

Neuerscheinungen

Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe, auf Basis der von Rudolf Elvers angelegten Sammlung hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel; Bd. 1: 1816 bis Juni 1830, hg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel 2008

Die heutige Art, Komponisten-Jubiläen medial zu vermarkten, wird von vielen als lästig empfunden – die zeitlich befristete, lediglich kalendarisch begründete Dauerpräsenz eines oder mehrerer Musiker im öffentlichen Musikleben, vor allem in Radio- und Konzertprogrammen, auf den Opernbühnen sowie dem Tonträgermarkt, führt leicht zum Überdruß, zur Übersättigung. Ist das Feierjahr dann vorüber, schlägt das Pendel oftmals zurück: Der gerade noch Omnipräsente verschwindet aus dem Fokus der Medien und somit aus der öffentlichen Wahrnehmung. Andererseits können solche Jubiläen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Komponisten und seinem Werk auch impulsgebend sein und Weichen stellen: Das Jahr 1986 hatte eine solche Wirkung auf die Weber-Rezeption. Lange gehegte Editionsprojekte konnten endlich auf den Weg gebracht werden und zunehmend wurde auch der Weber „Jenseits des *Freischütz*“ – so der Titel des damaligen Eutiner Symposiums – intensiver im fachlichen Diskurs gewürdigt. Das Mendelssohn-Jahr 2009 dürfte eine ähnliche Fanalwirkung für die Beschäftigung mit dem Klassizisten unter den Romantikern haben: Quasi als „Morgengabe“ zum Fest erschien noch Ende des Jahres 2008 der erste Band einer Brief-Gesamtausgabe und zum Ausklang der Feierlichkeiten, sozusagen als Höhepunkt, wird, so jedenfalls die Planung, das von Ralf Wehner erstellte Werkverzeichnis präsentiert werden. In solch einem Jahr darf sich Mendelssohn wirklich „Felix“ – der Glückliche – nennen! Jeder, der sich einmal als Nicht-Insider mit diesem Komponisten und seinem Werk auseinandersetzen wollte, hat das bisherige Fehlen dieser beiden Grundlagen-Kompendien beklagt; warum man so lange auf ihr Erscheinen warten musste, darüber soll hier nicht spekuliert werden. Immerhin waren bereits 1968 als Auftaktband zu einer umfangreicheren Briefausgabe die von Rudolf Elvers herausgegebenen Verlegerbriefe Mendelssohns erschienen; ein zweiter Band mit Familienbriefen sollte bald folgen, wurde aber nie publiziert. Es ist Rudolf Elvers hoch anzurechnen, dass er seine Quellen- und Materialsammlung nun dem neuen Projekt und damit einer neuen Wissenschaftlergeneration zur Verfügung gestellt hat. Elvers ist nicht nur ein ausgewiesener Mendelssohn-

Kenner, er verfügt auch über beste internationale Kontakte zu Bibliotheken, vor allem aber zu Privatsammlern, und konnte so über Jahrzehnte einen Fundus an Informationen (zu immerhin 4500 Briefen von und an Mendelssohn) zusammentragen, ohne den die jetzt gestartete Ausgabe wahrscheinlich nicht so umfassend, auf keinen Fall aber so schnell realisierbar gewesen wäre.

Mendelssohns Selbsteinschätzung, er sei „ein etwas träger Correspondent“ (Brief 297, Zeile 6) wird wohl niemand teilen, der sich einmal mit seiner brieflichen Hinterlassenschaft beschäftigt hat. Die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Edition ist ein ehrgeiziges Projekt, sie soll nicht nur alle bekannten Briefe von Mendelssohn (auch solche, die er gemeinsam mit anderen Schreibern verfasste,) komplett wiedergeben, zusätzlich ist auch eine ergänzende Ausgabe der Gegenbriefe in Planung. Um diese Aufgabe in einer überschaubaren Zeit zu bewältigen, wurde ein entsprechend großer personeller Apparat verpflichtet: Neben den oben genannten beiden Editionsleitern und den beiden Herausgebern des 1. Bandes ist ein vierzehnköpfiger Mitarbeiterstab angegeben, dazu ein sechsköpfiger wissenschaftlicher Beirat, zwei Lektoren bzw. Redakteure sowie weitere Personen, die für den Satz, den Notensatz, die technische Beratung u. ä. m. verantwortlich zeichnen – ein klein wenig Neid kommt da im Vergleich zur personell „minimalistischen“ Weber-Ausgabe schon auf. Auch die offensichtlich ambitionierte Unterstützung durch den Verlag Bärenreiter ist heute keineswegs eine Selbstverständlichkeit, verlieren doch andere Verlage mehr und mehr den Blick auf den inhaltlichen Ertrag und richten ihr Interesse weitgehend auf den finanziellen.

