

Christian Martin Schmidt

Eine subtile Hommage an Johann Sebastian Bach

Anmerkungen zum Kopfsatz der Orgelsonate f-Moll op. 65 Nr. 1

von Felix Mendelssohn Bartholdy

Die Tatsache, dass Johannes Brahms seine Klaviersonate C-Dur mit einem Zitat aus der Hammerklaviersonate op. 106 eröffnet, ist ebenso bekannt wie seine Intention, diese Hommage an Ludwig van Beethoven durch die Initialplatzierung der Sonate innerhalb seines gedruckten Œuvres besonders herauszustellen: Entgegen der chronologischen Folge der Entstehung – das Werk war, wie die Nummerierung des Autographs ausweist, seine vierte Komposition der Gattung – publizierte er sie als erste Sonate und gab ihr die Opuszahl 1. Bislang unbekannt dagegen ist die Hommage, die Felix Mendelssohn Bartholdy im Kopfsatz seiner ersten Orgelsonate Johann Sebastian Bach dargebracht hat. Das Verfahren bei der Publikation ist vergleichbar: Entgegen der chronologischen Folge und entgegen seiner ursprünglichen, von biographischen Umständen beeinflussten Planung zu Beginn der Drucklegung stellte er die f-Moll-Sonate an den Anfang des Opus 65, das er als Höhepunkt seiner Orgelkomposition betrachtete. Allerdings ist die Anspielung an Mendelssohns großen Vorgänger in diesem Genre weit versteckter, aber darum nicht weniger evident als bei Brahms.

Mendelssohns Entscheidung, die seit Juli 1844 auf Anregung des Londoner Verlags Coventry & Hollier entstandenen zahlreichen Einzelstücke für Orgel in Form von 6 Sonaten in Druck zu geben, war während der letzten intensiven Kompositionsphase im Dezember 1844 / Januar 1845 gefallen. Zuvor hatte der Komponist erst an 3 Sonaten, dann an 12 Studien für die Orgel gedacht. Am 15. Februar 1845 aber konnte er seinem Freund Carl Klingemann, Legationsrat in London, mitteilen: »Meine 6 Orgel-Sonaten sind fertig [...]«.¹ Erst am 10. April indes ließ der Komponist

seinen Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel wissen: »Das Werk für Orgel wovon ich Ihnen zu Anfang des Winters sprach, habe ich nun beendet, es ist aber größer geworden, als ich früher selbst gedacht hatte. Es sind nämlich 6 Sonaten, in denen ich meine Art die Orgel zu behandeln und für dieselbe zu denken niederzuschreiben versucht habe.«² Am 17. Mai 1845 schickte er die Stichvorlage nach Leipzig: »Beifolgend erhalten Sie meine 6 Orgel-Sonaten. Ich habe über die Herausgabe weiter nichts zu bemerken, als daß ich Sie bitte den Tag der Publication noch nicht zu bestimmen, sondern es damit anstehen zu lassen, bis ich die letzte Correctur gemacht habe.«³ Neun Tage später erfolgte auch die Übersendung einer weiteren Stichvorlage⁴ an den englischen Verleger Charles Coventry: »I send the manuscript to-day [...]. Pray if you place it into the engravers hands let him be most careful in order to get a correct edition; I attach much importance to these Sonata's (if I may say so of any work of mine) and accordingly wish them to be brought out as correctly as possible.«⁵

1 *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Carl Klingemann in London*, hg. und eingeleitet von Carl Klingemann [jun.], Essen 1909, S. 304. Die Schreibweise des Vornamens von Klingemann [sen.] ist durch dessen Unterschrift in allen überlieferten Briefen verbürgt.

2 Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; abgedruckt in: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Briefe an deutsche Verleger*, hg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 156–157.

3 Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, *Breitkopf & Härtel Archiv*; abgedruckt in: *Briefe an deutsche Verleger* (wie Anm. 2), S. 161.

