



Jörn Rieckhoff

Mendelssohns *Ouvertüre zum Sommernachtstraum*

Mechanismen der Rezeptionsgeschichte:
Musik und Literatur in der Romantik

I Einleitung

Die Ouvertüre zum Sommernachtstraum, die Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahr 1826 komponierte und später als op. 21 veröffentlichte, ist aus historischer Sicht ein außergewöhnlich erfolgreiches Werk.¹ Neben den großen Aufführungserfolgen, die Mendelssohn zu Lebzeiten mit dieser Komposition erzielen konnte und die eine bis heute ungebrochene Aufführungstradition initiierten, lässt sich diese Aussage an drei weiteren Themenfeldern festmachen. Zum einen knüpft Mendelssohns Ouvertüre an William Shakespeares Drama *A Midsummer Night's Dream* an, das – bedingt durch das Interesse der Romantik am Wunderbaren – in literarisch interessierten Kreisen Deutschlands verstärkt wahrgenommen wurde. Einen bedeutsamen Beitrag zu dieser Entwicklung leistete August Wilhelm Schlegel mit seiner Übersetzung unter dem Titel *Ein Sommernachtstraum*, die durch Nachdrucke in den 1810er- und 1820er-Jahren große Verbreitung fand und die trotz der Vielzahl nachfolgender Übersetzungen bis heute die meistgelesene ist.²

Das zweite Themenfeld betrifft die enge Verknüpfung der Sommernachtstraum-Ouvertüre mit dem Erfolg der Schlegel-Übersetzung des *Sommernachtstraums*. Bei der Komposition der Schauspielmusik zu diesem Drama (op. 61) in den Jahren 1842/43 verwendete Mendelssohn die Übersetzung von Schlegel als Textgrundlage machte zugleich die Sommernachtstraum-Ouvertüre zum integralen Bestandteil des neuen Werkes. Die Uraufführung dieser Schauspielmusik im Rahmen der Inszenierung des Dramas von Ludwig Tieck war ein kulturpolitisches Ereignis, das vom Auftraggeber, dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV., gesteuert wurde: Erst vier Tage nach der privaten Uraufführung am 14. Oktober 1843 vor geladenen Gästen im Neuen Palais in Potsdam fand die öffentliche Erstaufführung im Königlichen Schauspielhaus in Berlin statt. Die Berliner Inszenierung war ein großer, auch finanzieller Erfolg und wurde von vielen anderen Theatern adaptiert.³ In den folgenden Jahrzehnten entwickelte sich eine regelrechte Tradition, Mendelssohns Schauspielmusik in Inszenierungen des *Sommernachtstraums* einzusetzen; noch 1927 beschrieb Franz Mirow diese Verknüpfung als übliche Praxis: „Man hat bereits, meist ohne Erfolg, ver-

1 Die vorliegende Arbeit verwendet aus pragmatischen Gründen neben dem genannten Werktitel die Formulierung „Sommernachtstraum-Ouvertüre“.

2 Vgl. Hansjürgen Blinn u. Wolf Gerhard Schmidt: *Shakespeare-deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen. Zugleich Bestandsnachweis der Shakespeare-Übersetzungen der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar*. Berlin 2003, S. 28.

3 Vgl. L. H. Fischer: Ludwig Tieck am Hofe Friedrich Wilhelms IV. (1885). In: Ders.: *Aus Berlins Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze zur Kultur- und Literaturgeschichte Berlins*. Berlin 1891, S. 121.

sucht, unter Hintansetzung der Pietät den ‚Sommernachtstraum‘ mit anderer als der Mendelssohnschen Musik aufzuführen.“⁴ Die anhaltende Beliebtheit von Mendelssohns Schauspielmusik wird indirekt durch das Verhalten von Kulturpolitikern in der Zeit des Nationalsozialismus bestätigt, die – in ihrem antisemitisch motivierten Bestreben, Mendelssohns Werke systematisch aus dem kulturellen Leben auszugrenzen – erhebliche Anstrengungen unternahmen, Ersatzstücke für Inszenierungen von Shakespeares Drama durchzusetzen.⁵

