



Felix Mendelssohn Bartholdy

MENDELSSOHN HANDBUCH

Christiane Wiesenfeldt (Hg.)

BÄRENREITER
METZLER

MENDELSSOHN HANDBUCH

Herausgegeben von
Christiane Wiesenfeldt

Bärenreiter

Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2020
© 2020 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Umschlagabbildung: Wilhelm von Schadow:
Mendelssohn, Ölgemälde (verschollen), Düsseldorf, ca. 1835;
aus: Jacques Petitpierre, Le Mariage de Mendelssohn 1837–1937, Lausanne 1937;
Reproduktion: dematon.de
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
ISBN 978-3-7618-7218-5
DBV 269-01
www.baerenreiter.com
www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	IX
Siglenverzeichnis	XII
Zeittafel	XIV

I. POSITIONEN, LEBENSWELTEN, KONTEXTE

Romantisches Komponieren (von Christiane Wiesenfeldt)	2
Mehrdeutigkeit als Deutungsproblem 2 Romantik als Deutungs-Option 5 Romantik im Werk 10 Mendelssohns Modell von Romantik 15 Literatur 18	
Jüdisch-deutsche und jüdisch-christliche Identität (von Jascha Nemtsov)	21
»Lieben Sie mich, Brüderchen!«: Die Heimat 21 »Jener allweltliche Judensinn«: Die Aufklärung 23 »Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten«: Die Taufe 25 »Ein Judensohn aber kein Jude«: Die Identität 27 Literatur 29	
Ausbildung und Bildung (von R. Larry Todd)	31
Mendelssohns frühe Ausbildung 31 Das familiäre Bildungsideal 32 Berliner Universität und »Grand Tour« 34 Lebenslanges Streben nach Bildung 35 Literatur 36	
Die Familie (von Beatrix Borchard)	37
Familienauftrag 38 Die Kernfamilie 39 Ehemann und Vater 42 Das öffentliche Bild der Familie Mendelssohn 43 Literatur 45	
Der Freundeskreis (von Michael Chizzali)	46
Amtsträger 46 Englische Freunde 48 Wissenschaftler und Kleriker 49 Schriftsteller 50 Maler 51 Musiker, Komponisten und Musikpublizisten 52 Literatur 57	
Bekanntschaft mit Goethe (von Daniel Tiemeyer)	59
Abraham Mendelssohn und Goethe 59 Besuche bei Goethe 60 Reisebriefe an Goethe 63 Goethes Tod und die Goethe-Zelter-Korrespondenz 63 Literatur 64	
Europäische Beziehungen (von Peter Ward Jones)	65
Familiärer Hintergrund und frühe Jahre 65 Westwärts: England und Schottland 65 Südwärts: Schweiz und Italien 67 Verbindungen nach England 70 Die europäischen Musikverlage 72 Literatur 72	
Öffentliche Ämter (von Stefan Menzel)	74
Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf 75 Direktor der Leipziger Gewandhauskonzerte 77 Königlich-Preußischer Kapellmeister in Berlin 78 Gründer und Direktor des Leipziger Konservatoriums 79 Generalmusikdirektor in Berlin 80 Amtsmüdigkeit 81 Literatur 81	
Der Briefschreiber (von Helmut Loos)	83
Die Briefe und Adressaten 83 Leipzig und das Zeitschriftenwesen 86 Positionen 87 Grundsätze 88 Literatur 90	

Zur Rolle alter Musik (von Daniel Tiemeyer)	91
Erziehung und musikalische Sozialisation	91
Erfahrungen der Reisejahre	92
Düsseldorf	94
Niederrheinische Musikfeste	94
Die Bach-Pflege	97
Pflege alter Musik in Leipzig	98
Herausgeber älterer Werke	99
Aspekte kompositorischer Reflexion	100
Literatur	101

II. SCHAFFENSPROZESSE

Von der Skizze zum Druck (von Thomas Schmidt)	104
Skizzen	106
Komponieren in der Partitur	109
Abschriften	112
Aufführungsmaterialien: Kopistenabschriften, Stimmen, Klavierauszüge	113
Stichvorlagen und Drucklegung	116
Quellenstatus und Werkcharakter	121
Literatur	122
Schaffen zwischen Brief, Bild und Musik (von Fabian Czolbe)	124
Schreiben und Zeichnen als künstlerische Ausdrucksformen	124
Komponieren im Wechselspiel der Künste	127
Literatur	130

III. WERKE

VOKALMUSIK

Groß besetzte geistliche Vokalwerke (von Andreas Eichhorn)	132
Frühe Kompositionen	132
Choralvertonungen	135
Psalmen mit Orchester	140
Gelegenheitswerke	142
»Lobgesang«	144
»Paulus«	148
»Elias«	154
Erde, Hölle und Himmel (»Christus«), Fragment	159
Literatur	161
Kleiner besetzte geistliche Vokalwerke (von Klaus Rettinghaus)	163
Studienwerke	163
Lateinische Chöre	164
Stücke für den anglikanischen Gottesdienst und das englische Publikum	167
Kompositionen für den Königlichen Domchor	169
Sonstige Motetten und Chöre	175
Literatur	177
Groß besetzte weltliche Vokalwerke (von Panja Mücke)	179
Frühe Kasualkompositionen für die Berliner Sing-Akademie	179
Klangräumliche Dispositionen für Freiluftaufführungen	182
Komponieren für nationale Musikfeste	186
Für die Sonntagsmusiken der Schwester: »Die erste Walpurgisnacht«	188
Literatur	190
Chorlieder (von Volker Kalisch)	192
Das Repertoire für gemischten Chor, Solistenensemble und Männerchor	192
Der Chor- und Männerchor-gesang im 19. Jahrhundert	193
Publizierte Chorlieder	196
Literatur	203
Werke für Singstimme und Orchester bzw. Instrumentalensemble (von Alexander Lotzow)	204
»Che vuoi mio cor«	204
»Tutto è silenzio«	206
»The Barbarian«	207
»Infelice! – Ah, ritorna, età dell'oro«	207
»Infelice! – Ah, ritorna, età felice«	209
»On Lena's gloomy heath«	210
»O lasst mich einen Augenblick noch hier«	212
»Jetzt kommt der Frühling« (»Frühlingslied«)	213
Literatur	214
Weltliche Lieder für ein und zwei Singstimmen mit Klavier (von Friederike Wißmann)	215
Das Strophenlied	215
Die Sujets	216
Die Textdichter	218
Ferne Zeiten und Länder	222
Wort-Ton-Kunst	222
Prosodie und Verslehre	223
Veröffentlichungen	223
Rezeption	223
Literatur	224
Musik für das Theater (von Antje Tumat)	226
Singspiele und Opern	226
Schauspielmusiken	233
Literatur	245

ORCHESTERMUSIK

Sinfonien (von Thomas Schmidt)	246
Gattungstraditionen 246 Auf dem Weg zur großen Form: Die Streichersinfonien und die c-Moll-Sinfonie 248	
Große Sinfonien in der Nachfolge Beethovens? 258 Die »Reformations-Sinfonie«, die »Italianische« und die »Schottische« 258 Literatur 274	
Konzerte und konzertante Werke (von Stefan Drees)	276
Konzertante Kompositionen der Jugendjahre 276 Konzerte der Reifezeit 281 Beiträge zur Gattung des Konzertstücks 285 Ästhetik und Anspruch konzertanten Komponierens 288 Literatur 289	
Ouvertüren und andere Orchesterwerke (von Benedikt Leßmann)	291
Die Konzert-Ouvertüre: Definition, Geschichte, Ästhetik 291 Ouvertüren 293 Sonstige Orchesterwerke 308 Literatur 310	

KAMMERMUSIK

Kammermusikalische Werke mit Klavier (von Hartmut Schick)	312
Gattungen, Kompositionsphasen und Strategien 312 Erstlingswerke für drei, zwei und vier Instrumente (1820/21) 314 Klavierquartette op. 1 bis 3 und Klaviersextett D-Dur 318 Die Sonaten von 1823/24 für Violine, Viola und Klarinette 325 Die Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier 328 Die letzte Violinsonate und die Werke für Violoncello und Klavier 330 Die späten Klaviertrios 336 Literatur 342	
Kammermusikalische Werke ohne Klavier (von Clemens Harasim)	344
Frühe Streicherfugen 344 Streichquartett Es-Dur 345 Streichoktett Es-Dur 345 Streichquintett A-Dur 347 Streichquartett a-Moll 349 Streichquartett Es-Dur 351 Streichquartett e-Moll 352 Streichquartett Es-Dur 354 Streichquartett D-Dur 355 Streichquintett B-Dur 357 Streichquartett f-Moll 358 Einzelsätze und Fragmente 359 Literatur 362	

KLAVIERMUSIK

Werke für Klavier (von Hans-Joachim Hinrichsen)	363
Der Komponist am Klavier 363 Musikästhetik und Gattungssystem 366 Die Werke 367 Lieder ohne Worte 381 Klaviermusik für vier Hände 387 Anmerkungen zur Rezeption 388 Literatur 389	
Werke für Orgel (von Michael Meyer)	391
Orgel und Orgelspiel 391 Kompositionen 392 Literatur 400	

IV. REZEPTION UND WIRKUNGSGESCHICHTE

Die Rezeption im »langen« 19. Jahrhundert (von Barbara Eichner)	402
Ein »Klassiker« im Zeitalter der Fortschrittsgläubigkeit 405 Die kompositorische Rezeption 408 Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft 411 »Das Judentum in der Musik« 415 Literatur 420	
Die Rezeption 1918 bis 1945 (von Yvonne Wasserloos)	422
Identität 422 Bildungsideal und Kompositionsästhetik 426 Popularität und Kanon 428 Literatur 432	
Die Renaissance nach 1945 (von Marie Louise Herzfeld-Schild)	434
Nachlass und Editionen 434 Das »Problem Mendelssohn« 436 Erinnerungsorte 438 Kompositorische Rezeption 440 Bezüge in Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts (von Ralf Wehner) 442 Literatur 442	

Widmungen an Mendelssohn (von Maximilian Rosenthal)	444
Widmungen: Funktion und Bedeutung im 19. Jahrhundert 444 Gedruckte Widmungen 445 Postume Widmungen 450 Handschriftliche Widmungen 451 Literatur 451	
Interpretationen: Geschichte und Wandel (von Heinz von Loesch)	453
Repertoiregeschichte 453 Interpretationsvielfalt 456 Interpretationsgeschichte 457 Literatur, Ausgaben und Tonträger 461	
Mendelssohn im Film (von Julia Heimerdinger)	463
Mendelssohns Musik als Filmmusik 463 Die Figur Mendelssohn im Film 466 Literatur 466	

ANHANG

Werkverzeichnis und Werkregister	470
Werkverzeichnis nach Opuszahlen	485
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	487
Personenregister	492

Vorwort

Mendelssohn – der Komponist: So lautete der Titel eines wegweisenden Buches, das Friedhelm Krummacher 1978 veröffentlichte. Der Buchtitel erscheint uns heute tautologisch, nehmen wir Felix Mendelssohn Bartholdy doch selbstverständlich als großen Komponisten wahr. Seine Werke sind auf den Konzertpodien und im wissenschaftlichen Diskurs präsent, und nicht zuletzt haben der berühmte Hochzeitsmarsch, der märchenhafte *Sommernachtstraum*, das triumphale *Hark! The Herald Angels Sing* oder das grandiose Violinkonzert unser musikkulturelles Gedächtnis in entscheidendem Maße geprägt. Dass dies aber noch 1978 ganz anders war, ist kaum mehr bekannt. Schon kurz nach seinem frühen Tod wurde Mendelssohn wegen seiner jüdischen Abstammung antisemitisch verunglimpft und um seine wohlhabende Herkunft beneidet, man reduzierte seinen großen künstlerischen Erfolg auf wenige, zumeist kleinformatige Werke wie die Lieder ohne Worte und wertete seine Leistungen massiv ab. Seine Musik verschwand zusehends aus dem öffentlichen Musikleben und verstummte schließlich im »Dritten Reich« völlig. Erst in den 1980er-Jahren gelang eine bis heute anhaltende Mendelssohn-Renaissance, an der Krummachers Studie entscheidenden Anteil hatte. Sie wollte nicht nur der problematischen Rezeptionsgeschichte begegnen, sondern zeigen, dass die Musik selbst es war, die eine Auseinandersetzung lohnte – mehr noch, dass in ihr einer der größten Beiträge zur Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht nur zu behaupten, sondern auch analytisch nachzuweisen war.

