Einleitung

Die Edition des Oratoriums *Elias* op. 70 MWV A 25 im Rahmen der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* erfordert spezielle herausgeberische Maßnahmen. Rechnung getragen werden muss zuerst und in Sonderheit dem eminenten Gewicht der Komposition als dem Hauptwerk ihres Autors. Diese ästhetische Qualität kann nur durch die Berücksichtigung aller erkennbaren Facetten des vielfältigen Entstehungsprozesses von Text und Musik, der kompositorischen Intention in ihrer mehrstufigen Entwicklung, aber auch der frühen Rezeptionsgeschichte zu Lebzeiten des Komponisten angemessen zum Ausdruck kommen. Daneben zieht die große und im Œuvre Mendelssohns nur mit seinem anderen Oratorium, *Paulus* op. 36 MWV A 14, vergleichbare Dimension des Werkes mit Blick auf die Benutzbarkeit pragmatische Zwänge für die inhaltliche Disposition der vorzulegenden Bände nach sich, welche Abweichungen von der ansonsten geübten Praxis der Mendelssohn-Gesamtausgabe unumgänglich machen. So war der 2009 vorgelegte Partiturband der Endfassung (Serie VI, Band 11) als erster der insgesamt fünf für das Oratorium projektierten Bände zugleich auch der erste innerhalb dieser Ausgabe, in welchem der Notentext der Partitur nicht mit dem dazugehörigen Kritischen Bericht verbunden wurde; dieser wird im fünften Band (VI/11D) nachgereicht. In gleicher Weise erfolgte die Trennung von Noten und Revisionsbericht bei den Frühfassungen des Oratoriums, deren Partitur 2012 erschienen ist (Band VI/11A). Bei der 2011 veröffentlichten Edition des vom Komponisten verfassten Klavier-Auszugs in Band VI/11B dagegen konnten – da es der Umfang zulässt – große Teile des Kritischen Berichts dem Notentext angefügt werden. Band VI/11D wird neben den Revisionsberichten zu den Partiturbänden VI/11 und VI/11A zum einen die Entwürfe zum deutschen Libretto, die namentlich der Komponist, aber auch Carl Klingemann und Julius Schubring in beträchtlicher Zahl hinterlassen haben, andererseits ausgewählte Dokumente zur Entstehung des englischen Textes enthalten, anhand derer Verfahren und inhaltliche Intentionen der im Zusammenwirken von Mendelssohn und William Bartholomew erarbeiteten Übersetzung verdeutlicht werden können.

Der vorliegende Band schließlich verbindet Quellendokumente dreierlei Art. Er versteht sich – erstens – als Fortsetzung des Bandes VI/11A und präsentiert diejenigen Fassungen von Einzelsätzen, die nicht im Blick auf die Birminghamer Uraufführung konzipiert, sondern als Stufen der Umarbeitung zur Endfassung erwogen wurden. Er versteht sich – zweitens – als Notenbeilage zu den in Band VI/11D abgedruckten Texten, indem er die Wiedergabe umfangreicherer Korrekturpassagen der dort beschriebenen Quellen, insbesondere der autographen Partitur **Ba**, vorwegnimmt, um einerseits die dort gebotenen Quellenbeschreibungen zu entlasten, andererseits aber die Möglichkeit zu schaffen, diese Passagen in den inhaltlichen Fortgang der kompositorischen Arbeit einzugliedern.

Zentraler Gegenstand des Bandes jedoch sind – drittens – die kommentierten Transkriptionen sämtlicher erreichbarer musikalischer Zeugnisse zum Oratorium *Elias*, die als Vorstudien, Skizzen oder Entwürfe für die von Mendelssohn der Öffentlichkeit vorgelegten Werkfassungen identifizierbar sind bzw. die als zwischenzeitlich erwogene Planungen ganzer Sätze oder musikalischer Details mit dem Oratorium in erkennbarem Zusammenhang stehen. Für die Zuordnung gerade der letztgenannten erwies sich die Referenz auch auf die Libretto-Quellen, die in Band VI/11D vollständig abgedruckt werden, als besonders hilfreich.

*

Eine besondere Herausforderung für die editorische Präsentation von Mendelssohns Hauptwerk stellen die Diversität und die auf den ersten Blick kaum überschaubare Menge an Quellen dar, die von Libretto-Entwürfen unterschiedlichster Form über musikalische Notate in allen Ausprägungen bis hin zu einem umfänglichen Fundus von Briefen zum Text, zu Aufführungen oder zur Veröffentlichung reichen. Diese Dokumentenfülle ist gewiss auch auf die nur selten anzutreffende Sorgfalt zurückzuführen, mit der man in England die Aufführungsmaterialien der dort als so eminent bedeutsam eingeschätzten Uraufführung des Oratoriums am 26. August 1846 in Birmingham aufbewahrt und gepflegt hat. Wichtiger noch ist die Tatsache, dass der auf uns gekommene Bestand an Quellen, die der Komponist zur Planung und im Nachgang der gedoppelten Fertigstellung des Werkes niedergeschrieben hat, denjenigen zu sämtlichen anderen seiner Kompositionen merklich übertrifft. An ihn reicht allenfalls die Quellenmenge zu dem bereits erwähnten Schwesteroratorium *Paulus* heran, von dem die vorbereitenden Notationen mehrheitlich – und systematischer als hier – auf drei Nachlass-Bände verteilt sind;[1] davon finden sich auf S. 1–14 des Nachlass-Bandes 19[2] die Skizzen, auf S. 169–260 von Nachlass-Band 28 weitere Entwürfe und zurückgezogene Sätze sowie in Nachlass-Band 55 der Klavier-Auszug in einer vom Druck teilweise abweichenden Fassung.[3] Der bereits im Vorwort dieser Ausgabe hervorgehobenen Überzeugung, „dass alle Stationen des Entstehungsprozesses bzw. der vom Komponisten verantworteten Verbreitung (Skizzen, Fassungen, selbstverfasste Ver-

1 Siehe *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Studien-Ausgabe von Ralf Wehner, Band XIII/1A dieser Ausgabe (im Folgenden: *MWV*), S. 18.

