

»Einen Text der mich nicht ganz in Feuer setzt componire ich nun einmal nicht«

Mendelssohn als veränderter Opernkomponist

Von Peter Sühning

Wenn man davon ausgeht, dass Mendelssohns sechs frühe musiktheatralische Versuche aus den Jahren 1820 bis 1829, also jene des 11- bis 20-jährigen Komponisten, ein Zeichen von Frühreife auf diesem Gebiet sind, so fragt man sich, warum es ihm bei so ausgeprägten bühnenmusikalischen Talenten, die er als Knabe und Jüngling zeigte, in späteren Jahren nicht gelungen ist, wenigstens eine publikumswirksame große Oper zu schreiben. Die Behauptung, dass es sich bei Mendelssohns Jugendopern um frühreife Bühnenwerke handelt, hat der Autor an anderer Stelle durch Werkanalysen zu begründen versucht.¹ Hier soll es darum gehen, das hartnäckige Vorurteil, Mendelssohn sei kein tauglicher Opernkomponist gewesen, zu zerstreuen und darzulegen, dass es hauptsächlich der Mangel an einem Mendelssohn zufriedenstellenden Textbuch war, der ein erfolgreiches Komponieren weiterer Opern verhinderte. Weitgehend dunkel oder umstritten muss bleiben, warum Mendelssohn sich mit keinem der zahlreichen Librettoangebote zufrieden geben wollte und keines ihn anhaltend zur Komposition inspirieren konnte. Monika Hennemann zog aus ihrer Darstellung der mannigfachen Skrupel Mendelssohns gegenüber den zahlreichen ihm angebotenen Textbüchern den trostreichen Schluss, dass sein Verhalten kein Verlust für die Operngeschichte, aber ein Gewinn für die anderen von ihm erfolgreich bearbeiteten Genres verursacht hätte.²

Zu welcher Art von Oper drängte es Mendelssohn?

Sogar in Mendelssohns frühesten Kammermusiken gibt es ein Gespür für die dramatische Eigendynamik und innere Spannung musikalischer Vorgänge, so dass Mendelssohns theatralische Auffassung von Musik ihn drängte, sich geeignete Bühnenstoffe zu suchen. Hierin liegt eine Parallele zu Mozart, aber auch ein Gegensatz

zu Wagner, bei dem stets noch das dichterische Drama sich die passende ornamentale Musik suchte.

Nach der missglückten öffentlichen Erstaufführung seiner zweiten mehraktigen Oper *Die Hochzeit des Camacho* im Jahr 1827 und ihrer überarbeiteten Drucklegung als op. 10 im Klavierauszug 1828 ließ Mendelssohn nach einer Periode der Resignation der Drang, eine neue Oper zu schreiben, mit der er reüssieren könnte, dennoch nicht los und packte ihn periodisch immer wieder. Zu einer positiven Einlösung dieses seit 1831 dringenden Wunsches kam es jedoch nicht mehr. Es gibt unzählige Beispiele für das unbändige, aber mangels eines geeigneten Librettos ins Leere laufende Verlangen in seinen Briefen. Drei Beispiele allein aus dem Jahr 1831: Am 13.7. schreibt er aus Mailand an Eduard Devrient:

»gieb mir eine rechte Oper in die Hand und in ein Paar Monaten ist sie componirt, denn ich sehne mich jeden Tag von neuem danach, eine Oper zu schreiben, ich weiß daß es was Frisches, Lustiges werden kann wenn ich es jetzt finde, aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text der mich nicht ganz in Feuer setzt componire ich nun einmal nicht.«³

Ein paar Wochen später heißt es an den gleichen Freund gerichtet aus Luzern:

»...ich gestehe Dir, dass ich solch eine unglaubliche Lust schon seit einem halben Jahre nach einer Oper habe, daß ich sogar an die Instrumentalmusik in diesem Augenblick nicht denken kann, weil ich Stimmen, Chöre und allen Teufel vor mir brummen habe und mich nicht recht beruhigen werde, bis ich es hinstellen kann« (Brief vom 27.8).⁴

An Wilhelm Taubert gerichtet heißt es am gleichen Tag:

»Ich meinestheils habe jetzt eine unbezwingliche Lust zu einer Oper, und sogar kaum Ruhe, irgend etwas anders kleineres anzufangen; ich glaube wenn ich heute einen Text hätte, wäre morgen die Oper fertig, denn es treibt mich gar zu sehr dahin.«⁵

Es gab unter den öffentlichen zeitgenössischen Stellungnahmen zu Mendelssohns Aussichten, jemals ein anerkannter Opernkomponist zu werden, zwei negative Prophetien von Heinrich Heine. Einmal aus dem XLIII. Kapitel der *Lutezia*, wo Heine anlässlich eines Vergleichs von Rossinis *Stabat mater* mit Mendelssohns *Paulus* daran zweifelt, dass es Mendelssohns wegen seines Mangels an Naivität je gelingen könnte, sich mit Glück dem Geschäft zu unterziehen, für das Pariser Opernhaus (also die

