

„Ein gewisser Geist“ Zu Mendelssohns „Reformations-Symphonie“

von Ulrich Wüster, Bonn

1. *Habent sua fata . . .*

Die Forschung hat sich Mendelssohns *Reformations-Symphonie* nur in vereinzelten Beiträgen zugewandt¹. Während sich aber in diesen immerhin zunehmendes Verständnis und wachsende Wertschätzung widerspiegeln, fristet das Werk noch immer ein Dasein am Rande des allgemeinen Konzertrepertoires². Das Schicksal der *Reformations-Symphonie* ist für uns insofern auch von exemplarischem Interesse, als im Falle Mendelssohns offenbar des Komponisten eigene Distanzierungen von zahlreichen seiner Stücke — besonders wenn sie verbal überliefert sind — nicht wenig zu deren Vernachlässigung beigetragen haben, ja daß sie mitunter wie ein Verdikt wirken, dem sich die ‚Nachwelt‘ noch immer zu beugen scheint.

Als Mendelssohns Sohn Karl 1868, über zwanzig Jahre nach seines Vaters Tod, das Werk als op. 107 herausgab, war er der erste, der Gründe gesehen haben mochte, sich über die von Mendelssohn quasi testamentarisch in einem Brief an Julius Rietz geäußerte Verfügung hinwegzusetzen: „Die Reformations-Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen als irgend eines meiner Werke; soll niemals herauskommen; Camacho-Ouv. noch eher, aber doch auch kaum“³. Gerade die Tatsache, daß Mendelssohn seine unverstänlich heftige Ablehnung der *Reformations-Symphonie* in einem Atemzuge mit der Ouvertüre seiner frühen Oper *Die Hochzeit des Camacho* äußert, stimmt nachdenklich. Was haben jene beiden Kompositionen gemeinsam? Eine Beantwortung dieser Frage auf ästhetischer Ebene finden zu wollen, wird sich als sinnlos erweisen; auch, daß Mendelssohn sie „eine so jugendliche Jugendarbeit“ nennt, „daß ich mich jetzt zuweilen wundere, daß ich sie nicht besser gemacht habe, und [...] ich sie also aus dem Gefängniß in meinem Schranke nicht entwischen lassen darf“⁴, gibt keinen überzeugenden Ausgangspunkt ab, da sie z. B. in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Ouvertüren *Meeresstille* op. 27 und *Die Hebriden* op. 26 sowie zur ersten Fassung der *Schottischen Symphonie* op. 56 entstanden ist, um nur die symphonischen Werke dieser Schaffensperiode anzuführen,

¹ In chronologischer Folge: Max Friedländer, *Ein Brief Felix Mendelssohns*, in: *VfMw* 5 (1889), S. 483ff. Alfred Heuß, *Das „Dresdener Amen“ im ersten Satz von Mendelssohns Reformations-Symphonie*, in: *Signale für die musikalische Welt* 62 (1904), S. 281f. und S. 305f.; Mathias Thomas, *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn Bartholdys*, Kassel und Göttingen 1972, S. 241ff.; Martin Witte, *Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 121f. und 127; Wulf Konold, *Opus 11 und Opus 107*, in: *Musik-Konzepte* 14/15. *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München 1980, S. 16ff.; Judith Silber, *Mendelssohn and his Reformation Symphony*, in: *JAMS* 40 (1987), S. 310ff.

² Konold, *Opus 107*, S. 16, zählt das Werk, dem schon Heuß 1904 bescheinigte (S. 308), daß es „mit Unrecht zu den wenig bekannten Instrumentalwerken gehört“, noch 1980 „zu den heute kaum noch gespielten Werken“.

³ Brief an Julius Rietz vom 11. Februar 1838, wiedergegeben bei Friedländer, S. 483f.

⁴ Brief an Franz von Piatkowski vom 26. Juni 1838, ebda., S. 484.

in der Mendelssohn wesentlich avancierter komponierte als zu Zeiten des *Camacho*. Nein, was die gesuchte Gemeinsamkeit ausmacht, so sind die Motive der Ablehnung weitgehend aus der Werkgeschichte und Mendelssohns Biographie begründbar: Bekanntlich hatte der junge Komponist mit seinem in Hoffnung auf eine künftige Opernkariere geschriebenen Bühnenstück *Die Hochzeit des Camacho* bei weitem nicht den erwarteten Durchbruch erzielt, ein Desaster, das er als persönlich schicksalhaft erlebte und das sein Verhältnis zur Oper — zu Berlin übrigens auch — zeitlebens als ein gespaltenes bestimmen sollte⁵. Mit der *Reformations-Symphonie* ist es ihm durchaus ähnlich ergangen.

Die erste, bisher nirgends berücksichtigte Erwähnung des Werkes finden wir in einem Brief Karl Klingemanns an Fanny vom 7. Juli 1829 aus London: „Dort [in Schottland] erwarte ich viel für Felixens entworfene Arbeiten, die bloß noch den letzten Sonnenblick brauchen, um zu unser aller Lust aufzugehen. Die drei, die ich meine und liebe, sind fast alle auf demselben Punkte, alle zum Aufbrechen fertig. So freue ich mich namentlich nach dem, was ich von der Sinfonie weiß, auf das was noch kommen muss. [...] Von den Erfolgen sage ich weiter nichts, weil sich die nun von selbst verstehen — d e r Ruf ist gemacht und fertig und das Ausland empfiehlt hinfüro dem lieben langsamen Deutschland sein Kind hoffentlich wirksam genug. Nur noch den Orden vom goldenen Sporn vom Papst, etwa für eine Komposition über „Ein feste Burg“ und Success einer Oper beim Hoftheater in Lappland, und die deutschen Bühnen fangen an sich zu regen und zu bestellen“⁶. Diese Passage ist für ein Verständnis der Entstehungsursachen, aber auch des weiteren Schicksals der *Reformations-Symphonie* wichtig, weist sie doch auf die Bedeutung, die gerade dieses Werk für Mendelssohn im Zusammenhang seines Bestrebens hatte, den Grund für eine Künstlerlaufbahn in Deutschland zu legen. Es gibt Hinweise, daß es für ihn zu diesem Zeitpunkt feststand, in Berlin Fuß zu fassen; in einem Brief an Rebekka heißt es: „[...] denn ich will womöglich in Berlin mich festsetzen“⁷. Bereits 1828 hatte Mendelssohn mit den offiziellen Festmusiken zum Dürerfest und zum Naturforschertag Erfolge im Berliner Musikleben verbuchen können. *Die Reformations-Symphonie*, die — diesmal ohne offizielle Bestellung — für die Berliner 300-Jahr-Feier der Confessio Augustana bestimmt war, sollte die Reihe seiner Festmusiken fortsetzen und gleichzeitig krönen⁸.

Wie Klingemanns Brief zeigt, gehörte der Choral *Ein feste Burg* zu den frühesten Konzeptionen der Symphonie; man darf mit Recht vermuten, daß die Idee einer symphonischen Apotheose des lutherischen Streitliedes eine der allerersten Assoziationen war, die Mendelssohn im Hinblick auf eine dem Anlaß entsprechende Komposition hatte, die sowohl diesen als auch ihn selbst als Komponisten wirkungsvoll repräsentieren sollte. So ist das Werk wahrscheinlich nicht dem inneren Drang zu einer per-

⁵ Vgl. Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 225ff.

⁶ *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, hrsg. von Karl Klingemann jun., Essen 1909, S. 57.

⁷ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn*, neu hrsg. von Friedrich Brandes, Leipzig 1929, S. 273 (Brief aus Glasgow vom 10. August 1829).

⁸ Vgl. Silber, S. 314.

sönlichen Glaubensäußerung entsprungen, doch mag für Mendelssohn schon bald der religiöse Bekenntniswert der Komposition — zunächst als ein überpersönlicher intendiert und sicher mehr in ‚naiver‘, also authentischer Haltung zur protestantischen Konfession begründet als in berechnend absichtsvoller ‚Anbiederung‘⁹ — eine persönliche Dimension bekommen haben: Auf die Tatsache, daß anlässlich seines öffentlichen Auftretens in London sein zweiter Familienname Bartholdy weggelassen worden war, reagierte der Vater mit einer strengen Zurechtweisung. Mit Hinweis auf das Wirken Moses Mendelssohns heißt es in einem Brief an Felix vom 8. Juli 1829: „Mendelssohn ist und bleibt ewig das Judentum in der Übergangsperiode [...] ich wiederhole dir, einen christlichen Mendelssohn giebt es so wenig als einen jüdischen Confucius. Heißt du Mendelssohn, so bist du eo ipso ein Jude, und das taugt dir nichts, schon weil es nicht wahr ist“¹⁰. Inmitten seines Londoner Erfolgstaumels sah sich Mendelssohn plötzlich wieder mit der unentrinnbaren religiösen und gesellschaftlichen Problematik eines konvertierten Juden konfrontiert. Es ist anzunehmen, daß ihm dieser Aspekt bei der Unterdrückung seines Beinamens kaum bewußt gewesen ist¹¹; und so mutet es fast wie Ironie des Lebens an, daß seine Pläne zu einer *Reformations-Symphonie* (Klingemanns Brief vom 7. Juli) und der väterliche Mahnbrief (vom 8. Juli) fast auf den Tag genau zusammenfallen.

