

# Felix Mendelssohn Bartholdys Schauspielmusiken zu *Antigone* und *Ödipus in Kolonos*

Susanne Boetius

Die Beschäftigung mit der Antike nimmt seit der „Wiederentdeckung“ der aristotelischen *Poetik* in der italienischen Renaissance eine zentrale Stellung im theatertheoretischen Diskurs in Mitteleuropa ein. Im Deutschland der Frühaufklärung führte die Rezeption der französischen Klassik zu einer verstärkten Beschäftigung mit antiken Dichtungstheorien. Produktions- und wirkungsästhetische Aspekte wurden beispielsweise in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* mit Berufung auf Horaz und Aristoteles diskutiert. Die Auseinandersetzung mit antiker Kunst im Allgemeinen wurde jedoch vor allem durch das idealisierende Bild geprägt, das Winckelmann Mitte des 18. Jahrhunderts von der griechischen Antike entworfen hatte. Winckelmann bezog sich ausschließlich auf Griechenland – in bewusster Abgrenzung zum bis dahin vorherrschenden Antikenverständnis der französischen Klassik, die sich an Rom orientiert hatte. Seine Gedanken über die Nachahmung und Vorbildlichkeit griechischer Kunstwerke ließen sich auch auf Literaturtheorie und Dichtung übertragen.

Das Interesse am Theater der griechischen Antike war nicht allein auf den literarischen Text beschränkt. Es erstreckte sich auf sämtliche Bereiche der Aufführung, wie etwa Ausstattung, Deklamation und musikalische Gestaltung. Daran schloss sich die Diskussion über die Aufführbarkeit antiker Stücke auf der zeitgenössischen Bühne im Allgemeinen und über den griechischen Chor im Besonderen an.

## I

In seiner Funktion als Theaterleiter in Weimar hat sich besonders Goethe darum bemüht, die griechische Tragödie auf die Bühne seiner Zeit zu übertragen. Auf dem Weimarer Spielplan finden wir zu Beginn des 19. Jahrhunderts August Wilhelm Schlegels heftig umstrittene Bearbeitung des *Ion*, Schillers *Braut von Messina* und Friedrich Rochlitz' Bearbeitung der

*Antigone*, um nur einige Beispiele zu nennen. Als erfahrener Theaterpraktiker hielt Goethe die sprachliche und inhaltliche Umarbeitung antiker Dramentexte für unabdingbar, um so dem modernen Publikum das Verständnis dieser Dichtung zu erleichtern. In den Bearbeitungen griechischer Tragödien wurde häufig auf den Chor verzichtet, da er als ein der modernen Bühne zu fremdes Element empfunden wurde. Goethes Bühnexperimente fanden beim Publikum dennoch keinen sonderlichen Anklang, sodass die Stücke schnell wieder abgesetzt wurden.

E. T. A. Hoffmann hob in seinem *Schreiben eines Klostergeistlichen* aus dem Jahr 1803 die Vergeblichkeit des Versuchs hervor, griechische Musik nachahmen zu wollen. Die Inszenierung des Chors in Schillers *Braut von Messina* kommentierte er dabei mit beißendem Spott:

„So wie ich lese, wird das erwähnte neue Trauerspiel des Herrn Schiller dort auf der Bühne aufgeführt, und unbezweifelt hat man daher die Deklamation notiert, und sie wird von Klanginstrumenten begleitet. Schreibe mir, mein Lieber, ob Herr Schiller selbst, oder ein anderer den Alten so glücklich auf die Spur gekommen ist, und welche Mittel man angewendet hat, die Schauspieler und Tonkünstler in das Geheimnis der uns ganz fremd gewordenen Melopöia einzuweihen. Jemand schreibt zwar im Freimüthigen, daß der Chor von sieben Männern gesprochen worden sei, und daß es geklungen habe, als sagten Schüler ihre Lektion auf, und ich kann mir in der Tat nichts Läppischeres und Ungereimteres denken, als wenn mehrere Leute auf dem Theater Verse hersagten, ohne an jene notierte Deklamation, die sie zum Halten des Tons und des Rhythmus nötigt, gebunden zu sein; ich kann es mir aber auch gar nicht denken, daß die gelehrten Herren in Weimar jemals auf den Gedanken geraten sein sollten, den Griechischen Chor wieder auf das Theater zu bringen, wenn sie nicht die Art seiner Darstellung bei den Alten im ganzen Umfange inne hätten; bei der Vorstellung, die jener tadelsüchtige Mann sah, waren die Tibiisten wahrscheinlich noch nicht eingespielt.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> E. T. A. Hoffmann, *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher Libretti, Juristische Schrift, Werke 1794–1813*, hrsg. von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel, Hartmut Steineke, Frankfurt am Main 2003 (Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 1), S. 493. – „Tibiisten“, wie E. T. A. Hoffmann sie nennt, sind Aulospiele. Der Aulos (lat. tibia), der lange Zeit fälschlicherweise mit „Flöte“ übersetzt wurde, gehört zur Familie der Rohrblattinstrumente und war das bevorzugte Instrument der griechischen Tragödie.

