung' implizieren müßte.

Als erforderlich wird somit nichts geringeres als der Wiedereinstieg in die Reflexion der eigenen Fachgeschichte und die methodologische Weiterentwicklung der Historischen Musikwissenschaft angesehen, die trotz einiger Ansätze in den 70er Jahren nur vereinzelt beobachtet werden kann. Selbstreflexion ist jedoch kein Luxus, der von den als 'eigentlich' aufgefaßten Forschungsaufgaben – beispielsweise der Herausgabe von Editionen und der musikalischen Analyse – ablenkte, sondern fundamentale Bedingung für die wissenschaftliche Existenzberechtigung einer Disziplin. Ohne ein wissenschaftstheoretisches Fundament können Forschungsergebnisse in hohem Maße 'frag-würdig' bleiben.

⁶⁰⁷ Holger Dainat/Hans-Martin Kruckis: *Die Ordnungen der Literatur(wissenschaft)*. In: Fohrmann/Müller (Hrsg.), *Literaturwissenschaft*. München 1995, S. 117-155, ebd., S. 134.

ANHANG

Lobgesang in der Birmingham-Fassung (Oxford M.D.M. c.93)

Titel: "Lobgesang eine Symphonie für Orchester und Chor"

A. INSTRUMENTALSÄTZE [947 T.]

No. 1 (im Autograph Krakau steht als Nummerierung ebenfalls die No.1, die nächste Nummerierung No.2 erfolgt erst beim Chorstück "Lobe den Herrn meine Seele", das 1. Chorstück "Alles was Odem hat" bleibt im Autograph unnummeriert)

I. fol.1r - 35r (671 T.)

Langsame Einleitung	(20 T.)	C	Con moto maestoso
Sonatensatz	(651 T.)	C	Allegro vivace
Überleitung zum 2. Satz ohne das Motto => kein Rückgriff auf Con moto maestoso			

II. fol. 35r - 42r (170 T.)

△ Scherzo Trio mit Instrumentalchoral		6/8	Allegretto un poco agitato
Kombination Thema und Choral nicht Bläser <-> Streicher getrennt			

III. fol. 42v - 50v (106 T.)

langsamer Satz		2/4	Adagio religioso
----------------	--	------------	------------------

B. VOKALSÄTZE [970 T.]

No. 1 fol. 51r - 64v (151 T.)

Chor	"Alles was Odem hat"	[47 T.]	C	Con moto
	"Lobt den Herrn mit Saitenspiel"	[104 T.]	C	Allegro molto
kein Rückgriff auf "Alles was Odem hat", nur 2x Lobe den Herrn				

No. 2 fol. 65r - 69r (47 T.)

Sopran + Frauen	"Lobe den Herrn meine Seele"		C	Moderato
-----------------	------------------------------	--	----------	----------

No. 3 fol. 69r - 70r (12 T.)

Tenor	"Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn"		C	Recitativo
direkter Übergang in Chor No.4 (Tenor-Arie "Er zählet unsre Tränen" in dieser Fassung noch nicht vorhanden)				

No. 4 fol. 70r - 75r (56 T.)

Chor	"Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn"		C	Con moto
------	---	--	----------	----------

No. 5 fol 75r - 82r (108 T.)

2 Sopräne +Chor "Ich harrete des Herrn" **2/4** Andante

Schluß anders als Druckfassung, direkter Übergang ohne Orchestervorspiel in No.6

No. 6 fol. 82r - 87r (82 T.)

Tenor "Stricke des Todes hatten mich umfassen" [70 T.] **3/4** Allegro moderato

Textänderungen gegenüber der späteren Druckfassung

Rezitativ "Und ich stand auf und wandelte im Licht...
und die Finsternis ward Licht um mich [12 T.] con fuoco

dies Rezitativ hat M. dann gestrichen und "Hüter ist die Nacht bald hin" eingefügt, dem Autograph in Krakau ist eine noch frühere Version zu entnehmen: auf Seite 171/172 steht ein Baßrezitativ, das sich direkt an No.5 anschloß und in No. 7 mündete => die ganze No.6 erst später eingefügt. Evt. schon vor UA gestrichen u. No.6 eingefügt.

