

„...da componirte ich aus Herzenslust drauf los ...“  
**Felix Mendelssohn Bartholdys kompositorische Urschrift der  
 Schauspielmusik zur „Antigone“ des Sophokles, op. 55**

von Susanne Boetius, Weimar

Als Friedrich Wilhelm IV. 1840 den preußischen Thron bestieg, verstand es der künstlerisch interessierte König, bedeutende Männer aus den Gebieten der Kunst und Wissenschaft um sich zu versammeln. So wurde neben vielen anderen der Dichter und Dramaturg Ludwig Tieck aus Dresden an den preußischen Hof berufen. Tieck war bekannt für seine Leseabende, bei denen auch Rezitationen sophokleischer Tragödien zu hören waren.

Das Interesse von Friedrich Wilhelm IV. galt weiterhin der Neuordnung der Akademie der Künste: Sie sollte in vier Klassen – Malerei, Skulptur, Architektur und Musik – gegliedert werden, wobei Felix Mendelssohn Bartholdy die Leitung der musikalischen Klasse angeboten wurde. Mendelssohn, der den Plänen des Königs äußerst skeptisch gegenüber stand – zu Recht, wie sich später zeigen sollte, denn die Verwirklichung der großen Pläne blieb aus –, willigte nach langem Zögern schließlich ein, zunächst für ein Jahr dem Ruf nach Berlin zu folgen. Bald nach seinem Umzug nach Berlin im Sommer 1841 erhält Mendelssohn den Auftrag, für eine Aufführung der *Antigone* des Sophokles eine Schauspielmusik zu komponieren.

Bereits im Februar 1841 hatte der König den Vorschlag gemacht, im Potsdamer Theater im Neuen Palais eine griechische Tragödie aufzuführen unter bestmöglicher Berücksichtigung der antiken Aufführungsbedingungen. Entstehen sollte so die erste Aufführung einer unbearbeiteten Tragödie des Sophokles in deutscher Sprache. Noch 1809 ließ Goethe für sein Theater in Weimar *Antigone* in einer grundlegend entstellenden Bearbeitung (in Struktur und Inhalt) auf die Bühne bringen. Da die *Antigone* zu Goethes Bedauern obendrein nicht abendfüllend sei, ließ er im Anschluss Operette geben. Die theatergeschichtliche Bedeutung des Potsdamer Unternehmens kann also nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Tieck, der mit der Leitung des Projekts beauftragt wurde, entschied sich für die Inszenierung der *Antigone* in der 1839 erschienenen Übersetzung von Johann Jacob Christian Donner.<sup>1</sup> Der Altphilologe August Böckh, der an der Berliner Universität lehrte, war als wissenschaftlicher Mitarbeiter für die Fragen antiker Aufführungspraxis zuständig. Selbstverständlich war Böckh bewusst, dass die Aufführungen griechischer Tragödien mit Musik verbunden waren. Da griechische Musik weder in ihrer schriftlichen Fixierung noch im praktischen Wissen ihrer instrumentalen Ausübung ausreichend überliefert ist, wurde ein Zeitgenosse mit der Komposition der Bühnenmusik beauftragt. Kein anderer schien für diese Aufgabe geeigneter zu sein als Felix Mendelssohn Bartholdy, der nicht nur einer der herausragendsten Komponisten seiner Zeit war,

<sup>1</sup> Sophokles, *Tragödien*, übertragen von Johann Jacob Christian Donner, Heidelberg 1839.

sondern gleichzeitig über eine außerordentlich große und umfassende Bildung in antiken Sprachen, Geschichte und Literatur verfügte.<sup>2</sup>

Aufgrund seiner philologischen Bildung war Mendelssohn in der Lage, die metrischen Vorgaben der Übersetzung Donners, die in den Versmaßen des griechischen Originals verfasst war, musikalisch umzusetzen. Wie intensiv und genau sich der Komponist bei seiner Arbeit mit komplizierten metrischen Details auseinandersetzte, zeigen sowohl eigene Übersetzungsversuche, die Mendelssohn zu einigen Chorpartien der *Antigone* anfertigte<sup>3</sup>, als auch die schriftliche Korrespondenz zwischen ihm und Böckh, in der Fragen zur Übersetzung und Metrik sowie deren Umsetzung in der Komposition erörtert wurden.<sup>4</sup> Aufgrund von Mendelssohns Begeisterung für diese Aufgabe entsteht innerhalb kürzester Zeit eine aus Ouvertüre und sieben Nummern bestehende Schauspielmusik. Der Schauspieler Eduard Devrient, der mit Mendelssohn befreundet war und in den ersten Aufführungen den Haimon spielte, erinnert sich:

„So hatte Felix denn, was er sich so herzlich gewünscht, einmal eine große Arbeit auf Bestellung geliefert, und zwar in der kürzesten Zeit. Am 9. und 14. September, nach Tiecks erster Vorlesung der *Antigone*, hatte Felix noch mit mir über die Auffassung der Chöre deliberirt, am 25. und 26. zeigte er schon die Entwürfe davon und verhandelten wir über die Melodramen, die er am 28. feststellte.“<sup>5</sup>

Am 28. Oktober 1841 fand in Potsdam im Theater im Neuen Palais die Erstaufführung der *Antigone* statt, die zu einem unerwartet großen Erfolg wurde.<sup>6</sup> Weitere Aufführungen folgten im März und April 1842 in Leipzig und Berlin.

<sup>2</sup> Flashar weist in seinem Aufsatz „Felix Mendelssohn Bartholdy und die griechische Tragödie – Bühnenmusik im Kontext von Politik, Kultur und Bildung“ (= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologische Klasse, Band 18, Heft 1, Leipzig/Stuttgart 2001) ausdrücklich auf den Zusammenhang hin, der zwischen Mendelssohns außerordentlicher philologischer Bildung und seinen Kompositionen zu *Antigone* und *Ödipus in Kolonos* besteht (vgl. S. 6–11).

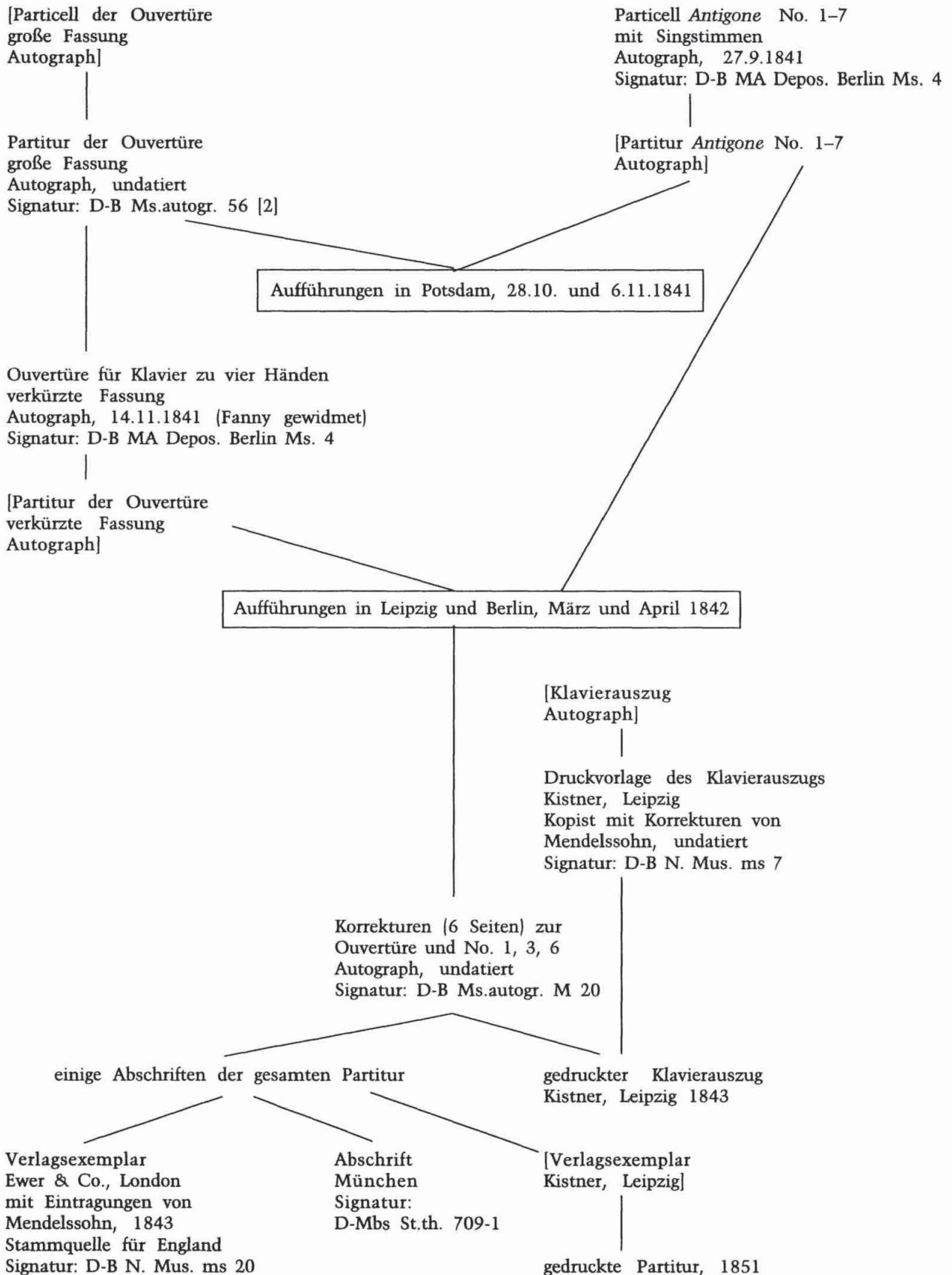
<sup>3</sup> Veröffentlicht bei Flashar, „Felix Mendelssohn Bartholdys Vertonung antiker Dramen“, Anhang 1, in: *Eidola. Ausgewählte kleine Schriften*, Berlin 1989, S. 575 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Flashar, „August Böckh und Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Eidola*, S. 582 ff.