Das dritte Themenfeld besteht in der prominenten Rolle, die die Sommernachtstraum-Ouvertüre in postumen Darstellungen von Mendelssohn als Komponist einnimmt. Neben der regelmäßigen Nennung der Ouvertüre auch in kurzen Lexikonartikeln wird dieser Zusammenhang besonders dadurch deutlich, dass dieses Werk häufig mit dem Beginn von Mendelssohns erfolgreicher Karriere als Komponist verknüpft wurde. Johann Christian Lobe gestaltete diesen Aspekt im Jahr 1855 in einem aus Erinnerungen synthetisierten „Gespräch“ zwischen ihm und Mendelssohn:

[Mendelssohn:] „[...] Es kommt bei jedem Künstler auf einen Eklat an, d. h. auf ein Werk, das das Publikum einmal tüchtig trifft. [...]“

[Lobe:] Und diesen Eklat haben Sie mit Ihrer Ouverture zum Sommernachtstraum höchst glücklich vollführt – sagte ich [J. Chr. Lobe]. – Ich erinnere mich ganz wohl, welche Aufregung diese Ouverture durch ihre überraschende Originalität und Ausdruckswahrheit hervorbrachte, und wie Sie von dem Augenblicke an in der Meinung der Musiker wie der Laien hoch stiegen.

[Mendelssohn:] „Ich glaube dies auch – sagte er [...].“⁶

4 Franz Mirow: *Zwischenaktmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit*. Berlin 1927 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 37), S. 74.

5 Vgl. Fred. K. Prieberg: Ein Sommernachtstraum – arisch. In: Ders.: *Musik im NS-Staat*. Frankfurt a. M. 1982, S. 144-164.

6 Johann Christian Lobe: „Gespräche mit Mendelssohn“. In: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* 1 (1855), S. 291f. Die von Lobe (ebd., S. 280f.) behauptete enge Bekanntschaft mit Mendelssohn ist zweifelhaft. Torsten Brandt geht zwar in seiner Monographie über Lobe von einem regen persönlichen Kontakt spätestens seit 1838 aus, kann dies aber nur mit drei Briefen belegen, von denen zwei im Zusammenhang mit der Aufführung einer Komposition von Lobe am Leipziger Gewandhaus stehen und eher einen geschäftlichen als privaten Charakter haben. Vgl. Torsten Brandt: *Johann Christian Lobe (1797-1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk*. Göttingen 2002 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 11), S. 57-64. In diese Richtung weist auch ein unpublizierter Brief Lobes vom 1. Juni 1841, in dem er sich auf der Grundlage des Zeitungsgerüchts, „in Berlin werde [unter Mendelssohns Leitung] ein Conservatorium der Musik errichtet“, bei Mendelssohn um eine Anstellung als Lehrer bewirbt. Vgl. Green Books XIII, 243.

In allen drei genannten Themenfeldern, die die Wahrnehmung der Sommernachtstraum-Ouvertüre prägten, meldeten sich im Laufe der Zeit kritische Stimmen zu Wort, deren Einwände sich letztlich auch auf die Beurteilung der Ouvertüre insgesamt auswirkten. Die Schlegel-Übersetzung von Shakespeares *Sommernachtstraum* wurde beispielsweise zunehmend als Ausdruck eines harmonisierten Dramenverständnisses gelesen, bei dem das Wunderbare als realitätsferne Traumsphäre im Vordergrund steht. Schlegels Interpretation dieses Dramas, die er in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* vorgelegt hatte und die die Zusammenstellung disparater Handlungselemente als Hauptmerkmal des Dramas nennt, geriet offenbar in Vergessenheit. Dies wird an dem folgenden Zitat aus Ludwig Rellstabs Rezension von Tiecks Inszenierung des *Sommernachtstraums* mit Mendelssohns Schauspielmusik aus dem Jahr 1843 deutlich:

A. W. Schlegel hat, besonders in Beziehung auf dieses Gedicht, auf den unerschöpflichen Reichthum an Lieblichkeit und anmuthvollem Reiz aufmerksam gemacht, den der so lange nur für rau und schroff gehaltene Dichter besitzt. Die Richtigkeit seines, noch immer das sicherste Maß, die zuverlässigste Leitung in der dramatischen Literatur abgebenden Urtheils hat sich uns bei diesem Anlaß aufs neue in vollstündigster Kraft bewährt.⁷