4 Um sich die Rechte in mehreren Ländern zu sichern, war es zu jener Zeit erforderlich, unterschiedliche Erstausgaben in den betreffenden Ländern herstellen zu lassen. Dabei war wichtig, dass die Ausgaben am selben Tag – dem im Brief an Breitkopf & Härtel erwähnten »Tag der Publication« – erschienen. Die Orgelsonaten, für die letztlich der 15. September 1845 als Publikationsdatum festgesetzt wurde, erschienen in nicht weniger als vier Erstdrucken, nämlich neben dem Leipziger und Londoner auch ein französischer (bei Maurice Schlesinger, Paris) und ein italienischer (bei Giovanni Ricordi, Milano).

5 Bodleian Library, University of Oxford, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 55*, fol. 11r; Mendelssohn führte seine Korrespondenz mit Partnern auf den britischen Inseln grundsätzlich in englischer Sprache.

Salome Reiser

»Mendelssohn geht hier garnicht«

Unbekanntes zum bekannten Klaviertrio in d-Moll op. 49 von Felix Mendelssohn Bartholdy

Als Mendelssohns erstes Klaviertrio d-Moll op. 49 am 1. Februar 1840 im Gewandhaus zu Leipzig erstmals öffentlich erklang, galt es den Zeitgenossen als eines seiner vollendetsten Werke. So war hernach in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« zu lesen: »Wir halten es unbedingt für eines der gelungensten Stücke des berühmten Komponisten, für ein Erzeugnis seiner schönsten und besten Stunden.«¹ Der Herausgeber der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, Gottfried Wilhelm Fink, der die Uraufführung verpasst hatte und das Werk erst vier Monate später zur Kenntnis nehmen konnte, widmete dem Trio eine mehrspaltige Würdigung mit dem Beginn: »Hat irgend ein Instrumentalwerk dieses gefeierten Komponisten, namentlich von allen für Pianoforte hauptsächlich geschriebenen, Enthusiasmus erregt, so ist es vorzugsweise dieses Trio.«² Berühmt werden sollte indes die Besprechung der Druckausgabe durch Robert Schumann vom Dezember 1840, der die Komposition vermutlich bei Ferdinand David am 29. Juli 1840 kennen gelernt hatte³ und überschwänglich als »das Meistertrio der Gegenwart«⁴ pries. Eine Begründung für seine Wertung blieb Schumann allerdings weitgehend schuldig. Abgesehen von seinem Hinweis auf die alle Stimmen gleichermaßen berücksichtigende Satztechnik⁵ äußerte er sich nicht näher zur Gestaltungsweise des Werkes,⁶ wohl aber zu dessen Schöpfer: »[...] er ist der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durch-

schaut, und zuerst versöhnt.«⁷ Trotz dieses vielzitierten Ausspruches und der großen Beliebtheit, die das Trio in der Folge und bis heute erlangte, mutet die bisherige Spezialliteratur eher wortkarg an, indem sie ihren Fokus selten ausschließlich auf das d-Moll-Trio richtet⁸ oder, falls doch, häufig die Frühfassung des Werkes im Blick hat.⁹ Mendelssohns erstes, von ihm selbst als gültig anerkanntes Klaviertrio erweist sich jedoch als ausgesprochen facettenreich: Nicht nur die Genese, Quellenüberlieferung und Publikationsgeschichte des d-Moll-Trios erscheinen bei näherer Betrachtung deutlich komplexer als bislang dargestellt. Auch Mendelssohns Position des Mittlers zwischen den Widersprüchen seiner Zeit harret einer eingehenden Analyse. Eine umfassende Darstellung steht also noch aus. Mögliche Ansätze hierfür sollen im Folgenden aufgezeigt werden.

I – Erste Triopläne

Bereits im Jahre 1831 hatte Felix Mendelssohn Bartholdy dem Wiener Musikverleger Pietro Mechetti die Komposition eines Klaviertrios in Aussicht gestellt: »[...] auch ein Trio wird bald fertig sein.«¹⁰ Damit gehörte Mechetti zu den Ersten, die von Mendelssohns Vorhaben Kenntnis erlangten.