Die Konzentration auf Mendelssohns Schaffen, die Würdigung als bedeutender Komponist und der davon ausgehende Imperativ, sich forschend, hörend, nachdenkend seiner Musik zuzuwenden: Dies ist der Ausgangspunkt auch unseres Handbuchs. Zudem weitet es den Horizont über die Werke hinaus, in-

dem Mendelssohns Netzwerke, seine bürgerlichen Aktivitäten und Kontexte oder auch seine internationalen Kontakte zu Künstlern, Literaten und Philosophen befragt werden, und es widmet sich auch der Frage, welche ästhetischen Ideen sein bemerkenswertes Gesamtwerk geprägt haben, in dem bis auf eine einschlägige große Oper alles enthalten ist was das zeitgenössische Gattungsportfolio anbot.

Besonders spannend ist die Frage, was an Mendelssohns Musik modern ist und warum dies so ist. Hat man sie oft mit Epitheta wie »klassizistisch« oder »klassisch-romantisch« bezeichnet, so vermag keines recht zu befriedigen, selbst wenn man geneigt ist, die darin mitgetragenen Abwertungstendenzen zu überlesen. Meint beides doch letztlich stets mehr Altes als Neues, mehr Konservatives als Revolutionäres, mehr Traditionelles als Modernes. Aber wie klingt moderne Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eigentlich? Und welche Gattungen, Vertonungstypen, ästhetischen Konzepte und Vermittlungsmodelle von Musik haben Anteil an modernen Entwicklungen ihrer Zeit? Wer sich auf diese Fragen einlässt und weniger pauschalisierenden Narrativen von Modernismen folgt, wird bei Mendelssohn fündig: Seine Musik war einerseits dort passgenau, wo sie in Lieder-alben und Klavierstücken den Bedürfnissen einer bürgerlichen Amateur-Musikkultur zuarbeitete. Andererseits waren dieselben Werke literarisch hoch ambitioniert, indem sie in einzigartigen Gattungsgründungen wie den Liedern ohne Worte oder in Kunstliedern die zeitgenössische Nachfrage derselben literarisierenden Salon-Klientel nach poetisch-romantischer Transzendierung von Musik befriedigten. Seine Männergesänge bedienten zwar geradezu perfekt den wachsenden Musikbedarf patriotischer, deutsch-tümelnder Gesangsvereine, und dies sogar weit bis in die nationale Emphase des Deutschen Reiches hinein. Zugleich aber tragen sie vokalpolyphon feinst

ausgearbeitete Kontrapunktik historisch weiter, produktiv geschöpft aus alter Musik und rückgebunden an bedeutende, in der Romantik überhaupt erst als ästhetisch reizvoll erkannte Vokalmusik vergangener Jahrhunderte. Und während die Streichquartette und Sinfonien auf ihre Art eine kompositorische Auseinandersetzung gleichzeitig mit Beethoven, Mozart und poetischen, außermusikalischen Konzepten suchen und sich so aus eindimensionalen teleologischen Geschichtsvorstellungen lösen, bedienen die großen Oratorien para-konfessionelle, gleichwohl biblisch abgesicherte Transzendenzbedürfnisse, für deren Erfüllung eine kompositorische Feinabstimmung zwischen vertrauten großformatigen Klangbildern Johann Sebastian Bachs, Georg Friedrich Händels und zeitgenössischer romantischer Klangästhetik notwendig wurde – und gelang. Mendelssohns Musik ist in diesen und vielen weiteren Beispielen perspektivenreich im besten modernen Sinne.

Schließlich war es auch die Person Mendelssohn selbst, die durch ihre zahlreichen Ämter, Schüler und Künstlerfreunde und nicht zuletzt ihre Herkunft aus einer berühmten jüdischen Philosophenfamilie einem weltoffenen Lebens- und Schaffenskonzept zugetan war, dem ein eindeutiges Etikett fehlte. Ihm war weltverneinende Einsiedlerei ebenso fremd wie expressiver Originalitätsdruck; Angst vor Beethoven fehlte ihm völlig. Mendelssohn versuchte in einem gesellschaftspolitisch von verwirrenden und inspirierenden Umwälzungen geprägten Zeitalter, das romantisch-verträumt und doch bürgerlich-realistisch sein wollte, seinen Platz zu finden.

Ein Komponisten-Handbuch zu Mendelssohn hat, um diesem Spannungsfeld aus individuellen Perspektiven und Positionierungen angemessen zu begegnen, zunächst davon auszugehen, dass sich Mendelssohns Biographie doppelt lesen lässt, als romantischer holistischer Sinnentwurf und als individuelle Komponistenkarriere im vormärzlichen Deutschland. Diese Lesart bildet in unserem Handbuch den Ausgangspunkt für die Abschnitte zu den Lebenswelten, Einflüssen und Kontexten, die sowohl religiöse (Jascha Nemtsov), familiäre (Beatrix Borchard) und freundschaftliche (Michael Chizzali) Aspekte abdecken, als auch Mendelssohns Bildung (R. Larry Todd), seine Reisen (Peter Ward Jones) und seine Ämter (Stefan Menzel) beleuchten. Ein besonderes Augenmerk gilt dem Briefschreiber Mendelssohn (Helmut Loos) sowie seinen Begegnungen mit Johann Wolfgang von Goethe

und dem Inspirationsfeld der alten Musik (Daniel Tiemeyer). Die Darstellung der Schaffensprozesse nimmt den Weg von der Skizze bis zum Druck ebenso in den Blick (Thomas Schmidt), wie sie dem für Mendelssohn spezifischen Schaffen zwischen Klang, Poesie und Bild (Fabian Czolbe) nachspürt.

Damit ist der Weg bereitet für die Werkbetrachtungen, die – dem Mendelssohn-Werkverzeichnis von 2009 folgend – zunächst die Vokalmusik (mit Beiträgen von Andreas Eichhorn, Klaus Rettinghaus, Panja Mücke, Volker Kalisch, Alexander Lotzow, Friederike Wißmann und Antje Tumat) und sodann die Instrumentalmusik (mit Beiträgen von Thomas Schmidt, Stefan Drees, Benedikt Leßmann, Hartmut Schick, Clemens Harasim, Hans-Joachim Hinrichsen und Michael Meyer) vielseitig diskutieren. Alle Werkbetrachtungen sind darum bemüht, die Faktur der Musik darzustellen sowie die jeweiligen Einflüsse und Kontexte zu erhellen.

Großen Raum nimmt anschließend der Abschnitt zur Wirkungsgeschichte ein, um Mendelssohns vielschichtiger, vor allem auch internationaler Rezeption im »langen« 19. Jahrhundert (Barbara Eichner) ebenso gerecht zu werden wie der prekären Situation zwischen 1918 und 1945 (Yvonne Wasserloos) und der bemerkenswerten Mendelssohn-Renaissance nach 1945 (Marie Louise Herzfeld-Schild). Ein neuer, fruchtbringender Ansatz der Rezeptionsgeschichte wird in einem Text zu den Widmungen an Mendelssohn erprobt (Maximilian Rosenthal). Abschließend stehen mit der Interpretationsgeschichte im Wandel (Heinz von Loesch) und Mendelssohn im Film (Julia Heimerdinger) zwei mediale Perspektiven im Fokus, die manches Unbekannte bereithalten. Insgesamt versucht das Handbuch mit seinem Fokus auf Grundlagenforschung und Biographik, Ästhetik und Wirkungsgeschichte einen ebenso überblicksartigen wie vielseitig neuen Zugang zum Phänomen Mendelssohn anzubieten.

* * *

Ein solches Handbuch-Projekt ist ohne ein Team aus engagierten Mitarbeitern, einem ausgezeichneten Verlags-Lektorat, einer hohen Sorgfalt in Layout, Satz und Korrektur und – vor allem – ohne einen Kreis Mendelssohn-begeisterter Autorinnen und Autoren nicht vorstellbar. Dass sich Letztere auf das Wagnis eingelassen haben, einem Konzept zu folgen, das

formatbedingte Begrenzung mit dem Anspruch auf größtmögliche Perspektivenbreite und wissenschaftliche Exzellenz verbinden will, gehört zu den schönsten Erfahrungen in den Jahren der Erarbeitung. Die Mitarbeiter des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Fabian Czolbe, Alexander Faschon, Maximilian Rosenthal, Wiebke Staasmeyer, Kai Marius Schabram und Daniel Tiemeyer, haben die Redaktion mit unermüdlichem Engagement unterstützt, Korrespondenzen und Texteinrichtungen übernommen sowie unverzichtbare Verzeichnisse, Zeittafeln und Register erstellt. Ohne diese akribischen und stets um konstruktive Lösungen bemühten Vorarbeiten wäre das Handbuch nicht erschienen. Marie Julius, Hilfskraft am Institut, hat Großes in der formalen Einrichtung sämtlicher Texte geleistet und dabei stets

in bewundernswerter Weise den Überblick behalten. Jutta Schmoll-Barthel als Lektorin des Bärenreiter-Verlages und Daniel Lettgen als Korrektor haben das Projekt der Verlage Bärenreiter und Metzler mit enormem Einsatz begleitet und den Texten schließlich ihren letzten Schliff gegeben. Dorothea Willering zeichnet für das schöne Layout verantwortlich. Bestandshaltende Institutionen in Oxford (Bodleian Library), Berlin (Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz), Washington (Library of Congress), London (Tate Gallery), Lübeck (Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck), Frankfurt am Main (Jüdisches Museum) und Düsseldorf (Stadtarchiv) stellten Reproduktionen für die Abbildungen bereit. Allen Genannten gilt mein aufrichtigster Dank.

Christiane Wiesenfeldt
Weimar, im März 2020

Siglenverzeichnis

- Green Books = Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford. Vol. 1, compiled by Margaret Crum (= Musikbibliographische Arbeiten 7), Tutzing 1980
- Hensel WV 2000 = Renate Hellwig-Unruh: Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy – thematisches Verzeichnis der Kompositionen, Adliswil / Lottstetten 2000
- Inventar 1844 = Mendelssohns eigenhändiges Verzeichnis *Musikalien* (1844), GB-Ob, M. D. M. c. 49, fols. 29–30
- LMA = Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys, Leipzig 1960–1989; seit 1992: Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsg. von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Wiesbaden / Leipzig / Paris
- Musikalienverzeichnis 1823–1833 = Rudolf Elvers und Peter Ward Jones: Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy, in: Mendelssohn-Studien 8 (1993), S. 85–103
- MWV = Ralf Wehner: Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV), Studien-Ausgabe, Wiesbaden / Leipzig / Paris 2009
- Nachlass-Band 1–15 = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikalienabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 1–15
- Nachlass-Band 16 = Standort unbekannt
- Nachlass-Band 17–23 = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikalienabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 17–23
- Nachlass-Band 24 = Standort umstritten
- Nachlass-Band 25–31 = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikalienabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 25–31
- Nachlass-Band 32–41 = Kraków (Krakau, Cracow), Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska, Mendelssohn Aut. 32–41
- Nachlass-Band 42 = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikalienabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 42
- Nachlass-Band 43 = an verschiedenen Standorten
- Nachlass-Band 44 = Kraków (Krakau, Cracow), Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska, Mendelssohn Aut. 44
- Nachlass-Band 45–50 = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikalienabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 45–50
- Nachlass-Band 51 = Kraków (Krakau, Cracow), Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska, Mendelssohn Aut. 51; Anhang in Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikalienabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 51
- Nachlass-Band 52 = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikalienabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. Ms. 9035
- Nachlass-Band 53–55 = Kraków (Krakau, Cracow), Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska, Mendelssohn Aut. 53–55
- Nachlass-Band 56–60 = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikalienabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 56–60
- Nachlass-Band (ohne Zählung) = Kraków (Krakau, Cracow), Uniwersytet Jagielloński, Biblioteka Jagiellońska, Mendelssohn Aut.
- Kritische Ausgabe Rietz = Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz, Leipzig 1874–1877 (19 Serien in 157 Lieferungen), Reprint u. a. Farnborough, England 1967/68
- Sämtliche Briefe = Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, 12 Bände und eine CD-Rom, Kassel 2008–2017
- Sämtliche Briefe 1 = Band 1: 1816 bis Juni 1830, hrsg. und kommentiert von Juliette Appold und Regina Back, Kassel 2008
- Sämtliche Briefe 2 = Band 2: Juli 1830 bis Juli 1832, hrsg. und kommentiert von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel 2009
- Sämtliche Briefe 3 = Band 3: August 1832 bis Juli 1834, hrsg. und kommentiert von Uta Wald unter Mitarbeit von Juliane Baumgart-Streibert, Kassel 2010
- Sämtliche Briefe 4 = Band 4: August 1834 bis Juni 1836, hrsg. und kommentiert von Lucian Schiwietz und Sebastian Schmiedler, Kassel 2011
- Sämtliche Briefe 5 = Band 5: Juli 1836 bis Januar 1838, hrsg. und kommentiert von Uta Wald unter Mitarbeit von Thomas Kauba, Kassel 2012