No. 7 fol. 87v -102v (215 T.)

Chor "Die Nacht ist vergangen" **6/8** Allegro maestoso

No. 8 fol. 102v - 107v (47 T.)

Choral a capella + fig. "Nun danket alle Gott" **C**

mit Posaunen u. anderem Text in der 2. Strophe (Änderungen im Autograph Krakau ersichtlich, jedoch nicht sicher ob direkt nach Birmingham oder erst zur Drucklegung geändert)

No. 9 fol. 107v - 110r (63 T.)

Tenor "Drum singe ich mit meinem Liede" **2/4** Andante

M. hat dies Stück nach Birmingham als Duett für Sopran + Tenor umgearbeitet, dabei kommt es zu Änderungen in der Instrumentierung, der Textierung und auch Neukomposition eines Teils.

No. 10 fol. 110v - 126v (189 T.)

Schlusschor "Ihr Völker bringet her dem Herrn" [54 T.] **C** Allegro moderato

Beginn ohne Bläser. M. hat den ganzen Schlußchor nach Birmingham umgearbeitet und in das Autograph Krakau eingelegt. Die alten Blätter bis auf den Anfang herausgenommen. Die hinzukomponierten Bläserstimmen des Anfangs hat er auf einem Extrablatt notiert u. eingelegt.

"Danket Alle dem Herrn" [126 T.] **2C** Allegro vivace

gegenüber Druckfassung anderer Takt und anderer Text : "Er wird den Erdkreis richten mit Gerechtigkeit und die Völker mit seiner Wahrheit".

"Alles was Odem hat lobe den Herrn" [9 T.] **C** Maestoso come 1^{moto}

Motto in den Posaunen parallel zu Choreinsatz Männer! Nicht vorgeschaltet wie im Autograph Krakau, das die Überarbeitung M. mit Schlußdatum 27.11.1840 enthält. Hier in c. 93 eine längere Fassung u. ohne Halleluja

LITERATURVERZEICHNIS

Aufnahme in das Literaturverzeichnis finden neben den unter **A** angeführten und eingesehenen Autographen nur die Publikationen, aus denen in dieser Arbeit zitiert wurde.

A. AUTOGRAPHE:

A. 1 NOTEN

Sinfonie c-moll, op. 11:

- Ms. Autograph Loan 4 RPS MS 289, British Library, London
- Ms. M. Deneke Mendelssohn d. 57, Bodleian Library, Oxford
ms. Partiturabschrift

Sinfonie B-Dur, op. 54 (Lobgesang):

- Mus. Ms. Autograph Mendelssohn 34, Biblioteka Jagiellńska, Kraków (= Mendelssohn-Nachlaß Bd. 34)
- Mus. Ms. Autograph Mendelssohn 19, fol. 35^r-37^v, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (= Mendelssohn-Nachlaß Bd. 19)
Skizzen
- Ms. M. Deneke Mendelssohn c. 22, fol. 8-17, Bodleian Library, Oxford
Teilskizze zu 'Die Nacht ist vergangen'
- Ms. M. Deneke Mendelssohn c. 93, Bodleian Library, Oxford
ms. Partiturabschrift des Lobgesangs, die zur Vorbereitung der ersten Aufführung in Birmingham benötigt wurde.

Sinfonie a-moll, op. 56 (Schottische):

- Mus. Ms. Autograph Mendelssohn 36, Biblioteka Jagiellńska, Kraków
- Mus. Ms. Autograph Mendelssohn 19, fol. 51f., Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Skizzen
- ML 96. M 45, Library of Congress, Washington D.C.
(Korrektorexemplar des Erstdrucks, den Mendelssohn als Dirigierpartitur verwendete)

Sinfonie A-Dur, op. 90 (Italienische):

- Mus. Ms. Autograph 27, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
vollständige Partitur 1833
- Mus. Ms. Autograph 28, fol. 5^r-57^v, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Sätze 2-4 (Umarbeitung 1834)
- Ms. M. Deneke Mendelssohn b.5, fols. 136^r-146^v. Bodleian Library, Oxford
Autographe Fragmente der Sätze 1,3 u.4

Sinfonie d-moll, op. 107 (Reformationssinfonie):