2 Dieser in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv mit der offiziellen Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 19* aufbewahrte Band ist neben Nachlass-Band 22 zum *Elias* der einzige, der ausschließlich Skizzen, und zwar zu mehreren Werken, enthält. Siehe Stuart Douglass Seaton, *A study of a collection of Mendelssohn's sketches and other autograph material. Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Autogr. Mendelssohn 19*, Ph. D. Diss. Columbia University 1977, Ann Arbor, Mich. 1977. Für eine aktuellere Auflistung des Inhalts von Nachlass-Band 19 siehe *Felix Mendelssohn Bartholdy. Autographe und Abschriften* (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, Bd. 5), hrsg. von Hans-Günter Klein, München 2003, S. 46–50, sowie die Konvolutbeschreibung der Quelle **A** zum Klavierkonzert Nr. 2 op. 40 MWV O 11, Band II/3 dieser Ausgabe, S. 200–201.

3 Dieser Nachlass-Band ist inhaltlich mit der Quelle **Cb** zum *Elias* vergleichbar. Das Werk selbst wird in den Nachlass-Bänden 53 und 54 überliefert; es liegen demzufolge insgesamt fünf Nachlass-Bände mit engem Bezug zum *Paulus* vor.

sionen wie Klavierauszüge) zum Werk selbst gehören“[4] und somit der musikalischen Öffentlichkeit im Druck zugänglich gemacht werden müssen, wurde bezüglich der autorisierten Sekundärversionen bereits in Band VI/11A und VI/11B Rechnung getragen. Der anderen Seite des Entstehungsprozesses, d. h. den sowohl vor der Aufführung in Birmingham als auch vor der definitiven Fertigstellung der Endfassung niedergeschriebenen Skizzen, Zwischenfassungen und Revisionen, ist der vorliegende Band gewidmet. Zu beiden Bereichen der Werkgenesis indes sind einige generelle Erläuterungen angebracht, will man den spezifischen Eigenarten des Kompositionsprozesses bei Mendelssohn näher kommen.

Fassungen

In der jüngeren Mendelssohn-Forschung hat sich dank der Erkenntnisse, die aus der – nun endlich – angemessen intensiven Beschäftigung mit dessen Werk erwachsen sind, die Einsicht durchgesetzt, „wie unzutreffend das geläufige Bild von Mendelssohn als dem durch Reichtum begünstigten Wunderkind war, dessen Musik nicht die nötige Tiefe entwickeln konnte, weil er in seiner weiteren Karriere durch Erfolge verwöhnt wurde“.[5] Diese neue Sicht auf das Schaffen des Komponisten findet im Blick auf nahezu alle seine Werke ihre volle Bestätigung, sobald sich die forschende Konzentration auf die Kompositionen als Gegenstand der Analyse und deren häufig genug vielstufige Entstehungsgeschichte richtet. Bekannt ist mittlerweile die Tatsache, dass von einem Großteil der Werke Mendelssohns mehrere Fassungen vorliegen, und dies nicht nur bei kürzeren Kompositionen wie den Liedern, sondern auch bei anspruchsvolleren Werken wie den Konzert-Ouvertüren und eben auch bei den beiden großdimensionierten Oratorien.

Diese Neigung Mendelssohns zu immer neuer Überarbeitung seiner Werke, seine – wie er selbst diagnostizierte – „Revisionskrankheit“, die ihn veranlasste, seine Kompositionen schon im Schaffensprozess immer wieder zu ändern, zwischenzeitlich erwogene Planungen ganzer Sätze oder einzelner Passagen entweder ganz zurückzuziehen oder in neue Form zu bringen, ist auf das nimmermüde Streben des Komponisten nach Perfektion zurückzuführen, einen Charakterzug, in welchem sein Verantwortungsbewusstsein dem Werk – und damit der musikalischen Öffentlichkeit – gegenüber schlüssig zum Ausdruck kommt. Von diesem hohen Künstlerethos legen mehrere Passagen der Briefe Mendelssohns Zeugnis ab, am deutlichsten vielleicht eine Passage aus dem Schreiben, das er am 6. Dezember 1846 an Carl Klingemann richtete. Sie bezieht sich auf die mühsame Ausarbeitung der Witwenszene (Nr. *12* / Nr. 8)[6] des *Elias*[7] und kann als poetologische Confessio Mendelssohns gelesen werden: „Mit einer der schwe[r]sten Partien (der Witwe) bin ich ganz fertig, und bin gewiss, dass Du mit der Veränderung, ich kann wohl sagen Verbesserung, zufrieden sein wirst. Der Elias ist an dieser Stelle viel wichtiger und geheimnisvoller geworden und der Mangel daran wars, was mich störte – das finde ich leider immer erst post festum heraus, wenn ichs besser gemacht habe. Aber auch an den anderen Stellen, über die wir gesprochen haben, hoffe ich es richtiger zu treffen, und nehme alles, was mir nicht recht war, aufs ernstlichste wieder vor, so dass ich hoffe, binnen wenig Wochen mit dem Ganzen fertig zu sein, und an etwas Neues gehen zu können. Die Stücke, die ich bis jetzt umgearbeitet habe, zeigen mir doch wieder, dass ich Recht habe, nicht eher zu ruhen, bis solch ein Werk so gut ist, wie ichs nur irgend machen kann, wenn auch von diesen Sachen die wenigsten Leute etwas hören oder wissen wollen, und wenn auch sehr, sehr viele Zeit damit hingeht; aber dafür ist es dann auch ein ganz anderer Eindruck, den solche Stellen, wenn sie wirklich besser sind an sich, und auf alle übrigen Teile machen. (Du siehst, ich bin noch sehr zufrieden mit der heute vollendeten Stelle von der Witwe) und darum meine ich, dürfe man es nicht dabei bewenden lassen – und das Gewissen spricht auch ein Wort mit. –“[8]

