

„... das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater
und dessen Heil ...“
Mendelssohns Musik zu Immermanns Vorspiel
„Kurfürst Johann Wilhelm im Theater“ (1834)

von Ralf Wehner, Leipzig

Im Oktober 1834 beteiligte sich der 25-jährige Felix Mendelssohn Bartholdy mit einer Musik an der feierlichen Eröffnung des Stadttheaters in Düsseldorf. Doch aus unterschiedlichen Gründen geriet diese Musik rasch in Vergessenheit und wurde weder in der folgenden Biographik noch in den verschiedenen Werkverzeichnissen berücksichtigt. Selbst Julius Rietz, der unmittelbar in die musikalischen Vorbereitungen auf die erste Theaterspielzeit eingebunden und bei den entscheidenden Besprechungen anwesend gewesen war, das Stück also kennen musste, führte es in seinem der Briefausgabe von 1863 angefügten *Verzeichniß der sämtlichen musikalischen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy*, das auch ungedruckte Kompositionen einbezog, nicht an.¹ Versteckte Hinweise auf eine Mitwirkung Mendelssohns an dem Ereignis finden sich lediglich in den Abhandlungen von Wilhelm Adolf Lampadius² sowie Elise Polko³, die sich auf mündliche Überlieferungen stützen konnten. In einer umfangreichen Studie über die Geschichte des Düsseldorfer Theaters hat Richard Fellner 1888 auch die Gründungsgeschichte des Theaters und das Verhältnis Mendelssohns zu dem Intendanten Karl Leberecht Immermann anhand von Theaterakten, Briefen und Tagebüchern untersucht.⁴ Doch bereits hier und in einigen sich speziell auf die Düsseldorfer Quellen stützenden Studien aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts⁵ war das Wissen über diese Episode in Mendelssohns Leben erloschen.⁶ Die Partitur befand sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in den Archiven der Stadt, und die dazugehörigen Aufführungsmaterialien scheinen noch früher verloren gegangen zu sein.

Etwa zur selben Zeit, als Richard Fellner seine Materialien für die *Geschichte einer*

¹ *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy (= *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, 2. Band), Leipzig 1863, S. 499–520.

² W[ilhelm] A[dolf] Lampadius, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig 1848 [sic für Ende 1847], S. 40: „In diesem Vorspiel erschien zum Schluß der Parnaß von Raphael als lebendes Bild, zu welcher Erscheinung Mendelssohn ein Musikstück componirt hatte.“ Diese Formulierung auch – mit leicht veränderter Orthographie – in ders., *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens*, Leipzig 1886, S. 199.

³ Elise Polko, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Künstler- und Menschenleben*, Leipzig 1868, S. 35 f.: „Das überfüllte Haus strahlte im reichsten Schmuck schöner Frauen. Rafael's Parnaß, von den Malern in höchster Vollendung gestellt, erschien auf der Bühne unter ergreifender Musikbegleitung, die Mendelssohn componirt hatte.“

⁴ Richard Fellner, *Geschichte einer Deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf*, Stuttgart 1888.

⁵ So in der *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier des Städtischen Musikvereins Düsseldorf und zum hundertjährigen Bestehen der Niederrheinischen Musikfeste*, Düsseldorf 1918, S. 19–31, bei Joseph Esser, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Rheinlande*, Diss. Bonn 1923, und bei Wilhelm Hubert Fischer, „Felix Mendelssohn Bartholdy, sein Leben und Wirken in Düsseldorf“, in: *Festschrift 95. Niederrheinisches Musikfest*, Düsseldorf 1926, S. 9–43.

⁶ W. H. Fischer nennt 1926 („Felix Mendelssohn Bartholdy“, S. 40) noch das vollständige Programm der Theatereröffnung, ohne sie aber mit Felix Mendelssohn Bartholdy in Verbindung zu bringen, der in den diesbezüglichen Quellen nicht erwähnt war.

Deutschen Musterbühne zusammentrug, also in den frühen 1880er-Jahren, war der englische Organist William Thomas Freemantle aus Rotherham bei Sheffield in Yorkshire mit dem Aufbau einer Autographensammlung beschäftigt. Sie sollte – bezogen auf Felix Mendelssohn Bartholdy – an Umfang und Gewicht zu den bedeutendsten Sammlungen gehören, die – abgesehen von den in verschiedenen Zweigen der Familie aufbewahrten Brief- und Musikalienbeständen – je zusammengetragen worden sind.⁷ Freemantles Interesse lag neben der reinen Sammlung auch in der Erschließung des Quellenbestandes. Er notierte alle Informationen, die er über den Komponisten erreichen konnte, stand mit den Mitgliedern der Familie Mendelssohn, anderen Quellenbesitzern und mit Autographenhändlern in ständigem Kontakt und trug in jahrzehntelanger Kleinarbeit umfangreiche Materialien zu Leben und Werk zusammen. Ziel sollte es sein, eine Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys zu erarbeiten, die allerdings trotz oder vielleicht aufgrund der immensen Materialfülle Fragment blieb. Darüber hinaus waren eine Briefausgabe und eine Bibliographie geplant.

Zu den Manuskripten, die Freemantle bereits am Anfang seiner Sammeltätigkeit entweder direkt über einen deutschen Händler oder durch Vermittlung eines Londoner Auktionshauses erworben hatte, gehört ein Autograph, dessen Einordnung ihm selbst später als bewandertem Mendelssohn-Kenner schwer fiel. Die Handschrift wurde nach Aufspaltung seiner Sammlung wohl in den 1920er-Jahren von Lord Edward Allen Brotherton aus Wakefield übernommen,⁸ der sie schließlich der University of Leeds vermachte, in deren Bibliothek sie sich noch heute befindet.⁹

Da das Autograph weder Datierung noch Titel trug, war eine nähere Einordnung in Mendelssohns Schaffen nicht möglich. Diese Unsicherheit spiegelt sich auch in verschiedenen Beschreibungen wider. Als ein Teil der Freemantle-Sammlung um 1890 zum Verkauf angeboten wurde, erhielt das Stück den Eintrag: „Original Autograph Music Score (unpublished work) 5 pages folio music paper, full score, complete and unknown work in Mendelssohn’s autograph“.¹⁰ Und als es schließlich – mittlerweile Teil der Brotherton Collection – in den 1930er-Jahren katalogisiert wurde, bezeichnete man die Musik als „Composition for orchestra, possibly an early draft for ‚Die beiden Pädagogen‘ [sic]“.¹¹ In den folgenden Jahrzehnten blieb das Stück unbeachtet. Erst im

⁷ Sie bildete schließlich den Grundstock für die beiden großen Mendelssohn-Sammlungen von Lord Brotherton (heute GB-LEbc) und Gertrude Clarke Whittall (heute US-Wc). Nur einzelne Quellen aus W. T. Freemantles Sammlung befinden sich in anderen Sammlungen oder sind verschollen.

⁸ Zu dessen Sammlung allgemein siehe *The Brotherton Collection, University of Leeds. Its contents described with illustrations of fifty books and manuscripts*, Leeds 1986.

⁹ Aufbewahrt unter der Sammelsignatur: BC Mendelssohn. An dieser Stelle sei der Brotherton Library, University of Leeds, insbesondere Mr. Christopher Sheppard, für freundliche Unterstützung und die Genehmigung, eine Seite der Quelle reproduzieren zu können, herzlich gedankt.

¹⁰ *Rare and interesting Autograph Letters, Original Manuscripts, and Historical Documents, including [...] the most complete and unique collection of Original Music Manuscripts, Autograph Letters, rare books, pamphlets, articles, Programmes, Portraits, Etc., of Felix Mendelssohn Bartholdy*, Noel Conway & Co., Birmingham, undatiert [ca. 1890?]; der Katalog enthält eine „Chronological List of 201 Original Autographs“, darin S. 54. Es kam damals nicht zum Verkauf, da die Sammlung geschlossen abgegeben werden sollte. So blieben alle in diesem bedeutenden Katalog angezeigten Autographe, Abschriften und andere Dokumente weiter im Besitz von Freemantle, der seine Sammlung sukzessive vervollständigte. Auch spätere Versuche, die Sammlung zu veräußern, scheiterten.

¹¹ Dies mag zurückgehen auf die bei oberflächlicher Sicht bestehende Übereinstimmung des Textes zum Vorspiel (am oberen Seitenrand notierter Textanfang „Ach, ach, ach, ach! Welches Bild des Entsetzens?“) mit dem Lied aus dem 1821 entstandenen Singspiel *Die beiden Pädagogen* („Ach, ach, ach, mich so zu kränken“), von dem sich eine Handschrift ebenfalls in der Freemantle- bzw. Brotherton-Sammlung befand.

Zuge der weiteren Erschließung des mendelssohnschen Werkbestandes seit den frühen 1990er-Jahren stellte sich unter anderem wieder die Frage, ob die in Leeds aufbewahrte Komposition nicht doch näher einzuordnen sei.¹²

I

Die mit der Tempobezeichnung „Andante“ überschriebene Musik ist ein kurzes, zweiteiliges Werk¹³ mit klassischer Orchesterbesetzung (doppelt besetzte Holzbläser, zwei Hörner und zwei Trompeten, Pauken, Streichinstrumente), das einige Besonderheiten aufweist.¹⁴ Zunächst ist durch Beigabe von Textpassagen außerhalb der Noten bzw. in mit Fermaten versehenen Generalpausen die Zuordnung als Bühnenmusik evident.