Der unbefriedigenden Lösung in der *Braut von Messina* eingedenk schlug Hoffmann knapp fünf Jahre später vor, die Idee des griechischen Chors zwar beizubehalten, aber die zeitgenössische Musik auf ihn anzuwenden. Dichter und Komponist müssten hierbei – wie er schrieb – „kräftig und kurz“ sein, damit es nicht klinge „wie eine Oper, worin die Hauptpersonen wegen Heiserkeit oder sonst ihre Rollen absprechen.“<sup>2</sup>

Hoffmanns Idee, den griechischen Chor mit zeitgenössischer Musik zu verbinden, sollte allerdings erst 1841 verwirklicht werden. Hier hatte der preußische König Friedrich Wilhelm IV. vorgeschlagen oder vielmehr angeordnet, im Potsdamer Theater im Neuen Palais eine griechische Tragödie aufführen zu lassen unter bestmöglicher Berücksichtigung der antiken Aufführungsbedingungen. Der Dichter und Dramaturg Ludwig Tieck, der kurz zuvor als „Vorleser des Königs“ an den Hof berufen worden war, wurde mit der Leitung des Projekts beauftragt. Tieck entschied sich für die Inszenierung von Sophokles' *Antigone*, die er zuvor am königlichen Hof vorgelesen hatte. Der Altphilologe August Böckh, der an der Berliner Universität lehrte, war in beratender Funktion für Fragen antiker Aufführungspraxis zuständig. Die Uraufführung fand am 28. November 1841 vor geladenen Gästen statt und war ein ungeheurer Erfolg. Die Inszenierung wurde daraufhin im folgenden Jahr auf die große Bühne des Berliner Schauspielhauses übertragen. Auch in zahlreichen anderen Städten, z. B. in Leipzig, Dresden, München, aber auch in London und Paris, wurde *Antigone* auf den Spielplan gesetzt. In Potsdam gab Friedrich Wilhelm IV. in den folgenden Jahren weitere Tragödieninszenierungen in Auftrag, unter anderem 1845 *Ödipus in Kolonos* von Sophokles. Keine der nachfolgenden Inszenierungen konnte aber nur annähernd den gleichen Erfolg wie *Antigone* erzielen.

---

<sup>2</sup> E. T. A. Hoffmann an Soden (23. April 1808), ebd., S. 189.

II

Im Bereich des Textes und der Ausstattung waren Tieck und seine Mitarbeiter zwar wesentlich strenger auf Rekonstruktion bedacht als Goethe und Schiller knapp vierzig Jahre zuvor. In Weimar war man, wie gesagt, der Meinung gewesen, griechische Tragödie lasse sich nur in bearbeiteter Form dem Publikum präsentieren. In Potsdam hingegen wählte man mit der Übersetzung von Johann Jacob Christian Donner eine Textgrundlage, die sprachlich zwar umstritten war, in ihrer metrischen Genauigkeit aber dem wissenschaftlichen Stand der Zeit entsprach, da sie in den Versmaßen des griechischen Originals verfasst war. Das Metrum des Sprechverses in der griechischen Tragödie ist der jambische Trimeter. In Situationen größerer Erregung findet sich auch der trochäische Tetrameter. Chorlieder, Sologesänge der Schauspieler sowie Wechselgesänge zwischen Chor und Schauspielern sind hingegen in unregelmäßigen, lyrischen Versmaßen verfasst. Auch bei der Gestaltung des Bühnenraums wurde der aktuelle Forschungsstand berücksichtigt.

Was aber die musikalische Gestaltung der Inszenierung betraf, so waren sich alle Beteiligten einig, dass man hier neue Wege gehen müsse. Entsprechend forderte Tieck:

„Nur nicht einen Takt wie barbarisches Unisono, wie in Braut v. Messina und wie in der Klippschule die Kinder aufsagen.“<sup>3</sup>

Also wurde die Musik bei einem anerkannten zeitgenössischen Komponisten in Auftrag gegeben – und dies war Felix Mendelssohn Bartholdy.

Aufgrund der Eigentümlichkeit der ganzen Unternehmung war zwar für Mendelssohn zunächst der Versuch naheliegend, sich kompositorisch an die Klangvorstellung von antiker griechischer Musik anzunähern. Nach damaligem Verständnis von antiker Musik hätte das eine rein einstimmig rezitativische Gestaltung der Gesänge bedeutet. Nebenbei bemerkt: Tieck hatte sich wohl eine derartige Umsetzung tatsächlich

---

<sup>3</sup> Tieck an von Willisen (14. April 1841), Bibliotheka Jagiellońska Kraków, Signatur: Aut Ludwig Tieck, fol. 1<sup>v</sup>.

gewünscht. Mit Mendelssohns Komposition war er nämlich gar nicht zufrieden, ihm war diese Musik zu modern und zu laut.<sup>4</sup> Nach anfänglichen Versuchen in diese Richtung ließ Mendelssohn aber davon ab. Mit dem richtigen Gespür sah er voraus, dass die Nachahmung antiker Musik nur „zur Lächerlichkeit treiben“<sup>5</sup> könne – von Monotonie und Langeweile ganz abgesehen. Stattdessen wolle er also „die Chöre singen lassen, wie wir die Rollen sprechen würden, [...] wie man sich heut zu Tage in Rede und Gesang auszudrücken pflege.“<sup>6</sup>

In seinen beiden Schauspielmusiken zu *Antigone* und *Ödipus in Kolonos* vermied Mendelssohn archaisierende Melodie- und Harmoniebildungen und verzichtete auch in der Instrumentation vollständig auf jede antikisierend-folkloristische Farbgebung. Das heißt jedoch nicht, dass der Komponist mit dem antiken Vorbild völlig willkürlich verfuhr. In metrischer Hinsicht arbeitete er äußerst genau, obwohl er gegenüber Freunden gestand, „mit den ziemlich holprigen Worten“<sup>7</sup> der Donner’schen Übersetzung seine liebe Not zu haben. Intensiv setzte sich Mendelssohn mit den unterschiedlichen Versmaßen auseinander, was ihm dank seiner hervorragenden Griechischkenntnisse nicht schwerfiel. Dabei empfand er die Bindung an die antiken Metren durchaus nicht als Einschränkung seiner kompositorischen Möglichkeiten. An den befreundeten Historiker Johann Gustav Droysen schrieb er begeistert:

„[...] die Stimmung und die Versrhythmen sind überall so echt musikalisch, daß man die einzelnen Worte nicht zu denken und nur jene Stimmungen und Rhythmen zu komponieren braucht, dann ist der Chor fertig. Man kann sich ja noch heut keine reichere Aufgabe wünschen [...].“<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Tieck an Dingelstedt (15. Dezember 1851), Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Signatur: 157/111.