Schon während der abschließenden Arbeiten kehrt Mendelssohn eine merkwürdige ironische Distanz zu seinem Werk hervor. Am 15. April 1830 an Klingemann: „Ich wollte Du könntest meine neue Symphonie. Wenn ich wiederkomme, dirigiere ich sie u n s zum Spass; der erste Satz ist ein dickes Tier mit Borsten, als Medizin gegen schwache Magen zu empfehlen“¹². Und kurz nach der Fertigstellung am 25. Mai an Fanny: „Sammele doch Stimmen über den Titel, den ich wählen soll; Reformationssymphonie, Confessionssymphonie, Symphonie zu einem Kirchenfest, Kindersymphonie, oder wie du willst; schreib mir darüber und statt aller dummen Vorschläge einen klugen; die dummen, die aber bei der Gelegenheit ausgeheckt werden, will ich auch wissen“¹³. Es ist zu bedenken, ob „Kindersymphonie“ wirklich als Einschätzung seines Werkes insofern anzusehen ist, als für ihn keine tiefere künstlerische und inhaltliche Bedeutung damit verbunden war, oder ob man nicht hinter dem mutwilligen Bagatellisieren etwas wie Scheu zu sehen hat, sich mit einem zugegeben problematischen Werk

⁹ Eine solche Andeutung, für die er keinerlei unterstützende biographische Fakten anführt, macht Konold, *Opus 107*, S. 17: Es werfe „ein bezeichnendes Licht auf die Situation der assimilierten Juden, daß sich der junge Komponist gerade mit einem Werk ausgesprochen christlichen Charakters [...] zu Worte meldet“. — Eher dürfte die Einschätzung stichhaltig sein, die Alberti, S. IV, vornimmt: „[...] sie legt Zeugnis ab für seinen tief im Christentum wurzelnden Geist und seine Anhänglichkeit an den evangelischen Glauben, in dem er aufgewachsen war“.

¹⁰ Brief von Abraham Mendelssohn Bartholdy an Felix in London vom 8. Juli 1829, in: Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, S. 59ff.

¹¹ Wie wir aus Briefen wissen, war Felix und seinen Geschwistern der Name ursächlich wegen seines Trägers, des Onkels Salomon Bartholdy, verhaßt. — Nicht zuletzt ist „Bartholdy“ im Englischen nicht ohne entstellende Lautbeugung (-th) auszusprechen.

¹² Klingemann, S. 82. — Einem Hinweis bei Martin Jacobi, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Bielefeld und Leipzig o. J. [1915], S. 7, nachgehend, wonach Zelter einige seiner Bach-Manuskripte als „borstige Stücke“ zu bezeichnen pflegte, könnte „Borsten“ ein von den Geschwistern aus dem Zelterschen Repertoire übernommenes Codewort für „schwierigen/anspruchsvollen Kontrapunkt“ gewesen sein.

¹³ *Reisebriefe aus den Jahren 1830–1832*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 8. Aufl. 1869, S. 7.

eine Blöße zu geben — gerade der als Kritikerin geachteten (und gefürchteten) Schwester gegenüber; immerhin rechnet er wohl mit „dummen“ Vorschlägen, ja will darüber informiert sein, bittet aber geradezu inständig um „einen klugen“. Wie wir einem anderen Brief an Klingemann vom 6. August 1830 entnehmen, sind die wenig schmeichelhaften Ausdrücke „Borstentier“ und „Magentröster“ in der Tat wohl sogar von Fanny aufgebracht worden: „Ich habe seitdem meine große Reformationssinfonie geschrieben [...]; Fanny pflegt davon zu sagen, sie sei ein böses Tier und es ist etwas daran; ich denke, sie würde für Deinen Magen gut sein“¹⁴.

Zu diesem Zeitpunkt dürfte Mendelssohn allerdings schon gewußt haben, daß sein Werk nicht zu den Berliner Festlichkeiten erklingen würde. Es hat den Anschein, daß man in Berlin aus mehreren Gründen von einer Auftragserteilung an Mendelssohn Abstand nahm: die Verzögerungen bei der Fertigstellung seiner Komposition spielten ebenso eine Rolle wie die Gestaltung des Festprogramms, bei der man schließlich von symphonischer Musik absah, und offensichtlich fiel auch ein Wort über Mendelssohns jüdische Abstammung¹⁵. Bemühungen, die Symphonie kurzfristig andernorts zur Aufführung bringen zu lassen (in dem Brief vom 25. Mai ist von Leipzig die Rede), hatten keinen Erfolg. Mendelssohn war enttäuscht: Er hatte nun eine Komposition in Händen, mit der — da sie auf diesen bestimmten Zweck hin konzipiert war — vorab nichts anzufangen war, und die Aussicht, sich damit „einen Ruf zu machen“, war dahin. Bekanntlich scheiterte auch der Versuch, die Symphonie während seines Pariser Aufenthalts 1832 vom Conservatoire aufführen zu lassen — diesmal am Widerstand der Musiker: „Zu gelehrt, zu viel Fugatos, zu wenig Melodie“¹⁶. Mendelssohn, der inmitten des von ihm wenig positiv geschilderten Pariser Musiklebens das Conservatoire als Autorität akzeptierte, ohne allerdings zu bedenken, daß auch dort der herrschende Musikgeschmack nicht ohne Einfluß sein mußte, äußerte sich lakonisch-zugeknöpft über diese Zurückweisung: „[...] die Revolutions-Sinfonie [sic] ist mir sehr zurückgedrängt, weil mir die Völker ins Handwerk gefallen sind, wer weiß, ob ich sie jemals wieder vorhole, seit ich die Sache in der Nähe gesehen habe“¹⁷. Er nahm sie aber doch wieder vor: Eine von Rietz im Werkverzeichnis¹⁸ erwähnte Londoner Aufführung ist zwar nicht nachweisbar, aber ein Versuch dazu wahrscheinlich. Endlich fand die Uraufführung unter Mendelssohns Leitung am 15. November 1832 in Berlin im Zusammenhang mit seiner Bewerbung um die Zelter-Nachfolge an der Singakademie statt — nun sollte ihm die Symphonie doch endlich dazu dienlich sein, sich „einen Ruf zu machen“. Bekanntlich wurde ihm dann der weniger begabte, aber routiniertere Rungenhagen vorgezogen, auch wurden wieder antisemitische Äußerungen laut. Dies mußte er als

¹⁴ Klingemann, S. 83.

¹⁵ Silber, S. 316 und 322f. — Silber wies nach, daß entgegen der verbreiteten Annahme die Jubiläumsfeiern auch in Berlin durchaus stattgefunden hatten.

¹⁶ Ferdinand Hiller, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Köln 2. Aufl. 1878, S. 19. Eine andere Lesart übersetzt „Zu scholastisch, zu viel Kontrapunkt, zu wenig Melodie“ (Konold, *Opus 107*, S. 17f.).

¹⁷ Unveröffentlichter Brief vom 7. Januar 1832, zitiert bei Werner, S. 219.

¹⁸ Das Verzeichnis findet sich in: *Briefe aus den Jahren 1833–1847*, hrsg. von Paul und Karl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 519.

erneute persönliche Zurückweisung erleben, und aus seiner für ihn nun gescheiterten Absicht, sich in Berlin „womöglich festsetzen“ zu wollen, entwickelte sich eine lebenslange Zwietracht mit dieser Stadt¹⁹. Und die Symphonie hielt er fortan beharrlich zurück.