<sup>5</sup> Eduard Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Dramatische und Dramaturgische Schriften, Band 10), Leipzig 1869, S. 223.

<sup>6</sup> Vgl. Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1996, S. 211 ff. und Flashar, *Inszenierung der Antike*, München 1991, S. 60 ff.

## Übersicht über die Quellen



(In [ ] gesetzte Quellen sind nicht auffindbar bzw. standen nicht zur Verfügung.)



### Genealogie und Beschreibung der Quellen

Die früheste bekannte Quelle (Signatur: D-B MA Depos. Berlin Ms. 4; siehe Übersicht über die Quellen, S. 164), die durchgehend Mendelssohns Handschrift aufweist, enthält sowohl eine verkürzte Fassung der Ouvertüre (für Klavier zu vier Händen), als auch das ganze Stück (No. 1–7) als Klaviersatz mit Singstimmen.<sup>7</sup> Das Titelblatt trägt außer der Bezeichnung „Ouverture und Chöre zur Antigone des Sophokles“ eine Widmung Mendelssohns an seine Schwester Fanny Hensel mit dem Datum ihres 36. Geburtstags: „Dies schlechte vierhändige Arrangement widmet seinem geliebten Fenchel<sup>8</sup> zum 14. November 1841. Der Author!“ Dieses Autograph ist die umfangreichste Quelle zu allen kompositorischen Teilen der *Antigone* op. 55 und kann m. E. als Urschrift gewertet werden. Dafür spricht zum einen die Datierung der letzten Seite vom 27. September 1841, die mit Devrients Angaben zur Entstehung der Komposition übereinstimmt. Zum anderen wird an diesem Autograph der Vorgang des Komponierens deutlich sichtbar: Eine spätere Abschrift – zudem der Schwester als Geburtstagsgeschenk überreicht – wäre wohl kaum mit Unmengen von Korrekturen und Durchstreichungen bis hin zu einer Überklebung versehen. Der Arbeitsvorgang des Komponierens führt selbstverständlich zu Unleserlichkeiten, die teilweise nur noch der Komponist fehlerfrei entziffern konnte. Dort, wo Mendelssohn Wiederholungen plant, vereinfacht er häufig den Schreibprozess, indem er schon geschriebene Takte der Klavierstimme mit den Buchstaben a, b, c, d, etc. beziffert und lediglich diese Ziffern unter die variierten neuen Gesangstimmen setzt. In Fällen einer vollständigen Wiederholung von Strophe und Gegenstrophe fehlt zum Teil die Klavierstimme ganz; hier schreibt Mendelssohn nur noch die neue Rhythmisierung der Chorstimmen, die durch gelegentliche metrische Abweichungen innerhalb der Strophenpaare entsteht. Mendelssohn hat offensichtlich seiner Schwester die Notenbögen zum Geschenk gemacht, auf denen er die Schauspielmusik zur *Antigone* komponierte. Dieser Quelle ist eine spezielle Fassung der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen vorangestellt, wohl für ein gemeinsames häusliches Musizieren bei den von Fanny nach dem Tod der Mutter weiterhin gepflegten Sonntagsmusiken in der Leipziger Straße. Dieses ‚vierhändige Arrangement‘ ist eindeutig nicht die Erstfassung, wie später aufgezeigt werden wird.

Die Berliner Staatsbibliothek verwahrt außerdem eine vollständige Partitur der Ouvertüre (Signatur: D-B Ms. autogr. 56 [2]), durchgehend in Mendelssohns Handschrift, allerdings in einer Form, aus der sich für die Potsdamer Aufführungen ein verblüffend neuer Aspekt ergeben wird.

Schließlich ist ein sauber geschriebener Klavierauszug von fremder Hand erhalten (Signatur: D-B N. Mus. ms 7). Er enthält viele Korrekturen, die von Mendelssohn stammen. Ebenso trägt die Titelseite mit der Opusangabe Mendelssohns Handschrift. Ein Brief von Mendelssohn an den Verleger Friedrich Kistner vom 5. Juni 1842 bezieht sich auf diese Quelle. Dadurch wird ein weiterer Arbeitsprozess nach der Uraufführung durchsichtig.

<sup>7</sup> Das Autograph ist katalogisiert als „Particell mit Singstimmen“; der Klaviersatz enthält keine Anweisungen zur Instrumentation.

<sup>8</sup> Fannys Kosename.



„Anbei erhalten Sie [...] das Manuscript des Clavier Auszugs meiner Musik zur Antigone. [...] und dann werden Sie mich hoffentlich loben, daß ich es ordentlich durchgesehen und mit so manchen Bleistiftkorrekturen geschmückt habe. Aber freilich wird noch in den Correcturen mehreres geändert werden müssen [...]. Aber eins bitte ich Sie noch vor dem Beginn des Sticks machen zu lassen. Ich möchte, daß durchgängig (nur mit Ausnahme des f-moll Allegros in no. 3) der Donnersche Text wieder unterlegt würde, da ich es doch einmal nach dem componirt habe. [...] Also lassen Sie gefälligst unter diesem Clavier Auszug etwa mit rother Dinte, den alten Text legen [...]. Zur Eintheilung der Verse in den Melodramen müßte der Stecher wohl ein Donnersches gedrucktes Exempl. zur Hand haben, weil ich nicht weiß, in wie fern Henschkes Abschrift genau ist. Wenn sich Noten-Aenderungen ergeben beim Unterlegen des alten Textes, so bitte ich im Falle die Noten offenbar geändert sind, damit der neue Text darauf paßt, auch die alten Noten zu lassen. Solcher Fälle werden aber nur wenige sein. Sind aber die Noten geändert und es paßt sowohl der alte als der neue Text dazu, so bleibt es bei den geänderten Noten, wie sie hier im Clavier Auszug stehn. In zweifelhaften Fällen bitte ich mich noch besonders um Rath zu fragen. Gegen Anfang August denke ich wieder nach Leipzig zu kommen, und vielleicht schon eine Korrektur zur Durchsicht zu bekommen.“<sup>9</sup>

Der Kopist Henschke hat sichtbar den „alten Text“ von Donner, nach dem Mendelssohn komponiert hatte, mit „rother Dinte“ nachträglich über die Notensysteme gesetzt. Den Text von Böckh (mit Abweichungen) hatte Henschke zuvor in der Tinte der Noten zwischen die beiden Chorstimmen geschrieben. Dieser Klavierauszug macht also sowohl die Änderung – d. h. die Unterlegung der böckhschen Übersetzung, auf die Mendelssohn sich in dem oben zitierten Brief an Kistner bezieht – als auch die Rückänderung des Textes in seine ursprüngliche Fassung (von Donner) sichtbar. Dies alles spricht dafür, dass diese Quelle als Druckvorlage des Klavierauszuges diente.<sup>10</sup>

Wer den Text von Böckh unterlegt und ihn so geändert hat, dass er rhythmisch den Noten angepasst war, ist nicht bekannt, da eine entsprechende Quelle fehlt. Peter Andraschke geht zwar davon aus, Mendelssohn habe die Übersetzung von Böckh selbst für seine Komposition bearbeitet und dieser unterlegt.<sup>11</sup> Es ist jedoch unwahrscheinlich, wie aus obigem Brief hervorgeht, dass es Mendelssohn selbst gewesen ist („da ich es doch einmal nach dem [Donnerschen] componirt habe“).

In der Druckvorlage für den Klavierauszug sind diverse Korrekturen und drucktechnische Hinweise<sup>12</sup> in Mendelssohns Handschrift vorhanden. Diese stammen zum einen von der ersten Durchsicht des Manuskripts im Frühsommer 1842; am 5. Juni 1842 schreibt Mendelssohn an Kistner, er habe das Manuskript „mit so manchen Bleistiftkorrekturen geschmückt“. Zum anderen wird Mendelssohn möglicherweise auch bei einer zweiten Durchsicht Ende September 1842,<sup>13</sup> also nach der Rückänderung des Textes, weitere Korrekturen hinzugefügt haben.

Schließlich lässt sich die Druckvorlage auf die Zeit nach den Aufführungen von Potsdam, Leipzig und Berlin (April 1842) datieren, da der Brief mit der harschen Aufforderung zu Rückkorrekturen vom Juni 1842 stammt.

Das Verlagsexemplar für Ewer & Co., London (Signatur: D-B N. Mus. ms 20) ist eine 1843 datierte Partitur mit deutschem und englischem Text, die – mit Ausnahme des englischen Textes – vom gleichen Kopisten geschrieben ist wie die Druckvorlage des Klavierauszugs. Die Titelseite stammt jedoch wiederum von Mendelssohn und trägt

<sup>9</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968, S. 318 f.

<sup>10</sup> Zudem verweisen Ziffern, die mit Bleistift in diese Quelle eingetragen sind, auf die Einteilung der Seiten im gedruckten Klavierauszug.

<sup>11</sup> Peter Andraschke, „Felix Mendelssohns Antigone“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Berlin 1997, S. 165.

<sup>12</sup> Beispielsweise ein Verweis auf zwei getrennte Systeme, die den Übergang von Chor I auf Chor II zu Beginn der ersten Gegenstrophe in No. 1 deutlich machen.