<sup>5</sup> Eduard Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1869, S. 220.

<sup>6</sup> Ebd. Auslassungen und Ergänzungen in eckigen Klammern von der Autorin.

<sup>7</sup> Mendelssohn an Droysen (2. Dezember 1841), zitiert nach *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy mit Johann Gustav Droysen*, hrsg. von Carl Wehmer, Heidelberg 1959, S. 72.

<sup>8</sup> Ebd.

Mendelssohn vertonte jedoch nicht nur die Chorlieder, sondern sämtliche Abschnitte der Tragödie, die in lyrischen Versmaßen verfasst sind, d. h. alle Teile, die auch in der Antike musikalisch gestaltet waren: Neben den Chorliedern sind dies zum einen Sologesänge der Schauspieler, Monodien genannt, und zum anderen die sogenannten epirrhematischen Szenen. Hierbei handelt es sich um lyrische Dialoge zwischen dem Chor und einem Schauspieler oder gelegentlich auch mehreren Schauspielern. Diese lyrischen Dialoge können sich auf zwei Arten vollziehen: Entweder wechseln sich Sprechverse, die in der Regel der Schauspieler vorträgt, und lyrische Verse, die vom Chor gesungen werden, ab oder beide Gesprächspartner tragen Verse in lyrischen Metren als Wechselgesang vor.

Alle zu vertonenden Abschnitte, die keine reinen Chorlieder sind, also Monodien und Wechselgesänge, hat Mendelssohn melodramatisch behandelt. In Schauspiel und Oper des 19. Jahrhunderts war die melodramatische Technik, d. h. die Kombination von gesprochener Sprache und Instrumentalmusik, weit verbreitet. Als spartenübergreifendes Ausdrucksmittel war für Mendelssohn das Melodram in besonderem Maße geeignet, Übergänge zwischen der gesprochenen Sprache der Schauspieler und dem singenden Chor zu schaffen.

Bei der Komposition der Melodramen hat sich Mendelssohn von dem Schauspieler Eduard Devrient beraten lassen. Devrient spielte in der *Antigone* die Rolle des Haimon. Er berichtet über die Zusammenarbeit Folgendes:

„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 recitiren, 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.“<sup>9</sup>

Auch andere Beschreibungen des Arbeits- und Probenprozesses sowie Korrekturen und Anweisungen zur Ausführung machen deutlich, dass

---

<sup>9</sup> Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, S. 222.

Mendelssohn um die bestmögliche Verbindung von Sprache und Musik bemüht war.

Aber nicht nur innerhalb der Melodramen war der Komponist auf eine enge Verzahnung von gesprochener Sprache und Musik bedacht; auch die Übergänge zwischen musikalischen Nummern und Dialogszenen wollte er möglichst fließend gestaltet wissen. So bezeichnet Devrient seine Melodramen schließlich als „Meisterwerke ihrer Gattung“<sup>10</sup>. Diese Aussage trifft nicht nur den Kern aller melodramatischen Teile in den beiden Schauspielmusiken, sie lässt sich auch auf den musikalischen Reichtum ausweiten, zu dem Mendelssohn in dieser Kompositionsart fähig war. In den berühmten Melodramen Georg Bendas, *Ariadne auf Naxos* und *Medea* – um zwei Kompositionen zu nennen, die Mendelssohn gekannt haben dürfte –, bildet der ständige Wechsel zwischen gesprochener Sprache und musizierter Phrase den allergrößten Teil der Kompositionen. Mendelssohn hingegen verwendete in seinen Melodramen reichere, variabler eingesetzte Techniken. Zwei Beispiele dazu sollen an dieser Stelle genügen.

Das erste musikalische Beispiel aus der *Antigone* ist wegen seiner besonderen Verbindung von Sprache und Musik bemerkenswert.<sup>11</sup> Der Text der Antigone – „die fluchbeladen, unvermählt, nunmehr zu diesem niedersteigt. O weh! Unselig war mir, o Bruder, dein Eh'bund auch! Du stirbst, und mich raffst du fort vom Leben!“ – ist mit einer ausdrucksvollen Unisono-Linie der Streicher unterlegt. Die Worte „O weh!“, „Du stirbst“, „und mich“ antizipieren, wenn sie metrisch gesprochen werden, die punktierten Akkorde (Sechzehntel – Halbe/Viertel) der Flöten und Klarinetten. Diese plötzlichen instrumentalen Einwüfe sind, wenn die Sprache sie rhythmisch vorbereitet, von großer dramatischer Wirkung, denn sie schaffen den Zusammenhang, der auf Antigones eigenen Tod – bis „und mich“ – in einer dynamisch absteigenden Linie hinweist.

---

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu Antigone von Sophokles op. 55*, Partitur, Mendelssohns Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz, Serie 15, No. 114, Breitkopf & Härtel, Leipzig o. J., S. 70.

Susanne Boetius

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of six staves. The top two staves are for the voice (soprano and alto parts), and the bottom four staves are for the piano (right and left hand). The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure features a decrescendo (*dim.*) leading to a piano (*p*) dynamic. The third measure is marked *pp* (pianissimo). The lyrics are: "O weh! Unselig war mir, o Bruder, dein Ehbund und auch! Du stirbst, und mich raffst du fort vom Leben!"

Auszug aus Felix Mendelssohn Bartholdy, Musik zu Antigone von Sophokles op. 55

Plötzlich eintretende Emotion und gedankliche Zusammenfassung werden gleichermaßen geleistet.