*

Auf der Suche nach Gründen für Mendelssohns auffällig heftige Ablehnung seiner *Reformations-Symphonie* schälte sich ein Komplex von Tatbeständen heraus, die sich sämtlich als äußere, nicht eigentlich dem Werk zugehörige Motive erweisen: 1. Mendelssohn muß es über seinen Wert als Gelegenheitskomposition hinaus geschätzt haben: Fertigstellung, weitere Bemühung um Aufführungen und sogar um Herausgabe²⁰ erfolgten unabhängig von der geplatzten Berliner Festaufführung. 2. Neben ihrem ästhetischen Wert hatte die Symphonie für ihn große persönliche Bedeutung; religiöse Selbstversicherung rangierte dabei sicher hinter dem künstlerischen Ausweis für eine Berliner Karriere. 3. Anscheinend haben scherzhaft kritische Bemerkungen seiner musikalischen Vertrauten Fanny bereits während der Niederschrift irritierend gewirkt. 4. Die Nicht-Aannahme des Stücks durch das Berliner Festkomitee empfand er als Zurücksetzung; seine daran geknüpften Pläne waren gescheitert. 5. Ebenfalls vergeblich bemühte er sich um eine Aufführung in Leipzig. 6. Die Ablehnung des Pariser Conservatoire faßte er als Urteil einer Autorität sui generis auf, ohne deren ästhetische Ideale und deren Differenz zu seinen eigenen zu hinterfragen. 7. Durch die gescheiterte Bewerbung um die Singakademie gehörte das Werk fortan zum engeren Kontext seines Berlin-Traumas.

Es zeichnet sich damit ab, daß Mendelssohns Distanzierung von seinem Werk — zumindest zu weiten Teilen — keine kritische war, sondern eine von emotionalen und psychologischen Motiven geleitete. In dieser Hinsicht erweist sich aber generell Mendelssohns Biographie als äußerst problematisch, denn unter der ansonsten so ausgeglichenen und heiteren Außenhaut seines Persönlichkeitsbildes scheinen bei genauem Hinsehen kompliziertere Spuren einer sensiblen und verletzbaren Psyche durch, die sich ihre eigenen Mechanismen zur Abwehr und Tarnung virtuos zu schaffen verstand. Solchen von Mendelssohn selbst begründeten Klischees ist die Literatur zumeist gefolgt. In dem hier untersuchten Fall können wir einer solchen ‚nachfolgenden Rezeption‘ zunächst keine begründete Berechtigung zuerkennen — jedenfalls noch nicht schon aufgrund der historiographischen Befunde. Vielmehr konnte, durch Interpretation der das Werk betreffenden Zeugnisse, und indem wir weitere biographische Fakten, deren Relevanz sich dadurch erwies, mit ihnen in Beziehung setzten, — der Zugang zu dem Werk von überlieferten Vorurteilen befreit werden.

¹⁹ Hierzu z. B. Werner, S. 252ff., Kapitel 11: „Berlin lehnt ab — Europa lädt ein“.

²⁰ Brief an Fanny vom 25. Mai 1830. — Die Stelle n u r in der Ausgabe der *Reisebriefe* von Peter Sutermeister, Zürich 1958, S. 20: „[...] übrigens werde ich sie höchstwahrscheinlich in Stimmen u. 4händigem Auszug nächstens herausgeben“.

2. „Sensus non est inferendus sed efferendus“

Diesen ersten der hermeneutischen Kanons, generell eine Mahnung an den Interpreten — und den Kritiker —, sich hinsichtlich der Voraussetzungen zu prüfen, mit denen er (im doppelten Sinne) zu Werke geht, als Motto für den analytischen Teil dieser Studie zu wählen, hat folgenden Hintergrund: Es gibt eine weitere kritische Stellungnahme Mendelssohns zu seiner *Reformations-Symphonie*, die, weil sie die ästhetische Schicht des Werkes betrifft, dazu verleiten könnte, sie als gleichsam ‚autorisierte‘ Aburteilung anzusehen, welche dann — ungeprüft ‚in das Werk hineingetragen‘ — als erkenntnisleitendes bzw. Erkenntnis vorstrukturierendes Vor-Urteil wirken würde. Wenn wir die Perspektiven unserer Analyse im folgenden gleichwohl aus dieser ‚Kritik‘ ableiten, so geschieht dies in dem Bewußtsein, den hier artikulierten Blickwinkel des Komponisten nicht zu dem unseren werden zu lassen, sondern ihn für die Interpretation und die Gewinnung eines eigenen Standpunkts fruchtbar zu machen. Es geschieht aber auch in dem Bewußtsein der in ihrer negativen rezeptionsgeschichtlichen Wirkung vermutlich kaum zu überschätzenden Relevanz dieser ‚Kritik‘, die sich bis auf unser heutiges Verhältnis zu dem Werk hin erstreckt, und die daher ein solches Eingehen — das nicht jeglicher Rezension gleichermaßen ansteht — nicht nur legitimiert, sondern in dem unsere Untersuchung leitenden Interesse geradezu fordert, wenn es denn darum gehen soll, die Sicht auf das Werk von den Schleiern der Rezeptionsgeschichte zu befreien. Mendelssohn schreibt am 23. April 1841 an Julius Rietz, der ihn um Kritik eines Werkes von sich gedrängt hatte:

„Es ist mir, namentlich in der Ouvertüre, ein gewisser Geist, den ich selbst allzu gut kenne, weil er nach meiner Meinung die Reformationssymphonie hat mißlingen lassen [...] Die Grundgedanken in Ihrer Ouvertüre und meiner Reformationssymphonie (beide haben darin ganz gleiche Eigenschaften, finde ich) sind mehr durch das was sie bedeuten als an und für sich interessant; natürlich rede ich dem letzteren allein nicht das Wort [...], aber auch nicht dem ersten allein, sondern beides muß sich verbinden und verschmelzen. Ein Thema, oder all' dergleichen, auch an und für sich musikalisch recht interessant zu machen [...], das, meine ich, ist die Hauptwichtigkeit“²¹.

Zunächst scheint es notwendig, auf die relativ geringe Relevanz dieser ‚Kritik‘ für das Verständnis des Werkes hinzuweisen: Es handelt sich um ein spätes Zeugnis (1841) und bringt eine Haltung zum Ausdruck, die nicht unbedingt bereits zum Zeitpunkt der Komposition (1829) ausgeprägt gewesen sein muß²². Und einer späteren Rezeption durch den Komponisten selbst kann zwar mehr Beachtung, kaum aber mehr Verbindlichkeit zukommen als jeder anderen. Insoweit sich die ‚Kritik‘ als Absage an ‚Programm-Musik‘ deuten läßt, ist ein Wandel in Mendelssohns ästhetischer Haltung auch vor dem Hintergrund der allgemeinen musikhistorischen Entwicklung anzunehmen: Innerhalb der mit den Jahren immer prägender werdenden Auseinanderset-

²¹ *Briefe 1833–47*, S. 282f.

²² Diese Auffassung auch bei Witte, S. 127.

zungen zwischen ‚absoluter Musik‘ und ‚Programm-Musik‘²³ mußte sich seinem musikalischen Bewußtsein zwangsläufig deutlicher eine Vorstellung ausbilden, wo er seine eigene Position definieren wollte. Jedenfalls scheint Mendelssohn die *Reformations-Symphonie* nicht zuletzt wegen ihrer gewissermaßen programmatischen Deutlichkeit, ihrer ‚Programmdeutlichkeit‘, im Laufe der Zeit ferngerückt zu sein. Vielleicht ist aus der ‚Kritik‘ zunächst nicht viel mehr abzuleiten, als daß das Werk als Bestandteil eines Klärungsprozesses begriffen werden kann, der Mendelssohn auf einen Weg führte, bei dem diese Komposition ins Abseits geraten mußte²⁴. Schließlich ist zu berücksichtigen, daß die biographischen Konnotationen dieses Werkes ein fester, von Mendelssohn vielleicht kaum noch reflektierter Bestandteil der Voreinstellungen waren: Die Tatsache, daß ihm die Symphonie durch jene äußeren Umstände verleidet war, trug zum negativen Urteil auch der kompositorischen Qualität entscheidend bei.