Es scheint daher nicht allzu weit hergeholt, wenn man unterstellt, dass Mendelssohn jedes Autograph einer seiner früher entstandenen, noch ungedruckten Kompositionen, das ihm erneut unter die Finger kam, auch einer neuerlichen Überprüfung unterzog, und man kann deshalb erwägen, ob es nicht aussichtsreicher ist, der Frage nachzugehen, warum ein Werk unrevidiert blieb, als den individuellen Gründen für die Revisionen nachzuspüren. Dass es oft nur äußere Umstände waren, die einer Revision im Wege standen, zeigt beispielsweise die *Sommernachtstraum*-Ouvertüre op. 21 MWV P 3, die als einzige der vier großen Konzert-Ouvertüren lediglich in einer einzigen Fassung existiert: Mendelssohn hatte die autographe Partitur zur Unzeit Adolf Bernhard Marx geschenkt, der selbst für den Partiturdruck des Werkes 1835 nicht bereit war, diese zentrale Quelle dem Komponisten oder dem Verlag zugänglich zu machen. Auffällig ist auch die Tatsache, dass von den drei Sätzen des *Elias*, die Mendelssohn, sieht man von einigen Rezitativen ab, als letzte zur Aufführung in Birmingham lieferte[9], ausschließlich die Arie „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“ (Nr. *25* / Nr. 17) für die Endfassung einer durchgängigen Revision unterzogen wurde. In den Notentext der Ouverture dagegen und denjenigen der Arie „Ja es sollen wohl Berge weichen“ (Nr. *45* / Nr. 37) wurde nur an ganz wenigen Stellen eingegriffen. Gewiss stand Mendelssohn bei der Komposition aller drei Sätze unter erheblichem Zeitdruck; dieser Umstand allein aber kann nicht als hinreichender Grund dafür gelten,

4 Siehe S. X.

5 Friedhelm Krummacher, *Aussichten im Rückblick: Felix Mendelssohn in der neueren Forschung*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden / Leipzig / Paris 1997, S. 279–296, das Zitat S. 281.

6 Die kursiven Satzzahlen beziehen sich auf die in Band VI/11A vorlegten Frühfassungen, die geraden auf die Endfassung.

7 Vgl. dazu das Kapitel „Exkurs: Die Nummer 8“ in der Einleitung zu Band VI/11 dieser Ausgabe, S. XIX–XX, sowie die umfangreiche Skizzierung zu diesem Satz auf S. 59–79 des vorliegenden Bandes.

8 Brief vom 6. Dezember 1846 an Carl Klingemann, in: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann [jun.], Essen 1909 (im Folgenden: *Briefwechsel mit Klingemann*), S. 315–318, das Zitat S. 316–317. Da der Standort der meisten Briefe dieser Korrespondenz unbekannt ist, müssen sie nach der nicht in allen Punkten zuverlässigen Druckausgabe zitiert werden.

9 Die Partitur der Ouverture, die vor allem auf Druck von Mendelssohns englischen Vertragspartnern entstanden war, schickte der Komponist am 9. August 1846 nach London (siehe dazu ausführlich die Einleitung zu Band VI/11A dieser Ausgabe, S. XXX–XXXI), die Arien Nr. *25* / Nr. 17 und Nr. *45* / Nr. 37 brachte er überhaupt erst neun Tage vor der Uraufführung bei seiner Ankunft in England mit.

dass er in zweien davon auf eine grundlegende Überarbeitung verzichtete. Lediglich bei der Ouverture kann man dafür eine weitere Erklärungsmöglichkeit bedenken. Mendelssohn hatte nämlich am 17. Februar 1847 eine mit der Partitur gewissermaßen kongruente Bearbeitung des Satzes für Klavier zu vier Händen nach London geschickt und sie als Entschuldigung für seine ständigen Änderungswünsche dem Verleger Edward Buxton zum Geschenk gemacht. Vielleicht kann man annehmen, dass ihm der Text dieses Klavierarrangements in seiner Bedeutungsfülle als so erhaltenswert galt, dass weitreichende Eingriffe in die Orchesterfassung nicht in Frage kamen.

Mit Mendelssohns Streben nach Perfektion, seiner fast übergroßen Selbstkritik, hängt aber noch eine weitere Facette seines künstlerischen Selbstverständnisses zusammen: die grundsätzliche Zurückhaltung, die er in allen Gattungen der Drucklegung seiner Kompositionen gegenüber an den Tag legte. Sie ließ ihn in vielen Fällen davor zurückschrecken, seine Werke der durch die Veröffentlichung festgeschriebenen Endgültigkeit zu überantworten. Eduard Devrient erinnerte sich der wiederholten Äußerung des Komponisten: „Ich habe einen heillosen Respect vor dem Druck, ich muß darum so lange an meinen Sachen corrigiren, bis ich's nicht mehr besser zu machen weiß."[10] Doch in zahlreichen Fällen glaubte er nicht zu der gewünschten Perfektion gelangt zu sein und ließ die entsprechende Komposition ungedruckt liegen.

Es scheint dies wenig oder gar nichts mit dem großen Oratorium *Elias* zu tun zu haben, das Mendelssohn in Erfüllung eines Auftrags komponierte, den er als höchst ehrenvoll empfand, das er als wahrhaft „öffentliches Werk" in massenhafter Besetzung und vor einem eminent großem Publikum uraufführte und bei dem er bemüht war, die Publikation der Partitur umgehend ins Werk zu setzen,[11] um diese Druckausgabe dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. möglichst zeitnah zum Geschenk machen zu können.[12] Und doch wiederholt sich, wie der Band VI/11A und mehrere Beispiele im vorliegenden Band dokumentieren, die Fassungsproblematik bei den Einzelsätzen des *Elias* in unverminderter Stärke – nur eine Minderheit der Sätze des umfangreichen Werkes blieb im Laufe der Entstehungsgeschichte unverändert. Darüber hinaus bieten die vorangehenden Überlegungen eine Chance, die Motive der wohl merkwürdigsten Maßnahme des Komponisten innerhalb des Entstehungsprozesses, seiner Anweisungen zur Erstellung der Partitur für die Druckausgabe, besser zu verstehen.