<sup>13</sup> Vgl. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 319.

außer dem Titel folgende Aufschrift: „Dies Exemplar ist Eigenthum des Herrn E. Buxton<sup>14</sup> in London. FMB“. Aus einem Brief an Kistner geht hervor, dass Mendelssohn diese Partitur im März 1843 an Buxton nach London schicken lässt.<sup>15</sup> Der englische Text in dieser Quelle ist eine Übersetzung von William Bartholomew, dem „Leib-Übersetzer“<sup>16</sup> von Buxton. In diese Partiturabschrift hat Mendelssohn handschriftlich mit Bleistift Metronomangaben eingefügt, die mit den Angaben in der gedruckten Partitur von 1851 (herausgegeben von Julius Rietz) weitgehend übereinstimmen. Einige wenige Korrekturen zu Notentext, Dynamik und Tempo hat Mendelssohn mit rotbraunem Stift eingefügt. Bleistifteintragungen von anderer Hand und eingeklebte (gedruckte) Dialog-Partien weisen darauf hin, dass dieses Exemplar für Aufführungen verwendet wurde.

Bis zum Druck der vollständigen Orchesterpartitur der *Antigone* wurden Abschriften verliehen oder verkauft.<sup>17</sup> Eine dieser Abschriften (von Henschke), die außer Mendelssohns Unterschrift keine handschriftlichen Eintragungen des Komponisten aufweist, ging an das Königlich Bayrische Hoftheater in München (Signatur: D-Mbs St.th. 709-1). Hier wurde am 28. November 1851 die *Antigone* unter der Leitung von Franz Dingelstedt zum ersten Mal aufgeführt.<sup>18</sup> Der Philologieprofessor Friedrich Thiersch revidierte für diese Aufführung die Übersetzung von Donner. Die Münchner Abschrift belegt dies: Zahlreiche Textstellen, vor allem in den Melodramen, sind überklebt und verändert worden.

Von Mendelssohns Hand stammen weiterhin sechs Korrekturseiten zur Ouvertüre und den Chorliedern No. 1, 3 und 6 (Signatur: D-B Ms. autogr. M 20). Diese datieren vermutlich auf Dezember 1842.<sup>19</sup>

### Zur Auswertung der Quellen

Verfolgt man die Entwicklung der einzelnen Abschnitte der Schauspielmusik durch die beschriebenen und teilweise bislang unbeachteten Quellen, lässt sich ein plastisches Bild des Entstehungsprozesses – vom Beginn an bis zur Drucklegung der Partitur – zeichnen.<sup>20</sup> Dadurch lassen sich auch grundlegend neue Aspekte über die ersten Aufführungen der *Antigone* gewinnen.

In der ersten Quelle sind die sechs Seiten der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen mit 1, 3, 5 für Secondo und 2, 4, 6 für Primo nummeriert. Sie sind auf zwei Doppelbögen so

<sup>14</sup> Verleger von Ewer & Co., London.

<sup>15</sup> Vgl. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 322.

<sup>16</sup> Ebd., S. 320.

<sup>17</sup> Ebd., S. 322 f. (Anmerkung zu 393).

<sup>18</sup> Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, S. 92 f. Die Bühne wurde von Leo von Klenze gestaltet, die Kostümentwürfe stammten von Wilhelm von Kaulbach.

<sup>19</sup> Vgl. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 321.

<sup>20</sup> Felix Mendelssohn Bartholdys Schauspielmusik zur *Antigone* des Sophokles ist in letzter Zeit verstärkt in das Blickfeld der Forschung gerückt. Vgl. Peter Andraschke, „Felix Mendelssohns *Antigone*“; Hermann F. Weiss, „Unbekannte Zeugnisse zu den Leipziger Aufführungen von Mendelssohn Bartholdys Bühnenmusik zur *Antigone* in den Jahren 1841 und 1842“, in: *Mf* 51 (1998); von Hellmut Flashar liegen verschiedene Veröffentlichungen vor, siehe Anmerkung 2, 3, 4, 6.



eingrichtet, wie es der Praxis des vierhändigen Klavierspiels entspricht. Diese Fassung wird in der Druckvorlage des Klavierauszugs nicht verändert. Hier setzen nun die Korrekturseiten zur Ouvertüre an:

Mendelssohn gibt den Takten 20 bis 22 (bis zur Wiederholung des Hauptthemas in Flöten, Oboen und 1. Violinen) eine musikalisch neue Gestalt, so auch den Takten 30 bis 36. Andere Korrekturen beziehen sich auf einige Takte einzelner Stimmen (Tromboni, Bassi). Sowohl im 1843 gedruckten Klavierauszug als auch im englischen Verlagsexemplar findet man alle Korrekturen umgesetzt,<sup>21</sup> so dass hier die endgültige, später gedruckte Fassung der Ouvertüre wiedergegeben wird.

Dass die Ouvertüre<sup>22</sup> in ihrem Entstehungsprozess allerdings große Veränderungen erfahren hat, zeigt das vollständig erhaltene Autograph (Signatur D-B Ms. autogr. 56 [2]) der bei der Potsdamer Aufführung gespielten Ouvertüre, die in ihrer Gesamtstruktur grundlegend anders und umfangreicher als die schließlich publizierte war.

Die 30 Takte des einleitenden Andante maestoso sind, bis auf geringfügige Veränderungen parallel laufender Instrumente, in allen nachfolgenden Fassungen unverändert übernommen. Lediglich das fugiert einsetzende Thema des Mittelteils ist rhythmisch weniger prägnant notiert:



In allen späteren Quellen:



Abgesehen von einigen Änderungen in der Instrumentation beginnt das anschließende Allegro wie in den späteren Fassungen. Doch ab dem 20. Takt (wo auch Mendelssohns Korrekturseiten ansetzen) wird das Allegro anders weitergeführt und endet 24 Takte früher. Es folgt ein zweites Andante come prima (15 Takte), das – ausgehend von *es*-Moll – Einleitungstakte und Mittelteil des ersten Andante verarbeitet. Motivisch wie das erste Allegro beginnt nun, eine Quarte tiefer, ein zweites Allegro come prima (58 Takte). Ein drittes Andante führt in die Ausgangstonarten der Komposition zurück. Es verkürzt wiederum die Taktfolge (erstes Andante 30 Takte, zweites Andante 15 Takte) mit jetzt nur 10 Takten. Da in diesen 10 Takten nur noch das erste Thema verarbeitet wird, erhält der Erzählduktus dieser Ouvertüre eine zusätzliche Verknappung, also Beschleunigung. Das ist von besonderer Bedeutung, da das dritte Allegro (38 Takte), das die Ouvertüre abschließt, nur in den ersten acht Takten motivisches Material in der Ausgangstonart verarbeitet (jetzt in tieferen Lagen, also eingedunkelter gesetzt); die folgenden 30 Takte leiten, ohne melodisches Material und dominantisch ausklingend, in die Szene über. Dieser lange Teil der Komposition (in den späteren Fassungen verwendet Mendelssohn für diese Überleitung nur noch die Hälfte der Takte) erzeugt nach der vorherigen Beschleunigung einen eigenartigen Stau, eine sich steigernde

<sup>21</sup> Bis auf einen einzigen, von Mendelssohns Hand in der Instrumentation jetzt erst ausgedünnten Takt.

<sup>22</sup> Mendelssohn wechselt mehrfach zwischen den Bezeichnungen „Ouverture“ und „Introduction“.



Spannung auf das Kommende. Als Konzertouvertüre aufgeführt, gäbe dieser besondere Abschluss der Komposition keinen erkennbaren Sinn.

Im Verhältnis zu den Overtüren, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Opern geschrieben wurden, ist diese sechsteilige Overtüre dennoch eine eher kürzer zu nennende Komposition. Sie nimmt, von der Überleitung in die folgende Sprechszene abgesehen, die so eigenartig leicht bewegten Allegro-Teile immer wieder in das heroisch machtvolle Andante maestoso zurück. Genauere Beschreibungen zu den beiden Teilen, aus denen die Overtüren zusammengesetzt sind, existieren erst zu späteren Aufführungen. Über das Andante maestoso schreibt der Kritiker der *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* am 15. April 1842: „Die reichen Mittel der neueren Instrumentation benutzend, giebt der kenntnißreiche Tondichter uns schon in der musikalischen Introduction ein Vorbild der echt tragischen, würdevollen Handlung.“ Zum Allegro-Teil ist in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 22. März 1842 zu lesen, „daß wir uns bis jetzt mit dem Allegro der Overture noch nicht haben befreundet können; es will uns nämlich bedünken, als sei dasselbe zu unruhig, im Ausdruck zu kleinlich; es faßt uns nicht wie ein großes gewaltiges Leid [...]“<sup>23</sup> Der tragisch-würdevolle Duktus des Andante maestoso prägt die in Potsdam aufgeführte Overtüre (große Fassung) mehr, als es in den verkürzten Fassungen der Fall ist, in denen auf das einleitende Andante nur ein langes Allegro folgt.

Die von Mendelssohn in die große Fassung (mit Beginn des dritten Allegros) eingetragene Regieanweisung für den Auftritt Antigones zeigt, dass es sich hierbei nicht um eine spätere, etwaige verlängerte Konzertvariante handeln kann. Von dieser undatierten, großen Fassung ausgehend lässt sich der Weg bis zur 1851 gedruckten Version weitgehend nachvollziehen. Mendelssohn hat die große Fassung der Overtüre auf dem gleichen Papier und optisch wie die erste Quelle (Particell) notiert.