Sah die ursprüngliche Planung der Elvers-Edition in den späten sechziger Jahren noch eine Ordnung nach verschiedenen Adressatenkreisen vor, folgt man in der neuen Ausgabe streng der Chronologie – der erste Band stellt die Briefe Mendelssohns bis zum Juni 1830 vor und erscheint damit auch inhaltlich gerundet, kann man so doch anhand seiner Mitteilungen an die Familie, Freunde und Bekannte die Entwicklung vom talentierten Wunderkind hin zum gereiften jungen Musiker miterleben, der sich mit der England- und Schottlandreise 1829 vom Elternhaus „abnabelte“, um seinen eigenen Weg zu finden. Der Aufbruch zur Italienreise 1830/31 beschließt die Zusammenstellung. Momentan, so lange der Band noch als „Monolit“ vorliegt, mag man beklagen, dass durch die Aufteilung der Bände in Briefe von Mendelssohn einerseits und Gegenbriefe andererseits der besonders enge inhaltliche Zusammenhang der Familienbriefe auseinandergerissen wird – es wäre sicherlich spannend, den in dieser Korrespondenz festgehaltenen

inhaltlichen Diskurs in beide Richtungen zu verfolgen. Dieser Einwand wird freilich hinfällig, sobald auch die Briefe an Mendelssohn innerhalb der Edition vorliegen. Die durch den Abdruck in verschiedenen Bänden nötigen Kommentar-Dopplungen wird man wohl mittels Verweisungen zu minimieren versuchen. Offen bleibt, inwieweit die Edition auch die restlichen Familienbriefe einbezieht, die weder von Mendelssohn mit verfasst noch an ihn gerichtet sind. Die äußerst informativen Briefe von Mutter Lea Mendelssohn Bartholdy an ihre Wiener Cousine Henriette von Pereira-Arnstein etwa scheinen nicht zum Editionsplan zu gehören und bestenfalls zur Kommentierung mit herangezogen zu werden – das wäre schade, zumal sie gerade für die frühen Jahre von Felix, aus denen keine bzw. kaum Briefe von ihm erhalten sind, eine erstrangige Informationsquelle darstellen.

Mendelssohns Briefe sind nicht nur inhaltlich eine Fundgrube, es ist auch eine Freude, sie zu lesen. Die Farbigkeit der Schilderungen (etwa des Pariser oder Londoner Musiklebens oder der für den Komponisten so wichtigen, besonders musikalisch ergiebigen Eindrücke der Schottlandreise) und die Treffsicherheit der Personen-Charakterisierungen (amüsiert-distanziert bezüglich Cherubini oder Gottfried Weber, voller Hochachtung und dennoch unverkrampft beim alten Goethe) sind angesichts des Alters des Schreibers erstaunlich. Seine Mitteilungen sind nicht nur als Materialsammlung für biographische oder werkspezifische Fragestellungen ergiebig; das lebendig und unverfälscht eingefangene Zeitkolorit macht die Veröffentlichung für jeden interessant, der sich mit dem frühen 19. Jahrhundert beschäftigt. Besonders bezüglich der Berliner Kulturszene und der diversen Parteien-Gruppierungen (für oder gegen Henriette Sontag, für oder gegen Spontini, dessen Auseinandersetzung mit den Intendanten Brühl und Redern) überliefern die Briefe aufschlussreiche Details; wer hätte etwa das kleinliche Kompetenz-Gerangel zwischen Intendant Brühl und Singakademie-Direktor Zelter (vgl. Br. 116, Z. 92ff.) für möglich gehalten!