Das zweite melodramatische Beispiel aus dem *Ödipus in Kolonos* verdient, unabhängig von der Frage nach metrischen Strukturen, Erwähnung: Auf einem Halteakkord der Streicher spricht Ödipus die Worte: „Des Zeus beschwingter Donner wird mich bald zum Hades führen: zögert nicht, und sendet hin.“<sup>12</sup> Jetzt setzt der übliche Theaterdonner ein, ein über drei Takte von *pianissimo* bis *fortissimo* crescendoender Paukenwirbel mit anschließendem *fortissimo*-Einsatz des ganzen Orches-

<sup>12</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu Oedipus in Kolonos* op. 93, Partitur, Mendelssohns Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz, Serie 15, No. 116, Breitkopf & Härtel, Leipzig o. J., S. 108.

ters. Zu dieser Szene hatte Mendelssohn Folgendes an seinen Freund Karl Klingemann geschrieben:

„[...] da ist noch ein entsetzliches Ungewitter hineingekommen, währenddessen der alte Mann sterben will, und wo ich das ernsthafte Brummen des Donners hätte nachahmen mögen, das mir lieber ist als das Krachen, das gewöhnlich in den musikalischen Gewittern vorgezogen wird.“<sup>13</sup>

Und Klingemann, nicht mit der Komposition, wohl aber mit der griechischen Tragödie gut vertraut, antwortete:

„Dein Donnern wird auch in den tiefen Ton des mystischen Grauens einstimmen, der da im Hintergrund lauert, – es ist mir eben recht, wie Du ihn beschreibst, murmelnd, nicht krachend.“<sup>14</sup>

Um also das gewöhnliche „musikalische Gewitter“, das sich schließlich an der genannten Stelle mit dem Stichwort „Donner“ entlädt, zu vermeiden, baut Mendelssohn sein Gewitter schon in den 26 vorausgehenden Takten allmählich auf. Das erste Grollen der Pauke, das zweimal leise beginnt, sich dann zum *fortissimo* steigert und schließlich *pianissimo* verklingt, setzt unerwartet mit dem Wort „erblüh’n“ ein. Der Chor reagiert jedoch sofort auf das nahende Unwetter mit den Worten: „Hoch in der Luft scholl’s! Hilf, Zeus!“ Donner (der Übersetzer!) hatte an genau der Stelle, wo Mendelssohn sein erstes Donnern im *piano* beginnen lässt, als Regieanweisung „Laute Donnerschläge“ angegeben. Das zweite, jetzt nicht mehr überraschende, Donnern setzt dort ein, wo in der Übersetzung „Wiederholte Donnerschläge“ vermerkt ist. Das Paukenmotiv durchzieht als immer wiederkehrendes Element der Spannung, fließend vom *pianissimo* zum *fortissimo* sich entwickelnd und schließlich im *piano* endend – also „murmelnd, nicht krachend“ –, die gesamte Komposition der Nr. 7.

---

<sup>13</sup> Mendelssohn an Klingemann (15. Februar 1845), zitiert nach *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. von Karl Klingemann, Essen 1909, S. 304.

<sup>14</sup> Klingemann an Mendelssohn (7. März 1845), ebd., S. 305.

Es mögen nicht zuletzt auch theaterpraktische Erwägungen gewesen sein, die Mendelssohn zur Kompositionstechnik des Melodrams greifen ließen. Es hätte ja auch denkbar sein können, die lyrischen Abschnitte von den Schauspielern singen zu lassen. Allerdings war es wohl Mitte des 19. Jahrhunderts kaum möglich, szenisch und sprachlich so brillante Sängerinnen und Sänger zu finden, die zugleich in der Lage gewesen wären, die großen Anforderungen, die die Sprechrollen boten, bewältigen zu können. Man denke nicht nur an die „holprige“ Sprache, sondern auch an die ungewohnte Metrik der griechischen Tragödie. Umgekehrt wird es im zur Verfügung stehenden Schauspielensemble keine Darsteller gegeben haben, die die Hauptrollen in den Tragödienaufführungen übernehmen konnten und gleichzeitig über hervorragende sängerische Qualitäten verfügten. Genügend Schwierigkeiten hatte schon die Besetzung des Chorführers bereitet, der als Sänger nur eine kleine Sprechrolle übernehmen musste. Diese Problematik erkennend hatte sich übrigens Goethe schon 1827 hinsichtlich seiner *Helena* geäußert:

„Die Rolle der Helena kann nicht von einer, sondern sie muß von zwei großen Künstlerinnen gespielt werden; denn es ist ein seltener Fall, daß eine Sängerin zugleich als tragische Künstlerin von hinlänglicher Bedeutung ist.“<sup>15</sup>

Über die Arbeit an der *Antigone* schrieb Mendelssohn an Ferdinand David etwa eine Woche vor der Uraufführung:

„[...] 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>16</sup>

Und zur Komposition der Chöre fährt er fort:

---

<sup>15</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Gespräche*, hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig 1889–1896, Band 6, S. 38.

<sup>16</sup> Mendelssohn an David (21. Oktober 1841), zitiert nach *Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig 1972, S. 168.

„Es sind 16 Männer Stimmen, wie im damaligen Chor, in zwei Chöre abgetheilt, die wechselnd Strophe und Gegenstrophe singen, und den Schluß gewöhnlich zusammen 8stimmig.“<sup>17</sup>

Mit der Anzahl der Sänger orientierte sich Mendelssohn also am antiken Tragödienchor. Darüber hinaus beschreibt er, wie er die Responion von Strophe und Gegenstrophe in den Chorliedern kompositorisch umgesetzt hatte. Die Chorlieder in der griechischen Tragödie bestehen in der Regel aus Strophenpaaren, wobei jede dieser Strophen eine eigene metrische Form besitzt, die in der nachfolgenden Gegenstrophe wiederholt wird. Es bietet es sich also an, Strophe und Gegenstrophe auf zwei getrennt aufgestellte Chöre zu verteilen. Untersucht man nun aber die Kompositionen der Chorlieder, so ergibt sich ein viel differenzierteres, abwechslungsreicheres Bild. Tatsächlich nutzte Mendelssohn nämlich verschiedenste Möglichkeiten, die auf zwei Chöre verteilten Männerstimmen klanglich gegeneinander zu setzen und zu kombinieren. Für die kleine Chorbesetzung gab es, abgesehen vom antiken Vorbild, auch einen theaterpraktischen Grund: Der Platz, der dem Chor im Potsdamer Theater im Neuen Palais zur Verfügung stand, war so beengt, dass eine größere Besetzung kaum vorstellbar gewesen wäre.