Im ersten Teil, der sich dynamisch überwiegend im Piano abspielt, bestimmen ausgehaltene Akkorde und lange Notenwerte der Bläser das Geschehen, denen rhythmisch akzentuiert die Streichinstrumente entgegengesetzt werden. Die Musik wird von den Zwischentexten der dialogisierenden Schauspieler unterbrochen (Mendelssohn hat in seiner autographen Partitur die Textteile ohne Kennzeichnung, welche Person sie vortragen sollte, vor allem zur Orientierung für die musikalischen Einsätze notiert). Dabei bleibt eine strenge Viertaktigkeit gewahrt. Jeweils vier (einmal acht) Takten Musik folgt eine Generalpause für den gesprochenen Text (vgl. Abb. 1, S. 148). Überraschenderweise liegt diesem Teil die Idee eines anderen Komponisten zugrunde: Wolfgang Amadeus Mozart. Mendelssohn hat aus Gründen, die der Quelle nicht zu entnehmen sind, einzelne Takte aus der Ouvertüre und dem Finale des *Don Giovanni* zitiert und dabei, wie später zu zeigen sein wird, verfremdend bearbeitet. Das Orchester sollte nach folgenden, auf dem oberen Rand des Blattes notierten Worten¹⁵ einsetzen:

„1) Ach, ach, ach, ach! Welches Bild des Entsetzens? Was giebt es? Er, er | kömmt pp. | 2) u. die allgemeine Revolution bricht aus. Wo blieb euer nüchterner | Verstand? Ist unterwegs in die Versenkung gefallen. Ach Gott | da ist er.“

In einer ersten Generalpause wird der Text weitergeführt:

„Dialog | Das wird ein | furchtbarer | Dialog | werden. | Sieh Dich um | ehrwürdige | Gestalt, wie | gefallen | Dir diese | Räume? [Acht weitere Takte folgen bis zur nächsten durch Dialogtexte unterbrochenen Stelle.] Diese Gebärden | deuten auf | Beifall, Du | scheinst mit | uns zufrieden | zu sein. Sage | mir, schwebt | Dein Segen | noch über Deiner | Stadt? [Es schließen sich vier Takte bis zur letzten Textpassage an, die mit den Worten beginnt:] Welches sind die | Absichten der | Gründer dieses | Werks? Was | streben sie zu | stiften an | dieser Stätte? | Welche Gestalten | wollen sie ein- | führen in diese | Hallen?“

¹² Die Forschungen erfolgten im Rahmen der Vorbereitungen auf die *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy* an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Herrn Dr. Armin Koch, Leipzig, sei an dieser Stelle für wertvolle Unterstützung bei den aufwendigen Recherchen vielmals Dank gesagt. Zum Gelingen des Aufsatzes trugen darüber hinaus folgende Personen mit Hinweisen und Informationen bei: Frau Dr. Annette Baumeister, Frau Dr. Sonja Brink, Frau Margret Schild, Frau Marianne Tilch, Herr Manfred Neuber (alle Düsseldorf), Frau Julia Ronge (Köln) sowie Frau Anette Müller (Zwickau).

¹³ Insgesamt 56 Takte, die Wiederholungen nicht mitgerechnet. Die Edition des Stückes wird für die *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Serie V, Band 11 *Kleinere Bühnenwerke*, vorbereitet.

¹⁴ Bei der zu untersuchenden Quelle handelt es sich um zwei ineinandergelegte Doppelblätter aus sechzehnzeiligem Notenpapier ohne Wasserzeichen (Hochformat ca. 21,6 × 30,6 cm), von denen nur die fünf Seiten 3 bis 7 von Mendelssohn mit brauner Tinte beschriftet sind. Die übrigen Seiten sind leer bzw. tragen lediglich unwesentliche Vermerke der Nachbesitzer, können also zur näheren Bestimmung nicht herangezogen werden. Die ganze Quelle ist, mittlerweile sorgfältig restauriert, in einem roten Halbledereinband mit Rückenprägung „MENDELSSOHN MS. — COMPOSITION FOR ORCHESTRA.“ eingebunden und in verhältnismäßig gutem Zustand.

¹⁵ Folgende Textzitate laut Mendelssohn-Autograph. Die senkrechten Striche markieren der Zeilenfall der Quelle.

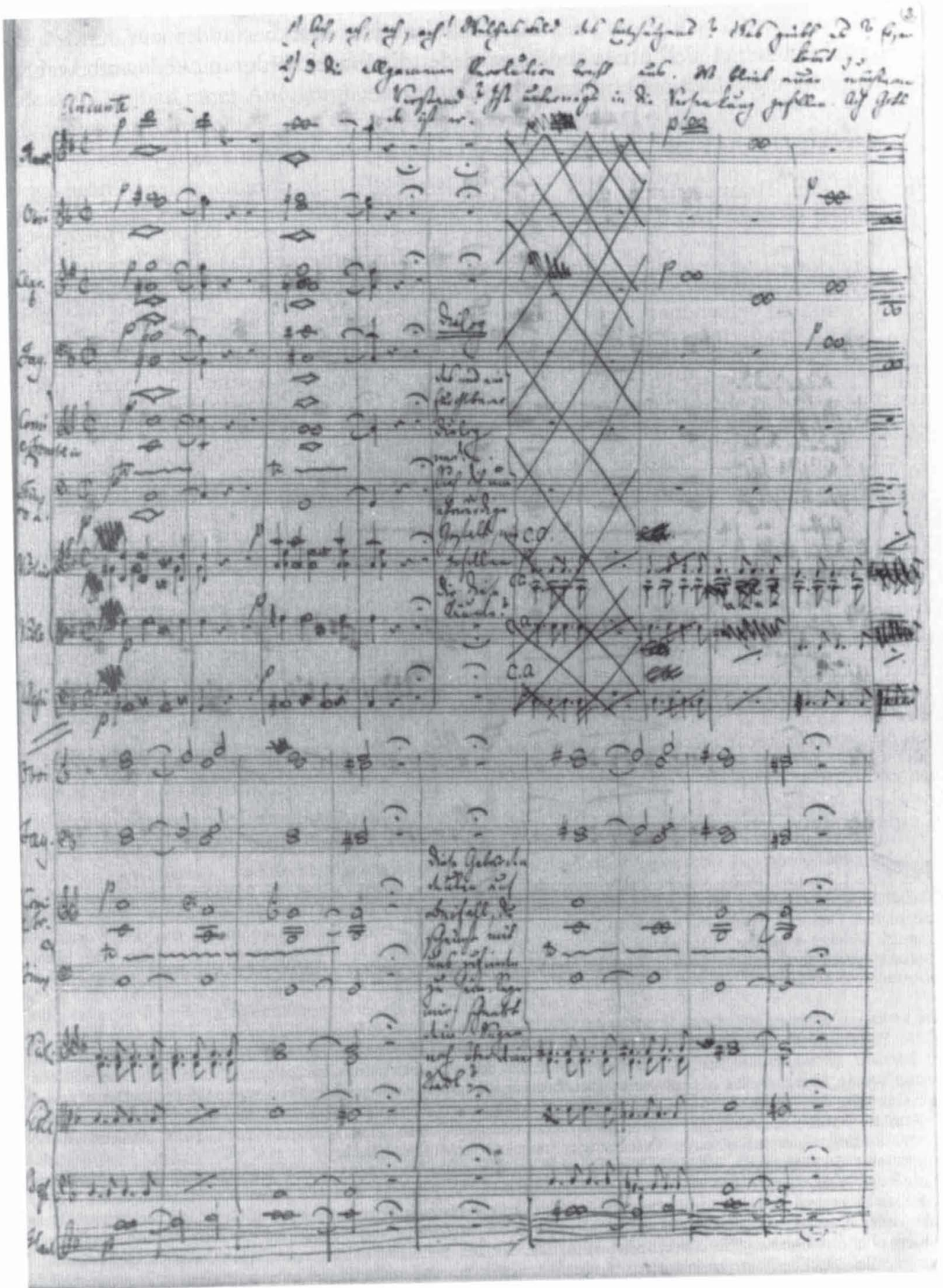


Abbildung 1: Musik zum Vorspiel Kurfürst Johann Wilhelm im Theater, Beginn der Komposition, Autographe Partitur (GB-LEbc, Signatur BC Mendelssohn)

Musical score for measures 23-26. The score includes parts for Fl. I & II, Ob. I & II, Clar. (A) I & II, Fg. I & II, Cor. (D) I & II, Tr. (D) I & II, Timp. in d. a., VI. I, VI. II, Vla., and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 23 starts with a dynamic marking of *p*. Measures 24-26 feature various woodwind and string parts, with string parts marked *pizz.* (pizzicato).

Musical score for measures 27-30. This section continues the orchestration from the previous measures, showing the progression of the woodwind and string parts. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Notenbeispiel

Drei abrundende Takte leiten nun zum zweiten und größeren Teil des Stückes über, dessen Beginn (möglicherweise später) mit dem Zeichen § versehen und damit als Dal-Segno-Passage erkennbar ist. Es handelt sich um eine vom Pizzicato der Streicher begleitete, gemessen dahin schreitende Musik, die wiederum durch ihre Einteilung in regelmäßige Viertaktperioden auffällt. Bestimmend ist folgender musikalischer Gedanke, der in leicht veränderter Instrumentation noch zweimal erscheint (siehe Notenbeispiel, S. 149). Die ersten acht und die folgenden sechzehn Takte sind jeweils mit Wiederholungszeichen versehen. Beschlossen wird die Musik mit einer das Bläserthema erneut aufgreifenden Coda (10 Takte), die am Ende den Hinweis trägt: „Da Capo dal Segno §“.¹⁶ Die auffallend regelmäßige Anlage dieses zweiten Teils mit der Möglichkeit, Abschnitte beliebig zu wiederholen, deutet wieder auf theaterpraktische Zwecke hin. Eine genaue Zuordnung des Werkes konnte nur über die Identifizierung des Textes gelingen. Doch damit stellte sich ein großes, lange Zeit unlösbares Problem, ließen doch die überlieferten Textsegmente zwar Eigenwilligkeit erkennen, nicht aber eine solche Eindeutigkeit, beispielsweise durch konkret benannte Personen oder Ereignisse, die eine leichte Zuordnung zu einem bekannten klassischen oder auch zeitgenössischen Stück des 19. Jahrhunderts ermöglicht hätten. Zudem war nicht klar, ob es sich eventuell nur um einen Entwurf zu einem der vielen Libretti handelte, die Mendelssohn im Laufe seines Lebens von zahlreichen Zeitgenossen zugeschickt bekommen hatte.