Aber auch direkte Weber-Bezüge machen die Briefe für den speziell an Weber Interessierten spannend. Für den jungen Mendelssohn war Weber sicherlich eine der wichtigsten, prägenden Komponisten-Persönlichkeiten. Mendelssohn erwähnt in seinen Schreiben selten direkte Vorbilder, aber eine Passage stellt ein eindeutiges Bekenntnis dar: In München, wo 1830 Werke von Kalkbrenner, Field, Hummel, Hünten und Herz als Gipfel der Klaviermusik gefeiert wurden, verlangte Mendelssohn ausdrücklich „eine Ausgabe guter Musik, aber wirklich guter, von Mozart, Beethoven und Weber“ (Br. 313, Z. 73f.). Die persönlichen Begegnungen Mendelssohns mit

Weber (1819, 1821 und vermutlich 1825) spiegeln die Briefe leider nicht wider; und auch die Berliner Erstaufführung des *Oberon* (mit Klavier- statt Orchesterbegleitung) in einer Privatgesellschaft des Verlegers Schlesinger, an der Mendelssohn mitwirkte, wird nicht thematisiert – deren genaues Datum bleibt weiterhin unbekannt. Um so öfter ist von Webers Musik die Rede. Als Pianist hatte Mendelssohn verschiedene Klavierwerke des Meisters im Repertoire; er spielte nicht nur im Kreis der Münchner Weber-Freunde 1830 „noch bis spät Abends [...] Weberiana“ (Br. 309, Z. 41), auch den Weber gegenüber distanzierten Goethe beglückte er 1830 mit *Konzertstück, Aufforderung zum Tanze* und *Polacca brillante* (Br. 302, Z. 17f.). Das „unvermeidliche“ *Konzertstück* für Klavier erklang in öffentlichen Konzerten wie auch in privaten Gesellschaften in Brandenburg an der Havel (Br. 126, Z. 46) ebenso wie in München (Br. 306, Z. 59f.; Br. 317, Z. 51), in London (Br. 165, Z. 126f., im Konzert interessanterweise angekündigt als „descriptive fantasia of four movements“) genauso wie in einer Einkehr-Kneipe im schottischen Hochland, wobei der mitreisende Freund Karl Klingemann die Assoziation hatte, Mendelssohn und er würden wie „Reichserzschatzmeister“ auftreten, die „bei Krönungen die silbernen Schaumünzen unter das Volk auswarfen“ (Br. 206, Z. 228f.).

Neben den Klavierkompositionen gehörte Mendelssohns Aufmerksamkeit besonders den Bühnenwerken Webers. Auch wenn er als Dreizehnjähriger den *Freischütz* respektlos als „Samielsäfferey“ titulierte (Br. 27, Z. 3), so empörte er sich zweieinhalb Jahre später doch über die französische Einrichtung durch Castil-Blaze als *Robin des Bois*: „Solch niederträchtiges, fatales, infames, abscheuliches, langweiliges Quodlibet, solch Scandal habe ich doch in meinem Leben noch nie geahndet. Alle Tempi sind vergriffen, der Jungfernkranz noch mal zu schnell, die Arie der Agathe. verkürzt und ganz verändert, kurz es ist ein großer Greul“ (Br. 58, Z. 134–138). Mit „heiligem Respect“ hörte er am 17. Juli 1826 erstmals die Ouvertüre zum *Oberon* und kam zu dem Schluss: „lange hat mich nichts so entzückt“ (Br. 78, Z. 65–75); ein gutes halbes Jahr später arbeitete er an der Korrektur der 2. Auflage des deutschen Klavierauszuges der Oper bei Schlesinger (Br. 96), dessen Geschäftstüchtigkeit zu Lasten der Komponisten er ähnlich unangenehm empfand, wie Jahre zuvor Weber (vgl. Br. 295, Z. 89–94: „Der Kerl machts zu arg“). Mit Spannung erwartete Mendelssohn die von Spontini lange Zeit hintertriebene Einstudierung der Oper in Berlin und erwähnte die Auseinandersetzungen zwischen Heinrich Beer und dem allmächtigen Generalmusikdirektor (Br. 116, Z. 54–58). Begeistert studierte er während seiner Rekonvaleszenz

in England (nach einem Kutschen-Unfall) 1829 die *Euryanthe*-Partitur, wissend, dass es sich um Webers „Lieblingswerk“ handelte, und konzentrierte sich besonders auf die spektakulären Instrumentierungs-Effekte (Br. 248, Z. 47–58). Die Kabalen Spontinis gegen die Sängerin Milder und den Intendanten Redern führten an der Berliner Oper um 1830 zu einer künstlerischen Stagnation, der auch Webers *Euryanthe* zum Opfer fiel, die nach dem Abgang der Milder zu Mendelssohns großem Bedauern quasi „vergessen“ war (Br. 297, Z. 61).

