

Armin Koch (Düsseldorf / Leipzig)

Skizzen, Entwürfe, Konzepte, Arbeitsmanuskripte, Fassungen, Revisionen¹ Zu Mendelssohns Arbeitsweise

I

In seinem vor 130 Jahren in *The Musical Times* erschienenen Vergleich der Fassungen der Sinfonie-Kantate *Lobgesang* op. 52 MWV A 18 betitelt Joseph Bennett Mendelssohn als „champion reviser“² und beschreibt mit diesem Ausdruck den perfektionistischen Komponisten, der bis zur letzten Möglichkeit an seinen Werken feilte – sofern er sie im Blick behielt oder gar für den Druck vorbereitete. Auch auf andere abweichende Erstfassungen und Vorstufen wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts in *The Musical Times* aufmerksam gemacht und diese mit Notenbeispielen besprochen.³ Der ausgeprägte Drang des Komponisten zum Überarbeiten seiner Werke ist inzwischen weitgehend geläufig und nicht zuletzt durch die akribischen Arbeiten der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* (LMA), aber auch anderer kritischer Neuausgaben und Studien mehrfach dokumentiert. Weniger gut bekannt, obwohl insbesondere in den Bänden der LMA seit 1997 ebenfalls bereits für eine Reihe von Werken aufgearbeitet und ediert, ist die Vielzahl von

-
- 1 Die hier vorgelegte Studie entspricht der 2010 fertiggestellten schriftlichen Fassung des entsprechenden Vortrags, den ich im Rahmen des Internationalen Kongresses *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kompositorisches Werk und künstlerisches Wirken* (26.–29.8.2009 in Leipzig) auf Einladung des Projektleiters der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Christian Martin Schmidt, hielt. Der Kongress wurde von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, dem Gewandhaus zu Leipzig sowie dem Mendelssohn-Haus Leipzig veranstaltet. Da bislang bedauerlicherweise kein Bericht des umfangreichen Kongresses erscheinen konnte, mir die Überlegungen aber weiterhin aktuell und nicht durch neuere Veröffentlichungen überholt erscheinen, habe ich sie grundsätzlich in der damaligen Form belassen. Verweise auf andere Beiträge des Kongresses wurden beibehalten, bei den in Fußnoten beispielhaft genannten Studien auf eine Fortsetzung der Auswahl verzichtet, für die Briefzitate jedoch die Angaben zu den in der Zwischenzeit erschienenen Bänden der Brief-Ausgabe ergänzt. Für viele anregende Hinweise und weiterführende Gespräche nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Entstehung dieses Beitrags danke ich vor allem Ralf Wehner und Julia Ronge.
 - 2 Joseph Bennett, „The ‚Lobgesang.‘ A Comparison of the Original and Revised Scores“, in: *MT* 29 (1888), Nr. 545 (1. Juli), S. 393–396; Nr. 546 (1. August), S. 464–468; Nr. 547 (1. September), S. 529–532; Nr. 548 (1. Oktober), S. 589–592; hier erster Teil, S. 396.
 - 3 Vgl. etwa Joseph Bennett, „Elijah. A Comparison of the original and revised scores“, in: *MT* 23 (1882), Nr. 475 (1. Oktober), S. 525–528; Nr. 477 (1. November), S. 588–591; Nr. 478 (1. Dezember), S. 653–656; *MT* 24 (1883), Nr. 479 (1. Januar), S. 6–10; Nr. 480 (1. Februar), S. 67–72; Nr. 481 (1. März), S. 123–125; Nr. 482 (1. April), S. 182–185; F. G. Edwards, „Mendelssohn’s ‚Hear My Prayer.‘ A Comparison of the Original MS. with the Published Score“, in: *MT* 32 (1891), Nr. 576 (1. Februar), S. 79–82.

Skizzen und Entwürfen. Eine Fundgrube auch hierfür ist das 2009 erschienene *Mendelssohn-Werkverzeichnis* (MWV)⁴, womit der nötige Überblick gegeben sein sollte.⁵

Inzwischen ist eine Reihe von Details der Arbeitsweise Mendelssohns bekannt, in mehreren Studien wurden weitere Fassungsvergleiche angestellt.⁶ Außerdem haben verschiedene Arbeiten Einblicke in Mendelssohns Werkstatt gewährt, die über Einzelwerke hinausgehen.⁷

-
- 4 Vgl. Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe* (= LMA XIII/A), Wiesbaden u. a. 2009, zu den Skizzenkonvoluten und Skizzenblättern insbesondere Gruppe Z 3 (S. 419–422).
- 5 Genannt werden sollen hier jedoch auch das äußerst verdienstvolle Verzeichnis von John Michael Cooper, „Mendelssohn’s Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory“, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglass Seaton, Westport, CT / London 2001, S. 701–785, sowie jene von Hans-Günter Klein, „Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin“, in: *Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte* 10 (1997), S. 181–213 und ders., *Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographie und Abschriften. Katalog* (= Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung 1/5), München 2003.
- 6 Beispielhaft und nur pauschal seien hier einzelne Titel genannt: Arntrud Kurzahls-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 12), Tutzing 1978; Wulf Konold, *Die Symphonien Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992; Christoph Hellmundt, „Mendelssohns Arbeit an seiner Kantate *Die erste Walpurgisnacht*: Zu einer bisher wenig beachteten Quelle“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden u. a. 1997, S. 76–112; Ralf Wehner, „Ein anderer Paulus? Bemerkungen zu einer unbekanntem Fassung des Mendelssohnschen Oratoriums“, in: „*Mit mehr Bewußtsein zu spielen*.“ *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*. Bericht über das Internationale Richard-Wagner-Symposium Thurnau 1993, hrsg. von Christa Jost (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 4), Tutzing 2006, S. 11–57; Siegwart Reichwald, *The musical genesis of Felix Mendelssohn’s Paulus*, London 2001; Martin Albrecht-Hohmaier, *Mendelssohn Paulus: philologisch analytische Studien* (= Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin 2), Berlin 2004; Hiromi Hoshino, „Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug ‚Die erste Walpurgisnacht‘ op. 60“, in: *Mf* 57 (2004), S. 151–159; Raphael Graf von Hoensbroech, *Felix Mendelssohn Bartholdys unvollendetes Oratorium Christus* (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel 2006; John Michael Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. The Heathen Muse in European Culture, 1700–1850*, Rochester, N. Y. 2007, insbesondere S. 78–161; Friedhelm Krummacher, „Opera imperfecta? Editorische Fragen in Mendelssohns Kammermusik“, in: „*Vom Erkennen des Erkannten*.“ *Musikalische Analyse und Editionsphilologie*. Festschrift Christian Martin Schmidt, hrsg. von Friederike Wissmann, Thomas Ahrend und Heinz von Loesch, Wiesbaden u. a. 2007, S. 227–244; Thomas Schmidt-Beste, „Wie meine Sinfonie wird? Ich weiss es selbst noch nicht“. Überlegungen zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohns A-Dur-Sinfonie“, in: ebd., S. 257–272; Roland Dieter Schmidt-Hensel, „Er änderte an einzelnen Stellen 5–6 mal“. Anmerkungen zu Mendelssohns Revisionspraxis am Beispiel des Liedes ‚The Garland‘“, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*. Bd. 16: *Zum 200. Geburtstag von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. für die Mendelssohn-Gesellschaft von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Hannover 2009, S. 251–271. Vgl. auch die neueren Bibliographien: John Michael Cooper, *Felix Mendelssohn Bartholdy. A Guide to Research. With An Introduction to Research Concerning Fanny Hensel* (= Composer resource manuals 54), New York / London 2001; John Michael Cooper, „Knowing Mendelssohn: A Challenge From The Primary Sources“, in: *Notes* 61, Nr. 1 (September 2004), S. 35–95 (dort auch weitere Ausführungen zu musikalischen Quellen und Einzelstudien besonders S. 52–56 und 58–67), Auswahlbibliographie S. 74–92.
- 7 Vgl. Ralph Larry Todd, *The Instrumental Music of Felix Mendelssohn-Bartholdy: Selected Studies Based on Primary Sources*, Diss. Yale University 1979, Ann Arbor, Michigan (= UMI 7927141); Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München [1978];

Seit längerem werden auch die kompositorischen Vorstufen wissenschaftlich verstärkt wahrgenommen und ausdrücklich untersucht.⁸ Doch trotz vieler Forschungsergebnisse fehlt es an einer nachhaltigen Diskussion zu diesem Thema, die auch zu einer Klärung der entsprechenden Terminologie geführt hätte. Denn trotz allem wissen wir immer noch zu wenig über Mendelssohns Arbeitsweise – und eine bislang oft relativ großzügig gehandhabte Terminologie steht uns dabei möglicherweise im Wege. Das betrifft nicht zuletzt den oft zu wenig differenziert verwendeten Begriff der *F a s s u n g*.⁹