Auf der Basis einer solchen Drameninterpretation übte August Reissmann 1867 Kritik an dem realitätsfernen Sujet der Sommernachtstraum-Ouvertüre, das er mit „dem lustigen Treiben“ in einem „phantastische[n] Märchenland der Elfen und Kobolde“ in Verbindung brachte: „[...] es bleibt immer doch eine, ihm und uns ursprünglich fremde Welt, in die wir geführt werden.“⁸ Die von Reissmann geäußerte Kritik verfestigte sich in der Folgezeit und bekam durch die im 20. Jahrhundert hervorgehobene Abgründigkeit des sozialen Gefüges in Shakespeares Drama zusätzliches Gewicht, so dass z. B. Antje Kaiser Mendelssohns Schauspielmusik ein einseitiges Dramenverständnis attestierte:

Im Selbstverständnis des ‚Sommernachtstraums‘ als Märchenkomödie greift er [Mendelssohn] vorrangig nur eine der drei im Stück über- und untereinander existierenden Welten auf, die phantastisch-komische der Elfen. [...] An der abgründigen Schärfe und Tragik der Dichtung vorbeigehend (in welcher vor und nach dem Traum die gesellschaftliche Realität steht), bedient Mendelssohn doch die wichtigste

7 Ludwig Rellstab: *Musikalische Beurtheilungen*. Leipzig 1848. Neue Ausgabe. Leipzig 1861 (Gesammelte Schriften 20), S. 371. Zu Schlegels Interpretation des *Sommernachtstraums* vgl. August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. 2 Bde. Heidelberg 1809-1811, Bd. II/2 (1811), S. 122-125.

8 Vgl. August Reissmann: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*. Berlin 1867, S. 69.

Ebene: die traumhafte Phantastik, den Wald [...] als Metapher für seelische Zustände und Natur.⁹

Die Kritik an Mendelssohns Schauspielmusik, die sowohl Schlegels Übersetzung als auch Mendelssohns Musik in der historischen Rückschau auf die realitätsferne Traumsphäre festlegte, hatte mittelbar auch Auswirkungen auf das Verständnis der Sommernachtstraum-Ouvertüre. Die Grundlage dafür bildete die Auffassung, dass Ouvertüre und Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum* – trotz ihrer siebzehn Jahre auseinanderliegenden Entstehungszeit – gleichsam das überzeitlich gültige Resultat von Mendelssohns Verständnis des Shakespeare-Dramas darstellten. L. Rellstab formulierte diesen Zusammenhang bereits im Jahr 1843 mit den folgenden Worten:

Es [Musik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* zu schreiben] war für den Komponisten eine unstreitig ihm durch innerstes Bedürfnis zugewiesene künstlerische Lebensbestimmung, die er selbst bereits in seinen frühesten Entwicklungszeiten erkannt und die Berechtigung dazu durch die uns Allen so bekannte Ouvertüre nachgewiesen hat.¹⁰

Mit diesem biographischen Argument ließ sich der enge motivische Zusammenhang zwischen der Ouvertüre und einzelnen Sätzen der Schauspielmusik – insbesondere der zyklische Rückbezug auf die Ouvertüre im Finale – erklären. Als Folge dieser Sichtweise erschienen Ouvertüre und Schauspielmusik als untrennbare Einheit, so dass Friedrich Niecks in einem Artikel aus dem Jahr 1875 Kommentare zur Sommernachtstraum-Ouvertüre aus drei Rezensionen Robert Schumanns in dichter Folge zitieren konnte, um sie als Grundlage einer Charakterisierung der Schauspielmusik zu verwenden.¹¹

Die Tatsache, dass die ästhetische Doppelfunktion der Ouvertüre als Konzert- bzw. Schauspielouvertüre ignoriert wurde, wirkte sich auf das Verständnis der Sommernachtstraum-Ouvertüre in problematischer Weise aus, und zwar sowohl in programmatischer als auch in formanalytischer Hinsicht. Der Verwendungskontext motivischer Zitate aus der Ouvertüre in der Schauspielmusik wurde – unter Missachtung der Entstehungschronologie – als Beleg für die programmatische Deutung von Motiven in der Ouvertüre herangezogen.¹² Auf

9 Antje Kaiser: „Aus dem Sinngehalt der Dichtung. Die Bühnenmusiken von Beethoven und Mendelssohn Bartholdy“. In: *Musik und Gesellschaft* 36 (1986), S. 66.