Da es der Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts entsprach, einem Schauspiel mit musikalischen Teilen eine Overtüre voranzustellen, haben sich Kritiker und Zeitgenossen mit der Frage, ob eine Overtüre zu lang oder überhaupt einer griechischen Tragödie angemessen sei, nicht beschäftigt. Zahlreiche Kritiken zu den ersten Aufführungen der *Antigone* belegen eine leidenschaftlich geführte Auseinandersetzung über antike Aufführungspraxis. Viele Details der szenischen und musikalischen Darstellung wurden so diskutiert. Dass das griechische Theater aber keine Overtüren kannte, war als Diskussionsstoff wohl nicht bemerkt worden. Hierin kann man aber eine mögliche Begründung erkennen, warum Mendelssohn bis zur Fertigstellung des Geburtstagsgeschenks für Fanny kürzend in die große Overtüre eingegriffen hat. Es scheint aufschlussreich, an dieser Stelle zu bemerken, dass Mendelssohn – aufgrund seiner außerordentlichen Bildung und seines Wissens (auch über das antike Theater) – in seiner zweiten Vertonung einer sophokleischen Tragödie, *Ödipus in Kolonos*, auf eine Overtüre vollständig verzichtete und die Parodos mit nur 13 Andante-Takten einleitete.

<sup>23</sup> Den gleichen Tatbestand beschrieb Robert Schumann am 24.3.1842 folgendermaßen: „Die Overture ist schön, zart und leidenschaftlich durcheinander.“ Zitiert nach Andraschke, „Felix Mendelssohns Antigone“, S. 165.

Wie die künstlerischen und wissenschaftlichen Mitarbeiter der Potsdamer *Antigone*-Aufführung war auch Mendelssohn bei der Rekonstruktion antiker Aufführungspraxis darauf bedacht, das Arbeitsergebnis immer genauer zu gestalten. Daher muss der umgekehrte Weg, Mendelssohn habe die im griechischen Theater nicht vorkommende Ouvertüre zu dieser großen, sechsteiligen erweitert, ausgeschlossen werden. Bei diesem Arbeitsweg ist es logisch, dass die Ouvertüre, so wie sie bei den beiden ersten Aufführungen in Potsdam erklungen ist, nicht gedruckt wurde. Sie stellt lediglich den Ausgangspunkt dar für eine grundlegende kompositorische Umgestaltung und Straffung.<sup>24</sup>

Die Vermutung, die große Fassung der Ouvertüre sei überhaupt nicht aufgeführt worden, muss ebenso ausgeschlossen werden. Da die Musik zur *Antigone* innerhalb kürzester Zeit entstanden und zur Aufführung gelangt war, ist es unwahrscheinlich, dass Mendelssohn zusätzlich auch noch eine Ouvertüre, die nur ein Entwurf bleiben sollte, sorgfältig als Partitur ausschrieb. In der Regel entsteht die Ouvertüre im Kompositionsprozess an letzter Stelle.<sup>25</sup> Die Nummerierung der Bögen im Particell belegt dies: Der erste Bogen beginnt mit dem Chor No. 1 („Strahl des Helios“). Mendelssohn hat also die Ouvertüre erst später seiner Komposition vorangestellt.

Der Chor No. 1 („Strahl des Helios“), die Parodos, ist bis auf kleinere Korrekturen in der ersten Quelle (Particell) fertig und weitgehend flüssig durchgeschrieben. Der sichtbare Arbeitsprozess an der Überleitung zum ersten Epeisodion mit seinen bis an die Grenze des Lesbaren getriebenen Korrekturen macht deutlich, wie problematisch es Mendelssohn erschienen sein muss, rhythmus-ungebundene Teile (Rezitativ, oft auch „senza tempo“ bezeichnet) mit dem in dieser Arbeit so ungewöhnlich geschärften Bewusstsein für metrische Abläufe in Einklang zu bringen.

No. 2 („Vieles Gewaltige lebt“) scheint trotz vieler Korrekturen und Durchstreichungen im Particell flüssig durchgeschrieben zu sein. Mendelssohn beginnt die Komposition ohne jede Einleitung. Dann merkt er, dass dem Chor nach einer gesprochenen Szene natürlich sein Einsatzton gegeben werden muss. Also streicht er die Überschrift „No. 2 Andante con moto“ sowie im Takt selbst die Angabe 6/8 aus und stellt der Komposition zwei Einleitungstakte mit erneuter Überschrift und Rhythmusangabe vorweg. Zwischen der zweiten Strophe und Gegenstrophe streicht Mendelssohn das Zwischenspiel, das schon die erste Strophe von ihrer Gegenstrophe getrennt hat, aus. Dadurch erhält die jetzt beginnende rhythmische Versetzung beider Chöre eine zunehmende Verdichtung.

Die Art, wie Mendelssohn speziell in diesem Stück mit Bezifferungen von musikalisch identischen Teilen bis hin zum vollständigen Weglassen der Klavierstimme bei Strophenwiederholungen gearbeitet hat, verweist eindeutig auf Folgendes: Mendelssohns musikalische Haltung zu dem Text – so sehr gerade der Charakter dieser Vertonung seine Kritiker spalten sollte – war so klar, dass er die zeitsparendste Variante wählte,

<sup>24</sup> Antje Kaiser hat eine Seite dieser großen Ouvertüre (der Beginn des dritten Allegro) veröffentlicht, ohne jedoch darauf hinzuweisen, dass hier eine vollkommen andere Fassung als in den späteren Quellen bzw. der gedruckten Partitur vorliegt. Antje Kaiser, „Aus dem Sinngehalt der Dichtung. Die Bühnenmusiken von Beethoven und Mendelssohn Bartholdy“, in: *MuG* 36 (1986) 2, S. 67.

<sup>25</sup> Die Musikgeschichte kennt diverse Beispiele, in denen Ouvertüren erst in allerletzter Minute geschrieben wurden.



The image shows three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked "eres" and "accelerando" with a tempo of 28. The second system is marked "lento" and "Allegro Recit." with a tempo of 110. The third system is marked "Allegro Recit." and "ritard." with a tempo of 110. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Abbildung 1: Druckvorlage des Klavierauszuges Kistner, Leipzig, undatierte Kopistenhandschrift mit Korrekturen von Mendelssohn (D-B N. Mus. ms 7, pag. 28)

um seine Komposition zu fixieren. Bei dem ohnehin ungewöhnlichen Arbeitstempo des Komponierens ist dies offenbar einer der am schnellsten fertig gestellten Teile der gesamten Schauspielmusik. Dafür spricht auch die Tatsache, dass dieser Chor in den weiteren Quellen kaum noch nennenswerte Veränderungen erfährt.

Das in die Sprechszene überleitende Rezitativ, d. h. die Stelle, an der sich aus der allgemeinen Betrachtung der Umbruch in die Handlung vollzieht („Was seh' ich? Erscheint [...]“), ist Mendelssohn in seiner dramatischen Funktion ebenfalls so klar, dass er es im Particell fast unkorrigiert durchschreiben kann. Sicher aus probentechnischer Erfahrung weisen die späteren Quellen an dieser Stelle eine für ein Rezitativ ungewöhnliche Häufung von Tempo- und dynamischen Angaben auf, um die gewünschte Beweglichkeit zu erzwingen.<sup>26</sup> Im Particell beginnt dieser Teil lediglich mit der Überschrift „Recitativo“ ohne zusätzliche Tempoangaben. In der Druckvorlage des Klavierauszugs heißt es jetzt „Allegro Recit.“ („senza tempo“ von Mendelssohns Hand ergänzt). So kann er in dem ohnehin gewünschten freien Tempo gezielt Angaben für

<sup>26</sup> Es ist generell schwer, Rezitative für Chöre, die mit *senza tempo* bezeichnet sind, beweglich zu gestalten. Um den sprachlichen Gleichklang mehrerer Stimmen zu erreichen, ist es sicherer, den Takt unverändert durchzuschlagen.



langsamer auszuführende Satzteile (*lento*) und erneute Beschleunigungen (*accelerando*) machen.

Es ist damals wie heute nicht bemerkt worden, dass die lyrische Textstelle, die innerhalb des zweiten Epeisodions den Auftritt Ismenes ankündigt (bei Mendelssohn No. 2a), bei den Aufführungen in Potsdam, Leipzig und Berlin nicht erklingen sein kann, denn: Erstens ist dieser Teil im Particell nicht vorhanden. Zweitens taucht er später an einer unerwarteten Stelle erstmalig auf: Die Druckvorlage des Klavierauszugs, die wie oben beschrieben auf die Zeit nach den Berliner Aufführungen (April 1842) zu datieren ist, besitzt eine genaue, durchgängig übersichtlich gehaltene Verteilung auf Notensysteme. Im Anschluss an No. 2 auf Seite 28 ist hier auf engstem Raum, der gesamten Platzverteilung des Klavierauszugs widersprechend, von Mendelssohns Hand die No. 2a eingefügt (siehe Abbildung 1, S. 171). Die Seiten der Druckvorlage sind durchgehend nummeriert; durch diese kleinteilige Einfügung konnte nun die Nummerierung des gesamten Klavierauszugs erhalten bleiben, weil auf diese Weise keine zusätzliche Seite eingelegt werden musste. Dieses Melodram ist dann im englischen Verlagsexemplar normal ausgeschrieben vorhanden (unter der Bezeichnung 2b).

Die erste Strophe und Gegenstrophe von No. 3 („Ihr Seeligen, deren Geschick nie kostet' Unheil!“) sind im Particell flüssig durchgeschrieben und werden bis hin zur 1851 gedruckten Partitur, von unerheblichen Verfeinerungen abgesehen, nicht mehr verändert. Auffallend ist, dass das zweite Strophenpaar der einzige Teil der gesamten Schauspielmusik ist, dem nicht der Text von Donner unterlegt wurde. Hier hat Mendelssohn die Übersetzung von Böckh mit einigen Veränderungen bzw. Rückgriffen auf Donners Formulierungen verwendet.