- Mus. Ms. Autograph 26, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

Skizzen zu einer Sinfonie C-Dur:

- Ms. M. Deneke Mendelssohn b.5, fol. 102-114, Bodleian Library, Oxford

A. 2 BRIEFE

- Family Letters, New York Public Library for the Performing Arts
Sammlung der Familienbriefe Felix Mendelssohns
- Ms. M. Deneke Mendelssohn d.13, Bodleian Library, Oxford
Reisebriefe Mendelssohns an die Familie (21. Mai 1830 - 1. Juni 1832)
- Ms. M. Deneke Mendelssohn c. 42, fol. 13-32, Bodleian Library, Oxford
13 Briefe an Louis Spohr
- M. Deneke Mendelssohn „Green Books“, Bodleian Library, Oxford
Sammlung der an den Komponisten gerichteten Briefe

B. PUBLIKATIONEN und KRITIKEN:

ANONYMUS: *Rezension der 3. Sinf. D-Dur von F. E. Fesca*. AMZ 22(1820), Sp. 585-590.

- *Rezension der 1. Symphonie f-moll, op. 7 von Johannes Wenzeslaus Kalliwoda*. AMZ 29(1827), Sp. 177-182.
- *Korrespondenzbericht aus München zur Aufführung der c-moll Sinfonie am 17. Oktober 1831*. AMZ 34(1832), Sp. 57f.
- *Rezension der Uraufführung der A-dur Sinfonie in London am 13. Mai 1833*. The Harmonicon 11(1833), S.134f.
- Besprechung der Drucklegung der Reformationssinfonie 1868. H.D.: *Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reformations-Symphonie, No.5* Leipziger AMZ 3(1868), S. 349-351/356f.
- Konzertbesprechung der Reformationssinfonie. W.: *Korrespondenzbericht aus Frankfurt*. AMZ 5(1870), S.94.

ADORNO, Theodor W.: *Einführung in die Musiksoziologie*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 14. Frankfurt 1980. (zuerst 1962)

BAUER, Elisabeth Eleonore: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart 1992. (zugleich Diss. FU Berlin 1989)

BARTELS, Bernhard: *Mendelssohn-Bartholdy. Mensch und Werk*. Bremen 1947.

BEKKER, Paul: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin 1918.

- *Gustav Mahlers Sinfonien*. Reprint der Auflage von 1921. Tutzing 1969.

CITRON, Marcia: *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. Coll., Ed. and Transl. with Introductory Essays and Notes by M.J. Citron. Stuyvesant, New York 1987.

CHORLEY, Henry Fothergill: *The Last Days of Mendelssohn*. In: Derselbe, *Modern German Music*, London 1854, S.383-418.

COOPER, John Michael: „Aber eben dieser Zweifel“: A New Look at Mendelssohn's „Italian“ Symphony. In: *19th Century Music* 15(1991/92), S. 169-187.

- *Felix Mendelssohn Bartholdy and the „Italian Symphony“: Historical, musical and extramusical perspectives*. Ph.D. Duke University 1994.
- *Rezension zu Wulf Konold 'Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys'*. In: *Notes* 50/4 (June 1994), S. 1373-1376.

DAHLHAUS, Carl (Hg.): *Das Problem Mendelssohn*. Regensburg 1974. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd.41)