1 *AmZ* 42 (1840), Nr. 7, Sp. 138f. (12. Februar).

2 *AmZ* 42 (1840), Nr. 24, Sp. 497 (10. Juni).

3 Vgl. Ute Bär: *Robert Schumann und Ferdinand David*, in: *Schumann-Forschungen Band 7*, hg. von Bernhard R. Appel, Mainz 2002, S. 58–111, hier S. 66f.

4 *NZfM* 13 (1840), Nr. 50, S. 198 (19. Dezember).

5 »Daß das Trio übrigens keines für den Clavierspieler allein ist, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung.« (ebd.).

6 »Was soll ich noch über dies Trio sagen, was sich nicht jeder, der es gehört, schon selbst gesagt.« (ebd.).

7 Ebd.

8 Vgl. etwa Klaus Wolfgang Niemöller: *Gattungstradition und neue Ausdrucksdramaturgie in den Klaviertrios von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: *Leipzig Musik und Stadt. Studien und Dokumente*, hg. von Wilhelm Seidel, Bd. I, Leipzig 2004, S. 261–272 sowie die dort in Anmerkung 5 genannte Literatur.

9 Vgl. etwa Donald Monturean Mintz: *The Sketches and Drafts of Three of Felix Mendelssohn's Major Works*, Ph. D. diss., Cornell University, 1960; Friedhelm Krummacher: *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978, S. 113–117; Ron Regev: *Mendelssohn's Trio opus 49: A Study of the Composer's Change of Mind*, Ph. D. diss., The Juilliard School, New York 2005.

10 Brief vom 28. August 1831 an P. Mechetti, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe an deutsche Verleger*, hg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 291–292, hier S. 291.

Hans-Joachim Hinrichsen

Das »höchste Form-Genie nach Mozart«.

Hans von Bülow als Kritiker und als Propagator Felix Mendelssohns

Am Ende seines Lebens hatte sich Felix Mendelssohn Bartholdy den wohl unbestrittenen Rang eines musikalischen »Praeceptor Germaniae« erarbeitet; er war – mit Ausnahme des in der Folgezeit freilich entscheidenden Musiktheaters – im deutschen Sprachraum die musikalische Autorität schlechthin. Das halbe Jahrhundert nach seinem frühen Tod hingegen wurde zur Formierungsphase eines angesichts der zu Lebzeiten errungenen Position merkwürdig gebrochen erscheinenden deutschen Nachruhms, zu dessen Verwerfungen zweifellos der spätestens mit dem Verstummen Robert Schumanns ausbrechende musikalische Parteienstreit ebenso wirkungsvoll beigetragen hat wie der biologische Zufall, dass seinen »neudeutschen« Generationsgenossen eine um Jahrzehnte längere praktische Wirksamkeit beschieden war. Für deren jugendliche Anhänger konnte es so scheinen, als ob Franz Liszt und Richard Wagner nun erst aus dem Schatten der Dioskuren Mendelssohn und Schumann herauszutreten vermochten, deren musikalische Autorität die ästhetische Richtschnur einer ganzen Generation gebildet hatte. Die zunehmend zur Stellungnahme zwingende Polarisierung lässt sich in fast allen Musikerbiographien der um 1830 Geborenen als ein wichtiges Steuerungsmoment der sekundären Sozialisation erkennen; es genügt, mit Joseph Joachim, Johannes Brahms und Hans von Bülow an drei ihrer bekanntesten und von Jugendtagen an miteinander bekannten Repräsentanten zu erinnern.