### III

An dieser Stelle ist ein kleiner Exkurs in den Bereich der Ausstattung aufschlussreich: Die Rekonstruktion der antiken Aufführungsbedingungen ließ sich am einfachsten im Bereich der Bühne bewerkstelligen. Maßgeblich war für Tieck und seine Mitarbeiter das 1818 erschienene Buch *Das Theater zu Athen* von Hans Christian Genelli. Genellis Untersuchungen zum griechischen Theater basieren auf den Angaben, die Vitruv in seinem zehnbändigen Werk *De architectura* zum antiken Theaterbau

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 169. Der griechische Chor bestand zur Zeit des Sophokles eigentlich nur aus insgesamt 15 Sängern, d. h. 14 Sängern und einem Chorführer.

machte. Man glaubte damals, Vitruv hätte hier das griechische Theater aus sophokleischer Zeit beschrieben. Inzwischen weiß man jedoch, dass Vitruv nur das hellenistische Theater vor Augen hatte.

Für die Gestaltung des Bühnenraums war in Potsdam der Dekorationsmaler der Königlichen Schauspiele Johann Karl Jakob Gerst verantwortlich. Von ihm ist ein Bühnenbildentwurf erhalten, aus dem ersichtlich ist, wie das vorhandene Theater in ein antikes verwandelt worden war.<sup>18</sup> Allerdings ist dieser Entwurf nicht für das Theater im Neuen Palais angefertigt worden, sondern für eine spätere Aufführung der *Antigone* im Potsdamer Stadttheater. Die räumlichen Bedingungen im Neuen Palais sind jedoch vollkommen andere. Auf welche Art und Weise hier die Aufführungsbedingungen der alten Bühne wiederhergestellt worden waren, lässt sich daher nur mit Hilfe zeitgenössischer Beschreibungen rekonstruieren:

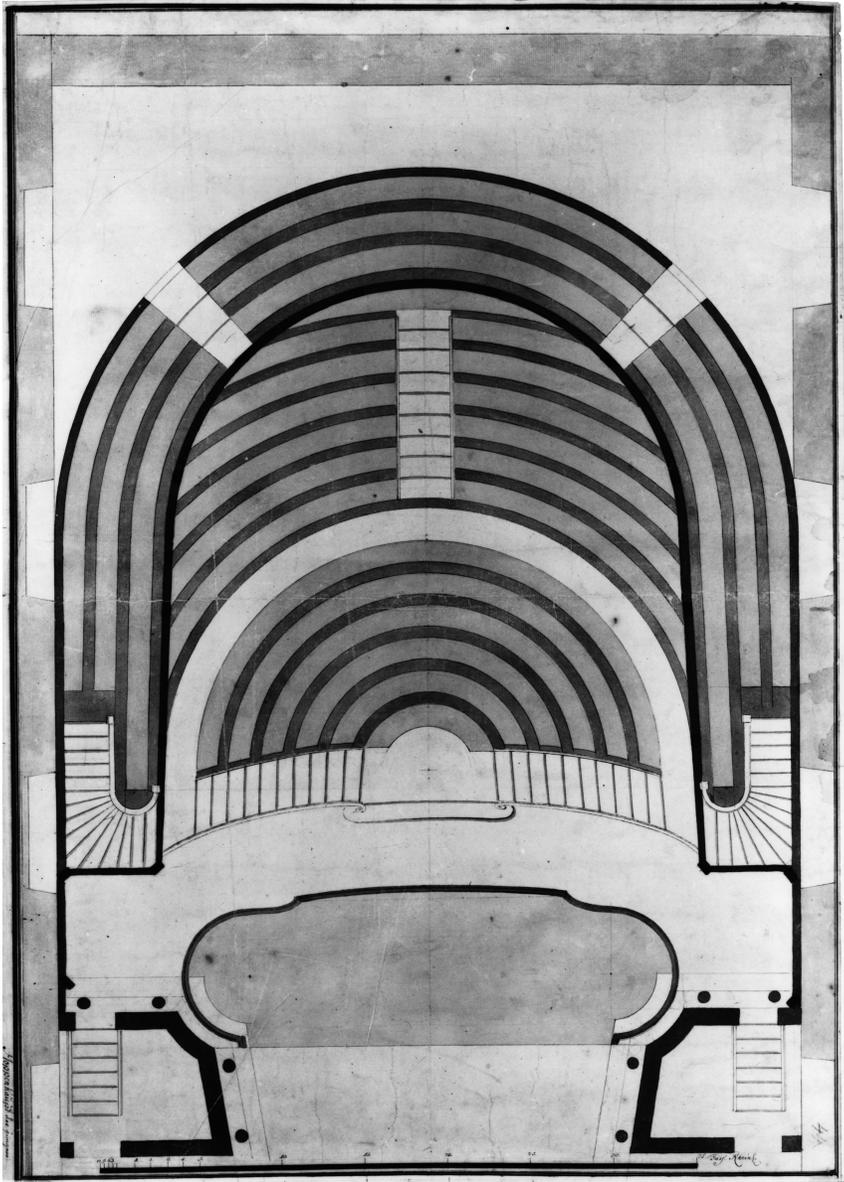
Zunächst bot das Theater im Neuen Palais mit seinen amphitheatralisch angeordneten Sitzreihen für die Rekonstruktion der antiken Bühne gute Voraussetzungen. In der Mitte der Orchestra, die „im Halbrund in das Parterre hineingebaut [war, ...] erhob sich die Thymele (der Altar) auf Stufen, dahinter die Doppelterrasse, die zur Bühne hinauf führte, die das Logeion vorstellte.“<sup>19</sup> Die nach hinten abschließende Dekoration, so wird berichtet, „stellte das Innere der Königsburg dar, mit einem dorischen Portale und einem Haupt- und zwei Nebeneingängen.“<sup>20</sup> Die Architektur des Königspalastes nahm die gesamte Breite der Bühne ein und schloss unmittelbar an das Portal an. Die Tiefe der Bühne wurde nicht voll genutzt. Seitliche Auftrittsmöglichkeiten auf der Bühne fehlten. Alle Darsteller, die nicht aus dem Palast kamen, konnten daher nur durch die Orchestra über die Doppelterrasse auf die Bühne gelangen. Das Auf- und Abtreten der Schauspieler auf diesem Wege wurde von

---

<sup>18</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Inventar-Nr.: Lipp-HdZ 2448 (erstmalig veröffentlicht in Susanne Boetius, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 2005, S. 206).

