

Stefan Keym (Leipzig)

Vom „revolutionären Te Deum“ zur „Marseiller Hymne der Reformation“ Politische und religiöse Liedzitate in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts

Musikalische Zitate galten lange als etwas Peripheres, Anekdotisches: als punktuelle, oft humoristische Effekte, die kaum die Substanz einer Komposition berühren. Dass Zitate nicht „bloß die Rosinen im Kuchen“ bilden, die einen Augenblicksreiz befriedigen, sondern eine „wesentliche Rolle“ in der „Gesamtstruktur“ eines Kunstwerks spielen können, wurde auf dem Gebiet des Romans bereits in den 1960er Jahren von Herman Meyer aufgezeigt.¹ Eine vergleichbare Geschichte des musikalischen Zitats liegt bislang nicht vor. Abgesehen von einigen populären Darstellungen² wurde es zuerst von systematischen Musikwissenschaftlern erörtert.³ Einen historischen Abriss lieferte Gernot Gruber 1998 in der zweiten Auflage der MGG;⁴ angesichts der Vielfalt der Erscheinungsformen, die durch diverse Spezialstudien zu einzelnen Komponisten und Werken in jüngerer Zeit sichtbar wurde, verzichtete er dabei bewusst auf eine Begriffsbestimmung des musikalischen Zitats.

Dagegen hat Paul Thissen in seiner Doktorarbeit *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts* (1998) eine Definition vorgelegt, die auch von anderen Autoren übernommen wurde.⁵ Er bestimmte das musikalische Zitat als „bewußte, nicht unbedingt wörtliche Entlehnung eines Antefactums [...], das innerhalb eines neuen Kontextes eine semantische Dimension eröffnen soll“⁶. Wie insbesondere Zitate aus Vokalmusik in Instrumentalwerken eine wichtige semantische Funktion erfüllen können, indem die zitierte Melodie auf den ursprünglich mit ihr verbundenen Worttext verweist, hat Thissen in seiner Arbeit eindrucksvoll gezeigt. Gleichwohl ist seine Definition in zwei Richtungen erweiterungsbedürftig. Auf der einen Seite erscheint es fragwürdig, zu behaupten, Zitate sprengten immer den „Rahmen der reinen, absoluten Musik“⁷ und hätten grundsätzlich eine semantische Funktion: Dies würde zahlreiche Kompositionen des 20. Jahrhunderts ausschließen, die

1 Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, S. 10.

2 Günther von Noé, „Das musikalische Zitat“, in: *NZfM* 124 (1963), S. 134–137, und ders., *Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor. Wege und Abwege der Entlehnung*, Wien 1985.

3 Zofia Lissa, „Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats“, in: *Mf* 19 (1966), S. 364–378, und Tibor Kneif, „Zur Semantik des musikalischen Zitats“, in: *NZfM* 134 (1973), S. 3–9.

4 Gernot Gruber, „Zitat“, in: *MGG2*, Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 2401–2412; siehe auch ders., „Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem“, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 121–135.

5 Z. B. von Richard Armbruster, *Das Opernzitat bei Mozart*, Kassel u. a. 2001, S. 8 f.

6 Paul Thissen, *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*, Sinzig 1998, S. 17.

7 Ebd., S. 25, und Noé, „Das musikalische Zitat“, S. 135.

unter der Devise „Musik über Musik“⁸ einen spielerischen intertextuellen⁹ Umgang mit (oft einer ganzen Reihe von) Zitaten aus bekannten Werken pflegen.¹⁰ Auf der anderen Seite bleibt die Funktion der von den Zitaten transportierten Semantik bei Thissen vage. Er geht primär von der von Franz Liszt in seinen symphonischen Dichtungen verfolgten Absicht aus, den „Sprachcharakter“ der Instrumentalmusik zu präzisieren, um ihre ästhetische Ebenbürtigkeit mit der Literatur zu beweisen.¹¹ Für Liszt und viele andere Komponisten bildeten Zitate indes keineswegs ein rein ästhetisches Phänomen; vor allem Zitate politischer und religiöser Lieder wurden oft eingesetzt, um einem Instrumentalwerk eine kommunikative Funktion zu verleihen. Sie ermöglichen ihm, ohne Worte eine weltanschauliche¹² oder persönliche Botschaft zu vermitteln, die den Hörer beeinflussen und gegebenenfalls zu konkretem Handeln auffordern soll. Diskussionswürdig erscheint auch Thissens Annahme, ein Liedzitat habe in der neuen Komposition in der Regel dieselbe Bedeutung wie im ursprünglichen Werk.¹³ Demgegenüber lässt sich zeigen, dass das Zitat ein und derselben Liedmelodie sehr unterschiedliche Aussagen vermitteln kann – in Abhängigkeit von seiner spezifischen Verwendung und vor allem vom kulturhistorischen Kontext.

Im Folgenden werden die kommunikative Funktion und die daraus resultierende kulturhistorische Relevanz musikalischer Zitate anhand politischer und religiöser Liedzitate in Instrumentalwerken des 19. Jahrhunderts näher beleuchtet. Nach einer systematischen Annäherung an Begriff und Phänomen des Zitats in der Musik wird im historischen Hauptteil des Beitrags zunächst den Ursachen für die starke Zunahme von Zitaten im frühen 19. Jahrhundert nachgegangen. Sodann werden am Beispiel von Mendelssohns *Reformationssymphonie* und anderen Werken, die den Luther-Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* zitieren, die Bedeutungsvielfalt und auch das strukturelle Innovationspotenzial von Zitaten in der Instrumentalmusik aufgezeigt. Ausgehend von den bei diesen Werken aufgetretenen Rezeptionsproblemen wird abschließend erörtert, weshalb Instrumentalwerke mit religiösen und politischen Liedzitaten schon im 19. Jahrhundert an die Peripherie des Musikdiskurses gerieten und auch in der Forschung bislang eher geringe Beachtung fanden.