Der Duktus der mendelssohnschen Schrift weist in die 1830er-Jahre, so dass eine Beziehung zu den vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. in den 1840er-Jahren in Auftrag gegebenen Schauspielmusiken kaum wahrscheinlich war. Nach Ausschließen weiterer biographischer Details rückte ein Zeitraum ins Blickfeld, für den mehrere, wenn auch kleinere Musiken zu Schauspielen oder Schauspieltexten bekannt sind¹⁷ und der eng mit Mendelssohns Düsseldorfer Jahren und dem Kontakt des Komponisten zu Immermann zusammenhängt. Es handelt sich um die Musik zu Immermanns Vorspiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater*, mit dem – neben weiteren Stücken – das neue Theater der Stadt am 28. Oktober 1834 eingeweiht wurde.

II

Felix Mendelssohn Bartholdys Düsseldorfer Jahre (1833 bis 1835)¹⁸ sind vor allem durch drei Bereiche geprägt, die Mendelssohns Stellung als Städtischer Musikdirektor mit sich brachte: das bürgerliche Konzertwesen, die Kirchenmusik und das Theater. Das Wirken

¹⁶ Offen muss bleiben, ob diese Bemerkung später hinzugefügt wurde und möglicherweise am Ende der 6. Seite (also vor der abrundenden Coda) und nicht auf der 7. Seite (Schluss der Coda) stehen sollte.

¹⁷ Musikstücke zu Immermanns Schauspielen *Alexis* (1831), *Andreas Hofer* (1833) und – vom Umfang her am größten – *Der Standhafte Prinz* (1833).

¹⁸ Grundlegend behandelt von Joseph Esser, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Rheinlande*, ferner unter speziellem Gesichtspunkt bei Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), besonders S. 54–75.

für letzteres wiederum ist untrennbar verbunden mit der Person Immermanns,¹⁹ auf dessen Initiative hin das Bühnenwesen der Stadt wieder neu belebt wurde und dessen unermüdliches Wirken schließlich zur Gründung des neuen Theaters im Oktober 1834 führte.²⁰ Anfangs in ausgezeichnetem Verhältnis zueinander stehend – zum ersten Mal trafen sich beide in Düsseldorf 1831, als Mendelssohn Immermann um einen Operntext ersuchte –, wandelte sich die Beziehung dieser vom Charakter und Alter höchst unterschiedlichen Männer im Laufe des Jahres 1834 immer mehr und führte schließlich zum Bruch der Freundschaft. Dieser sich über längere Zeit hinziehende Prozess, an dem beide Seiten nicht ganz unbeteiligt waren, hing vor allem mit divergierenden Positionen bezüglich der Bedeutung des Sprech- und Musiktheaters und ihrer Rolle in dem neuen Theater zusammen. Zudem hatten die Schwierigkeiten, die sich bei Operaufführungen im Vorfeld der Theatergründung ergaben, bei Mendelssohn zu Verstimmungen geführt. Diese sogenannten „Musteraufführungen“, die der Theaterverein organisiert hatte, um die den Theaterbau finanzierenden Aktionäre und das Düsseldorfer Publikum von den künstlerischen Qualitäten des Ensembles zu überzeugen, gaben den Ausschlag, dass sich Mendelssohn zunehmend vom Opernbetrieb distanzierte.

Gerade Mitte Oktober 1834, in der entscheidenden Phase kurz vor Eröffnung des Theaters, erreichte das Verhältnis zwischen Mendelssohn und Immermann einen neuen Tiefpunkt. Recht aufschlussreich ist in dieser Hinsicht eine Passage, die Immermann nach Erhalt eines Briefes des Komponisten²¹ in sein Tagebuch notierte:

„Ich sah daraus, daß er für meine Ansicht von Geschäfts- und Ressortverhältnissen verschlossen sei, und das, was unpersönlich genommen, sich allein mit Leichtigkeit treiben läßt, durch seine Natur genöthigt, immer persönlich nimmt, wodurch denn zwar plötzliche Aufwallungen und Opfer möglich werden, ein gleiches, allein die Sache angenehm machendes Verhalten aber ausgeschlossen bleibt. Leider hat er darin, um nur sich über ein gewisses Leichtnehmen zu exculpieren, zu Unrichtigkeiten seine Zuflucht genommen, und die Meinung, er widme sich dem Theater nur um meinet- nicht um der Sache willen, verräth entweder ein großes Mißverständnis deßen, was ihm wichtig und wünschenswerth scheinen sollte, oder, wenn sie wirklich die seinige ist, so überschätzt er seine Kräfte, denn Niemand ist im Stande, sich bloß um eines Andern willen auf die Dauer mit einem schwierigen und verdrießlichen Geschäfte zu befassen, der correspondirende Freund am wenigsten. [...] Denke ich daran, auf welche verrückte, knabenhaft übermüthige Weise sich M[endelssohn] gegen mich benommen, und wie er immerfort in seinem Trotze beharrt, so erscheint es mir fast unglaublich. Dann aber denke ich wieder: Was kann er dafür, der nie wahre Resignation und Ehrfurcht hat üben, und sich nie hat plagen müssen? und bin ohne alle Emotion gegen ihn.“²²

¹⁹ Das wechselnde Verhältnis zu Immermann ist in der Vergangenheit bereits von einigen Autoren anhand von Dokumenten beleuchtet worden, grundlegend bei Fellner, *Geschichte einer Deutschen Musterbühne* [wie Anm. 4], besonders Kapitel „Der Abfall Felix Mendelssohns“ S. 287–320, siehe hierzu auch die anonym erschienene kritische Rezension *Karl Immermann und Felix Mendelssohn-Bartholdi* [sic], in: *NZfM* 85 (1889), S. 597–599 und 86 (1890), S. 4–5; vgl. auch Ursula Galley, „Bilder aus Düsseldorfs musikalischer Vergangenheit“, in: 110. *Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf*, Jb 1956, S. 33–49. Eine vollständige textkritische Edition der Tagebücher Immermanns (*Karl Immermann. Zwischen Poesie und Wirklichkeit. Tagebücher 1831–1840*. Nach den Handschriften unter Mitarbeit von Bodo Fehlig hrsg. von Peter Hasubek, München 1984, im Folgenden *Immermann Tb*) und Briefe (*Karl Leberecht Immermann, Briefe*, Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden, hrsg. von Peter Hasubek, München 1978, 1979 und 1987, im Folgenden *Immermann Briefe*, hier werden auch die betreffenden Mendelssohn-Briefe zitiert) liegt mittlerweile vor. Von den verbleibenden ungedruckten Dokumenten sind – zumindest von Mendelssohns Seite her – die in Zusammenhang mit der Eingabe an den Verwaltungsrat stehenden umfanglichen Schriftstücke und Entwürfe erwähnenswert, die in D-B, N. Mus. ep. 486 und 488, sowie in GB-Ob, MS. M. Deneke Mendelssohn c. 49, fols. 9–14r, aufbewahrt werden.

²⁰ Aus neuerer Sicht werden die Aktivitäten Immermanns unter Einbeziehung historischer Dokumente dargestellt bei Heinrich Riemenschneider, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, Düsseldorf 1987, besonders Kapitel VII: „Der Umbau des Stadttheaters 1832 und die Ära Immermann“, S. 261–314.

²¹ Brief vom 16. Oktober 1834, der wiederum eine Antwort auf Immermanns Schreiben vom Vortag war.

²² *Immermann Tb*, S. 356 f.

Die letzten Tage vor der Premiere waren geprägt durch hektische Betriebsamkeit, Pannen und Umdispositionen. Die Tagebücher Immermanns sind hierfür eine wichtige und bereichende Quelle. Bis zuletzt wurde an der Ausstattung des Hauses gearbeitet,²³ aber auch inhaltlich gab es Schwierigkeiten. Zeitweise müssen chaotische Verhältnisse geherrscht haben. Es galt, Texte zu lernen, Dekorationen und Kostüme anzufertigen, die Proben zu koordinieren etc. Am Sonntag, dem 19. Oktober 1834, wurde in einer „Conferenz“, an der auch Mendelssohn und Julius Rietz teilnahmen, das endgültige Programm der Eröffnungsveranstaltung sowie weiterer Aufführungen bis zum 21. November besprochen. Für den 28. Oktober heißt es: „28. Oct. Außer Abonnement. Eröffnung des Theaters. | JubelOuvertüre von K. M. v. Weber. | Kurfürst Johann Wilhelm im Theater | Vorspiel. | Festouvertüre von Beethoven. | Prinz Friedrich v. Homburg.“²⁴ Den Text zum Vorspiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater* schrieb Immermann, geteilt von den Ereignissen und Terminen, innerhalb weniger Tage. Seinem Tagebuch vertraute er an: „Morgens in der Frühe druxte ich am Vorspiel, es wollte aber nicht damit gehn.“²⁵ Erst am 21. Oktober 1834, also eine Woche vor der Eröffnung, wurde das Stück beendet: „Das Vorspiel wurde fertig geschrieben und zum Ausschreiben der Rollen an den Souffleur gegeben.“²⁶ Von diesem Zeitpunkt an hatte Mendelssohn Gelegenheit, die begleitende Musik zu entwerfen. Da er allerdings am 23. Oktober noch ein Konzert des Vereins zur Beförderung der Tonkunst zu dirigieren und vorzubereiten hatte,²⁷ dürfte er sicher erst danach dazu gekommen sein, sich über die Gestaltung Gedanken zu machen. Dass sich Mendelssohn überhaupt mit einem eigenen musikalischen Beitrag bei der Eröffnungsveranstaltung engagierte, mag wohl eher mit den freundschaftlichen Beziehungen zu den beteiligten Düsseldorfer Malern um Theodor Hildebrandt zusammengehängen haben als mit seinem Pflichtgefühl gegenüber Immermann und dem Verwaltungsrat.