Grande Opéra) zu komponieren.⁶ Das andere Mal in dem als Anhang zur *Lutezia* aufgenommenen, ursprünglich für die Augsburger Zeitung bestimmten Berichten über die Pariser Musikalische Saison von 1844, wo er im 1. Bericht vom 25. April schrieb: »Dem begabteren Mendelssohn würde es schon eher [als Ludwig Tieck] gelingen, etwas ewig Bleibendes zu schaffen, aber nicht auf dem Boden, wo zunächst Wahrheit und Leidenschaft verlangt wird, nämlich auf der Bühne.«.⁷ Man sieht, wie die Klischees gegen Mendelssohn schon zu dessen Lebzeiten kursierten, hier von einem spöttisch, aber durchaus nicht judenfeindlich veranlagten Autor weitergereicht oder gar ins Leben gerufen: Mendelssohn als ein zu Wahrheit und Leidenschaft unfähiger Komponist - das brauchte Wagner eigentlich nur noch abzuschreiben und mit seiner judenfeindlichen Häme zu übergießen.

Friedrich Chrysander, der im Jahre 1870, als er Mendelssohns musikalische Tätigkeit am Düsseldorfer Theater an der Seite Carl Immermanns untersuchte, lancierte ein lange wirksames Vorurteil gegen Mendelssohns Bühnenmusik. Mendelssohn habe die meisterliche Vollendung großer Opernkomponisten (wer war hier gemeint?) nicht erlangen können, denn seine »glückliche Kindheit hatte ihn auf ebenem Pfade nie genötigt, mit Resignation seine Kraft an Dingen zu üben, die unmittelbar keinen Genuss gewähren«.⁸ Das genaue Gegenteil war der Fall: Mendelssohns Resignation und Verunsicherung nach dem Misserfolg von *Die Hochzeit des Camacho* und der mühseligen Arbeit an dieser Oper, die unmittelbar keinen Genuss gewährte, war so groß, dass er sich eine längere Zeitspanne nicht mehr mit dem Gedanken an eine gelingende Opernkomposition tragen wollte. Seine eigene glückliche Kindheit hatte Mendelssohn zu keinem Zeitpunkt daran gehindert, menschliches Leid, menschliche Verzweiflung und menschlichen Widerstand zu erkennen, nachzuempfinden und ihnen musikalischen Ausdruck zu verleihen. Dafür ist auch die gequälte und kämpferische Musik, die er für die Figur der Quiteria in seiner *Camacho*-Oper fand, ein Beweis.

Die Diskussion um Mendelssohn als gescheiterten Opernkomponisten hatte ziemlich bald nach seinem Tod begonnen und zwar im Schatten der Bemühungen Wagners und

seiner Propagandisten, die moderne Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als einen Irrtum hinzustellen, der es der Musik erlaube, sich als eigentlicher Zweck des Bühnenkunstwerks aufzuspielen, während Musik doch nur eines der Ausdrucksmittel einer Dichtung, Musik und bildliche Darstellung umgreifenden Dramas sei. Mendelssohn wurde als in diesem Irrtum befangen bezeichnet und ihm wurde großzügig konzidiert, dass er in diesem falschen, von Wagners Ideologie noch unerlösten Sinn ein guter Opernkomponist hätte werden können. Im demagogischen Originalton eines der ersten Wagnerianer, dem Theodor Uhlig, anlässlich einer Besprechung von Wagners gerade erschienener heilsbringender Schrift *Oper und Drama* hört sich das so an:

»In seiner ›Einleitung‹ bezieht sich Wagner auf einen längeren Aufsatz über ›die moderne Oper‹, den seiner Zeit die Brockhaus'sche ›Gegenwart‹ brachte und dessen kenntnisreicher Verfasser⁹ nach richtiger Würdigung aller Operserscheinungen der Vergangenheit in Mendelssohn den zu früh verstorbenen Heiland der Oper erblickt. Das ist entweder einer der seltsamsten Irrthümer oder eine tadelnswürdige Consession des Verfassers an die Lieblingsmeinungen des oberflächlichen Haufens. Es wäre wahrlich sehr leicht auf das Bestimmteste nachzuweisen, wie gerade Mendelssohn unfähig sein musste, ein musikalisches Drama zu liefern, das den Anfang einer neuen Ära zu bezeichnen im Stande gewesen wäre. Man braucht aber gar nicht einmal zu dieser Nachweise seine Zuflucht zu nehmen: der beste Beweis für eine solche Behauptung bleibt immer, daß Mendelssohn kein dergleichen Werk geschrieben hat. Denn wo die nöthige Kraft ist, da ist auch der Trieb, der zu Thaten treibt. Das, was Mendelssohn in der Oper wirklich geleistet hat, beweist blos, was gar nicht erst bewiesen zu werden braucht, nämlich: daß er auch hier eben so vorzügliche Musik geliefert haben würde, als in seinen übrigen Compositionen, daß er nach Maaßgabe seiner musikalischen Befähigung Opern wie Spohr, Marschner, Hiller und Schumann sicher ebenfalls zu Stande gebracht hätte.«¹⁰