1. Systematische Annäherung an Begriff und Phänomen des musikalischen Zitats

Das lateinische Wort „citatum“ bedeutet das „Aufgerufene“ oder „Angeführte“. Im wortsprachlichen Bereich meint ein Zitat den Rückgriff auf eine präexistente Textstelle innerhalb eines neuen Textes. Dieses bereits in der Antike geläufige Verfahren hatte zunächst primär die rhetorische Funktion, einer Aussage durch Berufung auf eine allgemein anerkannte Autorität mehr Gewicht zu verleihen. Entscheidend für die Herausbildung des literarischen Zitats im neuzeitlichen Roman war nach Herman Meyer, dass sich die Schriftsteller von

8 Wolfgang Hufschmidt, „Musik über Musik“, in: *Reflexionen über Musik heute*, hrsg. von Wilfried Gruhn, Mainz 1981, S. 254–289. Siehe auch Klaus Schneider, *Lexikon ‚Musik über Musik‘: Variationen – Transkriptionen – Hommagen – Stilimitationen – B-A-C-H*, Kassel u. a. 2004.

9 Zum Phänomen der Intertextualität in der Musik siehe die Beiträge zum Freiburger Kongressbericht 1993 *Musik als Text*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Kassel u. a. 1998, Bd. 1, S. 38–57.

10 Siehe Elmar Budde, „Zitat, Collage, Montage“, in: *Die Musik der sechziger Jahre*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972, S. 26–38, und Clemens Kühn, *Das Zitat in der Musik der Gegenwart*, Hamburg 1972.

11 Thissen, S. 9 f. und S. 193–196.

12 Siehe dazu Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, besonders S. 15–38.

13 Thissen, S. 22.

der „geistigen Hörigkeit“ gegenüber den zitierten Autoritäten emanzipierten und einen freien, spielerischen Umgang mit den Zitaten entwickelten.¹⁴ Die Funktion des Zitats im literarischen Kunstwerk besteht vor allem darin, durch seinen Verweischarakter eine neue semantische Ebene zu eröffnen. Die zitierte Textstelle weist über sich hinaus: potenziell auf den gesamten Herkunftstext („pars pro toto“), auf dessen Entstehungskontext und eventuell auch auf einschlägige Tendenzen seiner Rezeption.

Wesentlich für die Begriffsbestimmung und auch für die historische Herausbildung des musikalischen Zitats ist seine Abgrenzung von anderen Verfahren der Verwendung präexistenter Materials. Darin liegt ein kardinaler Unterschied zur Literatur, der die Übertragung von Aspekten der Theorie des literarischen Zitats auf die Musik erschwert. Die mehrstimmige abendländische Kunstmusik entwickelte sich bekanntlich auf der Basis des Cantus-firmus-Prinzips, indem man neue Stimmen zu einer präexistenten Melodie hinzufügte (meist zu einem Choral). Diese Melodie diente dabei primär als Material; sie hatte in der Regel keine Referenzfunktion, mit der eine bestimmte inhaltliche Aussage intendiert war. Dies gilt ebenso für das Verfahren der Parodie (Neutextierung) fremder und eigener Melodien, für die pasticcioartige Kombination mehrerer präexistenter Elemente zu einer neuen Komposition und auch für viele instrumentale Choralbearbeitungen, Fantasien und Variationswerke über ein präexistentes Thema. Für das Zitat hingegen ist die Referenzfunktion konstitutiv und daher die Kenntnis des präexistenten Elements unabdingbar. Es wird bewusst gesetzt und soll erkannt werden. Allerdings kann der intendierte Adressatenkreis eingeschränkt sein, gegebenenfalls auf eine einzige Person wie bei den Zitaten in einigen Klavierwerken des jungen Robert Schumann, mit denen er sich an Clara Wieck wandte in der Zeit der von ihrem Vater verhängten Kontaktsperre.

Material- und Referenzfunktion sind freilich nicht als einander ausschließende Kategorien zu betrachten. Gerade in Instrumentalwerken des 19. Jahrhunderts werden die zitierten Melodien oft auch als Material behandelt, also abgewandelt und verarbeitet. Dabei ging es den Komponisten nicht nur um eine motivisch-thematische Vereinheitlichung der Werkstruktur, sondern auch darum, durch eine spezifische Abwandlung des zitierten Themas eine semantische Aussage zu treffen. Ein einfaches, aber plastisches und für das 19. Jahrhundert wegweisendes Beispiel dafür liefert Beethovens Schlachtensymphonie *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* (1813), in der Liedmelodien für die kriegführenden Parteien stehen. Indem Beethoven die anfangs tongetreu in C-Dur zitierte Melodie der Franzosen – das Spottlied *Marlborough s'en va-t-en guerre* – am Ende der Schlacht nach fis-Moll eintrübt und fragmentiert, verdeutlicht er die Niederlage des französischen Heeres.¹⁵

Dass ein Zitat nicht wörtlich bzw. tongetreu sein muss, sondern sein Reiz in einer „eigenartigen Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation“ liegt, gilt auch für die Literatur.¹⁶ Dennoch dürfte es keine Anmaßung sein, zu behaupten, dass der Musik mehr Möglichkeiten zur Verfügung stehen, eine zitierte Gestalt zu variieren, ohne dass sie völlig unkenntlich wird. Dieser strukturelle Spielraum eröffnet zugleich ein weites Spek-

14 Meyer, S. 19.

15 Gottfried Weber kritisierte dieses Verfahren als „unwürdigen und empörenden Witz“, ders., „Über Tonmalerey“, in: *Caecilia* 3 (1825), zitiert nach: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 285. Es bietet jedoch eine Erklärung dafür, weshalb Beethoven gerade dieses Lied zur Charakterisierung der französischen Armee wählte und nicht – wie später Pjotr Iljitsch Tschaikowsky in der *Ouvertüre 1812 – die Marseillaise*, die mit den von ihm hoch geschätzten Idealen der Revolution assoziiert wurde.

