

„Ich harrete des Herrn“ Ausführungen zu Alexander Straehubers unveröffentlichtem Schmucktitel zu Felix Mendelssohn Bartholdys „Lobgesang“

von Ulrike von Hase-Schmundt (München)

Im Zusammenhang mit der Erarbeitung eines Programmheftbeitrags zu Felix Mendelssohn Bartholdys Symphonie Nr. 2 op. 52 *Lobgesang*¹ fand ich in der Chronik des Verlags Breitkopf & Härtel² einen Hinweis auf eine Zeichnung des Malers und Illustrators Alexander Straehuber (1814–1882), die als Schmucktitel der Erstausgabe des *Lobgesang* hatte dienen sollen. Der geradezu zwanghaft langsam arbeitende Künstler hat sie – der Datierung auf dem Blatt folgend – zwar im Jahr der Drucklegung des Werks 1841 vollendet, aber offensichtlich zu spät abgeliefert. Die Brüder Raymund und Hermann Härtel, Inhaber und Leiter des mit Mendelssohn eng verbundenen Musikverlages, machten die Zeichnung daraufhin dem Komponisten zum Geschenk.

Mendelssohn ist übergücklich und antwortet aus Berlin:

„Hochgeehrte Herren! Wie ich für ein so wundervolles prächtiges Geschenk meine Dankbarkeit genügend aussprechen kann, weiß ich wahrlich nicht!...Allgemein wird die Zeichnung hier bewundert, und mir gefällt sie ganz ungemein; es ist wohl schade, dass sie nicht zu ihrer eigentlichen Bestimmung benutzt werden konnte; aber dann macht mir's doch wieder andererseits Freude, so etwas Schönes auch allein für mich zu haben und es den Leuten mit recht viel Eitelkeit zeigen zu können [...]“³

Zunächst, nach über 160 Jahren, stellte sich mit Hinblick auf die verschiedenen Mendelssohn-Nachlässe die Frage, ob das Blatt noch zu finden sei. Und es fand sich: Im *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Band II⁴ wird das Blatt auf S. 93, Deneke 112, aufgeführt: *Unpublished title-page for ‚Lobgesang‘ pencil drawing by Alexander Strähuber, given to F.M.B. in Breitkopf & Härtel's presentation copy, 1841.*

Ein Photo nach dem Entwurf in Originalgröße erreichte mich erst nach Drucklegung des Programmheftes – es sei hier publiziert (s. Abb. 1, S. 328)

Der Auftrag an Alexander Straehuber

Der historische Hintergrund ist bekannt: Im Jahr 1840 wird in Leipzig, von einem bereits 1836 gegründetem *Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst* sorgfältig vorbereitet, das Gedenken an Johannes Gutenberg (um 1397–1468) gefeiert. 400 Jahre liegt die Erfindung der Buchdruckerkunst zurück, ein würdiger Anlass, diesen wenngleich etwas fiktiven Zeitpunkt mit großem Aufwand zu begehen. Leipzig, die Stadt der großen Buch- und Druckkunst, war für ein solches Gedenken ein geeigneter Ort, es gab allerdings weniger aufwendige Feiern auch in anderen Städten. Abwechslungsreich

¹ Münchner Philharmoniker Abonnementorchester, München, 22. Juni 1999, S. 4 f.

² Oskar von Hase, *Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Leipzig 1918, 2 Bde., Bd. II in 2 Abteilungen.

³ S. Anm. 2, Bd. II, 1, S. 65.

⁴ 3 Bde., Tützing 1980, 1983, 1989. In Bd. III S.126 f. die Beschreibung des Widmungsexemplares.