<sup>19</sup> Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Berlin 1929, S. 426.

<sup>20</sup> *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, No. 254 (30. Oktober 1841).



Hoppenhaupt d. J., Neues Palais, Theater-Grundriss, Ornamentzeichnung 98, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, F0015742

vielen Zeitgenossen scharf kritisiert, weil es der antiken Theaterkonvention widersprach.<sup>21</sup> Im griechischen Theater nämlich waren die Räume von Chor und Schauspielern streng getrennt. Der Chor hielt sich grundsätzlich unten in der Orchestra auf, während die Schauspieler oben auf der Bühne spielten.

Insgesamt stand den Akteuren in Potsdam relativ wenig Platz zur Verfügung. Bei einer Portalbreite von etwa 8 Metern ergibt sich für die Orchestra eine Fläche von etwa 25 Quadratmetern, wobei auch der Altar in der Mitte einigen Raum in Anspruch genommen hat. In der Orchestra hielten sich außer den 16 Sängern gelegentlich einzelne Schauspieler auf. Auch oben auf der Bühne wurde nach antikem Vorbild nur ein relativ schmaler Streifen bespielt. Ein Rezensent schreibt über Moritz Rott, den Darsteller des Kreon, man habe befürchten müssen, dass er bei seinem gestikulationsreichen Spiel „das Gleichgewicht verlor, hinabstürzte und in Wahrheit elendiglich umkam.“<sup>22</sup> Auch der Weg über die Doppeltreppe, die steil zur Bühne hinaufführte, bereitete Unannehmlichkeiten. Das Auf- und Absteigen war „für diejenigen Personen, welche in leidenschaftlicher Aufregung den Gang nehmen mußten, gefährlich [...]“. Derselbe Umstand machte sich beim Hinauftragen des Leichnams Hämon bemerklich, indem die beiden Träger und der Todte selbst große Unbequemlichkeiten zu bestehen hatten.“<sup>23</sup>

Trotz einiger Momente ungewollter Komik ist die Bühnenraumgestaltung der *Antigone*-Inszenierung im Neuen Palais bemerkenswert: Hier wurde aus konzeptionellen Gründen erstmalig der Versuch unternommen, das architektonisch feststehende Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum zu verändern. Die heute vielfach praktizierte Einbeziehung von Proszenium und Zuschauerraum in die Bühnenarchitektur war damals absolut unüblich. Bei den Antiken-Inszenierungen unter Goethe in Weimar hatte der unveränderte Theaterraum lediglich durch

---

<sup>21</sup> Vgl. August Böckh, Ernst Heinrich Toelken, Friedrich Christoph Förster, *Über die Antigone des Sophokles und ihre Darstellung auf dem königlichen Schloßtheater im neuen Palais bei Sanssouci*, Berlin 1842, S. 53 ff.

<sup>22</sup> *Zeitung für die elegante Welt* 41, No. 218 (6. November 1841), S. 872.

<sup>23</sup> Böckh, Toelken, Förster, *Über die Antigone des Sophokles und ihre Darstellung auf dem königlichen Schloßtheater im neuen Palais bei Sanssouci*, S. IX.

die Dekoration einen antikisierenden Anstrich erhalten. Für Tieck und seine Mitarbeiter war dagegen die möglichst exakte Nachbildung des antiken Theaterraumes unerlässlich. Die Teilung der Spielfläche in zwei Ebenen, die eigentliche Bühne oben sowie die tiefer gelegene Orchestra, machte erhebliche Eingriffe in die Theaterarchitektur notwendig.

Zeitgenossen berichteten weiter: Zu beiden Seiten der Orchestra waren die Musiker so platziert, dass „die begleitenden Instrumente, so wie der dirigierende Capellmeister [...], möglichst verborgen“<sup>24</sup> waren. Raum für die Orchestermusiker boten vor allem die beiden Nischen rechts und links vom Portal. Im heutigen Zustand des Theaters im Neuen Palais – der Zuschauerraum wurde 1865 umgebaut – sind diese beiden Räume seitlich des Orchestergrabens für das Publikum einzusehen. Die alten Pläne des Theaters zeigen jedoch, dass der Blick auf diese Nischen für einen Teil des Publikums durch die Geländer der beiden Treppen, die an den Enden der Sitzreihen nach oben führten, verwehrt wurde.

Der Platz, der dem Orchester zur Verfügung stand, war also äußerst beschränkt, das Musizieren war unter solchen Bedingungen gewiss nicht einfach. Die Teilung des Orchesters widersprach außerdem dem üblichen Orchesteraufbau der Mendelssohn-Zeit. Nicht einmal der Dirigent konnte, wie gewohnt, von der Mitte aus dirigieren, sondern nur von der Seite aus. Er hätte sonst dem König, der vorn in der Mitte saß, die Sicht genommen. Zusätzlich mussten die seitlichen Orchestertüren für die Auftritte von Schauspielern und Chor freigehalten werden. Die auftretenden Darsteller mussten sich zwischen den Instrumenten hindurch ihren Weg zur Orchestra bahnen. Den Musikern stand also insgesamt eine Fläche von etwa 20 Quadratmetern zur Verfügung. Die räumliche Enge sowie die Teilung des Orchesters wurden zwar überall in zeitgenössischen Berichten erwähnt, verwunderlich ist aber, dass die für das Orchester daraus resultierenden Folgen bisher unbeachtet geblieben sind.