Sämtliche Briefe 6 ■ Band 6: Februar 1838 bis September 1839, hrsg. und kommentiert von Kadja Grönke und Alexander Staub, Kassel 2012

Sämtliche Briefe 7 ■ Band 7: Oktober 1839 bis Februar 1841, hrsg. und kommentiert von Ingrid Jach und Lucian Schiwietz, Kassel 2013

Sämtliche Briefe 8 ■ Band 8: März 1841 bis August 1842, hrsg. und kommentiert von Susanne Tomkovič, Christoph Koop und Sebastian Schmideler, Kassel 2013

Sämtliche Briefe 9 ■ Band 9: September 1842 bis Dezember 1843, hrsg. und kommentiert von Stefan Münnich, Lucian Schiwietz und Uta Wald unter Mitarbeit von Ingrid Jach, Kassel 2015

Sämtliche Briefe 10 ■ Band 10: Januar 1844 bis Juni 1845, hrsg. und kommentiert von Uta Wald, Kassel 2013

Sämtliche Briefe 11 ■ Band 11: Juli 1845 bis Januar 1847, hrsg. und kommentiert von Susanne Tomkovič, Christoph Koop und Janina Müller, Kassel 2016

Sämtliche Briefe 12 ■ Band 12: Februar 1847 bis November 1847, Gesamtregister der Bände 1 bis 12, hrsg. und kommentiert von Stefan Münnich, Lucian Schiwietz und Uta Wald, Kassel 2017

Thematisches Verzeichniss 1846 ■ Thematisches Verzeichnis im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1846; zu Lebzeiten erschienene erste Ausgabe des bei Breitkopf & Härtel in verschiedenen Auflagen gedruckten Werkverzeichnisses

Verzeichnis Rietz ■ Julius Rietz: Verzeichniß der sämtlichen musikalischen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy, in: Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, Reprint Potsdam 1997, S. 499–520

Zeittafel

erstellt von Alexander Faschon

Jahr	Biographisches	Werke	Kulturhistorisches
1805	15. Nov.: Fanny Mendelssohn wird als erstes Kind von Abraham und Lea Mendelssohn in Hamburg geboren		
1809	3. Feb.: Felix Mendelssohn wird in Hamburg geboren		31. Mai: Tod Joseph Haydns 16. Aug.: Gründung der Berliner Universität
1810			22. Feb.: Geburt Frédéric Chopins 8. Juni: Geburt Robert Schumanns
1811	11. April: Rebecka Mendelssohn wird geboren - Sommer: Flucht der Familie nach Berlin vor der französischen Besatzung Hamburgs		22. Okt.: Geburt Franz Liszts 24. Okt.: Geburt Ferdinand Hillers 21. Nov.: Tod Heinrich von Kleists
1812			13. Mai: Ludwig van Beethoven vollendet seine 7. Sinfonie
1813	30. Okt.: Paul Mendelssohn wird geboren		22. Mai: Geburt Richard Wagners 10. Okt.: Geburt Giuseppe Verdis 16.–19. Okt.: Völkerschlacht bei Leipzig
1814			23. Mai: Beethovens Oper <i>Fidelio</i> uraufgeführt 18. Sept.: Beginn des Wiener Kongresses
1815	Erster Unterricht durch die Eltern Abraham und Lea		- Verbannung Napoleons 1. April: Geburt Otto von Bismarcks
1816	21. März: Evangelische Taufe der Kinder in der Jerusalems- und Neuen Kirche zu Berlin. Felix erhält zusätzlich zu seinem Rufnamen die Namen Jacob Ludwig - Reise der Familie nach Paris, dort erhalten die Kinder Klavierunterricht bei Marie Bigot - Klavierunterricht bei Ludwig Berger - Mendelssohn erhält Violinunterricht bei Carl Wilhelm Henning		

Jahr	Biographisches	Werke	Kulturhistorisches
1817			22. Feb.: Geburt Niels Wilhelm Gades G. W. F. Hegel: <i>Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriss</i>
1818	28. Nov.: Mendelssohns erster öffentlicher Auftritt bei einem Konzert des Waldhorn-Virtuosen Joseph Gugel		- Beethoven: <i>Hammerklaviersonate</i> op.106 5. Mai: Geburt Karl Marx'
1819	- die Kinder erhalten häuslichen Unterricht bei Carl Wilhelm Ludwig Heyse - Theorie- und Kompositionsunterricht bei Carl Friedrich Zelter		13. Sept.: Geburt Clara Wiecks - Arthur Schopenhauer: <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> (1. Band) - Carl Maria von Weber: <i>Aufforderung zum Tanz</i> WeV S.10
1820	1. Okt.: Eintritt Mendelssohns in die Berliner Sing-Akademie	<i>Die Soldatenliebschaft</i>, Singspiel MWV L 1	6. Okt.: Geburt Jenny Linds
1821	Okt./Nov.: Reise mit Zelter nach Weimar, dort Bekanntschaft mit Johann Wolfgang von Goethe. Auf der Durchreise Besuch bei Johann Gottfried Schicht in Leipzig, der in der Thomaskirche eine Motette von Mendelssohn aufführt	<i>Die beiden Pädagogen</i>, Singspiel MWV L 2 (publ. 1966)	18. Juni: Carl Maria von Webers Oper <i>Der Freischütz</i> WeV C. 7 uraufgeführt - Hegel: <i>Grundlinien der Philosophie des Rechts</i>
1822	- Die Eltern konvertieren zum Protestantismus und führen nun den Beinamen Bartholdy - Juli–Okt.: Reise der Familie in die Schweiz. Bekanntschaft mit Louis Spohr und Ferdinand Hiller - Beginn der regelmäßigen Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn	18. Okt.: Klavierquartett Nr. 1 c-Moll MWV Q 11 (publ. 1823) <i>Die wandernden Komödianten</i>, Singspiel MWV L 3	25. Juni: Tod E. T. A. Hoffmanns - Franz Schubert: Sinfonie Nr. 7 h-Moll D 759, »Unvollendete«
1823	- Herbst: Mendelssohns Konfirmation - Weihnachten [?]: Er erhält von der Großmutter Babette Salomon eine Abschrift von Johann Sebastian Bachs <i>Matthäus-Passion</i> BWV 244	- Klavierquartett Nr. 2 f-Moll MWV Q 13 (publ. 1825) - April/Mai: Konzert d-Moll für Violine, Klavier und Orchester MWV O 4 (publ. 1960) 3. Juni: Sonate f-Moll für Violine und Klavier MWV Q 12 (publ. 1825) - Herbst: Sechs Streichersinfonien MWV N 1–6 (publ. 1972) - Sept./Okt.: Konzert E-Dur für zwei Klaviere und Orchester MWV O 5 (publ. 1960) 6. Nov.: <i>Der Onkel aus Boston/Die beiden Neffen</i>, Komische Oper MWV L 4	Beethoven: 9. Sinfonie d-Moll op.125
1824	Nov.: Bekanntschaft mit Ignaz Moscheles	31. März: Sinfonie Nr.1 c-Moll MWV N 13 (publ. 1830) 10. Mai: Klaviersextett D-Dur MWV Q 16 (publ. 1868) 12. Nov.: Konzert As-Dur für zwei Klaviere MWV O 6 (publ. 1961)	- Beethoven: <i>Missa solemnis</i> op.124 2. März: Geburt Bedřich Smetanas 4. Sept.: Geburt Anton Bruckners

Jahr	Biographisches	Werke	Kulturhistorisches
1825	- Frühjahr: Reise nach Paris, dort Begegnung mit Luigi Cherubini, der sich begeistert über das Klavierquartett h-Moll äußert. Außerdem Bekanntschaft mit Daniel-François-Esprit Auber, Pierre Baillot, Alexandre Boucher, Charles-Simon Catel, Jacques Fromental Halévy, Henri Herz, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Rudolphe Kreutzer, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, George Onslow, Anton Reicha, Gioachino Rossini - Spätsommer: Umzug der Familie in die Leipziger Straße 3	18. Jan.: Klavierquartett Nr. 3 h-Moll MWV Q 17 (publ. 1825) 15. Okt.: Streichoktett Es-Dur MWV R 20 (publ. 1833) - Oper <i>Die Hochzeit des Camacho</i> MWV L 5 (publ. 1828)	25. Okt.: Geburt Johann Strauß' (Sohn) 14. Nov.: Tod Jean Pauls - Chopin: Rondo c-Moll für Klavier op. 1
1826	Mendelssohn reicht seine Oper <i>Die Hochzeit des Camacho</i> bei der Berliner Oper ein	4. März: Ouvertüre C-Dur MWV P 2 (publ. 1867) 22. März: Sonate E-Dur für Klavier MWV U 54 (publ. 1826) 6. Aug.: Ouvertüre E-Dur zu Shakespeares <i>Sommernachtstraum</i> MWV P 3 (publ. 1832)	12. April: Carl Maria von Webers Oper <i>Oberon</i> WeV C. 10 uraufgeführt 5. Juni: Tod Carl Maria von Webers
1827	29. April: Uraufführung der <i>Hochzeit des Camacho</i> an der Berliner Hofoper mit mäßigem Erfolg - Spätsommer: Ferienreise zum Rhein mit Eduard Magnus und Louis Heydemann - Herbst: Immatrikulation an der Berliner Universität - Heyse wird an die Berliner Universität berufen. Fortan altsprachlicher Unterricht bei Johann Gustav Droysen	Drucklegung der <i>Zwölf Gesänge</i> für eine Singstimme und Klavier (davon drei komponiert von Fanny) MWV Sammeldruck 2	26. März: Tod Beethovens
1828	Okt.: Reise nach Brandenburg, dort Gast des Singvereinsleiters Samuel Dietrich Steinbeck		29. März: Heinrich Marschners Oper <i>Der Vampyr</i> uraufgeführt 19. Nov.: Tod Franz Schuberts
1829	11./29. März: Erste Wiederaufführungen von Bachs <i>Matthäus-Passion</i> mit der Berliner Sing-Akademie - April–Nov.: 1. Englandreise: London, später nach Schottland (Hebriden) und Wales 3. Okt.: Fanny heiratet Wilhelm Hensel	30. Jan.: <i>Variations concertantes (Andante con variazioni)</i> D-Dur für Violoncello und Klavier MWV Q 19 (publ. 1830)	Schumann: <i>Abegg-Variationen</i> für Klavier op. 1
1830	- Mai–Nov.: Bildungsreise in den Süden (über u. a. München, Salzburg, Wien, Venedig, Bologna, Florenz) - Nov.–Apr. 1831: Rom	- Drucklegung der <i>Zwölf Lieder</i> für eine Singstimme und Klavier (davon drei komponiert von Fanny Hensel) MWV Sammeldruck 3 13. Juni: <i>Rondo capriccioso</i> E-Dur für Klavier MWV U 67 (publ. 1830) 12. Mai: Sinfonie Nr. 5 (»Reformations-Sinfonie«) d-Moll MWV N 15 (publ. 1868) 16. Dez.: Ouvertüre h-Moll <i>Die Hebriden oder Die Fingals-Höhle</i> MWV P 7 (publ. 1833)	- Die elfjährige Clara Wieck unternimmt ihre erste Konzertreise - Berlioz: <i>Sinfonie fantastique</i> op. 14
1831	- April–Mai: Neapel, Pompeji, Ischia, Amalfi, Capri - Juni: Rom, Perugia, Florenz	Okt.: Konzert Nr. 1 g-Moll für Klavier und Orchester MWV O 7 (publ. 1832)	- Sachsen erhält eine Verfassung 14. Nov.: Tod Hegels

