

Rebecca Rosenthal

Felix Mendelssohn Bartholdys Schauspielmusiken



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

1. EINLEITUNG

Die dramatischen Werke Felix Mendelssohn Bartholdys, die die Gattungen Oper, Singspiel, Schauspielmusik und im weiteren Sinn auch das Oratorium umfassen, sind bis heute in kurzen Überblicken, als einzelne Werke oder kleinere Werkgruppen untersucht worden. Insbesondere der Schauspielmusik ist in jüngster Zeit viel Aufmerksamkeit zuteil geworden, nicht nur im theoretischen Feld, sondern auch in der Konzertpraxis. Allein im Jahr 2004 wurden beim Europäischen Musikfest in Stuttgart die vier „großen“ Schauspielmusiken, die Mendelssohn im Auftrag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. zwischen 1841 und 1845 komponierte, konzertant aufgeführt. Für alle Werke liegen auch eine oder mehrere Einspielungen vor. Mehrere Aufführungen sind auch im Jahr 2009 anlässlich des 200. Geburtstages Mendelssohns erfolgt.

Neben der weithin bekannten Schauspielmusik zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* (entstanden 1842/1843) schrieb Mendelssohn Musik zu Sophokles *Antigone* (1841) und *Ödipus auf Kolonos* (1842–1845) sowie zu Racines *Athalie* (1842–1845). In der Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller, Dichter und Dramaturgen Ludwig Tieck wurden die Dramen unter besonderen Bedingungen für Ausstattung und Darstellung zunächst als Privatvorstellungen für den preußischen König mit Kräften der Königlichen Schauspiele und der Oper in Szene gesetzt, bevor sie in Berlin der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. In früheren Jahren waren zwischen 1832 und 1834, sowohl im Vorfeld der Anstellung Mendelssohns als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf als auch während seiner Zeit am Städtischen Theater, Schauspielmusiken und kleinere Einlagen für einige Inszenierungen des Schriftstellers und Intendanten Karl Leberecht Immermann entstanden. Mendelssohn komponierte Musik zu Calderóns *Der standhafte Prinz*, zwei Einlagen zu Immermanns *Andreas Hofer*, ein Bühnenlied für den ersten Teil von dessen Dramentriologie *Alexis* und Musik für den Prolog *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater*, der zur Wiedereröffnung des Theaters gegeben wurde.

Die Begabung Mendelssohns für dramatische Musik wurde schon früh von Verwandten, Lehrern und Freunden erkannt. Nicht nur die im Alter zwischen elf und vierzehn Jahren komponierten Singspiele, sondern auch die Oper *Die Hochzeit des Camacho*, die Mendelssohn mit sechzehn Jahren schrieb, zeigen Mendelssohns dramatisches Gespür und sein Können. Die Hoffnung, zum Aufschwung der deutschen Oper Entscheidendes beizutragen, erfüllte sich in der Folge jedoch nicht. Groß ist daher auch das von seinen Lebzeiten an bis heute geäußerte Bedauern, daß Mendelssohn nach seinen Anfangsjahren entgegen der an ihn gestellten Erwartungen keine „große“ Oper komponiert hat und scheinbar an den schlechten Libretti seiner Zeit, seinem Libretto-Kritizismus und dem hohen Anspruch an sich selbst gescheitert ist. Die 1846 angefangene Oper *Die Lo-*

relei konnte Mendelssohn nicht mehr vollenden und hinterließ nur einige wenige komponierte Nummern und Entwürfe des ersten Akts.

Obwohl Mendelssohn sich nach dem *Camacho* dramatisch nicht in einer großen Oper äußerte, sondern mit der *Heimkehr aus der Fremde* zunächst in den Bereich des Singspiels zurückkehrte, findet seine diesbezügliche Begabung doch Ausdruck in anderen dramatischen Gattungsformen.

Mit seiner Schauspielmusik – als eine nicht eigenständige, sondern szenen- und inszenierunggebundene Musik – konnte Mendelssohn schon zu Lebzeiten Erfolge verzeichnen, und sie erhielt einen nachhaltigen Stellenwert in der Gattungstradition. In ihrer Bedeutung wurde sie schon von den Zeitgenossen mit Beethovens *Egmont* als richtungsweisendes und wichtiges Vorbild für die Gattung anerkannt¹ und auch in der Folge als solche wahrgenommen und diskutiert. Auf die Renaissance der Schauspielmusik hatte namentlich die Musik zum *Sommernachtstraum* entscheidenden Einfluß. Sie wurde in der Originalinszenierung noch jahrzehntelang aufgeführt² und bis ins 20. Jahrhundert hinein für die Inszenierungen Max Reinhardts sowie für seine Verfilmung von 1935 in der Bearbeitung von Erich Wolfgang Korngold verwendet.