Dass Mendelssohn seine musikalischen Kräfte nicht dazu einsetzen wollte, ein musikalisches Drama im Sinne Wagners oder Uhligs zu schreiben, das eine neue Ära hätte einleiten sollen, ist wohl wahr und sicherlich positiv zu bewerten, wenn man bedenkt, von wie umstrittener Qualität jene Wagnerschen Produktionen unter dem Titel eines »Gesamtkunstwerks der Zukunft« waren, mit denen er die von ihm verachtete Oper zu überwinden gedachte. Stattdessen wollte Mendelssohn tatsächlich lediglich echte Opern schreiben, ohne gegen die in dieser Gattung steckenden

(übrigens unauflösbaren) Probleme skrupellos zu sein, zu denen es aber gewiss nicht gehört, dass die Musik ein dominantes, mitunter sogar selbständiges Leben führen soll. Auf die unvermeidliche Gefahr von Asymmetrien zwischen Handlung, Wort und Musik muss jeder Opernkomponist sich produktiv einlassen und gerade der Erniedrigung der Musik zu einer bloßen Ansammlung klanglicher Symbole oder Zeichen von außermusikalischen Stoffgewalten widerstehen. Jedes gelungene Opernlibretto bietet die textliche und szenische Vorlage für die Entfaltung von der Musik sui generis innewohnenden dramatischen Elementen, die sich ihren Stoff suchen.

Nach Auffassung des musikkundigen Schriftstellers Heinrich Eduard Jacob, der 1959 eine nicht einflusslose (1987 und 2016 wiederaufgelegte) Mendelssohn-Monographie veröffentlichte, wäre Mendelssohns Stoffsuche auf immer vergeblich geblieben, denn eine Oper schreiben zu wollen, hätte dem Grundcharakter seines musikalischen Talents widersprochen. In einem »Die Flucht vor der Oper« überschriebenen Kapitel, das sich der Beschreibung der Niederlage Mendelssohns mit *Die Hochzeit des Camacho* (der einzigen Oper, die Jacob kennt) anschließt, heißt es:

»Und mit der Camacho-Niederlage beginnt jenes seltsame Versteckspiel, das ihn bis zu seinem Tode, also volle zwanzig Jahre, nicht losläßt. Es ist kein ›Suchen nach der Oper‹ (das läßt er nur seine Freunde glauben, die in ihm einen zweiten Mozart sehen, der ohne Opern nicht leben kann!) – es ist vielmehr, ganz im Gegenteil, eine massive ›Angst vor der Oper‹. Kaum zeigt sich am Horizont ein Textbuch, da versteckt sich Mendelssohn. Und trägt man ihm ein Textbuch ins Haus, da zögert und mäkelte er so lange, bis Autoren und Freunde verzweifeln und schließlich ein anderer den Text komponiert.«¹¹

Jacob glaubt den Grund für dieses Verhalten in einer verborgenen Selbsterkenntnis Mendelssohns gefunden zu haben: »Mendelssohn wußte im tiefsten Herzen, daß er kein Dramatiker war, sondern ein episch-lyrischer Meister, und dramatisch nur im Spannungsfeld episch-lyrischer Komposition: im sinfonischen Gemälde.«¹² Die Reduktion des für Bühnenmusik Typischen oder Erforderlichen auf das Dramatische und die Ausklammerung des Episch-Lyrischen aus der Operngattung und -tradition ist

(gerade auch angesichts der immer wieder von Jacob und anderen als positiven Vergleichspunkt herangezogenen sinfonischen Technik von Wagner) wohl als ein fundamentaler Irrtum Jacobs anzusehen. Jacobs an sich in apologetischer Absicht geschriebene Monographie, mit der damals der kürzlich noch verfemte Komponist in Deutschland erneut vorgestellt und rehabilitiert werden sollte, krankt, wie viele Darstellungen vor und nach ihr, daran, dass ihr Verfasser (nicht unbedingt selbstverschuldet) nur einen geringen Teil des hinterlassenen Werks Mendelssohns kennt. Was die Opern betrifft, so hält dieser Zustand, auch bei denen, die verständig und wohlwollend über Mendelssohn schreiben, bis heute an, was zum Teil dem schleppenden Tempo in der Veröffentlichung des Nachlasses geschuldet ist.