10 Rellstab 1861 (1848), S. 368.

11 Vgl. Friedrich Niecks: „On Mendelssohn and some of his contemporary critics“. In: *Monthly Musical Record* 5 (1875), S. 162-164. ND in: *Mendelssohn and his World*. Hrsg. von R. Larry Todd. Princeton, New Jersey / London 1991, S. 383.

12 Vgl. z. B. R. Larry Todd: *Mendelssohn. "The Hebrides" and other overtures. A Midsummer Night's Dream, Calm Sea and Prosperous Voyage, The Hebrides (Fingal's Cave)*. Cambridge 1993 (Cambridge Music Handbooks), S. 71.

diese Weise wurde die Ouvertüre in ihrem Bezug zu Shakespeares *Sommer-nachtstraum* weitgehend auf eine illustrative Dimension eingeschränkt, was Motivbezeichnungen wie „Elfenreigen“ und „Bottom-as-ass music“ nach sich zog.¹³

Auf der Grundlage derartiger Zuordnungen entwickelte sich eine bis in die Gegenwart reichende Tradition, bei formalen Beschreibungen der Sommer-nachtstraum-Ouvertüre die programmatische Dimension immer gleich mitzudenken. Larry Todds Studie zu drei Konzertouvertüren Mendelssohns zeigt zwar in der Kapiteileinteilung ein Bewusstsein für die prinzipielle Notwendigkeit der Trennung von Form und Programm („Formal considerations: a synoptic overview“ bzw. „The overtures as programmatic music“); letztlich bilden aber sechs Motive mit programmatischen Bezeichnungen wie „the motive for Theseus’ court“ sowie deren musikalische Varianten die Grundlage der Analyse. Dieser Bezug wird auch im Verlauf der Analyse mehrfach aktualisiert, wie die folgende Deutung der Neuordnung von Motiven in der Reprise der Ouvertüre zeigt:

This reordering of motives effectively delays the return to the court of Theseus, and the ‘official’ conclusion of the play, and continues for a while longer the interaction between the fairies and the lovers.¹⁴

Die Entwicklung programmatischer Motivbezeichnungen für die Sommer-nachtstraum-Ouvertüre beruhte nicht nur auf der beschriebenen Ableitung aus Zitatkontexten der Schauspielmusik, sondern war geradezu eine Notwendigkeit angesichts des bei der Analyse zugrunde gelegten Modells der Sonatenform. Die Erwartungen, die sich dabei an das Verhältnis von Programmatik und Formgestaltung richteten, werden in dem folgenden Zitat von Andreas Eichhorn sichtbar:

Als grundsätzliches kompositorisches Problem, das sich dem Komponisten einer programmatischen Konzertouvertüre aufdrängt, stellt sich die Lösung der Frage dar, wie die Charakteristik des Sujets und das für die Ouvertüre traditionell verbindliche Formmodell der Sonatenform mit ihrer spezifischen formalen Logik stimmig vermittelt werden können. [...] Als in sich geschlossene Ausdrucksstation bildet das charakteristische Detail innerhalb des symphonischen Entwicklungskontinuums gewissermaßen poetische, d. h. außermusikalisch motivierte ‚Verinselungen‘, die in Konflikt zur motivisch-thematisch hervorgetriebenen Prozessualität geraten können.¹⁵

13 Vgl. Heinrich Mandt: *Die Entwicklung des Romantischen in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys*. Köln 1927, S. 14f. bzw. Greg Vitercik: *The Early Works of Felix Mendelssohn. A study in the Romantic Sonata Style*. Philadelphia, Pennsylvania [et al.] 1992 (Musicology 12), S. 143.

14 Vgl. Todd 1993, S. 53–58 (Zitat S. 57).

15 Andreas Eichhorn: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Die Hebriden. Ouvertüre für Orchester op. 26*. München 1998 (Meisterwerke der Musik 66), S. 29f.