Am Nachmittag des 24. Oktobers „war eine große Versammlung derer, welche im Tableau stehen sollen, angesetzt, wo Hildebrandt sich die verschiedenen Gruppen aussuchte, und die nöthigen Besprechungen wegen Kostums mit den Damen u. Meisinger geschah.“²⁸ Am folgenden Tag fand wiederum eine „Conferenz“ statt, an der neben Immermann, Mendelssohn und Rietz auch der Regisseur Joseph Wilhelm Reußler, der Schauspieler Carl Jenke (Jencke) sowie der Inspizient Bernhard Richter

²³ „Der Tapezierer May hatte mich nach höchst unlöblicher Sitte der Düsseldorfer Ouvriers trotz frühzeitiger Bestellung und unzähliger Erinnerungen mit den Verzierungen des Auditoriums im Stich gelassen, so daß noch an den Guirlanden und Festons gehämmert wurde, als die Leute sich schon vor dem Theater attroupierten, auch an den Verbesserungen der Theaterlogen wurde noch gearbeitet.“, Eintrag für den 28. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 368.

²⁴ Eintrag für den 19. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 360.

²⁵ Eintrag für den 19. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 359.

²⁶ Eintrag für den 21. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 361, am Tag darauf wurden die ausgeschriebenen Rollen verteilt.

²⁷ Auf dem Programm standen folgende Werke: die 4. *Sinfonie* L. v. Beethovens, op. 60, das Duett „Du hast dem Opfer dich entzogen“ aus *Jessonda* von L. Spohr, Beethovens *Sonate für Violoncello und Klavier*, A-Dur, op. 69, C. M. v. Webers Ouvertüre zu *Oberon* und der erste Teil des Oratoriums *Samson* von G. F. Händel.

²⁸ Eintrag für den 24. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 363. Ursprünglich war ein anderes Tableau geplant gewesen: „H.[err] Hildebrandt legte den Kupferstich von Volpato, ‚Der Parnaß von Raphael‘ vor. Es wurde beschlossen, danach und nicht nach dem Rucheweihschen Blatte das Tableau im Vorspiele zu stellen. H.[err] Hildebrandt versprach das Arrangement dieses lebenden Bildes zu leiten.“, Eintrag für den 15. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 353. Der Stich von Volpato befand sich damals – nach freundlicher Mitteilung von Frau Dr. S. Brink – in der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf.

teilnahmen und bei der die Probenpläne für die folgenden Tage abgestimmt wurden. Vorgesehen waren für Montag, den 27. Oktober 1834 abends: „7 Uhr. Hauptprobe des Vorspiels: Kurfürst Johann Wilhelm im Theater mit Beleuchtung, Kostum, Quartettmusik und Tableau.“²⁹, und für Dienstag, den Tag der Eröffnung: „9 Uhr. Zweite Hauptprobe von Prinz von Homburg. Mittags 12 Uhr Hauptprobe des Vorspiels: Kurfürst Johann Wilhelm im Theater. mit vollständiger Musik ohne Tableau. Abends 6 Uhr Vorstellung beider Stücke.“³⁰

Trotz des verhältnismäßig geringen äußeren Aufwandes gab es jedoch, vermutlich aufgrund des Zeitdrucks, einige Schwierigkeiten mit dem Vorspiel. Drei Tage vor der Uraufführung wurde noch die Besetzung gewechselt, da ein Schauspieler nicht mit seinem Part zurechtkam: „Das Vorspiel wurde mit Reußler und Mayerhöfer probirt. Letzterer konnte sich in die Rolle des Gehülfen nicht finden; es wurde ihm daher selbige abgenommen und Jencken gegeben.“³¹ Erst in dieser Besetzung (zusammen mit dem Schauspieler Claude François Parrod in einer stummen Rolle) konnte das Stück mit Erfolg über die Bühne gehen.

III

Das Vorspiel ist ein kurzes Drei-Personen-Stück, das vom geistreichen, zum Teil auch humorvollen Zwiegespräch zwischen dem Architekten des neuen Theaters und seinem Gehilfen lebt.³² Beziehungsreich flocht Immermann dazu die stumme Rolle des auf dem Marktplatz vor dem Theater stehenden überlebensgroßen Reiterstandbildes des Kurfürsten Johann Wilhelm (Jan Wellem genannt), des Schutzpatrons der Stadt, ein, das jeder Düsseldorfer kannte. Wie sehr auch Mendelssohn von dem Reiterstandbild fasziniert war, mag der Umstand belegen, dass sich gleich auf dem ersten Brief, den der Komponist am 27. September 1833 kurz nach Ankunft in der Stadt an seinen Freund Friedrich Rosen nach London schrieb, eine Zeichnung jenes Standbildes findet (siehe Abb. 2, S. 154). Die Idee war gleichermaßen originell und naheliegend, konnte sich doch Immermann sicher sein, dass das Publikum mit der vom Bildhauer Gabriel Grupello geschaffenen bronzenen Figur als Wahrzeichen der Stadt mehr anfangen konnte als mit der historischen Person des 1658 geborenen Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, Herzog von Jülich und Berg, seit 1690 Kurfürst von der Pfalz, der 1716 in Düsseldorf gestorben war. So schuf der Dichter eine Identifikationsebene für die Zuschauer und gleichzeitig ein wirksames und beziehungsreiches Bühnenbild, das durch die abschließende Ein-

²⁹ Eintrag für den 25. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 364.

³⁰ Ebd.

³¹ Eintrag für den 26. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 367, am selben Tag fand abends noch eine lange Probe statt, an der auch der Historien- und Porträtmaler Carl Ferdinand Sohn teilnahm: „Abends 8 Uhr hielten Hildebrandt und Sohn eine Vorprobe des Tableaus welche bis 10 Uhr dauerte.“, ebd.

³² Immermanns Text liegt in neueren Ausgaben nicht vor und ist mittlerweile selten geworden. Er wurde erstmals gedruckt im Anhang von [Dietrich Christian] Grabbe, *Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne*; Düsseldorf 1835, S. 91–111, im Folgenden: *Textbuch*. Immermann nahm beträchtlichen Einfluss auf die Gestaltung dieser Veröffentlichung, siehe hierzu Alfred Bergmann, „Zur Entstehung von Grabbes Abhandlung über das ‚Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne‘“, in: *Düsseldorfer Heimatblätter* 5 (1936), Heft 9, S. 226–231 sowie Peter Hasubek, *Karl Leberecht Immermann. Ein Dichter zwischen Romantik und Realismus*, Köln, Weimar, Wien 1996, S. 190–192.