Die Musik zu Sophokles Tragödien überlebte vor allem im Konzert als Literatur für Männerchorgesang, und auch die Musik zu *Athalia* scheint in England eine überwiegend konzertante Rezeption erfahren zu haben.³

Im Werkkanon Mendelssohns steht die Schauspielmusik eher an der Peripherie, und die Einschätzungen sind ebenso verschieden wie vielfältig. Während die Wertschätzung der Musik zum *Sommernachtstraum* die Ablehnung bei weitem übersteigt und sie im Schatten der früh entstandenen und Mendelssohns Ruhm mitbegründenden Ouvertüre allseits Achtung für ihre gelungene Anpassung an deren Stil erlangte, werden die Schauspielmusiken zu den griechischen Tragödien sowie die ihnen formal nachempfundene *Athalia* äußerst konträr gesehen. Hier reichen die Einschätzungen von „pompous and perfunctory“⁴ über klassizistisch,⁵ archaisierend⁶ bis hin zu episch entfaltet.⁷ Dem einen sind die

-
- 1 Franz Liszt: Über Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd.3, hrsg. von Lina Ramann, Leipzig 1881, S. 37–47; Ludwig Rellstab: Nachruf auf Mendelssohn, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, 20. Band, Leipzig 1861, S. 411–415; Frank Ziegler/ Dagmar Beck: „...die Vermählung der Musik mit der Rede.“ Anstelle eines Vorworts, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, Mainz 2003 (= Weber-Studien 7), S.11.
 - 2 Julius Petersen: Ludwig Tiecks Sommernachtstraum-Inszenierung, in: *Neues Archiv für Theatergeschichte* 2, Berlin 1930, S. 190
 - 3 Armin Koch: *Programmheft zum Konzert am 3. September 2004 beim Europäischen Musikfest*, Stuttgart 2004, S. 30.
 - 4 Peter Radcliffe: *Mendelssohn*, Oxford 3rd 2000 (1976), S. 134.
 - 5 Karl-Heinz Köhler: *Mendelssohn*, Stuttgart 1995, S. 63; Douglass Seaton: Mendelssohn's Dramatic Music, in: *The Mendelssohn Companion*, hrsg. von Douglass Seaton, Westport 2001, S. 216.
 - 6 Arnd Richter: *Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente*, München 1994, S. 353.

Chöre primär kommentierend und reflektierend angelegt,⁸ dem anderen erscheinen sie dramatisch spannungsreich,⁹ oder beides.¹⁰ Je nach Standpunkt atmen die griechischen Schauspielmusiken Winckelmannschen Geist, sind frei von Pathos und Sentimentalität, bewundernswert in der Umsetzung der metrischen Grundlage,¹¹ oder einfach, liedhaft, trivial in der melodischen Erfindung sowie deutlich hörbar in eine „metrische Zwangsjacke“ eingeengt.¹² Die *Athalia*, die einigen die Vorstufe zu einem Oratorium darstellt,¹³ sehen andere wiederum als stilistisch epigonal, uninspiriert, mit ihren vielen Themenwiederholungen sehr bemüht und in den Choralzitaten anachronistisch.¹⁴ Einerseits wird eine Verwandtschaft mit dem *Opera-seria*-Gluck erkannt¹⁵ oder eine Erinnerung an dessen Reformopern wach¹⁶, andere wiederum sehen keinerlei Anknüpfungspunkte.¹⁷ Was dem einen unerträglicher Liedertafelgesang,¹⁸ ist dem anderen Nähe zum kunstvoll gearbeiteten Chorlied und Gratwanderung zwischen unterschiedlichen Stilen¹⁹ bis hin zum Eklektizismus.²⁰