Daneben finden sich zahlreiche Bemerkungen, die die große Popularität von Webers Musik in den 1820er Jahren bezeugen, sei es der *Freischütz* (Br. 29, Z. 37f.: Webers Breslauer Freund Friedrich Wilhelm Berner spielte auf Mendelssohns ausdrücklichen Wunsch seine Variationen op. 24 über den Jungfernkranz), die *Preciosa* (Br. 88, Z. 22–24) oder *Lützows wilde Jagd* (Br. 93, Z. 16–18: von Mendelssohn im Februar 1827 in der Postkutsche nach Stettin als patriotische Erwiderung auf die von einem Franzosen gesungene *Marseillaise* angestimmt). Doch die Beliebtheit beschränkte sich keineswegs auf Deutschland, auch in London wurde Webers Musik volkstümlich, neben dem *Freischütz* (Br. 182, Z. 6f.: auf der Straße werden Melodien aus der Oper gepfiffen; vgl. auch S. 639, Kommentar zu Br. 163, Z. 141–144: deutsche Teilaufführung im Juni 1829 in London) besonders die *Aufforderung zum Tanze* (Br. 160, Z. 22f.; Br. 182, Z. 119 mit dem vermutlich auf die Ausführung bezogenen Hinweis „poor Weber“). Über Londoner Weber-Aufführungen war man im Hause Mendelssohn schon vor Felix' England-Besuch gut unterrichtet, schrieb doch Freund Karl Klingemann Rezensionen zu dortigen *Oberon*- und *Freischütz*-Darbietungen für die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (Jg. 5. 1828, Nr. 17f.; vgl. Kommentar zu Br. 171, Z. 143). Ob Mendelssohns Einschätzung, dass die Engländer 1826 „Weber doch eigentlich schändlich behandelt haben“ (Br. 248, Z. 57) aus seriösen Quellen schöpft (Mendelssohn hatte 1829 Umgang mit vielen Weber-Vertrauten von dessen London-Besuch 1826 wie George Smart oder Karl Maximilian Kind) oder aber eher allgemein dem Umstand geschuldet ist, dass Weber in London starb, bleibt fraglich.

Dem ersten Band der neuen Briefausgabe sind zwei Einleitungstexte von Wilhelm Seidel vorangestellt; der erste widmet sich den bisher erschienenen Mendelssohn-Briefeditionen und unterscheidet dabei zwischen der frühen Mendelssohn-Erinnerungsliteratur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und den wissenschaftlichen Ausgaben im 20. Jahrhundert. Anders als viele Editoren zuvor verteidigt Seidel dabei ausdrücklich das Vorgehen der

frühen Herausgeber, Briefe (ungekennzeichnet) zu kürzen bzw. in Details verändert wiederzugeben, insoweit ihnen die Pietät gegenüber Mendelssohn, seiner Familie oder dritten Personen solche Eingriffe als unabdingbar erscheinen ließ. Dieser Gedanke verwundert aus der Feder eines Editors – zumal Seidel einen wesentlichen Gesichtspunkt ausklammert: Der Begriff „Pietät“ konnte für ganz verschiedene Sichtweisen stehen. So verstand es Max Maria von Weber als seine „heilige Pietätspflicht gegen das Andenken des geliebten Todten“ (*Lebensbild*, Bd. 1, S. XV), das Wirken seines Vaters und dessen Umstände möglichst ungeschönt und lückenlos darzustellen. Friedrich Wilhelm Jähns hingegen war bestürzt über das Vorgehen des Weber-Sohnes: Zuviele Personen würden durch dessen Darstellung pietätlos bloßgestellt, ihre Nachkommen brüskiert, zuviele persönliche und familiäre Interna vor einer Leserschaft ausgebreitet, für die sie nicht bestimmt wären. „Pietät“ wurde ganz unterschiedlich definiert und diente nicht selten nur als vorgeschobenes Argument, das Bild einer Person so zu gestalten bzw. umzugestalten, wie man es selbst gerne vermittelt wissen wollte. Freilich muss man Seidel beipflichten, dass sich gerade Familienmitglieder und enge Freunde legitimiert fühlen mussten, jene intimen Details aus Briefen verborgen zu halten, von denen sie wussten oder wenigstens doch glaubten, dass der Schreiber sich einer Veröffentlichung strikt widersetzt hätte.