Was aber ist bei der ersten Aufführung am 28. Oktober 1841 in Potsdam gesungen worden, da die Übersetzung Böckhs erst am 12. November 1841 fertig gestellt wurde?<sup>27</sup> Flashar hat ursprünglich die Vermutung geäußert,

„daß für die beiden ersten Aufführungen in Potsdam am 28. Oktober und am 6. November 1841 die 2. Strophe und Antistrophe des 2. Stasimon in etwas anderer Textgestalt (und musikalischer Gestaltung?) dargeboten wurde, als es der gedruckten Fassung der Partitur entspricht. Es wurde der Text von Donner ohne jede Änderung zugrunde gelegt [...]“<sup>28</sup>

In diesem Fragenkomplex erweist sich eine zusätzliche Quelle, vor allem aber auch das Particell als besonders aufschlussreich. Erstens: Friedrich Christian Förster weist ausdrücklich darauf hin, dass das zweite Strophenpaar dieses Chores in Potsdam überhaupt nicht zu hören war: „Wir bedauerten die zweite Strophe und Gegenstrophe

<sup>27</sup> Am 12.11.1841 schreibt Böckh an Mendelssohn: „Ihrem Wunsche gemäß habe ich mich heute daran gemacht, den bewussten Chor zu übersetzen, und schicke Ihnen meine Übersetzung sogleich.“ Zitiert nach Flashar, „August Böckh und Felix Mendelssohn Bartholdy“, S. 581.

<sup>28</sup> Ebd., S. 585. Flashar hat jedoch diese Vermutung in seiner neuesten Veröffentlichung korrigiert; vgl. „Felix Mendelssohn Bartholdy und die griechische Tragödie“, S. 20. Diese ursprüngliche Vermutung Flashars verwandelt Andraschke, ohne irgend einen Beleg anführen zu können zu einer Tatsache. „Mendelssohn hat an keiner anderen Stelle des Werkes so stark in den Text eingegriffen [...]. Die Arbeit an der Textfassung muss gleichzeitig mit einer Umarbeitung bzw. Neugestaltung der Komposition geschehen sein. Denn der Text von Donner, der ja bei der Uraufführung gesungen wurde, kann dieser Musik nicht mehr überzeugend unterlegt werden.“ Andraschke, „Felix Mendelssohns Antigone“, S. 162.

The image shows a handwritten musical score for a scene from the play 'Antigone'. The score is written in ink on aged paper and includes several parts:

- Top System:** Features a vocal line with the lyrics "Auf die mich ein Anseh'gilt, blüh'geroffen Puffel". Below it is a piano accompaniment with dynamic markings like *f* and *ff*.
- Second System:** Labeled "C. Solo" and "C. II", it contains a vocal line with lyrics "auf die mich ein Anseh'gilt...". The piano accompaniment includes dynamic markings like *f*, *ff*, and *pp*. There are some handwritten annotations and corrections in this system.
- Third System:** Labeled "C. II", it contains a vocal line with lyrics "Hie mag einer in fromm' Maly...". The piano accompaniment includes dynamic markings like *f* and *ff*.
- Bottom System:** Labeled "C. II", it contains a vocal line with lyrics "du immeroch Puffel hie'gilt, die'ng' jänge, nimmer die raff'ge Götter...". The piano accompaniment includes dynamic markings like *f* and *ff*.

The score is characterized by its handwritten nature, with various annotations, corrections, and dynamic markings throughout. The lyrics are written in German and are interspersed with the musical notation.

Abbildung 2: Particell mit Singstimmen; Autograph, 27.9.1841 (D-B MA Depos. Berlin Ms. 4, Bogen 4, S. 4)

nicht gesungen zu hören. In dem Theatertextbuche fehlen sie.<sup>29</sup> Zweitens kann man aus dem Particell ablesen, dass Mendelssohn zunächst die zweite Strophe, mit der musikalischen Einleitung des ersten Strophenpaares beginnend, ohne jede Tempo-Veränderung fortgeführt hat. Das musikalische Material der ersten Strophe und Gegenstrophe wird, nach *a*-Moll versetzt, nahtlos in der Unterstimme, dann im Wechsel zwischen Ober- und Unterstimme weiterverarbeitet. Der Chor singt den Text von Donner („Wie mag Einer in frechem Stolze, Zeus, deine Gewalt bezwingen, die nimmer der Schlaf bändigt, der ewigjunge, nimmer die raschen Göttermonden“). Dieser Beginn zeigt, dass Mendelssohn anfänglich das zweite Strophenpaar in eine musikalische Einheit mit dem ersten Strophenpaar bringen wollte. Bis zu diesem Punkt verrät die korrekturlos durchgeschriebene Komposition keine rhythmisch oder textlich bedingten Probleme (siehe Abbildung 2, S. 173). Dann streicht Mendelssohn die beiden abschließenden Kadenzakte der ersten Gegenstrophe und die beiden darauffolgenden auskomponierten Systeme durch. Stattdessen setzt er wieder mit diesen Kadenzaktakten auf der nächsten Seite neu an (siehe Abbildung 3 a und b). Jetzt überspringt Mendelssohn das zweite Strophenpaar. Wohl um dieser Verkürzung einen musikalisch ausgewogenen Abschluss zu geben, fügt er mehrere Takte an (Chor II vierstimmig, zwei Soli aus Chor I), in denen er Chor II die letzte Textphrase der ersten Gegenstrophe wiederholen lässt („des Sinnes Thorheit und der Seel' Erinny's“); den beiden Soli von Chor I gibt er dagegen den Satz, mit dem das Chorlied beginnt („Ihr Seeligen, deren Geschick nie kostet' Unheil!“). Mendelssohn lässt in dieser, um das zweite Strophenpaar verkürzten Fassung Motivik, Tonartenbereich und Tempo unverändert. Folglich muss das den Chor abschließende Rezitativ („Sieh, Hämon erscheint“) auch anders begonnen und gestaltet werden, als dies in der späteren Fassung mit dem zweiten Strophenpaar in *f*-Moll der Fall ist. In dieser verkürzten Fassung führt Mendelssohn die schon im Einleitungstakt der ersten Strophe begonnene Motivik der begleitenden Stimmen bis zum Ende des Rezitativs fort, so dass die Komposition eine in sich geschlossene musikalische Sprache aufweist. Das Particell gibt also nicht nur klare Auskunft darüber, dass das zweite Strophenpaar ausgelassen wurde, sondern dass nach einer Überleitung auch ein durchgehend anderes Rezitativ in Potsdam musiziert wurde.<sup>30</sup>

Doch das Particell klärt noch mehr. Nach dem ausgestrichenen Anfang der zweiten Strophe ist von Mendelssohn ein zusätzlicher Doppelbogen (dreiseitig beschrieben) eingefügt (siehe Abbildung 4 a, b und c, S. 177 f.). Die erste Seite des Bogens beginnt wieder mit den zwei abschließenden Kadenzaktakten der ersten Gegenstrophe. An diese ist nun eine andere, dreitaktige instrumentale Überleitung angefügt, auf die dann das zweite Strophenpaar (*f*-Moll Allegro) folgt. Die dritte Seite endet wieder mit dem Rezitativ („Sieh, Hämon erscheint“), hier in einer grundlegend neuen Form. Die letzte Seite des Doppelbogens bleibt folglich leer. Dies ist die Komposition der endgültigen

<sup>29</sup> A. Böckh/E. H. Toelken/Fr. Förster, *Über die Antigone und ihre Darstellung auf dem königlichen Schloßtheater im Neuen Palais bei Sanssouci*, Berlin 1842, S. 28 (Fußnote). In der Berliner Staatsbibliothek sind mehrere Ausgaben gedruckter Textbücher mit dem Titel *Chöre zur Antigone des Sophokles componirt vom königlichen Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy* vorhanden. Bei einer dieser (zum Teil undatierten) Ausgaben – offensichtlich der frühesten – fehlt tatsächlich das zweite Strophenpaar.

<sup>30</sup> Hier bestätigt sich Flashars oben zitierte Vermutung von einer anderen „musikalischen Gestaltung“, da er zu Recht davon ausging, dass ein veränderter Text auch eine veränderte kompositorische Haltung Mendelssohns bedingen müsse.



The image displays two pages of handwritten musical notation, labeled 'a' and 'b'. The notation is arranged in systems of staves. The top system on page 'a' features a vocal line with lyrics in German: '... die Antigone.' Below it, a piano accompaniment is written for the right hand. The bottom system on page 'a' shows a vocal line with lyrics: '... die Antigone.' and a piano accompaniment. Page 'b' contains several systems of notation, including vocal lines with lyrics such as '... die Antigone.' and piano accompaniment. The handwriting is in ink on aged paper, and the notation includes various musical symbols such as notes, rests, clefs, and dynamic markings.

Abbildung 3a und b: Particell mit Singstimmen, Autograph, 27.9.1841 (D-B MA Depos. Berlin Ms. 4, Bogen 5, S. 1 und 2)

Fassung. Das Particell enthält also zwei unterschiedliche Fassungen dieses Chorlieds: Zum einen die in Potsdam aufgeführte Variante, in der das abschließende Rezitativ mit der oben beschriebenen Überleitung auf die erste Gegenstrophe folgt, zum anderen die später erweiterte Fassung, in der Mendelssohn das zweite Strophenpaar mit dem Text von Böckh (*f*-Moll Allegro) eingefügt hat.