---

<sup>24</sup> Ebd. – Diese geteilte Aufstellung des Orchesters wird in verschiedenen Berichten bestätigt, z. B. *Zeitung für die elegante Welt*, No. 218 (6. November 1841), S. 872: „In den Räumen zu beiden Seiten des Chors war das Orchester verborgen, von dem man wenig sah.“

Als Dirigent gehörte Mendelssohn zu den fortschrittlichen Musikern seiner Zeit und war es gewohnt, sein Orchester von der Mitte aus zu leiten. Für die genaue Aufstellung der Instrumente gab es unterschiedliche Traditionen, „wobei unter anderem klangästhetische, raumakustische oder auch rein lokale Gesichtspunkte eine Rolle spielten.“<sup>25</sup> Jedoch stand grundsätzlich der Dirigent in der Mitte und das Orchester wies eine geschlossene Formation auf. Aber wie bereits erwähnt: Bei den Aufführungen in Potsdam war das alles nicht möglich.

Die Kompositionen zu *Antigone* und *Ödipus in Kolonos* wird Mendelssohn wohl kaum für irgendeinen normal großen Orchesterraum konzipiert haben, um sich dann in der Praxis der Proben und Aufführungen im Neuen Palais vor möglicherweise unlösbare Probleme gestellt zu sehen. An den Partituren lässt sich die Bewältigung der Raumfragen eindeutig ablesen – mit verblüffenden Ergebnissen für den Klang der Aufführungen.

Zum einen ist zu beobachten, dass melodisch wichtige Phrasen der Streicher häufig durch Holzbläser verdoppelt werden. Allein in der Ouvertüre zur *Antigone* sind alle melodischen Einsätze der Streicher mit Holzbläsern gekoppelt. Das verweist auf Folgendes: Die ohnehin nicht besonders große Streicherbesetzung der damaligen Zeit musste aufgrund von Platzmangel weiter ausgedünnt werden. Eine Besetzung von drei 1. Violinen, jeweils zwei 2. Violinen, Bratschen, Celli und einem Kontrabass kommt dem Klangbild und den räumlichen Möglichkeiten der Potsdamer Aufführungen sicher näher, als jede größere Besetzung.

Viel klangbestimmender ist aber noch etwas anderes: Auffällig an den Partituren zur *Antigone* und zum *Ödipus* ist eine instrumentale Mehrhörigkeit, die eigentlich erst mit Anton Bruckner Eingang in die Musik findet und dort als klangliche Nachahmung der Orgelwerke im großen Orchester beschrieben werden kann.<sup>26</sup>

Wie das Orchester im Neuen Palais auf die beiden Seiten verteilt worden ist, beschreibt die Instrumentation eindeutig: So virtuos, wie die Streicher – auch die Bratschen – oft rhythmisch ineinander verzahnt

---

<sup>25</sup> Christoph-Hellmut Mahling, „Orchester“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 824.

<sup>26</sup> Vgl. Friedrich Blume, „Bruckner“, in: *MGG*, Bd. 2, Kassel und Basel 1952, Sp. 372.

sind, sind sie absolut unmöglich getrennt zu setzen. Die Harfe ist so in die Partitur einbezogen, dass sie auf der Seite der Streicher platziert werden muss. Also saßen auf der einen Seite Streicher und Harfe, auf der anderen Seite die Bläser mit den Pauken.

Diese Orchesteraufstellung ergibt einen besonderen Klangreiz. Liest man daraufhin die Partituren beider Stücke, so erschließt sich ein stereophones Klangbild, mit ständig wechselnden, räumlich angeordneten, sich in immer neuen Kopplungen verändernden Klangfarben. Bedenkt man zusätzlich, dass der Chor stets in der zentral gelegenen Orchestra gesungen und agiert hat, so ergibt sich zusammen mit der räumlich-klanglichen Trennung der Orchesterfarben ein Klangbild, das zu rekonstruieren sich lohnen würde.

Da diese aufführungspraktischen Aspekte bisher jedoch nicht wahrgenommen worden sind, haben die vorliegenden Einspielungen weder in der Besetzung der Streicher noch in der klanglichen Aufstellung der Instrumentengruppen den besonderen Reiz der Partituren auch nur annähernd beleben können.

#### IV

Der unerwartet große Erfolg der Potsdamer Antikenaufführungen wird im Wesentlichen auf die Kompositionen von Mendelssohn zurückgeführt. Wie Zeitgenossen bestätigten, war es ihm gelungen, „eine Vermittlung zwischen uns und der alten Tragödie“ zu schaffen.<sup>27</sup> Seine Musik trug erheblich dazu bei, das Publikum „für den etwas starren, spröden Stoff der Dichtung empfänglich zu stimmen.“<sup>28</sup> Die praktische Umsetzung des eingangs zitierten Vorschlags von E. T. A. Hoffmann, den griechischen Chor mit zeitgenössischer Musik zu verbinden, übertraf also alle Erwartungen.

Der von Schiller mit der *Braut von Messina* zu Beginn des 19. Jahrhunderts unternommene Versuch, den antiken Chor für die zeitgenös-

---

<sup>27</sup> Ferdinand Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. 1, Leipzig 1868, S. 227.