Der zweite Text dient im engeren Sinne als Einleitung in die Thematik des ersten Bandes der Briefausgabe: Er setzt sich einerseits mit der Kindheit und Jugend des Komponisten auseinander, insbesondere mit den Reisen (zu Goethe nach Weimar, in die Schweiz, nach Paris u. s. w.), war die örtliche Trennung von Angehörigen und Freunden doch ein Hauptgrund für das Aufblühen der Korrespondenz, und schildert andererseits Art und Umstände der Korrespondenz. Wie bei Weber – gleich Mendelssohn ein genialer Briefeschreiber – wechseln je nach Adressat und Inhalt Stil und Form der Briefe. Nicht nur zwischen Privat- und Geschäftsbriefen sind Unterschiede feststellbar, auch innerhalb der Familienkorrespondenz: Gegenüber dem Vater ist der Tonfall wesentlich formeller als gegenüber der Mutter; burschikos sind die Mitteilungen an die Geschwister, wobei der ältesten Schwester Fanny deutlich eine herausgehobene Rolle zukommt. Ein Spezialfall der frühen Mendelssohn-Korrespondenz sind die von mehreren Familienmitgliedern oder Freunden verfassten Gemeinschafts-Mitteilungen an eine oder mehrere Personen – auch hierzu findet sich bei Weber eine Parallele: in der Korrespondenz der Brüder des Harmonischen Vereins der Mannheim-Darmstädter Zeit, wobei im Falle Mendelssohns, wo sich teils zwei Briefschreiber gleich-

zeitig einen Briefbogen teilen, der gesellig-kommunikative Akt des gemeinschaftlichen Berichtens aus verschiedenen Blickwinkeln und in verschiedener Manier wesentlich größere Bedeutung gehabt haben dürfte als beim Kreis um Weber, wo das gemeinsame Verfassen eines Briefes nicht zuletzt auch eine Porto-Ersparnis bedeutete; solche Überlegungen dürften Mendelssohn als Sohn aus wohlhabendem Hause eher fremd gewesen sein.

Wenn nachfolgend wiederholt Details der Edition kritisch betrachtet werden, sei doch vorab klargestellt: Die lang erhoffte Briefausgabe ist eine in jedem Fall zu begrüßende Neuerscheinung, hinter der eine immense, beachtenswerte Arbeit steht – ihr unleugbares Verdienst, endlich einen Überblick über die vielen bislang weit verstreuten Quellen und Editionen von Mendelssohns Briefen vorzulegen, soll keinesfalls infrage gestellt werden. Die Edition überliefert den Text von insgesamt 279 Briefen, die Mendelssohn gänzlich oder in Teilen zwischen 1817 (mit acht Jahren!) und Juni 1830 verfasste; der Großteil ist nach den Autographen bzw., wenn diese nicht greifbar waren, nach Faksimiles übertragen. Jeweils etwas weniger als zehn Prozent folgen zwei Arten von Ersatzquellen: zum einen Abschriften, zum anderen Drucken. Zudem werden 38 verschollene Briefe (darunter der früheste aus dem Jahr 1816) aus anderen Quellen inhaltlich erschlossen oder anhand von Katalogangaben (meist von Auktionen) nachgewiesen. In einem Fall scheint fraglich, ob die Zuordnung zu den Briefen gerechtfertigt ist: Der als Nr. 304 abgedruckte Text wurde von Mendelssohn als fiktiver Brief einer „Sophie Stbrn.“ an eine „Therese P.“ – ebenso fiktive Personen – von vornherein ausschließlich in Hinblick auf die Veröffentlichung in der im Goethekreis kursierenden Zeitschrift *Chaos* geschrieben; es handelt sich also (wie im Kommentar auch unzweifelhaft klar wird) um einen literarischen Text, der sich der Briefform bedient, nicht aber um einen Brief. Als solcher hätte er bestenfalls in den Kommentar (zu Mendelssohns Erwähnungen seiner Mitarbeit am *Chaos*), nicht aber in den Hauptteil des Bandes gehört.