Jahr	Biographisches	Werke	Kulturhistorisches
1831	▪ Juli: Mailand, Genua ▪ Aug.: Genf, Vevey, Unterseen, Interlaken, Engelberg, Rhonegletscher, Luzern, Schwyz ▪ Sept.: Rapperswil, Walenstadt, Sargans, St. Gallen, Lindau, Memmingen, Augsburg ▪ Sept.–Dez.: München, Stuttgart, Heidelberg, Frankfurt a. M., Düsseldorf, Lüttich ▪ Dez.–Apr. 1832: Paris. Dort Wiederbegegnung mit Pierre Baillot und Cherubini, erste Kontakte zu Frédéric Chopin		▪ Heinrich Heine verlässt Deutschland ▪ Schumanns Debüt als Musikschriftsteller in der <i>Allgemeinen musikalischen Zeitung</i>
1832	▪ 23. April–Juni: 2. Englandreise: London ▪ Nov.: Auftrag der Philharmonic Society zur Komposition einer Sinfonie, einer Ouvertüre und eines Gesangsstücks	▪ Drucklegung der <i>Sechs Gesänge</i> für eine Singstimme und Klavier MWV Sammeldruck 6 ▪ Drucklegung des ersten Heftes <i>Lieder ohne Worte</i> MWV Sammeldruck 5 ▪ 13. Feb.: <i>Die erste Walpurgisnacht</i>, Ballade für Soli, gemischten Chor und Orchester MWV D 3 (publ. 1844) ▪ 18. Mai: <i>Capriccio brillante</i> h-Moll für Klavier und Orchester MWV O 8 (publ. 1832)	▪ Mit der Reform des englischen Parlaments haben nun eine Million Bürger das Wahlrecht ▪ 23. Jan.: Tod Eduard Rietz' ▪ 10. März: Tod Muzio Clementis ▪ 22. März: Tod Goethes
1833	▪ 22. Jan.: Erfolgreiche Kandidatur um die Nachfolge Zelters an der Berliner Sing-Akademie. Gewählt wird Carl Friedrich Rungenhagen ▪ Frühjahr: Mendelssohn nimmt die Einladung an, das Niederrheinische Musikfest zu leiten ▪ April–Mai: 3. Englandreise: London ▪ 20. Mai: Mendelssohn unterzeichnet den Vertrag als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf für die Tätigkeitsbereiche bürgerliches Konzertwesen, Kirchenmusik und Theater ▪ Juni–Aug.: 4. Englandreise: London, Greenwich, Portsmouth, Isle of Wight ▪ 1. Okt.: Amtsantritt in Düsseldorf	▪ 13. März: Sinfonie Nr. 4 A-Dur (<i>»Italienische«</i>) MWV N 16 (publ. 1851) ▪ 14. Nov.: Ouvertüre F-Dur zum Märchen von der schönen Melusine MWV P 12 (publ. 1836)	▪ Chopin: <i>Études</i> für Klavier op. 10 ▪ 7. Mai: Geburt Johannes Brahms' ▪ François Joseph Fétis: <i>Biographie universelle des musiciens</i> (1833–1844)
1834	▪ Ende Aug.–Okt.: Reise nach Berlin. Besuch in Kassel bei Moritz Hauptmann (6. Okt.) ▪ 23. Okt.: Mendelssohn dirigiert das erste Abonnementkonzert des Düsseldorfer Musikvereins	▪ 29. Jan.: <i>Rondo brillante</i> Es-Dur für Klavier und Orchester MWV O 10 (publ. 1834)	▪ 12. Feb.: Tod Friedrich Schleiermachers ▪ 3. April: Erste Ausgabe der <i>Neuen Zeitschrift für Musik</i> ▪ Berlioz: <i>Harold en Italie</i> op. 16
1835	▪ 26. Jan.: Mendelssohn nimmt das Angebot an, die Leipziger Gewandhauskonzerte zu leiten ▪ 1. Sept.: Amtsantritt als Gewandhauskapellmeister. Aufgaben umfassen ca. 20 Abonnementkonzerte, Kammermusik und »Extraconcerte« ▪ 4. Okt.: Erstes Gewandhauskonzert unter Mendelssohns Leitung ▪ Okt.: Mit Moscheles kurze Reise nach Berlin, wo Mendelssohn zum letzten Mal seinen Vater sieht ▪ 19. Nov.: Abraham Mendelssohn stirbt in Berlin	▪ Drucklegung des zweiten Heftes <i>Lieder ohne Worte</i> MWV Sammeldruck 9	▪ Schumann: <i>Carnaval</i> für Klavier op. 9; <i>Sinfonische Étuden</i> für Klavier op. 13 ▪ 8. April: Tod Wilhelm von Humboldts ▪ 24. Sept.: Tod Vincenzo Bellinis ▪ 26. Sept.: Gaetano Donizettis Oper <i>Lucia di Lammermoor</i> uraufgeführt

Jahr	Biographisches	Werke	Kulturhistorisches
1836	8. März: Mendelssohn erhält die Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig 22./23. Mai: Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf - Juni–Sept.: Aufenthalt in Frankfurt, um den erkrankten Johann Nepomuk Schelble als Leiter des Frankfurter Cäcilienvereins zu vertreten 9. Sept.: Verlobung mit Cécile Jeanrenaud	18. April: <i>Paulus. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift</i> MWV A 14 (publ. 1836)	9. Jan: Geburt Camille Saint-Saëns' 29. Feb.: Giacomo Meyerbeers Oper <i>Les Huguenots</i> uraufgeführt
1837	28. März: Mendelssohn heiratet Cécile Jeanrenaud in Frankfurt - Aug.–Sept.: 5. Englandreise: London, Birmingham	- Drucklegung der <i>Sechs Gesänge</i> für eine Singstimme und Klavier MWV Sammeldruck 13 - Drucklegung des dritten Heftes <i>Lieder ohne Worte</i> MWV Sammeldruck 16 18. Juni: Streichquartett e-Moll MWV R 26 (publ. 1839) 5. Aug.: Konzert Nr. 2 d-Moll für Klavier und Orchester MWV O 11 (publ. 1838) 22. Dez.: <i>Der 42. Psalm</i> (»Wie der Hirsch schreit«) MWV A 15 (publ. 1838)	- Schumann: <i>Phantasiestücke</i> op. 12 - Berlioz: <i>Requiem</i> op. 5 11. Jan.: Tod John Fields 22. Dez.: Albert Lortzings Oper <i>Zar und Zimmermann</i> uraufgeführt
1838	7. Feb.: Geburt des ersten Sohns Carl Wolfgang Paul 15. Feb.: Erste Serie der Historischen Konzerte	6. Febr.: Streichquartett Es-Dur MWV R 28 (publ. 1839) 6. April: <i>Der 95. Psalm</i> (»Kommt, lasst uns anbeten«) MWV A 16 (publ. 1842) 24. Juli: Streichquartett D-Dur MWV R 30 (publ. 1839) 13. Okt.: Sonate Nr. 1 B-Dur für Violoncello und Klavier MWV Q 27 (publ. 1839) 1. April: <i>Serenade</i> und <i>Allegro gioioso</i> h-Moll / D-Dur für Klavier und Orchester MWV O 12 (publ. 1839)	- Schumann: <i>Kinderszenen</i> für Klavier op. 15 6. Jan.: Geburt Max Bruchs 25. Okt.: Geburt George Bizets
1839	19.–21. Mai: Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf, wo Mendelssohn erstmals in Deutschland Georg Friedrich Händels <i>Messias</i> HWV 56 ungekürzt dirigiert 6.–8. Sept.: Musikfest in Braunschweig 2. Okt.: Geburt der Tochter Marie	- Drucklegung der <i>Sechs Lieder</i> für eine Singstimme und Klavier MWV Sammeldruck 20 - März: Ouvertüre c-Moll zu <i>Ruy Blas</i> MWV P 15 (publ. 1851) 18. Juli: Klaviertrio Nr. 1 d-Moll MWV Q 29 (publ. 1840) 9. Aug.: <i>Der 114. Psalm</i> (»Da Israel aus Ägypten zog«) MWV A 17 (publ. 1841)	21. März: Geburt Modest Mussorgskis - Chopin: <i>Préludes</i> für Klavier op. 28 - Chopin: Klaviersonate b-Moll op. 35
1840	- Pläne zu einem Konservatorium in Leipzig 8.–10. Juli: Norddeutsches Musikfest in Schwerin - Sept.–Anfang Okt.: 6. Englandreise: London, Birmingham	27. Nov.: <i>Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift</i> MWV A 18 (publ. 1841)	7. Mai: Geburt Peter Iljitsch Tschaikowskis 7. Mai: Tod Caspar David Friedrichs 27. Mai: Tod Niccolò Paganinis 7. Juni: Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. 12. Sept.: Robert Schumann heiratet Clara Wieck
1841	18. Jan.: Sohn Paul wird geboren 21. Jan.: Beginn einer zweiten Serie Historischer Konzerte	17 <i>Variations sérieuses</i> d-Moll für Klavier MWV U 156 (publ. 1841) - Drucklegung des vierten Heftes <i>Lieder ohne Worte</i> MWV Sammeldruck 23	- Schumann: 1. Sinfonie op. 38 - Ludwig Feuerbach: <i>Das Wesen des Christentums</i>

Jahr	Biographisches	Werke	Kulturhistorisches
1841	- Frühjahr: Mendelssohn nimmt das Angebot an, an der vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. geplanten kulturpolitischen Restauration mit starker Betonung der Künste mitzuwirken - Ende Juli: Übersiedelung nach Berlin		8. Sept.: Geburt Antonín Dvořák
1842	- Febr.: Mendelssohn wird zum Ehrenmitglied der Berliner Sing-Akademie ernannt 10. März: Mendelssohn lehnt das Angebot ab, Theodor Weinlig als Thomaskantor nachzufolgen, und schlägt stattdessen Moritz Hauptmann vor 15.–17. Mai: Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf - Mai–Juli: 7. Englandreise: London, Manchester - Aug.–Sept.: Reise in die Schweiz 24. Okt.: Audienz bei Friedrich Wilhelm IV. Weil die Pläne des Königs sich nicht realisieren lassen, möchte Mendelssohn nicht zu öffentlichen Tätigkeiten verpflichtet sein und verzichtet infolgedessen auf die Hälfte seines Gehalts 13. Nov.: Audienz beim sächsischen König Friedrich August II. zur Bereitstellung finanzieller Mittel für die Errichtung des Leipziger Konservatoriums 22. Nov.: Ernennung zum General-Musik-Director durch Friedrich Wilhelm IV. 12. Dez.: Tod der Mutter in Berlin	20. Jan.: Sinfonie Nr. 3 a-Moll (<i>»Schottische«</i>) BWV N 18 (publ. 1842)	15. März: Tod Luigi Cherubini 28. Juli: Tod Clemens Brentanos 20. Okt.: Wagners Oper <i>Rienzi</i> uraufgeführt - Schumann: Streichquartette op. 41
1843	9. März: Konzert zum 100-jährigen Jubiläum der Gewandhauskonzerte 2. April: Das Conservatorium der Musik zu Leipzig wird eröffnet. Lehrer sind Carl Ferdinand Becker, Ferdinand David, Ferdinand Böhme, Henriette Grabau-Bühnau, Hauptmann, Schumann, Moscheles, Franz Brendel, Moritz Gotthold Klengel, Ernst Ferdinand Wenzel, Louis Plaidy u. a. 13. April: Mendelssohn wird Ehrenbürger der Stadt Leipzig 23. April: Enthüllung des Bach-Denkmals nahe der Thomaskirche 1. Mai: Geburt des Sohnes Felix	- Drucklegung der <i>Sechs Lieder</i> für eine Singstimme und Klavier BWV Sammeldruck 26 - Sonate Nr. 2 D-Dur für Violoncello und Klavier BWV Q 32 (publ. 1843) 27. Dez.: <i>Der 98. Psalm</i> (<i>»Singet dem Herrn ein neues Lied«</i>) BWV A 23 (publ. 1851)	2. Jan.: Wagner: <i>Der fliegende Holländer</i> uraufgeführt 7. Juni: Tod Friedrich Hölderlins 15. Juni: Geburt Edvard Griegs
1844	- Mai–Juli: 8. Englandreise: London, Manchester 31. Juli / 1. Aug.: Musikfest in Zweibrücken - Ende Sept.: Mendelssohn grenzt seine Berliner Verpflichtungen auf Kompositionen für den König ein	- Drucklegung der <i>Sechs Lieder</i> für zwei Singstimmen und Klavier BWV Sammeldruck 30 - Drucklegung des fünften Heftes <i>Lieder ohne Worte</i> BWV Sammeldruck 29 16. Sept.: Konzert e-Moll für Violine und Orchester BWV O 14 (publ. 1845)	- Heinrich Heine: <i>Deutschland. Ein Wintermärchen</i> - Berlioz: <i>Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes</i> - Chopin: Klaviersonate h-Moll op. 58 - Arthur Schopenhauer: <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> (2. Band) 15. Okt.: Geburt Friedrich Nietzsches