16 Meyer, S. 12, und Thissen, S. 181.

trum konnotativer Bedeutungsnuancen. Modifikationen können zudem auch der Tarnung eines Liedes dienen, dessen Verwendung verboten war. Melodien lassen sich leichter an der Zensur vorbeischieben als Texte. Darin liegt ein Vorzug gerade von instrumentalen Liedzitat, der von Anhängern nationaler Emanzipationsbewegungen des 19. Jahrhunderts (z. B. Bedřich Smetana) ebenso genutzt wurde wie von Opfern totalitärer Regime des 20. Jahrhunderts (z. B. Dmitri Schostakowitsch). Die Balance zwischen Tarnung und Wiedererkennbarkeit erwies sich dabei indes als prekär, denn gerade bei anspruchsvollen Werken wie Zygmunt Noskowskis *Elegischer Symphonie* c-Moll (1880), in der das Incipit eines patriotischen Liedes in eine komplexe thematische Struktur integriert ist, wurden das Zitat und die mit ihm verbundene politische Botschaft bisweilen kaum wahrgenommen.¹⁷

Angesichts der strukturellen Überschneidung von Zitaten mit anderen Verfahren des Komponierens mit präexistentem Material plädierte der Musiksemiotiker Tibor Kneif dafür, zwischen technischem Verfahren und kompositorischer Absicht strikt zu trennen und die Intention, „Zeichenrelationen zu schaffen“, zum Hauptkriterium des Zitats zu erheben.¹⁸ Gemäß diesem Ansatz, dem Thissen weitgehend folgte, würde etwa die Entscheidung, ob Joseph Haydns Wiederverwendung der Melodie seiner Hymne *Gott erhalte Franz den Kaiser* als Variationsthema im langsamen Satz des Streichquartetts op. 76 Nr. 3 (1797)¹⁹ als ein Zitat zu betrachten sei, allein davon abhängen, ob Haydn damit eine inhaltliche Aussage treffen wollte – etwa eine Loyalitätsadresse an Franz II. oder ein allgemeines Bekenntnis zum monarchischen Prinzip des Gottesgnadentums. Ein ähnliches Problem ergäbe sich bei instrumentalen Choralbearbeitungen: Geht man davon aus, dass solche Werke ebenso wie die ihnen zugrunde liegenden Choräle grundsätzlich dem Lob Gottes dienen, so besitzen sie auch eine semantische Funktion. Macht sie dies bereits zu Zitatkompositionen?

Die Beispiele zeigen, dass strukturelle, satztechnische Aspekte bei der Begriffsbestimmung des Zitats nicht ausgeklammert werden sollten. Die Etymologie des Wortes impliziert, dass etwas aus seinem ursprünglichen Zusammenhang in einen anderen Kontext transferiert wird, zu dem es im Verhältnis einer spürbaren Differenz steht. Anschaulich ist hier die Wendung „jemanden herzitieren“ als Synonym für „vorladen“ in der Justiz. Bei den älteren Techniken des Komponierens mit präexistentem Material wird das entlehnte Element jedoch in der Regel nicht als Fremdkörper in ein neues Werk hineingestellt, sondern bildet dessen strukturellen Kern und Ausgangspunkt. Freilich gibt es auch hier Grenzfälle: So wird in manchen Variationswerken ein präexistentes Thema nicht sofort, sondern erst nach einer Einleitung präsentiert, die zu ihm hinführen oder mit ihm kontrastieren kann;²⁰ vor einem solchen Hintergrund kann die Exposition seiner Grundgestalt dann tatsächlich einen zitathaften Charakter annehmen. Noch stärker ist dieser Effekt, wenn die Grundgestalt des variierten Themas zunächst ganz ausgespart wird und erst gegen Ende der Variationsfolge hervortritt wie beim zweiten Satz von Muzio Clementis *Great National Symphony* (1824), dem die Hymne *God save the King* zugrunde liegt. Einen weiteren Grenzfälle bilden Fantasien über mehrere Themen, deren Auftritte wirkungsvoll aufeinander be-

17 Siehe dazu Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim u. a. 2010, S. 327–373, insbesondere S. 345.

18 Kneif, S. 3.

19 Siehe dazu Albrecht Riethmüller, „Joseph Haydn und das Deutschlandlied“, in: *AfMw* 44 (1987), S. 241–267, und die Beiträge in *Musiktheorie* 17 (2002), Heft 3.

20 Z. B. in Carl Maria von Webers *Variations sur un air russe* op. 40.

zogen und dramaturgisch inszeniert werden, wie es in Opernfantasien des 19. Jahrhunderts üblich war.

Entscheidend für die satztechnische Bestimmung des musikalischen Zitats ist folglich vor allem eine Differenz zu seinem neuen werkimmanenten Kontext. Das Quodlibet in der letzten von Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen* stellt für sich genommen kein Zitat, sondern ein traditionelles Verfahren der simultanen Verarbeitung zweier Volkslieder dar. In seinem besonderen Kontext am Ende des Variationszyklus bildet es jedoch ein auffälliges, unerwartetes Moment, das sich von den vorangehenden, nicht auf präexistentes Material zurückgreifenden Variationen abhebt und deshalb ein Zitat bildet. Analog dazu werden sogar werkimmanente thematische Reminiszenzen als (Selbst-)Zitate bezeichnet, wenn sie ostentativ an einer ungewöhnlichen Stelle erfolgen, wie etwa die Rückgriffe auf die Hauptthemen der vorangegangenen Sätze in der Einleitung zum Finale von Beethovens 9. Symphonie. Die Zitathaftigkeit eines Themas tritt somit auch vom Erwartungshorizont des Hörers ab:²¹ von seiner Vertrautheit mit bestimmten Gattungskonventionen sowie von seiner Kenntnis der präexistenten Melodie und ihres Kontextes.²²

Zusammenfassend lässt sich das musikalische Zitat definieren als ein Rückgriff auf ein präexistentes Element innerhalb einer neuen Komposition, bei dem dieses auf seinen ursprünglichen Kontext, auf die Komposition, aus der es stammt, einschließlich ihres Entstehungshintergrunds und gegebenenfalls ihrer Rezeptionsgeschichte, verweisen soll und im Verhältnis einer deutlichen satztechnischen Differenz zu seinem neuen werkimmanenten Kontext steht. Dieser Kontext ist bei der Analyse musikalischer Zitate besonders zu beachten. Am Verhältnis von Zitat und Kontext lassen sich oftmals strukturelle Innovationen erkennen, die von den Komponisten später auch in zitatreien Werken angewandt wurden.