- DAHLHAUS, Carl: *Studien zu romantischen Symphonien*. In: SIM Jahrbuch 1972. S. 104-119.
- *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*. In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedenkschrift Leo Schrade. 1. Folge, hrsg.v. Wulf Arlt u.a. Bern 1973. S. 840-895.
 - *Was ist eine musikalische Gattung*. In: NZfM 135(1974), S. 620-625.
 - *Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen*. In: *Das Problem Mendelssohn*. Regensburg 1974. S. 55-60.
 - *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977. (=Musik-Taschen-Bücher Theoretica, Bd.15)
 - Artikel 'Gattung', in: Brockhaus/Riemann Musiklexikon, hrsg.v. C. Dahlhaus u. H.H. Eggebrecht. Bd. 1. Wiesbaden 1978, S. 452.
 - *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber 1980. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6)
 - *Liszts Idee des Symphonischen*, in: Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978, hrsg.v. Serge Gut. Liszt Studien Bd. 2. München 1981, S. 36-42.
 - *Symphonie und symphonischer Stil um 1850*. In: SIM Jahrbuch 1983/4, S. 34-58.
 - (Hrsg.) *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Laaber 1985. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5)
 - *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber 1987. (=Große Komponisten und ihre Zeit)
 - *Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien*. In: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg.v. Hermann Danuser. Laaber 1988. S. 221-233.(= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hrsg.v. R. Jacoby, Bd.1)
- DAHMS, Walter: *Mendelssohn*. Berlin 1919.
- DAINAT, Holger; KRUCKIS, Hans-Martin: *Die Ordnungen der Literatur(wissenschaft)*. In: Fohrmann/Müller (Hrsg.), *Literaturwissenschaft*. München 1995, S. 117-155.
- DANUSER, Hermann: Artikel 'Gattung'. In: MGG, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg.v. L. Finscher. Sachteil Bd. 3. Kassel u.a. 1995, Sp.1042-1069.
- DANUSER, Hermann (Hg.): *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*. Laaber 1988. (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hrsg.v. R. Jacoby, Bd.1)
- DANUSER, Hermann; KRUMMACHER, Friedhelm (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*. Laaber 1991. (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd.3)
- DEVRIENT, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig 21872. (zuerst 1869)
- DINGLINGER, Wolfgang: *Zum Programm der Reformations-Symphonie op.107 von Felix Mendelssohn Bartholdy*. Unveröffentl. Referatsmanuskript Mendelssohn-Kongreß in den USA 1997.
- EHRLE, Thomas: *Die Instrumentation in den Symphonien und Ouvertüren von Felix Mendelssohn Bartholdy*. Diss. Frankfurt a.M. 1983.
- ELVERS, Rudolf (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*. Mit einer Einführung von Hans Herzfeld. Berlin 1968. (=Felix Mendelssohn

- Bartholdy Briefe Bd.1, Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin beim Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin)
- *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe.* Frankfurt a.M. 1984 (=Fischer TB 2142)
- FÉTIS, François Joseph: Artikel *Mendelssohn-Bartholdy*, in: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*. 2. Aufl., Bd. 6, Paris 1875, S. 77-84.
- FINK, Gottfried Wilhelm: *Ueber die Symphonie, als Beitrag zur Geschichte und Aesthetik derselben.* In: *AMZ* 37(1835), Sp. 505-511/ 521-524/ 557-563.
- Artikel 'Symphonie', in: G. Schilling (Hg.), *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 541-551.
 - *Musik zur Sekularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst.* *AMZ* 42(1840), Sp. 609-613.
- FINSON, Jon W.; TODD, Ralph Larry (Hg.): *Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context.* Durham N.C.: Duke University Press 1984.
- FORCHERT, Arno: *Adolf Bernhard Marx und die Berliner Allgemeine musikalische Zeitung.* In: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg.v. C. Dahlhaus. Regensburg 1980. (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), S.381-403.
- »Ästhetischer« *Eindruck und kompositionstechnische Analyse. Zwei Ebenen musikalischer Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* In: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg.v. H. Danuser u. F. Krummacher. Laaber 1991. S. 193-203.
- FOSTER, Myles Birkett: *History of the Philharmonic Society of London, 1813-1912.* London 1912.
- FRIEDLÄNDER, Max: *Ein Brief Felix Mendelssohns.* Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 5(1889), S. 484.
- GROVE, George: *Artikel 'Mendelssohn'*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Fuller Maintland, Bd. 3, London 1907, S. 110-177. (zuerst 1880)
- GRUBER, Gernot; MAUSER, Siegfried: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen.* Laaber 1994.(= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd.1)
- GÜLKE, Peter: *Franz Schubert und seine Zeit.* Laaber 1991. (=Große Komponisten und ihre Zeit)
- HAND, Ferdinand: *Aesthetik der Tonkunst.* 2. Teil. Jena 1841.
- HANSLICK, Eduard: *Konzertbesprechung der Reformationssinfonie 1870.* In: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870-1885.* 4. Auflage Berlin 1896, S. 9f.
- HENSEL, Sebastian: *Die Familie Mendelssohn nach Briefen und Tagebüchern.* 1.Aufl. Berlin 1879.
- HEUSS, Alfred: *Das „Dresdener Amen“ im ersten Satz von Mendelssohns Reformationssinfonie.* *Signale für die musikalische Welt* 62(1904), S. 281-284/305-308.
- HILLER, Ferdinand: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen.* Köln 1874.