Ein flüchtiger Blick auf die Sommernachtstraum-Ouvertüre zeigt, dass sie eine Vielzahl verschiedener Motive enthält, die keiner thematischen Verarbeitung zugeführt werden. Ausgehend von Eichhorns Gedankengang müsste man der Ouvertüre daher ein Übermaß „außermusikalisch motivierte[r], Verinselungen“ attestieren, die auf eine defizitäre Umsetzung der Sonatenform hindeuten. Dieses Spannungsverhältnis zum Analysemodell veranlasste verschiedene Autoren, in ihrer jeweiligen Interpretation die von den normativen Vorgaben abweichende Form der Ouvertüre speziell zu bewerten. Wulf Konold spricht von „einer formalen Beliebigkeit“ und bezieht sich dabei auf Friedhelm Krummacher, der schrieb: „Man übertriebe kaum mit der Behauptung, die Form könnte ohne qualitative Einbußen auch anders aussehen.“¹⁶ Im Gegensatz zu diesen Autoren sieht Larry Todd Mendelssohns Formgestaltung als eine gelungene, dem spezifischen Konzept der Ouvertüre entsprechende Weiterentwicklung der Sonatenform an:

This continual recycling and restatement of motives in ever new contexts and combinations generates yet another level of metamorphosis in the overture, one that converts the sonata form into an ever flexible, dynamic process.¹⁷

Jenseits der veränderten Beurteilung von Schlegels Shakespeare-Übersetzung und der von der Schauspielmusik abgeleiteten programmatischen Dimension wurde die Einschätzung der Sommernachtstraum-Ouvertüre geprägt durch die nach Mendelssohns Tod verstärkt geäußerten widerstreitenden Beurteilungen seiner musikhistorischen Bedeutung. Der Paradigmenwechsel hin zu einem teleologischen Fortschrittsbegriff sowie antisemitische und durch persönliche Vorbehalte motivierte Kritik führten zu einer Abwertung Mendelssohns. Dies schlug sich unter anderem in der Ansicht nieder, Mendelssohn habe sich auf Grund seiner komfortablen Lebensumstände musikalisch nach einigen gelungenen Jugendwerken nicht weiterentwickelt und sein Œuvre trage – trotz vollendeter Kunstfertigkeit – nichts zur Weiterentwicklung der Kunst bei.¹⁸ Auch wenn die ideologischen und ästhetischen Überzeugungen, die zur Entwicklung derartiger Ansichten führten, nicht mehr zustimmungsfähig sind, bestimmten sie das Mendelssohn-Verständnis bis in die jüngste Vergangenheit und werden unter

16 Vgl. Wulf Konold: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*. Laaber 1984 (Große Komponisten und ihre Zeit), S. 169 bzw. Friedhelm Krummacher: „... fein und geistreich genug“. Versuch über Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum. In: *Das Problem Mendelssohn*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 41), S. 108.

17 Todd 1993, S. 56.

18 Vgl. Niecks 1991 (1875), S. 382-389 bzw. Reissmann 1867, S. 303-309.

anderem mit dem Hinweis auf die Sommernachtstraum-Ouvertüre in konzertierter Form weitertradiert:

They [op. 20 and op. 21] give evidence that Mendelssohn never outgrew his precocious youthful style. Like many musicians from highly cultured, affluent families, used to having his material and emotional needs easily met, he remained stylistically conservative and expressively reserved [...]. Throughout his short career he remained comfortably faithful to the status quo – that is, the ‘classical’ forms, as they were already thought of by his time. His version of romanticism, already evident in his earliest works, consisted in musical ‘pictorialism’ of a fairly conventional, objective nature (though exquisitely wrought), and in a predilection for a ‘national character’ that was as often exotic as German.¹⁹

Die Jahrzehnte nach Mendelssohns Tod waren nicht nur durch die Entstehung und Verdichtung solcher Meinungen geprägt, sondern bildeten zugleich den Zeitraum, in dem Freunde und Bekannte Mendelssohns – oftmals in bewusster Opposition zur zunehmenden Kritik an ihm – ihre Erinnerungen an die gemeinsame Zeit veröffentlichten. Sie kamen damit einem öffentlichen Interesse an biographischen Informationen entgegen und machten dadurch erstmals Einzelheiten aus Mendelssohns Jugend wie die Entstehung der Sommernachtstraum-Ouvertüre zugänglich. Obwohl diese Berichte im Abstand von mehreren Jahrzehnten zum beschriebenen Ereignis entstanden und sich zum Teil widersprechen, werden sie in der Mendelssohn-Forschung weitgehend unkritisch im Sinne einer Tatsachenbeschreibung verwendet, die eine wichtige Grundlage der Werkinterpretation bildet. Eine solche Herangehensweise findet sich beispielsweise in Christopher Hogwoods Edition der Sommernachtstraum-Ouvertüre, in deren Einleitung der Herausgeber eine ausführliche Beschreibung der Entstehung der Ouvertüre aus Adolf Bernhard Marx’ *Erinnerungen* (1865) mit der folgenden Bemerkung einleitet:

The initial conflict [...] was with Adolf Bernhard Marx, who [...] was already on his way to becoming an influential (and dogmatic) theorist and critic, with a strong attitude to ‘descriptive’ composition. It was to him that the sixteen-year-old composer rushed with his first inspiration:²⁰

Hogwood verhindert in dieser Bemerkung eine kritische Lektüre des Zitats von Marx, indem er Folgendes vorwegnimmt: zum einen dessen These einer von ihm maßgeblich angestoßenen programmatischen Ausrichtung der Motive in der

19 Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*. 6 Bde. Oxford [et al.] 2005, Bd. 3, S. 180-182.

20 [Felix] Mendelssohn Bartholdy: *Sommernachtstraum. Konzert-Ouvertüre, op. 21*. Hrsg. von Christopher Hogwood. Kassel [et al.] 2006, S. IV. Das anschließende Zitat wurde erstmals veröffentlicht in Adolf Bernhard Marx: *Erinnerungen. Aus meinem Leben*. 2 Bde. Berlin 1865, Bd. 2, S. 231-233.

endgültigen Fassung der Ouvertüre, zum anderen die Charakterisierung Mendelssohns als kindlich-spontan agierenden, beratungsbedürftigen Jugendlichen.²¹

Der kritische Umgang mit Quellen der so genannten Erinnerungsliteratur ist im Fall der Sommernachtstraum-Ouvertüre entscheidend, weil aus deren Entstehungszeit außer den beiden Autographen Mendelssohns, die eine fragmentarische Frühfassung bzw. die endgültige Fassung der Ouvertüre enthalten, nur die folgende Bemerkung in einem Brief Mendelssohns vom 7. Juli 1826 erhalten ist: „Ferner habe ich mir das Componiren im Garten zugelegt [...], und heute oder morgen will ich midsummernightsdream zu träumen anfangen. Es ist aber eine gränzenlose Kühnheit!“²²

Angeichts dieses spärlichen Quellenbestandes, dem eine ganze Tradition komplexer historischer Verflechtungen von Shakespeare-Drama, Schauspielmusik und Mendelssohn-Bild gegenübersteht, verfolgt die vorliegende Arbeit eine Doppelstrategie: Einerseits wird die Sommernachtstraum-Ouvertüre mit zeitnahen Kontexten in Verbindung gebracht, die den gedanklichen Horizont vermitteln sollen, über den Mendelssohn bei der Komposition der Ouvertüre verfügt haben könnte; andererseits werden die im Verlauf der Rezeptionsgeschichte an die Ouvertüre herangetragenen Informationen und Deutungen daraufhin untersucht, inwiefern sie den genannten gedanklichen Horizont erhellen können oder ob sie vorrangig als Ausdruck ihrer eigenen Entstehungszeit zu verstehen sind.

In der vorliegenden Arbeit rekonstruiert das zweite Kapitel Mendelssohns Shakespeare-Kenntnis im Jahr 1826 und setzt sich mit der Frage auseinander, welche Bedeutung Shakespeare als Dramenautor und insbesondere dessen *Sommernachtstraum* in den 1820er-Jahren hatten. Neben der Diskussion der bereits sechs Jahrzehnte umfassenden Übersetzungstradition wird erörtert, welche Shakespeare-Kommentare Mendelssohn durch die Lektüre von Büchern aus seinem Besitz oder aufgrund persönlicher Empfehlung bekannt gewesen sein könnten. Für die Interpretation der Sommernachtstraum-Ouvertüre hat die ausführliche Beschäftigung mit Shakespeare große Bedeutung: Erst das Bewusstsein von der hohen intellektuellen Qualität der romantischen Shakespeare-Deutung, deren Durchdringung man Mendelssohn aufgrund seiner umfassenden Bildung unbedingt zutrauen sollte, ermöglicht es, Mendelssohns Gestaltung der Ouvertüre im

21 Hogwood unterstützt Letzteres – vermutlich ungewollt –, indem er Mendelssohns Alter falsch angibt: Nach heutigem Kenntnisstand komponierte Mendelssohn die Sommernachtstraum-Ouvertüre als Siebzehnjähriger im Frühjahr 1826. Vgl. die Diskussion des Entstehungszeitraums in Kap. III/1.1 der vorliegenden Arbeit.