Bei der folgenden Untersuchung werden wir von den beiden Gesichtspunkten ausgehen, die Mendelssohn in seinem Wort von den „Grundgedanken, die mehr durch das, was sie bedeuten, als an und für sich interessant“ seien, akzentuiert: 1. Wie groß ist die ‚Programmdeutlichkeit‘ der Symphonie und welche ästhetischen Konsequenzen sind damit verbunden? Ist ‚Programmdeutlichkeit‘ intendiert (dann wäre nicht sie das Problem, sondern die Frage, wie sie erzielt und ob sie gelungen ist), oder sind daneben andere Prinzipien wirksam, deren Erfüllung Anliegen des Komponisten war (dann wäre etwa die Vermischung von verschiedenen Gattungsnormen im Finalsatz nicht per se ein Mangel, sondern diese Perspektive wäre Voraussetzung für Kriterien, mit denen eine Bewertung überhaupt erst vorgenommen werden könnte)? 2. Wie ist die Bildung der Themenstrukturen, sowohl in rein musikalischer Hinsicht als auch in ihrer Funktion für die programmatische Intention?

Außerdem soll, nicht nur aus Raumgründen, eine vom Finalsatz ausgehende Perspektive eröffnet werden. An diesem Satz, der bisher kaum seiner zentralen Bedeutung für die Symphonie entsprechend gewürdigt worden ist²⁵, hat man mehr als einmal Mendelssohns Eigenkritik nachzuvollziehen versucht²⁶ und dadurch andere Deutungsansätze ausgeschlossen.

Schon der erste analytische Beitrag zur *Reformations-Symphonie* kam zu dem Ergebnis, daß man (zumindest für den 1. Satz) „Mendelssohns Urteil nicht zustimmen“

²³ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978, S. 129, spricht gar von einer Verhärtung „zum musikalischen Parteienkampf“.

²⁴ Heuß, S. 308, vertritt am Ende seiner Studie sogar die Auffassung: „Sehr viel hätte sicher nicht gefehlt, daß Mendelssohn der modernen Programm Musik [sic] in die Arme gelaufen wäre“.

²⁵ Heuß, S. 308, wies auf die Bedeutung des Finales hin, beschränkte seine Untersuchung aber auf den 1. Satz. — Thomas, S. 247ff., behandelt den Satz, in dem er „keine besonderen Entdeckungen“ zu machen sieht, nur cursorisch. — Die Beschreibung bei Werner, S. 242ff., ist in vielen Punkten nicht nachvollziehbar und unstimmig. — Konold, *Opus 107*, S. 26ff., bietet eine ausführlichere Analyse, die jedoch die programmatische Schicht vernachlässigt und, wie auch die anderen Beiträge, nicht auf die spezifische Finale-Funktion des Satzes zu sprechen kommt.

²⁶ Heuß, S. 282: „Die Sinfonie hat ihre Schwächen, welche besonders in der großen Ausdehnung des ersten Satzes und der oft etwas steifen kontrapunktischen Behandlung im letzten Satze bestehen“. — Thomas, S. 247, sieht keine plausible formale Anlage und bemängelt, S. 249, Monotonie der Fugati sowie Unangemessenheit des von ihm Hauptsatz genannten Allegro-maestoso-Themas. — Konold, *Opus 107*, S. 28: „Mendelssohns harte Ablehnung des Werkes dürfte sich [...] am ehesten auf diesen Finalsatz beziehen“. — Und in der neuesten (1980) und wohl für viele Jahre maßgeblichen Biographie von Eric Werner heißt es, S. 246: „Auch der Ausklang selbst — der Choral in ganzen Notenwerten — kann den Schwächen des letzten Satzes nicht mehr aufhelfen [...] Drei Sätze sind gut geraten und voll von sprudelnder Erfindung“.

könne: Heuß stellte fest, daß das Zitat des *Dresdener Amen* „allein vom kompositorischen Standpunkt aus“ motiviert und legitimiert ist, als Keimzelle für eine besonders dichte motivisch-thematische Arbeit und Themenableitung, die „in keinem seiner anderen Werke“ wieder anzutreffen sei, und die „auch Beethoven nicht“ erreicht habe²⁷. Darüber hinaus unternahm er auch erste programmatische Deutungen: An den liturgischen Text des *Dresdener Amen* („Und mit deinem Geiste“) anknüpfend, sah er in ihm ein Symbol für „reinste göttliche Klarheit, Wahrheit im höchsten Sinn, etwas Ideales, das über alle menschliche Wahrheit und Weisheit erhaben ist: Gottes Geist“²⁸. In dem *Allegro con fuoco* des 1. Satzes wies er in der Satzstruktur Battaglia-Elemente nach und verstand den Satz als „Glaubenskampf, der Kampf der Reformation“, in den das *Dresdener Amen* später schlichtend hineinklinge, woraus sich dann das Piano und das Abflauen der Reprise erkläre: „Der Satz schließt [...] durchaus unentschieden [...] Die eigentliche Entscheidung hat Mendelssohn bekanntlich in den Schlußsatz gelegt“²⁹. Witte wies anhand der Introduction auf, daß Mendelssohn zusätzlich zu dem plakativen Melodiezitat des *Dresdener Amen* auch — und hierin ist die Ablehnung durch das Pariser Conservatoire („zu viel Kontrapunkt“) begründet, die sich mithin als ästhetisches Mißverständnis herausstellt — „Stilzitate“ (Kirchenstil: fugierte Satztechnik mit Vorhaltbildungen) und „Gattungszitate“ (Reminiszenzen an liturgische Sprechformeln) einsetzt: „Die Introduction führt [...] in einem Zitiertypus, der vom Allgemeinen zum Speziellen hinleitet (Kirche — Liturgie — Dresdener Amen), an einen Kerngedanken des Programms (»protestantischer Gottesdienst«) heran“³⁰. Für unsere Studie ergibt sich nicht zuletzt unter diesem Aspekt die Rechtfertigung einer Konzentration auf den Schlußsatz, denn erst hier wird dieselbe Deutlichkeit des Bestrebens, unmißverständliche musikalische Implikationen zum Begriffsfeld ‚Kirche‘, ‚Reformation‘ und ‚Luther‘ zu schaffen, wieder manifest. Damit wird auf der Programmebene der zyklische Schluß vollzogen, Introduction und Finale erweisen sich als ‚Rahmenhandlung‘, deren Deutbarkeit auch für einen programmatischen Bezug der Mittelsätze garantiert³¹.

Witte entdeckte auch eine Beziehung zwischen dem 3. und 4. Satz, die über das lapidare Faktum des attacca-Anschlusses hinaus tiefere strukturelle Bedeutung hat und auch für die programmatische Deutung fruchtbar gemacht werden kann: Sei der Finalsatz mit seiner Choralbearbeitung „ideell Vokalmusik“ und das Andante „unverkennbar [...] zwischen Arioso und Rezitativ angesiedelt“, so bildeten „beide zusammen ein — freilich hochstilisiertes — »Rezitativ-und-Arie-Paar«“³². Allerdings erscheint der Finalsatz mit dem Choral und den Fugatopartien weniger als Arie, denn

²⁷ Heuß, S. 306.

²⁸ Ebda.

²⁹ Heuß, S. 308.

³⁰ Witte, S. 121f.

³¹ Witte, S. 119, hält es „grundsätzlich“ für „gerechtfertigt, jeden einzelnen Satz der [von ihm behandelten] drei Sinfonien auf seine Programmgebundenheit hin zu untersuchen“.

³² Witte, S. 122.

als Choralchorsatz, während andererseits im Andante nur ein einziges ausgesprochen rezitatives Element vorkommt (T. 131ff.); hingegen überwiegen hier kantabel-expressive Züge, durch die eher dieser Satz arienhaft erscheint³³. Die Tatsache, daß Mendelssohn aus der ursprünglichen Fassung des Satzes gerade die rezitativen Passagen wieder ausstrich, scheint eher ein Indiz dafür zu sein, daß er eine rezitativisch durchsetzte Mischform vermeiden wollte, als dafür, daß „die verbliebene erste Andante-Hälfte in sich sozusagen rezitativisch genug ist“³⁴. Fragt man nach den mutmaßlichen Gründen, so ist zum einen zu bedenken, daß das Instrumental-Rezitativ nicht nur die Plakativität immens gesteigert hätte. Vielmehr wäre auch durch seine sprachabhängige Anlage, die gleichsam nach Textierung verlangt, aber doch untextiert bleibt, die gattungsästhetische Problematik einer instrumentalen Vokalmusik in unerwünschter Weise verschärft worden. In der bestehenden Form stellt der Satz eine ausgewogene Verbindung zwischen einem semantisch eindeutigen Satzmodell mit programmatisch erkennbarer Aussagefunktion und sich als ‚absolut‘ gerierender Musik dar: Die Interpretation wird nicht von der Musik als dem einzigen autonomen Ausdrucksträger abgelenkt.