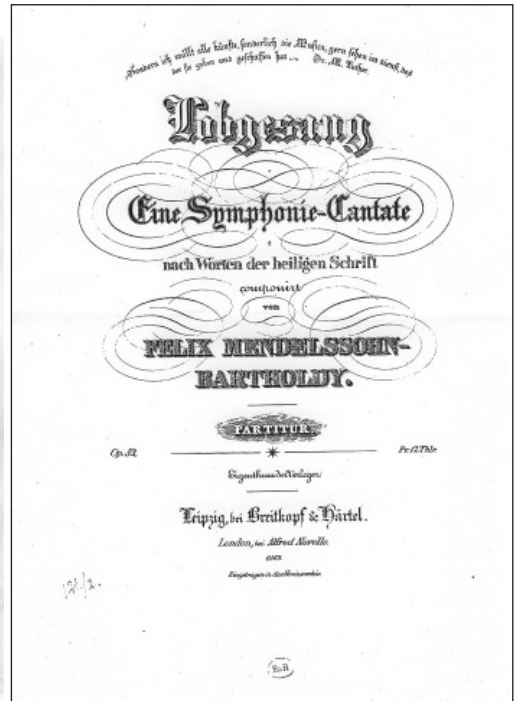


Abb. 1: Bleistift auf Papier, 364 × 279 mm Abb. 2

In der Mitte beschriftet: **LOBGESANG/**
EINE SYMPHONIE CANTATE/ nach Worten der heiligen Schrift/
 componirt / von /
Felix Mendelssohn Bartholdy./ Opus 52. /
 Partitur. Bez. u. r.: Alexander Straehuber.
 841. (sic, es handelt sich um das Jahr 1841)
 Bodleian Library, Oxford, Nachlass Mendels-
 sohn (seit 1973), Deneke 112.

wird das Fest gestaltet. In der Buchhändlerbörse wird eine Ausstellung zur Geschichte der Typographie gezeigt,⁵ Medaillen werden geprägt, ein Festzug, ein Festakt in der Universität sowie ein riesiges Volksfest mit mehr als 20.000 Besuchern, ein Feuerwerk, öffentliche Choraufführungen, Festessen, ein Ball und vieles andere mehr ranken sich um den Saeculartag, den 24. Juni 1840.⁶ Es ist der Tag Johannes des Täufers, des Namenspatrons Gutenbergs. Mit Recht spiegeln sich in den ausführlichen Berichten der *Leipziger Allgemeinen Zeitung* die Freude und der Stolz über die vom 24. bis 26. Juni begangene Feier, die Gutenberg ganz im Sinne der Zeit als eine Lichtgestalt sieht.

⁵ Wie die *Leipziger Allgemeine Zeitung* berichtet, wird die Ausstellung eilends noch einmal aufgebaut, als am 4. Juli unerwartet Friedrich August II. König von Sachsen sein Interesse bekundet. *LAZ* 1840, Sp. 2031.

⁶ In den zeitgenössischen Berichten wird von der 4. Saecularfeier gesprochen. Wieweit wirklich jedes Jahrhundert den Festtag würdigte, wurde hier nicht untersucht.

Den Höhepunkt des Festprogramms bildet das Konzert in der Thomaskirche am 25. Juni 1840. Seine Leitung hat Felix Mendelssohn Bartholdy übernommen, und er ist auch der Komponist des Hauptwerkes dieses Konzertes, seiner *Symphonie* Nr. 2 op. 52 *Lobgesang* – (auch: *Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der Heiligen Schrift*, op. 52), einem anlässlich der Jubelfeier uraufgeführten Auftragswerk.

„Unter der umsichtigen Leitung des ... gefeierten Komponisten hatten sich nicht weniger als 500 Musiker und Dilettanten, sämtlich Musikkundige unserer Stadt, versammelt, zu denen sich noch Mancher gesellt hätte, wenn der erweiterte Raum des Chors der Thomaskirche nur noch mehr Theilnehmer gefasst hätte.“⁷

Die Aufführung wird, wie zu erwarten, zu einem außergewöhnlichen Erfolg und beschäftigt Kommentare und Kritik mit Recht noch über Jahre.

Es ist hier leider nicht der Ort, um auf das bejubelte und bereits Anfang Dezember 1840 im Gewandhaus in Leipzig, alsbald in Dresden und in zahlreichen weiteren Orten aufgeführte Werk einzugehen. Uns beschäftigt die Drucklegung der wunderbaren Symphonie, die Raymund Härtel – übrigens Vorsteher des Festcomités – für seinen Musikverlag Breitkopf & Härtel zielstrebig in Angriff nahm. Zur Uraufführung lag das Werk offenbar als Manuskript vor, Orchester- und Chorstimmen müssen wir in Abschriften oder provisorischen Lithographien vermuten. Doch erfordert die rasche Akzeptanz des Werks eine baldige gedruckte Edition.