Dass Mendelssohn ein guter Opernkomponist im Sinne der in sich widerspruchsbeladenen Gattungstradition war oder geworden wäre, ist ihm erst kürzlich noch einmal, Uhlig und Jacob weit überbietend, rundweg abgesprochen worden. Sabine Henze-Döhring hat den in einem für Opernkenner und -liebhaber gedachten Beitrag die von ihr aufgeworfene Frage: ›Warum hat Felix Mendelssohn Bartholdy sein Ziel einer großen deutschen Oper nicht erreicht?‹ dahingehend beantwortet: weil ihm dazu das künstlerische Vermögen fehlte, weil er es einfach nicht konnte oder gekonnt hätte.¹³ An seinen »Knabenarbeiten«, zu denen sie auch noch die Oper *Die Hochzeit des Camacho* zählt, ist es ihr lediglich »rührend zu beobachten, nicht mehr, aber auch nicht weniger, wie sehr [Mendelssohn] sich [...] oft am Mozart'schen Idiom zumal der *Zauberflöte* orientiert, von dem er sich zuweilen so wenig zu lösen vermag, dass ›Anklänge‹ an das dreißig Jahre ältere Vorbild unvermeidlich sind.«¹⁴ Am Beispiel des auskomponierten Finales des 1. Akts des Opern-Fragments *Die Lorelei* aus Mendelssohns Spätzeit glaubt sie nachweisen zu können, dass Mendelssohn den basalen Ansprüchen des Operngewerbes, der Erfüllung eines dramatischen Kontrastmodells innerhalb einer sich wandelnden Szenerie nicht im Geringsten habe nachkommen können. Von Selbstzweifeln geprägte Briefstellen Mendelssohns veranlassen sie zu der fast höhnischen Feststellung: »Mendelssohn

selbst gibt darauf die beste Antwort: Er konnte es nicht.« Henze-Döhring stellt Mendelssohns Kompositionsprozess so dar, als habe er sich aus Geibels Libretto-Teig des 1. Akts ein paar leicht zu komponierende, »keine opernspezifische Herausforderungen« stellende Rosinen herausgepickt und sich vor den schwierigen dramatischen Wendepunkten der Szenerie gedrückt, anstatt einfach vom Vorbild Wagner zu lernen wie man's richtig macht.¹⁵

Dazu, wie wenig der Henze-Döhrings Meinung nach einzige, zu einer Dauer-Hysterie erstarrte Affekt der Rache Lenores der Textvorlage und der auskomponierten musikalischen Wirklichkeit entspricht, ist folgendes zu sagen: In Wirklichkeit bietet die Textvorlage keinen Raum für ein lyrisch ausgebreitetes Lamento, die Texteinheit von eng miteinander verzahnter Klage, Anklage und Racheruf bildet auf engen Raum nur die Möglichkeit, den vorgegebenen Grundaffekt der Empörung aufzusplintern und zu nuancieren. Die Rufe »Wehe! Wehe! Betrogen!«, mit denen Lenore auftritt (als ein »Menschenbild, dem vom Aug' die Thräne quillt«) und in den Gesichtskreis der Flussgeister tritt, fallen in ein Subito-Piano der Orchesterinstrumente und werden von wiegenden Figuren der Streicher begleitet, die sich allmählich (allerdings nur über einen Zeitraum von 12 Takten!) und über ein letztes Crescendo unter Einschluss der Bläser relativ schnell zum ersten Racheruf in forte steigern. Aufführungspraktisch wäre es absolut falsch, gleich den ersten Klageruf Lenores gellend und hysterisch darzubieten. Hier käme es auf eine von Mendelssohn so geschätzte Gesangskultur an, um die Nuancen bei gleichbleibender Grundstimmung zur Geltung zu bringen. Die von Henze-Döhring hier empfohlenen Kontrastmittel, deren bewusste Vermeidung Mendelssohn allenthalben, auch in der Instrumentalmusik, vorgeworfen wird, wären hier kein Ausweg oder keine Alternative. Der Umschwung, die Verwandlung liegt vor dieser finalen Szene. Der Liebesverrat steigert die Wut der Hintergangenen und Versmähten allerdings in eine wilde und dämonische Sphäre, in die Mendelssohns Musik gekonnt wechselt. Eine musikhistorische Stimme hat diese Verwandlung als Thema der Oper treffend auf den Punkt gebracht. In Georg Kneplers

Mendelssohn-Porträt im Rahmen seiner Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts heißt es: „Die Hauptfigur ist als ein Menschenkind gezeichnet, daß sich aus Enttäuschung und Verzweiflung dämonischen Mächten in die Arme wirft und darüber selbst zum Dämon wird. Es handelt sich also um einen in märchenhaft-phantastischem Gewand dargestellten Konflikt Individuum – Umwelt.“¹⁶

Wunsch und Anspruch ohne Wirklichkeit (1824–45)

Mendelssohns Wunsch, wieder eine Oper zu schreiben, war – trotz des Debakels mit *Die Hochzeit des Camacho* – auch in den 1830er und -40er Jahren genauso ungebrochen wie sein unüberwindlicher Widerwillen gegen mehrere ihm unterbreitete, in seinen Augen mangelhafte Sujets und Textvorlagen. Prägend für Mendelssohns Ansichten und sein Bestreben, weiter Bühnenmusik zu schreiben, waren seine regen und langjährigen Kontakte zu dem befreundeten Schauspieler und Sänger Devrient und seine Erfahrungen beim Versuch, im Jahre 1834 als Opernintendant zusammen mit Karl Immermann das Düsseldorfer Theater zu leiten. Vor allem mit Devrient und Carl Klingemann beriet er sich des Öfteren über mögliche Opernstoffe, ohne zu einem positiven Resultat zu kommen. Mendelssohns musikdramatisches Konzept („meine Ideen über die Oper“), von dem er schon im September 1827 in einem Brief an seinen Vater Abraham glaubte, dass er sie eines Tages „ins Klare und ans Licht bringen“¹⁷ werde, bestand vor allem in einem szenisch wirksamen Verhältnis von handlungsorientierten Dialogen und Gesangsnummern sowie darin, den Charakter der Protagonisten in der Musik zum Vorschein zu bringen. Alle späteren Entwürfe, in denen noch zu sprechende Dialoge vorgegeben waren, lehnte Mendelssohn ab, sein Ideal war längst das einer durchkomponierten Oper geworden.