Um die Semantik dieses Satztypus erkennen zu können, ist es nötig, den Blick für eine andere als die rezitativische Deutung zu öffnen. Untersuchen wir die auffällige Charakteristik der Melodik, die sich übrigens ebenfalls auf Motive der Introduction zurückbeziehen läßt:

a) 3. Satz, T. 3/4



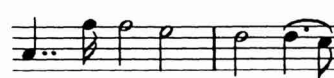
1. Satz, T. 1/2



b) 3. Satz, T. 11/12



1. Satz, T. 5/6



c) 3. Satz, T. 15/16



1. Satz, T. 31/32



Notenbeispiel 1

³³ Ein ähnliches Satzpaar-Modell findet sich in Beethovens *Klaviersonate op. 110*, wo ein rezitativisch durchsetztes *Arioso dolente* einer Fuge mit vokalem Themencharakter vorangeht. — Die Taktangaben beziehen sich stets auf die von Max Alberti herausgegebene Eulenburg-Taschenpartitur No. 554, London usw. [1960].

³⁴ Witte, S. 122, dort Anm. 4.

Bei den kurzen Phrasen wechseln solche mit heftig sich aufschwingendem Gestus mit solchen ab, die quasi resignativ zurückfallen, wobei zwischen schnellem, mit Beteiligung von großen Intervallen gestalteten und zögernden Rückfällen zu unterscheiden ist, die wiederum als Vorhaltstypus seufzerartig oder in rhythmisch-melodisch gedehntem Gefälle auftreten. Charakteristischen portamenti di voce, vor allem nach eindringlich repetierten Tönen vor einem Aufschwung stehen auf der ‚rückfallenden‘ Seite kurze Auftakte gegenüber. Die Kurzatmigkeit der Phrasen, ‚Suspiratio‘-Pausen und als deren gleichermaßen spannungserzeugendes Gegenstück die Phrasen-Überbindungen sind ebenfalls Kennzeichen dafür, daß es sich bei diesem kantabel-expressiven g-moll-Andante um eine sogar sehr typisch ausgeprägte Lamento-Komposition handelt. Selbst eine Reminiszenz an den sogenannten Lamento-Baß findet sich in dem chromatischen Baßgang im Quartrahmen (hier aufwärts) als *passus duriusculus* (T. 37–41). Die einfache, in einem Sechzehntel-Puls bebende Begleitung, wie sie häufig in Lamentosätzen anzutreffen ist, weist auf die monodische Tradition dieser Vokalform. Leider hört man diesen Satz zumeist nicht in diesem Sinne interpretiert; das Tempo wird in der Regel zu rasch genommen, so daß der melodisch-rhythmische Spannungsreichtum und damit der ganze emotionale Ausdrucksgehalt nicht zur Entfaltung kommt. Außerdem wird dadurch eine nicht unerhebliche zeitliche Verkürzung des Satzes bewirkt, was seine Wichtigkeit und Autonomie im Rahmen der gesamten Satzfolge der Symphonie schmälert und insgesamt einen Eindruck von Unausgewogenheit zurückläßt.

Unsere Ergebnisse dürften ausreichend sein, eine absichtsvolle interpretatorische Degradierung des Satzes als irrig zu bezeichnen. So meint Konold, er sei „mehr eine ausgeführte Einleitung zum Finale als ein autonomer langsamer Satz“³⁵. Diese Auffassung ist gleichwohl nicht ganz falsch, haftet aber zu sehr an den in der Partitur fixierten Satzgrenzen und verschiebt dadurch die Gewichte: Erstens besteht die „Einleitung zum Finale“ aus sehr viel mehr als aus dem zu Unrecht unterschätzten 3. Satz — ja es ist fraglich, ob sich ein Finale im konventionellen Formverständnis überhaupt klar heraushebt; zweitens darf die Frage nach Gründen, Absicht und Wirkung einer derart unkonventionellen Disposition nicht unterbleiben, wobei wir — naheliegenderweise — die programmatische Schicht des Werkes im Blick behalten müssen.

So ist es zum Beispiel keine Frage, daß der anschließende Choral *Ein feste Burg*, obgleich mit ihm der Partitur nach der 4. Satz beginnt, noch nicht im engeren Sinne formaler Bestandteil des Finalsatzes ist: Als Motto mit eindeutigem, da allbekanntem inhaltlichen Bezug ist der Choral das Hauptrequisit der Programmidee, weswegen er vollständig zitiert wird und daher als geschlossener Satz erscheint; auf der anderen Seite werden von ihm ausgehend Formteile des Schlußsatzes gespeist, und er ist daher strukturell nicht von diesem abtrennbar. Hingegen wird seine Selbständigkeit als Satz durch die auffällige, orgelregisterartig anschwellende Instrumentation unterstrichen, vor allem aber durch seine tonale Funktion in der Gesamtdisposition der Symphonie

³⁵ Konold, *Opus 107*, S. 25. — Thomas, S. 247, übergeht den Satz fast ganz und erkennt nur ansatzweise seinen Ausdruckswert: „ein elegisches, harmloses Sätzchen“.

(I: *d*-moll — II: *B*-dur — III: *g*-moll — Choral: *G*-dur — IV: *D*-dur). Auf dieser Ebene ist er aber wieder eng verklammert mit dem *g*-moll-Andante, das nach einem letzten leidenschaftlichen Aufbäumen (T. 50/51, tongetreues, aber durch die Lamento-Umgebung völlig neu und überzeugend motiviertes Zitat des Seitenthemas aus dem 1. Satz, das Heuß nicht unzutreffend unter Hinweis auf den bei Mendelssohn ungewöhnlichen „heftigen Gefühlsausbruch“ als „Bittgebet aus tiefster Seele“ auffaßte³⁶) mit picardischer Terz schließt, was in die resignative Szene einen unerwartet lichten und beruhigenden Klang dringen läßt.

In dieser Sphäre setzt nun der Choral mit seinem Zuversicht ausstrahlenden Duktus ein und suggeriert durch das Anwachsen des Klanges immer stärkere Überzeugungskraft. Verklammert ist er auch über sein Ende hinaus, indem die Choralmelodie nicht zum Grundton geführt wird, sondern in die Oberquinte abspringt (T. 22) und mit einer Trillerklausel in das *Allegro vivace* überleitet (T. 25). Dies wirkt allerdings nicht als Abbrechen, sondern als kraftvoller Aufschwung, der als Auslöser für den vorwärtsdrängenden Puls des synkopierten $\frac{6}{8}$ -Rhythmus' in den Streichern fungiert. Über dieser Grundlage entwickelt sich ein knappes modulierendes Fugato mit der 1. Choralzeile, die solistisch abwechselnd in den Bläsern (T. 31–43) exponiert erscheint, bis durch aus der Introduction bzw. dem 1. Satz stammende ‚Fanfarenstöße‘ in Hörnern und Trompeten (T. 43ff.; vgl. z. B. 1. Satz, T. 125ff.) ein Gefälle angekündigt wird, das zielgerichtet über eine starke dominantische Sphäre die Modulation nach *D*-dur, der Haupttonart des 4. Satzes, zuende führt. Während der erste Abschnitt dieses Überleitungsteils (drängende Bewegung — exponierte Choralzeile — Fanfaren) noch programmatische Tendenzen aufweist, verliert sich diese Deutlichkeit ab Takt 49 und macht vorübergehend einer primär ‚absoluten‘ Tonsprache Platz.

Im allgemeinen wird das nun einsetzende Thema (T. 63ff.) als das Hauptthema des Finalsatzes bezeichnet³⁷:

4. Satz, T. 63



Notenbeispiel 2

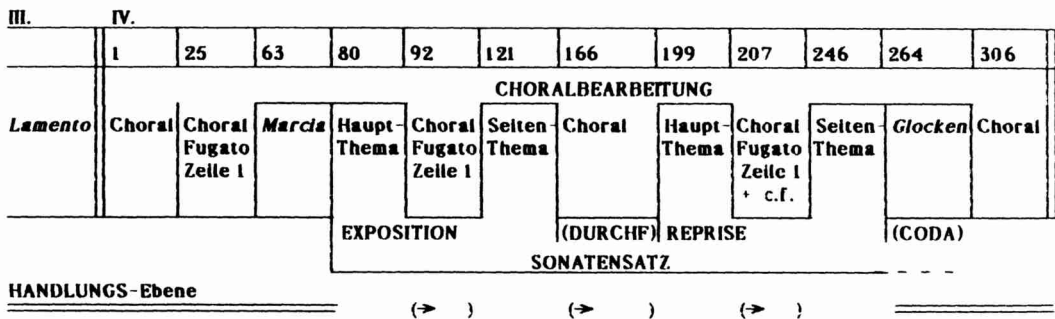
Diese Auffassung aber, die sich lediglich an den sichtbaren Satzgrenzen orientiert, ist im Grunde nicht haltbar. Wohl wird hier die Haupttonart *D*-dur erreicht, das neue Tempo wechselt zum *Allegro maestoso*, der Takt zum $\frac{4}{4}$ -Takt, und die vorausgehende

³⁶ Heuß, S. 308.