Drucklegung und Prachtausgabe

Über den Fortgang der Drucklegung gibt die Breitkopf'sche Chronik Auskunft. Mendelssohn, der seit Juli 1841 in Berlin tätig ist und dort auch wohnt, beklagt in einem Brief aus Berlin vom 7. August 1841, dass er seine Korrekturen am *Lobgesang* nun nicht mehr persönlich im „Silbernen Bären“ vorbeibringen könne, sondern alles brieflich zu geschehen habe.⁸ Am 25. Oktober 1841 dann schreibt er an Raymund Härtel den eingangs zitierten Brief, in dem er sich „für das Prachtstück seines Lobgesangs mit der Originalzeichnung A. Strähubers bedankt“. In der *Allgemeinen Musikzeitung* vom März und April 1842 wird das Werk ausführlich besprochen. Diese Rezension bezieht sich auf Breitkopfs Ausgabe mit Partitur, Klavierauszug und Stimmen. Im April 1842 wird an gleicher Stelle auf einen „Klavierauszug zu 4 Händen (ohne Worte)“ hingewiesen. Mendelssohn in Berlin hatte vom Verlag aber eine nur für ihn bestimmte „Prachtausgabe“ erhalten. Sie war gedruckt auf schwerem Papier und bibliophil gebunden von Buchbinder A. Stumme in Leipzig. Das Deckblatt der gedruckten Auflage war ersetzt durch die behutsam eingefügte Zeichnung Straehubers. Das Vorsatzpapier enthält den Text: „Felix Mendelssohn Bartholdy. Geschenk der Herren Breitkopf & Härtel, October 1841“.⁹

Breitkopfs Verkaufsausgabe des *Lobgesang* (Abb. 2, S. 328) trägt dagegen einen eher schlichten Titel ohne figürliche Darstellung, der Text gesetzt in unterschiedlichen, mit Bandwerk verzierten Typen. Es war wohl eine Verlegenheitslösung, vergleicht man das Blatt mit den üppigen Schmucktiteln ähnlicher Werke in der zeitgenössischen Notenliteratur.

⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 42. Jg., 1840, Sp. 610 ff.

⁸ S. Anm. 2, S. 64.

⁹ A. Stumme hat wohl auch die Prachtausgabe für den König von Sachsen gebunden. S. Anm. 4, Bd. III, S. 126 f.

Mendelssohns Kontakte zur Bildenden Kunst und der Härtel'sche Auftrag

Es ist an der Zeit, auf die Entstehung des von Raymund Härtel so besonders schön geplanten Schmucktitels einzugehen. Wer sich je mit der künstlerischen Gestaltung dieser Gattung auseinandergesetzt hat, weiß von der Qualität und zugleich auch der Behutsamkeit, mit der die Titel in jenen Jahren auch inhaltlich in das sie schmückende Werk eingebunden wurden. In den Jahren zwischen 1830–1850 hatte diese spezifische Gattung einen künstlerischen Höhepunkt erreicht. Künstler von hohem Rang wurden herangezogen, und immer stellten sie ihre Fähigkeiten in den Dienst des musikalischen Werks.