Folgende verworfene Opernpläne, die Wulf Konold im Opernkapitel seiner Mendelssohn-Monografie von 1984¹⁸, Monika Hennemann in ihren englischsprachigen Beiträgen¹⁹ und Henze-Döhring in ihrer Spurensuche im *Opernwelt*-Jahrbuch 2007 referierten,²⁰ gingen der Entscheidung für Emanuel Geibels Textbuch *Die Lorelei* im Frühjahr 1846 voraus:

- 1824 (noch vor der Arbeit an *Die Hochzeit des Camacho*) entwickelte Devrient die Idee, eine Episode aus dem Feld des befreiten Jerusalem («Olint und Sophronia») zum Gegenstand einer Oper zu machen, Mendelssohn jedoch war dieser Stoff »zu ernst«.
- 1827/28 schlug wiederum Devrient vor, *Hans Heiling*, ein von ihm geschriebenes Libretto, von Mendelssohn vertonen zu lassen, dem aber war die Geschichte jener des Freischütz zu ähnlich und zudem die Hauptfigur eine »unsympathische Gestalt« (1833 wurde dieses Libretto von Heinrich Marschner erfolgreich mit Musik auf die Bühne gebracht und sogar von Mendelssohn in Düsseldorf 1834 dirigiert).
- Im Sommer 1829 erhielt Mendelssohn in London einen Opernantrag des Drury Lane Theaters; der *Oberon*-Librettist James Robinson Planché sollte einen Opernstoff für ihn erarbeiten, Mendelssohn musste aus zeitlichen Rücksichten ablehnen, denn die Oper hätte nach Eintreffen des Librettos (frühesten Oktober) bis Mitte Dezember fertig komponiert sein müssen.
- 1830 trat Mendelssohn mit der Münchener Hofoper in Verhandlungen, die *Euryanthe*-Librettistin Helmine von Chézy sollte für ihn aktiv werden, die er jedoch als zu geschwätzig ablehnte.
- Mendelssohn erhielt im November 1831 vom Münchner Hofmusikintendanten Poißl seinen ersten Opernauftrag, erkannte aber, dass er für die französischen »unsittlichen« Sujets »keine Musik« hätte. Dieses Moralisieren gegen französische Frivolitäten dürfte einer negativen Mitgift von Mendelssohns preußisch-protestantischen Erziehung geschuldet sein.
- Stattdessen diskutierte er mit Immermann in Düsseldorf bis ins Frühjahr 1833 die Möglichkeit, eine Opernversion von Shakespeares *Sturm* zu erstellen. Immermanns Verse erscheinen ihm aber »zu geregelt«. Er hoffte auch weiterhin auf eine zündende Idee von Klingemann.
- Ins Jahr 1832 fiel ein Auftrag des Generalintendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin, Graf von Redern, an den von Mendelssohn verachteten Eugène Scribe in Paris, für einen »berühmten jungen Komponisten, der große Hoffnungen weckt,

Mendelssohn mit Namen, eine Oper in fünf Akten zu schreiben«. Rückfragen Scribes nach Art des Sujets beantwortete Mendelssohn selbst mit Vorschlägen, die die Konventionen der französischen Operntypen verletzten und zu deren Erfüllung sich Scribe außer Stande erklärte.

– Ebenfalls im Jahr 1832 reagierte Mendelssohn abschlägig auf einen Vorschlag Devrients, Daniel Amadeus Atterboms *Insel der Glückseligkeit* in einen Opernstoff umzuwandeln.

– 1833 bis 1835 wurde zwischen Mendelssohn und Klingemann intensiv über Christoph Martin Wielands *Versepos Pervonte oder die Wünsche* verhandelt und gleichzeitig abgelehnt, sich dabei auf dessen Dramatisierung von August von Kotzebue zu stützen.²¹

– Nachdem Mendelssohn klar geworden war, dass es vergeblich gewesen wäre, auf einen deutschen Textdichter zu setzen, kam es in den Jahren 1838 bis 39 zu einer Verabredung mit dem englischen Musikverleger William Chappell, der einen Vertrag wiederum mit James Robinson Planché schloss, für Mendelssohn ein Libretto zu schreiben. Planché wählte nach Beratungen mit Mendelssohn das (alte, schon 1829 anvisierte?) Sujet der Eroberung von Calais durch die Truppen Edward III. im Jahr 1347, das zwar gerade einer patriotischen Mode im Viktorianischen England entsprach, zudem Mendelssohn letztlich aber wohl doch keinen Zugang finden konnte. Nach Eintreffen des fertigen Librettos im Oktober 1838, wozu Mendelssohn Planché nach Kenntnis des Szenarios und der ersten beiden Akte ermuntert hatte, und es darum hätte gehen können, mit dem Komponieren zu beginnen, setzen bei Mendelssohn wiederum Zweifel ein, die schließlich dazu führen, dass er auch dieses hoffnungsvoll begonnene Projekt im Sande verlaufen ließ. Henze-Döhring glaubt hinter dem Lavieren Mendelssohns ein getarntes Zurückschrecken vor den eigentlichen kompositorischen Aufgaben erkennen zu können.²²