Dieser Begriff *F a s s u n g* soll hier sehr eng verwendet werden, nämlich für ein Stadium einer Komposition Mendelssohns, das – in erster Linie durch (I) Weitergabe, (II) Ausführung oder (III) Druck belegt – vom Komponisten zu einem bestimmten Zeitpunkt als in sich geschlossenes Ganzes, als kohärent angesehen wurde. Die Bezeichnung *F a s s u n g l e t z t e r H a n d* ist insofern problematisch, als beim Fehlen entsprechender Textzeugen bisweilen ungewiss bleibt, ob es sich „nur“ um eine „*T e x t s t u f e / T e x t s c h i c h t*“¹⁰ letzter Hand“ handelt, da eine begonnene Revision nicht zu Ende geführt wurde, oder ob bereits (wieder) das Stadium einer Fassung erreicht war. Von einer Differenzierung verschiedener Fassungstypen wird an dieser Stelle abgesehen, obwohl auch dem systematisch nachgegangen werden muss.¹¹

Im Folgenden seien die typischen Phasen und Stadien der Arbeitsweise Mendelssohns zunächst kurz angedeutet und Einzelnes im weiteren Verlauf etwas näher ausgeführt.¹² Natürlich können einzelne Stadien oder Elemente fehlen, und der Verlauf kann in jeder Phase oder jedem Stadium abbrechen:

Christa Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 14), Tutzing 1988; Wolfgang Dinglinger, *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Berliner Musik Studien 1), Köln 1993; Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 4), Sinzig 1996.

- 8 Vgl. dies beispielsweise ausdrücklich bei Donald Monturean Mintz, *The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohn's Major Works*, Diss. Cornell University 1960, Ann Arbor, Michigan (= UMI 6100016); Reinhold Gerlach, „Mendelssohns Kompositionsweise. Vergleich zwischen Skizzen und Letztfassung des Violinkonzerts op. 64“, in: *AfMw* 28 (1971), S. 119–133; ders., „Mendelssohns Kompositionsweise (II.) Weitere Vergleiche zwischen Skizzen und der Letztfassung des Violinkonzerts op. 64“, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 41), Regensburg 1974, S. 149–167. Siehe auch die Bände der LMA seit 1997.
- 9 Wenn ich hier für eine differenziertere Terminologie werbe, bin ich mir doch bewusst, dass wir gerade für eine Zusammenschau nicht auf weniger stark differenzierte Oberbegriffe verzichten können.
- 10 Zu den Begriffen *T e x t s c h i c h t* und *T e x t s t u f e* vgl. Bernhard R. Appel, „Merkmale kompositorischer Varianten“, in: *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung*, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit, Berlin / New York 2009, S. 23–32, insbesondere S. 25.
- 11 Zur Unterscheidung von Fassungstypen aus dem Werk von Johannes Brahms vgl. Michael Struck, „Um Fassung(en) ringend: Johannes Brahms, das Problem der Fassungen und das Problem der Brahms-Forschung mit dem Problem der Fassungen“, in: *Mit Fassung: Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie*. Helga Lühning zum 60. Geburtstag, hrsg. von Reinmar Emans, Laaber 2007, S. 141–176.
- 12 Einiges von dem hier nur knapp erwähnten, findet sich – ausführlicher und damit anschaulicher – bei Roland Dieter Schmidt-Hensel, „Von Quellen und Korrekturen. Anmerkungen zu Mendelssohns Autographen“, in: ders. / Christine Baur, *FELIX. Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag* (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ausstellungskatalog, N. F. 53), Stuttgart / Berlin 2009, S. 22–52. Zu den Charakteristika vgl. grundsätzlich auch ders., „Er änderte an einzelnen Stellen 5–6 mal“; auf Einzelheiten wird im Folgenden verwiesen.

- Bei Vokalwerken steht am Anfang entweder eine entsprechende *Textanregung*, eine *Textvorgabe* oder eine Phase der *Textfindung*, was im Folgenden nicht weiter ausgeführt wird, da Textanregungen und Textvorgaben jeweils individuell zu betrachten sind. Allgemeine Aussagen darüber lassen sich kaum formulieren. Textfindungen verlaufen – soweit nachvollziehbar – normalerweise (etwa bei den Oratorien) zunächst in Zusammenarbeit mit Freunden und (meist befreundeten) Fachleuten, deren Einfluss jedoch nicht überschätzt werden darf.
- Die musikalische *Entwurfsphase* erkennen wir meist in *Skizzen* und *Entwürfen* für Einzelheiten oder den mehr oder weniger groben Verlauf.
- In einigen Fällen steht am Ende der Entwurfsphase ein – wenn auch in einer reduzierten Form – ausgeführter Verlauf, der im Folgenden als *Konzept* bezeichnet wird.¹³
- Für die nächste Phase, die der *Ausarbeitung*, steht bereits ein umfassendes *Arbeitsmanuskript*. Es zielt auf ein Werksganzes in voller Besetzung und Vollständigkeit. Mit meist vielen enthaltenen Änderungen mündet der Kompositionsprozess darin schließlich in eine erste *Fassung*. Diese manifestiert sich normalerweise durch Abschrift und Ausschrift von Stimmen und/oder durch eine Aufführung oder Weitergabe. Bei allem, was aus der Zeit vor einer solchen Verbreitung stammt, muss daher davon ausgegangen werden, dass der jeweilige Stand vom Komponisten als grundsätzlich unfertig angesehen wurde.
- Für die meisten Werke Mendelssohns gilt, dass nach einer erreichten ersten Fassung durch eine oder mehrere Phasen der *Revision* des Werks für Aufführungen oder den Druck eine oder – wie etwa beim *Elias*¹⁴ – mehrere weitere Fassungen entstehen. Im besten Falle steht am Ende der Revisionen und Fassungen eine von Mendelssohn durchgesehene *Druckfassung*, doch gibt es auch Beispiele noch darüber hinausgehender Revisionen und sogar auch weiterer Druckfassungen.¹⁵

II

Mendelssohns Notate der *Entwurfsphase* – Skizzen und Entwürfe – sind durchweg rein privatschriftliche Aufzeichnungen. Die Charakterisierung „privatschriftlich“ bezieht

13 Denkbar wären beispielsweise auch die mit Architektur und Plastik verbundenen Bezeichnungen *Modell*, *Bozzetto* oder *Maquette*, wobei Modell hinsichtlich Musik meist im Sinne von Vorbild verwendet wird und so missverständlich sein könnte.

14 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Elias. Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments. Text von Carl Klingemann, Julius Schubring und Felix Mendelssohn Bartholdy. op. 70*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= LMA VI/11), Wiesbaden u.a. 2009, Einleitung S. XIV.

15 So z. B. beim ersten Klaviertrio op. 49 MWV Q 29; vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy. Klaviertrios*, hrsg. von Salome Reiser (= LMA III/9), Wiesbaden u.a. 2009, insbesondere den Abschnitt „Zur Drucklegung des d-Moll-Trios op. 49“ der Einleitung, S. XV–XVII sowie die gesamte Dokumentation. Vgl. auch Salome Reiser, „Mendelssohn geht hier garnicht‘: Unbekanntes zum bekannten Klaviertrio in d-Moll op. 49 von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), 2, S. 148–161, insbesondere S. 151f. sowie dies., „Vom Drehen und Wenden der Gedanken. Felix Mendelssohn Bartholdys kompliziertes Verhältnis zur Drucklegung seiner Werke“, in: *ÖMZ* 64 (2009), Nr. 7, S. 12–21. Vgl. dazu auch den Vergleich dieses Beispiels mit Werken anderer Komponisten bei Kathrin Kirsch, „Werk zwischen Komposition und Redaktion: Publikationsprozesse bei Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms, Arnold Schönberg und Hans-Joachim Hespos“, in: *Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 101–123.

sich hier auf das Äußerliche, die Graphie, auf die Lesbarkeit und Verständlichkeit und wird „normalschriftlich“ gegenübergestellt.¹⁶ Douglass Seaton hat in seiner grundlegenden Studie über das Konvolut in Nachlass-Band 19 darauf hingewiesen, dass Mendelssohns Skizzen und Entwürfe normalerweise mit Tinte auf normalem, großformatigem Papier geschrieben, also Produkte des Arbeitszimmers sind und nicht etwa unterwegs als spontane Einfälle festgehalten wurden, wie das beispielsweise für Ludwig van Beethoven belegt ist.¹⁷ Ausnahmen bilden vor allem kleine Notate in den Notizbüchern,¹⁸ wobei hierbei noch zwischen eigenen Skizzen und Erinnerungsnotaten (beispielsweise fremden Themen) zu unterscheiden ist. Skizzen und Entwürfe kommen bei Mendelssohn in unterschiedlichsten Formen vor, was bedeutet, dass wir zur Erkenntnisförderung begrifflich weiter differenzieren müssen, noch weiter und vor allem systematischer, als das bisher geschieht. Auf jeden Fall gibt es Skizzen nicht nur vor Beginn der umfassenderen Kompositionsarbeit, sondern auch in deren Verlauf als Nebenskizzen für Detailprobleme.¹⁹

Inwieweit man bei Mendelssohns Kompositionsweise tatsächlich von ausgeprägten Entwürfen sprechen kann oder muss, scheint mir noch nicht geklärt. In offenbar nur wenigen Fällen gibt es ausgesprochene Particell-Entwürfe oder ähnliches, was deutlich über die meist in einem System notierten, vorwiegend einstimmigen *V e r l a u f s s k i z z e n*²⁰ mit stellenweiser Andeutung von Kontext oder nur kurze Notate hinausgeht.