Felix Mendelssohn Bartholdy war seit seinem Aufenthalt 1833–1835 als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf in engen Kontakt mit den dortigen Malern getreten, die die Kunstgeschichte heute als die *Düsseldorfer Malerschule* zusammenfasst. Wir wissen, dass auch er selber auf dem Gebiet der Malerei, vor allem der Aquarellmalerei, ein außergewöhnliches Talent besaß. Das erklärt seine Hinwendung zu dieser Künstlergruppe, die bald zu einem Freundeskreis wurde. In seinem Nachlass finden sich aus diesem Kreis Briefe und Werke so bedeutender Maler wie dem Nestor des Freundeskreises Wilhelm von Schadow¹⁰, Direktor der Akademie in Düsseldorf, weiterhin Johann Wilhelm Schirmer, seit 1833 Lehrer, später Professor für Landschaftsmalerei an der Akademie. Ihm hat Mendelssohn z. B. seinen *114. Psalm* op. 51 gewidmet. Julius Benno Hübner, der seinem Lehrer Schadow aus Berlin nach Düsseldorf gefolgt war, zählt zu dem Kreis, ebenso dessen Freund Eduard Julius Bendemann, Schüler Schadows und später Professor an der Akademie zu Dresden, dort befreundet mit Robert Schumann; Carl Joseph Begas, seit 1826 Professor an der Berliner Akademie; Andreas Achenbach, bereits als Zwölfjähriger Schüler an der Düsseldorfer Akademie, ein bedeutender Landschaftsmaler.¹¹ Zu seinen Malerfreunden zählen auch der in Düsseldorf tätige Maler Theodor Hildebrandt, auch Schüler Schadows; der Berliner Bildnismaler Eduard Magnus, Schöpfer eines Bildnisses Mendelssohns (1845); der in München als Bayerischer Hofmaler tätige Joseph Stieler und andere mehr. Mendelssohn pflegte diese Freundschaften lebenslanglich. Immer wieder war es ihm möglich, auch seine Verleger für ihr Werk zu begeistern und mit der Verfertigung von Schmuckblättern in seine Kompositionen einzubinden. 1836 gestalten z. B. in Zusammenarbeit Julius Hübner, dessen Schwager Eduard Bendemann sowie Theodor Hildebrandt die Erstausgabe des *Paulus*; 1842 Julius Hübner das Titelblatt zu Mendelssohns *Antigone*, 1847 die Vorlage für die Titelseite des *Elias*. Sie seien hier nur genannt in Vertretung von miteinander wetteifernden, herrlich gestalteten Schmucktitel dieser Jahre. Bendemann und Hübner lieferten übrigens 1841 auch die ersten Entwürfe für das von Mendelssohn initiierte Denkmal für Johann Sebastian Bach für Leipzig.

Auf die so reizvollen Wechselbeziehungen von Dichtung, Malerei und Musik im Umkreis des Komponisten kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden.¹²

¹⁰ W. v. Schadow 1788–1862; J. W. Schirmer 1807–1883; J. B. Hübner 1806–1882; E. J. Bendemann 1811–1889; C. J. Begas 1794–1854; A. Achenbach 1815–1910; Th. Hildebrandt 1804–1874; E. Magnus 1799–1872; J. Stieler 1781–1858.

¹¹ S. Anm. 4, Bd. III, S. 85

¹² S. dazu auch: Walter von zur Westen, *Musiktitel aus vier Jahrhunderten*, Leipzig (1921); Richard Schaal, *Musiktitel aus fünf Jahrhunderten*, Wilhelmshaven 1972; *Katalog Sammlung van Hoboken*, Bd. 10, Tutzing 1994.

Zu Alexander Straehuber

Alexander Straehuber (1814 Mondsee – 1882 München), als Historienmaler und Illustrator in München tätig, zählte nicht zum Kreis der Malerfreunde der *Düsseldorfer Malerschule* oder der Berliner Akademie, wurde aber an einer ebenso bedeutenden Kunstakademie ausgebildet. Er war in München Schüler des Peter Cornelius, Direktor der Akademie, und anschließend Atelierschüler Julius Schnorr von Carolfelds, für den er zwei großformatige Fresken in der Münchner Residenz entwarf. Straehubers Stärke lag allerdings auf dem Gebiet der Zeichnung und Buchillustration – ein Überblick über sein auf diesem Gebiet geschaffenes Werk liest sich wie eine Literaturgeschichte jener Jahre.¹³ Verschiedene zusammen mit weiteren Malern illustrierte Werke, wie der *Festkalender 1834* von Guido Görres und Franz Pocci, oder die Prachtausgabe des *Nibelungenliedes*, 1840–1843 bei Cotta in Stuttgart, begleiteten sein erstes von ihm allein illustriertes Werk: Die Vorzeichnungen zu den Holzschnitten zu *Dr. Martin Luthers deutsche Geistliche Lieder*, 1840 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben von C. v. Winterfeld. Bei diesem Werk handelt es sich um die *Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst*.