2. Historische Einführung: Die Zunahme instrumentaler Liedzitate im Kontext der Revolutionen von 1789 und 1830

Die Ursachen für die zunehmende Verwendung musikalischer Zitate im frühen 19. Jahrhundert wurden bislang kaum erörtert. Thissen hat vor allem das Bedürfnis von Komponisten wie Liszt angeführt, die Ausdrucks- und Charakterisierungsfähigkeit der Musik zu steigern, sie zu poetisieren und ihre Ebenbürtigkeit mit der Literatur zu beweisen; dabei verwies er auf die literarische Zitiermode im 19. Jahrhundert, die etwa Georg Büchmanns Zitatsammlung *Geflügelte Worte* dokumentiert.²³ Diese Mode hatte einen gesellschaftlichen Hintergrund: Durch den Einsatz literarischer Zitate versuchte sich das Bildungsbürgertum von anderen, weniger belesenen Schichten abzugrenzen. Sie erhielt im deutschen Raum in der Goethezeit einen wesentlichen Schub durch die Ausprägung eines klassischen Werkkanons deutschsprachiger Nationalliteratur.²⁴ Bei der Musik erscheint dieses Erklärungsmodell jedoch fragwürdig. Während ein deutscher Roman kaum noch ohne *Faust*-Zitate auskam, wurden motivisch-thematische Anleihen bei den Wiener Klassikern von deren Nachfolgern eher vermieden und, wenn sie sich dennoch einstellten, oft kritisiert. Dass Komponisten

21 Vgl. Lissa, S. 365 und 367, sowie Ulrich Konrad, *Anspielen, erinnern, verstehen. Dimensionen musikalischen Zitierens in Richard Strauss' ‚Intermezzo‘ (1924) und Alban Bergs ‚Wozzeck‘ (1925)*, Stuttgart 2007, S. 10, der von „Verstehensgemeinschaften“ der Hörer spricht.

22 So könnte ein uninformierter Hörer den Einsatz der Kaiserhymne inmitten von Haydns Streichquartett als Zitat mit deutschnationaler Botschaft missverstehen.

23 Thissen, S. 10.

24 Meyer, S. 23.

des 19. Jahrhunderts lieber auf alte, mehr oder weniger anonyme Volkslieder zurückgriffen, könnte hingegen durchaus von einer Absicht beeinflusst worden sein, die Herman Meyer bei der Literatur am Beispiel von Karl Immermanns Roman *Die Epigonen* skizziert hat: Das Gefühl „nachklassischer“ Künstler, ihr Material sei durch die Klassiker bereits verbraucht worden und man falle daher ständig in stehende Wendungen, bewog diese dazu, die Flucht nach vorn anzutreten und bewusst auf Zitate zurückzugreifen.²⁵ Zur Beliebtheit von Liedziten dürften indes auch einige spezifischere Faktoren beigetragen haben:

- die Begeisterung für das sog. Volkslied, die auf Johann Gottfried Herder zurückging, nahm in der Romantik zu und gewann vor allem im Kontext nationaler Bewegungen auch eine politische Komponente; denn der Rückgriff auf derartige Liedmelodien galt als sicheres Mittel, um den nationalen Charakter einer Komposition zu unterstreichen und sich gegebenenfalls vom Mainstream der deutsch-österreichischen Instrumentalmusik abzugrenzen;
- die Renaissance alter Choralmelodien der Reformationszeit, später auch der Gregorianik, die zum einen durch die Debatte um den „wahren“ Kirchenstil gefördert wurde, zum anderen durch die Verklärung des vierstimmigen Chorals zum Ideal des „reinen Satzes“ und zu einer Art „musikalischer Urschicht“²⁶;
- die Erfahrung während der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege, welche neuartige gesellschaftliche Kraft Musik durch revolutionäre und patriotische Lieder zu entfalten vermochte.

Dass Volksliedbewegung und Choralrenaissance eng miteinander verbunden waren, haben Laurenz Lütteken und Markus Rathey bereits gezeigt.²⁷ Im Folgenden geht es primär um den Zusammenhang zwischen den beiden letzteren Faktoren. Dabei ist bemerkenswert, dass Zitate politischer Lieder in der Instrumentalmusik offenkundig schon etwas früher populär wurden als Rückgriffe auf die weitaus älteren Choräle.²⁸ Die neue konsequent funktionale Ausrichtung der Künste auf das Allgemeinwohl der Bürger und die Repräsentation ihres republikanischen Staats führte im Frankreich der 1790er Jahre zu einem Aufschwung politischer Lieder, mit denen insbesondere die analphabetischen Bevölkerungsschichten mobilisiert werden sollten. Die unter dem Eindruck einer umfassenden äußeren Bedrohung durch die royalistischen Nachbarstaaten von der Revolutionsregierung entfesselte patriotische Massenmobilisierung („Levée en masse“) verlieh diesen Liedern einen deutlichen kriegerischen Akzent.²⁹

Eingang in größere Instrumentalwerke fanden ihre Melodien daher zunächst vor allem über die Gattung des instrumentalen Schlachtengemäldes (Battaglia), der sie zu einer neu-

25 Ebd., S. 136 f.

26 Siehe dazu Laurenz Lütteken, *Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner*, Stuttgart 1996, S. 22–32, insbesondere S. 26.