Die Frage, in welchem Verhältnis Skizzen zum jeweiligen späteren Werk stehen,²¹ lässt sich zumindest bislang nicht eindeutig beantworten und muss vermutlich auch für Werkbereiche, möglicherweise auch hinsichtlich der Entstehungszeit differenziert betrachtet werden. Für die Kammermusik für Streicher hat Friedhelm Krummacher wegweisend eine „hochgradige Festigkeit des thematischen Materials“²² festgestellt, in dem Sinne, dass selbst bei Änderungen sowohl in Skizzen und Entwürfen als auch in den Arbeitsmanuskripten eher der Kontext und nicht die eigentliche thematische Substanz betroffen ist. Gleiches haben

16 Vgl. etwa die Unterschiede in einem Übergang von „normalschriftlicher“ Notation zu privatschriftlichen Skizzen, faksimiliert in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*, hrsg. von Armin Koch (= LMA V/9A), Wiesbaden u.a. 2005, S. 100–102. Fälle wie etwa bei Robert Schumann, bei dem des Öfteren zumindest Elemente aus Skizzen oder Entwürfen für die Herstellung einer Partitur durch einen Kopisten eindeutig genug sein mussten, sind bei Mendelssohn nicht bekannt. Bei den vokal-instrumentalen Werken Schumanns der Dresdner und Düsseldorfer Zeit schrieben Kopisten den entworfenen Chorsatz bei gleichzeitiger Anlage einer Partitur ab. Vgl. Bernhard R. Appel, „Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen“, in: *JbSIMPk* 1999, S. 177–210, insbesondere S. 198, sowie ders., „Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise“, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart / Weimar / Kassel 2006, S. 140–193, insbesondere S. 166f.

17 Stuart Douglass Seaton, *A Study of a Collection of Mendelssohn's Sketches and other Autograph Material Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Autogr. Mendelssohn 19*, Diss. Columbia University 1977, Ann Arbor, Michigan (= UMI 7724125), S. 22f.

18 Vgl. dazu *MWV Z 4*, einzeln aufgeführt sind jedoch nur Skizzen mit Überschriften.

19 Vgl. dazu z. B. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu „Athalia“ von Racine MWV M 16*, hrsg. von Armin Koch (= LMA V/9), Wiesbaden u.a. 2010, S. 382–390.

20 Im Falle der *Musik zu Athalia MWV M 16* habe ich dies in der Einleitung zu unscharf auch als *V e r l a u f s e n t w u r f* bezeichnet; vgl. LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), S. XII.

21 Diesem Aspekt widmete sich auch der damalige Kongress-Vortrag von Salome Reiser: *Skizzen ohne Werke. Zu Mendelssohns Schaffensweise*.

22 Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist*, S. 101.

Christa Jost für die *Lieder ohne Worte*²³ und Ralf Wehner für die geistlichen Chorkompositionen des jungen Mendelssohn²⁴ beobachtet. Für andere Werkbereiche steht eine entsprechende Bewertung noch aus.²⁵ Ullrich Scheideler hat in seinem Beitrag zum damaligen Kongress keine solche „Festigkeit“ für die von ihm besprochenen Klavierwerke festgestellt.²⁶ Auch Mendelssohns *Musik zu Athalia* und ihre Vorstufen bieten ein anderes Ergebnis. Hätte man nicht Textstichworte und andere Anhaltspunkte, man würde zumindest Teile der Verlaufsskizze dem Werk nicht zuordnen, da es große Abweichungen zum ausgeführten Notentext gibt.²⁷ Eine Erklärung dafür könnte sein, dass es sich um eine Textvertonung handelt, die anderen Gesetzen folgt als stärker thematisch orientierte und dadurch strukturierte Instrumentalmusik. Insofern ist es denkbar, dass zumindest bei Vokalkompositionen weniger „Festigkeit“ zu beobachten sein wird, bei den frühen Stücken könnte es sich um Ausnahmen handeln. Das löst wahrscheinlich nicht allzu große Verwunderung aus, wurde aber offenbar bisher nicht ausdrücklich und systematisch verfolgt. Es könnte nicht zuletzt für die Identifizierung oder Zuordnung von Skizzen bedeutsam sein. Denn es finden sich offenbar in vielen Skizzenkomplexen, die einem Werk zugeordnet werden können, auch Notate, die sich einer Zuordnung entziehen.²⁸ Möglicherweise wurden entsprechend stark abweichende Skizzen auch außerhalb solcher Komplexe Instrumental-, aber auch Vokalwerken lediglich nicht zugeordnet, da ein Anhaltspunkt fehlt, wie ihn etwa Textstichworte geben können.

III

Einen Übergang zur nächsten Phase repräsentieren Quellen der Schauspielmusiken zu *Antigone* op. 55 MWV M 12²⁹ und *Athalia*. Für beide Werke gibt es Niederschriften mit vollständigem Verlauf, die ich als *K o n z e p t e* bezeichnen möchte. Denkbar wäre auch eine grundsätzliche terminologische Trennung von *S k i z z e n* und *E n t w ü r f e n*, so dass als *S k i z z e n* nur Privatschriftliches im oben genannten Sinne bezeichnet würde, *E n t w ü r f e* dagegen „Normalschrift“-Charakter aufwiesen. Allerdings scheint die Bezeichnung Entwurf meist ebenfalls als etwas Privatschriftliches konnotiert zu sein. Insofern sind die genannten *K o n z e p t e* mehr als Skizzen und Entwürfe, im Grunde eigene Arbeits-

23 Jost, *Mendelssohns Lieder ohne Worte*, insbesondere S. 121f.

24 Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, insbesondere S. 36.

25 Zusätzlich sind nicht nur Werkbereiche, sondern auch verschiedene kompositorische Ideen und Elemente zu unterscheiden, denn anders als bei den *Liedern ohne Worte* oder auch selbstkomponierten Chorälen ist beispielsweise bei der Komposition von Choralhaftem keine melodische Festigkeit zu beobachten – hier sind andere Kriterien entscheidend; vgl. Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen 2003, insbesondere S. 94 und 123.

26 Scheideler, *Kompositorischer Prozess bei Felix Mendelssohn Bartholdy*.

27 Vgl. LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), dort Quelle A mit Edition im Kapitel „Skizzen und Entwürfe“, S. 137–148.

28 Vgl. z. B. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu Ein Sommernachtstraum von Shakespeare op. 61*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= LMA V/8), Wiesbaden u.a. 2000, S. 344–346 und LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), S. 147f.

29 Auf diese Kompositionsstufe hat Susanne Boetius aufmerksam gemacht; vgl. dies., „... da componirte ich aus Herzenslust drauf los ...“ Felix Mendelssohn Bartholdys kompositorische Urschrift der Schauspielmusik zur ‚Antigone‘ des Sophokles, op. 55“, in: *Mf* 55 (2002), S. 162–183.

manuskripte³⁰ und weisen eine eindeutig geschlossene Textstufe auf. Sie bilden aber nicht im engeren Sinne *F a s s u n g e n*, da fraglich ist, inwieweit sie selbst bereits Werkcharakter haben.³¹ Bei der Ausgabe der Musik zu *Athalia* im Rahmen der LMA habe ich das entsprechende Stadium daher vielleicht nicht ganz unproblematisch als *E n t w u r f s f a s s u n g* bezeichnet.³² Immerhin zeigt die von vornherein „normalschriftliche“ Anlage der beiden Manuskripte, dass sie über der privatschriftlichen Ebene stehen und somit grundsätzlich aufführbar wären und zwar auch ohne Beteiligung des Komponisten.³³ Kennzeichnend für dieses Stadium der zwei genannten Schauspielmusiken ist, dass noch nicht die volle Besetzung ausgeführt ist, sondern eine Art Particellnotation – wenn auch ausdrücklich mit Klavier und den Singstimmen bezeichnet und mit nur einzelnen Angaben zur Instrumentation. Im Falle der Musik zu *Athalia* bezeichnet Mendelssohn die Stufe auf dem Titeletikett des entsprechenden Nachlass-Bandes (*MN 38/2*) nachträglich allerdings irritierenderweise als „ClavierAuszug“ – was sie aber nur für eine lediglich gedachte Partitur „für Frauen-Chor, aber mit grossem Orchester“ wäre, da eine solche ganz offensichtlich nie existiert hat.³⁴ Was hier als *K o n z e p t* bezeichnet ist, war aber von vornherein als vorläufig niedergeschrieben und nicht für die Öffentlichkeit gedacht, sondern höchstens für eine Präsentation im kleinen Kreis am Berliner Hof. Allerdings ist nichts über die tatsächliche Form einer solchen Präsentation bekannt. Offenbar gibt es kein Konzept, das so weit ausgeführt ist wie bei den beiden genannten Schauspielmusiken. Möglicherweise erklärt sich das auch aus der Besonderheit, dass die Kompositionen zumindest zunächst allein auf Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm IV. geschrieben wurden und lediglich „privatissime“ aufgeführt werden sollten.³⁵ Die teils starken Abweichungen der Verlaufsskizze der *Musik zu Athalia*