22 Mendelssohn an seine Schwester Fanny. Berlin, 7. Juli 1826. Fanny und Felix Mendelssohn: „*Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich*“. *Briefwechsel 1821 bis 1846*. Hrsg. von Eva Weissweiler. Berlin 1997, S. 48. Die genannten Autographen werden aufbewahrt in GB-Ob, MS MDM, b. 5, fol. 7-12^v bzw. PL-Kj, Mendelssohn Aut. 32.

Hinblick auf das literarische Bezugswerk in angemessener Weise zu diskutieren und sich nicht von vornherein auf die Aufzählung illustrierender Motive zu beschränken.

Das dritte Kapitel behandelt die Rezeptionsgeschichte der Sommernachts-*traum-Ouvertüre* bis zu den 1870er-Jahren in zwei unterschiedlich akzentuierten Teilen. Der erste Teil widmet sich ausgewählten Aufführungen in den Jahren nach der Komposition des Werkes und stellt dabei durch die Heranziehung möglichst zahlreicher alltagsnaher Quellen den Gedanken in den Mittelpunkt, dass es für Mendelssohn bei der Komposition der *Ouvertüre* nicht absehbar war, dass diese innerhalb weniger Jahre ein internationales Erfolgsstück werden würde. Ein Indiz für diesen Erfolg in der Zeit bis 1832 war das Erscheinen von zwei Rezensionen, die der Beschreibung der *Ouvertüre* in differenzierter und jeweils unterschiedlicher Weise eine romantische Interpretation von Shakespeares *Sommernachtstraum* zugrunde legten. Ein Brief von Mendelssohns Mutter Lea an seinen Freund Karl Klingemann zeigt jedoch, dass aus der Perspektive des Jahres 1827 Mendelssohns Karriere als Musiker durch die Existenz der *Sommernachtstraum-Ouvertüre* keineswegs gesichert schien; am Ende dieses Jahres, in dessen Verlauf Mendelssohn die *Ouvertüre* erfolgreich in Stettin aufgeführt hatte, bat sie Klingemann darum, bei Mendelssohn auf eine konsequentere Verfolgung dieser Karriere hinzuwirken:

Sie wissen, wie ungünstig ich über die geheimen Musiker denke. Nicht allein, dass er [Felix] die Grille hat, sich nirgends als mit fadem Akkompagnieren hören lassen zu wollen, komponiert er auch lauter Sachen, die kein Mensch zu sehen bekommt, und die fast unausführbar sind. [...] O! was hätte ein anderer mit dem Talent, sowohl zum Schaffen als Ausführen für ravage machen können!²³

Der zweite Teil des Rezeptionskapitels beschäftigt sich nicht mit Reaktionen auf einzelne Konzertaufführungen der *Sommernachtstraum-Ouvertüre*, sondern mit Einschätzungen zu diesem Werk, die das Urteil des jeweiligen Autors über Mendelssohns Bedeutung als Komponist widerspiegeln. Oftmals handelt es sich um idealisierende Mythenbildung oder aber um ideologisch motivierte bzw. durch persönliche Differenzen zu Mendelssohn bedingte Kritik. Wie bereits erwähnt ist es in den bisher vorliegenden Interpretationen der *Sommernachtstraum-Ouvertüre* üblich, insbesondere die Texte der „Erinnerungsliteratur“ als biographische Quellen zu verwenden. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ermöglicht die Darstellung in einem eigenen Abschnitt, die jeweilige Problematik ausführlich zu thematisieren, ohne die Kapitel zur Formanalyse und zur pro-

23 Karl Klingemann (Hg.): *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*. Essen 1909, S. 44f.