27 Ebd., S. 26–30, und Markus Rathey, „Der Choral im Konzertsaal. Archäologie eines Paradigmenwechsels“, in: *I. A. H. Bulletin. Publikation der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* 33 (2005), S. 225–239.

28 Die Verwendung von Choralmelodien in Haydns frühen Symphonien Nr. 26 und 30 steht offensichtlich in keinem direkten Zusammenhang mit der hier skizzierten Tradition. Einen sujetbedingten Sonderfall bildet Joseph Martin Kraus' *Symphonie funèbre* (1792), die einen Begräbnischoral zitiert.

29 Siehe dazu Adelheid Coy, *Die Musik der Französischen Revolution. Zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, München und Salzburg 1978, und Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789–1830)*, Paris 1986, S. 34–47.

en Aktualität und Konkretisierung verhalfen.³⁰ Als ein wichtiges Beispiel ist hier François Deviennes Orchesterwerk *La Bataille de Gemmapp* (Uraufführung am 8. April 1794 im Théâtre Feydeau) zu nennen,³¹ das im ersten Teil (*Les Préparatifs*) die *Marseillaise*, im dritten Teil (*La Victoire*) die beiden Revolutionslieder *La Carmagnole* und *Ah! ça ira* zitiert. Diese Lieder wurden nach gewonnenen Schlachten der französischen Armee auf Anweisung der Revolutionsregierung gesungen (ab 1792 das *Ça ira*, später meist die *Marseillaise*), um den zuvor an dieser Stelle gebräuchlichen Lob- und Dankchoral *Te Deum laudamus* zu ersetzen.³² Goethe bezeichnete die *Marseillaise* deshalb als „revolutionäres Te Deum“³³. Die Liedzitate in Deviennes *Bataille* dienen folglich – ebenso wie einschlägige Signalmotive und kriegerische Tonmalereien – primär der plastischen Nachzeichnung des historischen Geschehens, nämlich der am 6. November 1792 von der französischen Revolutionsarmee gegen den habsburgischen Kaiser gewonnenen Schlacht. Obgleich sie demnach inhaltlich voll in das Werk integriert sind, heben sie sich satztechnisch deutlich von ihrem Kontext ab. Im Übrigen hatten sie auch die Funktion, eine politisch korrekte Gesinnung zu demonstrieren: Indem man Devienne mit dieser Komposition beauftragte, kam das Théâtre Feydeau einem unter Maximilien Robespierre erlassenen Gesetz nach, dass jede Bühnenvorstellung mit der Hymne der Republik zu beginnen habe.³⁴ Inwieweit Devienne und andere französische Komponisten, die früher für den König oder den Hochadel gearbeitet hatten, mit derartigen Werken ein persönliches politisches Bekenntnis ablegten oder eher einer erfolversprechenden Mode folgten³⁵ oder gar buchstäblich ihren Kopf zu retten suchten, wäre im Einzelfall zu überprüfen. In jedem Fall dürften diese Werke dazu beigetragen haben, das Misstrauen, das die Revolutionsregierung anfangs gegenüber reiner Instrumentalmusik hegte,³⁶ zu verringern.

Auch von deutschen Komponisten wurden „Melodien, die, als jeder Nation rein angehörig, in aller Mund und Ohren sind“ und daher „die einzelnen Völker so treffend und schnell verständlich als möglich“³⁷ bezeichnen, nach französischem Vorbild während der

30 Nach Karin Schulin, *Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815*, Tutzing 1986, S. 111–120, kamen Zitate von Hymnen und Liedern vor allem in französischen Battaglien ab 1790 in Mode. Als ein etwas älteres Beispiel nennt sie Franz Kotzwaras um 1788 in Dublin gedruckte Klaviersonate *Battle of Prague*, die sich auf eine Schlacht im Siebenjährigen Krieg bezieht und am Ende *God save the King* zitiert. Vgl. auch Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge 2002, S. 190–215.

31 Zu dieser und ähnlichen Kompositionen siehe Yves Jaffres, „Les batailles musicales et le piano-forte: les Batailles de Jemmapes“, in: *Aux origines de l'école française de piano-forte de 1768 à 1825*, hrsg. von Catherine Gas-Ghidina und Jean-Louis Jam, Paris 2004, S. 87–101.

32 Siehe Coy, S. 21; zur Opposition von *Te Deum* und *Ça ira* siehe ebd., S. 19 f. und S. 54.

33 Johann Wolfgang Goethe, „Belagerung von Mainz“ [1822], in: ders., *Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre*, hrsg. von Reiner Wild (= Sämtliche Werke 14), München 1986, S. 544.

34 Vgl. Jaffres, S. 90.

35 Revolutionslieder wurden ab ca. 1794 auch in der „absoluten“ Instrumentalmusik verwendet (unter anderem Jean-Baptiste Davaux, *Sinfonie concertante mêlée d'airs patriotiques*; Giuseppe Maria Cambini, *La Patriote. Sinfonie concertante*). Da diese Kompositionen ganz überwiegend auf präexistente Liedmelodien basieren und diese auch thematisch verarbeiten, dominiert hier, anders als bei den Battaglien, die Material- gegenüber der Referenzfunktion; die Verwendung des Zitatbegriffs wäre folglich fragwürdig.

36 Vgl. Mongrédien, S. 45.

37 Carl Maria von Weber, „Meine Ansichten bei Komposition der Wohlbrückschen Kantate ‚Kampf und Sieg‘“ [1816], in: ders., *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Karl Laux, Leipzig 1975, S. 94.