- 30 Auch wenn es sich im Falle der Musik zu *Athalia* wohl um eine eigenhändige Abschrift eines Arbeitsmanuskripts handelt, vgl. die Einleitung zu LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), S. XII f. sowie die Faksimilia S. 103 f. Bei der Musik zu *Antigone* wird der Status eines Arbeitsmanuskripts durch Takte, deren Inhalt lediglich durch – sinnigerweise griechische – Verweisbuchstaben notiert ist, und größere Korrekturen deutlich; vgl. die abgebildeten Seiten in: Boetius, „...da componirte ich aus Herzenslust drauf los ...“, hier S. 173, 175, 177 f.
- 31 Vgl. vor allem den Abschnitt „Absenz des Werkcharakters“ in: Appel, „Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen“, hier S. 198 f.
- 32 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu „Athalia“ von Racine MWV M 16*, hrsg. von Armin Koch (= LMA V/9), Wiesbaden u.a. 2010, S. XII und XXII.
- 33 Dagegen spricht jedoch im Falle der Musik zu *Athalia* der fehlerhafte Übergang in der Textierung T. 87–90 in Nr. 2; vgl. die Edition in LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*), mit den zugehörigen textkritischen Anmerkungen.
- 34 Denn Mendelssohn schrieb in einem Brief an Carl Klingemann zwar, er habe für den König privat „die Chöre [...] mit großem Orchester“ komponiert (Brief vom 12.6.1843 an Carl Klingemann, Privatbesitz, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 9: *September 1842 bis Dezember 1843*, hrsg. von Stefan Münnich, Lucian Schiwietz und Uta Wald unter Mitarbeit von Ingrid Jach, Kassel u.a. 2015, S. 317 f., Zitat S. 318). Allerdings gab es zu dieser Zeit notiert nur die genannte Entwurfsfassung mit Klavierbegleitung und der Komponist schrieb wenig später an seinen Bruder, es fehle unter anderem „die Instrumentierung des Ganzen“ (Brief vom 26.8.1843 an Paul Mendelssohn-Bartholdy, zitiert nach ebd., S. 370). Zur Entstehungsgeschichte vgl. die Einleitung zu LMA V/9A (*Musik zu „Athalia“ von Racine – Fassung 1843*, wie Anm. 16).
- 35 Vgl. Mendelssohns Formulierung für die *Musik zu Athalia* im Brief vom 12.6.1843 an Carl Klingemann (wie Anm. 34), S. 317 f.: „Kürzlich habe ich wieder eine große Arbeit zum Privatgebrauch und auf Privatbestellung des Königs von Preußen gemacht, nämlich die Chöre zur Racineschen Athalia, die ich französisch, bloß für Frauen-Chor, aber mit großem Orchester componirt habe, und die nun ins Deutsche übersetzt werden müssen, um privatissime bei der Majestät gegeben zu werden.“

vom Konzept (der „Entwurfsfassung“) könnten auch mit einer gewissen Verunsicherung Mendelssohns gegenüber einem vorgegebenen, nicht wie in anderen Fällen über längere Zeit selbst gewählten und erwogenen Text zusammenhängen. Offenbar manifestiert sich bei Mendelssohn in der Konzeptebene die traditionelle Trennung in Erfindung (*inventio*), was als „Komposition“ bezeichnet und dann im engeren Sinne Ausarbeitung (*elaboratio*), was häufig, etwa bei Schumann, intentional „nur“ die „Instrumentierung“ bzw. eben deren Ausarbeitung betrifft.³⁶ Auch beispielsweise die Vorstufe zur Klavierstimme des ersten Satzes des *Klavierkonzerts d-Moll* op. 40 MWV O 11³⁷ sowie die particellartigen Manuskripte zum *Violinkonzert e-Moll* op. 64 MWV O 14³⁸ sollten wohl zur Konzeptebene gezählt werden.

IV

Die hier allgemein als Arbeitsmanuskripte bezeichneten Autographe der *Ausarbeitung* zielen wie bereits erwähnt von vornherein auf das Werkganze in der kompletten Besetzung. Offenbar befähigten phänomenale Gedächtnisleistungen Mendelssohn dazu, vieles im Kopf vorzustrukturieren, ja anscheinend teilweise schon Partiturbilder im Kopf zu haben – ob damit auch die genannte Bezeichnung „ClavierAuszug“ für das vor der handschriftlichen Partitur entstandene, hier als Konzept besprochene Manuskript erklärt werden kann, muss offen bleiben. Freunde berichten in ihren Erinnerungen darüber, wenn auch mit unterschiedlicher Einordnung: Schubring sieht das Manuskript als etwas Typisches,³⁹

36 Appel, „Poesie und Handwerk“, besonders S. 162–165.

37 Ediert in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Klavierkonzert Nr. 2 d-moll op. 40*, hrsg. von Christoph Hellmundt (= LMA II/3), Wiesbaden u.a. 2004, S. 276–283.

38 Vgl. die Abbildung der ersten Seite des ersten Particells in: Schmidt-Hensel / Baur, *FELIX. Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag*, hier S. 141, Kommentar S. 140, sowie die Ausführungen von Gerlach, „Mendelssohns Kompositionsweise“ und „Mendelssohns Kompositionsweise (II.)“.

39 So erinnert sich Julius Schubring an eine Kompositionssituation: „Ich kam zur Vormittagszeit in seine Stube und fand ihn Noten schreibend, wollte alsbald wieder gehen, um nicht zu stören. Er lud aber zum Bleiben ein, indem er sagte: ‚Ich schreibe bloß ab.‘ Ich blieb denn und wir redeten von allerlei, während er immer weiter schrieb. Nicht ab, denn es lag kein Papier da, außer dem, auf welchem er schrieb. Es handelte sich um die große Ouvertüre aus *c-Dur* [sogenannte „Trompeten-Ouvertüre“ MWV P 2], welche damals auch aufgeführt aber nicht veröffentlicht worden ist, und war eine Partitur für volles Orchester. Er fing mit dem obersten System an, machte langsam ein Taktpause-Zeichen, ließ ziemlich reichlichen Raum und zog dann den Taktstrich von oben herab über das ganze Blatt. Hierauf beschrieb er das zweite, dann das dritte System usw, theils mit Pausen, theils mit Noten. Bei den Violinen kam zum Vorschein, warum er den Takt so breit angelegt, denn es gab da eine Figur, welche Platz brauchte. Die an der Stelle regierende längere Melodie wurde in nichts ausgezeichnet, sondern bekam eben so, wie die anderen Stimmen ihren Takt und wartete beim Taktstrich auf die Fortführung, wenn ihr System wieder an die Reihe kam. Dabei gab es kein Vor- oder Zurückgehen, Vergleichen, Überhören, oder dergleichen, sondern die Feder ging allerdings langsam und vorsichtig, aber ohne jeden Aufenthalt vorwärts, und wir sprachen ohne Aufhören weiter. Das Abschreiben, wie er es genannt, beruhte also darauf, daß das Ganze so vollständig bis in jeden einzelnen Ton hinein durchdacht und ausgetragen in der Seele lag, als sähe er es fertig vor sich.“ (Julius Schubring, „Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy, an dessen 57. Geburtstage (3.2.1866) geschrieben von J. Schubring in Dessau“, in: *Dahheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen*. Nr. 26, März 1866, S. 373–376, hier S. 374f.; neu gedruckt in: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*. Aus zeitgenössischen Beiträgen zusammengestellt von Irene Hempel, Leipzig 1984, S. 243–314, hier S. 273–276).

Devrient als einen Sonderfall.⁴⁰ Mendelssohn selbst thematisiert dies an einzelnen Stellen.⁴¹ Eine Reihe von Autographen geben Anhaltspunkte für eine entsprechende Arbeitsweise oder widersprechen dem zumindest nicht.⁴² Es könnte eine Erklärung dafür sein, weshalb kaum schriftliche Zeugnisse zur Konzeptphase bekannt sind.