Wie bereits in der Einleitung des Bandes VI/11 berichtet, wich Mendelssohn bei der Vorbereitung des Partiturdrucks von der damals üblichen Praxis ab, als Vorlage für den Stich dem Verlag entweder das Partituraautograph selbst oder eine – sei es von eigener, sei es von fremder Hand ausgeschriebene – Kopie der autographen Partitur zu liefern. Er äußerte vielmehr in seinem Brief vom 15. Januar 1847 den Wunsch, dass die Partitur direkt im Simrock-Verlag zusammengestellt würde, und zwar – vollkommen ungewöhnlich – als Montage von zwei unterschiedlichen Quellen, nämlich einer Kopie der Orchesterstimmen für die instrumentale Begleitung einerseits und vom Klavier-Auszug für die Vokalstimmen andererseits: „Ich lasse die Orchesterstimmen jetzt abschreiben, um ein vollständiges Exemplar davon Ihnen zum Druck zu übersenden. Am liebsten wäre mir's, wenn Sie dann aus diesen Stimmen ud. dem Clavier-Auszug die Partitur zusammenstellen ließen."[13] Zwar bot er als Alternative an, in Leipzig auch eine Stichvorlage für die Partitur kopieren zu lassen, „doch scheue ich gar zu sehr das oftmalige Durchsehen ud. Corrigiren, ud. würde es daher gern auf die Correctur der geschriebnen Orchesterstimmen ud. der nachherigen Druckplatten vor allem beschränken".[14] Als Begründung für diesen seinen Wunsch führte der Komponist hier allein die Minderung eigener Korrekturarbeiten ins Feld, die ihm bei Erstellung einer gesonderten Stichvorlage unweigerlich entstanden wären. Hinzu kam aber auch der Zustand der autographen Partitur **Ba**[15], der es ihm angesichts der abundanten Korrektureinträge – vor allem in den Vokalstimmen – wenig geraten erscheinen ließ, sie als Vorlage für eine als Stichvorlage gedachte Abschrift zu verwenden. In Frage dafür kam sie allenfalls bei den Instrumentalstimmen, die – wie unten näher auszuführen sein wird – als letzte in die Partiturseiten eingetragen wurden und daher die wenigsten Korrekturen aufweisen; und in der Tat kann allein das Partitur-Autograph als Vorlage für die Orchesterstimmen gedient haben, die Mendelssohn – wie oben zitiert – im Januar 1847 abschreiben lassen wollte.[16]

Doch Mendelssohn verfolgte mit seinem Wunsch ein zusätzliches Ziel, nämlich die vollkommene inhaltliche Kongruenz der einander entsprechenden Notationsschichten in den drei Druckausgaben des Werks, also der Partitur, den Orchesterstimmen und dem Klavier-Auszug, d. h. die Übereinstimmung der instrumentalen Schicht von Partitur und Orchesterstimmen und diejenige der Vokalpartien von Partitur und Klavier-Auszug. Dieses Ziel war auf keinem anderen Weg besser und arbeitsökonomischer zu erreichen als auf dem von Mendelssohn in kluger Weitsicht projektierten.

Vielleicht aber, so mag man eingedenk der oben angesprochenen Revisionswut des Komponisten spekulieren, ließ sich der Komponist bei seinem Vorschlag bewusst oder unbewusst noch von einem weiteren Gedanken leiten. Da ihm bei Durchführung seines Plans für die zweigeteilte Korrekturlesung der Druckplatten als Vorlage jeweils nur eine der beiden Schichten

10 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 192.

11 Dies ganz im Gegensatz zu der annähernd gleichzeitig entstandenen Schauspielmusik zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* op. 61 MWV M 13, deren Partiturdruck Mendelssohn über Jahre hinweg bewusst verzögerte, sodass dieser letztlich erst nach seinem Ableben erscheinen konnte (siehe die Einleitung zu Band V/8 dieser Ausgabe, S. XVI–XVIII).

12 Damit schließt sich der Kreis zwischen der allerersten Konzeption eines Satzes des Oratoriums, der A-cappella-Version des Doppel-Quartetts *Denn er hat seinen Engeln befohlen* MWV B 53 von 1844, die ausdrücklich dem eben erst einem Attentat entgangenen preußischen Monarchen zugedacht war, und der letzten Handlung, die der Komponist an dem Oratorium vornahm (siehe die Einleitung zu Band VI/11 dieser Ausgabe, S. XXXIII–XXXIV).

13 Brief vom 15. Januar 1847 an Simrock, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, *Autogr. I/301*.

14 Ebd.

15 Siehe Näheres dazu unten S. 15–16.

16 Dieser Stimmensatz ist nicht überliefert, was wohl darauf zurückgeführt werden kann, dass in den Verlagen jener Zeit nichtautographe Quellen, die als Stichvorlage ausgedient hatten, nach einer Karenzzeit vernichtet wurden.

des Notentextes, die Komposition mithin immer nur unvollständig ersichtlich war, ließ sich der stets naheliegenden Versuchung, das Werk oder Sätze davon einer neuerlichen Überarbeitung zu unterziehen, sehr viel leichter widerstehen, als wenn eine autographe Partitur zur Hand gewesen wäre. Und dem Unterfangen, Korrekturen im Stadium der Druckplatten vorzunehmen,[17] wo das vollständige Notenbild zu überblicken war, stand die Intention zur raschen Herstellung des Partiturdruckes entgegen.

Skizzen[18]