Unter ihnen hat der als Publizist, als Herausgeber, als Pianist, als Pädagoge und als Dirigent wirksame Hans von Bülow (1830–1894) wahrscheinlich den nachhaltigsten Einfluss auf das Musikleben und auf die öffentliche Meinung des nachmärzlichen und des wilhelminischen Deutschland ausgeübt. Jedenfalls erscheinen in der intellektuellen Biographie und im praktischen Engagement dieses stets bis zum Radikalismus konsequenten Musikers und Musikpolitikers die epochalen Wandlungen des Mendelssohn-Bildes wie im Brennspiegel gebündelt – freilich in einer

gleichsam spiegelbildlichen Inversion, denn Bülows Verhältnis zur Musik Mendelssohns entwickelte sich im Laufe seines Lebens, ganz bezeichnend für sein Selbstverständnis, geradezu diametral entgegen dem »mainstream« der herrschenden Meinung, in einem also fast antizyklisch zu nennenden Progress. Gerade aber in dieser reflektierten Inversion sind einige der Grundmotive für den eigentümlichen Verlauf der deutschen Mendelssohn-Rezeption besonders deutlich auszumachen.

Gälte es, für den bei aller spektakulären Wandlung an der Oberfläche gleichwohl durchgehenden Zug in der Tiefenschicht von Bülows Mendelssohn-Bild eine einprägsame Formel anzugeben, dann fände man sie wohl in aller wünschenswerten Pointierung in der Apostrophierung Mendelssohns als »das höchste Form-Genie nach Mozart« – mit der bedenkenswerten Präzisierung, dass ihn »nur der wirklich Gereifte« als solches zu erkennen in der Lage sei.¹ Dieses spontan an Robert Schumanns berühmtes Diktum vom »Mozart des 19. Jahrhunderts« erinnernde Urteil findet sich, scheinbar beiläufig, in Bülows umfangreichem Nachruf auf den jung verstorbenen Karl Tausig, veröffentlicht in den »Signalen für die musikalische Welt« am 22. August 1871, und es steht damit auch chronologisch auf dem Scheitelpunkt jener wichtigen Wandlung vom Wagner-Apostaten zum Brahms-Apostel, die der ins freiwillige Exil nach Florenz Geflüchtete just in diesen Jahren in einem durchaus schmerzhaften Prozess vollzogen hat. Und doch markiert es weniger den Wandel selbst als vielmehr die Klammer, die das kritisch Abzulehnende wie das enthusiastisch zu Bejahende am Bilde Mendelssohns zusammenhält: Es lässt sich, in fast

1 Hans von Bülow: *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, hg. von Marie von Bülow, 2 Teilbände, Leipzig 1911 (im folgenden: *Bülow-Schriften*), Bd. 2, S. 110.

Wulf Konold

Mendelssohn und Händel

Georg Friedrich Händel und Felix Mendelssohn Bartholdy: das ist eine Komponisten-Konstellation, die auf den ersten Blick nicht so vertraut erscheint wie Bach und Mendelssohn. Im folgenden soll gezeigt werden, dass »Messias« und Elias« nicht nur die auslautende Gleichheit der Vokale und Konsonanten gemeinsam haben, sondern dass es durchaus lohnt, den Spuren des Händelschen Werkes in Leben, Wirken und Werk Mendelssohns etwas genauer nachzugehen.

Die Untersuchung ist in vier Abschnitte gegliedert. Am Anfang soll der Versuch stehen, in knappen Strichen das Händel-Bild zu skizzieren, mit dem der junge Mendelssohn um 1820 konfrontiert wurde. Wichtig ist diese Bestandsaufnahme der Rezeption Händels insbesondere deshalb, weil abschließend die Veränderungen des Händel-Bildes zu umreißen sind, die – direkt oder vermittelt – auf das Wirken Mendelssohns zurückzuführen sind. Der zweite Abschnitt soll dann – notwendig kursorisch – deutlich machen, auf welche Weise sich Mendelssohn als Interpret – vor allem als Dirigent bei zahlreichen Musikfesten – für das Werk Händels eingesetzt hat. Hierbei kommt es vor allem darauf an, zu zeigen, wie sich durch Mendelssohns Wirken die Werk-Kennntnis erweitert und ebenso die Aufführungspraxis Händelscher Werke verändert hat. Der dritte Abschnitt – mehr ein erweiterter Anhang zum zweiten – stellt den Händel-Herausgeber und Bearbeiter in den Mittelpunkt. Exemplifiziert werden soll Mendelssohns Editorenpraxis am Beispiel des Oratoriums »Israel in Ägypten«, das Mendelssohn nicht nur mehrfach aufgeführt, sondern im Rahmen der unvollendet gebliebenen Gesamtausgabe der Handel Society herausgegeben hat. Der vierte Abschnitt schließlich soll den Spuren Händels im Werk Mendelssohns nachgehen – dies wird naturgemäß vor allem bei den Oratorien, aber auch bei anderen kirchenmusikalischen Werken der Fall sein. In einer Art Resümee sollen die wichtigsten Befunde und Erkenntnisse dieser vier Abschnitte so miteinander verbunden werden, dass ein neues,