Jahr	Biographisches	Werke	Kulturhistorisches
1845	2. März: Mendelssohn wird die Leitung der musikalischen Abteilung der Berliner Akademie der Künste angeboten 19. Sept.: Geburt der Tochter Lili	<i>Sechs Sonaten</i> für Orgel BWV Sammel- druck 31 (publ. 1845) - Drucklegung des sechsten Hefts <i>Lieder ohne Worte</i> BWV Sammeldruck 32 30. April: Klaviertrio Nr. 2 c- Moll BWV Q 33 (publ. 1846) 8. Juli: Streichquintett B-Dur BWV R 33 (publ. 1850)	21. April: Lortzing: <i>Undine</i> uraufgeführt 12. Mai: Tod August Wilhelm Schlegels 19. Okt.: Wagner: <i>Tann- häuser</i> uraufgeführt - Schumann: Klavierkonzert a-Moll op. 54
1846	31. Mai–2. Juni: Mendelssohn leitet das Musikfest in Aachen 19. Juli: Mendelssohns letzter Auftritt als Kammermusiker in Leipzig - Aug.–Sept.: 9. Englandreise: London, Birmingham (Musikfest unter Moscheles' Gesamtleitung) 21. Okt.: Moscheles kommt als Klavier- professor ans Leipziger Konservatorium	6. Febr.: <i>Lauda Sion</i> für Soli, gemisch- ten Chor und Orchester BWV A 24 (publ. 1848) 19. April: <i>Festgesang an die Künstler</i> (»Der Menschheit Würde«) BWV D 6 (publ. 1846) 11. Aug.: <i>Elias. Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments</i> BWV A 25 (publ. 1847)	- Berlioz: <i>La Damnation de Faust</i> op. 24 - Chopin: Violoncellosonate g-Moll op. 65 - Schumann: 2. Sinfonie C-Dur op. 61
1847	18. Feb.: Beginn eines weiteren Zyklus Historischer Konzerte im Gewandhaus unter abwechselnder Leitung Gades und Mendelssohns - April–Mai: 10. Englandreise: London, Manchester, Birmingham 14. Mai: Fanny Hensel stirbt in Berlin an einem Gehirnschlag - Mai–Sept.: Erholungsreise in die Schweiz 4. Nov.: Felix Mendelssohn Bartholdy stirbt (vermutlich nach einem Schlag- anfall) in Leipzig. Der Trauerfeier unter großer Anteilnahme der Öffentlichkeit am 7. Nov. folgt die Beisetzung neben der Schwester Fanny auf dem Friedhof der Berliner Dreifaltigkeitskirche am 8. Nov.	- Drucklegung der <i>Sechs Lieder</i> für eine Singstimme und Klavier BWV Sam- meldruck 35 - Drucklegung der <i>Drei Motetten</i> für Singstimmen und gemischten Chor a cappella BWV Sammeldruck 37 - Sept.: Streichquartett f-Moll BWV R 37 (publ. 1850)	14. März: Verdis <i>Macbeth</i> uraufgeführt

I. POSITIONEN, LEBENSWELTEN, KONTEXTE

Romantisches Komponieren

von Christiane Wiesenfeldt

Mehrdeutigkeit als Deutungsproblem

Kein Komponistenbild der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist bis heute derart hartnäckig mit Deutungen überlagert wie jenes von Felix Mendelssohn Bartholdy. Während seine ebenfalls um 1810 geborenen Kollegen entweder als Opern-Revolutionäre (Richard Wagner), Erfinder der Programmmusik (Franz Liszt) oder romantische Musikkritiker par excellence gelten (Robert Schumann), erscheint Mendelssohns Rolle in dem bis dato wohl turbulentesten Jahrhundert der Musikgeschichte eher diffus. Sein Bild ist überklebt von einer Fülle an Etiketten, die nicht nur häufig aus einer defensiven, wenn nicht gar relativierenden Position heraus formuliert sind, sondern auch zahlreiche Widersprüche bergen. Hinzu tritt jenes, bereits ausgiebig in der Forschung diskutierte, unreflektierte Transportieren vormals antisemitisch motivierter Mendelssohn-Bilder: Bis in gegenwärtige Programmhefte hinein ist von einem nervösen Tonfall oder einer oberflächlichen Glätte seiner Musik die Rede (vgl. Fischer 2000, 147, 163f.).

Bereits Mendelssohns Vorname – Felix, der Glückliche – war aus rezeptionshistorischer Perspektive nicht günstig gewählt. Hugo Riemann, dessen Musikauffassung man wahrlich keine ideologischen Hintergedanken attestieren möchte, sah darin ein Dokument einer geradezu zwanghaften Logik des Gelingens: »Wenn auch Seelenschmerz ihm [Mendelssohn] naturgemäß nicht ganz erspart blieb, so war doch sein ganzes Leben derart vom Glück erhellt, daß man nicht mit Unrecht auf das Omen hingewiesen wird, welches in seinem Vornamen Felix lag« (Riemann 1901, 260). Hätte sein Vorname Ludwig (das heißt: lärmender Kämpfer) oder Robert (das heißt: glänzender Ruhm) gelautet, wäre Mendelssohn vielleicht eher zugestanden worden,

jenem Bild des emphatisch ringenden Künstlers zu entsprechen, das genieästhetisch modelliert war. So aber eignete »Felix« sich eher als Negativfolie eines heroischen Künstlerkonzeptes, was die Biographin Marie Lipsius alias La Mara in ihren seinerzeit auf den Punkt brachte: »Ein Heldencharakter freilich wird nicht im Sonnenlichte gezeitigt, er bedarf der Schatten und Kämpfe von großen Schmerzen. So ist auch Mendelssohn kein Heldencharakter geworden, nicht das, was man einen Heros der Töne nennt. Ihm fehlte die genialische Überfülle, die himmelanstürmende Kraft, die kühne Ursprünglichkeit, die jenen macht. Nicht in die nächtigen Tiefen innerlichen Ringens und Kämpfens ist er hinabgestiegen, eine Welt in sich befriedigter Schönheit und wolkenloser Klarheit ist es, darin seine Muse zu verweilen pflegt« (La Mara 1868, 143).

Die Überzeugung, dass eine gelungene Komponisten-Laufbahn von existenziellem Leidensdruck geprägt sein müsse, der sich in der Musik selbst äußere, deutete oft auch einen weiteren Vorteil in Mendelssohns Leben als Nachteil um: die wohlhabende Herkunft, jene Kindheit »im Sonnenlichte« (ebd.). Die dem jungen Komponisten offerierte umfassende Gesamtbildung und seine Möglichkeit, im häuslichen Rahmen mit professionellen Musikern zu arbeiten, wurde nicht als Motor musikalischer Innovation, das Beherrschen mehrerer Sprachen, seine umfassende Belesenheit oder gar die zeichnerische Ausbildung als produktiver Bildungsvorteil verstanden, sondern erneut oft als Problem gedeutet – Argumentationen, die eher in Sozialneid denn in einer objektiven Einschätzung wurzeln. Ein Glückskind mit reicher Familie und umfassender Bildung, frühem internationalen Erfolg als Komponist, obendrein auffallend attraktiv sowie später ein glücklich verheirateter Mann mit einer schönen Frau und

fünf Kindern, davon drei Söhnen: Das war selbst für Freunde – bei allem Wohlwollen – nicht immer leicht zu ertragen.

Dass Wagner diese glänzende Konstellation aus Glück und Wohlstand als eine argumentative Basis seiner rassistischen Ausführungen *Das Judentum in der Musik* (1850, erweitert 1869) nutzte, zeigt, wie leicht Mendelssohns unverschuldete biographische Realität für ideologische Zwecke missbraucht werden konnte. Spätestens seit diesem Pamphlet, dessen persönliche wie berufliche Motivationen, Inhalte und Kontexte mittlerweile umfassend aufgearbeitet worden sind (Fischer 2000), zieht sich der Topos des Jüdischen durch die Rezeptionsgeschichte Mendelssohns, auch dies nicht ohne eine gewisse Tendenz zur Überpointierung, im negativen, ideologischen, aber auch im gut meinenden, rehabilitierenden Sinn. Dass die Musik Mendelssohns selbst bislang kaum überzeugend mit jüdischen, etwa synagogalen Einflüssen in Verbindung gebracht werden konnte, dass sich auch der Komponist selbst – bis auf seine Weigerung gegenüber dem Vater, den Namen Mendelssohn durch Bartholdy auf seiner Visitenkarte zu ersetzen (Weissweiler 1985, 81 f.) – in religiösen Fragen tolerant und offen sowie auffällig leidenschaftslos zeigte: Dieser schlichte Mangel an valider dokumentarischer Evidenz verhinderte kaum die Versuche, Mendelssohns Leben und Schaffen als lebenslange, bewusste oder unbewusste Auseinandersetzung mit einer jüdischen Identität zu deuten, ihm ein »Werben um Zugehörigkeit«, ja sogar dringlicher: ein »Dazugehörenwollen« zu attestieren (Gülke 2017, 126). Aus marxistischer Perspektive konnte man diese konstruierte Spannung aus glücklicher Herkunft und jüdischer Identität als Ursache eines grundsätzlichen Leidens am bürgerlichen System interpretieren, um dem Komponisten auf diese Weise wieder in den Rang eines – letztlich doch – kämpfenden Genies aufzuhelfen: »Es gehört zu den wichtigsten – meist übersehenen – Zügen seines [Mendelssohns] Schaffens, daß es in künstlerisch äußerst wertvollen Zeugnissen von inneren Kämpfen, Anfechtungen und Zweifeln Kunde gibt« (Knepler 1961, Bd. 2, 763).