-
- Eric Werner: *Mendelssohn – Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, S. 433.
- 7 Wulf Konold: *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 219.
- 8 K.-H. Köhler.: *Mendelssohn*, S. 63; Monika Hennemann: Felix Mendelssohn's dramatic compositions from Liederspiel to *Lorelei*, in: *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, hrsg. von Peter Mercer-Taylor, Cambridge 2004, S. 226.
- 9 D. Seaton: *Dramatic Music*, S. 223/ 224; E. Werner: *Mendelssohn – Leben und Werk*, S. 431–433.
- 10 Susanne Boetius: *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf der Bühne des 19. Jahrhunderts. Bühnenfassungen mit Schauspielmusik*, Tübingen 2005, S. 149–151.
- 11 D. Seaton: *Dramatic Music*, S. 198–201; Hellmut Flashar: *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie*, Stuttgart 2001, S. 17–23; Jason Geary: *Incidental Music to Antigone and Ödipus in Colonus*. New Haven 2003, S. 103 ff.; Peter Andraschke: Felix Mendelssohns *Antigone*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy, Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 1997, S. 141–166; R. Larry Todd: *Mendelssohn – A Life in Music*, New York 2003, S. 150/ 151.
- 12 E. Werner: *Mendelssohn – Leben und Werk*, S. 430; P. Radcliffe: *Mendelssohn*, S. 134.
- 13 D. Seaton: *Dramatic Music*, S. 223.
- E. Werner: *Mendelssohn – Leben und Werk*, S. 432/ 433.
- 14 P. Radcliffe: *Mendelssohn*, S. 135; Wolff, Ernst: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Berlin 1906, S. 166/ 167; E. Werner: *Mendelssohn - Leben und Werk*, S. 433.
- 15 W. Konold: Funktion der Stilisierung, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980 (=Musik-Konzepte 14/ 15), S. 5.
- 16 J. Geary: *Incidental Music*, S. 161 ff.
- 17 S. Boetius: *Wiedergeburt*, S. 162–164.
- E. Werner: *Mendelssohn – Leben und Werk*, S. 431.
- 18 Richard Wagner klassifiziert die *Antigone* in seinen Tagebüchern (II. Band) als „Liedertafel-Gewöhnlichkeit“. Siehe auch H. Flashar: Felix Mendelssohn-Bartholdys Vertonungen antiker Dramen, in: *Eidola. Ausgewählte kleine Schriften*, hrsg. von Manfred Kraus, Amsterdam 1989, S. 574 und E. Werner: *Mendelssohn – Leben und Werk*, S. 428.
- 19 W. Konold: *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, S. 218.
- 20 J. Geary: *Incidental Music*, S. 65/ 66.

Mit der Pluralität der Einschätzungen entsteht der Eindruck, man versuche, dem Wesen der Musik durch Schlagworte und Geschmacksurteile auf die Spur zu kommen. Vielfach werden exemplarische Kurzbelege genannt, die bestimmte Seiten der Musik erklären, kennzeichnen und auf Mendelssohns Schauspielmusik insgesamt sowie seine Musik im Ganzen angewendet werden.²¹

In der neueren Forschung, besonders solcher zu den griechischen Schauspielmusiken, wird vorrangig aus der Biographie Mendelssohns, den Aufführungsumständen sowie dem Umgang mit dem Text eine spezielle Qualität begründet. Vorwiegend Außermusikalisches dient dabei als Argumentation für den Wert der Musik, die dementsprechend nicht mehr nur als bloße Gelegenheitskomposition bewertet wird.

Nur zwei Beiträge stellen diese Musik in den Kontext des dramatischen Schaffens. Douglass Seaton setzt nach einem chronologischen Überblick über Singspiele und Oper den Schwerpunkt auf die Libretto-Problematik,²² an den sich die Schauspielmusik anschließt. Die frühe Bühnenmusik wird nur kurz erwähnt, wohingegen die Berliner Vertonungen breiteren Raum erhalten. Schon in den Überlegungen für eine mögliche Oper hebt Mendelssohn, so die Ansicht Seatons, den Stellenwert des Chors als einen eigenständigen Charakter heraus. Dieser zeige sich dann auch in den Schauspielmusiken erneut.²³ Die ihnen zugrundeliegenden Dramen stehen außerdem in Einklang mit Mendelssohns moralischen Prinzipien, mit seinem Talent für die Chormusik und auch mit seinen Begrenzungen. So sind für Seaton an den Schauspielmusiken vor allem Mendelssohns kulturelle Werte ablesbar und ebenso eine biographisch musikalische Stufe: Ihr Stil ist nicht neu oder radikal, doch sieht man die mit jedem Werk neue Herausforderung, die Mendelssohn als weiterführend begriff, wodurch es ihm gelang, den „emotionalen Inhalt des dramatischen Moments“ einzufangen.²⁴