– Zum Beginn des Jahres 1842 gab es ein Angebot des Direktors der Pariser *Grande Opera* Léon Pillet an den gerade unglücklich in Berlin wirkenden Mendelssohn, ein

Libretto Scribes zu vertonen. Mendelssohn knüpfte an die vor zehn Jahren erfolglos abgebrochenen Gespräche an und behauptete die Ehre, die es ihm bedeuten würde, Scribes Mitarbeiter zu werden und vertröstete ihn auf eine spätere Zeit, da es ihm im Moment unmöglich sei, nach Paris zu kommen (eine Bedingung, die Pillet für das Zustandekommen der Zusammenarbeit gestellt hatte).²³

– Hoffnungen richteten sich auch stets auf seinen Freund Devrient. In einer Passage eines Briefes aus Frankfurt/Main im April 1845 umreißt er ziemlich genau seine Vorstellungen von der kommenden Oper, die er gerne komponieren würde:

»Mehr als den Stoff und das allerroheste Scenarium d.h. die Eintheilung was in jedem der 3 Acte ungefähr vorgehen soll, mehr wünsche ich mir gar nicht, mehr möchte ich gar nicht, das wiederhole ich Dir. Hab ich das, so hab ich die Oper; denn erkennen kann ich sie wohl in diesen Grundlagen, aber die selbst machen kann ich nicht. Wie wollte ich mich freuen, wenn Du mir dazu verhelfen wolltest! Hiesige Poeten kenne ich nicht, und mit solcher Absicht Bekanntschaften machen, geht nicht und hilft nicht; ich habe zu schlimme Erfahrungen darin gemacht, und einen schlechten Text d. h. Stoff will und mag ich nun einmal nicht in Musik setzen.

Sieh zu, ob Du Rath für mich weißt, oder schaffen kannst. Die *Arbeit* des Textes, wie gesagt, will ich mir verschaffen, oder mir selbst machen, aber die Grundlinie! Das ist's. *Deutsch* müßte es sein, und *edel* und *heiter*; sei es eine Rheinischen Volkssage, oder sonst ein ächt nationales Ereigniß oder Märchen, oder ein rechter Grundcharakter (wie im Fidelio). Es ist *nicht* Kohlhaas, und *nicht* Blaubart, oder Andreas Hofer, oder die Lore Ley – aber etwas von alledem könnte dabei sein! Kannst Du mir daraus einen Vers machen? Aber ich meine ja keinen Vers, ich meine ein Scenarium! Ich wollte, Du hältest mir dazu!«.²⁴

– Ob weitere Verhandlungen im ersten Vierteljahr des Jahres 1847 in einem direkten Zusammenhang standen mit den fünf Jahre früher stattgefundenen, ist fraglich. Mendelssohn verhandelte mit dem Londoner Opernimpresario Benjamin Lumley über ein Opernprojekt nach Shakespeares Drama *The Tempest*, bei denen Carl Klingemann

wieder die Rolle eines Vermittlers und Beraters einnahm.²⁵ Lumley hatte, von Mendelssohn dazu im Jahr 1846 bei einem Treffen in Leipzig und brieflich²⁶ ermuntert, für das von ihm geleitete *Her Majesty's Theatre* einen Vertrag mit Scribe über ein Libretto für die musikalische Dramatisierung von Shakespeares *Der Sturm* in der Tasche, das nun Mendelssohn, nachdem Lumley es ihm hatte zukommen lassen, unbedingt vertonen wollte. Mendelssohns anfängliche Begeisterung für Scribes Libretto ließ schnell nach und er äußerte Änderungswünsche an Scribes Adresse, zusätzlich verstimmte ihn Lumleys vorzeitige öffentliche Ankündigung einer Aufführung dieser Oper, und er schickte schließlich im März 1847 das Manuskript des Textbuches von Scribe an Lumley zurück, es wird später von Halévy vertont werden. Es ist zudem zu berücksichtigen, dass Mendelssohns Oratorienkonzeption, besonders in Verbindung mit der Komposition des *Elias* in den Jahren 1845/46 opernhafte Züge annahm. Er realisierte eine nicht mehr erzählende und musikalisch kommentierende Version von Oratorium, sondern eine dramatische, halbszenische, der Oper angenäherte, in der die Protagonisten als handelnde Figuren und der Chor als Volksmasse nur noch in direkter Rede (und imaginiertes Aktivität) auftreten, ohne einen vermittelnden Erzähler.