³⁷ Thomas, S. 249, Konold 1980, S. 27; Werner, S. 245, bezeichnet das Thema irrtümlicherweise als „brillante Coda“.

Überleitung hat starke Signalwirkung. Auch läßt die einsetzende Melodik durchaus Themencharakter erkennen, indem sie als relativ geschlossenes und periodisch gegliedertes Gebilde auftritt — aber: dieses ‚Thema‘ spielt im weiteren Verlauf des Satzes keine Rolle mehr. Damit aber ist es als Hauptthema eines (noch zu erweisenden) Sonatensatzes disqualifiziert; der Hinweis auf eine verkürzte Reprise umgeht zwar das Dilemma, erklärt aber nichts. Hingegen ergibt sich eine äußerst plausible Formstruktur, hört man den eigentlichen Sonatensatzbeginn erst mit Takt 80 (vgl. Formübersicht).

FORMÜBERSICHT



Die hier erklingende melodische Struktur erfüllt alle Erwartungen an ein Thema im Sinne der Sonatenform: Grundtonart *D*-dur, periodische Gliederung in Vorder- und Nachsatz, dabei (wie fast alle Themen der *Reformations-Symphonie*) mit einem Halbschluß offen endend und in eine Fortspinnung übergehend. In der Reprise (T. 199) erscheint dieses Thema unversehrt, um die Fortspinnung verkürzt. Zusätzliches Gewicht als Hauptthema erhält die Passage durch ihre offensichtliche Parallelität zum Hauptthema des 1. Satzes, wodurch zyklische Rückbindung erreicht wird:

4. Satz, T. 80–83



1. Satz, T. 42–49



Notenbeispiel 3

Aus dieser Sicht wird der Formteil des ‚Alla-marcia‘-Themas (T. 63–79) ausgekoppelt und als weiterer Einleitungsteil aufgefaßt. Da er keine architektonische Bedeutung für den Finalsatz hat, muß seine Funktion ebenfalls in der ‚Programmebene‘ der Symphonie gesucht werden. Wieder fällt eine Zuordnung von Begriffen nicht schwer, da der Satztyp bereits als ‚Marsch‘ identifiziert ist und das raumgreifende Unisono-Aufsteigen des Tutti im Dur-Dreiklang, das strahlende Exponieren der Spitzentöne oder die rhythmisiert aufsteigenden Skalengänge Topoi eines ‚Triumphmarches‘ sind, für deren Erkennung Mendelssohn eine ähnliche Verbindlichkeit erwarten konnte, wie für die des ‚Lamento‘.

Dem neu definierten Hauptthema folgt ein zur Dominante A-dur modulierender zweiteiliger Überleitungsabschnitt (T. 92–120); im ersten Teil (T. 92–104) wird wiederum ein aus der 1. Choralzeile hergeleitetes, hier aber variiertes Motiv fugiert, während der zweite Teil (T. 105–120) eine aus der Introduction bekannte Motivik auf ähnliche Weise sequenziert und Verwandtschaft evident werden läßt:

4. Satz, T. 92–95

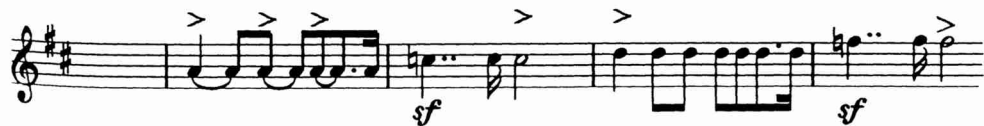


Notenbeispiel 4

4. Satz, T. 105–108



1. Satz, T. 23–26



Notenbeispiel 5

Auch das in Takt 121 einsetzende Seitenthema greift auf früher vorkommende Themensubstanz zurück, indem es stark an das Scherzo-Thema des 2. Satzes erinnert. Übrigens wird auch ein Zusammenhang zu der Motivstruktur der Introduction erkennbar (T. 5 ff.) wodurch der zyklische Zusammenschluß weiter vertieft wird:

4. Satz, T. 121–124



4. Satz, T. 133–136



2. Satz, T. 1–4



1. Satz, T. 5–9



Notenbeispiel 6

Die vorwiegend ‚absolut‘ musikalische Ausrichtung der Exposition ohne direkte Programmbezüge wird dadurch unterstrichen, daß die in der Überleitung verwendete 1. Choralzeile (Notenbeispiel 4) bedeutend variiert und die Sanglichkeit aufgehoben ist. Im Ausgleich für mangelnde Programmdeutlichkeit strahlen Exposition (T. 63–165) und Reprise (T. 199–263) durch Rückbezüge auf frühere Themen eine ‚Strukturdeutlichkeit‘ aus, die nicht minder plakativ wirkt. In der verkürzten Reprise ist in der choralabhängigen Fugatopassage ab Takt 229 der cantus firmus der 1. und 2. Choralzeile (Bläser) eingearbeitet. Dies ist eine Satzstruktur, die Mendelssohn bereits in seinen drei vor der Symphonie entstandenen Choralkantaten *Christe, du Lamm Gottes*, *Jesu, meine Freude* und *Wer nur den lieben Gott läßt walten* verwendet hatte: eine diminuierte Vorwegimitation der cantus-firmus-Zeile in Pachelbelscher Art³⁸.

Den Freiraum der Coda (ab. T. 274) nutzt Mendelssohn nach einer Überleitung (T. 264–273), wieder zur Erzeugung programmatischer Deutlichkeit: Nicht das zweitaktige Glockentonmotiv der Oberstimme, das aus dem Introduktionsmotiv (T. 5ff.;

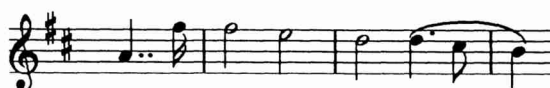
³⁸ Zu Mendelssohns Choralkantaten bereitet der Verfasser gegenwärtig seine Dissertation vor.

vgl. auch Notenbeispiel 6) gewonnen ist, sondern die gesamte Instrumentation dieses Abschnitts ruft Assoziationen an Glockenschall hervor, indem alle Stimmen, jede in gleichförmigem Rhythmus einfache Intervalle ständig wiederholend, einen komplexen statischen, aber pulsierenden Klang bilden. Auch die aufsteigenden Skalengänge sind in der ‚Carillon‘-Stilistik unverzichtbar. Diese Klangwirkung — statisch jetzt auch als über die gesamte Distanz im *D*-dur-Akkord verharrend — bleibt übrig, wenn ab Takt 293 (*Più animato*) die Oberstimmen wegbleiben. Dieser sich ständig verstärkende Glockenklang läutet gewissermaßen die augmentierte Schlußapotheose des — auf die Hauptzeile verkürzten — Chorals (ab T. 306) ein, mit dem die Symphonie schließt.