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, kurz auf musikalische Beobachtungen zu dem hier diskutierten Sachverhalt einzugehen. Die Potsdamer Variante zeigt, dass Mendelssohn bemüht war, das Chorlied No. 3 als geschlossene Einheit darzustellen. Die erweiterte Fassung verweist aber auf eine grundsätzlich andere Haltung des Komponisten zu dem Lied. Anstelle eines motivisch abgerundeten Ganzen zerlegt Mendelssohn die Strophenpaare und das Rezitativ in drei äußerst unterschiedliche Teile. Dabei beschreiben die plötzlich eintretenden Tempoveränderungen von Moderato (in Vierteln) zu Molto Allegro (in Halben) und der Weg zurück in das abschließende Rezitativ nur einen grundlegenden Unterschied. Mit der abrupten Wendung von *F*-Dur nach *f*-Moll zu Beginn des zweiten Strophenpaares verlässt Mendelssohn deutlich die Haltung zu dem Chorlied, die er mit „Melancholie“<sup>31</sup> charakterisiert hatte. Doch holt er sich diese Gefühlswelt im Übergang zum abschließenden Rezitativ verstärkt zurück. In der Textpassage „Sieh', Hämon erscheint“, in der der beobachtende Chor auf die Trauer des Auftretenden verweist („von Jammer erfüllt, um der Hochzeit Raub sich betrübend“), singt der einstimmig gesetzte Männerchor auf (er)-scheint die Note *a* und gewinnt so die ursprüngliche Tonart *F*-Dur zurück (siehe Abbildung 4 c, vorletztes System, S. 178). Von dieser im Handlungsverlauf völlig unerwarteten Wendung nach Dur geht Süße und gleichermaßen tiefste Trauer aus; einer der unglaublichsten Momente der gesamten Komposition.

Dass der Doppelbogen mit dem zweiten Strophenpaar nachträglich eingelegt worden ist, lässt sich aus Folgendem schließen: Die Komposition aller Chorlieder ist auf elf Doppelbögen geschrieben worden, d. h. vier Seiten bilden jeweils einen Bogen. Eine Seite hat in der heute gebundenen Form das Format 29 × 23 cm. Mendelssohn hat selbst, bei Chor No. 1 beginnend, mit rot-braunem Stift jeden Bogen nummeriert (Bogen 1 umfasst die Seiten 1 bis 4, Bogen 2 die Seiten 5 bis 8 etc.).<sup>32</sup> Die ausgestrichenen Takte des ersten Kompositionsversuchs an dem zweiten Strophenpaar befinden sich auf den unteren zwei Systemen der vierten Seite von Bogen 4. Die Fortführung der verkürzten Fassung für Potsdam beginnt auf der nächsten Seite, der ersten Seite von Bogen 5. Also wurde der Bogen mit den drei Seiten, auf denen das *f*-Moll Allegro notiert ist, später dazwischen gelegt.<sup>33</sup> Nach Bogen 5 führt Mendelssohn die Zählung der Vierseitigkeit bis zum Ende der Komposition fort.

Über die Entstehung der später eingelegten Seiten lässt sich Genaueres ermitteln: Böckh hat Mendelssohn am 12. November, also zwei Wochen nach der Erstaufführung der *Antigone*, die Übersetzung des zweiten Strophenpaares zukommen lassen. Bei

<sup>31</sup> Brief an Droysen vom 2.12.1841 – in: Carl Wehmer (Hrsg.), *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel Felix Mendelssohn-Bartholdys mit Johann Gustav Droysen*, Heidelberg 1959, S. 72.

<sup>32</sup> Mit demselben Stift hat Mendelssohn auch musikalische Korrekturen angebracht.

<sup>33</sup> Die drei eingeschobenen Seiten haben außerdem optisch ein anderes Erscheinungsbild als die sie umgebenden Seiten. Sie sind enger beschrieben.



The image displays two pages of handwritten musical notation, labeled 'a' and 'b'. The music is written on multiple staves, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked 'Alto Allegro'. The lyrics are in German and appear to be from the play 'Antigone'.

**Page a (left):**

- Tempo: *Alto Allegro*
- Lyrics: *... in der Nacht der Nacht die ich nicht schlafen konnte...*
- Lyrics: *... die mich dem Göttergötze nicht weichen in dem Göttergötze...*
- Lyrics: *... immer der Götter der Götter immer der Götter der Götter...*
- Lyrics: *... die mich dem Göttergötze nicht weichen in dem Göttergötze...*

**Page b (right):**

- Lyrics: *... die mich dem Göttergötze nicht weichen in dem Göttergötze...*
- Lyrics: *... die mich dem Göttergötze nicht weichen in dem Göttergötze...*
- Lyrics: *... die mich dem Göttergötze nicht weichen in dem Göttergötze...*
- Lyrics: *... die mich dem Göttergötze nicht weichen in dem Göttergötze...*

Abbildung 4 a, b und c: Particell mit Singstimmen; Autograph, 27.9.1841 (D-B MA Depos. Berlin Ms. 4, zwischen Bogen 4 und 5 eingelegerter Bogen, S. 1, 2 und 3)



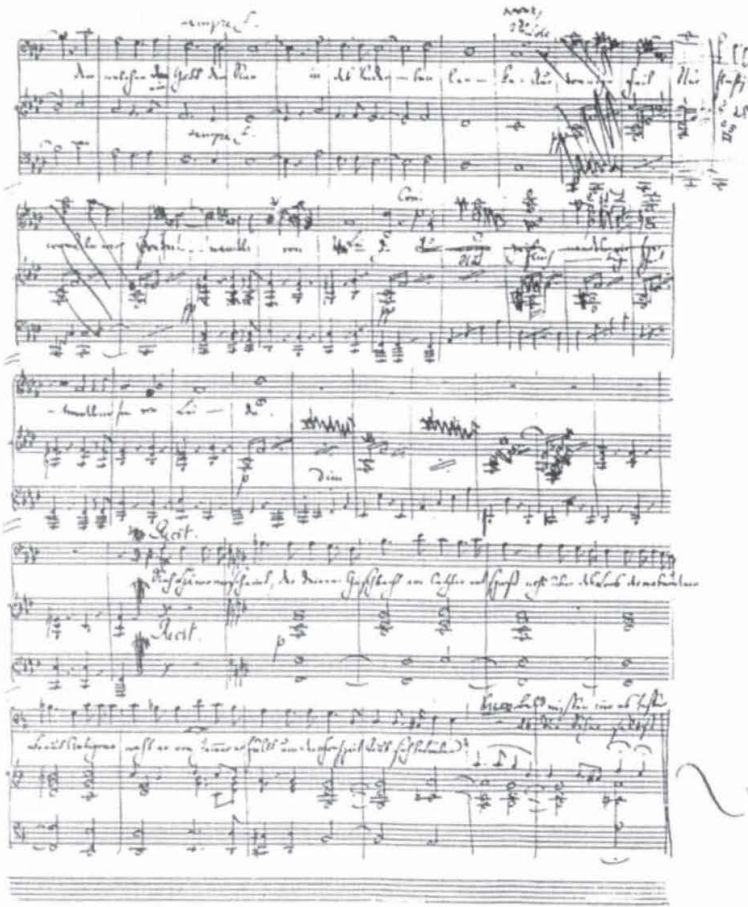


Abbildung 4c

Abbildung 4c zeigt den Bogen mit dem *f*-Moll Allegro und dem anschließenden Rezitativ weist im Schriftbild viele kleinteilige Korrekturen auf. Die musikalische Linienführung wie auch der Satz des Chores erfahren bis zur endgültigen Fassung der Druckvorlage des Klavierauszugs mehr Änderungen als alle anderen Teile der gesamten Komposition. Ebenso ist die endgültige Textfassung noch nicht erreicht. Ein Textvergleich zeigt, wie Mendelssohn auch in die Fassung von Böckh mit partiellen Rückgriffen auf Donners Übersetzung und mit eigenen Formulierungen eingegriffen hat (siehe Übersicht S. 179).

Wie intensiv Mendelssohn an diesem für ihn und Böckh so wichtigen Teil weitergearbeitet haben muss, sieht man auch an zwei späteren, textungebundenen Verbesserungen: Den solistisch vorgetragenen Schluss-Satz der zweiten Strophe („Nimmer naht im Leben das Glück lauter und frei von Leide“) lässt Mendelssohn im Particell vom Chor wiederholen. In den folgenden Quellen fügt er aber bei der Chorwiederholung nach dem Wort „Glück“ zwei Pianissimo-Takte des Orchesters ein, die einen unüberhörbaren Effekt sowohl auf das Ende des ersten Satzteiles („im Leben das Glück“), als auch auf die folgenden Worte („lauter und frei von Leide“) erzielen. Diese plötzliche Unterbrechung vergrößert die Bedeutung des gegensätzlichen Wortpaares Glück – Leide. Entsprechend wird dieser Effekt in der zweiten Gegenstrophe eingesetzt. Auch wird die

Mendelssohns Arbeitstempo ist es nicht unwahrscheinlich, dass er in den verbleibenden zwei Tagen bis zu Fannys Geburtstag (die Widmung stammt vom 14. November) diese Seiten komponiert hat. Es kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass er dem Geburtstagsgeschenk diesen Bogen später einfügte; auf jeden Fall besaß Fanny letztlich die gesamte kompositorische Urschrift (bis auf die Ouvertüre und No. 2a), die dem Komponisten so ungewöhnliches Vergnügen bereitet hatte: „[...] da componirte ich aus Herzenslust drauf los, [...] und die Chöre knallen, daß es eine wahre Wonne ist. Die Aufgabe an sich war herrlich, und ich habe mit herzlicher Freude gearbeitet.“<sup>34</sup>

Der eingelegte Bogen mit dem *f*-Moll Allegro und dem anschließenden

<sup>34</sup> Brief an David, 21.10.1841 – in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig 1972, S. 168.