Ab 1843 waren es wohl auch Begegnungen mit der schwedischen Sängerin Jenny Lind, durch die Mendelssohns Opernpläne wieder intensiviert wurden, besonders durch den Wunsch, speziell für ihre Stimme die Hauptpartie einer Oper zu schreiben. Das könnte auch Mendelssohns Entscheidung für den Lorelei-Stoff mit Lenore, einer Schankwirts- und verwandelten Rheintochter als Hauptfigur befördert haben.

Es ist durchaus triftig, daran zu zweifeln, dass die Oper *Die Lorelei* nach einem Libretto von Emanuel Geibel, die erste erfolgreiche grosse Oper Mendelssohns hätte werden können, wäre ihre Fertigstellung und Aufführung (Mendelssohn arbeitete als erschöpfter und gebrochener Mann vom März bis August 1847 an ihr) nicht eh durch Mendelssohns plötzlichen Tod verhindert worden. Seine auch brieflich geäußerten und überlieferten Selbstzweifel und die große Unzufriedenheit mit dem Libretto, soweit es

bis zum August 1847 vorlag,²⁷ legen die Vermutung nahe, dass er die Arbeit an dieser Oper entweder abgebrochen oder nur trotz innerer Widerstände (was aber überhaupt nicht seine Sache war) oder nur nach einer weiteren gründlichen Überarbeitung des Textes weiter komponiert hätte. Geibel beförderte nach weiteren Umarbeitungen sein LoreleiLibretto 1861 zum Druck und es wird, vertont von Max Bruch, 1863 in Mannheim zum ersten Mal auf die Bühne gebracht, sowie 1886 von Fredrik Pacius in Finnland.²⁸

Anmerkungen

¹ Es handelt sich um die Werkinterpretationen von *Soldatenliebschaft*, Komisches Singspiel in einem Akt (1820/21); *Die beiden Pädagogen*, Komische Operette in einem Akt (1821); *Die wandernden Komödianten*, Komische Oper in einem Akt (1821/22); *Der Onkel aus Boston*, Komische Oper in drei Akten (1822/24); *Die Hochzeit des Camacho*, op. 10, Komische Oper in zwei Akten (1824 - 28), und *Heimkehr aus der Fremde*, Ein Liederspiel (1829); siehe hierzu die entsprechenden Werk-Artikel, in: Matthias Geuting (Hg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, Laaber 2016.

² Siehe Monika Hennemann, »So kann ich es nicht komponieren«: Mendelssohn, Opera, and the Libretto Problem«, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*. Edited by John Michael Cooper and Julie D. Pandri, Oxford 2002, S. 181-201, hier S. 201: »...we might then conclude that this lack of success as an opera composer in the long run contributed to his success in other genres – and was not a loss, therefore, but a gain.« Das lässt sich aber nur ernsthaft sagen, wenn man eh der Meinung ist, dass der von Eduard Krüger 1840 (von Mendelssohn?) erhoffte »selbständige, neue Gesang voll sinnlicher Schönheit und geistiger Tiefe« (E. Krüger, »Über die heutige Oper«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 18.2.1840) nicht von Mendelssohn hätte verwirklicht werden können, sondern tatsächlich von Richard Wagner kreiert wurde, dessen Musikdramen alle anderen Operntypen niederschlugen. Der Verlust an weiteren Opern von Mendelssohn erscheint aus dieser Perspektive nicht so schlimm, denn wir haben ja Wagner.

³ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe* (FMBSB), Bd. 2, Kassel 2009, S. 324.

⁴ ebd., S. 361.

⁵ ebd., S. 366.

⁶ s. H. Heine, *Sämtliche Werke*, Bd. IV (Schriften zu Literatur und Politik II, Vermischtes), Düsseldorf / Zürich 1997, S. 292.

⁷ ebd., S. 413.

⁸ Friedrich Chrysander, ›Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirektor an Immermann's Theater in Düsseldorf 1833 – 1834‹, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) 5 (1870), S. 222.

⁹ Hierbei handelte es sich um den musikverständigen liberalen Kulturhistoriker und Begründer der Volkskunde in Deutschland Wilhelm Heinrich Riehl (1823 – 1897), der Wagners diktatorischen Ansprüchen ablehnend gegenüberstand; s. Enzyklopädie *Die Gegenwart*, Bd. 4, Leipzig 1850.

¹⁰ Theodor Uhlig, Rezension von Wagner, Oper und Drama, Leipzig 1852, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM) 36 (1852), S. 5.

¹¹ Heinrich Eduard Jacob, *Felix Mendelssohn und seine Zeit. Bildnis und Schicksal eines Meisters*, Frankfurt/Main 1959, ³2016, S. 85.

¹² Der dramatisch-theatralische Charakter von Mendelssohns Kammer- und Klaviermusik sowie seines Liedschaffens bleibt bei Jacob auffällig unberührt.

¹³ Sabine HenzeDöhring, »Es treibt mich«. Warum hat Felix Mendelssohn Bartholdy sein Ziel einer großen deutschen Oper nicht erreicht? Eine Spurensuche«, in: *Oper 2007, Jahrbuch der Zeitschrift Opernwelt*, Berlin 2008, S. 66-83, hier S. 79.