Monika Hennemann, die ebenso an anderer Stelle ausführlich auf die Libretto-Problematik eingeht,²⁵ behandelt in einem Überblick die Schauspielmusik essayistisch.²⁶ Während die frühe Schauspielmusik konventionell zu nennen sei, würden sich die späteren Auftragswerke vor allem dadurch abheben, daß sie zu Mendelssohns öffentlichen Erfolgen zählen. Die Hybridform von Oper und Sprechtheater habe mit ihrem experimentellen Charakter jeweils Mendelssohns Wunsch nach einer Oper verstärkt. Das Reüssieren in der Gattung der Schau-

21 Vgl. Friedhelm Krummacher: Aussichten im Rückblick, in: *Kongreß-Bericht Berlin 1994*, S. 280–285.

22 D. Seaton: *Dramatic Music*, S. 176–187.

23 D. Seaton: *Dramatic Music*, S. 183; S. Boetius: *Wiedergeburt*, S. 149–151.

24 D. Seaton: *Dramatic Music*, S. 224; M. Hennemann: *Felix Mendelssohn's dramatic compositions*, S. 226.

25 Monika Hennemann: „So kann ich es nicht componiren“: Mendelssohn, Opera, and the Libretto-Problem, in: *The Mendelssohns: Their Music in History*, hrsg. von John M. Cooper und Jessica Prandi, Oxford/ New York 2002, S. 181–201.

26 M. Hennemann: *Felix Mendelssohn's dramatic compositions*, S. 224–229.

spielmusik sei vor allem durch den Entstehungskontext erklärbar, da hier Parallelen zur Opernproduktion in Mendelssohns Elternhaus in der Auftragslage, dem streng vorgegebenen Zeitplan und der Durchorganisation der Aufführung erkennbar seien.

In den Biographien wird die Schauspielmusik komprimiert diskutiert. Tendenziell sind für den englischen Raum Mendelssohns jüdisch-christlich aufgeklärte Bildungsbürger-Identität und das familiäre Umfeld in der Wertung prägend; seine Ideale sind nicht nur in der Stoffwahl, sondern auch stilistisch präsent.²⁷ Der gesellschaftliche und kulturpolitische Kontext wiederum steht im Zentrum der deutschen Biographen, wie etwa das Verhältnis Mendelssohns zum König, zu Berlin und seiner Familie.²⁸

Eine Untersuchung zur Bestätigung oder Widerlegung der getroffenen Einschätzungen, die bei der Musik selbst ansetzen und wie sie Krummacher am *Sommernachtstraum* vorgenommen hat, steht meistenteils noch aus. Sie ist deshalb Ausgangspunkt der nachfolgenden Ausführungen. Mittels der musikalischen Wort-Ton-Analyse wird ein Vergleich angestellt, der Gemeinsamkeiten und Stilmerkmale jenseits der intuitiven Schlagworte zutage fördert oder diesen eine in der Musik begründete Basis geben möchte. Daraus ergeben sich Fragen nach der eigenen, unverwechselbaren Form und einem Stil der Schauspielmusik bei Mendelssohn, die sich nur in der Gesamtschau beantworten lässt. Wesentlich ist auch die Bestätigung der oft nur empfundenen Argumentation der Ähnlichkeit oder Abgrenzung zum Chorlied, zur Oper und zum Oratorium. Parallelen und Unterschiede werden anhand der Analyse erkennbar und im Zusammenhang mit dieser erörtert. Schwerpunktartig werden die von Mendelssohn komponierte Form sowie die Funktion der Musik für das jeweilige Drama diskutiert, um sich einer Interpretation anzunähern, die sich aus dem Werk selbst herauslesen lässt.

Der offensichtliche Bezug zu Glucks Werken kann dagegen im vorgegebenen Rahmen nur andeutungsweise genannt werden. Wegen des stofflichen Umfangs entfällt die Bezugnahme auf zeitnahe Opern und Oratorien anderer Komponisten sowie auf die von Mendelssohn ebenfalls gepflegte Aufführung von „Lebenden Bildern“. Die Einflüsse sind hierbei so vielfältig, daß sie einer eigenen Untersuchung bedürfen.