## Textvergleich: Antigone, 2. Stasimon

Donner (1839)	Particell (D-B MA Depos. Berlin Ms. 4)	Druckvorlage des Klavierauszugs (D-B N. Mus. ms 7) englisches Verlagsexemplar (D-B N. Mus. ms 20) gedruckte Partitur	Böckh
<b>Strophe 2</b>			
<p>Wie mag Einer in frechem Stolze, Zeus, deine Gewalt bezwingen, Die nimmer der Schlaf bändigt, der ewigjunge, Nimmer die raschen Göttermonden? In nie alternder Jugend wohnst du In Olympos lichten, strahlenden Glanz, o König! Und hinfort in alle Zeiten,</p>	<p>Wer mag deine Gewalt, o Zeus, kühn aufhalten in frevlem Hochmut?  Die nimmer der Schlaf bändigt der Allenträfte Nimmer der Götter rasche Monden. In nie alternder Zeit bewohnst du des Olympos lichten strahlenden Gipfel Herrscher! für vergangne Zeit und Zukunft</p>	<p>Wer mag deine Gewalt, o Zeus kühn aufhalten in frevlem Hochmut?  die nimmer der Schlaf fesselt, der Allenträfte, nimmer der Götter rasche Monden. In nie alternder Zeit bewohnst du Des Olympos lichten strahlenden Gipfel, Herrscher! für vergang'ne Zeit und Zukunft,</p>	<p>Wer mag deine Gewalt, o Zeus, kühn aufhalten in frevlem Hochmut,  die nimmer der Schlaf fähet, der Allenträfte Nimmer der Götter rasche Monden! In nie alternder Zeit bewohnst du des Olympos lichten, strahlenden Gipfel, Herrscher! In Vergangenheit und Zukunft</p>
<p>Wie für das <u>Vergangene</u>, gilt Dies Gesetz: <u>nie waltet</u> <u>Im Leben das Glück</u> <u>lauter und frei vom Leide.</u></p>	<p>und jetzo bestehet dies Gesetz: <u>Nimmer waltet</u> <u>im Leben das Glück</u> <u>lauter und frei von Leide.</u></p>	<p>und jetzo bestehet dies Gesetz: <u>Nimmer nahet</u> <u>im Leben das Glück</u> <u>lauter und frei von Leide.</u></p>	<p>und jetzo bestehet dies Gesetz, <u>welches niemals</u> <u>ob Sterblicher Los</u> <u>waltet sonder Unheil</u></p>
<b>Gegenstrophe 2</b>			
<p>Hoffnung, die in der Irr' Hoffnung umherschweift, So viele der Männer tröstend, Wird vielen ein Trug flatternder, eitler Gierden: <u>Diesen beschleicht sie</u> <u>Arglos</u>, eh sie den Fuß setzen auf glühend Feuer. Ein gepriesener Ausspruch Scholl von dem Mund der Weisheit: Es erscheine gut das Böse dem, welchem <u>ein Gott das Herz</u> <u>In das Verderben lenke.</u> <u>Nur flüchtige Zeit wandelt er</u> <u>frei von Leide.</u></p>	<p>Denn die schweifende Hoffnung  beut oft wohl vielen der Männer Segen, doch vielen der leichtsinnigen Wünsche Täuschung <u>manchen beschleicht sie</u> <u>arglos</u> bis er den Fuß senget an heißer Flamme. Das gepriesne Wort drum scholl von des Weisen Munde: Es bedünke Böses gut oft dem, welchem <u>ein Gott den Sinn</u> <u>in das Verderben lenke.</u> <u>Nur flüchtige Zeit...</u> <u>frei von Leide</u> (verschiedene durchgestrichene Varianten, unlesbar)</p>	<p>Denn die schweifende Hoffnung  bringt oft wohl vielen der Männer Segen, doch vielen der leichtsinnigen Wünsche Täuschung, <u>manchen beschleicht sie</u> <u>arglos</u>, bis er den Fuß senget an heißer Flamme. Das gepries'ne Wort drum scholl von des Weisen Munde: es bedünke Böses gut oft dem, welchem <u>ein Gott den Sinn</u> <u>in das Verderben lenke;</u> <u>Nur flüchtige Zeit wandeln wir</u> <u>frei von Leide.</u></p>	<p>Denn die schweifende  beut oft wohl vielen der Männer Segen, doch vielen der leichtsinnigen Wünsche Täuschung; <u>Nimmerbewußtem kommt sie,</u> <u>bis er den Fuß senget</u> <u>an heißer Flamme.</u> Das gepriesne Wort drum scholl von des Weisen Munde, es bedünke Böses gut oft dem, welchem <u>den irren Sinn</u> <u>der Gott lenkt zum Unheil.</u> <u>Nur mindeste Zeit wandelt er</u> <u>sonder Unheil.</u></p>



Tempobezeichnung im Particell – Molto Allegro – von Mendelssohn in Allegro con fuoco umgewandelt. Damit setzt er das zweite Strophenpaar in seinem musikalischen Charakter vom ersten (Moderato) noch deutlicher ab.

Das Chorlied No. 4 („O Eros, Allsieger im Kampf“) ist bis auf die üblichen Korrekturen beim Kompositionsvorgang flüssig durchgeschrieben und, von minimalen rhythmischen Versetzungen bzw. Überlappungen abgesehen, bereits in seiner endgültigen Form vorhanden. Lediglich in den vier instrumentalen Einleitungstakten ist im Particell die Tonhöhe im Verhältnis zu den späteren Quellen noch um eine Oktave tiefer angegeben. Auffällig ist, dass Mendelssohn die Gegenstrophe, obwohl sie eine exakte Wiederholung der Strophe darstellt, für die vier Chorsoli ganz ausschreibt.

Im anschließenden Kommos (Allegro moderato) stellt Mendelssohn den Teilen des Chores melodramatische, also gesprochene Sequenzen der Antigone gegenüber. Die Chor Teile weisen kaum Korrekturen auf und bleiben auch in den anderen Quellen weitgehend unverändert. Besonders auffällig im Particell ist jedoch, dass die Kompositionen der melodramatischen Teile – von Mendelssohn ebenfalls als Rezitativ bezeichnet – Unsicherheiten in der Notation aufweisen, da er sich hier in für ihn ungewohnte Kompositionstechniken begibt. Die eigentlichen Rezitative waren Mendelssohn durch seine besondere Kenntnis von Bach und Händel sowie durch eigene kirchenmusikalische Arbeiten bestens vertraut. In den melodramatischen Teilen erreicht er aber an keiner Stelle die flüssige Handschrift, die sonst das Particell über weite Strecken auszeichnet. Deutlich sichtbar wird dies beispielsweise an der Komposition des dritten melodramatischen Einsatzes der Antigone („Weh! Weh! Verlacht werd' ich!“). Neben diversen Einzelkorrekturen gibt es Ausstreichungen mehrerer zusammenhängender Takte der Begleitung (2. und 3. System), auch ist sich Mendelssohn nicht sicher, unter wie viele Worte ein Akkord gesetzt werden soll. Das führt u. a. zu Ausstreichungen von bereits gesetzten Taktstrichen (z. B. im 4. System).

Mendelssohn hat sich, wie Devrient berichtet, bei der Komposition dieser Teile beraten lassen:

„[...] Felix bemühte sich auch mit eingehender Sorgfalt um die genaue Uebereinstimmung von Musik und Rede. So mußte ich ihm – da ich an dem ersten Entwurf Manches auszustellen hatte – die Textstellen mit vollem scenischen Ausdruck recitieren, er verlangte dann so viel rhythmische Nachgiebigkeit, als er musikalisch bedurfte, und nachdem wir mit Ab- und Zugeben den declamatorischen Ausdruck in Accenten und Rhythmus festgestellt, fixierte er den musikalischen. Ohne Felix' seinen Tact für dramatische Verlebendigung würden diese Melodramen nicht Meisterstücke ihrer Gattung geworden sein.“<sup>35</sup>

So ist es bemerkenswert, dass Mendelssohn alle Variationsmöglichkeiten der ihm bis zu diesem Zeitpunkt nicht vertrauten Melodramentechnik verwendet. Er benutzt erstens Sprache völlig ohne Musik, zweitens Sprache, die wie im (gesungenen) Rezitativ akkordisch begleitet wird, drittens Sprache, die genau der Rhythmisierung der instrumentalen Begleitung zu folgen hat („mit den Noten“)<sup>36</sup> und viertens dialogische Partien,

<sup>35</sup> Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 222.

<sup>36</sup> Im ersten melodramatischen Teil des Antigone-Textes setzt Mendelssohn unter die Wort „(Hyme-) näen erschollen nicht“ Noten ohne bestimmte Tonhöhe, eine Schreibweise, die erst im 20. Jahrhundert üblich wurde:





in denen sich instrumentale Phrasen mit gesprochenen abwechseln. Hier entsteht eine Art Rede und Gegenrede.<sup>37</sup>

Die generelle Verwendung von melodramatischen Teilen gibt der gesamten Komposition einen noch größeren Reichtum, als sie ihn in ihren vielfältigen musikalischen Teilen ohnehin schon besitzt. Es mögen aber auch theaterpraktische Erwägungen gewesen sein, die ihn zur Kompositionstechnik des Melodrams greifen ließen: Mitte des 19. Jahrhunderts war es sicher schwer vorstellbar, dass es eine sprachlich und szenisch so brillante Sängerin geben könnte, die in der Lage wäre, auch die großen Schwierigkeiten der Sprechrolle der Antigone zu bewältigen.<sup>38</sup> Vor allen Dingen musste ja auch von den Darstellern in Potsdam bei dem ersten Rekonstruktionsversuch einer unbearbeiteten Sophokles-Tragödie sprachliches und szenisches Neuland betreten werden. Umgekehrt wird es keine Schauspielerin im zur Verfügung stehenden Ensemble gegeben haben, die die Rolle der Antigone übernehmen konnte und gleichzeitig über hervorragende sängerische Qualitäten verfügte. Was auch immer die Überlegungen gewesen sein mochten, so erreicht der Einsatz melodramatischer Teile eine geradezu ideale Verzahnung von Musik und Sprache.