Der Skizzenforschung ist in den letzten Jahrzehnten von der Musikwissenschaft wachsende Aufmerksamkeit geschenkt worden, die sich vor allem der Auffassung von Musikgeschichte als „Problemgeschichte des Komponierens" verdankt. So erschienen im Anschluss an die bereits früh in Angriff genommene Beschäftigung mit den Skizzenbüchern Beethovens in kurzem Zeitraum grundlegende Arbeiten etwa über die Skizzen Schönbergs, Regers oder Mozarts; von Herbst 1987 bis zum Frühjahr 1989 fand an der Hochschule für Musik und Theater Hannover eine Vortragsreihe über den Arbeitsprozess bei Komponisten des vorangegangenen Jahrhunderts statt, deren Beiträge in Buchform erschienen;[19] 2002 richtete die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung ein Editorenseminar zum Thema *Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* aus[20] und unlängst widmete die Zeitschrift *Die Tonkunst* ein ganzes Heft dem *THEMA – Phänomen Skizze*.[21] Darüber hinaus machte man sich daran – und dies namentlich im Rahmen von musikalischen Gesamtausgaben –, die nicht immer leicht entzifferbaren Entwurfsnotationen zu transkribieren und der Öffentlichkeit im Druck zugänglich zu machen. Dabei hat sich gezeigt, dass der Vorgang des Skizzierens bei jedem Komponisten im Schaffensprozess inhaltlich und quantitativ eine andere Rolle spielt, was Rückschlüsse sowohl auf die handwerklichen Verfahrensweisen des einzelnen Autors als auch auf die Grundlagen von dessen Poetik zulässt. Insofern vermag die Sichtung und Interpretation der Skizzen einen wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis der Arbeitsweise und des Individualstils eines Komponisten zu leisten.
Voraussetzung dafür ist allerdings eine positive Antwort auf die Frage, ob ein Komponist die Skizzen, wenn er sie denn schon erdacht und schriftlich fixiert hatte, auch als bewahrenswertes Quellenmaterial erachtete, das man der Kenntnisnahme und dem Urteil der Nachwelt anvertrauen konnte. Auch hier gehen die Entscheidungen der Komponisten, die zu dieser Frage bewusst Stellung bezogen haben, seit Ende des 18. Jahrhunderts, als die ersten auf uns gekommenen Skizzenbestände niedergeschrieben wurden, in ganz unterschiedliche Richtungen. Als Vertreter der Extrempositionen können Johannes Brahms und Arnold Schönberg angeführt werden. Ersterem war es gegen Ende seines Lebens wichtig, dass alle seine handschriftlichen Hinterlassenschaften vernichtet würden;[22] so ist es denn nicht zu verwundern, dass nur ein verschwindend geringer Teil seiner Vorstudien, die gewiss einmal existent waren, überlebt hat. Brahms war also nicht bereit, der Nachwelt Einblick in seine Werkstatt zu gestatten. Schönberg dagegen war zeitlebens eifrig bemüht, alle Papiere – auch die kleinsten Hotelzettel –, auf die er Noten geschrieben hatte, sorgfältig aufzubewahren, was angesichts seiner zahlreichen Umzüge beträchtliche Anstrengungen erfordert haben dürfte; wie die vollständige Publikation dieser Vorarbeiten in der kurz vor dem Abschluss stehenden *Arnold Schönberg Gesamtausgabe* eindrucksvoll demonstriert, nimmt Schönberg gemessen an der Skizzenmenge im Verhältnis zur Kompositionszahl gewiss eine Spitzenposition ein.
Was nun die Bedeutung der Skizzen im Kompositionsprozess bei Mendelssohn und den Quellenwert anlangt, den er ihnen beimaß, so ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch kein abschließendes Urteil zu treffen. Voraussetzung dafür wäre die genaue Sichtung wenigstens eines Großteils der weithin verstreuten einschlägigen Quellen, so in erster Linie der in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz sowie in der Bodleian Library, University of Oxford aufbewahrten Skizzenkonvolute, daneben aber auch einzelner Skizzenblätter sowie einer bislang kaum überschaubaren Menge an Einzelskizzen, die sich des öfteren sogar in Quellen zu fremden Kompositionen finden. Die Grundlagen für eine Skizzenforschung bei Mendelssohn, welche die Heuristik der Entwurfsnotationen ebenso wie deren Überlieferungsgeschichte umfasst, hat Ralf Wehner im Zusammenhang mit der Erarbeitung seines Werkverzeichnisses geschaffen. Neben der systematischen Kennzeichnung der Quellen als „Skizzenkonvolute" 1 bis 8 bzw. „Skizzenblätter" 1 bis 5,[23] die bewusst für eine Erweiterung offen gehalten ist, richtet sich Wehners Aufmerksamkeit insbesondere

17 Solche späten Änderungen allerdings lassen sich nur in den Korrekturfahnen des jeweiligen Drucks festmachen, die für Mendelssohns Kompositionen – wie generell im 19. Jahrhundert – nur ganz sporadisch überliefert sind. Eine Ausnahme bilden etwa die Fahnen zu der Konzert-Ouvertüre Nr. 3 *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 MWV P 5, in denen Mendelssohn sich nicht scheute, mehrere Korrekturen und Ergänzungen, namentlich im Blechbläsersatz, zu fordern. Siehe dazu in Band I/8 dieser Ausgabe, S. 304–307 die Quellenbeschreibung der Quelle **F**.

18 Der Terminus „Skizze", der hier wie zumeist im aktuellen musikwissenschaftlichen Diskurs ohne terminologische Strenge gebraucht wird, steht im Folgenden aus pragmatischen Gründen als Sammelbegriff für alle Erscheinungsformen der kompositorischen Planung, also auch für Entwürfe, Revisionen oder zurückgezogene Nummern.

19 *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hrsg. von Richard Jakoby, Bd. 4), Laaber 1993.

20 Ein Teil der Beiträge erschien in: *Die Musikforschung* 56 (2003), Heft 4 (Oktober–Dezember), S. 347–397.

21 *Die Tonkunst* 9 (2015), Nr. 2 (April); das Heft thematisiert in erster Linie den Arbeitsprozess der vier oben genannten Komponisten.

22 Siehe dazu sein im Mai 1891 verfasstes – allerdings später noch abgeändertes – Testament, das er bei seinem Verleger Fritz Simrock hinterlegte: „Ebenso wünsche ich, daß alles, was ich Handschriftliches (Ungedrucktes) hinterlasse, verbrannt werde. Hierfür sorge ich nun, namentlich was Noten angeht, bestmöglich selbst; Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können." Zitiert nach Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Band IV, 1. Halbband 1886–1891, Berlin ^{2}1915, S. 230.

23 Siehe *MWV* [Anm. 1], S. 419–422.

auf die verwickelte Überlieferungsgeschichte der sogenannten Nachlass-Bände,[24] von denen im vorliegenden Zusammenhang namentlich die Bände 18 (Skizzenkonvolut 4), 19 (Skizzenkonvolut 5), 22 (Skizzenkonvolut 7), 28 (Skizzenkonvolut 6) und 44 (Skizzenkonvolut 8) von Interesse sind. Ihnen von der Quantität des gebotenen Materials her gleichzusetzen ist aus dem in der Bodleian Library, Oxford, aufbewahrten Bestand lediglich das Konvolut *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 5* (Skizzenkonvolut 1), in dem Quellen ganz unterschiedlicher Provenienz und Beschaffenheit erst seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, und zwar ohne jegliche erkennbare Systematik, versammelt wurden – und somit jede Erwägung einer Autorisierung durch den Komponisten gegenstandslos ist; inhaltlich bietet das Konvolut eine bunte Mischung aus Autographen Mendelssohns sowie Abschriften verschiedener Hand, Skizzen, Entwürfen, Partiturfragmenten und Stimmnotationen von Kompositionen aus allen Schaffensphasen Mendelssohns, aber auch von anderen Komponisten.[25]

Ungeachtet der qualitativen Differenz der genannten Skizzenkonvolute erlauben sie gemeinsam eine erste wichtige Schlussfolgerung: Mendelssohn hat kompositorische Vorstudien in beträchtlicher Menge niedergeschrieben, d. h. der Vorgang des Skizzierens stellt eine wichtige Komponente des Entstehungsprozesses seiner Werke dar und darf bei der Dechiffrierung der Merkmale seiner kompositorischen Praxis nicht außer Acht gelassen werden.