Befreiungskriege in Battaglien, patriotischen Kantaten und Festspielen eingesetzt.³⁸ Freilich gab es im deutschen Raum keine einheitliche Nationalhymne. Stattdessen zitierte man bisweilen die vor bzw. nach der Schlacht angestimmten Kirchenchoräle.³⁹ Daneben wurden auch englische patriotische Lieder aufgegriffen, insbesondere die Königshymne, die traditionsgemäß das Bekenntnis zum Monarchen mit dem zu Gott verbindet und dementsprechend einen getragenen, choralähnlichen Duktus aufweist.⁴⁰ Ihre Melodie wurde seit 1793 auch auf deutsche Texte gesungen, insbesondere als preußische Königshymne *Heil Dir im Siegerkranz*, bei der allerdings der religiöse Bezug fehlt.⁴¹ Sie fand abgesehen von Battaglien auch Eingang in die Gattung der Festouvertüre, namentlich in Carl Maria von Webers *Jubel-Ouvertüre* (1818). Im Gegensatz zum fugierten Finale der Siegesymphonie in *Wellingtons Sieg*, bei der Beethoven die Hymnenmelodie in einen frenetischen Freudentaumel verwandelt, der ebenso wie die Zitattechnik auf das Finale der 9. Symphonie vorausweist,⁴² gestaltet Weber den Einsatz der präexistenten Melodie bewusst einfach und verzichtet auf eine motivisch-thematische Vorbereitung ihrer abschließenden Epiphanie in den vorangehenden Formteilen (langsame Einleitung und Sonaten-Allegro). Dagegen bemühten sich spätere Komponisten zunehmend darum, derartige Bezüge herzustellen, um eine „organische“ Einheit des Kunstwerks zu suggerieren. Eine karikierende Übersteigerung dieses Verfahrens und seiner finalistischen Dramaturgie findet sich in Johannes Brahms' *Akademischer Festouvertüre* (1880), deren Kopfmotiv (*c-d-h-c*) das Incipit der englischen Hymne zu antizipieren scheint, sich am Ende jedoch als Element aus dem Mittelteil des Studentenlieds *Gaudeamus igitur* entpuppt, das in der bombastischen Coda mit ähnlichen Liedern virtuos gekoppelt wird. Die Tendenz zur thematischen Integration des zitierten Materials mit abschließender Apotheose griff bald auch auf die mehrsätzigere Symphonie über. Neben den bereits erwähnten Gattungsbeiträgen Clementis und Noskowskis ist hier Smetanas *Triumph-Symphonie* hervorzuheben, in der Haydns Melodie der österreichischen Kaiserhymne zitiert und verarbeitet wird.⁴³ Die kommunikative Funktion, die Liedzitate in Festouvertüren und -symphonien ebenso wie in Schlachtengemälden meist erfüllten,

38 Siehe Schulin, S. 112 und 120, sowie Stefanie Steiner, „Aus der Vorgeschichte der Grand Opéra. Giacomo Meyerbeers ‚Les Huguenots‘ und die deutsche patriotische Musik der Napoleonischen Befreiungskriege“, in: *SJbMw* 23 (2003), S. 175–182.

39 Tobias Haslinger verwendete in seinem Klavierwerk *Deutschlands Triumph* (Wien 1814) den Choral *Großer Gott, wir loben dich*, Johann Friedrich Reichardt in seiner *Schlacht Symphonie. Zur Feier der Leipziger Schlacht* (1814) die Choräle *Jesus, meine Zuversicht* und *Nun danket alle Gott* (D-B, Mus. ms. autogr. J. F. Reichardt 9). Aus dem Programm zu Reichardts Werk geht die mimetisch-realistische Funktion der Choräle klar hervor: „[...] dann ertönt der allgemeine Choralgesang der Truppen. Die Schlacht beginnt [...] und schließt siegreich. Allgemeiner Lobgesang der Truppen und siegvoller Abmarsch beschließt die Symphonie.“

40 Neben Beethovens *Wellingtons Sieg* sind hier Ferdinand Hauffs *Grande Bataille* für Orchester (1810) und Webers Kantate *Kampf und Sieg* (1815) zu nennen.

41 Siehe Nils Grosch, „Heil Dir im Siegerkranz! Zur Inszenierung von Nation und Hymne“, in: *Reichsgründung 1871. Ereignis – Beschreibung – Inszenierung*, hrsg. von Michael Fischer u. a., Münster 2010, S. 90–103.

42 Siehe Albrecht Riethmüller, „Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria op. 91“, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von dems., Laaber 1994, Bd. 2, S. 42.

43 In Clementis *Great National Symphony* (1824) wird die englische Hymne im zweiten und vierten Satz zitiert und verarbeitet. In Noskowskis *Elegischer Symphonie* Nr. 2 c-Moll (1880) sind die meisten Themen verwandt mit der erst in der Finalcoda kurz aufscheinenden polnischen Hymne. In Smetanas *Triumph-Symphonie* (1854, rev. 1881) wird die österreichische Kaiserhymne in beiden Ecksätzen und im langsamen Satz verwendet.