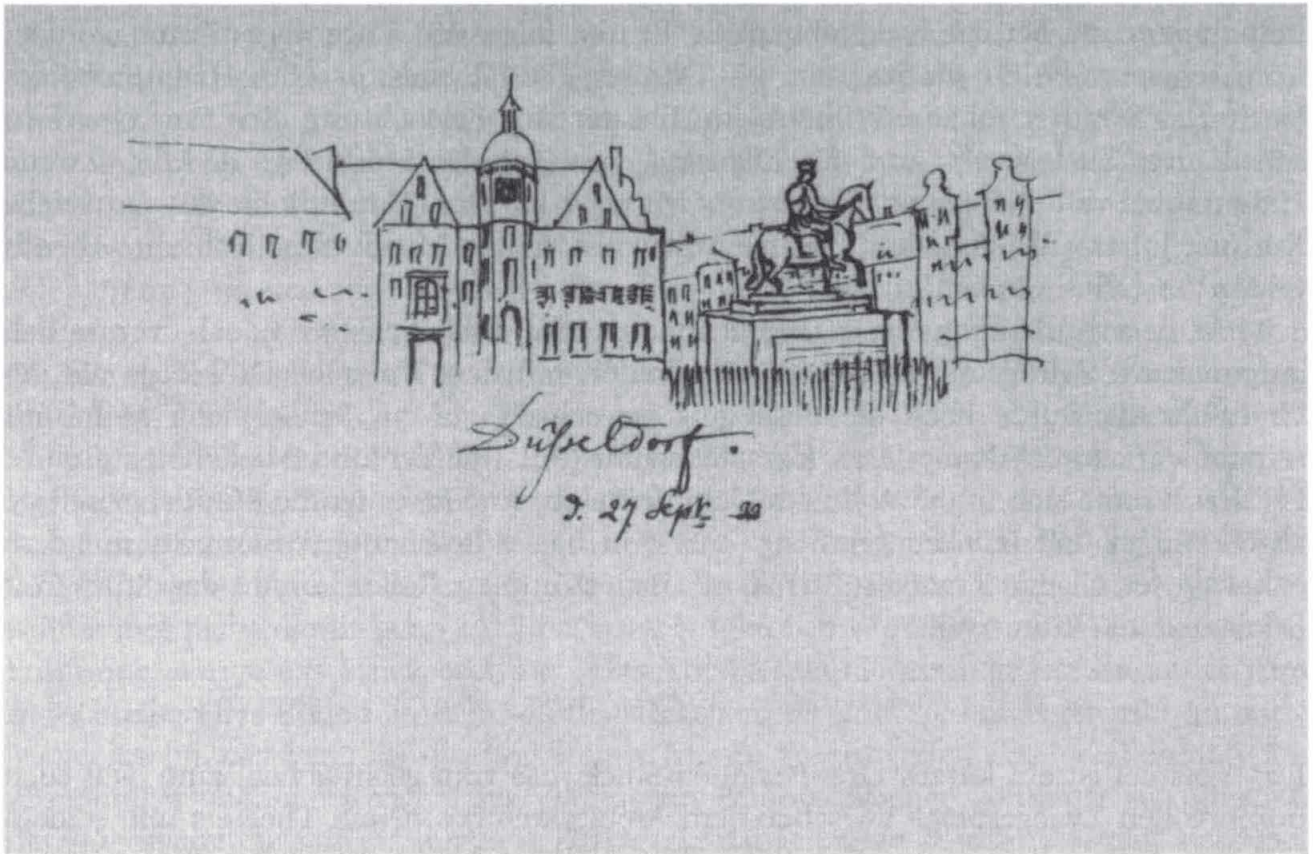


Abbildung 2: Mendelssohns Zeichnung des Düsseldorfer Marktplatzes (Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut, Signatur 62.687; im Original beginnt unterhalb der Datumsangabe der Brieftext)

beziehung eines lebenden Bildes, einer anspruchsvollen Kunstform, die damals große Popularität genoss,³³ seine Krönung fand.

Die erste Szene zeigt den Düsseldorfer Marktplatz mit dem Reiterstandbild, rechts davon die Fassade des neuen Theaters, das in dem Gebäude des alten Gießhauses eingerichtet worden war, in dem man im Jahre 1711 die Reiterstatue gegossen hatte. Der Architekt lädt am Ende des 2. Auftritts die Statue des Kurfürsten ein, sich ihren zum Theater gewandelten Geburtsort näher anzusehen.³⁴ In einer weiteren Szene, die im Inneren des Theaters spielt, findet ein Dialog zwischen dem skeptischen Gehilfen und dem optimistischen Architekten³⁵ über die Ziele und Ansprüche des Theaters statt. Während die beiden in Streit geraten, ob die Bühne überhaupt in dieser Zeit noch Bestand habe,³⁶ erscheint die Statue und lässt durch Gesten ihr Wohlwollen über die Gestaltung des neuen Hauses erkennen. In dieser Szene wird der Kurfürst auch befragt, ob sein Segen noch über dieser Stadt schwebe. Seine Reaktion ist positiv und versöhnlich zugleich.

³³ Siehe hierzu in jüngerer Zeit Bernhard R. Appel, „Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung‘ – Illustrierende und illustrierte Musik im Düsseldorf des 19. Jahrhunderts“, in: *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften*. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross und Thomas Sick (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge 7), Saarbrücken 1993, S. 255–268 u. 361–364.

³⁴ „[...] wenn Sie ruhen wollten, ein kleines Wunder zu thun, von ihrem Rosse zu steigen, und uns an Ihrer Geburtsstätte zu besuchen“, *Textbuch*, S. 101.

³⁵ Charakteristisch sind Sprüche wie: „Ich bin ein Rheinländer. Das heißt, Einer, der hinterm Schöppchen bis in die Wolken baut, und am Ende auch dankbar zufrieden ist, wenn ein mäßiges Häuschen zu Stande kommt.“, *Textbuch*, S. 97.

³⁶ Gehilfe: „Die Zeiten des Theaters sind für Deutschland überhaupt vorbei.“, Architekt: „Ja, so tönt, bis zum Ekel wiederholt, das Gewinsel der Journale. Und doch beweist grade diese allgemeine Klage wenigstens das allgemeine Bedürfnis der Sache.“, *Textbuch*, S. 103 f.; der Befürchtung des Gehilfen, „Lauter Trauerspiele in fünf Acten, und alte vergessene classische Opern“ zu hören, entgegnet der Architekt mit dem Hinweis auf die vielen Proben, die für solche Werke notwendig seien, so „daß wir mit Jamben und Gluck nicht überschüttet werden.“, *Textbuch*, S. 105.

Immermanns Ziel, mit dem eigens zu dem Anlass verfassten Text das Publikum direkt und aktuell anzusprechen, wurde bei der Uraufführung zur Zufriedenheit des Textdichters erreicht:

„[...] und da die Leute ihren Marktplatz mit dem Pferde sahen, und von Actionairen[,] Pempelfort, Rath der Alten, Überbau und dergl. mehr reden hörten, so konnte es mehreren Stellen an Beifall nicht fehlen. Zuletzt erschien das Tableau, welches wirklich einen entzückenden Anblick gewährte, den sich das Publicum denn auch gefallen ließ.“³⁷

Mit der Kenntnis dieses Hintergrundes wird der merkwürdige Text der Leeds-Quelle verständlich, und der Aufbau des Mendelssohn-Stückes erklärt sich. Der Dialog mit der dort genannten „ehrwürdige[n] Gestalt“ ist ein Gespräch mit der Statue des Kurfürsten Johann Wilhelm, mit den erwähnten „Räume[n]“ und „Hallen“ sind die Räume des Theatergebäudes Düsseldorf gemeint. Die ersten Akkorde dienen demnach zur Illustrierung des fünften und letzten Auftritts im Vorspiel. Es hat dreimal geheimnisvoll an die Tür geklopft, und der Architekt schickt darauf den Gehilfen zum Öffnen derselben hinaus. Doch statt des vermuteten Handwerkers erblickt dieser die Statue des Kurfürsten. Der Auftritt beginnt mit der Rückkehr des fassungslosen Gehilfen. Das Textbuch lässt erkennen, dass Immermann bei der Konzeption dieser Szene von dem Auftritt des Komtur in Mozarts *Don Giovanni* inspiriert wurde (2. Akt, Szene XV). Dieses Werk musste Immermann und dem Publikum gut in Erinnerung sein, war es doch ein dreiviertel Jahr zuvor, am 19. Dezember 1833, im Rahmen der „Musteraufführungen“ unter Mendelssohns Leitung in Düsseldorf erklingen. Im Vorspiel heißt es:³⁸

„Der Gehülfe (stürzt mit dem Lichte herein – Parodie des Leporello, nicht zu sehr Carricatur.) Der Architect.
Gehülfe. Ach! Ach! Ach! Ach!
Architect. Welches Bild des Entsetzens! Was gibt es?
Gehülfe. Er – Es kommt! Wir, Sie kommen!
Architect. Wer kommt?
Gehülfe. Seine bronzene Durchlaucht.“

Immermann schrieb genau die Stellen vor, an denen er Musik wünschte. Er konzipierte sie in erster Linie dann, wenn die Statue des Kurfürsten agieren sollte und legte damit einen gewissen Grundcharakter der Musik fest. Dem ersten musikalischen Einsatz geht folgender Text voran:

„Gehülfe. [...] Gießt man darum Bildsäulen, daß sie sich in Marsch setzen sollen? Wenn das so fortgeht, so gerathen die Thürknöpfe und die Kanonenöfen auch noch in Bewegung, und die allgemeine Revolution bricht aus!
Architect. Wo bleibt Euer nüchterner Verstand?
Gehülfe. Ist unterwegs in eine Versenkung gefallen. – Ach Gott! da ist es! (Musik. Die Statue des Johann Wilhelm tritt in die Thür.)“

Mendelssohn setzte nun die von Immermann vorgesehene Parodie auch musikalisch um, indem er Mozarts Begleitmusik zum Erscheinen einer marmornen Figur als Ausgangspunkt für seine Begleitmusik zum Auftreten der bronzenen Figur wählte. Die dramaturgische Disposition des Vorspiels machte es jedoch notwendig, Mozarts Vorlage zu adaptieren.

Der erste Teil der Musik zum Vorspiel ist eine geschickte Kombination von Elementen des Anfangs der erwähnten Szene XV aus dem Finale mit den ersten Takten der Ouvertüre der Oper, die bekanntlich jene Musik antizipiert, die beim Erscheinen des Komtur erklingt. Schon die ersten Takte lassen erkennen, dass es Mendelssohn nicht primär darum ging, ein bekanntes Stück zu zitieren. Mozart begann in der entsprechenden Szene im Fortissimo mit vollem

³⁷ Eintrag für den 28. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 368.

³⁸ Dieser Textauschnitt und die folgenden Zitate nach *Textbuch*, S. 107 ff.