- HOFFMANN, E.T.A.: *Rezension der 5. Sinfonie von Friedrich Witt*. AMZ 11(1808/09), Sp. 513-517.
- *Rezension der 4. Symphonie von Karl Anton Philipp Braun u. der 4. Symphonie von Johannes Wilhelm Willms*. AMZ 15(1813), Sp. 373-380.
 - *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg.v. Friedrich Schnapp. Darmstadt 1979.
- JONES, Peter Ward: *Mendelssohn Scores in the Library of the Royal Philharmonic Society*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. v. Christian Martin Schmidt. Wiesbaden 1997, S. 64-75.
- KAPP, Reinhard: *Lobgesang*. In: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg.v. Josef Kuckertz u.a. Laaber 1990, S.239-249.
- KLEIN, Hans-Günter (Hg.): *Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel*. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister. Wiesbaden 1997. (= Ausstellungskataloge / Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; N.F. 22)
- KLEßMANN, Eckhard: *Die Mendelssohns. Bilder aus einer deutschen Familie*. Frankfurt a.M. 1993. (zuerst Zürich 1990)
- KLINGEMANN, Karl (Hg.): *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*. Essen 1909.
- KNEPLER, Georg: Kapitel 'Felix Mendelssohn Bartholdy', in: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2. Österreich, Deutschland. Berlin 1961, S. 747-770.
- KÖHLER, Karl-Heinz: *Mendelssohn*. Stuttgart 1995 (The New Grove – die großen Komponisten)
- KONOLD, Wulf: *Opus 11 und Opus 107. Analytische Bemerkungen zu zwei unbekanntem Sinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger. München 1980, S. 16-28. (= Musik-Konzepte14/15]
- *Die zwei Fassungen der „Italienischen Symphonie“ von Felix Mendelssohn Bartholdy*. In: *Kongreßbericht-Bericht Bayreuth 1981*, hrsg.v. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrid Wiesmann. Kassel u.a. 1984, S. 410-415.
 - *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*. Laaber 1984. (= Große Komponisten und ihre Zeit)
 - *Felix Mendelssohn Bartholdy. Symphonie Nr. 4 A-Dur Op. 90. „Die Italienische“*. München 1987. (=Meisterwerke der Musik, Heft 48)
 - *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*. Laaber 1992.
 - Artikel 'Mendelssohn'. In: *Metzler Komponisten Lexikon. 340 werkgeschichtliche Porträts*, hrsg.v. Horst Weber. Stuttgart 1992, S. 476-481.
- KONRAD, Ulrich: *Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata. Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven*. In: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1986*, hrsg.v. F. Krautwurst. Tutzing 1986, S. 209-239.
- KROPFINGER, Klaus: *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethovenrezeption Richard Wagners*. Regensburg 1975.(= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 29)