war die der Repräsentation und Affirmation eines herrschenden politischen Systems. Sie konnten jedoch auch dazu dienen, die Politik zu konkretem Handeln aufzufordern wie im Fall von Joachim Raffs wenige Jahre vor der (klein-)deutschen Einigung entstandener, 1863 in Wien preisgekrönter Symphonie D-Dur op. 96 *An das Vaterland* (1859–61), in der das Lied *Was ist des Deutschen Vaterland?* in den beiden letzten Sätzen verwendet wird.⁴⁴ War das zitierte Lied von der Zensur verboten, wie zeitweilig die *Marseillaise* oder der ungarische *Rákóczi-Marsch*, so konnte die betreffende Komposition eine subversive, emanzipatorische Tendenz erlangen.⁴⁵ Mit einem derartigen Zitat vermochte ein Komponist Partei für eine unterdrückte Nation, Konfession oder Gesellschaftsschicht zu ergreifen und konnte versuchen, deren kollektive Identität zu stärken. Ein frühes Beispiel bietet Ignacy Feliks Dobrzyńskis Streichquintett F-Dur op. 20 (1831), bei dem im Mittelteil des langsamen Satzes überraschend das Lied *Jeszcze Polska nie zginęła* („Noch ist Polen nicht verloren“) erklingt, die heutige polnische Nationalhymne. Der Komponist nutzte hier den halböffentlichen Schutzraum der Kammermusik, um nach der Niederschlagung des polnischen Novemberaufstandes eine politische Botschaft zu artikulieren. Zum einen wurden derartige Zitate verwendet, um der eigenen Nation einen Dienst zu erweisen; weitere Beispiele dafür wären etwa *Tabor* und *Blaník* von Smetana oder *Kossuth* von Béla Bartók. Zum anderen inspirierte das unglückliche Schicksal Polens im 19. Jahrhundert auch ausländische Komponisten zu musikalischen Sympathiebekundungen, wie etwa den jungen Richard Wagner, der 1836 eine *Polonia-Ouvertüre* über gleich drei damals international bekannte patriotische Melodien schrieb,⁴⁶ oder später Liszt, der 1863 mit einem ähnlichen Werk zum polnischen Januaraufstand Stellung nahm.⁴⁷ Bei Liszt bildete die Verwendung religiöser und politischer Liedzitate eine Konstante, die bis in das Jahr 1830 zurückreicht, als er unter dem Eindruck der Pariser Julirevolution eine „Revolutionssymphonie“ skizzierte, in der die *Marseillaise* dem Königslied *Vive Henri IV.* gegenübergestellt werden sollte.⁴⁸

In der Zeit um 1830 erreichte die Verwendung instrumentaler Liedzitate mit weltanschaulicher oder privater Botschaft einen vorläufigen Höhepunkt. Einen wichtigen Impuls dazu gaben die nach einer Phase der Restauration neu auflodernden revolutionären und patriotischen Bewegungen: Neben Liszt, Wagner oder Dobrzyński ist hier auch Felix Men-

44 Siehe dazu Wolfram Steinbeck, „Nationale Symphonik und die Neudeutschen. Zu Joachim Raffs Symphonie ‚An das Vaterland‘“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen*, hrsg. von Helmut Loos, Sankt Augustin 1997, S. 69–82.

45 Siehe Brunhilde Sonntag, „Die ‚Marseillaise‘ als Zitat in der Musik. Ein Beitrag zum Thema ‚Musik und Politik‘“, in: *Nach Frankreich zogen zwei Grenadier. Zeitgeschehen im Spiegel von Musik*, hrsg. von ders., Münster 1991, S. 22–37. Dass nicht jedes Zitat eines revolutionären Lieds ein politisches Bekenntnis bedeutet, zeigt der Fall von Schumanns *Faschingschwank aus Wien* op. 26 (1839). Das im Kopfsatz enthaltene Zitat der *Marseillaise* im 3/4-Takt wurde inspiriert durch einen damals in Wien viel gespielten *Paris-Walzer* op. 101 von Johann Strauss. Siehe Kazuko Ozawa, „Ganz original ist keiner“. Inspiration und Zeitgeist“, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 379–387.

46 Siehe Karol Musioł, *Wagner und Polen*, Bayreuth 1983, S. 15–29, und Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München und Mainz 1983, S. 69. Ähnliche *Polonia*-Kompositionen schrieben die aus Irland gebürtige in Paris lebende Komponistin Augusta Holmès (1883) und Edward Elgar (1915).

47 Siehe Stefan Keym, „‚Patria in religione et religio in patria‘. Liszts ‚Salve Polonia‘ und die Tradition politisch-religiös konnotierter Instrumentalmusik“, in: *Musik und Politik. Festschrift Detlef Altenburg*, hrsg. von Axel Schröter u. a., Sinzig 2012, S. 478–497.

48 Vgl. Adrienne Kaczmarczyk, „Die vergessene Symphonie. Die kompositorischen Probleme der ‚Revolutionssymphonie‘ von Franz Liszt“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41 (2000), S. 375–388.

delssohn Bartholdy zu nennen, der unter dem Eindruck der Pariser Ereignisse erwo, eine „Revolutionssinfonie“ zu schreiben und seine Familie bat, ihm entsprechendes Liedmaterial zu schicken.⁴⁹ Neben diesem tagespolitischen Moment ging jedoch auch die allgemeine Entwicklung der Ästhetik in Richtung einer „Favorisierung des Besonderen, Konkreten und Individuellen“ und einer „Zunahme der Attraktivität und Plastizität der musikalischen Charaktere, Töne und Farben“⁵⁰, die durch die romantische Intention einer „Poetisierung“ der Wirklichkeit ebenso gefördert wurde⁵¹ wie durch die in der Literatur des Realismus favorisierte Kategorie des Charakteristischen.

In dieser Zeit entstanden nicht nur viele Zitatkompositionen, sondern auch einige mit besonders hohem künstlerischem Anspruch, deren Schöpfer weitgehend unabhängig voneinander versuchten, Zitate in den großen mehrsätzigen Gattungen der klassischen Instrumentalmusik zu etablieren, insbesondere in der Symphonie. Die strukturellen und semantischen Funktionen, die die Zitate dabei übernahmen, waren freilich sehr verschieden. In Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) und Louis Spohrs Symphonie Nr. 4 *Die Weihe der Töne* (1832) werden Choralzitate punktuell eingesetzt, um konkrete inhaltliche Details innerhalb eines programmatisch-narrativen Handlungszusammenhangs darzustellen.⁵²

Dagegen wird in Mendelssohns *Reformationssymphonie* (1830) nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern auch ein weltanschauliches Bekenntnis abgelegt mit Hilfe eines Choralzitats, das im Zentrum des Werkes steht und auf dessen sämtliche Teile ausstrahlt. Diese Symphonie bildet ein Schlüsselwerk der hier erörterten Problematik in dreifacher Hinsicht:

- Mendelssohns Symphonie stellt einen besonders ambitionierten Versuch dar, das Modell der viersätzigen Symphonie ausgehend von einem Choralzitat neu zu organisieren.
- Der dabei verwendete Luther-Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* wurde auch in einer Reihe weiterer Instrumentalwerke verwendet⁵³ und dokumentiert plastisch die Vielzahl an Botschaften, die ein und dieselbe Melodie in unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Kontexten verkünden kann.
- Der Misserfolg von Mendelssohns Symphonie, die vom Komponisten zurückgezogen wurde und bis heute nur selten gespielt wird, zeigt schlaglichtartig grundsätzliche Rezeptionsprobleme instrumentaler Zitatkompositionen mit weltanschaulicher Botschaft.