Ist Mendelssohn an diesen Rezeptionsmodellen vollkommen schuldlos, so gilt dies nicht für jene Deutungsangebote, die er den Rezipienten seiner Musik machte oder besser gesagt: absichtlich nicht machte. Einerseits verweigerte er sich im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen strikt einer Hierarchisierung

von musikalischen Gattungen oder ihrer ausführlichen ästhetisierenden Kommentierung. Stattdessen sahen sich Familie, Freunde und Publikum einem breiten Panorama an Musik gegenüber, in dem bis auf eine Große Oper – die zweiaktige Jugendoper des 18-Jährigen *Die Hochzeit des Camacho* wurde nur als Klavierauszug publiziert – beinahe alles vertreten war; eine literarisch aufgerüstete, auf Einzelwerke zielende Rezeptionssteuerung, wie sie Wagner meisterlich beherrschte, war Mendelssohns Sache nicht (hierin wird ihm später Johannes Brahms sehr ähnlich sein). Andererseits war ihm aus vielen Gründen ein souveräner Umgang mit der Musikgeschichte zu eigen, der nicht aus extrinsischer, sondern zutiefst intrinsischer Motivation resultierte. So verstand er das Komponieren als logisches, generatives Fortsetzen, als – wie er Johann Christian Lobe gegenüber geäußert haben soll – konsequentes Weitergehen »auf der vorhandenen Bahn« (Lobe 1855, 286), zugleich in dem Bewusstsein, aller guten Musik sei etwas zutiefst Wahrhaftiges eingeschrieben. Ein produktives Schöpfen aus der Musikgeschichte war für Mendelssohn allein an der musikalischen Qualität der Werke und nicht an ihrem kanonischen Rang oder ihrer Gattungszugehörigkeit ausgerichtet. Mendelssohn äußerte oft, er komponiere »nur sehr ungern mit einer bestimmten Nebenabsicht« (Sämtliche Briefe 5, 185) und »nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft« (Sämtliche Briefe 2, 303). Ausführlich vertrat schon der 21-Jährige seinen Standpunkt gegenüber Carl Friedrich Zelter: »Nur das gilt, was im tiefsten Ernst aus der innersten Seele geflossen ist, und wenn auch die Ästhetiker und Kunstgelehrten sich quälen, von außen hinein beweisen zu wollen, warum dies schön und das weniger schön sei, durch Epochen, Stil, und wie alle ihre Schubfächer heißen mögen, so ist nur jenes, glaub' ich, der einzige unveränderliche Maßstab, für Bauwerke, Malerei, Musik und alles. Wenn nicht der Gegenstand allein das Werk hervorgerufen hat, so wird es nie ›Herz zu Herzen schaffen‹« (Sämtliche Briefe 2, 172). Solch eine an kompositorischer Qualität und schaffensästhetischer Ethik geschulte Perspektive – hier zudem noch mit einem Goethe'schen Zitat aus dem *Faust* traditionsschwer beladen – konnte weitaus leichter als unzeitgemäß denn als modern aufgefasst werden. Mendelssohns Traditionsnähe wurde deswegen nicht selten als Formalismus, seine Neigung zum Werk Johann Sebastian Bachs als Gegenwartsflucht (oder in der

Ansicht Wagners als verzweifelter Versuch einer unmöglichen Assimilation an das Deutschein), seine experimentelle Freude an klassischen Formkonzepten als Klassizismus, seine hausmusikalischen Klaviersammlungen als Biedermeierlichkeit abgewertet.

Robert Schumann hat Mendelssohns »höchste sittliche und künstlerische Maxime« postum in seinen unpublizierten *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* (1848) erkannt (Schumann 1980) und ist damit dem Selbst- und Werkverständnis des Freundes recht nahegekommen. Seine Werkrezensionen indes sind von einer gewissen Ratlosigkeit oder auch Distanz geprägt: So deutet der berühmte Ausspruch, Mendelssohn habe »die Widersprüche seiner Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt«, weit mehr an, als er im Grunde aussagt (Schumann 1854, Bd. 1, 500f.). Ebenso frappiert die berühmte Verwechslung der *Italienischen* mit der *Schottischen Sinfonie*, in welcher der Rezensent Schumann behauptete, Landschaftsbilder »unter italienischem Himmel« zu hören (Schumann 1854, Bd. 4, 234). Zu einem künstlerischen Verhältnis auf Augenhöhe will auch das geflügelte Wort von einem »Mozart des 19. Jahrhunderts« nicht recht passen (Schumann 1854, Bd. 3, 273): Ohne dem zu viel Bedeutung beizumessen, liegt in diesem vielzitierten Lob eines »Klassikers« zugleich die Vorwegnahme des kommenden »Romantikers« (Beethoven), was den rezensierten Mendelssohn für jeden musikhistorisch gebildeten Leser des Jahres 1840 in die Position eines »vorher« bzw. »noch nicht« zurückschiebt. Und da nicht wiederholt werden kann, was schon war, ist ein »Mozart des 19. Jahrhunderts« freilich kein Mozart und kein Klassiker, sondern allenfalls ein Klassiker zweiter Ordnung, also Klassizist. »Nach Mozart kam ein Beethoven«, konkretisiert Schumann sein Ordnungssystem: »Und er wird auch nicht der letzte Künstler sein. [...] Dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja, er ist vielleicht schon geboren« (Schumann 1854, Bd. 3, 273). Meinte Schumann hier sich selbst?

Spätestens mit diesen widersprüchlichen stilistisch-ästhetischen Rubrizierungen verstricken sich die Deutungen zu einem unübersichtlichen Muster. Denn während es leicht schien, den angeblichen Klassizisten Mendelssohn mit der Romantik-skeptischen Ästhetik Georg Friedrich Wilhelm Hegels engzuführen und in Mendelssohns Musik klassisch-logische, widerspruchsfreie Ordnungssysteme am Werk zu

sehen, wollte nicht dazu passen, dass der Komponist zahlreiche romantische Gattungen, Topoi und Klangbilder bediente. Man kritisierte nach klassischen Maßstäben die »weakness of his melodic constitution, which seldom has enough stamina« und behauptete, dass für Mendelssohn »form really meant little« (Tovey 1989, 364f.). Andere wiederum ordneten seine Formexperimente dem Paradigma des Fortschritts zu: »Mendelssohn as progressive« (Vitercik 2004, 71). Erneut wurde auch dieses offensichtliche Spannungsfeld in Mendelssohns Schaffen weniger als produktiv, denn als Schwäche empfunden. Die Vermutung des Antisemiten Otto Schumann, Mendelssohns »kampflose Unentschiedenheit gegenüber dem Zwiespalt Romantik-Klassizismus« habe »rassische« Ursachen (Schumann 1940, 198f.), ist dabei ein Sonderfall (vgl. dennoch zum Fortleben dieser Argumentation Webster 1997, 270). Weitaus häufiger wird aus dem Widerspruch ein Kompositum geformt, das für sich genommen wiederum wenig aussagekräftig ist: So spricht Heinrich Adolf Köstlin schon 1875 von Mendelssohns »romantische[m] Klassicismus« (Köstlin 1899, 481), während Alfred Einstein noch 1950 kaum weniger unscharf formulierte, dass »das Klassizistische das Romantische zuließ und das Romantische seinen Klassizismus nicht störte« (Einstein 1950, 151). Hans-Joachim Moser bescheinigte Mendelssohn in einem stark antisemitisch getönten Artikel einen »Romantikerinstinkt« und behauptete, er habe »sich allein zur deutschen Romantik gehalten, als dessen klassizistischster Vertreter er heißen darf« (Moser 1952, 583f.). Selbst Wulf Konold, dessen Rezeptionskapitel zu Mendelssohn zu den aufschlussreichsten Studien überhaupt gehört und der bereits Friedhelm Krummachers differenzierten Blick auf den Klassizismus als produktives Rezeptionsphänomen aufnimmt (Krummacher 1978, 41 ff., 487f.), kommt nicht umhin, beide Phänomene in einem »Sowohl-als-Auch« zusammen zu denken (Konold 1984, 66), was James Webster später veranlasste, die Unschärfe und vor allem das Fehlen von Beethoven und Schubert in dieser Lesart zu kritisieren, ohne indes eine konstruktive Alternative zu entwickeln (Webster 1997, 262).

Romantik als Deutungs-Option

Wenn Mendelssohn heute als Romantiker bezeichnet wird, dann fußt dies oft auf einem romantischen Epochenbegriff der Musikgeschichtsschreibung, der – groß gerechnet – die Zeit von 1789 bis 1914 umfasst und sich darin wiederum kleinteiliger gestaltet; Mendelssohn, eher noch Schumann gehören damit, wenngleich auch hierzu abweichende Meinungen existieren, der »hochromantischen« Phase der 1830er- bis 1850er-Jahre an. Wie problematisch diese epochale Romantik-Gliederung ist, zeigt sich nicht nur daran, dass sie sozial- und kulturgeschichtlich einflussreiche Zäsuren wie 1815, 1848 oder auch 1870/71 und ihre Folgen in der Regel ignoriert, sondern auch daran, dass sie die synchronen Ereignisse und Debatten in der Literatur oder Kunst nicht als Kennzeichen verwandter romantischer Diskurse wahrnimmt. Dadurch ergibt sich musikhistoriographisch der merkwürdige Umstand, dass die literarische Frühromantik der 1790er-Jahre stark auf Musik fokussiert ist, ja ihr überhaupt wesentliche ästhetische Impulse verdankt (Lubkoll 1995), während die musikalische Romantik angeblich erst im Beethoven'schen Spätwerk, also gleichsam »verspätet« in den 1810er-Jahren einsetzt, wenn E. T. A. Hoffmann Beethovens 5. Sinfonie rezensiert (Hoffmann 1810). Carl Dahlhaus' einflussreiche Deutung der Ästhetik absoluter Musik der 1850er-Jahre als eigentlicher Repräsentant musikalischer Romantik hat sodann wesentlich dazu beigetragen, dass weit über die musikwissenschaftlichen Fachgrenzen hinaus der Eindruck entstanden ist, die musikalische Romantik sei nicht nur 20, sondern erst 50 bis 60 Jahre nach der literarischen Romantik kompositorische Realität geworden, während sie vorher lediglich ästhetische Reflexion gewesen sei (Dahlhaus 1978). In diesem Geschichtsmodell gehört Mendelssohn – wie alle anderen Komponisten zwischen 1750 und 1850 – einer übergreifenden klassisch-romantischen Periode an (Blume 1963, 802 f.; Dahlhaus 1988), die von einem monumentalen Beethoven überschattet wird, auf den – ganz gleich, ob vergangen oder zukünftig – alles konzentrisch zuzulaufen scheint.

Das Romantische in der Musik benötigte allerdings keinen Eduard Hanslick und seine Ästhetik absoluter Musik der Jahrhundertmitte, um bereits um 1800 wirksam zu werden und das Denken über und Schreiben von Musik grundlegend zu verändern.

Mendelssohn konnte Beethovens Spätwerk als jene von Hoffmann proklamierte »Stunde Null« der Romantik im Erscheinen verfolgen, er las frühromantische Literatur und Philosophie und war nicht zuletzt mit den Brüdern Friedrich und August Wilhelm Schlegel familiär verbunden, deren Schriften sich ebenso in seinem Bibliotheksverzeichnis von 1844 finden wie die Gesamtausgaben von Jean Paul oder die Gedichte von Ludwig Tieck und Joseph von Eichendorff (GB-Ob, MS MDM c. 29). Durch die Kenntnis von »Hegels Ästhetik«, über die er Johann Wolfgang von Goethe in Weimar berichten sollte (Sämtliche Briefe I, 531), konnte er sich ein Bild von dem rapiden Wandel in der Einschätzung romantischer Ästhetik zwischen 1817 und 1829 machen (Hegel 1835). Und wenn Heinrich Heine in seiner 1833 formulierten und 1836 publizierten Romantik-Kritik *Die romantische Schule* die Gebrüder Schlegel frontal angreift, beinahe zeitgleich mit Hegel das »Ende der Kunstperiode« ausruft und Goethe zur die Romantik beendenden Autorität stilisiert (Heine 1836; vgl. Bohrer 1989, 117), so dürfte dies kaum ohne die Kenntnis Mendelssohns passiert sein, der dem Kritiker Heine zwar skeptisch gegenüberstand, doch mehrere seiner ironischen Texte vertonte, die ihrerseits wiederum als genuin romantisch gelten. Auch war Mendelssohn mit dem englischen Schriftsteller Walter Scott bekannt, den er im Juli und August 1829 besucht hatte, dessen Romane er besaß und gern las. Scott hatte kurz zuvor eine Polemik gegen das Übernatürliche in deutschen romantischen Texten, »the fantastic mode of writing«, vor allem in Hoffmanns Werken, publiziert (Scott 1827, 72). Er sah darin ein Spiegelbild phantastischen Komponierens, das jeglichen Rückhalt entbehre und nichts sei als eine reine Selbstäußerung des Subjekts: »exhausted imagination of the author«; der schwere englische Geschmack (»severity of taste«) sei nicht bereit, diesen »wild and fantastic tone« aufzunehmen (ebd.).