4. Satz, T. 273/274



1. Satz, T. 5–8



Notenbeispiel 7

Im Rückblick auf die Gesamtanlage der Symphonie ergeben sich unter den hier gewählten Aspekten ‚thematische Bildungen‘ (a) und ‚Programmdeutlichkeit‘ (b) folgende Perspektiven:

a) Der Schlußsatz der *Reformations-Symphonie* stellt sich im Sinne zyklischer Themenrückbindung in der Tat als Finale dar: Die Themen des in ihm enthaltenen Sonatensatzes verweisen derart offensichtlich auf in früheren Sätzen erschienene Themen, daß von einer demonstrativen ‚Strukturdeutlichkeit‘ gesprochen werden kann, die ohne Bemühung des Thementzitats auskommt — wobei das Hauptthema an das Hauptthema des 1. Satzes erinnert (Notenbeispiel 3) und das Seitenthema an das Scherzo-Hauptthema des 2. Satzes (Notenbeispiel 6); kleinere Motive erfüllen ähnliche Aufgaben, z. B. ‚Fanfarenmotiv‘ oder ‚Glockenmotiv‘, die auf die Introduction zurückgehen. Erinnert sei noch einmal an die Arbeit von Heuß (vgl. Anm. 1), der nachweisen konnte, daß die gemeinsame ‚Urformel‘ der Motive der Introduction und der Themen des 1. Satzes das *Dresdener Amen* ist, auf das sich gleichwohl bestimmte Bildungen nicht beziehen lassen:

Dresdener Amen

Notenbeispiel 8

Da der Choral *Ein feste Burg* entstehungsgeschichtlich die Grundidee der Symphonie darstellte, liegt es nahe zu fragen, inwieweit Mendelssohn die Chormelodie ebenfalls als Ausgangspunkt thematischer Erfindung (abgesehen von den Choralbearbeitungs-partien des Finalsatzes) nutzte, ja es drängt sich die Frage auf, wie er überhaupt zum *Dresdener Amen* kam. Wir können beide Fragen hier nicht erschöpfend beantworten, aber es scheint einige Fingerzeige zu geben, die auch darauf deuten, daß beide Zitate eine innere musikalische Verbindung haben: Wir sollten es nicht als Zufall ansehen, daß die Symphonie mit exakt denselben Tönen schließt, mit denen sie beginnt, daß sich also das Anfangsmotiv ebensogut aus dem Krebs der letzten Choraltöne ableitet, die wiederum der (liturgisch authentischen) Baßlinie des *Dresdener Amen* gleich sind³⁹ (vgl. Notenbeispiele 8 und 9 a); außerdem ist für *Dresdener Amen* und einige Choralzeilen die skalenartige Tonfolge charakteristisch, die auch in einigen Themen begegnet (Notenbeispiel 9 b; vgl. auch Notenbeispiel 10):

a) 1. Satz, T. 1/2



4. Satz, T. 315ff. = zweite/letzte Choralzeile



b) 4. Satz, T. 84–87, Nachsatz, Hauptthema



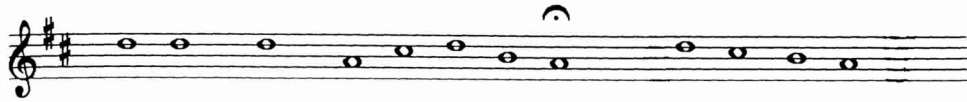
Notenbeispiel 9

Das triumphal-kräftige Repetieren des Choral-Anfangstons prägt ebenfalls mehrere Themenanfänge, wofür zwei Beispiele stehen mögen (vgl. aber auch die Notenbeispiele 4 und 5):

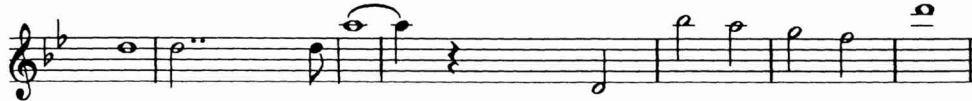
³⁹ Vgl. den Aufsatz von Wilhelm Tappert, *Das Gralthema in Richard Wagner's Parsifal*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 1903, S. 421f., der Quellen zum *Dresdener Amen* mitteilt.

1. Choralzeile

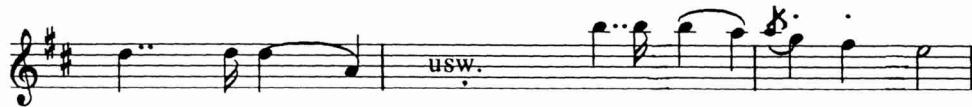
2. Choralzeile



1. Satz, T. 42–48, Hauptthema



4. Satz, T. 121 ff., Seitenthema



Notenbeispiel 10

Man kann das Erscheinen des Chorals nach dem ‚Lamento‘-Tiefpunkt quasi als Einlösung von — freilich sehr subtilen — Motivanklängen auffassen, die in den Themen des 4. Satzes weiter bestätigt wird: So steht mit Recht am Ende des Finales, das sich auch darin als solches erweist, die glanzvolle Apotheose des Chorals, dessen Verkürzung als Verdichtung verstanden werden muß (Zeilen 1 = 2 = 7).

b) Geht man nach vorliegenden Erkenntnissen davon aus, daß der ‚eigentliche Finalsatz‘ erst ab Takt 80 beginnt und ihm außer dem ‚Lamento‘-Andante noch der Choral, eine Fugato-Sequenz und ein Triumphmarsch vorgeschaltet sind, so liegt es nahe, von einer durchkomponierten Szene im Sinne oratorischer Dramaturgie zu sprechen, deren ‚Handlung‘ vom Beginn des 3. Satzes bis Takt 79 durchaus der bedeutenden Hinweistruktur der Musik zu entnehmen ist: Aus einer Stimmung tiefer, klagender Trauer und Resignation führt der Choral heraus, Zuversicht verstärkt sich, lebhaftes Drängen begleitet die positive Wiederholung der Kernzeile „Ein feste Burg ist unser Gott“ (*Allegro vivace*), Fanfaren kündigen einen triumphalen Marsch (*Allegro maestoso*) an. Ab hier die Ausdeutung in phantasievoller Weise weiterzutreiben, wäre allerdings gewagt, da die ‚Programmdeutlichkeit‘ von absolut musikalischen Strukturen (zyklische ‚Strukturdeutlichkeit‘) überlagert wird. Immerhin sind schließlich auch der ‚Glockenklang‘ und der Schlußchoral (in Wirkung einer mächtig singenden Gemeinde) weitere Indizien für die Erkennbarkeit einer bildhaft-dramatischen Handlung. Und auch unter diesem Aspekt erscheint der Satz als echtes Finale: Er knüpft an die im engeren Sinne protestantische Inhaltsaussage der Introduction an und konzentriert sie auf das eigentliche Thema ‚Reformation‘/ ‚Luther‘; dramaturgisch gesehen, bestätigt er die in der ganzen Symphonie latente Handlungsspannung (vgl. z. B. den ‚liturgischen Ton‘ der

Introduktion, die ‚Battaglia‘ des 1. Satzes und das ‚Lamento‘ des 3. Satzes), indem er ein Handlungsgefälle schafft, das sich — das ‚Lamento‘ an sich bindend — über den schwellenden Choral bis hin zum Triumphmarsch entwickelt und schließlich sein Ziel in der Feier des Liedes findet, das als Symbol für die am Ende obsiegende Glaubensfestigkeit steht.

Im 4. Satz der *Reformations-Symphonie* wird — in mancherlei Hinsicht exemplarisch für das gesamte Werk — Mendelssohns Bestreben deutlich, auf sehr unterschiedlichen Ebenen eine Zusammenführung verschiedener Gestaltungsprinzipien zu versuchen:

1. Das Formprinzip des Sonatensatzes und das der Choralbearbeitung. Wie aus der Formübersicht, S. 322, zu sehen ist, liegt ein sukzessiver Wechsel von choralbestimmten Partien und Abschnitten mit ‚freier‘ Instrumentalthematik vor, ohne daß es zu einer wirklichen Durchdringung käme, so daß die Formteile des Sonatensatzes im Grunde intakt bleiben.

Der Choral herrscht in den Überleitungsteilen von Exposition und Reprise, er usurpiert den Durchführungsteil, er bildet eigene Formteile vor und nach dem Sonatensatz. Er wird nur mit sich selbst kontrapunktiert (T. 207 ff.), eine Konfrontation mit der freien Thematik erfolgt nicht. Genau genommen erfährt keines der beiden Formprinzipien durch diese Verschränkung eine Bereicherung, im Gegenteil: Dem Sonatensatz wird das Laboratorium der Durchführung entzogen (als ‚Ersatz‘ können die Themenfortspinnungen gelten), deren Möglichkeiten werden aber für den Choral, der lediglich harmonisch moduliert wird, bei weitem nicht ausgenutzt; Mendelssohn getraut sich offenbar nicht, bis auf die variierte fugierte 1. Choralzeile, die melodische Integrität des Cantus firmus ernsthaft im Sinne motivischer Arbeit anzutasten.