Eingangs wird zunächst eine Rekapitulation der Schauspielmusik-Terminologie vorgenommen. Im Anschluß werden als Ausgangspunkt für die kontextuelle Verortung von Mendelssohns Kompositionen bekannte Schauspielmusiken von

-
- 27 Michael Steinberg: The Incidental Politics to Mendelssohn's *Antigone*, in: *Mendelssohn and his world*, hrsg. von R. Larry Todd, Princeton 1991, S.137–157; sowie auch D. Seaton: *Dramatic Music*, S. 193/ 194; R. Larry Todd: *Mendelssohn – A Life in Music*, Kapitel 13 und 14, S. 418–484.
- 28 W. Konold: *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, S. 206–224; A. Richter: *Mendelssohn*, S. 243 ff.; E. Wolff: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 147 ff.; Heinrich E. Jacob: *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, Frankfurt am Main ²1981 (1959).

Carl Maria von Weber, Ludwig van Beethoven, Anton Heinrich Fürst Radziwill und Johann Abraham Peter Schulz exemplarisch vorgestellt. Mendelssohn kannte die Werke seiner Vorgänger aus eigenen Aufführungen, zum großen Teil besaß er auch deren Noten.

Die Musiken werden kurz in ihrem strukturellen Aufbau, ihrer Gesamtform, Dramaturgie und ihrer Funktion anhand ausgesuchter Beispiele für das jeweilige Drama erläutert. Daraus wird ersichtlich, daß Mendelssohn sowohl kompositorische Gestaltungsmittel aus Gattungskonventionen wie individuelle Lösungen zur Kenntnis nahm, reflektierte, in seine eigenen Vertonungen integrierte und weiterentwickelte. In der Gegenüberstellung werden grundlegende Entscheidungen erkennbar, die Mendelssohn zur Herstellung von äußerer und innerer Einheit des Dramas und zur Verdeutlichung seiner Aussage traf.

Von Mendelssohns Schauspielmusik werden zunächst die frühe Musik zum *Standhaften Prinzen*, die Einlagen zu *Alexis*, zu *Andreas Hofer* und auch die für Leipzig geschriebene Ouvertüre mit Lied für *Ruy Blas* analysiert und als Ausgangspunkt für den späteren Kompositionsstil untersucht. Außerdem wird aufgezeigt, wie die Zeit in Düsseldorf, in der Mendelssohn unmittelbar mit dem Theaterbetrieb in Berührung kam, sein Theaterverständnis prägte. Die Beschreibung dieses Kontextes dokumentiert Mendelssohns Umgang mit der Gattung, die Affinität zu Immermanns Theaterästhetik sowie die Schärfung eines Bewußtseins für Dramaturgie und Darstellung. Schon in dieser frühen Begegnung macht sich auch Tiecks Einfluß bemerkbar, der über seine Theaterexperimente mit Immermann korrespondierte. Immermann wiederum konnte einen Großteil der Tieckschen Reformgedanken in Düsseldorf auch praktisch umsetzen.

Die Schauspielmusiken zu *Antigone*, *Athalia*, *Ein Sommernachtstraum* und *Ödipus in Kolonos* werden in den Kapiteln vier bis sieben chronologisch nach ihrem Entstehen und vorwiegend hermeneutisch behandelt, um schließlich in den Zusammenhang der anderen dramatischen Musik gestellt zu werden. In Schwerpunkt und Aufbau differieren die Ausführungen, da hier unterschiedliche Stadien der Erforschung vorliegen.

Die *Antigone* wird weitgehend systematisch mit dem Schwerpunkt auf Mendelssohns eigenem Stil untersucht, da bereits die Metrik, ihr Einfluß und auch die Umsetzung derselben in Musik von anderen Autoren ausführlich dargelegt worden sind.²⁹ Auch für die Chorlieder im Einzelnen liegen schon stilistische Besprechungen vor, in welchen Analogien zwischen Chorliedern und Festgesängen herausgearbeitet³⁰ sowie Quellenlage, Aufführungsumstände und Rezeption dargelegt wurden.³¹ Auf diesen Erkenntnissen aufbauend lassen sich indes durch eigene Analysen Heterogenität und Ambivalenz der Schauspielmusik

29 D. Seaton: *Dramatic Music*, S. 198–201; Flashar, H.: *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie*, S. 17–22; J. Geary: *Incidental Music*, S. 103 ff.; P. Andraschke: *Felix Mendelssohns „Antigone“*, S. 151–166, S. Boetius: *Wiedergeburt*, S. 154–157.

30 J. Geary: *Incidental Music*, S. 167 ff.

31 S. Boetius: *Wiedergeburt*, B. Kapitel V, S. 98 ff. und C. Kapitel VII. und VIII., S. 233 ff.

veranschaulichen und jeweils die Rolle der Dramaturgie für die Vertonung nachweisen.