durch Mendelssohns Wirken verändertes Händel-Bild entsteht, um zugleich zu prüfen, inwieweit dieses Händel-Bild für uns – vor allem im Blick auf die Händel-Rezeption des 19. Jahrhunderts – von Bedeutung ist.

Paul Henry Lang formuliert in seiner Händel-Biographie ein bedenkenswertes Credo; er nimmt Bezug auf die »unumstößliche Sitte«, stets Bach und Händel in einem Atemzug zu nennen, und stellt fest: »Die kategorische Installierung dieser Doppelherrschaft über den deutschen Barock ist vielleicht die verblüffendste Fehlentscheidung, die man der deutschen Musikwissenschaft zur Last legen muss. Wer Bach und Händel auf einen gemeinsamen Nenner bringt, lässt sich nur von äußeren Ähnlichkeiten leiten, und auch diese beschränken sich auf wenig mehr als ihre gemeinsame sächsische Herkunft«¹ – und das gemeinsame Geburtsjahr, möchte man ergänzen. Für unseren Zusammenhang, meine Damen und Herren, hat dieses Votum insofern Bedeutung, als es zugleich auf die Rezeption zielt. Die Unterschiede zwischen Bach und Händel – ich skizziere bewusst schlagwortartig: hier der lutherische Kantor, der christliche Mystiker, der bürgerliche deutsche Provinzkomponist Bach, dort der weltläufige Gentleman, der Opernunternehmer, der tyrannische Selbstrepräsentant Händel – beeinflussen, ja prägen auch die Rezeption. Während Bach zu Anfang des 19. Jahrhunderts, wie es Otto Gumprecht formulierte, »für einen verzapften Pedanten, für einen grübelnden Sonderling« galt, »dessen unerquickliche contrapunctische Gelehrsamkeit in der Lösung der verwickeltesten musikalischen Rechenexempel sich gefiel«² und für eine breitere musikalische Öffentlichkeit ein Unbekannter war, ist dies bei Händel völlig anders.

Christopher Hogwood berichtet in seiner Händel-Biographie über die englische Rezeption: »Schon zu Lebzeiten hatte Händel den Status eines

1 Paul Henry Lang: *Georg Friedrich Händel*, Basel 1979, S. 633f.

2 Otto Gumprecht: *Neuere Meister. Musikalische Lebens- und Charakterbilder. Erster Band*. Leipzig ²1883, S. 129.

Ralf Wehner

Das Schicksal des Bandes 43 und weiterer Manuskripte aus dem Nachlass von Felix Mendelssohn Bartholdy

Über die kompositorische Hinterlassenschaft von Felix Mendelssohn Bartholdy, wie sie sich beim plötzlichen Tode des Komponisten am 4. November 1847 darstellte, erfährt die Nachwelt durch ein handschriftliches Verzeichnis, das ein paar Monate später in Zusammenhang mit der Nachlass-Regelung entstand. Die meisten der in diesem Verzeichnis genannten Werke wurden im Jahre 1878 an die Königliche Bibliothek zu Berlin gegeben. Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit einem Teil derjenigen Quellen, die aus dem 1848 dokumentierten Nachlass-Bestand gelöst wurden und dreißig Jahre später nicht mehr zur Verfügung standen.