Es ist das erste Werk, das Straehuber für den Musikverlag ausstattet. Leider bleibt selbst in detaillierten Biographien des Malers¹⁴ unerwähnt, wie der Kontakt zu den Brüdern Härtel zustande gekommen war. Jedenfalls wurde aus dieser Zusammenarbeit heraus auch die Idee zu einer zweiten Arbeit Straehubers für den Verlag geboren. Die Härtels beauftragten den Münchner Maler mit dem Schmucktitel zu dem gefeierten Werk, das im Mittelpunkt der musikalischen Ereignisse jener Festwoche stand: Mendelssohns *Lobgesang*. Für den zu diesem Zeitpunkt erst sechszwanzigjährigen Maler eine außerordentliche Ehre!

Eigentlich waren Schwierigkeiten nicht zu erwarten. Im Gegensatz zu den Lutherliedern, zu denen 36 Vignetten mit Initialen zu den 36 ausgewählten Liedern entworfen werden mussten, handelte es sich beim *Lobgesang* nur um ein einziges Blatt, das als Bleistiftzeichnung entworfen und dann, wie der Charakter der Zeichnung vermuten lässt, auf Stein gezeichnet werden sollte, d. h. lithographiert. Doch war der Künstler offensichtlich überfordert, nicht durch das Ausmaß der Aufträge, sondern allein durch eine bedauerliche Charaktereigenschaft, auf die Hyazinth Holland¹⁵ in seinem Nachruf eingeht:

„Der Künstler [...] legte an seine Arbeit die strengste Kritik. Sobald ihm eine langsam gereifte Komposition nicht mehr gefiel, warf er, anstatt etwaiger Aenderungen, das ganze Blatt in den Ofen, und begann mit ungeschwächerter Ausdauer eine neue, welche nur zu bald das gleiche Schicksal theilte, und so fuhr er unerbittlich fort. [...] Dieses Niefertigwerden, ewige Verbessern, Verbrennen und Wiederbeginnen wurde zu einer wahren Plage [...] welche dem Künstler großen Schaden zufügte [...]"

Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, mit welcher Akribie Straehuber auch an unser Blatt herangegangen ist, wie er immer wieder vom Verleger angemahnt wurde, bis es zur Drucklegung schließlich zu spät kam. Immerhin blieb dem Blatt der Ofen erspart –

¹³ Ein umfassender Überblick seines Schaffens in der *Allgemeinen Deutschen Biographie*, Leipzig 1893, Bd. 36, S.490 ff.

¹⁴ Vor allem Hyazinth Holland in der Beilage 47 der *Allgemeinen Zeitung*, München von 16. Februar 1883; weiterhin s. Anm. 13.

¹⁵ S. Anm. 14.

die Brüder Härtel kauften es dem Künstler ab und fanden einen würdigen Weg, es dem Komponisten zusammen mit der Prachtausgabe zu verehren.

Das Bildprogramm

Seines außergewöhnlichen Bildprogramms wegen soll Straehubers Entwurf (Abb. 1) hier genauer betrachtet werden: Die Bildfläche ist zweigeteilt. In der unteren Bildhälfte sehen wir links stehend eine Gruppe uns aus der Geschichte bekannter Dichter- und Sängerpersönlichkeiten, rechts ländliches Volk. In der oberen Bildhälfte bildet die Bildmitte, im Segnungsgestus dargestellt, Gottvater. Er ist von musizierenden himmlischen Heerscharen umgeben.

Die irdischen Vertreter des Gesangs und der Rezitation in der linken unteren Bildhälfte sind nicht ganz sicher zu identifizieren: links vielleicht der alttestamentarische König David mit Krone,¹⁶ neben einer weiblichen Gestalt (Beatrice ?) steht rechts davon der Dichter Dante Alighieri (1265–1321). In seinen Händen hält er sein Hauptwerk, die *Divina Commedia*, deren *itinerarium in Deum* ein Gleichnis auf das individuelle Streben nach Erlösung bildet – ein Thema auch des *Lobgesangs*. Im Sänger mit der Lyra (in Gestalt einer kleinen mittelalterlichen Harfe) haben wir vielleicht den die Tiere besänftigenden Orpheus zu sehen. Möglicherweise handelt es sich aber auch um eine Darstellung des mit Lorbeer bekränzten Apoll, Gott der Künste und Wissenschaften, des Gesangs und der Musik.