Orchester. Mendelssohn verwendet denselben Klangapparat (ohne Posaunen) und übernimmt Tonart, Taktart und Tempobezeichnung. Er beginnt jedoch im Piano und lässt die beiden Akkorde samt Paukenwirbel an- und abschwellen. Die ersten Violinen spielen im ersten Takt ihren synkopischen Einsatz eine Oktave tiefer als das Original, wodurch ihnen die Schärfe genommen wird. Ein ursprünglich geplantes Pizzicato aller Streichinstrumente wurde wieder getilgt. Der erste Akkord der Bläser ist in seiner Lage identisch mit demjenigen Mozarts, der zweite wird in wesentlichen Zügen belassen. Da die Assoziation vor allem beim Auftritt der Statue geweckt werden sollte, konnte sich Mendelssohn im weiteren Verlauf stärker von der Vorlage entfernen. Die Takte 6–9, die sich dem ersten Dialog anschließen, folgen nicht der Musikvorlage in der Komtur-Szene, sondern greifen die Takte 5–8 der Mozartschen Ouvertüre auf. Mendelssohn verwendet die Bläser in diesem Falle originalgetreu und hatte in einer Zwischenstufe sogar die Streichinstrumente (mit Ausnahme des letzten Tones) ohne Abweichungen übernommen, bevor er sie zugunsten einer nur alle zwei Takte wechselnden Harmonie, wie sie wiederum die Komtur-Szene vorgab, änderte. Insgesamt werden elf Takte Mozarts berücksichtigt. Mendelssohn verwendet die Akkordfolgen sowie den punktierten Rhythmus der Streichinstrumente ab dem sechsten Takt als Keimzelle für den Aufbau des ersten Teils seiner Musik. Die Takte 15–18 sind eine nur unwesentliche Variante der Takte 10–13 und basieren unter Hinzufügung von Pauken, Hörnern und Trompeten auf einer Erweiterung der drei Takte 9–11 der Komtur-Szene. Die letzten drei Takte des ersten Teils (Takte 20–22) sind bei Mendelssohn wiederum eine leichte Variante der Takte 15–18 und münden nach einem Crescendo in einen mit Fermate und Sforzato versehenen A-Dur-Akkord.

Dass nur die Orchesterbegleitung der Vorlage und nicht die mozartsche Gesangstimme verarbeitet wurde, ist einleuchtend, bedenkt man die Anlage des Vorspiels Immermanns: Es wäre aus verschiedenen Gründen wenig sinnvoll gewesen, eine stumme Rolle plötzlich sprechen oder singen zu lassen. Ein Verlegen dieser Stimme in ein anderes Instrument hätte wiederum die Aufmerksamkeit des Publikums zu sehr auf das Vorbild *Don Giovanni* gelenkt und damit die Gedanken abschweifen lassen. Dort, wo der gebildete Zuschauer das berühmte „Don Giovanni, a cenar teco“ des Komtur erwartete, griff Mendelssohn auf die instrumentale Fortsetzung in der Ouvertüre zurück, um vier Takte später wieder eine Akkordfolge aus dem Finale einzubeziehen. Durch diesen Kunstgriff schuf Mendelssohn die Möglichkeit, die wenigen Takte als eine flüchtige, doch leicht gebrochene Reminiszenz zu erleben, da es die Musik so bei Mozart nicht gegeben hatte. Darüber hinaus konnte in Zusammenhang mit dem aktuellen Theatererlebnis bei der Einweihung der Bühne das Zurückgreifen auf die ältere Musik als geistreicher Bezug empfunden werden. Das virtuose Wechseln zwischen den Takten aus dem Finale und der Ouvertüre, die vielen Korrekturen, vor allem aber die teilweise nur unwesentlichen Detailabweichungen von der mozartschen Vorlage, die sich bei einer genauen Analyse nachweisen lassen, legen die Vermutung nahe, dass Mendelssohn, der den *Don Giovanni* gut kannte, die betreffenden Passagen aus dem Kopf notierte und dann umformte. Der kurze Zeit später, im Juni 1835, gedruckte Immermann-Text weicht nur unwesentlich von der durch Mendelssohn überlieferten Form ab. Die letzten Dialoge der fünften Szene und damit des gesamten Vorspiels beleuchten die Zusammenhänge in dem Mendelssohn-Stück und das Verhältnis der Musik zum Immermann-Text näher und lassen die Musik überhaupt erst verständlich werden (siehe Anhang S. 161).

Die anschließende, das Vorspiel beendende Musik war ganz aus pragmatischen Erwägungen heraus konzipiert worden. Sie musste, da sie der Untermalung eines Bühnenvorganges diente, flexibel verlängert oder verkürzt werden können, je nachdem, wie viel Zeit wirklich benötigt wurde. Immermann schrieb für das Ende seines Bühnenstückes unmittelbar nach den zuletzt gesprochenen Worten vor:

„Die Statue (deutet winkend nach der Hinterwand und versinkt dann langsam, so, daß sie nicht eher versunken ist, als bis die Musik aufgehört hat.)

(Die Hinterwand erhebt sich und das Gemälde Raphaels: der Parnaß, wird in lebenden Figuren sichtbar. Die Musik dauert fort, bis der Vorhang fällt. Sobald das Bild sichtbar wurde, haben sich Architect und Gehülfe leise und schicklich zurückgezogen.)“

So komponierte Mendelssohn, dem der Umgang mit lebenden Bildern gut vertraut war,³⁹ eine Musik, deren einzelne Segmente so lange wiederholt werden konnten, bis das Erscheinen des Bildes bzw. das Versinken der Statue vollendet war, um dann mit der Coda zu schließen.⁴⁰ Musik und bildkünstlerische Motive traten somit in eine symbiotische Beziehung. Ein Herauslösen der einen oder anderen Komponente hätte die Wirkung empfindlich reduziert. Und gerade diese konkrete Einbindung in einen engen Rahmen ist denn auch das Problem des Mendelssohn-Stückes, das in doppelter Weise für eine heutige Aufführung, wenn sie nicht rein historisierend sein soll, Schwierigkeiten hervorruft. Denn zum einen ist die Musik – wie jede Schauspielmusik – an den Text (samt Aufführung) gebunden, der jedoch in diesem Falle einen besonders kurzlebigen und zudem lokal begrenzten Tagesbezug hatte. Zum zweiten steht sie in engem Zusammenhang mit dem lebenden Bild, dessen Rekonstruktion wohl im besten Falle nur annähernd gelingen mag. Aufgrund der starken Bindung aber, die die Musik zu dem lebenden Bild hatte, dürfte eine Aufführung ohne die visuelle Komponente große Probleme haben, jene Wirkung zu erreichen, die sie bei den Zeitgenossen erzielte.

Am Tage nach der Uraufführung berichtet Immermann:

„In der Conferenz des Verwaltungsraths kam eine Wiederholung des Vorspiels zur Sprache. Ich erklärte mich dagegen, weil kein Begehren danach veröffentlicht worden war. Man beehrte die Wiederholung des lebenden Bildes; ich sagte sie zu, sofern sie möglich wäre, überlegte aber nachmals, daß sie nicht möglich sei, indem Madame Schenck sonst an einem Abende sich 4mal umkleiden müßte.“⁴¹

Dennoch scheint knapp sechs Wochen später die mendelssohnsche Musik noch einmal aufgeführt worden zu sein. Am 8. Dezember 1834 kam es jedenfalls zu einer Darstellung von mehreren lebenden Bildern im Stadttheater,⁴² die wiederum Theodor Hildebrandt und Carl Ferdinand Sohn in Szene gesetzt hatten. Ausgewählt waren neben dem erfolgreichen „Parnaß“ (siehe Abb. 3, S. 188) die Bilder „Raffael und seine Geliebte“ (nach einem Gemälde von François Picot) sowie „Das trauernde Königspaar“, das auf einem Gemälde von Carl Friedrich Lessing beruhte.⁴³ Zu allen drei Bildern gibt es eine Musikeinrichtung von Felix Mendelssohn Bartholdy.

IV

Im Falle der letztgenannten Bilder rücken damit zwei weitere, bislang relativ unbeachtete Quellen in den Blickpunkt des Interesses: Es geht um eine durch die Überlieferung auseinandergerissene und bislang undatierte Bearbeitung von zwei Sätzen aus der *Klavier-*

³⁹ Schon beim Besuch des Kronprinzen Friedrich (des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV.) in Düsseldorf am 22. Oktober 1833 hatte Mendelssohn diese Darstellungsweise unter anderem zu Stücken aus Händels Oratorium *Israel in Ägypten* vorgeschlagen und durchgeführt. Der Komponist gibt einen anschaulichen Bericht über dieses vom Düsseldorfer Kunstverein ausgerichtete Fest in einem Brief an seine Schwester Rebecka Dirichlet vom 26. Oktober 1833, NYp, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix, letter No. 171; mit Abweichungen gedruckt in *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, S. 10–16, besonders S. 13–15.

⁴⁰ Vermutlich wurden, da die Musik zunächst nicht ausreichte, die Dal-Segno-Zeichen und der Da-Capo-Hinweis am Ende der Handschrift erst bei der Probenarbeit ergänzt, vgl. auch Anm. 16.

⁴¹ Eintrag für den 29. Oktober 1834, *Immermann Tb*, S. 369.

⁴² Laut Anzeige in der *Düsseldorfer Zeitung* No. 292 vom 7. Dezember 1834, S. 4 bestand der Abend aus drei Teilen. Zunächst wurde Pierre-François Mervilles Lustspiel *Les deux Anglais* (1817) gegeben, frei nach dem Französischen von Carl Wilhelm August Blum als *Die beiden Britten*, es folgte die „Symphonie in C moll von Beethoven“, den Schluss bildeten „Lebende Bilder mit Musikbegleitung“.