I – Das Nachlass-Verzeichnis von 1848 und seine Exemplare

Der komplette Nachlass von Felix Mendelssohn Bartholdy war 1848 Ziel einer handschriftlichen Inventarisierung. Nötig wurde sie aufgrund der Vorgaben des Leipziger Stadtgerichtes zur Feststellung des Mendelssohnschen Vermögens und seines Hausrates.¹ Einen besonderen Stellenwert nahm die Erfassung des kompositorischen Nachlasses ein. Zu diesem Zwecke wurde ein mit Noten-Incipits versehener Katalog in Auftrag gegeben, den die Witwe Cécile Mendelssohn Bartholdy der Leipziger Justizbehörde am 1. Juli 1848 in Aussicht stellte: »Endlich [...] werde ich auch noch in kürzester Frist ein specielles Verzeichniß der von meinem Ehemann hinterlassenen musicalischen Compositionen beibringen. Um eine vollständige Uebersicht der ganzen schaffenden musicalischen Thätigkeit meines Ehemannes, mit Berücksichtigung der fortschreitenden Entwicklung derselben, zu erhalten, habe ich möglichst Alles in dies Verzeichniß aufnehmen lassen, was überhaupt

von ihm componirt worden ist ohne Rücksicht darauf ob diese Compositionen bereits gedruckt sind, und zum Druck sich eignen oder nicht. Diese Arbeit ist eine sehr mühsame gewesen und hat viele Zeit in Anspruch genommen; binnen 14 Tagen hoffe ich jedoch das Verzeichniß E. Wohlhöbl. Stadtgericht übergeben zu können, und werde ich hierbei mir erlauben weitere Anträge in Bezug auf diesen Theil des Nachlasses zu stellen.«² Doch erst sechs Wochen später ging dem Stadtgericht Leipzig (Sectio II) der gewünschte Katalog zu. Über seinen Inhalt führte Cécile Mendelssohn Bartholdy im Begleitbrief vom 8. August 1848 aus: »Dieser thematische Catalog ist angefertigt nach den von meinem Ehemann selbst angelegten Sammlungen seiner musicalischen Arbeiten und enthält – soweit ich das bis jetzt zu übersehen vermag – alle Compositionen desselben.«³ Mit diesem Anspruch einer möglichst vollständigen Erfassung des musikalischen Œuvres Felix Mendelssohn Bartholdys und der akkuraten Umsetzung dieses Vorhabens, erwies sich das thematische Verzeichnis aus dem Jahre 1848 in der Folge als ein äußerst nützliches Dokument, das über seine unmittelbare, rein formaljuristische Funktion hinaus, immer wieder Interesse weckte. Gleichzeitig ergaben sich daraus Fragen, weil zwar der größte Teil der Compositionen erfasst war, prominente Stücke aber, wie das Oktett, der »Elias« oder das Autograph des Violinkonzertes op. 64, aber auch viele der in den 1820er-Jahren gedruckten Frühwerke keine Erwähnung fanden, mithin ein Gesamtkatalog aller Werke und Quellen letztlich nicht vorlag. Zudem wurde keinesfalls deutlich, insbesondere gegen Ende

1 Die näheren Umstände werden erläutert in: Rudolf Elvers: *Felix Mendelssohn Bartholdys Nachlaß*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 41), S. 35–46.

2 D-B, MA Ms. 108, 1, 1, fols. 27v–28r. Bei diesen Unterlagen aus den Jahren 1847 bis 1854 handelt es sich um Abschriften der umfangreichen Korrespondenz mit den Leipziger und Berliner Justizbehörden und um weitere Schriftstücke und Verzeichnisse zur Inventarisierung des Nachlasses von Felix bzw. später auch seiner Frau Cécile Mendelssohn Bartholdy.
3 Zitiert nach einer Abschrift des Briefes vom 8. August 1848, D-B, MA Ms. 108, 1, 1, fol. 29r.