40 Eduard Devrient berichtet von der Entstehung der sogenannten Reformations-Sinfonie d-Moll MWV N 15:

„Bei dieser Arbeit machte er auch den seltsamen Versuch: die Partitur in einer Weise aufzuschreiben, die ich in verschiedenen Gesprächen als kaum durchführbar erklärt hatte. Bekanntlich pflegen die Componisten die Instrumente, welche den leitenden musikalischen Gedanken tragen, zuerst in das Liniensystem der Partitur einzuschreiben, nur die Bässe und einzelne hervortretende Instrumentaleffekte hinzuzufügen, und so den Umriß des Musikstückes fortzuführen, den sie erst nachher vollständig ausbilden. Felix nun unternahm es, die fertige Composition in allen Rastrallinien von oben bis unten, Tact für Tact einzutragen. Allerdings pflegte er seine Compositionen nicht eher aufzuschreiben, als bis sie ganz fertig in seinem Kopfe standen und er sie schon seinen Vertrautesten auf dem Flügel vorgespielt hatte, immerhin blieb es eine gewaltige Gedächtnisarbeit: den leitenden Gedanken nur tactweis, zu gleich mit allen Ripienstimmen und allen concertirenden Instrumenten, wie eine große Mosaikarbeit auszuführen. Mit Bewunderung sah ich die langsam vorschreitende Arbeit wie eine schwarze Colonne auf dem leeren Linienblatte vorrücken.

Felix sagte: die Arbeit sei so anstrengend, daß er sie nie wiederholen werde, und ließ es bei dem ersten Stücke der Symphonie bewenden; aber er hatte sich die Probe über eine bis in alle Einzelheiten klare Anschauung von dem niederschreibenden Musikstücke geliefert.“ (Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich* [= Dramatische und Dramaturgische Schriften 10], Leipzig 2¹⁸⁷²).

41 Vgl. etwa das Zitat zur *Soldatenliebschaft*: „Vom ersten Duett kann ich sagen: *C'est tout fait, il n'y a qu'à l'écrire*. Denn ich habe es mir schon ganz im Kopfe ausgedacht. Besonders gefällt mir Tonios ‚Hä, hä, glaub's nicht;‘ Z. B. wie er nicht glaubt, daß er toll sei.“ (Brief Mendelssohns an Johann Ludwig Casper, Berlin, 2.8.1820, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 1: *1816 bis Juni 1830*, hrsg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel u.a. 2008, S. 67; vgl. auch Einleitung zu *Felix Mendelssohn Bartholdy, Soldatenliebschaft. Komisches Singspiel in einem Akt*, hrsg. von Salome Reiser [= LMA V/2], Wiesbaden u.a. 2006, insbesondere S. XIIIf.). Vgl. auch den viel zitierten Brief Mendelssohns, er habe die *Erste Walpurgisnacht* „seit Wien halb componirt und keine Courage sie aufzuschreiben“; Brief Mendelssohns an die Familie in Berlin, Rom, 22. Februar 1831, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 2: *Juli 1830 bis Juli 1832*, hrsg. von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u.a. 2009, S. 212–216, hier S. 214. Die in diesem Zusammenhang deutlichste und zugleich erstaunlichste Selbstaussage Mendelssohns betrifft die sogenannte Italienische Sinfonie MWV N 16: „Dieser Tage kam der Dr. Franck, den Du kennst, nach Düsseldorf, und ich wünschte ihm einiges aus meiner adur Sinfonie zeigen zu können; da ich sie nun nicht habe, so fing ich an das Andante wieder aufzuschreiben und kam dabei gleich an soviele errata, daß michs interessirte und ich auch die 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 4^{ten} Tact an das ganze Thema verändern, und somit ziemlich das ganze erste Stück, wozu ich jetzt aber keine Zeit habe. Mir scheint die Dominante im 4^{ten} Tact ganz unangenehm, ich glaube es muß die Septime (a, g) sein.“ (Brief an Charlotte und Ignaz Moscheles vom 26.6.1834 aus Düsseldorf, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 3: *August 1832 bis Juli 1834*, hrsg. von Uta Wald unter Mitarbeit von Juliane Baumgart-Streibert, Kassel u.a. 2010, S. 458–461, hier S. 459).

42 Vgl. etwa die autographen Partituren der A-Dur-Sinfonie: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie A-dur op. 90 „Italienische“*. *Alle eigenhändigen Niederschriften im Faksimile. Partitur 1833, „Oxforder Fragmente“, Teil-Partitur 1834*. Mit Kommentaren von John M. Cooper und Hans-Günter Klein, 2 Bände und Beilage, Wiesbaden 1997. Zur Notation von Albumblättern aus dem Gedächtnis vgl. Ralf Wehner, „... ich zeige Mendelssohns Albumblatt und Alles war gut.“ Zur Bedeutung der Stammbuch-

Zur Ausarbeitung gehören immer Änderungen, seien es Korrekturen echter Fehler oder Schreibversehen, Abbrüche und Neuansätze bei kompositorischen Irrwegen oder Sackgassen und eben Revisionen. Unter Revision wird hier eine ganze, kohärente Schicht von Änderungen verstanden, die auf Abschluss einer vorläufig endgültigen Fassung zielen – im engsten Falle den Zusammenhang aller Änderungen von einer Fassung zu einer anderen. Ob man bereits die über bloße Korrekturen von Schreibversehen oder anderen Fehlern hinausgehenden Änderungen vor einer ersten erreichten kohärenten Fassung als Revision bezeichnen will oder kann, hängt von der jeweiligen Weite des Begriffs ab. Der Terminus *Fassung* sollte jedoch nicht für Kompositions- oder Revisionsstadien verwendet werden, die dem Komponisten noch nicht kohärent genug erschienen, also für Zwischenstadien, die auf eine nächste Fassung hin weitergeführt wurden (oder werden sollten). Durch einen unscharfen Begriff von Fassung werden teilweise Änderungen aus ihrem Zusammenhang einer Revisions-schicht gelöst. Natürlich bin ich mir dabei bewusst, dass sich meist weder Revisions-schichten vollständig rekonstruieren noch Revisionsänderungen⁴³ immer von reinen Fehler-korrekturen trennen lassen.⁴⁴

Bislang ist zu wenig systematisch erforscht, wie Mendelssohn tatsächlich vorgeht, wenn er ein Arbeitsmanuskript anlegte. So wissen wir nicht, ob Mendelssohn zunächst eine durchgehende, korrekturarme Grundniederschrift anfertigte, um diese anschließend einer ersten gründlichen Revision zu unterziehen, oder ob zumindest viele der Änderungen bereits im Schreibprozess entstanden.⁴⁵ Unklar ist, ob er zumindest streckenweise – wie es als eine wohl „überindividuelle kompositorische Schreib- und Denkhaltung“⁴⁶ auch nahezu liegen scheint – zunächst grundsätzlich nur Leit- oder Gerüststimmen fixierte. Immerhin gibt es wie bei anderen Komponisten – wenn auch offenbar nicht besonders viele – Seiten, auf denen eindeutig zunächst nur einzelne Hauptstimmen notiert waren,⁴⁷ was bislang uneinheitlich als *Partiturskizze*,⁴⁸ *Partiturentwurf* oder *Partitur-*

eintragungen und Albumblätter von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, S. 37–63, insbesondere S. 60. Vgl. auch Schmidt-Hensel, „Er änderte an einzelnen Stellen 5–6 mal“, insbesondere S. 261–263, der nahelegt, dass Ähnliches auch für das Lied *The Garland* MWV K 44 gilt.

43 In anderer Terminologie: *Varianten*.

44 Vgl. dazu Appel, „Merkmale kompositorischer Varianten“ sowie die dort genannte Literatur.

45 Aufschluss darüber könnten naturwissenschaftliche Untersuchungsverfahren wie die Röntgenfluoreszenzanalyse zur Unterscheidung von Tintenzusammensetzungen geben.

46 Vgl. Bernhard R. Appel, „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, in: *Mf* 56 (2003), S. 347–365, hier S. 354.

47 Vgl. z. B. MWV Z 3, Skizzenblatt 4, Privatbesitz, Faksimile der ersten Seite in: J. A. Stargardt, *Katalog 676* (11./12. Juni 2002), S. 425 (zu Nr. 896, S. 424), sowie J. A. Stargardt, *Katalog 686* (2007), S. 61 (zu Nr. 107, S. 60); vgl. <http://www.stargardt.de/download/file/kataloge/686.pdf>. Denkbar wäre zwar auch, dass die Instrumentalstimmen über den Vokalsystemen lediglich nicht ausgeschrieben sind, da sie *colla parte* geführt werden sollten, was Mendelssohn nicht immer auf jeder Seite notierte, doch spricht die nicht zu Ende geführte Instrumentalbass-Stimme dagegen.