⁴³ Die Zeitungsannonce [wie Anm. 42] nennt die Reihenfolge: „1) Raphael und seine Geliebte von Raphael. 2) Das trauernde Königspaar von Lessing. 3) Der Parnaß von Raphael.“

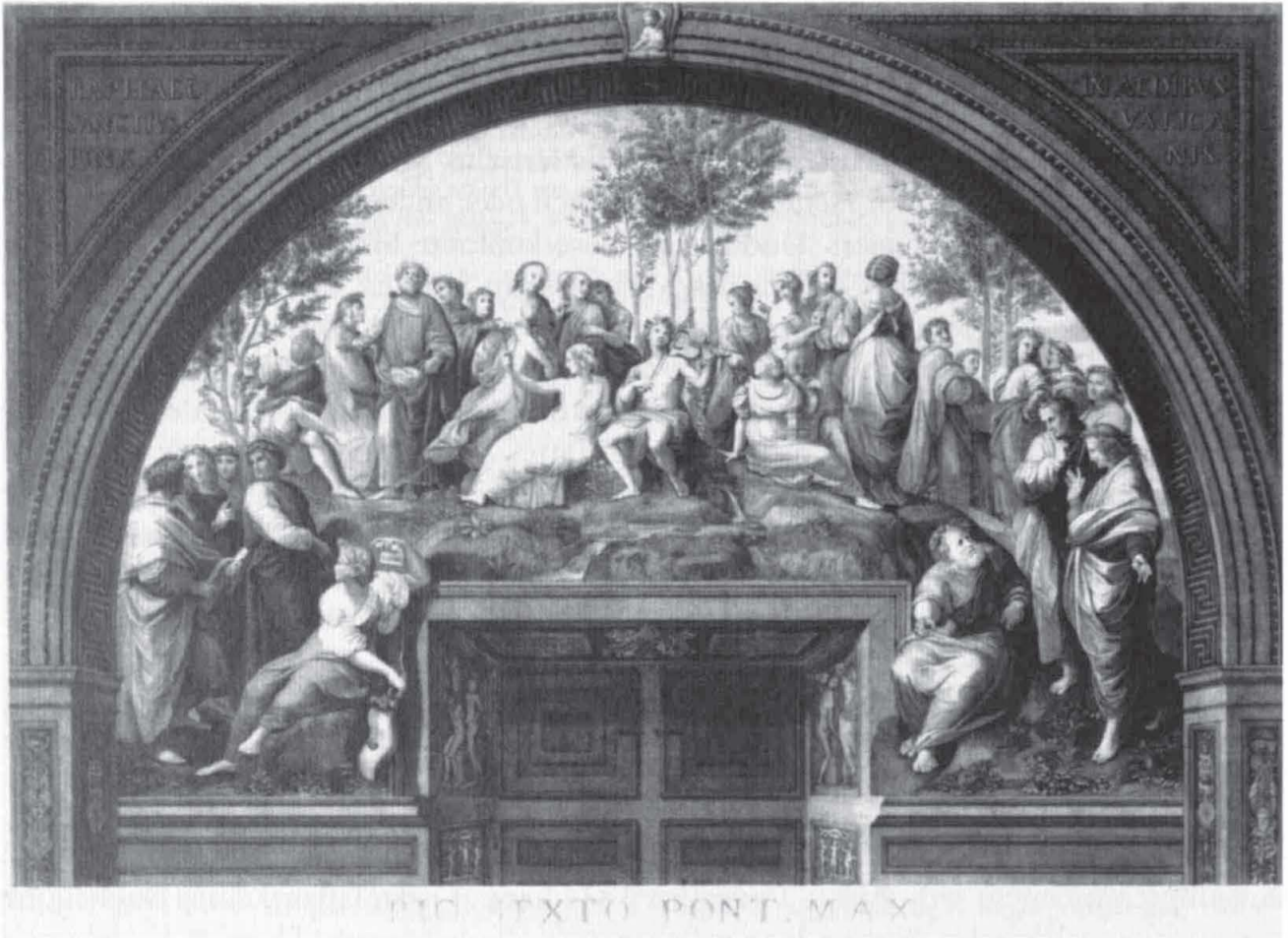


Abbildung 3: Kupferstich von Giovanni Volpato ‚Der Parnass von Raphael‘ (Düsseldorf: museum kunst palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Inv. Nr. KA (FP) 16788 D)

sonate op. 26 von Ludwig van Beethoven, die Mendelssohn in Düsseldorf für die Darstellung mit lebenden Bildern anfertigte. Im Zentrum dieser Instrumentation für großes Orchester⁴⁴ steht der berühmte Trauermarsch der Sonate.⁴⁵ Die autographe Partitur trägt die Überschrift „Zum trauernden Königspaar“, darunter die Bezeichnung „Marcia funebre“. Ursprünglich jedoch gehörte zu diesem Doppelblatt ein weiteres Doppelblatt, das Anfang und Ende des Ganzen darstellte. Es kam später, wie die Musik zu Immermanns Vorspiel, in die Sammlung Freemantle und wird heute ebenfalls in der Brotherton Collection der University of Leeds aufbewahrt. Diese Teilpartitur enthält als Beginn das vollständige Andante aus der Klaviersonate (34 Takte), das – der Überschrift „Raphaels Geliebte“ zufolge – für das Bild nach Picot vorgesehen war, sowie den Anschluss an die Paris-Quelle in Form einer achttaktigen Coda, die den Trauermarsch bzw. das Arrangement der beiden Bilder beendet. Das Zusammensetzen beider Quellen lässt die Grundzü-

⁴⁴ Das Stück hat dieselbe Besetzung wie die Musik zu Immermanns Vorspiel, zusätzlich treten noch 2 Posaunen und Tamburo hinzu. Für das eröffnende Andante sind nur Flöten, Klarinetten, Fagotte sowie das Streichorchester vorgesehen.

⁴⁵ Die Instrumentation desselben wird in Paris aufbewahrt. F-Pn, Ms. 194, vgl. Yvonne Rokseth, „Manuscripts de Mendelssohn à la Bibliothèque du Conservatoire“, in: *Revue de Musicologie* 15 (1934), S. 103; eine Fotokopie der Quelle wird in A-Wn aufbewahrt, vgl. *Katalog des Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften. Widmung Anthony van Hoboken*, Teil 1, bearbeitet von Agnes Ziffer (= Museion. Veröffentlichungen der Österreichischen Nationalbibliothek, 3. Reihe, 3. Band), Wien 1967, S. 258, Nr. 1168 (PhA 783).

ge der ursprünglichen Intention erkennen. Der formale Aufbau erinnert an den zweiten Teil der Musik aus dem Vorspiel zu *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater*. Die einzelnen Teile sind mit Wiederholungs- und Dal-Segno-Zeichen versehen, wobei sich die Komposition Beethovens von ihrer ursprünglichen Anlage her für diesen Zweck als besonders geeignet erwies.⁴⁶ Abrundung erfährt das Ganze durch die erwähnte Coda.

Ähnlich wie bei der Musik zu Immermanns Vorspiel konnten bisher in den die Düsseldorfer Ereignisse reflektierenden Quellen keine weiteren Belege für die Aufführung gefunden werden. Immerhin ist diese Veranstaltung am 8. Dezember 1834 für Immermann Anlass, sich kritisch und in ziemlich drastischen Worten mit der Praxis der lebenden Bilder und dem Publikum auseinander zu setzen:

„Diese Spielereien hatten wieder sehr volles Haus gemacht. Auch der fromme Graf Stolberg ließ sein ZionsAntlitz in der Loge leuchten.

Denn so ist dieses vornehme, faselnde, pietistische Pack. Von den eigentlichen Gerichten, die man im Hause vorsetzt, wenden sie sich ekel ab, aber Schaumsuppen und Horsd'oeuvres kann der überschwächte Magen noch vertragen.“⁴⁷

Allerdings räumt er ein:

„Indessen sind jene Kunstspielereien doch nicht ohne anderweitigen Nutzen. Sie erwecken nämlich in den Schauspielern den Sinn für die Gruppe u. das Plastische, woran es ihnen sonst ganz gebricht. Sie denken, wenn sie nur hübsch durch einander laufen, oder die Glieder verrenken, so ist's schon gut.

Unsre technischen Anstalten sind alle in der Kindheit, was wieder durch die mangelhafte Beleuchtung der lebenden Bilder kund wurde, denen nur durch allerhand gewaltsame Mittel das nothdürftige Licht endlich geschafft werden konnte. Raphael u. seine Geliebte sahen hübsch aus, der Parnaß verfehlte seine Wirkung nicht, das Trauernde Königspaar machte sich dagegen traurig.“⁴⁸

Die Musik wird bei Immermann nicht erwähnt. Wiederum ist es Elise Polko, die bezüglich der Beethoven-Instrumentation ausführte:

„Wie in jener Zeit des düsseldorfer [sic] Lebens die eine Kunst der andern immer die Hand reichte, so bildeten auch die Beethoven'schen Sonaten in einer neuen Gestalt einen wunderschönen Schmuck der verschiedenen Feste. Mendelssohn hatte mehrere von ihnen instrumentirt und man führte nun einzelne Sätze zu lebenden Bildern auf, die in seltener Vollendung gestellt wurden, und erreichte so, mit Hülfe schöner Frauen und charaktervoller Männerköpfe, die glänzendsten Effecte.“⁴⁹

Möglicherweise ist die Instrumentation bereits für eine frühere Darstellung der Bilder angefertigt worden und nicht erst im Dezember 1834. Offenbar gehörte die Musik jedoch so selbstverständlich zur Darstellung eines lebenden Bildes, dass sie im Normalfall auf den Programmzetteln nicht mit dem Komponistennamen genannt werden musste. Und wenn Mendelssohns Männerchor *Die Musikantenprügelei*⁵⁰ während des Düsseldorfer Dürerfestes am 2. Mai 1833 als lebendes Bild nach Adolph Schröder umgesetzt und im entsprechenden Programm für die Öffentlichkeit erwähnt wurde, verdanken wir das wohl eher einer Ausnahmesituation.⁵¹

⁴⁶ Zudem gab es einen Bezug zu der unmittelbar davor erklungenen 5. *Sinfonie* desselben Komponisten.