Roland Dieter Schmidt-Hensel

Mendelssohns Handschrift:

Bausteine zu einer Schriftchronologie der 1820er Jahre

Die Handschrift Felix Mendelssohn Bartholdys, wie sie uns in den meisten seiner Musikautographen entgegentritt, besticht durch einen außergewöhnlich regelmäßigen und sauberen, bisweilen schon geradezu kalligraphischen Schriftduktus. Bestimmt wird dieser Eindruck allerdings in erster Linie von Autographen der 1830er und 1840er Jahre, die nicht nur innerhalb des einzelnen Manuskriptes, sondern auch im Vergleich untereinander eine Homogenität aufweisen, die zumindest auf den ersten Blick jeden Versuch einer Schriftchronologie wenig Erfolg versprechend erscheinen lässt. Ein signifikant anderes Bild zeigen hingegen die Autographe des jugendlichen Komponisten der frühen und mittleren 1820er Jahre. Diese weisen nicht nur hinsichtlich der Formgebung einzelner Elemente der Notenschrift vielfach deutliche Unterschiede zu späteren Manuskripten auf, sondern zeigen auch insgesamt ein sehr viel unregelmäßigeres, häufig unordentliches und in den konkreten Ausformungen einzelner Zeichen stark schwankendes Schriftbild. Im Folgenden soll versucht werden, ausgehend von den in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Autographenbänden aus Mendelssohns Nachlass¹ den auf den ersten Blick eher unübersichtlich erscheinenden Befund der Eigenschriften Mendelssohns aus den Jahren 1820 bis 1827/28 als chronologische Schriftentwicklung zu beschreiben. Aus praktischen Gründen soll sich dabei diese Untersuchung einstweilen vorrangig auf die Formen der Notenschlüssel konzentrieren, zumal bei diesen relativ komplexen Zeichen von der Vielfalt der in den

Manuskripten begegnenden konkreten Ausformungen der einzelnen Zeichen relativ problemlos auf einige wenige zugrundeliegende Formen abstrahiert werden kann, die sich als Abfolge von Richtungsänderungen in der Linienführung beschreiben lassen².

I – Zur Struktur der frühen Autographenbände Mendelssohns

Die methodischen Voraussetzungen für eine chronologische Untersuchung der Schriftentwicklung sind im Falle Felix Mendelssohn Bartholdys nahezu ideal: Mendelssohn hat sich schon früh angewöhnt, seine Autographe zu Beginn und/oder bei Abschluss der Niederschrift zu datieren, so dass ein ungewöhnlich dichtes Netz an zuverlässigen Datierungen besteht. Hinzu kommt, dass der 10- bis 12-jährige Felix während seiner ersten Lehrjahre bei Carl Friedrich Zelter die Mehrzahl seiner Übungen und Kompositionen in drei gebundene Notenbücher eingetragen hat. Dabei besteht zwischen dem heute in Oxford befindlichen Übungsbuch (Sommer 1819 bis Januar 1821)³ und den in Berlin aufbewahrten Nachlass-Bänden 1 und 2 eine zeitliche Überlappung; möglicherweise hat der junge Felix eine gewisse Trennung zwischen Übungsstücken einerseits (Oxford) und ersten Kompositionen mit eigenständigem Werk-Charakter andererseits (Berlin) angestrebt, wenngleich er diese offensichtlich nicht immer stringent durch-

1 Zur Geschichte der Berliner Sammlung vgl. Roland Dieter Schmidt-Hensel: »Von Quellen und Korrekturen. Anmerkungen zu Mendelssohns Autographen«, in: ders. / Christine Baur: *FELIX. Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag*, Stuttgart/Berlin 2009 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ausstellungskatalog, N.F., 53), S. 22–52, bes. S. 22–30.

2 Der Verfasser dankt Herrn Ralf Wehner, Leipzig, für vielfältige Anregungen und Hinweise zur vorliegenden Untersuchung.

3 GB-Ob Ms. MDM c. 43; vgl. hierzu ausführlich R. Larry Todd: *Mendelssohn's musical education. A study and edition of his exercises in composition*. Oxford, Bodleian MS Margaret Deneke Mendelssohn c. 43, Cambridge 1983, sowie (knapp zusammenfassend) ders.: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 70f. und 78f.