Der *Ödipus in Kolonos*,³² nach allgemeiner Auffassung der *Antigone* in Machart und Stil angelehnt, wird vergleichend mit dieser behandelt. Inwieweit der *Ödipus in Kolonos* sich von dieser unterscheidet und inwiefern Mendelssohn hier stilistisch neue Wege einschlägt, ist noch zu prüfen.

Die Betrachtung der *Athalia* erfolgt chronologisch und ausführlich, da hierzu bislang nur wenig grundlegende Forschung getätigten wurde. Die kritische Edition des Werkes wird jedoch in Kürze erscheinen und viele Basisfakten (Quellenlage, Übersetzungsvergleiche) vorstellen³³; daher ist hier der Schwerpunkt auf die Erscheinungsform statt auf philologische Erkenntnisse gesetzt.

Zum *Sommernachtstraum* schließlich wird, aufgrund der schon fortgeschrittenen und umfassenden Untersuchungen, das Wesentliche rekapituliert und um eigene Beobachtungen ergänzt. Der Vergleich fördert allerdings dabei auch neue Aspekte zutage, die für die Aussage zur Schauspielmusik insgesamt von Bedeutung sind. Indem hier eine andersgeartete Textform und Dramaturgie zugrunde liegen, lassen sich Rückschlüsse auf Mendelssohns Formssprache abgleichen. Die stilistische Heterogenität als zentrales Moment von Mendelssohns Schauspielmusik stellt sich hier anders dar, ebenso erscheint die Form dieser Schauspielmusik im Vergleich relativ konventionell.

Jeweils Drama und Musik werden mit der Exposition der biographischen Situation und ihrer besonderen Bedingungen beleuchtet, da sich hieraus bestimmte Entscheidungen für Textvorlage, Übersetzung und damit auch für die Form der Kompositionen ergeben. Den Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung bilden die Analysen, die zunächst das Verhältnis von Sprache und Musik diskutieren, um in einem weiteren Schritt Erkenntnisse zur Form zu gewinnen, Rückschlüsse auf die Funktion und musikalische Dramaturgie zu ziehen sowie Analogien, Parallelen und Unterschiede zwischen den Musikern für beides herauszufinden. Am Ende eines Kapitels werden die Ergebnisse im Hinblick auf mögliche Interpretationshinweise ausgehend von der Idee erörtert, daß die Intention Mendelssohns sich primär durch die Musik selbst mitteilt.

Zur Erhellung dieser Absichten werden zusätzlich erstmalig auch die Skizzen zu den Schauspielmusiken in die Betrachtung einbezogen. Weniger beschreibend als den ersten unmittelbaren Ideen nachforschend wird aufgezeigt, welchen Ausdruck und welche Gestalt Mendelssohn im Hinblick auf Interpretation oder Dramenverständnis entwickelt. Dadurch fällt besonders die klare und schnelle Entscheidung Mendelssohns für melodische Aussage, Sprachformung und Sprachdeutung auf, seine genaue Vorstellung über die zu schaffende Atmosphäre und Stimmung einer Szene bis hin zu Klangfarben und Begleitstruktur.

32 Der Titel der Übersetzung J.J.C. Donners, die Mendelssohn verwendete und der deshalb auch hier übernommen wird, lautet so; in späteren Zeiten wurde der Titel *Ödipus auf Kolonos* gebräuchlich.

33 Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys, V/ 9: *Athalia (Hauptband)*.

An sich bei Mendelssohns Skizzen nicht ungewöhnlich, zeigt sich bei der wortgebundenen Musik einmal mehr, daß Mendelssohn seine Inspiration primär aus der formalen Gestalt des Textes bezog, welche er in die musikalische Form übersetzte und für den zu erzielenden Ausdruck nutzte.

Die Untersuchung zeigt, daß Mendelssohn auf eine bestimmte Qualitätsstufe von dramatischem Text angewiesen war, weil nur ein solcher ihm die nötige Quelle und Reibungsfläche für seine Musik bot. Es wird verständlich, daß Mendelssohn eine bestimmte, sprachlich niveau- und kunstvolle, formstarke Sprache sowie dramaturgische Durchformung brauchte, die er in den zeitgenössischen Libretti nicht wiederfinden konnte.