- *Klassik-Rezeption in Berlin 1800-1830*. In: Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert, hrsg.v. C. Dahlhaus. Regensburg 1980. (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), S.301-380.
- KROSS, Siegfried: *Das „Zweite Zeitalter der Sinfonie“ – Ideologie und Realität*. In: *Probleme der Symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*. Kongreßbericht Bonn 1989, hrsg. v. S. Kross. Tutzing 1990. S. 11-36.
- KRUMMACHER, Friedhelm: *Mendelssohn - der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*. München 1978. (zugleich Habil. Universität Erlangen 1972)
- *Mendelssohn's Late Chamber Music: Some Autograph Sources Recovered*, in: *Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context*, hrsg. v. Jon W. Finson u. Ralph Larry Todd, Durham N.C.: Duke University Press 1984, S. 71-84.
 - *Religiosität und Kunstcharakter. Über Mendelssohns Oratorium „Paulus“*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 8(1985), S.97-117.
 - *Aussichten im Rückblick. Felix Mendelssohn in der neueren Forschung*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. v. Christian Martin Schmidt. Wiesbaden 1996, S. 279-296.
- KUNZE, Stefan: *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*. Laaber 1993. (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd.1)
- LAMPADIUS, Wilhelm Adolf: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde*. Leipzig 1848.
- MAHLING, Christoph-Hellmut (Hg.): *Über Sinfonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*. Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag. Tutzing 1979.
- MARX, Adolf Bernhard: *Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache*. Berliner AMZ 1(1824), Sp. 165-168/173-175/181-184.
- *Konzertbesprechung der 2. Sinfonie von Ludwig van Beethoven am 13. Dezember 1824*. Berliner AMZ 1(1824), S. 443-444.
 - *Rezension der 3. Symphonie op. 78 von Louis Spohr*. Berliner AMZ 6(1829), Sp. 217ff.
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Bd. 2, hrsg. von Paul u. Carl Mendelssohn Bartholdy. 5. Aufl. Leipzig 1865 (zuerst 1863).
- *Brief an Henriette Voigt, Düsseldorf, 10. April 1835*. In: *Acht Briefe und ein Facsimile von Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Leipzig, Friedrich Wilhelm Grunow 1871, S. 19f.
 - *Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hrsg.v. Felix Moscheles. Leipzig 1888.
 - *Symphony No. 4 /A-Dur/ „Italian“*, hrsg. v. Roger Fiske. Edition Eulenburg No. 420. London 1979.
 - *Sinfonie A-dur op. 90 „Italienische“*. *Alle eigenhändigen Niederschriften im Faksimile. Partitur 1833, „Oxforder Fragmente“, Teilpartitur 1834. Mit Kommentaren von John M. Cooper und Hans-Günter Klein*. Dr. Ludwig Reichert Verlag. Wiesbaden 1997.
- METZGER, Heinz-Klaus/ RIEHN, Rainer (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy*. München 1980. (= Musik-Konzepte Bd. 14/15)
- MINTZ, Donald M.: *The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohn's Major Works*. Ph.D. Diss., Cornell University 1960.

- MOSCHELES, Charlotte: *Aus Moscheles Leben*. Leipzig 1872.
- OECHSLE, Siegfried: *Schubert, Schumann und die Symphonie nach Beethoven*. In: *Probleme der Symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*. Kongreßbericht Bonn 1989, hrsg. v. S. Kross. Tutzing 1990. S. 279-293.
- *Symphonik nach Beethoven: Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*. Kassel 1992. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; Bd. 40)
- POLKO, Elise: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Leipzig 1868.
- REIMER, Erich: *Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835)*. In: AfMw 43(1986), S. 241-260.
- REISSMANN, August: *Felix Mendelssohn-Bartholdy: sein Leben seine Werke*. Berlin ³1893.
- RELLSTAB, Ludwig: „Überblick der Ereignisse“. *Iris im Gebiete der Tonkunst*. 3(1832), S. 187f.
- *Musikalische Beurtheilungen*. Leipzig 1861, (= Rellstab, Gesammelte Schriften, N.F. Bd.8). zuerst 1848.
- RICHTER, Arnd: *Mendelssohn. Leben, Werke, Dokumente*. Mainz 1994. (Schott/Piper Serie Musik, Bd. 8202)
- RIEMANN, Hugo: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. Berlin u. Stuttgart 1901.
- *Handbuch der Musikgeschichte*. 2. Band, 3. Teil. Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die großen deutschen Meister. Leipzig 1913.
- ROCHLITZ, Friedrich: *Rezension der Eroica von Ludwig van Beethoven*. AMZ 9(1807), Sp.319-334.
- ROTHER, Hans- Joachim; SZESKUS, Reinhard (Hrsg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus Leipziger Archiven*. Leipzig 1972.
- SCHNAPP, Friedrich: *Felix Mendelssohn Bartholdys Brief an seine Schwester Fanny Hensel*. Schweizerische Musikzeitung 99(1959), S.85-91.
- SEATON, Stuart Douglass: *A Study of a Collection of Mendelssohn's Sketches and other Autograph Material*. Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Autgr. Mendelssohn 19. Phil. Diss. Columbia University 1977.
- *A Draft for the Exposition of the First Movement of Mendelssohn's „Scotch“ Symphony*. JAMS 30(1977), S. 129-135.
- SCHMIDT, Christian Martin: *Konzeption und Stand der Mendelssohn-Gesamtausgabe*. In: *Felix Mendelssohn - Mitwelt und Nachwelt*. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. u. 9. Juni 1993, hrsg.v. Gewandhaus zu Leipzig. Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1996, S.131-134.
- *Vorwort*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg.v. Christian Martin Schmidt. Wiesbaden 1997, S. 9-11.
- SCHMIDT, Thomas Christian: *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*. Stuttgart 1996. Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1995.
- SCHUMACHER, Gerhard: *Felix Mendelssohn Bartholdys Bedeutung aus sozialgeschichtlicher Sicht. Ein Versuch*. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. G. Schumacher. Darmstadt 1982, S. 138-173.
- SCHUMANN, Robert: *Gutenbergfest in Leipzig*. NZfM 13(1840), S. 7f.
- *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hrsg.v. Martin Kreisig. 2 Bde., Leipzig 1914.