48 Vgl. Hans-Günter Klein, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographe und Abschriften*; Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie Nr. 3 a-moll op. 56 (Schottische)*, hrsg. von Thomas Schmidt-Beste (= LMA I/5), Wiesbaden u.a. 2005, S. 257–261 (Sigle C3) und S. 271–275 (Sigle C1), Schmidt-Hensel, „Von Quellen und Korrekturen“, hier S. 39, sowie LMA V/9 (*Musik zu „Athalia“ von Racine*), S. 260, Anmerkungen zu Quelle F, und S. 382 (dort auch als „Gerüstskizzen in Partiturnotation“ umschrieben), sowie die Edition der Notate F 1, F 2 und F 7, S. 384–387 und S. 389f.

fragment⁴⁹ bezeichnet wird.⁵⁰ Problematisch ist die uneindeutige Terminologie in diesem Zusammenhang, da zumindest die beiden letzteren Bezeichnungen häufig auch für in sich ausgeführte, aber während eines Revisionsprozesses entfernte Partiturseiten oder eine nur fragmentarisch überlieferte Partitur verwendet werden. Es liegt jedoch nahe, für diese Sachverhalte die Bezeichnung *Partiturfragment* zu reservieren. Zwar könnte es sinnvoll sein, die beiden Sachverhalte auch begrifflich zu trennen, doch wird sich eine eindeutige Zuordnung des Öfteren höchstens nach intensiven Recherchen treffen lassen. Die nicht vollständig ausgeführten Partiturseiten könnten meines Erachtens mit *Partiturgerüst* passender bezeichnet werden als mit *Partiturentwurf* oder vor allem *Partiturskizze*, da die Seiten „normalschriftlich“ als vollständige Partitur angelegt sind und nicht die für Skizzen typischen privatschriftlichen Züge aufweisen.⁵¹ Diese *Partiturgerüstseiten* bezeugen zwar eine entsprechende Arbeitsweise Mendelssohns, doch könnte es sich auch um besondere Passagen gehandelt haben, die Mendelssohn deswegen zuerst nur so notierte.⁵² Dafür, diese Vorgehensweise als Ausnahme anzusehen, könnten die in der Anlage meist harmonisch wirkenden Partiturbilder sprechen und offenbar gibt es dazu bisher keine grundsätzlichen Beobachtungen wie deutlich abweichende Tintenfarben oder ähnliches, was von vornherein auf zeitlichen Abstand zwischen Anlage und Ausführung schließen lassen würde.

Erst durch eine abgeschlossene Revision entsteht jeweils eine neue Fassung, die sich in der Regel durch eine Aufführung oder einen Druck manifestiert. Nicht immer lassen sich alle Fassungen rekonstruieren, da Mendelssohn die Revisionen häufig innerhalb nur eines Arbeitsmanuskripts durchführte. Ohne zusätzliche Quellen wie ausgeschriebene Stimmen, die eine verworfene Fassung mehr oder weniger eindeutig überliefern, müssen Rekonstruktionsversuche spekulativ bleiben – zumal immer damit gerechnet werden muss, dass Mendelssohn sowohl einzelne Seiten als auch Seitenkomplexe austauschte, wie nicht zuletzt einige der bereits erwähnten Partiturfragmente zeigen.⁵³

Mendelssohn Revisionen sind offenbar immer anlassgebunden, also auf etwas ausgerichtet, wenn auch meist auf Erfahrung wie die einer Aufführung fußend. Eine Ausnahme bildet die sogenannte Italienische Sinfonie A-Dur MWV N 16, deren Revision nach Mendelssohns eigener Aussage dadurch ausgelöst wurde, dass er die Komposition aus dem Kopf neu aufschrieb, da ihm seine Partitur nicht vorlag.⁵⁴ Normalerweise arbeitete Mendelssohn ein Werk nach einer Aufführung nicht automatisch um, sondern erst, wenn eine neuerliche

49 Vgl. MWV sowie die Beschreibung der Sammelquelle GB-Ob, *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5* (= MWV Z 3 Skizzenkonvolut 1) in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke II (postum erschienene und unveröffentlichte Werke 1844–1845)*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (= LMA IV/7), Wiesbaden u.a. 2004, S. 118–125.

50 Vgl. dazu die Angaben zu den Oratorien, zur sogenannten Schottischen Sinfonie op. 56 MWV N 18 sowie zum *Violinkonzert e-Moll* op. 64 MWV O 13.

51 Vgl. dagegen die Edition des Notats F 7 mit der vorangehenden Anmerkung in: LMA V/9 (*Musik zu „Athalia“ von Racine*), S. 389f.

52 Während Schubring in seinen oben zitierten Erinnerungen den Eindruck vermittelt, Mendelssohn habe wohl stets taktweise alle Stimmen niedergeschrieben, betont Devrient für seine Schilderung eines solchen Vorgehens, es habe sich um einen einmaligen Vorgang gehandelt (siehe die Zitate in Anm. 39 und 40).

53 Vgl. MWV, Vorbemerkung zur Werkgruppe „Groß besetzte geistliche Vokalwerke“, S. 3.

54 Darauf weist nicht zuletzt Mendelssohns eigene Darstellung (siehe Anm. 41), die wohl nicht grundsätzlich in Zweifel gezogen werden muss, da alle bislang bekannten Fakten zu ihr passen. Vgl. auch Schmidt-Hensel, „Von Quellen und Korrekturen“, hier S. 35.

Aufführung oder der Druck geplant war oder er etwa eine Abschrift weitergeben wollte. Meist führte er die Revision im Rahmen einer Drucklegung zumindest in Einzelheiten fort, bevor das Werk in seiner Druckfassung veröffentlicht wurde.⁵⁵

V

Häufig wird hinsichtlich Mendelssohns Schaffen nicht nur für ein Werk Ganzes, sondern auch für Werkteile, in der Regel einzelne Sätze, von unterschiedlichen Fassungen gesprochen. Zunächst erscheint dies unproblematisch, allerdings nur, solange man sich der unterschiedlichen Ebenen (Werk ebene vs. Satzebene) bewusst ist. Ich selbst habe früher die vier rekonstruierbaren teils revidierten, teils neukomponierten Versionen des Schlusschors der *Musik zu Athalia* als Fassungen bezeichnet und muss dies bei differenzierterem Gebrauch präzisieren. Denn der Schlusschor ist in seiner jeweiligen Gestalt immer nur Teil einer – in der Regel nicht vollständig und eindeutig rekonstruierbaren – Fassung des Ganzen. Daher ist es wohl besser, von *V e r s i o n e n* zu sprechen.⁵⁶ Ähnliches gilt auch für im Rahmen von Revisionen neu komponierte Sätze, etwa bei den Oratorien. Auch wenn sie dann Teil einer Zweit-, Dritt- oder Druckfassung sind, stehen sie dort in einer ersten Version.

Als Beispiel sei ein großes Missverständnis genannt, das sich zu Beginn des damaligen Kongresses wieder beobachten ließ, als für die sogenannte Italienische Sinfonie zu hören war, der erste Satz sei in der zweiten Fassung nahezu gleich geblieben. Leider sind diese Auffassung und die entsprechende Aufführung das Resultat einer Neuausgabe,⁵⁷ in der der erste Satz der bekannten Fassung mit den überarbeiteten Sätzen kombiniert ist – als eine „zusammengesetzte ‚Fassung letzter Hand‘“⁵⁸. Es scheint mir mehr als zweifelhaft, dass damit „diese Sinfonie endlich in der Gestalt bekannt wird, die am besten den Vorstellungen des Komponisten gerecht wird“⁵⁹. Ich schätze die Sinfonie sehr, wie wir sie kennen, und es freut mich, dass wir revidierte Sätze hören können. Aber dass eine in sich geschlossene Fassung suggeriert wird, sollte eigentlich nicht das öffentlich wahrgenommene Ergebnis wissenschaftlicher Arbeit sein⁶⁰ – das Kleingedruckte liest auch hier niemand...⁶¹ Zudem ist nicht erkennbar, ob Mendelssohn die Revision der Sätze 2–4 bereits für abgeschlossen hielt

55 Wie Anm. 15. Vgl. auch die Abbildung einer Seite aus den Korrekturfahnen für die englische Erstausgabe der Orgelsonaten op. 65 MWV W 56–61, in: Schmidt-Hensel / Baur, *FELIX. Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag*, hier S. 157, Kommentar S. 156. Beim Kongress 2009 beschäftigten sich zwei Vorträge explizit mit *Elias*, Douglass Seaton: *The autograph piano score of Elias and a new source. Observations on the evolution of the oratorio* und Christian Martin Schmidt: *Erinnerungsmotivik und motivische Vermittlung in Elias op. 70*.

56 Allerdings lässt sich eine solche Differenzierung im Englischen dann nicht mehr ohne weiteres vornehmen.

57 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie A-Dur op. 90: „Italienische“*. Fassung 1833–1834, hrsg. von John Michael Cooper, Wiesbaden 2001.

58 So eine der Formulierungen im Vorwort der Ausgabe (wie Anm. 57), S. XI, wenn auch zuvor als „editorisches Konstrukt“ eingeschränkt.

59 Vorwort der Ausgabe (wie Anm. 57), S. XI.

60 Vgl. auch die Ausgabe Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie ‚Italienische‘ A-Dur op. 90 (1833–1834)*, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel u.a. 2009, die die überarbeiteten Sätze zwar ebenfalls als „zweite Fassung“ bezeichnet, immerhin aber nicht mit der Erstfassung vermischt.