Eine Idylle bildet die Gruppe der ländlichen Adoranten rechts. Ein Hirt, an dessen Seite Schaf und Widder es sich wohl sein lassen, bläst die Schalmei. Hinter ihm kniet ein Schnitter mit einer Garbe, seine bekränzte Frau trägt im Arm ein Baby. So, wie der mutmaßliche König David mit seinem rechten erhobenen Arm den Blick des Betrachters nach oben lenkt, nimmt auch ein Jüngling rechts im Bild mit seiner Linken Kontakt auf zur oberen Bildgruppe. Die Verbindung wird aber nicht nur durch Gesten, sondern auch durch zwei beidseitig flankierende Apfelbäume hergestellt, deren reiches Blattlaub von allerlei Vögeln und Eichhörnchen bevölkert wird. Die Stämme sind von knorrigen Weinstöcken und ihren Früchten umwunden. Dieses Symbol darf nicht fehlen: die Reben verkörpern in der christlichen Kunst neben Fruchtbarkeit und Leben auch die Hoffnung auf ein glückseliges Jenseits – auch das ein Thema des *Lobgesangs*.

Wie die Gruppe der ländlichen Zeitgenossen rechts blicken, bis auf den lesenden Dante, alle empor, in Erwartung, aber auch, um den himmlischen Gesängen zu lauschen. Bis auf die beiden Musizierenden singt oder spricht keiner von ihnen, es herrscht Stille und Verharren.

Die Welt der Irdischen, dargestellt durch historische Persönlichkeiten sowie gläubiges Landvolk, stellt einen nahezu vegetativen Bezug zur himmlischen Sphäre in der oberen Bildhälfte her. Dort thront im Segnungsgestus Gottvater, beidseitig begleitet von je drei meist musizierenden Engeln. Drei von ihnen spielen – auch für die Zeit um 1840

¹⁶ In dem für Straehuber vielleicht vorbildhaften „Triumph Davids“ in den Loggien des Vatikans von Raffael erscheint König David in verwandter Weise mit der mehrfach gezackten Krone. Im „Ersten Buch des Samuelis“ der von Straehuber illustrierten Stuttgarter Bibel erscheint der alte König mit der Zackenkrone (S. 360). Vgl. auch: Irène Mameczarz, „Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIe au XVIIIe siècle, in: *Imago Musicae*, IV, 1987, S. 79 ff. m. Abb.

historische – Instrumente: Der Engel oben links zupft auf einer Art Laute, die versehen ist mit Elementen der zeitgenössischen Gitarre (sechs Saiten, Wirbelbrett statt -kasten) und der Cister (Verdickung um den Hals beim Zusammenstoß mit dem Corpus).¹⁷ Der neben ihm wallende Engel spielt auf einem Portativ, das von einem weiteren, knieenden Engel gestützt wird. Es hat etwa fünf Pfeifen und, soweit sichtbar, eine Klaviatur. In der rechten Gruppe stützt ein Engel auf dem Knie ein mit den Händen gezupftes Psalterium (Schoßharfe), beidhändig Melodie und Begleitung intonierend. Die beiden Engel rechts sind singend vertieft in ein querformatiges Gesangbuch. Gottvater in der Mitte scheint nicht nur zu segnen, sondern auch den Ton anzugeben.