Die Wiedergabe der Briefe entspricht weitgehend der modernen Editionspraxis (diplomatische Übernahme von Orthographie, Interpunktion, Gliederung), nicht nachvollziehbar ist lediglich, dass zum einen die Unterscheidung von deutscher und lateinischer Schrift völlig negiert wird, zum anderen Unterstreichungen durch Kursivsatz (sonst üblicherweise Hinweis auf lateinische Schrift) wiedergegeben werden. Zwar gibt es einzelne Verleger und Lektoren, die Unterstreichungen in gedruckten Texten unschön finden, ein solches Argument dürfte bei einer kritischen Edition aber kaum relevant sein. Die Begründung, der Wechsel der Schriftform habe bei Mendelssohn

keine inhaltliche Bedeutung, wird sicher nicht von allen mit Mendelssohn vertrauten Philologen geteilt – üblicherweise dient die lateinische Schreibung (und darin sind sich die meisten Autoren dieser Zeit ähnlich) einer Hervorhebung, auch wenn man nicht immer eine saubere Trennlinie ziehen kann und selbst innerhalb eines Wortes deutsche und lateinische Schreibung wechseln können. Jedenfalls ist diese Art des Wechsels der Schriftform ein zeittypisches Phänomen, das man in einer kritischen Edition keinesfalls übergehen sollte. Besonders das Ersetzen einer von Mendelssohn benutzten eindeutigen Auszeichnungsform (Unterstreichung) durch eine mehrdeutige andere Satzweise (kursiv) sollte nochmals überdacht werden.

Der Satz der Brief-Übertragungen ist sehr schön, ähnelt hinsichtlich Format und Layout eher einer Lese- als einer kritischen Gesamtausgabe. Lediglich die Zeilenzählungen erinnern daran, dass man sich in einer kommentierten Edition befindet. Bei mehrseitigen Briefen ist der Verzicht auf eine Kopfzeile mit Briefnummern und -daten am oberen Seitenrand zu bedauern, der eine leichtere Orientierung ermöglicht hätte; die am unteren Rand der rechten Seiten versteckte Datierung bleibt für diesen Zweck zu dezent. Die im Band überwiegenden kürzeren Briefe ermöglichen mit ihrer typographisch klaren Hervorhebung der jeweils zwei Kopfzeilen vor jedem Brief (Nummer, Schreiber, Adressat, Ort und Datum) allerdings im Großen und Ganzen eine komfortable Benutzung. Schade, dass man nicht mehr von der Möglichkeit Gebrauch gemacht hat, der Ausgabe Faksimiles beizugeben – eine einzige Briefwiedergabe als Abbildung scheint doch zu sparsam, zumal interessant gewesen wäre, ob Mendelssohn sich immer der dort zu betrachtenden „Sonntags-Ausgeh-Kalligraphie“ bediente oder seine Schriftform nicht je nach Adressat oder nach Befindlichkeit variierte; zudem dürften seine Briefkonzepte kaum so flüssig und unkompliziert lesbar sein wie diese Schönschrift.

Der Kommentarteil enthält zu jedem Brief alle wichtigen Informationen zu den Fundorten der Quellen, die der Edition zugrunde liegen, zu den Erstdrucken und ausgewählten weiteren Editionen und nachfolgend den eigentlichen Zeilenkommentar. Zu selten wurde von der Praxis Gebrauch gemacht, einen inhaltlichen Einführungskommentar zum Gesamtbrief den Einzelbemerkungen voranzustellen. Angeboten hätte sich diese Praxis beispielsweise beim Brief Nr. 285: Mendelssohns Schwester Rebecka lag im März 1830, getrennt von der Restfamilie, mit Masern auf dem Krankenlager (sozusagen in „Quarantäne“); die Geschwister durften nur per Brief mit ihr kommunizieren. Felix schrieb, um sie aufzuheitern, am 22. März einen Scherzbrief,