Übergreifend bliebe die Frage zu beantworten, was für Mendelssohn „dramatisches Komponieren“ bedeutet und durch welche Eigenschaften sich Mendelssohns dramatischer Stil in den Schauspielmusiken auszeichnet. Zeigt sich in ihnen eine Entwicklung in Mendelssohns Stil? Stellen sie, wie es Bolin vorschlägt, eine Zwischenstufe oder eine Brücke zur Musik des *Elias* und der *Lorelei* dar?³⁴ Waren die Schauspielmusik-Kompositionen notwendig und hilfreich, um dramatisches Komponieren zu erproben, sozusagen als Experiment und Stilfindungsprozeß für die zukünftige Oper? Sind sie Ersatz für die von Mendelssohn nicht verwirklichten Opern?³⁵ Oder sind sie eine Hybridform aus Schauspiel und Oper?³⁶ Schließt sich in ihnen vielleicht sogar die ersehnte Lücke zwischen der frühen deutschen romantischen Oper eines Weber und Marschner und Wagners Musikdrama?³⁷

In der Rezeption oszilliert die Schauspielmusik Mendelssohns nach wie vor zwischen dem episch breiten Lyrismus von Chorliedern, von Oratorien, dem Versprechen von verkappten Opernszenen und der Gattungskonvention von Schauspielmusik aus Rahmenmusik und szenisch motivierter Musik. Die Heterogenität des Stils, intertextuelle Verknüpfungen, bedeutungsreich ausgewählte Melodramvertonung und ein Changieren zwischen bisweilen kontrastierend abgesetzten lyrischen, epischen und dramatischen Passagen, zusammengehalten und aneinandergebunden in der Form, durch Tonartenplan und Zitatverwendung, widersetzen sich scheinbar einer eindeutigen Gattungszuordnung.

34 Booklet der *Athalia*-Aufnahme mit: Das Neue Orchester Köln, Chorus Musicus Köln, Leitung: Christoph Spering; Capriccio 2003.

35 Bradford Robinson: *Vorwort zur Antigone*, Partitur. Nachdruck der Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns, Serie 15, No. 114; München (Höflich) 2004.

36 M. Hennemann: *Felix Mendelssohn's dramatic compositions*, S. 225; P. Andraschke: *Felix Mendelssohns „Antigone“*, S. 165; dort Kommentar von Robert Schumann zur *Antigone*.

37 Detlef Altenburg: Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter, in: „Denn in jenen Tönen lebt es“. *Festschrift für Wolfgang Marggraf zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Helen Geyer, Weimar 1999, S. 439; W. Konold: *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, S. 240.

Zum Schluß wird daher die Einbindung von Mendelssohns Schauspielmusik in den Gattungskontext untersucht und anhand der Ergebnisse diskutiert, was Mendelssohn unter Dramatik, dramatischem Komponieren, dramatischer Handlung, einem guten Szenarium und einem musikalischen Text verstand. Sichtbar wird seine Haltung an erarbeiteten und verworfenen Libretto-Entwürfen, von denen exemplarisch *Pervonte* (Klingemann nach Wieland und Kotzebue) und *Der Sturm oder Der Zaubermandel in Calibans Händen* (Immermann nach Shakespeare) eine genauere Betrachtung erfahren. Mendelssohns in Bezug auf eine Opernvertonung vertretene Ansichten werden im Folgenden auch auf die Schauspielmusik übertragen geprüft.

Es wird im Ergebnis deutlich, daß Mendelssohn für die Schauspielmusik eine genaue Gattungsvorstellung hatte und die Grenzen in Richtung Oper und Oratorium sorgfältig auslotete, diese aber nie überschritt, was sich im Überarbeitungsprozeß bis hin zum Austausch bereits komponierter Nummern demonstriert.

Die in der bisherigen Forschung betonte analoge Übertragung von metrischen, sprachlichen und formalen Textgrundlagen setzt Mendelssohns in seiner Musik nicht identisch um. In der Überformung schafft er dagegen mit einer „sprechenden Form“ Transparenz für die Dramenstruktur, die der Aussage und Interpretation dient. Zusätzlich erreicht er mit seiner Musik für das Drama trotz größtmöglicher Variabilität der einzelnen Nummern eine Einheitlichkeit und wirkt dem Zerfallen der Szenen, das durch den steten Wechsel von Dialog und Musik gegeben ist, entgegen. Die Neugestaltung der Form fußt indes nicht nur auf der Textform, sondern wird auch auf der Grundlage der Dramendramaturgie erarbeitet. Diese wird von Mendelssohn in die musikalische Form mit Tonartendramaturgie, selbstreferentiellen Zitaten, durch Satztechnik und Instrumentation hingenommen. Die musikalische Form trägt außerdem der Interpretation des Dramas Rechnung und geht damit über ihre primäre Funktion zur Strukturierung und Szenenverknüpfung hinaus.