Mendelssohn entwickelt sein Œuvre also in einer Zeit, in der bereits Fragen an romantische Modelle von Kunst gestellt werden, die deutlich älter sind. Diese Modelle betreffen keine abstrakten ästhetischen Debatten, kein philosophisches »als-ob«, sondern konkrete künstlerische Praktiken, Topoi und Ausdrucksmittel, die in der Kunst um 1800 neu formuliert und angewendet wurden. Dort hatte auch die Musik Ausdrucksebenen erreicht, die offenbar

ästhetisch so anregend waren, dass sie in den benachbarten künstlerischen und philosophischen Disziplinen Reflexionen über die Verwandtschaft von Musik und Philosophie in Gang setzten: Friedrich Schlegel hatte bereits im 444. Athenäums-Fragment von 1798 darüber nachgedacht, ob »die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Takt schaffen« muss, und fragte sich, ob »das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert [wird], wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe« (Schlegel 1798). Ihn sprach besonders die Synthese von Rationalität und Phantastik an, die er in Hoffmanns Opern realisiert sah. Für viele Literaten um 1800 war die Musik eine Erneuerungsoption für eine an die Grenzen ihrer Ausdrucksfähigkeit gelangte Sprache: »Sie [die Sprache] muß wieder Gesang werden«, forderte Novalis alias Friedrich von Hardenberg (Novalis 1978, 517) und war sich schon 1798 sicher, dass der Musiker »das Wesen seiner Kunst aus sich [nimmt] – nicht der leiseste Verdacht der Nachahmung kann ihn treffen« (Novalis 1978, 363). Damit ist keine Ablehnung natürlicher Stoffe, also eine hermetische und letztlich unvermittelbare Kunst absoluter Subjektivität gemeint, die Hegel 1807 in der *Phänomenologie des Geistes* als »Wirklichkeitsverlust« harsch kritisieren sollte, sondern das Begreifen der Natur als materiellen Fundus, gleichsam als Zeichensystem und nicht mehr als nachzuformendes Vorbild. Form und Inhalt gehen in der frühromantischen Ästhetik eine neue Verbindung ein, der Künstler herrscht autonom über das Material, das dennoch natürlich und seiner Zeichenhaftigkeit nicht beraubt ist. Wenn Arthur Schopenhauer sich 1804 notiert: »Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst« (Schopenhauer 1985, 210), so meint dies eben jenes zeitgenössische Streben nach der Lösung aus Formkorsetten und Naturimitation; etwas, was in der Musik um 1800 offenbar schon stattgefunden oder sich zumindest angedeutet hatte, und zwar ohne Revolutionslärm oder Dekonstruktivismus, sondern in der logischen Weiterentwicklung des tradierten Materials der Klänge und der Formen selbst.

Die von Hoffmann an Beethovens Instrumentalmusik geschätzte und an Jean-Paul-Lektüren geschärfte Wahrnehmung von Geisterwelten, Ahnungen und Sehnsüchten diskutierten Musikästhetiker wie Christian Friedrich Michaelis schon 1795, wenn er Wolfgang Amadé Mozart als ersten Vertreter einer

»Unbestimmtheit des musicalischen Ausdrucks« aufruft (Michaelis 1795, 48). Anknüpfend an Michel Paul Guy de Chabanon, der in seinen *Observations sur la musique* (Paris 1779, übersetzt von Johann Adam Hiller 1781) bereits einen merklichen Aufschwung in der Sinfonieproduktion registriert und darin einen Grund für die zunehmende Wirkungsmacht der Musik sieht, erkennt Michaelis in Mozarts Musik nicht nur einen bisherigen Höhepunkt, sondern eine Wende im Instrumentalkomponieren seiner Zeit, indem sich nun »innigste[r] Gefühlsausdruck mit der kunstvollsten Symmetrie in den sogenannten Nachahmungen, harmonischen Umkehrungen und dgl. Äußerungen seines [Mozarts] musikalischen Tiefsinns« verbinden (Michaelis 1795, 53). Das mögen freilich nur erste Ansätze sei, das Neue zu umschreiben. Dass die um 1800 komponierte Musik einen neuen ästhetischen Eigenwert bereithielt, den die musikalisch gebildeten Literaten als ansprechend empfanden und gleichsam katalytisch rezipierten, gehört zu dem bislang in seinen Dynamiken weitgehend unerforschten Beitrag der kompositorischen Praxis zu einer Frühromantik um 1800.

Um Romantisches in der Musik bzw. jene Entwicklungen und Neuerungen zu erkennen, die seit den späten 1780er-Jahren die Musik, Literatur und Kunst erfassten und sodann in ein historisches »Modell Romantik« um 1800 mündeten, das spätestens ab den 1820er-Jahren kritisch und produktiv hinterfragt und für weitere Verwendungen neu modelliert wurde, muss Mendelssohn diese literarisch-philosophischen Diskurse nicht einmal im Detail gekannt haben. Als umfassend historisch gebildeter Musiker mit einer ausnehmend hohen Sensibilität für Formen, Symmetrien und Proportionen war er durchaus imstande, allein auf musikalischer Ebene ein eigenes Urteil zu fällen. Nicht zuletzt wuchs er in Berlin auf, wo – neben der romantischen Oper – vor allem mit den ihm wohlvertrauten Liedern Johann Friedrich Reichardt eine romantische Trendwende eingeleitet worden war (vgl. Miller 2007).

Mendelssohn nimmt eine ganz eigene romantische Position ein. Im Gegensatz zu Schumann verweigert er sich zwar der öffentlichen literarischen Begründung seiner ästhetischen Positionen, was es nicht unbedingt einfacher macht, ihnen auf die Spur zu kommen: Schumann gründet bekanntlich eine Zeitschrift, während Mendelssohn eine große Abneigung gegenüber schreibenden Komponisten hegt. Dass

diese Tätigkeit ausgerechnet in Leipzig hochgeschätzt wird, stört ihn besonders: »[W]enn so viele Musiker in einer Stadt stecken, so müßten sie von Staatswegen gezwungen werden, auch ein bischen Musik zu machen, nicht bloße Philosophie« (Sämtliche Briefe 5, 37). Doch Schumann und Mendelssohn sind sich durchaus ähnlich in ihren romantisch-ästhetisch geprägten Geschichtsvorstellungen: So proklamiert Schumann in dem berühmten Artikel *Neue Bahnen* einen neuen komponierenden »Messias« namens Johannes Brahms (Schumann 1853) und schließt damit an frühromantische Konzepte historischer Progression an, einer immer weiteren Annäherung an ein Ideal, das spätestens in der Folgegeneration erreicht sein soll. Mendelssohn nimmt seinerseits regen Anteil an einer »Historischen Symphonie«, die ihm Louis Spohr zur Ansicht und Beurteilung schickt. Er rät zunächst, den drei Sätzen einen »letzten, recht nach Ihrem eignen Sinn« hinzuzufügen, »recht ernsthaft und vielsagend«, kommt dann aber darauf, dass es weit besser wäre, »ein größeres Instrumentalstück in freierer Form« ganz neu zu schreiben (Sämtliche Briefe 7, 403). Diesem Optimierungsdenken liegt ein philosophisches Drei-Phasen-Schema der Frühromantik zugrunde (ausgeprägt vor allem bei Novalis und Friedrich Hölderlin), das einer paradiesischen Phase eine Verlustphase und das Streben nach dem (unter Umständen verbesserten) Wiedergewinn des Paradieses (als Phase 3) folgen lässt. Die Romantiker sehen sich selbst am Ende der zweiten und verstehen ihre Kunst als Prophetie für die dritte Phase. Dieses Modell funktioniert nur im unmittelbaren Anschluss an die Geschichte, in der konstruktiven Auseinandersetzung mit und nicht in einer destruktiven Lösung von ihr. Mendelssohn ist nicht selten »die ganze jetzige Modernesmacherei zuwider« (Sämtliche Briefe 5, 429). Ihm ist – wie Schumann – bewusst, dass jeder bestimmte Ausdruck in der Kunst nur vorläufig und immer zu verbessern ist. Entsprechend irritiert ihn das exklusive Musikgeschichtsbild Goethes, der Bach, Haydn und Mozart anerkannte, Beethoven, Schubert oder den jungen Schumann aber kaum bis gar nicht zur Kenntnis nahm (vgl. dazu seinen irritierten Brief an die Familie in Sämtliche Briefe 1, 533, sowie Wiesenfeldt 2018).

Ein zweiter Aspekt zeigt Mendelssohns Nähe zu romantischer Ästhetik ebenso deutlich: Spätestens um 1800 setzen sich werkästhetische Maximen in der

Kunst durch, nach denen das Einzelwerk weniger an der tadellosen Erfüllung einer Gattungsnorm, denn an seiner individuellen Überzeugungskraft gemessen wird: eine Verdrängung der Regelpoetik durch die Autor- oder Individualpoetik. In der Musik lassen sich diese Entwicklungen vor allem in den zunehmend stil- statt genrezentrierten Diskursen der Musikpublizistik des späten 18. Jahrhunderts erkennen, aber auch in einem wachsenden Bedürfnis nach Komponisten-Biographik, -Denkmälern und -Gesamtausgaben. Mit dem Relevanzverlust von Gattungsnormen steigen die Ansprüche an Authentizität, Bestimmtheit und Gegenwärtigkeit eines Kunstwerkes, aus heutiger Perspektive beginnen in der Romantik damit die modernen Konzepte von und Erwartungen an Kunst: »Vor allem als Folge der Abkehr von der Regelpoetik im 18. Jahrhundert wird der Weg für Individualpoetiken frei, die sich bei jedem Autor, ja sogar von Werk zu Werk unterschiedlich ausprägen können. Strategien poetischer Reflexion übernehmen insofern die Funktion von Normen und Regeln, als sie der Selbstbegründung des dichterischen Textes – oder, je nach Blickwinkel und Akzentsetzung, auch der Demonstration seiner Unbegründbarkeit gelten« (Schmitz-Emans u. a. 2009, IX). Mendelssohns Äußerungen zum Romantischen, die sich seinen Briefen entnehmen lassen, beziehen sich selten auf Musik und häufiger auf Landschaften oder Handlungsweisen. Dennoch lassen sie zahlreiche Bezüge zu romantischer Ästhetik, vor allem auf die Aspekte von Authentizität, Bestimmtheit und Gegenwärtigkeit, erkennen. Zugleich zeigen sie, dass Mendelssohn die Romantik als lebendige, diskursive Praxis seiner Zeit und sich selbst als ein Teil davon wahrnahm.

Das erste romantische Motiv, das in der Korrespondenz auftaucht, ist jenes des Kontrastiven, das Mendelssohn in Landschaftsbeschreibungen einfließt, erstmals am 28. Juli 1829: »Durham konnte Mollham heißen, so weich und romantisch ist – hohe Cathedrale, tiefer Fluß, weite Gegend, enge Haine ringsum« (Brief aus Edinburgh an die Familie, Sämtliche Briefe 1, 348). Den Paaren »dur/moll«, »weich/romantisch«, »hoch/tief« und »weit/eng« steht das Zivilisatorische (»Cathedrale«, »Hain« als gehegter Wald) und Natürliche (»Fluß«, »Gegend«) kontrastierend zur Seite. Gleichzeitig wird eine Betrachterperspektive eingenommen, die Leser müssen sich den Schreiber der Zeilen in einer landschaftlich



Abb. 1 »Durham konnte Mollham heißen, so weich und romantisch ist – hohe Cathedrale, tiefer Fluß, weite Gegend, enge Haine ringsum«, so schreibt Mendelssohn an seine Familie (Sämtliche Briefe I, 348). Seine Zeichnung fertigte er auf der Schottlandreise am 24. Juli 1829 an (Zeichenbuch, Bodleian Library Oxford, MS M.D.M. d. 2, fol. 8).

exponierten Position mit Weitsicht (»ringsum«) vorstellen. Diese dynamisierten Kontraste finden sich in vielen Landschaftszeichnungen und -aquarellen Mendelssohns: Dort sind die Spannungen zwischen geordneten Linien (Zivilisation) und ungeordneten Linien (Natur) bis in die Oberflächentexturen hinein spürbar, zudem spielt die Perspektive, besonders die Weitsicht und somit die Position des Betrachters eine Rolle. Mendelssohn hat stets einen ganzheitlichen Blick auf seine Szene, er zeichnet keine Detailstudien von Pflanzen (wie seine Frau Cécile) und nur selten Porträts. Stattdessen sind seine Perspektiven stets so gewählt, dass etwas Nahes und Fernes, etwas Natürliches und Menschengemachtes zueinander tritt: vorn ein Baum, hinten ein Dorf mit Kirchturm; vorn eine Ruine, hinten eine Wald- und Seenlandschaft. Eine rein verwilderte Natur wird ebenso selten gezeichnet wie eine rein urbane Szene. Der Reiz liegt offenbar im Kontrast und in seiner Vermittlung: Denn oft ist ein Weg in Mendelssohns Bildern zu sehen, der aus der eigenen Position in die

Ferne führt oder umgekehrt, der historische Distanz und Gegenwart verbindet.