Schwieriger ist die Beantwortung der Frage, in welchem Maße Mendelssohn an der Konservierung der Skizzenquellen interessiert war oder sogar deren Zusammenfassung in Sammelbänden[26] autorisierte. „Ein großer Teil derjenigen Manuskripte, die Mendelssohn zu Hause aufbewahrte, wurde auf Geheiß des Komponisten oder seiner nächsten Verwandten in fester Buchform eingebunden. […] Gewöhnlich erhielten die Bände ein Titeletikett, auf dem Mendelssohn oder ein Familienmitglied in Kurzform den Inhalt dokumentierte. In einigen Fällen wurden die Kompositionen eines Jahres vereint, andere fassten Manuskripte eines konkreten Werkes, eines kürzeren oder längeren Zeitraumes, eines speziellen Formates oder einer bestimmten Textsorte (Skizzen) zusammen.“[27] Von den oben angeführten Nachlass-Bänden ist jedoch lediglich bei einem die Mitwirkung Mendelssohns an der Zusammenstellung und Bindung des Konvoluts nachweisbar. Der Nachlass-Band 28 nämlich ist mit einem Titeletikett versehen, das von dem Komponisten selbst beschriftet wurde.[28] Dieses Etikett belegt des Weiteren, dass Mendelssohn im Prinzip durchaus daran interessiert war, Vorstudien zu abgeschlossenen Kompositionen für die Nachwelt aufzubewahren. Denn die 11. Abteilung des in Mappen gegliederten Konvoluts bietet auf immerhin 92 Seiten (= S. 169–260 des Konvoluts) zehn zurückgezogene Sätze zum Oratorium *Paulus* op. 36 MWV A 14, auf die auch ein Eintrag des autographen Titeletiketts *10 Stücke zu Paulus* ausdrücklich verweist.

Für die Kompilierung der anderen vier Nachlass-Bände hingegen lassen sich keinerlei Hinweise auf eine Mitwirkung Mendelssohns finden, und die Vermutung liegt nahe, dass sie alle erst nach Ableben des Komponisten – vielleicht im Zusammenhang mit der Erstellung des Werkkatalogs durch Heinrich Conrad Schleinitz 1848 – zusammengestellt wurden. Bei dem Nachlass-Band 22, der hier von besonderem Interesse ist, gilt diese Annahme mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit,[29] denn es ist kaum anzunehmen, dass Mendelssohn in seinen letzten, von Krankheit überschatteten Lebensmonaten Zeit und Muße für eine solche, eher bibliothekarische Arbeit gefunden hat. Und auch die Nachlass-Bände 18, 19 und 44 bieten keinerlei Anhaltspunkte, die darüber Auskunft geben könnten, wer für ihre Zusammenstellung verantwortlich zu machen ist. Immerhin spricht die Art der Systematik, die der Verteilung der Notationen auf die drei Bände zugrunde liegt, eher dafür, dass sie auf einen abgeschlossenen und nicht einen in progress befindlichen Quellenbestand angewandt wurde: Auf Band 18 wurden die Skizzen im Querformat, auf Band 19 diejenigen im Hochformat konzentriert; Band 44 dagegen umfasste – durchaus vergleichbar mit Band 22 – sämtliche musikalischen Skizzen und Entwürfe zu zwei im Todesjahr Fragment gebliebenen Werken: der Oper *Die Lorelei* MWV L 7 sowie dem postum unter dem Namen „Christus“ veröffentlichten Oratorium *Erde, Hölle und Himmel* MWV A 26.

*

Die Edition der Skizzen und Entwürfe, der revidierten und verworfenen Fassungen dokumentiert den Versuch des Herausgebers, den kompositorischen Prozess zu rekonstruieren. Der Realisierung dieses Ziels allerdings sind insofern Grenzen gesetzt, als zum einen zweifelhaft ist, ob Mendelssohn alle relevanten Stufen der Genesis in konkreten Notationen festgehalten hat, und zum anderen ungewiss bleiben muss, ob diese Notationen, sollte es sie denn gegeben haben, in vollem Umfang überliefert sind. Ein weiterer Vorbehalt, der den folgenden Beobachtungen gegenüber zu beachten ist, ergibt sich aus der Konzentration auf ein einzelnes, wenngleich besonders wichtiges Werk von Mendelssohn. Denn die aus dem überlieferten Skizzenbestand zum *Elias* erschlossenen Merkmale seiner kompositorischen Praxis können vorderhand nur für dieses Oratorium, mithin nur für diese Gattung und für den Zeitraum von 1845 bis 1847 Geltung beanspruchen. Übergreifende Erkenntnisse der Arbeitsweise des Komponisten können erst nach weiteren Forschun-

24 Siehe *MWV* [Anm. 1], S. XIII–XXI, sowie Ralf Wehner, *Das Schicksal des Bandes 43 und weiterer Manuskripte aus dem Nachlass von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), Nr. 2 (April), S. 189–200.

25 Siehe dazu die Quellenbeschreibung des Konvoluts mit einer vorläufigen Inhaltsangabe in Band IV/7 dieser Ausgabe, S. 118–125.

26 Diese Sammelbände stellen das Gros der späteren Nachlass-Bände dar, deren bis heute verbindliche Zählung allerdings erst in dem von Heinrich Conrad Schleinitz 1848 verantworteten Werkkatalog eingeführt wurde.

27 *MWV* [Anm. 1], S. XIII.

28 Siehe dazu die Quellenbeschreibung des Konvoluts in Band I/6A dieser Ausgabe, S. 70–79, insbesondere S. 71.

29 Siehe dazu unten S. 4–5 die Ausführungen zur Quelle **Aa**.

gen zu dieser bislang nur selten ins Blickfeld geratenen Facette seines Schaffens gewonnen werden; sie hätten sowohl die unterschiedlichen Entwicklungsstufen seines Komponierens als auch die Differenzierung nach den musikalischen Gattungen seiner Zeit zu berücksichtigen.