in dem er ein eigentlich belangloses Erlebnis des Vorabends (er besuchte Schwester Fanny und Schwager Wilhelm Hensel, die ihr Hausmädchen Bertha vermissten) in Form einer skurrilen Theaterszene erzählt, die mittels vieler kleiner Anspielungen (damals) geläufige Opern- und Schauspiel-szenen aufgreift. Natürlich sind sich die Kommentatoren dieses Umstands bewusst, statt aber mit einem Generalkommentar Mendelssohns Kunstgriff allgemein zu erklären, versuchen sie vielmehr, einzelne (aber lange nicht alle) Anspielungen im Detail nachzuweisen – und kommen dabei zu eher fragwürdigen Zuordnungen. Ob mit der „dunklen Nacht“, in der „die Rache wacht“ tatsächlich Webers *Euryanthe* gemeint ist, die eigentlich viel zu selten aufgeführt wurde, um sprichwörtlich zu werden, bleibt ungewiss, genauso wie die Zuordnung der glänzenden Sterne zum *Freischütz* – hier böten sich ebenso *Preciosa* („Es blinken so lustig die Sterne“), aber auch viele andere zeitgenössische Werke an. Mendelssohn schrieb hier eher assoziativ „im Tone von ...“, als dass man in jedem Fall die Vorlage zweifelsfrei ermitteln könnte. Eins aber ist sicher: Das „Duett: Hu!“ ist keinesfalls, wie im Kommentar behauptet, eine Anspielung auf die Nachtvögel der *Freischütz*-Wolfsschlucht (Uhui), sondern meint mit größter Wahrscheinlichkeit das Duett zwischen Monostatos und Papageno in der *Zauberflöte*. Dieser Scherzbrief erinnert an Webers komponiertes Schreiben an Franz Danzi vom 15. Juni 1809 („Theuerster Herr Kapellmeister“ JV 60) – auch hier wird es den Kommentatoren der Weber-Ausgabe sicher nicht gelingen, jede Webersche Assoziation im einzelnen nachzuweisen; klar ist aber, dass der Brief als Parodie einer Opernszene zu verstehen ist.

Die Vielzahl der beteiligten Mitarbeiter scheint sich bei den Einzelkommentaren zu rächen: Hier wäre eine größere Einheitlichkeit wünschenswert gewesen; eine Klärung, was und wie zu kommentieren ist, etwa bei musikalischen Werken, die (beispielsweise im Falle Webers) mal mit Werkverzeichnisnummer, mal mit Opuszahl und dann wieder ohne jede Zählung genannt werden. Zu oft scheint man sich um problematische Passagen, zu deren Erklärung aufwändigere Recherchen notwendig gewesen wären, „herumgemogelt“ zu haben, indem man sich im Kommentar an Selbstverständlichkeiten festhielt. So dürfte der Hinweis, was ein Masurek (Mazurka) ist, in einer Musiker-Gesamtausgabe eher entbehrlich sein (zu Br. 280, Z. 44), ebenso die Angabe, dass der *Fidelio* von Beethoven komponiert wurde (zu Br. 56, Z. 98). Dagegen hätte man sich gewünscht, dass die im Brief 4 (Z. 10–15) erwähnten Nummern aus dem Singspiel *Die Soldatenliebschaft* komplett nachgewiesen worden wären, statt nur einer daraus. Und welche

von Heinrich Stümer bei den Privataufführungen von diesem Werk sowie den *Beiden Pädagogen* gesungenen Rollen meint Mendelssohn im Brief vom 22. März 1821 (Br. 6, Z. 22)? Hilfreich wäre es auch, aus dem Kommentar zu Brief 27 zu erfahren, welche bevorstehende Privataufführung im Dezember 1822 Anlass zu Probenplanungen gab.

Keinerlei Anstrengungen wurden im Kommentar unternommen, um Mendelssohns Wohnadressen auf seinen frühen Reisen zu ermitteln, es sei denn, sie waren so prominent wie das Goethehaus am Weimarer Frauenplan. Aber gibt es zu den Quartieren auf der Reise nach Weimar 1821 in Wittenberg, Kemberg und Leipzig, die Mendelssohn allesamt in den Briefen anspricht, wirklich keine weiterführenden Hinweise (vgl. Br. 8, Z. 24; Br. 9, Z. 30 und 42f. – das erwähnte „Hôtel de Russie“ in Leipzig dürfte wohl ohne Schwierigkeiten zu ermitteln sein)? Und nach welchen Richtlinien werden einige der von Mendelssohn erwähnten Sehenswürdigkeiten, die er auf seinen Reisen besuchte, kommentiert, andere aber nicht? Hilfreich wären auch Hinweise auf den Verbleib von Louis Spohrs Stammbuch (vgl. Br. 21, Z. 89) oder auf die Kritik an den gesanglichen Leistungen Eduard Devrients in einer Berliner Zeitung, die Mendelssohn so sehr aufbrachte, dass er das Blatt danach „mit Wonne“ als Toilettenpapier benutzte (Br. 290, Z. 7–11).