Die Chor Teile des Kommos sind so gearbeitet, dass sie auch dort, wo sie variiert oder in andere Tonhöhe gesetzt sind, den Eindruck strophischer Wiederholungen vermitteln. Hierdurch erreicht Mendelssohn eine musikalische Geschlossenheit des Kommos bei größter Variabilität der melodramatischen Teile.

Der erste melodramatische Text der Antigone in der No. 4 ist in den späteren Quellen weitgehend unverändert übernommen worden. Devrient berichtet jedoch, dass der gedruckte Klavierauszug und die Partitur an folgender Stelle nicht die Intention des Komponisten korrekt wiedergeben: Es „müssen die Worte ‚und nie wieder‘ auf die Noten *d d d cis* gesprochen werden.“<sup>39</sup>

Im zweiten melodramatischen Teil weist Devrient auf eine weitere, nicht korrekt wiedergegebene Stelle hin: Die vier Silben „Gleich des Epheus“ seien „auf die Achtelnoten *h e gis h*“ zu sprechen. Diese Notenfolge erscheint im Particell musikalisch zweimal, in den anderen Quellen nur einmal. Interessant ist, dass die genannte Stelle in keiner Quelle, auch nicht in der gedruckten Partitur so wiedergegeben ist, wie es nach Devrient korrekt wäre. Dagegen findet sich im englischen Verlagsexemplar hier erstens der frei unterlegte deutsche Text mit seiner englischen Übersetzung, zweitens – sieben Notenzeilen höher – der ganze englische Text, von anderer Hand (Mendelssohns?) mit Bleistift noch einmal aufgeschrieben. Die einzelnen Silben der Worte „i – vys win – ding“ sind hier durch Unterstreichung hervorgehoben. Um jeden Zweifel für die Ausführung auszuschließen, sind diese Worte ein drittes Mal, wiederum in anderer Schrift, mit Bleistift direkt unter die Achtelnoten der Soloflöte geschrieben. Das belegt also, mit welcher ungewöhnlichen Genauigkeit im Detail Proben- und Aufführungserfahrungen der *Antigone* weitergegeben wurden.

<sup>37</sup> Georg Benda, der dieses Kompositionsprinzip zu musikalisch größter Reife entwickelt hat, bezeichnete seine Kompositionen *Ariadne auf Naxos* und *Medea* als Duodramen; dies kann auch als ein Verweis auf das dialogische Prinzip zwischen Musik und Sprache gedeutet werden.

<sup>38</sup> Eine Maria Callas, die in Pasolinis Film die Medea zu spielen in der Lage war, muss auch im 20. Jahrhundert als Ausnahme angesehen werden.

<sup>39</sup> Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 222, Fußnote.

Im gleichen melodramatischen Teil der Antigone ist bei dem Satz „rastlos zehrt der Regen an ihr, lautet die Sage, der Schnee lässt sie nimmer, und badet unter den thränenden Brau'n ewig den Busen ihr“ im Particell der Text so gesetzt, dass die Sprache mit der Rhythmisierung der Noten gestaltet werden muss. In der Druckvorlage des Klavierauszugs und im englischen Verlagsexemplar hört die Rhythmisierung ab „badet unter den thränenden [...]“ auf. Die typischen, ganztaktigen Halteakkorde einer Rezitativbegleitung verweisen hier auf einen gewünschten freieren Umgang des Sprachflusses. In der gedruckten Partitur wird diesem Text jedoch wieder ein Teil seiner rhythmischen Freiheit genommen, indem hier die Worte in einzelne Silben zerlegt notiert sind. Diese endgültige Fassung zeigt, auf welcher differenzierte Weise Mendelssohn fest rhythmisierte Sprache („mit den Noten“) in völlig freie Sprache zu überführen in der Lage war.

No. 5 („Auch der Danae Reiz“) beginnt mit einem Melodram, das im Particell auf vier Systemen notiert ist. Auf den ersten Blick vermittelt es den Eindruck, als müsse der Weg zur endgültigen Fassung noch weit sein, da fast jeder Akkord durchgestrichen oder korrigiert ist. Vergleicht man aber die weiteren Quellen, so stellt man fest, dass hier bereits die endgültige Fassung erreicht wurde. Diese Art der Korrektur ist für die Schreibweise Mendelssohns äußerst ungewöhnlich. Man kann daher annehmen, dass diese Teile in der praktischen Erprobung zusammen mit *Devrient* entstanden sind.

Die erste Strophe und Gegenstrophe mit der seltenen Bezeichnung *Allegro serio* sind im Particell musikalisch gemeinsam notiert, in den späteren Quellen dagegen auseinander geschrieben. Das Chorlied insgesamt weist kaum Korrekturen auf und besitzt bis auf wenige rhythmische Abweichungen seine endgültige Form. Anders verhält es sich mit dem Nachspiel des Orchesters. Im Particell nimmt Mendelssohn nach fünf *Diminuendo*-Takten den Melodieanfang des ersten Strophenpaares wieder auf und rundet so die Komposition ab. In den darauffolgenden Quellen beendet er das Nachspiel ohne diesen melodischen Rückgriff.

Der grandios-hymnische Bacchus-Chor (No. 6: „Vielnamiger! Wonn' und Stolz der Kadmosjungfrau“), der Höhepunkt der Doppelhörigkeit in der Schauspielmusik zur *Antigone* – die Sänger „verüben [...] einen Lärm, daß sich einem die Haare zu Berg sträuben“<sup>40</sup> – ist, abgesehen von einer unbedeutenden Schlussvariante der letzten vier Takte der ersten Gegenstrophe, im Particell bereits fertig. Durchstreichungen verweisen hier auf ein wohl immer schnelleres Arbeitstempo des Komponisten.

Drei Takte vor dem Ende des Zwischenspiels zwischen erster Strophe und Gegenstrophe überklebt Mendelssohn zwei Drittel der bereits komponierten Seite und streicht die folgenden sechs Takte der ersten Seite auf Bogen 9 durch. Die ursprüngliche Komposition (unter der Überklebung und in den durchgestrichenen Takten sichtbar) zeigt in der Klavierstimme eine durchgehend instrumentale Begleitung mit aufsteigenden akkordischen Brechungen. In der Fassung, die Mendelssohn darüber geklebt hat, wird der Gesamttext von „Auf dem Felsen“ bis „Epheus voll“, abgesehen von zwei Piano-Stützakkorden, von den vier Chorsoli a cappella vorgetragen. Die folgenden Quellen

<sup>40</sup> Brief an David, 21.10.1841, in: Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus Leipziger Archiven*, S. 169.



enthalten dann die endgültige Fassung, die sich von punktueller, durchsichtiger Begleitung zu immer dichterem Orchesterklang entwickelt. Am 25. September, zwei Tage vor der Fertigstellung des Particells, schreibt Mendelssohn an Kistner: „Wie steht es denn mit dem Notenpapier? Ich schmiere hier soviel voll, daß ich bald auf dem Trocknen bin, wenn Sie mich nicht wieder flott machen.“<sup>41</sup>

Auch No. 7 („Hier kommt er ja selbst“) vermittelt den Eindruck außerordentlich schnellen Arbeitstempos. Bis auf kleine Verfeinerungen hat die Komposition ohne nennenswerte Ausstreichungen und Korrekturen im Particell ihre endgültige Form erreicht. Vor allem sind die melodramatischen Teile so auf das Papier gebracht, als hätte Mendelssohn während des Komponierens Vertrautheit mit dieser Technik gewonnen.

Mendelssohn, der sich trotz der „herzlichen Freude“, die ihm die Arbeit an der Schauspielmusik zur *Antigone* „mit ihrer übertriebenen Schönheit und Herrlichkeit“<sup>42</sup> bereitet hatte, zunächst nicht ganz sicher war, ob er das Werk überhaupt herausgeben solle, schreibt einen Tag nach der ersten Aufführung der *Antigone* an Kistner:

„Nun ist sie gestern glücklich und glänzend vom Stapel gelaufen [...]. Es ist hier gar zu schwer über ein eigenes Werk nur einigermaßen zur Besinnung zu kommen, man findet meist nur unverschämte Schmeichler, oder aber so unverschämte Kritiker, und mit beiden ist es nicht gethan, denn beide verleiden einem alles von vorne herein. Bis jetzt habe ich nur mit der Bewunderung zu thun gehabt, nun es vorbei ist, werden indeß wohl die Gelehrten kommen, und mir offenbaren wie ich hätte componieren müssen wenn ich ein Berliner gewesen wäre [...].“<sup>43</sup>

Und die kritischen Gelehrten kamen. Ihre Beanstandungen konnten jedoch den überwältigenden Erfolg der ersten Aufführung einer unbearbeiteten Sophokles-Tragödie in keiner Weise beeinträchtigen.

<sup>41</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 314.

<sup>42</sup> Brief an David, 23.9.1841, in: Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus Leipziger Archiven*, S. 166.

<sup>43</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, S. 315.