61 Vgl. auch Schmidt-Beste, „Wie meine Sinfonie wird? Ich weiss es selbst noch nicht“, insbesondere S. 267f.

und inwieweit – selbst dann – eine Neukomposition des ersten Satzes weitere Konsequenzen für die übrigen gehabt hätte.

Um solche Missverständnisse zu vermeiden, sollten die Ebenen begrifflich getrennt werden. Auch die Kapitelüberschrift „Skizzen und verworfene Fassungen“ der LMA ließe sich in dieser Hinsicht durch Verallgemeinerung zu „Skizzen und Verworfenes“ noch präzisieren. Denn in der Regel sind dabei ja nicht wirklich komplette Fassungen gemeint – diese haben, sofern sie überholt sind, ihren Platz normalerweise in Supplementbänden –, sondern rekonstruierbare Vorstufen einzelner Sätze oder Passagen, losgelöst aus ihrem eigentlichen Fassungszusammenhang, der als solcher eben nicht ohne weiteres rekonstruier- und darstellbar ist. Die Bezeichnung „verworfene Fassung“ birgt damit meines Erachtens das Problem, unter Umständen eine Eigenständigkeit von Passagen oder Sätzen und damit eine Unabhängigkeit von anderen Revisionsänderungen zu suggerieren, die jedoch erst in ihrem Zusammenhang eine kohärente Stufe und damit eine Fassung ausmachen. In mehreren neueren Bänden der LMA wurde dies berücksichtigt und entsprechende Abschnitte als „verworfene Passagen“ bezeichnet.

Das Plädoyer für einen engeren Begriff von *Fassung* liegt in Mendelssohns eigenem Vorgehen begründet. Denn ganz offensichtlich betrachtete er die durchgeführten Revisionen in ihrer Gesamtheit insbesondere in den größeren Werken als notwendige Verbesserungen, durch die eine frühere Fassung aufgehoben bzw. verworfen wurde. Besonders deutlich wird das an seiner heftigen Reaktion, als in London die Uraufführungsfassung des *Lobgesang* wiederaufgeführt wurde, obwohl er das Werk bereits revidiert hatte.⁶²

62 Vgl. Mendelssohns Nachschrift zum Brief an Carl Klingemann, Leipzig, 10.3.1841, Privatbesitz, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 8: *März 1841 bis August 1842*, hrsg. von Susanne Tomkovič, Christoph Koop und Sebastian Schmideler, Kassel u.a. 2013, S. 36–38, S. 38: „Ich höre so eben 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 ichs *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 protestire gleich aufs kräftigste gegen eine Aufführung ohne die 3 neuen Stücke in meinem Namen! Du wirst das schon einzurichten, und wo möglich die Partitur ihm abzunehmen wissen. *Laß es ja nicht zu!*

Dein ganz wüthender

F.“

Vgl. auch Mendelssohns Aussagen zu den Fassungen der Overtüre zum *Märchen von der schönen Melusine* op. 32 MWV P 12: „Ich habe die Melusina, ehe ich sie hier zur Aufführung und zum Druck gab, ganz neu geschrieben, weil sie mir immer nur halbfertig vorkam; sie ist nun aber ohne Vergleich besser geworden, wie sie sonst war, und klingt wohl am besten von allen meinen Stücken[.] Darum will ich sie aber in ihrer vorigen Gestalt nicht mehr in der Welt haben, und bitte Dich deshalb, Dir die Partitur welche das Philharmonic davon hat in meinem Namen geben zu lassen und sie zu verbrennen. Ich will dem Phil. dafür ein gedrucktes Exemplar der Partitur wie sie sein soll zusenden; daß aber das alte vernichtet werde, daran liegt mir viel. Mir wäre es auch lieber, wenn Du Horsleys Clavierauszug verbrennen könntest; wenn Du glaubst, daß sie es nicht gern sehen, so laß es aber lieber. Attwood hat eine alte Partitur davon, eine Art Skizze dazu, die kannst Du leben lassen.“ (Brief an Klingemann, Leipzig, 14.12.1835, zitiert nach: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 4: *August 1834 bis Juni 1836*, hrsg. von Lucian Schiwietz und Sebastian Schmideler, Kassel u.a. 2011, S. 364–366, hier S. 365f.).

Ganz anders verhält es sich offenbar mit kleineren Werken, Liedern oder Klavierstücken, die teils nicht nur in mehreren Fassungen überliefert sind – bei denen eine spätere Gestalt wohl nicht automatisch ein Verwerfen einer früheren bedeutete –, sondern auch innerhalb einer Fassung mit mehr oder weniger deutlichen, in der Regel wohl kleinen Abweichungen, nicht zuletzt im Rahmen von Albumblättern. So ist zumindest zu fragen, ob die kleineren, zunächst eher hausmusikalisch konzipierten Werke oder Stücke in sich eher variieren konnten und wir daher auch dafür eine Begrifflichkeit entwickeln und weitere Schlüsse ziehen können oder müssen. Roland Dieter Schmidt-Hensel konstatiert für diesen Zusammenhang ausdrücklich die „mehr oder weniger stark abweichenden Varianten desselben Liedes“⁶³. Um Missverständnisse durch den terminologisch – wenn auch meines Erachtens sehr problematisch – besetzten Begriff *V a r i a n t e n* zu vermeiden, bietet sich eine Präzisierung als *W e r k v a r i a n t e n* an.⁶⁴ Zu bedenken bleibt dabei, dass dieses Phänomen bei den genannten „kleineren“ Werken wohl meist durch Weitergaben im privaten Bereich auftrat, insofern nicht ohne weiteres öffentlich wurde.

Allerdings gibt es auch voneinander abweichende autorisierte Druckausgaben einzelner Werke. In Fällen wie etwa den *Liedern ohne Worte* oder den *Duetten* op. 63 MWV SD 30⁶⁵ sind bislang lediglich differierende Ausgaben bekannt, ohne sie im Einzelnen bereits bewerten zu können.⁶⁶ Dies scheint im Widerspruch zu der grundsätzlichen Ansicht zu stehen, dass Mendelssohn stets gründlich und aufmerksam Korrektur las. Christian Martin Schmidt und Salome Reiser sind dem an jeweils einem Beispiel nachgegangen. Die unterschiedlichen Ergebnisse lassen erahnen, wie differenziert Werke in dieser Hinsicht betrachtet werden müssen und welche Herausforderungen noch auf die Editoren zukommen können. Schmidt konstatiert für die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* op. 21 MWV P 3 einen korrumpierten, aber gleichwohl (zumindest passiv) autorisierten Druck, bei dem „Ungewollte[s]“ stehen blieb.⁶⁷ Beim ersten *Klaviertrio d-Moll* op. 49 MWV Q 29 bietet sich ein anderes Bild.

63 Schmidt-Hensel, „Von Quellen und Korrekturen“, hier S. 36. Auch Wehner, „... ich zeigte Mendelssohns Albumblatt und Alles war gut.“, S. 45, und andere bezeichnen das Phänomen als *V a r i a n t e n*.

64 Ralf Schnieders und Joachim Veit haben die Bezeichnung *W e r k v a r i a t i o n* aus der Bertolt-Brecht-Forschung ins Spiel gebracht; vgl. dieselben, „Wie kann ich's fassen? – Überlegungen zur Darstellung von Fassungsproblemen in traditionellen und in neuen Medien“, in: *Mit Fassung*, S. 253–274, besonders S. 257. Allerdings stehen einer entsprechenden Übernahme wohl die musikalischen Konnotationen des entsprechenden Kompositionsprinzips im Weg, möglicherweise suggeriert der Begriff auch zu stark absichtsvolle Abweichungen.

65 Vgl. die Einträge der einzelnen zugehörigen Duette MWV J 5 „Ich wollt, meine Lieb ergösse sich“ op. 63 Nr. 1, MWV J 9 *Abschiedslied der Zugvögel* „Wie war so schön doch Wald und Feld“ op. 63 Nr. 2, MWV J 8 *Gruß* „Wohin ich geh und schaue“ op. 63 Nr. 3, MWV J 11 *Herbstlied* „Ach, wie so bald verhallet der Reigen“ op. 63 Nr. 4, MWV J 10 *Volkslied* „O sah ich auf der Heide dort“ op. 63 Nr. 5, MWV J 7 *Maiglöckchen und die Blümelein* „Maiglöckchen läutet in dem Tal“ op. 63 Nr. 6.