⁴⁷ Eintrag für den 8. Dezember 1834, *Immermann Tb*, S. 400.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ E. Polko, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy*, S. 45.

⁵⁰ Dieses am 23. April 1833 in Rotterdam auf der Durchreise nach London komponierte und am selben Abend an den Düsseldorfer Maler und Dichter Robert Reinick gesandte Stück wurde erstmals 1909 veröffentlicht, siehe hierzu auch Albert Kopfermann, „Zwei musikalische Scherze Felix Mendelssohns“, in: *Die Musik VIII* (1908/09), Heft 9, S. 179–180.

⁵¹ Das Programmheft sah als Abschluss des Abends vor: „Eine Musicanten-Schlägerei, Tableau nach einer Composition A. Schröters, Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy.“, zitiert nach *Immermann Briefe*, Bd. II, S. 192.

Stadt-Theater.

Außer Abonnement.

Zur Eröffnung der Bühne
heute Dienstag den 28. Oktober 1834

I.
Tubel = Ouverture
von R. M. v. Weber.

II.
Kurfürst Johann Wilhelm
im Theater.
Vorspiel.

III.
Festmusik von Beethoven.

IV.
Prinz Friedrich von Homburg.
Schauspiel in 5 Aufzügen von F. von Kleist.

Personen:

| | | | | | | |
|--------------|-----|-----|-----|-----|-----|--------------|
| Der Kurfürst | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Reuter. |
| Sein Schiffs | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Jend. |
| Die Stute | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Parod. |

Personen:

| | | | | | | |
|---|-----|-----|-----|-----|-----|----------------------|
| Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Kimbich. |
| Die Kurfürstin | --- | --- | --- | --- | --- | Dem. Strohberg. |
| Prinzessin Katalie von Cranien | --- | --- | --- | --- | --- | Mad. Lauber-Berking. |
| Schmarischall Dörfling | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Galing. |
| Prinz Friedrich Kretzer von Homburg | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Schenk. |
| Christ Kottwitz | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Reuter. |
| Herr Krusch | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Ufer. |
| Herr Hering | --- | --- | --- | --- | --- | Herr George. |
| Herr von Hohenollern | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Jend. |
| Minister von der Holz | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Schuster. |
| Herr von Sparren | --- | --- | --- | --- | --- | Herr Reiner. |
| Ein Page | --- | --- | --- | --- | --- | Mad. Dappe. |
| Ein zweiter Page | --- | --- | --- | --- | --- | Dem. Werdin. |
| Eine Hofdame | --- | --- | --- | --- | --- | Mad. Schuster. |
| Offiziere, Bedienten, Bürger, Bürgerinnen. | --- | --- | --- | --- | --- | |

Preise der Plätze:

Logen und Sperrstiege 16 Sgr. Parterre 12 1/2 Sgr. Gallerie 8 Sgr.

Der Anfang ist um 6, das Ende nach 9 Uhr.

Abbildung 4: Programmzettel zur Eröffnung des Düsseldorfer Theaters am 28. Oktober 1834 (D-DÜI, Signatur KW<>597:2)

„Ich war hier in eine entsetzliche Verwirrung und Hetze hineingerathen, und mir ging es schlimmer, als in der geschäftigsten Zeit in London. Wenn ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Tact, – da kamen unzufriedene Choristen die man anschnauzen, ungeschickte Sänger, die man einstudiren, schabige Musikanten, die man engagiren mußte, und wenn es so den ganzen Tag fortgegangen war, und ich mir dann sagen mußte das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich; endlich vorgestern entschloß ich mich[,] machte einen *salto mortale*, sprang aus der ganzen Geschichte heraus, und bin nun wieder ein Mensch.“⁵²

⁵² Brief vom 1. November 1834 aus Düsseldorf, an Franz Hauser, Abschrift, D-B MA Nachl. 7; 30, 1 [Nr. 20], S. 71–76, Verbleib des Originals unbekannt.

⁵³ Brief vom 11. November 1834 Düsseldorf, an die Mutter, NYp, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix, letter No. 211; mit Abweichungen und unter dem Datum 4. November 1834 gedruckt in *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, S. 57–59; ähnliche Bemerkungen in Mendelssohns Brief vom 30. November 1834 an seinen Freund Klingemann, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, Signatur 62.685, gedruckt in *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. und eingeleitet von Karl Klingemann (jun.), Essen 1909, S. 154–156.

Auffällig ist, dass all diese Musiken weder in dem penibel geführten Tagebuch Immermanns noch in den schriftlichen Äußerungen Mendelssohns eine Rolle gespielt haben. Das kann an der geringen Bedeutung liegen, die diesen Gelegenheitsstücken beigemessen wurde. Es dürfte darüber hinaus ein weiterer Grund ausschlaggebend gewesen sein: Jene Wochen waren – abgesehen von der äußeren Hektik – bestimmt von dem schlechten Verhältnis, in dem sich der Komponist und der Intendant mittlerweile befanden, das alles andere überlagerte und das kurze Zeit später in einem offenen Bruch zwischen den beiden kulminieren sollte.

So sind auch aus der betreffenden Zeit bemerkenswert wenige Briefe Mendelssohns überliefert, was mit der angespannten Arbeit, den vielen Proben, Konferenzen usw. zusammenhängen mag. Gegenüber seinem Freund Franz Hauser äußerte sich Mendelssohn einige Tage nach der Eröffnung des Theaters resignierend:

„Hier gab es nun mit dem Theater u. der daran hängenden Wirthschaft vollauf zu thun; ich taue nicht dazu, mir fehlt es an Lust u. Talent bey allen Geschäftssachen derart, u. am Ende kommen wir auch nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus, ein Wort das mir sehr zuwider ist. Letzten Dienstag fing es an, ich möchte es hätte da aufgehört. Aber auf Ali Baba freue ich mich, u. wollte wir könnten ihn geben.“⁵²

Und rückblickend schrieb er an seine Mutter:

Dass er für die Eröffnung des Theaters noch eine eigene – wenn auch kurze – Komposition beisteuerte, hielt er keiner Erwähnung wert. Auch bei der Ankündigung des Eröffnungsabends⁵⁴ sowie auf dem Programmzettel (siehe Abb. 4) war Mendelssohn als Dirigent der weberschen Jubel-Ouvertüre und einer beethovenschen *Festmusik*⁵⁵ nicht genannt, so dass nur unmittelbar Anwesende und wenige informierte Zeitzeugen über seinen Beitrag zur Einweihung des Düsseldorfer Stadttheaters eine Aussage treffen konnten.

Anhang:

Karl Leberecht Immermann, Vorspiel *Kurfürst Johann Wilhelm im Theater*, Schluss des 5. (und letzten) Auftritts, zit. nach: [Dietrich Christian] Grabbe, *Das Theater zu Düsseldorf*, S. 110 f.

Architect.

Kommst Du zu Menschen, so wirst Du auch gestatten, daß Menschen mit Dir reden.

Gehülfe.

Das wird ein furchtbarer Dialog werden.

Architect.

Sieh Dich um, ehrwürdige Gestalt! Wie gefallen Dir diese Räume jetzt? (Musik.)

Die Statue

(tritt vor, und geht mit majestätischen Schritten über die Bühne. Dann blickt sie nach allen Seiten sich um, und wiegt wohlgefällig das Haupt.)

Gehülfe.

Diese Gebärden deuten auf Beifall, Du scheinst mit uns zufrieden zu sein. Sage mir: Schwebt Dein Segen noch über Deiner Stadt? (Musik.)

[Die] Statue

(legt bekräftigend die Rechte auf das Herz. Die Linke erhebt sie und weist damit nach der Prinzlichen Loge.)

Architect.

Du bejahst, und der alte Herrscher verweist uns an das jetzt leuchtende Fürstengestirn. Diesem Befehle ist leicht zu gehorchen. – Noch eine Frage, die hier uns Allen am Herzen liegt. Wird das Unternehmen, wozu so viele Kräfte sich verbanden, gelingen?

Die Statue

(steht unbeweglich. – Keine Musik.)

Gehülfe.

O weh! seht Ihr wohl?

Architect.

Still, ich habe nicht richtig gefragt. Auch die Geister vermögen nicht, in das Labyrinth des Erfolgs zu blicken, wissen nicht, ob der beste Wille, der sicherste Schritt sich in seinen Irrgängen zurecht finden wird. Aber die Absichten sollen, wie man sagt, den Geistern klar sein; vor ihnen hat die Brust der Menschen keinen Riegel, die uns ewig verschlossen bleibt. – Ich ändere also meine Rede und frage nicht mehr nach dem Erfolge. Aber verkünde uns, wenn Du kannst, die Absichten! Welches sind die Absichten der Gründer dieses Werks? Was streben sie zu stiften an dieser Stätte? Welche Gestalten wollen sie einführen in diese Hallen? (Musik.)

⁵⁴ *Düsseldorfer Zeitung* No. 257 vom 28. Oktober 1834, S. 4.

⁵⁵ Es handelt sich dabei wohl um die Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*, op. 124. Dieses Werk war in Düsseldorf bereits am 3. Mai 1834 unter Mendelssohns Leitung erklingen.