¹⁴ ebd., S. 70.

¹⁵ ebd., S. 77 – 79.

¹⁶ Georg Knepler; Versuch einer Einschätzung des Mendelssohnschen Werkes, in: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band II: Österreich – Deutschland*, Berlin 1961, S. 768. Dies ist bei weitem nicht die einzige lesens- und beherzigenswerte Bemerkung Kneplers über Mendelssohn.

¹⁷ s. FMBSB, Bd. 1, Kassel 2008, S. 225.

¹⁸ s. W. Konold, ›Scheitern an der Oper?‹, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 237 – 39.

¹⁹ s. M. Hennemann, »So kann ich es nicht komponieren‹: Mendelssohn, Opera, and the

Libretto Problem« (wie Anm. 2) und ›Mendelssohn's Works for the Stage: From Liederspiel to Lorelei«, in: *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, ed. by Peter Mercer-Taylor, Cambridge 2004, S. 206 - 29. In diesen Beiträgen sind anscheinend für den angloamerikanischen Sprachbereich Teilergebnisse ihres bis heute unpublizierten Mainzer Dissertationsprojekts eingeflossen, das einmal unter dem Titel ›Mendelssohns Opernprojekte in ihrem kulturellen Kontext: Ein Beitrag zur deutschen Opern- und Librettogeschichte zwischen 1820 und 1850« angekündigt war. Auch in Thomas SchmidtBestes Leipziger Vortrag von 2009 sind interessante Beobachtungen über Mendelssohns Verhalten gegenüber Librettoangeboten festgehalten, s. ›Zwischen Konzertsaal und Theater. Albert Lortzing und Felix Mendelssohn«, in: *Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit*, hg. von Thomas Schipperges, Hildesheim 2014, S. 137-73.

²⁰ Laut Henze-Döhring seien der Forschung »gut fünfzig sogenannte ›Opernprojekte« bekannt. Zeugen dieser ›Projekte« sind Szenarien, Textbuchentwürfe, Kompositionsskizzen sowie ausgefertigte einzelne Kompositionen«. (s. HenzeDöhring, »›Es treibt mich««, S. 68).

²¹ 1815 von Kotzebue als Libretto zu einer komischen Oper veröffentlicht, wurde es später von Leopold Reinicke und Peter Joseph Lindpaintner vertont. Kürzlich konnte Regina Back erstmals umfangreiche und kommentierte Auszüge aus dem diesbezüglichen Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Klingemann publizieren; s. R. Back, »›Laß uns eine Dupelallianz schließen. Die gescheiterte Zusammenarbeit am Libretto zur Oper ›Pervonte««, in: »*Freund meiner MusikSeele*«, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Klingemann im brieflichen Dialog*, Kassel 2014, S. 425 – 446.

²² zu ihrer Darstellung des gescheiterten Projekts s. HenzeDöhring, »›Es treibt mich««, S. 72 – 74.

²³ s. Brief von Mendelssohn an Scribe vom 14.1.1842 in: *FMBSB*, Bd. 8, Kassel 2015, S. 304.

²⁴ Brief an Devrient vom 26.4.1845, in: *FMBSB*, Bd. 10, Kassel 2016, S. 454f.

²⁵ s. hierzu neuerdings genauere Mitteilungen bei Regina Back: »Opera and Lumley and Costa and Gruneisen ›et genus omne««. Verhandlungen über die Oper ›The Tempest««, in: »*Freund meiner MusikSeele*«, S. 327 – 338.

²⁶ siehe Brief von Mendelssohn an Lumley vom 2.12.1846, in: *FMBSB*, Bd. 11, Kassel 2016, S. 440.

²⁷ Mendelssohns Briefe aus dem Briefwechsel mit Geibel in den Jahren 1845 – 47 sind bis jetzt (Ende 2016) in der Ausgabe der Sämtlichen Briefe Mendelssohns nur teilweise publiziert (in Bd. 11 bis Januar 1847). Zitate aus diesen Briefen, deren Originale im Bestand der Bibliothek der Hansestadt Lübeck zu finden sind, sind auch wiedergegeben bei HenzeDöhring und neuerdings in der Arbeit von Inga MaiGroote, die sich vorwiegend mit den stofflichen Quellen von Geibels Entwurf beschäftigt: ›Die Loreley: Felix Mendelssohn Bartholdy und Emanuel Geibel auf der Suche nach dem »ächt deutsch opernhafte[n] guten« Stoff, in: *Konstellationen. Felix Mendelssohn und die deutsche Musikkultur* (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck, Bd. VII), München 2015, S. 47 – 55; s. zur Interpretation des gesamten Fragments *Die Lorelei* auch P. Sühning, in: Matthias Geuting (Hg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, vgl. Anm. 1, S. 457 – 462.

²⁸ s. Silja GeislerBaum, *Die Loreley in Finnland. Zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel*, Mainz 2004.

Veröffentlicht in:

CONCERTO, Magazin für Alte Musik,

Hefte Nr. 273 und 274, Mai/Juni und Juli/August 2017