2. Das Aufeinandertreffen von historisierender und ‚moderner‘ Kompositionsweise. Im Finalsatz kommt es — in kleinräumigem Nebeneinander Tendenzen der gesamten Symphonie verdeutlichend — zu auffällig harten Kontrasten zwischen Passagen, die durch ‚Stilzitate‘ geprägt sind (Kantionalsatz mit Orgelwirkung, Fugati, Vorwegimitation einer c. f.-Zeile) und anderen Passagen, die symphonisch gespannte Themen durchführen. In der symphonischen Umgebung erscheint schon die Chormelodie an sich als Fremdkörper — vor allem in der Durchführung als deren eigentlichem Arbeitsfeld —, und die Fugatopartien wirken durch die strenge Kontrapunktik und die mechanisch abgeleiteten Themenköpfe, denen zudem immer die Tonrepetition der 1. Choralzeile anhaftet, handwerklich, statisch und — ihrer Plazierung als ‚Überleitung‘ geradezu entgegenlaufend — bremsend. Auch eine Einordnung in den ‚Handlungsablauf‘ des Programms fällt schwer. Aber ist es so, daß „sich historische Rückblenden und stilistische Anleihen mit zeitgenössischen Anregungen und personalem Duktus amalgamieren möchten, ohne je zu einer überzeugenden Synthese zu gelangen“⁴⁰? Ich denke, wir dürfen Mendelssohn zutrauen, daß er in der Lage gewesen wäre, einen kontrapunktischen Satz auch dem Idiom seiner Zeit anzupassen — und wir müssen, da wir davon

⁴⁰ Thomas, S. 249.

ausgehen können, daß sein Stilempfinden sicher genug war, um jene Widersprüche nicht zu übersehen, annehmen, daß dieser Konflikt ‚programmiert‘ ist: daß es zur Programmidee der Symphonie gehört, die historische Differenz zwischen protestantischen Kirchenmusiktraditionen und Mendelssohns Gegenwart, die Divergenz jener 300 Jahre also, die es zu feiern galt, auf der Ebene der Stilmittel zu thematisieren, wobei der Choral selbst die Zeit Luthers repräsentiert, kantatenhafte Anlage und imitatorische Satztechniken die Bachs, die Form der Symphonie und ihr thematisch-klangliches Idiom diejenige Mendelssohns.

3. Angesprochen ist damit die Ebene zweier ästhetischer Grundüberzeugungen, deren Polarisierung allerdings ein Phänomen des 19. Jahrhunderts war: die Aporie zwischen ‚absoluter Musik‘ und ‚Programm-Musik‘. Mendelssohn neigte dazu — und darin erweist er sich als echter Romantiker —, seiner Musik eine poetische Idee zugrundezulegen, ohne ihre Autonomie grundsätzlich anzutasten. Ein derartiges Gleichgewicht liegt zum Beispiel im ‚Lamento‘-Andante vor. Im 4. Satz wird jedoch ein merkwürdig unausgewogener Wechsel zwischen fast überdeutlichen, plakativen Programmbezügen und ‚absolut‘ sich gerierender Symphonik spürbar. Ein besonderes Problem bildet auch das Hinweisen des Chorals auf den repräsentativen Anlaß (Reformationsfeier), das den ‚funktionalen‘ Charakter der Symphonie vor ihrem Wert als ‚absoluter‘ Musik akzentuiert. Da in den thementragenden Abschnitten der Sonatenform (Exposition und Reprise) die ‚absolut‘ musikalischen Gedanken — insbesondere im Prinzip zyklischen Zusammenschlusses mit den anderen Symphoniesätzen — in einer Weise zum Tragen kommen, die wir als ‚Strukturdeutlichkeit‘ bezeichnet haben, muß man annehmen, daß Mendelssohn sie als Gegengewicht der ‚Programmdeutlichkeit‘ gegenüberzustellen beabsichtigte, für welche sich dann freiere Formabschnitte anboten (Überleitungen, Durchführung und Coda) bzw. geschaffen wurden (einleitende Abschnitte). Diese werden allerdings so eigengewichtig, daß sie die ihrer Funktion im Rahmen der Sonatenform zugestehbare Bedeutung weit überschreiten; daraus resultiert ein Eindruck vieler heterogener Abschnitte, wohinter wiederum der Eindruck eines geschlossenen Symphoniesatzes eher zurücktritt. Dagegen entsteht passagenweise die Wirkung einer oratorischen Szendendramaturgie, bei der solche Einzelabschnitte durchaus angebracht sind und wo die Handlung die Einheit gewährleistet.

4. Die Zusammenführung von Prinzipien der Vokalstilistik mit dem instrumentalen, symphonischen Idiom. Generell ist das ‚Lamento‘-Andante als instrumentale Form zwar etabliert, seine oberstimmenbetonte Melodik wirkt in symphonischer Instrumentierung jedoch unangemessen: Eine chorisch besetzte 1. Geige ist eben als Solist wenig überzeugend, obgleich durch sensible Interpretation dieser Mangel kompensiert werden kann. Mendelssohns nachträglicher Verzicht auf das Instrumentalrezitativ kann aus den oben genannten Gründen (Vorspiegelung scheinbarer Wortbestimmtheit) als glücklich bezeichnet werden, da er damit einer direkten Verschärfung der Problematik instrumentaler Vokalmusik auswich. Hingegen fungiert die Choralmelodie als Wortbedeutungsträger, indem der zugehörige Text als allbekannt vorausgesetzt werden kann. Dies ist als zentraler Bestandteil der Programmidee intendiert und sinnvoll. Zudem führt das Aufsparen des Chorals für den Finalsatz zu einer Steigerung

der Mittel (implizite Hinzunahme der Wortbedeutung und der menschlichen Stimme), die am Ende in einem suggerierten Choreinsatz gipfelt.

5. Die Konfrontation zwischen Gattungen der Kirchenmusik und der profanen Musik. Wenn man an dem Alla-marcia-Thema kritisiert hat, daß „Freischütz-Anklänge [...] dem Gegenstand, dem Programm, durchaus nicht angemessen und in diesem Zusammenhange eigentlich beinahe suspekt“ seien⁴¹, dann liegt dem ein ästhetisches Vorurteil zugrunde, durch das erkennbar wird, wie sehr die *Reformations-Symphonie* durch die von Mendelssohn unternommenen Grenzüberschreitungen der Gefahr des Mißverständnisses ausgesetzt ist: Es handelt sich keineswegs um ein Werk der Kirchenmusik, noch im weiteren Sinne um ‚geistliche Musik‘. Wo Mendelssohn sich protestantischer Melodien bedient, Satztechniken des Kirchenstils einsetzt, Orgelklang, Glocken und Gemeindegang suggeriert, tut er dies im Bewußtsein der damit verbundenen Differenz innerhalb der profanen Gattung ‚Symphonie‘, als Teil seiner Programmintention. Aber kirchenmusikalische Elemente scheinen generell so eigen gewichtig zu sein, daß sie das Wesen einer Symphonie schnell ins Wanken bringen.

*

Die *Reformations-Symphonie* stellt zweifellos einen Versuch Mendelssohns dar, die Tragfähigkeit einer Gattung auf eine Weise zu erproben, die seinen Mut zum Experiment auch auf schwierigstem ästhetischen Terrain bezeugt. Wenn auch diese Komposition keine letztlich bruchlos aufgegangene Gleichung darstellen mag, so ist sie — falls überhaupt — nicht schon deswegen ein „völlig mißlungenes Werk“⁴². ‚Synthese‘ kann und muß nicht das einzige Ziel einer Zusammenführung heterogener Elemente sein; ‚Kontrast‘ kann ebensogut triftige Sinnbezüge enthalten, selbst ‚stehengebliebene Brüche‘ sind nicht a priori als Mängel zu werten, sondern in ihnen können — was freilich im Einzelfall der Prüfung bedarf — auch Ansatzpunkte für ein tieferes Werkverständnis angeboten sein. Eine analytische Beschäftigung mit diesem Werk trägt in jedem Falle dazu bei, das gängige Mendelssohn-Klischee vom vordergründigen Formen-erfüller dahingehend zu korrigieren, daß ein personalstilistisches Moment in Mendelssohns Schaffen gerade das Infragestellen und Neuerproben überkommener Kompositionsprinzipien ist. Daß er aus unserer heutigen historischen Rückschau mit seinem Experiment zwischen die mächtigen Bauten eines Beethoven und Brahms geriet, nach denen man der Gattung ihre Maßstäbe anzulegen sich gewöhnte, gehört auch zu den Schicksalen der *Reformations-Symphonie*, eines Werkes, das es verdient hat, mit freien Ohren gehört und mit unverstelltem Blick betrachtet zu werden.

⁴¹ Ebda.

⁴² Mendelssohn-Zitat ohne präzise Quellenangabe bei Werner, S. 242.