In seiner Pariser Zeit 1832 äußert sich Mendelssohn wiederholt zum Thema Romantik, etwa über sein Unverständnis der von Zeitgenossen als romantisch etikettierten Oper *Robert le Diable* von Giacomo Meyerbeer. Der Brief vom 11. Januar 1832 an Immermann ist bislang vor allem als bissige Meyerbeer- und Franzosen-Kritik gelesen worden (Mendelssohn Bartholdy 1871, 24 f., 50). Interessanter ist, dass Mendelssohn das angeblich Romantische der Oper, die Figur des Teufels, nicht als differenziert und authentisch genug empfand: »Das Sujet ist romantisch d. h. der Teufel kommt darin vor, (das genügt den Pariser zu Romantik und Phantasie) es ist aber doch sehr schlecht, und wenn nicht zwei brillante Verführungsszenen vorkämen, würde nicht einmal Effect darin sein; der Teufel ist ein armer Teufel [...]. Der Teufel heißt Bertram. Auf solch eine kalte berechnete Phantasieanstalt kann ich mir nun keine Musik denken, und so befriedigt mich

auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos und dabei kann ich einmal keinen Effect empfinden; die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und die Wahrheit fehlt, da fehlt mir der Maßstab« (Sämtliche Briefe 2, 457).

Der Wahrheitsbegriff und die damit verbundene Kritik an fehlender Authentizität durchziehen auch Mendelssohns Beobachtungen modischer Virtuosen-Konzepte des Romantischen, die er als mindestens ebenso »falsch« empfindet. So schreibt er an Zelter am 15. Februar aus Paris: »Zum Schluß des ersten Theils [des Konzertes] spielte Kalkbrenner seinen Traum; das ist ein neues Clavierconcert, das er componirt hat und worin er zur Romantik übergegangen ist, er erklärt vorher, daß es mit unbestimmten Träumen anfinke, dann käme eine Verzweiflung, dann eine Liebeserklärung und zum Schluß ein Militairmarsch. Kaum hört das Henri Herz so macht er geschwind auch ein romantisches Clavierstück und erklärt es auch vorher: erst kommt ein Gespräch zwischen Schäfer und Schäferinn, dann ein Gewitter, dann ein Gebet mit der Abendglocke, und zum Schluß ein Militairmarsch. Sie werden es nicht glauben, aber es ist wörtlich so« (Sämtliche Briefe 2, 482). Der Klaviervirtuose Herz steht auch im Zentrum einer ähnlichen Beschreibung in einem Brief aus Düsseldorf vom 26. April 1834 an das Ehepaar Moscheles: »Im Grunde bin ich ihm [Herz] gut, er ist doch eine prägnante Figur dieser Zeit, 1834, und da in der Kunst sich die Zeit abspiegeln soll (wie Hegel oder sonst einer wahrscheinlich gesagt hat) so spiegelt er ganz gut ab, alle Salons und Eitelkeit und ein wenig Schmachten und viel Gähnen, und glacéhandschuh, und Moschusgeruch, den ich nicht ausstehn kann, und eine badine, und ein sanftes toupé. Wenn er sichs noch auf seine alten Tage einfallen läßt sich auf die Romantik zu werfen, und melancholische Musik zu schreiben, oder in die Classik, und Fugen zu machen, wofür ich gar nicht stehe, so kann Berlioz auf ihn eine neue Sinfonie de la vie d'un artiste schreiben, die gewiß besser wird, als die erste« (Sämtliche Briefe 3, 459). Beide Briefe sind äußerst aufschlussreich, nicht nur weil sie Mendelssohn als scharfen und ironischen Beobachter der zeitgenössischen Konzertkultur zeigen, sondern weil darin allem Äußerlichen – das schließt Berlioz' *Idée fixe* als programmmusikalische Konzeption ein – erneut eine klare Absage erteilt wird. Gleichzeitig registriert Mendelssohn jene Überreizung und Ver-

flachung des Romantischen, die Heine für seine zeitgleiche Romantik-Kritik zum Anlass nimmt.

Mendelssohn äußert sich nur selten zu romantischer Qualität von Musik, wie überhaupt zu musikalischen Deutungen. Doch als er 1835 für das Düsseldorfer Niederrheinische Musikfest *Miltons Morgengesang*, eine Hymne für vier Solostimmen, Chor und Orchester von Reichardt, aufgrund der lokalen Konzertbedingungen umarbeiten muss und sich ganz in das Werk vertieft, erkennt er darin, wie er den Eltern am 2. April schreibt, »von neuem« vieles, was ihm gefällt, »namentlich der Stern, der Mond, die Elemente, und der ganze vortreffliche Schluß. Bei den Worten »und schlich in dieser Nacht &c. zerstreu's« wird es so romantisch und poetisch, daß michs jedesmal von neuem erfreut und ergreift« (Sämtliche Briefe 4, 212). Diese, von Mendelssohn unverändert belassene Passage als Teil des Reichardt-Schlusschores ist in der Tat bemerkenswert komponiert: Auf Seite 96/97 des Erstdruckes (von 1808) kippt das emphatische, strahlende C-Dur des Tutti-Beginns (»Preis dir und Lob du aller Welten Herr!«) in eine chromatische, rein vokale Linienführung um, deren tonale Fragilität ebenso erstaunt wie ihre kunstvolle, imitatorische Anlage im Abstand eines Taktes: Beginnend im Bass schleicht »in dieser Nacht« Stimme für Stimme hinzu und »was Böses sich vielleicht in unser Herz«. Der vollstimmige Höhepunkt auf »Böses« wird dabei von einer mehrfachen harmonischen Spannung getragen: Die erste Silbe »Bö-« als Neapolitaner (*b-des-ges*) gehört subdominantisch zum vorhergehenden f-Moll (»was«), während die zweite Silbe »-ses« einen verminderten Dominantseptakkord auf G-Dur zum folgenden »sich« (in erneut C-Dur) trägt. Die in zwei Richtungen driftende harmonische Spannung von »Bö-ses« ist in der Stimmführung zudem durch überwiegend chromatische Gegenläufigkeit gesteigert: abwärts im Sopran I und Tenor (*ges-f* bzw. *b-as*), aufwärts im Sopran II und Bass (*des-d* bzw. *b-h*). Auf minimalstem Raum entsteht damit eine größtmögliche Deutungsambivalenz des »Bösen«, eine musikalisch auskomponierte, romantische Kippfigur par excellence. Ihr folgt mit »zerstreu's« wieder eine harmonische Auflichtung hin zur Ausgangstonart und kurz darauf der vollstimmige Dur-Schluss. Dass der von Reichardt vertonte Text von John Milton, einem der zentralen Dichter des 17. Jahrhunderts stammt, dessen Werke einen enormen Einfluss auf die englische Romantik

hatten, sei zumindest erwähnt (zum »Miltonic Romanticism« vgl. McDowell, Smith 2011).

Die Romantik taucht als Stichwort in Mendelssohns Korrespondenz sodann letztmals im Dezember 1836 im Kontext eines gescheiterten Opernprojektes auf – nun deutlich als Problem markiert. Dies nicht nur, weil Mendelssohn gegenüber Karl von Holtei erkennt, dass eine stoffliche Anknüpfung an die von ihm hochgeschätzten romantischen Opern Carl Maria von Webers kaum mehr dem Zeitgeschmack entspricht (»ich meine es sei jetzt nicht mehr Mode sich in den Wald, an die Kessel und Feuer zurück zu denken«, Sämtliche Briefe 5, 149). Sondern er reflektiert auf der Suche nach einem geeigneten Libretto das Popularitätsproblem der Gattung Oper überhaupt, »die allen Menschen anschaulich und lebendig«, zugleich aber »recht compact, mit vielen, lebhaften Chören, mit vielen, lebendigen Leidenschaften« sein soll (Sämtliche Briefe 5, 140). Hiermit kollidiert seine eigene Vorstellung, eine »höhere Idee als Faden« zu vertonen, »die in der jetzigen Zeit läge«, denn er möchte gemäß seiner Authentizitätshaltung »was recht Wahres, Wirkliches, Taghelles in meiner Oper auf die Bretter bringen. Aber wie?« (Sämtliche Briefe 5, 149). Holtei kann die Frage nicht beantworten, die Libretto-Frage bleibt unlöst.

Während Mendelssohns frühere Opern-Beobachtungen sich eher an Äußerlichkeiten und minderen Qualitäten der Aufführungen – vor allem im Rahmen der Italien-Reise 1831 – stören (was seine Motivation, eine Oper zu komponieren, aber keineswegs bremst), bricht das auch zuvor schon in den Diskussionen mit Librettisten wie Karl Immermann oder Carl Klingemann aufkeimende Grundsatzproblem mit der Textpriorität der Gattung später umso schärfer durch: Hieß es noch 1831, »einen Text der mich nicht ganz in Feuer setzt componire ich nun einmal nicht« (Sämtliche Briefe 2, 324), so wird mit jedem weiteren Versuch, einen geeigneten Text zu finden, die Unmöglichkeit sichtbarer, einer vorgegebenen, dramatischen Konzeption – ganz gleich, welchen Zuschnitts – musikalisch Folge zu leisten. Ob man deshalb so weit gehen muss, Mendelssohn ein generelles Misstrauen gegenüber der Sprache zu attestieren (Dahlhaus 1988, 141), sei dahingestellt. Seine tief empfundene Aussichtslosigkeit, das »Wahre, Wirkliche, Taghelle« in einer Oper »ganz« umsetzen zu können, zeigt Mendelssohns tiefe Verwurzelung in romantischen Denkmustern. Allein mit Geistern

und Spuk, einem veräußerlichten Tableau, war dem Problem einer ganzheitlichen, authentischen Opernkonzeption nicht beizukommen, und er mag Hoffmanns »läppische, geistlose Geister« aus den *Serapionsbrüdern* (Hoffmann 1976, 83) im Sinn gehabt haben, wenn er 1839 notiert: »Wie gern finge ich jetzt bald eine Oper an; aber mit halber Seele darf's freilich nicht geschehen, und ich habe einmal die Geisterzweifel« (Sämtliche Briefe 6, 339). Noch 1842 heißt es: »Entweder von ganzem Herzen, und mit gutem Gewissen und aus voller Überzeugung, oder gar nicht; das ist am Ende auch bei einer Oper, wie überall, die Lösung« (Sämtliche Briefe 9, 36). Daran scheitert schließlich auch seine letzte Zusammenarbeit mit Emanuel Geibel am Lorelei-Stoff in den Jahren 1845/46, einem genuin romantischen Sujet; das Projekt bleibt unvollendet. Weniger der Stoff, als die Unmöglichkeit, ihn in Musik »bestimmt« auszusprechen, birgt – wie schon so oft – die Probleme: »Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft und halte es für unerlaubt, etwas zu komponieren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist, als sollte ich eine Lüge sagen, denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, – vielleicht einen noch bestimmteren« (Sämtliche Briefe 2, 303).

Romantik im Werk

Mendelssohns Musik prägt, wie auch jene Wagners oder Schumanns, ein eigenes Modell von Romantik aus und hat somit teil an einer kompositorischen Ausformulierung des Romantischen im 19. Jahrhundert. Für deren Nachvollzug erscheint eine analytische Fokussierung auf die Musik umso dringlicher, auch etwa, um jene ähnlich authentischen Konzepte des romantischen Komponierens von Johannes Brahms oder Max Reger zu verstehen, die Mendelssohn in vielen Punkten ästhetisch nahestehen. Denn richtet sich der Blick weg von den äußerlich auf Mendelssohn applizierten Widersprüchen (Glück vs. Genie, Tradition vs. Moderne, Jüdisch vs. Deutsch usw.) und der defensiv-strategischen Vorstellung, Mendelssohn habe damit »gerungen«, so kann – zudem gestützt auf seine wenigen, aber aussagekräftigen Äußerungen – ein romantisches Ideenbündel an seiner Musik selbst exemplifiziert werden, in dem sich diese Widersprüche auflösen. Zu diesem Ideen-