<sup>28</sup> *NZfM* 9 (1842), Bd. 16, No. 24, S. 94.

sische Bühne zurückzugewinnen, scheiterte dagegen vor allem deshalb, weil es nicht gelungen war, den Zuschauern musikalischen Zugang zu dieser fremden Theaterform zu verschaffen. Für das Ausbleiben des Erfolgs war einerseits das Fehlen geeigneter Komponisten, die sich dieser schwierigen Aufgabe zu stellen vermochten, verantwortlich. Andererseits musste der Versuch, sich mit dem Chor zugleich antiker Musik annähern zu wollen, in die Irre führen. Wie jedoch die Potsdamer Aufführungen Mitte des 19. Jahrhunderts gezeigt haben, erwies sich gerade die Musik als das entscheidende Mittel, die griechische Tragödie dauerhaft auf der modernen Bühne zu etablieren.

Die Art und Weise, wie auf der Weimarer Bühne mit dem antiken Drama experimentiert worden war, hatte Ludwig Tieck immer ein gewisses Unbehagen bereitet. Tieck hatte erkannt, dass bei Aufführungen antiker Dramen nicht die wissenschaftliche Genauigkeit im Vordergrund stehen dürfe. Vielmehr müsse es gelingen, die emotionale Wirkung der griechischen Tragödie, „Begeisterung, Täuschung, Furcht u Schrecken“<sup>29</sup>, hervorzubringen. Gerade die Musik erweist sich als geeignetes Mittel, um beim Zuschauer Emotionen zu wecken. Der Verzicht auf dieses zentrale Element des antiken Theaters, wie es zum Beispiel in Weimar mit der Eliminierung des Chors in Schlegels *Ion* geschehen war, konnte für Tieck daher nicht infrage kommen.

Die Potsdamer Bühnenumfassung der *Antigone* mit Mendelssohns Musik prägte die Inszenierungen griechischer Tragödien in den nachfolgenden Jahrzehnten entscheidend. Etwa ab den 1870er/1880er Jahren entsprach dann aber diese Konzeption nicht mehr den Bedürfnissen des zeitgenössischen Schauspieltheaters. Grundlegende Veränderungen und Erneuerungstendenzen der Dramatik und Theaterpraxis führten unter anderem zum Rückgang von Ouvertüre und Zwischenaktmusik. Der Einsatz großer Orchester im Schauspieltheater wurde immer seltener. Hervorragende Schauspielmusiken fanden hingegen den Weg in den Konzertsaal. Dennoch sind der immense Erfolg der Potsdamer Antikeninszenierungen und die Aufmerksamkeit, die sie weit über den deutschsprachigen Raum hinaus erregten, als Ursachen dafür zu betrachten,

---

<sup>29</sup> Tieck an von Willisen (14. April 1841), PL-Kj Aut. Ludwig Tieck.

dass die antike Tragödie fester Bestandteil des Theaterrepertoires bis heute werden konnte.

Der Erfolg der *Antigone* lässt sich aber noch an einer anderen Tatsache festmachen: Die Diskussion über den Bühnenaufbau und sämtliche Fragen antiker Aufführungspraxis fand sofort Eingang in Persiflage und Komödie. Ein hervorragendes Beispiel ist Albert Lortzings Oper *Der Wildschütz*, die Silvester 1842 in Leipzig uraufgeführt wurde.

Lortzing war am Leipziger Stadttheater als Solosänger und Schauspieler engagiert und hatte dort in der Inszenierung der *Antigone* im Chor mitgewirkt. Im *Wildschütz* veranstaltet nun die unter mangelnder Gattenliebe leidende und daher der Graecomanie verfallene Gräfin eine Privataufführung der *Antigone*. Zahlreiche wörtliche Zitate durchziehen an passenden wie unpassenden Stellen die Dialoge des *Wildschütz*. So trägt beispielsweise der Dorfschulmeister Baculus den Beginn des ersten Chorlieds vor. Darüber hinaus thematisiert die Oper sämtliche Fragen zur Einrichtung der antiken Bühne, die in der Leipziger Öffentlichkeit ebenso wie in Berlin heftig diskutiert worden waren. Nach der Auffassung des bekannten Leipziger Altphilologen Johann Gottfried Herrmann hätte zum Beispiel der Altar aus verschiedenen Gründen wegbleiben sollen.<sup>30</sup> Außerdem hatte man in Leipzig entgegen der antiken Theaterkonvention auch Türen in die Seitendekoration gebaut, was von aufgebrachten Kennern des griechischen Theaters scharf kritisiert wurde.

Die Gräfin befragt also den für dieses Gespräch in keiner Weise gebildeten Baculus um seine Ansicht hinsichtlich der Positionierung der Türen sowie des Altars. Mit beißendem Humor legt Lortzing gerade dem ungebildeten Baculus, der kurz vor dieser Szene von der Existenz eines Sophokles noch keine Ahnung gehabt hatte, aus purer Verwirrtheit die richtige Antwort in den Mund. Diese korrekte Antwort erscheint im Kontext der Szene überdies noch lächerlich.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Johann Gottfried Herrmann, *Über Sophokles Antigone und ihre Darstellung auf dem deutschen Theater*, Leipzig 1842, S. 13.

<sup>31</sup> Albert Lortzing, *Der Wildschütz oder die Stimme der Natur*, Klavierauszug, neu revidierte Ausgabe hrsg. von Georg Richard Kruse, Frankfurt am Main u. a. 1920, S. 122.

- „Gräfin. Herrlich, Also Ihre Meinung. Ich bin nämlich wegen des Arrangements der Bühne zur Vorstellung, welche zu Ehren des Grafen morgen Abend stattfindet, noch etwas in Zweifel. – Stand der Altar mehr nach hinten, oder in der Mitte der Orchestra?
- Baculus (confus). Wo drin?
- Gräfin. Ich frage Sie, ob der Altar des Bacchus in der Mitte stand.
- Baculus. Wahrscheinlich; allerdings. Ich würde ihn jedenfalls in die Mitte setzen.
- Gräfin. Ganz meine Ansicht. Und – nicht wahr – drei Thüren im Hintergrunde?
- Baculus. Versteht sich, auch in die Mitte.
- Gräfin. Wie, die Seitenthüren auch?
- Baculus. Alles in die Mitte, das ist altgriechisch.“