Das Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester *Elias* gründet sich in Übereinstimmung mit den allgemeinen Gattungsnormen seiner Entstehungszeit auf die Kompositionstypen Chor, Arie und Rezitativ; gemischte Typen wie etwa die Szenen der Nr. *12* / Nr. 8 oder Nr. *32* bis *33* bzw. Nr. 23 bis 24 ergänzen diesen Basisbestand. Die Grundtypen sind in der Besetzung, der Form und der Tonsatzfügung durch wechselseitige Gleichartigkeit oder Differenz charakterisiert. Im Gegensatz zu den im vorliegenden Fall durchweg vierstimmigen Chören, in denen typologisch das volle Orchester zum Einsatz kommt, stimmen die Besetzung von Arien und Rezitativen insofern überein, als in beiden der vokalen Solostimme eine kleinere Instrumentalbegleitung gegenübertritt, wobei deren Zusammensetzung in den Arien – abgesehen von der Unverzichtbarkeit des Streichquintetts – weitgehend freigestellt ist, während in den Rezitativen die normative Begleitung allein aus den Streichern besteht. Hinsichtlich der Tonsatzfügung und der Formdisposition gehören wiederum Arien und Chöre zusammen, in denen der feste Zustand dominiert und – wie in vielen Gattungen bei Mendelssohn – dem formalen Schema A–B–A gefolgt wird.

Die Rezitative des Werkes halten sich an die Grundform des locker gefügten Satztyps, dem weder eine bestimmte Form, ein durchgängig festes Tempo noch die Fixierung auf eine Tonart eigen ist. Charakteristisch für dieses Recitativo semplice ist bei Mendelssohn eine Instrumentalbegleitung, die ohne nennenswerte motivische Prägung ausschließlich als Accompagnato fungiert. Im Vordergrund der Gestaltung steht vielmehr die Textdeklamation, deren feste Bindung an die Worte in aller Regel auch der Bildung melodischer oder melodieähnlicher Figuren in der Singstimme entgegensteht. Der prinzipielle Verzicht auf eine im engeren Sinne musikalische Formung bzw. die strukturelle Simplizität dieses Satztyps bot nun Mendelssohn die Gelegenheit zur Entfaltung einer seiner in besonderem Maße ausgeprägten Fähigkeiten, der Kunst der Improvisation, die er bereits in seinem Orgelspiel und seinen Orgelwerken eindrucksvoll demonstriert hatte und die ihn jetzt in die Lage versetzte, die Noten eines Rezitativs rasch und ohne weitere Vorbereitung spontan aufs Papier zu werfen. Diese Beobachtung wird durch den Quellenbefund zweifelsfrei untermauert: der zeitliche Aspekt durch die Leichtigkeit, mit der Mendelssohn es vermochte, in den wenigen Tagen, die ihm nach seiner Ankunft in England vor der Uraufführung noch blieben, neben weiteren zeitraubenden Vorbereitungs- und Probenarbeiten mehrere Rezitative zu überarbeiten bzw. zu ersetzen. Und die Haltung ex improviso, die er bei der Niederschrift von Recitativi semplici einnahm, wird deutlich an der Tatsache erkennbar, dass zu keinem von ihnen Skizzen oder andere Vorstudien überliefert sind – es wohl auch niemals welche gegeben hat.

Bereits in den frühesten Überlegungen, die Mendelssohn zur musikalischen Gestaltung seines neuen Oratoriums anstellte, tritt die wichtige Rolle, die er den Chören zuzuteilen im Sinn hatte, schon deshalb besonders hervor, weil er ausschließlich bei den Chorsätzen auch auf deren Ausdrucksqualität einging und die gewünschte Wirkungsmächtigkeit betonte. So schrieb er in seinem zwischen dem 18. und 20. Februar 1837 verfassten Brief an Klingemann: „Am liebsten wär'e [sic] mirs, Du nähmest den Elias, teiltest die Geschichte in zwei oder in drei Teile, und schriebst es hin mit Chören und Arien, die Du entweder selbst dichtetest in Prosa oder Versen, oder aus den Psalmen und Propheten zusammenstelltest, aber mit recht dicken, starken, vollen Chören."[30] Man mag in Zweifel ziehen, ob der Komponist diese – zweifellos hier bewusst einseitig akzentuierte – Bitte im fertigen Werk als erfüllt ansah, oder ob sich im Laufe der folgenden neun Jahre nicht eher ein Sinneswandel hinsichtlich der ästhetischen Funktion der Chöre vollzogen hat. Denn zum einen verzichtete Mendelssohn gerade auf diejenigen Gestaltungmittel, die einen Chor intern musikalisch „stark" und „voll" werden lassen, und vermied – vielleicht im Blick auf die Fähigkeiten der damaligen Singvereine – sowohl jede Form der Doppelchörigkeit als auch Sätze von größerer kontrapunktischer Komplexität. Zum anderen dominieren die dynamisch akzentuierten Chorsätze keineswegs in dem Maße, das von der zitierten Passage suggeriert wird. Bemerkenswert ist vielmehr die außerordentliche Variationsbreite, in der Mendelssohn die Chöre ausarbeitete – auf ihr beruhen wesentlich der Abwechslungsreichtum und die Mannigfaltigkeit des Oratoriums.

Dennoch lassen sich einige grundlegende Gestaltungsprinzipien benennen, auf die sich Mendelssohn bei der Komposition der Chöre im Wesentlichen stützte. Ausgangspunkt ist die Entscheidung zwischen den beiden grundlegenden Gestaltungsmodi: des polyphonen Satzes auf der einen und des homophonen Satzes auf der anderen Seite, die allerdings ihre Rolle innerhalb der einzelnen Sätze ändern bzw. tauschen können. In der heute trotz ihrer Undifferenziertheit gängigen Terminologie umfasst der Begriff „homophoner Satz" den Choral- bzw. Kantionalsatz, das Tonsatzmodell Melodie und Begleitung sowie den durchbrochenen Satz motivischer Arbeit, wie er sich exemplarisch in den Durchführungen Beethovenscher Sonatensätze findet. Charakteristisch für die Chorsätze im *Elias* im Unterschied zu den Rezitativen und Arien des Werkes indes sind lediglich die polyphonen bzw. kontrapunktischen Partien sowie die Kantionalsätze.