Mendelssohn vermeidet weitgehend Programmatisches, was dazu führt, daß man das Ideendrama im Sinne Beethovens vermißt. Die Leidenschaftlichkeit gelangt so nicht zum Äußersten, an den Rand des Existentiellen. Interpretatorisch erscheint die Musik seltsam losgelöst und bleibt in Bezug auf die Dramenaussage vage und scheinbar oberflächlich. Heinrich Heine schreibt in anderem Zusammenhang Mendelssohn „passionierte Indifferenz“³⁸ zu, was insbesondere auf die Aussage der Schauspielmusik zutreffend erscheint. Demgegenüber enthält Richard Wagners Bemerkung, Mendelssohn könne nichts „Naives“ komponieren,³⁹ den Hinweis, daß eine Analyse die Gedanken und Entscheidungen Men-

38 Heinrich Heine: Musikalische Saison von 1844, I, in: Ders., *Sämtliche Werke 14, Bd. 1: Lutezia II, Apparat 43.-58. Artikel*, Hamburg 1990, S. 128.

39 Vgl. A. Richter: *Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente*, S. 336.

delssohns für eine bestimmte Deutungsrichtung und damit eigene Interpretation zutage fördert und so der „Indifferenz“ widerspricht.

Das Wirkungsverständnis Mendelssohns ist ein völlig anderes als das seiner Zeit, die durch Illusion, Realismus und Identifikation den Zuhörer zu ergreifen suchte. Neben der emotionalen Bewegtheit zielte Mendelsohn auch auf das verstandesmäßige Erfassen der Sprache, der Dramenstruktur ab, versetzt den Zuschauer abwechselnd in Identifikation oder durch epische Momente in Distanz zum Bühnengeschehen. Was ihm einerseits als eine dramatische Schwäche auszulegen ist, erweist sich andererseits als eine an den Passionen Bachs beobachtete und nachgeschaffene Wirkung, die eine Neuerung und in die Moderne weisende Dramatik vorstellt.

Indem Mendelsohn Sprache in Form und Struktur nachzeichnet, zeitweilig diskurhaft verfährt, nutzt er zwar nicht rhetorische Floskeln, aber er lenkt die Zuschaueraufmerksamkeit auf die dem Drama innenwohnende Gestaltung. Dadurch tritt statt der Handlung das Wesen des jeweiligen Dramas zutage. Gleichzeitig erreicht er durch Form, Stil und besonderen musikalisch dramaturgischen Aufbau, den er von Beethoven übernimmt, eine emotionale Wirkung.

Die Heterogenität zwischen Epischem und Dramatischem prägt die Werke nachhaltig und evoziert eine der Rezeption eines Oratoriums ähnliche Resonanz beim Zuhörer. Es werden durch den Einsatz bestimmter musikalischer Mittel wie Referenzen und Zitate Assoziationen frei, die zusätzlich über die Darstellung selbst hinausweisen. Obwohl nicht wie ein Oratorium gearbeitet und von diesem stilistisch dezidiert entfernt, orientiert sich Mendelsohn anscheinend an der Wirkung eines Oratoriums.

Mendelsohn suchte vermutlich andere Wege dramatischer und wahrhaftiger Tonsprache. Insofern erscheint die Schauspielmusik als Experimentierfeld des dramatischen Komponierens, als Zwischenstufe zu einer zu schaffenden Oper. In jeder Musik probierte Mendelsohn Neues; auf die Form jedes Dramas ging Mendelsohn auch musikalisch spezifisch ein. Dabei erreichte er eine Objektivierung der Handlung, eine Aufsicht und Übersicht über Drama, Struktur und Sprache, die aber notwendigerweise von einer Innensicht abrückt. Mendelsohn entwarf musikalisch den Zugang zu einem universalen Dramenverständnis, das eher einer klassischen und auch modernen Ästhetik als einer romantischen Subjektivierung nahe steht und im Sinne einer Gesamtschau sowohl strukturell, dramaturgisch, rational und auch emotional das Drama als ein Gesamtkunstwerk erfahren lässt.