Beherrscht ist Straehubers Werk von einer idyllischen Ruhe, wie sie auch in den Werken des beliebten Zeitgenossen, dem Maler und Illustrator Ludwig Richter (1803–1884) gestaltet wird. Im beginnenden Zeitalter des Historismus ist es aber auch nicht verwunderlich, dass sich der Maler in der Gesamtkomposition auf ältere Vorbilder, Vertreter der italienischen Renaissance, bezieht. Deutlich ist sein Bezug zu Altarwerken des Hauptmeisters der Frührenaissance in Umbrien: Pietro Perugino (um 1448–1523), z. B. zu dessen Altarbild *Die Taufe Christi*, (Abb. 3)¹⁸. Ebenso zu dem des Peruginoschülers Raffaello Santi (1483–1520), z. B. der *Krönung Mariens* (Abb. 4).¹⁹ In beider Werk – natürlich auch den Werken anderer Zeitgenossen – findet sich die Teilung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre. Deutlich wird der Bezug Straehubers auch zu Michelangelo Buonarroti (1475–1564). Bei Straehubers Gestaltung Gottvaters haben die Propheten, hier insbesondere Jeremias, in der Sixtinischen Kapelle (1508–1512) im Vatikan, Pate gestanden. (Abb. 5). Von Straehuber selber findet sich eine verwandte Darstellung, vielleicht im Zusammenhang mit den Vorzeichnungen stehend, in der Staatlichen Graphischen Sammlung München.²⁰

Manche andere Bezüge auf das künstlerische Schaffen der Renaissance um 1500 in Italien ließen sich im Zusammenhang mit Straehubers Werk herstellen, zum Beispiel auf die traditionell überlieferte Erscheinung Dantes, wie ihn u. a. Andrea del Castagno in seinen „Kolossalfiguren berühmter Männer und Frauen“, um 1450²¹, festhält (Abb. 6). Aber es ist nicht das Anliegen dieser Betrachtung, Straehubers Entwurf nach Vorbildern und Einflüssen zu zerpflücken. Nicht nur die Gruppe der Nazarener in Rom widmeten zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihr Schaffen ganz dem Vorbild der italienischen Renaissance. Auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist diese Epoche noch immer Vorbild sowohl für das christliche als auch für das profane Kunstschaffen der Romantiker. Nach dem Vorbild der Maler Perugino und Raffael gestaltet z. B. der Dresdener Historienmaler Carl Gottlieb Peschel 1833 in einem Altarbild einen nach oben zweigeteilten Raum (Abb. 7).²² Auch im Schaffen Straehubers haben wir es mit dieser

¹⁷ Seit dem 17. Jh. in Deutschland, beliebt in der Barockmusik.

Für die Identifizierung der beiden Instrumente danke ich Dr. Bettina Wackernagel, München.

¹⁸ Z. B. *Die Taufe Christi*, Foligno, SS. Annunziata s. Abb. 3.

¹⁹ Z. B. *Die Krönung Mariens*, Rom, Vatikanische Museen, s. Abb. 4. – Das 1904 gestaltete Apsis-Fresko der Malerin Linda Kögel (1861–1940) in der Erlöserkirche in München hat das gleiche Bildschema. Sein Titel: *Das Leben der Gemeinde unter dem Schutz des Erhöhten*.

²⁰ Inv. Nr. GS 26192.

²¹ Heute Florenz, Uffizien.

²² Carl Gottlieb Peschel (1798–1879), „Stephanus vor den Hohepriestern“ (Dresden, Staatl. Kunstsammlungen): Die irdische Szene der Verteidigung gegen die Anklage der Gotteslästerung wird überhöht durch den Gesang und das Musizieren eines oberhalb des Geschehens schwebenden Engelchors.



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7 (Photo: U.-M. Hoffmann, Dresden)



Abb. 8

positiven Seite des Historismus zu tun: Vorbildhaft bleibt das, was – in den Augen der Zeitgenossen – einmal vorbildlich und nach ihrer Vorstellung unübertreffbar geschaffen worden ist.