66 Vgl. MWV, S. XXX.

67 Vgl. Christian Martin Schmidt: „Gewollte und ungewollte Fassungen: Überraschungen beim Studium der Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Konzert-Ouvertüre zu Shakespeares Sommernachtstraum‘ op. 21“, in: *Mit Fassung*, S. 103–113. Allerdings scheint es mir (zumindest bei breiterer Rezeption) missverständlich, dies als Fassung zu bezeichnen. Denn, wie Schmidt es ausdrücklich formuliert hat, ist eben „Ungewolltes“ stehengeblieben. Es wäre eindeutiger und dadurch breitenwirksam weniger „gefährlich“, von einer korrumpierten Werkgestalt oder Ähnlichem zu sprechen, wenn wie hier Abweichungen über ein normales Maß an Druckfehlern hinausgehen. Meines Erachtens handelt es sich lediglich um abweichende Lesarten – wenn auch größeren Stils. Gleichwohl zeigt sich, wie relevant solche Korrumpierungen wirkungs- und rezeptionsgeschichtlich sind.

Reiser stellt hierbei „subtile Varianten“ fest.⁶⁸ Bislang ist lediglich ein Fall bekannt, in dem Mendelssohn nachweislich selbst Änderungen vornahm und dafür sorgte, dass dies auf dem Titelblatt vermerkt wurde: das *Klavierquartett Nr. 3 h-Moll* op. 3 MWV Q 17. Ob es sich bei der Neuauflage noch um eine Variante oder schon um eine Fassung handelt, müssen Untersuchungen zu Maß und Qualitäten der Abweichungen zeigen.

VI

Auch bei Bearbeitungen eines Werks für eine andere Besetzung sprechen wir oft von „einer Fassung für“. Inwieweit eine Bearbeitung tatsächlich eine eigene Fassung begründet, kann nur im Einzelfall nach gründlicher Prüfung entschieden werden. Das gilt insbesondere im Fall der *Klavieraarrangements*, die wir oft gewissermaßen neutralisierend als *Klavierfassungen* bezeichnen, in erster Linie wohl meist, um den etwas negativ konnotierten Begriff des *Klavierauszugs* zu vermeiden. Auch hier ist stärker im Einzelfall zu prüfen, welchen Charakter die Arrangements im jeweiligen Werksganzen haben.⁶⁹ Um Sonderfälle handelt es sich beispielsweise beim Anthem „Why, O Lord, delay for ever“ (deutsch als *Drei geistliche Lieder / Geistliches Lied* „Lass, o Herr, mich Hilfe finden“ MWV B 33), was Mendelssohn zunächst mit Orgelbegleitung komponierte und in dieser Fassung veröffentlichte, kurz danach orchestral instrumentierte, dabei überarbeitete und eine Schlussfuge anhängte (MWV A 19); sowie bei der Hymne „Hear my prayer“ / „Hör mein Bitten“ MWV B 49, die ebenfalls zunächst mit Orgelbegleitung erschien und vom Komponisten später orchestriert wurde.

VII

Zur Einordnung von Kompositionen hinsichtlich ihres Status im Schaffen Mendelssohns scheinen mir die Hinweise auf nicht abgeschlossene Kompositionen und Selbstanleihen oder Übernahmen von Elementen aus anderen Kompositionszusammenhängen hilfreich.⁷⁰ Außer dem Fall der Vertonung von *Psalm 43* „Richte mich, Gott“ MWV B 46, in der Mendelssohn für einen gleichlautenden Textabschnitt auf seine Komposition von *Psalm 42* „Wie

68 Vgl. Reiser, „Vom Drehen und Wenden der Gedanken“, S. 19f. Auch in einem anderen Beitrag konstatiert sie „Variante[n] des Notentextes“; Salome Reiser, „Vom Ornament zum Formkonzept. Widerstreit und Durchdringung kompositorischer Ideen in Felix Mendelssohn Bartholdys *Zweitem Klaviertrio* c-Moll op. 66“, in: „*Vom Erkennen des Erkannten*“, S. 245–255, insbesondere S. 248. Auch hier scheint es mir aus den oben genannten Gründen sinnvoll, dies als *Werkvarianten* zu präzisieren.

69 Siehe dazu die Differenzierung Christian Martin Schmidts in: LMA VI/11 (*Elias*), Einleitung S. XIV: „Zwar ist diese Bearbeitung des *Elias* nicht als Fassung eigenen Rechts und für Klavier zu vier Händen wie bei den Orchesterwerken, sondern als zweihändiger Klavier-Auszug vornehmlich zu Einstudierungszwecken konzipiert. Sie spielt aber im Prozess der definitiven Ausarbeitung des Oratoriums sowie bei der endgültigen Formulierung des englischen Textes eine entscheidende Rolle. Denn die Revision des Werkes, die Mendelssohn unmittelbar nach der Uraufführung begann, ging Hand in Hand mit der Erstellung des Klavier-Auszugs und der Vorbereitung von dessen Drucklegung.“ Beim Kongress 2009 stellte Hiromi Hoshino in ihrem Vortrag *Mendelssohns Bearbeitungen für Klavier für zwei und vier Hände* weitere Erkenntnisse vor.

70 Hinweise dazu gab R. Larry Todd in seinem Kongress-Vortrag *New Light on Mendelssohn's Unfinished Piano Concerto in E minor*.

der Hirsch schreit“ op. 42 MWV A 15 zurückgriff⁷¹, wurden bisher soweit ich sehe nur Übernahmen aus vom Komponisten nicht veröffentlichten oder überhaupt abgebrochenen Stücken festgestellt.⁷² So kann man wohl sagen, dass Mendelssohn die zugrundeliegenden Kompositionsarbeiten zwar aus seiner Sicht zumindest nicht vollständig abgeschlossen hatte, aber offenbar mit ihnen abgeschlossen hatte und sie als unfertig nicht nur vorübergehend beiseite, sondern ad acta legte, da er Ideen daraus oder überhaupt die zugrundeliegende Idee in einer anderen Komposition besser oder gar gut „aufgehoben“ wusste.⁷³ Das beträfe die fehlende weitere Ausarbeitung bzw. Revision und ist rein äußerlich nicht ohne weiteres erkennbar.

Gerade aufgrund der Arbeitsweise Mendelssohns müssen wir uns meines Erachtens fragen, ob bei einem Beiseitelegen einer Komposition in der Regel bereits eine Arbeitsphase als abgeschlossen gelten und man auch ohne Öffentlichkeit oder Verbreitung bereits eine Fassung konstatieren kann. Insbesondere bei „kleineren“ Werken wie Liedern oder Klavierstücken sollten wir einen Weg finden, in diesem Sinne eine Bewertung vorzunehmen und auch darstellbar zu machen.

Eine weitere Diskussion, die mir notwendig erscheint, ist – um auf den Anfang zurückzukommen – die über Skizzen und Entwürfe, wahrscheinlich auch hinsichtlich einer weiteren Differenzierung von Typen, aber genauso über die Fragen, inwieweit sie zielgerichtet, mit einer Werkidee im Hinterkopf entstanden. Bemerkenswert und für mich – trotz unbestreitbar zufälliger historischer Auslese – noch nicht zweifelsfrei erklärt ist, dass sich für vergleichbar scheinende Werke die Umfänge der Skizzen, Entwürfe und Fassungen teilweise deutlich unterscheiden. Ich bin mir sicher, dass wir in dieser Hinsicht systematisch und übergreifend noch wichtige Erkenntnisse gewinnen können.⁷⁴ Insgesamt halte ich unser Verständnis von Mendelssohns Arbeitsweise wie in einigen Punkten angedeutet für durchaus noch ausbaufähig.

Abstract

Despite numerous studies of Felix Mendelssohn Bartholdy's compositional process as well as critical editions of many of his compositions, the relevant terminology is still in need of more precise definition. This applies in particular to the term "Fassung(en)" or "version(s)", which should be used to denote a self-contained and concluded state of a composition which manifests itself through dissemination, performance or publication. The present study supports this working hypothesis with several case studies and suggests a new term, "Konzept" (rough copy or preliminary concept) for a preceding compositional phase. It also argues that more precise terminology enhances our understanding of Mendelssohn's compositional process. The paper was originally presented at the international musicological congress "Felix Mendelssohn Bartholdy: Kompositorisches Werk und künstlerisches Wirken" in Leipzig in 2009.

71 „Was betrübst du dich meine Seele und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott!“ (vgl. MWV B 46 T. 73ff. und Nr. 4 in op. 42 MWV A 15).

72 Vgl. etwa *Andante* H-Dur – *Allegro di molto* h-Moll (*Rondo brillant*) für Klavier zu zwei Händen MWV U 87 und *Capriccio brillant* h-Moll für Klavier und Orchester op. 22 MWV O 8.

73 So könnte man die Ausführungen Bernhard R. Appels weiterdenken, der einleuchtend argumentiert, werkbezogene Skizzen und Entwürfe sowie die Varianten (im engeren Sinne, also Änderungen) eines Werks seien in der ausgeführten und gegebenenfalls revidierten Gestalt im doppelten Sinne aufgehoben. Vgl. Appel, „Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und -Entwürfen“, S. 177–210, insbesondere S. 196f.

74 Einen neuen Ansatz für die Beschäftigung mit den Skizzen Mendelssohns bot Salome Reiser in ihrem oben erwähnten Vortrag (vgl. Anm. 21).