Der polyphone Satz, mit dem Mendelssohn auf J. S. Bach ebenso wie auf die Tradition der Gattung Oratorium und Passion verweist, steht mehrheitlich am Anfang der betroffenen Sätze und präsentiert zumeist die Exposition einer vierstimmigen Fuge. Sie bleibt allerdings oft genug ohne Durchführun-

30 Brief vom 18./20. Februar 1837 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 8], S. 211–212, das Zitat S. 211.

gen, sondern löst sich zunehmend in motivische Verarbeitung auf; einer regulären Fuge am nächsten steht der zweite Teil des Schluss-Chores, der damit an die Tradition der Finalfuge in großen Chorwerken anschließt. Eine Sonderrolle unter den polyphonen Sätzen spielt schließlich die Nr. *42* / Nr. 34, deren erster Teil im Kern auf einer kanonischen Kombination der Chorschichten beruht.

Der homophone Satz in seiner Ausprägung als Choral- oder Kantionalsatz stellt ein wichtiges Merkmal der Mendelssohnschen Oratorien-Komposition dar. Zu erinnern allerdings ist an die bekannte Tatsache, dass anders als im *Paulus*, wo auf präexistente protestantische Choräle zurückgegriffen wurde, im *Elias* Mendelssohn selbst die Aufgabe der Formulierung dieser choralähnlichen Sätze oder Satzteile übernahm, was ihn zuweilen – wie in Nr. *22* / Nr. 15 – beträchtliche Mühe kostete.[31]

Die strukturelle Unverzichtbarkeit einer der vier Stimmen ebenso wie die ästhetische Dominanz des vierstimmigen Vokalsatzes sowohl in polyphonen Partien als auch in Chorälen war nun Voraussetzung und Ausgangspunkt für ein Produktionsmodell, von dem Mendelssohn bei der Komposition von Chören fast nie abwich. Wie ein Großteil der einschlägigen Skizzen dokumentiert, entwarf er im ersten Arbeitsgang den vertikal vollständigen Vokalsatz und fügte erst nach dessen vorläufig definitiver Fertigstellung in einem zweiten Schritt die instrumentale Begleitung als Sekundärschicht hinzu. Diese allerdings ist insofern ausgezeichnet, als sie in artikulatorischer und dynamischer Hinsicht deutlich reicher und differenzierter ausgearbeitet[32] ist als die vokale Primärschicht, die überdies an dynamischen Extrempunkten in aller Regel eine um einen Grad niedrigere Bezeichnung aufweist als die Instrumentalschicht (also etwa ***ff*** statt ***fff***).

Wie sehr Mendelssohn sich dem traditionellen Gattungskanon verpflichtet fühlte, zeigen die Arien in besonderem Maße, und dies nicht nur durch die nur selten aufgegebene Bindung an das formale Muster A–B–A mit Coda, das unverändert aus seiner Liedkomposition in das Oratorium übernommen wurde, sondern vor allem auch durch ihre geringe Dimension. Diese wird nur in zwei Fällen auf ganz individuelle Weise erweitert, nämlich in der Sopranarie „Höre, Israel“ (Nr. *30* / Nr. 21) und in der Arie des Elias „Es ist genug“ (Nr. *34* / Nr. 26). Beide sind „große Arien“, die der Gattung der Opernarie durchaus vergleichbar sind. Allen Arien gemeinsam ist jedoch das zugrunde liegende Satzmodell, das sich deutlich von dem der Chöre unterscheidet. Wie die Mehrheit der Skizzen dokumentiert, ging Mendelssohn hier von einem zweistimmigen Satz aus, der von der Solostimme und dem Bass des Tonsatzes gebildet wird. Damit knüpft er erkennbar an den Generalbass-Satz des Barock an, was zuweilen durch die Beigabe von Generalbass-Ziffern akzentuiert wird. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist nun die ungewöhnliche Maßnahme, die für die Uraufführung in Birmingham ergriffen wurde. Um den eminenten Zeitdruck, unter dem die Vorbereitungen dazu standen,[33] zu mindern, verzichtete man im Notenmaterial, das den Gesangssolisten für den Vortrag ihrer Partien zur Verfügung gestellt wurde,[34] auf die Ausschrift des vollständigen Tonsatzes und beschränkte sich – gewiss mit Billigung des Komponisten – auf die Notation von Solostimme und Instrumentalbass.

*

Dem Herausgeber ist bei der Vorbereitung des vorliegenden Bandes vielfältige Hilfe zuteil geworden. Sein herzlicher Dank gilt in erster Linie der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung, Leipzig, und ihrem Präsidenten Kurt Masur (†), die das Zustandekommen dieses Bandes großzügig gefördert haben. Gleichermaßen aufrichtig gedankt sei den Bibliotheken und deren Mitarbeitern, die ausführliche Einsicht in die von ihnen aufbewahrten Quellen und die Reproduktion ausgewählter Seiten ermöglicht haben, vor allem der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Roland Schmidt-Hensel), von der die zentrale Skizzenquelle aus ihrem Bestand in hervorragender Qualität zur Verfügung gestellt wurde, der Bodleian Library, University of Oxford, sowie der Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Wertvolle wissenschaftliche Hilfe wurde aber auch von den folgenden Bibliotheken und Archiven geleistet: Chicago (University of Chicago Library); Leeds (Leeds University Library); New York (The Juilliard School; The Morgan Library & Museum [vormals The Pierpont Morgan Library]; New York Public Library for the Performing Arts); Washington, D.C. (Library of Congress). Dank und Anerkennung sei aber namentlich den Mitarbeitern der Forschungsstelle an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Ralf Wehner, Clemens Harasim und Birgit Müller, ausgesprochen, die durch Kenntnisreichtum, Engagement und unübertreffliche Gründlichkeit entscheidend zum Gelingen des Bandes beigetragen haben.

Berlin, am 29. Dezember 2015 Christian Martin Schmidt

31 Siehe unten S. 109–110 die Skizzen **Aa 45** bis **Aa 48** und **Aa 50** bis **Aa 52**.

32 Vgl. zu der überaus subtilen und strukturell erhellenden dynamischen Bezeichnung Mendelssohns in Instrumentalwerken die innovative Studie von Thomas Schmidt-Beste, *Preventive and Cautionary Dynamics in the Symphonies of Mendelssohn and his Time*, in: *The Journal of Musicology*, Vol. 31 (2014), Issue 1, S. 43–90. Zu den Vokalwerken steht eine entsprechende Arbeit noch aus.

33 Mendelssohn qualifizierte die Uraufführung in Birmingham später als „gehetzte“; siehe Brief vom 10. März 1847 an Klingemann, in: *Briefwechsel mit Klingemann* [Anm. 8], S. 325–326, das Zitat S. 325.

34 Siehe die Quellengruppen **Da** und **Db**.