- SILBER, Judith Karen: *Mendelssohn and the Reformation Symphony: A Critical and Historical Study*. Phil. Diss. Yale University 1987.
- *Mendelssohn and His Reformation Symphony*. JAMS 40(1987), S.310-333.
- SPAUN, Josef von: *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* (1858), in: O.E. Deutsch(Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Leipzig 1957.
- STEINBECK, Wolfram: *Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns „Lobgesang“*. AfMw 53(1996), S. 222-233.
- *Zu Schuberts sinfonischem Schaffen*. In: *Schubert Handbuch*, hrsg.v. Walther Dürr u. Andreas Krause. Kassel u.a. 1997. S. 550-554.
- SUTERMEISTER, Peter (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz*. Zürich 1958.
- THOMAS, Mathias: *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn-Bartholdys. Eine systematisch-theoretische Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der zeitgenössischen Musiktheorie*. Göttingen 1972. (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd.4)
- TODD, R. Larry: *An unfinished Symphony by Mendelssohn*. Music & Letters 61 (1980), S. 293-309.
- VITERCIK, Gregory John: *The Early Works of Felix Mendelssohn. A Study in the Romantic Sonata Style*. Philadelphia [u.a.] Gordon and Breach 1992. (zugleich Ph.D. Diss. State Univ. of New York 1985)
- WAKENRODER, Wilhelm Heinrich/ TIECK, Ludwig: *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. Hamburg 1799. (Ausgabe Stuttgart 1973, hrsg.v. Wolfgang Nehring)
- WEINGARTNER, Felix: *Die Symphonie nach Beethoven. Ein Vortrag*. Berlin 1898.
- WEISSWEILER, Eva (Hg.): *»Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich«*. Briefwechsel 1821 bis 1846 / Fanny und Felix Mendelssohn. Berlin 1997.
- WENDT, Amadeus: *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*. Göttingen 1836.
- WERNER, Eric: *Mendelssohniana*. Mf 28(1975), S. 19-33.
- *Mendelssohniana II*. Mf 30 (1977), S. 492-501.
 - *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*. Zürich 1980.
- WHITE, Hayden: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1991.(=Sprache und Geschichte, Bd.10)
- WITTE, Martin: *Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns*. In: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg.v. Carl Dahlhaus. Regensburg 1974, S.119-128. (=Studien zur Musikgeschichte des 19.Jh., Bd.41)
- WÖRNER, Karl Heinz: *Der lyrische Klassizismus*. Zum 150. Geburtstag von Felix Mendelssohn Bartholdy. In: NZfM 120(1959), S. 69-72.
- WOLFF, Hellmuth Christian: *Das Mendelssohn-Bild in Vergangenheit und Gegenwart*. In: *Musa-Mens-Musici*. Im Gedenken an Walter Vetter, hrsg.v. Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig 1969. S. 321f.
- WOLFF, Ernst: *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Berlin 1906.

WORBS, Hans Christoph: *Felix Mendelssohn Bartholdy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg 1974.

WÜSTER, Ulrich: "Ein gewisser Geist". Zu Mendelssohns "Reformations-Symphonie". *Mf* 44(1991), S.311-330.