Unbefriedigend bleiben zudem die Kommentare zu den erwähnten Theaterbesuchen Mendelssohns – wenn der Briefschreiber lediglich das Faktum des Theaterbesuchs erwähnt, bleibt dies in der Regel unkommentiert, obgleich gerade spannend gewesen wäre, welche Werke er so kennen lernte. Nur wenn Mendelssohn selbst das Bühnenstück bezeichnet, wird es im Kommentar berücksichtigt. Vielleicht mag es im Falle der Vorstellungen in Bad Doberan (Br. 42, Z. 98; Br. 47, Z. 35) schwierig sein, Nachweise zu ermitteln (obgleich so vermutlich zu klären gewesen wäre, was Mendelssohn mit den „zwei Disteln“ meinte, die er auf der Bühne sah), aber bei vielen anderen Bühnen, wo große Theaterzettelsammlungen und viele andere Hilfsmittel zur Verfügung stehen, wären eingehendere Kommentare ohne große Schwierigkeiten möglich gewesen, so zu Weimar (Br. 12, Z. 57 – welches Stück?, welche Rolle spielte F. L. Hartknoch?; Br. 14, Z. 34 – welche Rolle spielte Herr Fink?), Breslau (Br. 29, Z. 43 – welches Ballett; Br. 29, Z. 96f. – welches Stück?), Nürnberg (Br. 104, Z. 68ff. – welches Melodram mit Musik von Seyfried?), Frankfurt/Main (Br. 109, Z. 45f. – an welchem Tag fand die von Mendelssohn besuchte Vorstellung von Webers *Oberon* statt?) und London (Br. 153, Z. 107f. – die Theater sind kommentiert, nicht aber die aufgeführten Stücke). Hätte man auf diesem Sektor genauer recherchiert,

dann wäre auch ein weiterer Fehler vermeidbar gewesen: Der *Oberon*, den man 1826 am Berliner Königstädtischen Theater aufführte, stammt nicht von Weber (so im Kommentar zu Br. 77, Z. 59), sondern von Paul Wranitzky.

An anderen Stellen schießen die Kommentare auch übers Ziel hinaus. Etwas überladen sind beispielsweise die Hinweise auf Gegenbriefe: Mendelssohn bedankt sich zu Beginn seiner Schreiben oftmals für erhaltene Briefe; sind diese nicht überliefert, so würde der Hinweis auf den Verlust völlig ausreichen. Die erschlossene Kommentierung, die sich lediglich darauf beschränkt klarzustellen, dass der Brief an Mendelssohn geschrieben wurde, bevor er sich für diesen bedankt, ist schlicht überflüssig.

Auch das kommentierte Personenregister scheint hinsichtlich der Kommentartiefe und -genauigkeit ausbaufähig; zusätzlich zu den genannten Lebensdaten und Berufsbezeichnungen wären oft spezielle Hinweise zu Orts- und Engagementswechseln (beispielsweise bei Bühnenkünstlern, besonders zu dem Zeitraum, der durch den jeweiligen Band der Briefausgabe abgedeckt wird) hilfreich. Querstände zwischen Brief- und Kommentartexten sowie dem Personenregister sollten möglichst nicht passieren; so schreibt Mendelssohn vom Schauspieler Fink, der als Gast in Weimar auftrat (dort also kein Engagement hatte; Br. 14, Z. 34), während dieser im Register als Weimarer Schauspieler erscheint. Der *Ypsilanti*- oder (in Berlin vorzugsweise) *Triangelwalzer* wird im Kommentar richtig als anonyme Komposition beschrieben (zu Br. 14, Z. 29), im Personenregister aber versehentlich F. K. A. Eberwein unterschoben.

All diese detaillierten, vielleicht kleinlich wirkenden Hinweise auf Irrtümer und Korrekturvorschläge sollen keineswegs den Editoren ihre Kompetenz absprechen; oftmals wirken aber gerade im Editions-gewerbe zu straffe Zeitvorgaben als Ursache für Unregelmäßigkeiten und Fehler – sollte dies im Falle der Mendelssohn-Briefausgabe der Fall sein, dann richtet sich der nachfolgende Appell besonders an die Gremien, die über die Projektplanung und -finanzierung zu entscheiden haben: Eine Gesamtausgabe sollte ein Projekt von langer wissenschaftlicher „Haltbarkeit“ sein. Nur eine ausgewogene Zeitplanung gibt den Editoren die Möglichkeit, nach bestem Wissen und Gewissen zu arbeiten, und kann die „Verfallszeit“ ihres Produktes wesentlich (positiv) beeinflussen.

Frank Ziegler