Zurück zu Mendelssohns *Lobgesang*. Dem Maler Straehuber war eine schwierige Aufgabe gestellt worden. Solange sich bei Werken Mendelssohns bei den Musiktiteln bildhafte Vorstellungen einstellten – z. B. bei sozusagen historischen Personen wie die *Antigone* (Abb. 8) oder des *Elias*- war ein entsprechendes „Porträt“ immer konkret und wurde erkannt. Julius Hübners Titelblatt zur *Antigone* entstand übrigens nahezu gleichzeitig wie Straehubers Blatt, 1842.²³ Ganz anders verhielt es sich aber bei einem abstrakten Begriff wie dem des *Lobgesang*! Hier lag die Aufgabe im Visualisieren von etwas real nicht Sichtbarem. Der Künstler vermeidet aber auch die Allegorie. Intensiv setzt er sich vielmehr mit dem Text des *Lobgesang* auseinander und gelangt zu folgender Lösung: Im unteren Bildraum thematisiert er das Lauschen und Beten, also Wege des Verharrens. Er beobachtet es bei solchen Menschen, die demütigen Hoffens fähig sind. Und dann braust die Antwort auf ihr stilles und von Sehnsucht getragenes Verharren herab vom Himmel, zu dem sie blicken: Gesang und Instrumentalmusik der Engel verkünden, dass ihre Sehnsucht Erfüllung findet. Gottvater, von Engeln umgeben, erhebt segnend beide Hände über die auf Erden Ausharrenden – und er neigt sich ihnen zu. Es ist eindeutig, dass der Maler eine der schönsten Partien aus dem *Lobgesang* thematisiert: „Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir“²⁴. Das Duett der beiden Soprane und des Chors findet bereits in Robert Schumanns erster Besprechung des *Lobgesang* Bewunderung: „Einzelnes heben wir nicht hervor: doch – jenen mit Chor unterbrochenen Zweigesang „ich harrete des Herrn“, nach dem sich ein Flüstern in der ganzen Versammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Concertsaal. Es war wie ein Blick in den Himmel Raphael'scher Madonnenaugen.“²⁵

Straehuber hatte also einen für seine Zeit ungewöhnlichen Weg beschritten. Umso beklagenswerter ist es, dass sein Entwurf der Öffentlichkeit bis heute verborgen blieb.

Das Schicksal der Zeichnung

Es bleibt die Frage nach dem Schicksal der Zeichnung. Sie liegt, wie erwähnt, in dem Teil des Mendelssohn-Nachlasses, der sich vor dem Zweiten Weltkrieg im Besitz seines vielseitig und auf hoher Ebene in Hamburg wirkenden Enkels Albrecht Mendelssohn Bartholdy (1874–1936) befand. Ende 1934 gelangte der 1933 zwangseremitierte Albrecht Mendelssohn nach gefährlicher Flucht vor den Nationalsozialisten nach Oxford. Dort erhielt der berühmte und auch im Hamburger Konzertleben einflussreiche Rechtswissenschaftler, Professor für Auslandsrecht, Begründer des Instituts für Auswärtige Politik in Hamburg (1924) einen Lehrauftrag.²⁶ Seine Bibliothek und die berühmten „Grünen Bücher“ – der Nachlass des Komponisten in 27 Bänden – gelangten nach Oxford. Dort verkauften Albrecht und Dora Mendelssohn Bartholdy den Nachlass an einen weiteren

²³ Katalog Slg. van Hoboken, Tutzing 1994, Bd. 10, Abb. 16 (*Antigone*), Abb. 20 (*Elias*).

²⁴ Text Nr. 5.: Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir und hörte mein Fleh'n. Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn! Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!

²⁵ *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 13, 1840 II, S. 8.

²⁶ S. Thomas Lackmann, *Das Glück der Mendelssohns*, Berlin 2007, S. 484 ff.

Enkel des Komponisten, an Paul Viktor Mendelssohn Benecke (1868–1944), einem Sohn Marie Mendelssohn Bartholdys. Paul Viktor vertraute ihn später seiner Freundin Margaret Deneke (1882–1969) an, einer bedeutenden Sammlerin von Mendelssohn-Archivalien. Nach ihrem Tod vermachte ihre Schwester Helena die „Grünen Bücher“ 1973 der Bodleian Library in Oxford. Nach dem Tod Helenas ging der gesamte Besitz in die Bibliothek über. 1980, 1983 und 1989 wurde der Nachlass endgültig inventarisiert und in Tutzing herausgegeben.²⁷

²⁷ S. Anm. 4.