49 Siehe Mendelssohns Briefe an seinen Vater vom 16.9. und 10./11.12.1830 sowie an seine Familie vom 7.1.1832 in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Anja Morgenstern u. a., Kassel u. a. 2009, S. 87, 165 und 452.

50 Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel u. a. 1992, S. 49.

51 Allerdings setzten Schumann und der junge Brahms Zitate in ihren Instrumentalwerken primär als Träger privater Botschaften ein und kaum zu religiösen oder politischen Bekenntnissen. Siehe R. Larry Todd, „On Quotation in Schumann's Music“, in: *Schumann and His World*, hrsg. von dems., Princeton/ NJ 1994, S. 80–12.

52 Bei Berlioz erklingt die Totensequenz *Dies irae* im fünften Satz im Rahmen eines Hexensabbats, bei Spohr ein ambrosianischer Lobgesang nach einer Schlachtszene (entsprechend der Battaglia-Tradition) im dritten Satz und der Choral *Begrabt den Leib in seine Gruft* in einer Sterbeszene im vierten Satz.

53 Vgl. Edith Weber, „Le thème ‚Ein feste Burg‘ dans la littérature musicale“, in: *Positions luthériennes 25* (1977), S. 81–97.

3. Ein Fallbeispiel: Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ als konfessionelles, revolutionäres und patriotisches Klangsymbol

Der Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* (vgl. Notenbeispiel 1) wurde von Martin Luther Ende der 1520er Jahre in Anlehnung an den Text des 46. Psalms („Gott ist unsere Zuversicht und Stärke“) geschrieben als Bußlied für den dritten Sonntag der Fastenzeit mit primär eschatologischer Bedeutung, bei der die feste Burg das himmlische Jerusalem symbolisieren soll.⁵⁴ Aufgrund seiner militärischen Bildlichkeit eignet er sich jedoch auch als tagespolitisches Kampflied und wurde in der Zeit der Glaubenskriege schon bald zu einem Schutz- und Trutzlied und zu dem „Identifikationssignal“⁵⁵ der Reformation umgedeutet. Da der Text zudem „Leerstellen“ aufweist, in die „jeder seine Feinde einsetzen kann“,⁵⁶ wurde er im 19. Jahrhundert im Zuge der fortschreitenden Säkularisierung auch für weltliche, politische Zwecke instrumentalisiert.

Ein fe - ste Burg ist un - - ser Gott,
Er hilft uns frei aus al - - ler Not,
ein gu - te Wehr und Waf - - - fen.
die uns jetzt hat be - trof - - - fen.
Der alt bö - - se Feind mit Ernst er's jetzt meint,
groß Macht und viel List sein grau - sam Rü - stung ist,
auf Erd ist nicht seins - glei - - - chen.

Notenbeispiel 1: Martin Luther, *Ein feste Burg ist unser Gott* (1. Strophe)

Der junge Mendelssohn plante schon 1829 während einer Englandreise, für das Musikfest in Birmingham „vielleicht eine neue Musik, auf Luthers celebrated Hymn: Ein veste Burg

⁵⁴ Siehe Hermann Kurzke, *Hymnen und Lieder der Deutschen*, Mainz 1990, S. 187 f.

⁵⁵ Karl Dienst, „Martin Luthers ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ als Identitätssignal des Protestantismus im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Kreuzwacht* 24 (2004) <http://www.kreuzwacht.de/pdf/feste_burg.pdf>, 07.03.2012. Vgl. auch Bernhard H. Bonkhoff, „Umdichtung, Nachdichtung und zeitgenössische Aktualisierung: Das Schicksal des Lutherliedes im deutschen Protestantismus“, in: *Luther. Zeitschrift der Luthergesellschaft* 73/2 (2002), S. 69–92.

⁵⁶ Kurzke, S. 195 f. und 189.

ist unser Gott“⁵⁷ zu schreiben. Auch für die Idee, das Zitat in einer Symphonie zu verwenden, könnte er in England einen Anstoß erhalten haben durch Clementis *Great National Symphony* (1824). Letztlich komponierte er seine Symphonie über den Luther-Choral jedoch – offenbar ohne offiziellen Auftrag – für die Berliner Feier des 300-jährigen Jubiläums des Augsburger Bekenntnisses im Juni 1830, mit der König Friedrich Wilhelm III. die Union von Lutheranern und Reformierten in Preußen vorantreiben wollte.⁵⁸ Das Werk wurde aber nicht rechtzeitig fertig und die Feier fand letztlich in Abwesenheit des Komponisten statt, umrahmt allein von Vokalmusik. Mendelssohn hat bis auf den Titel „zur Feyer der Kirchenreformation“ kein Programm zu seiner Symphonie hinterlassen. Dennoch weist sie einen klaren programmatischen Ablauf auf, der aus dem Zusammenwirken von Zitattechnik und Tonartenplan ersichtlich wird. Das Werk folgt dem Muster der Moll-Dur-Dramaturgie, die Beethoven in seiner fünften und neunten Symphonie ausprägte und die mit der Devise „von Nacht zu Licht“ oder „per aspera ad astra“ verbunden wird: Es steht in Moll, wendet sich im Finale jedoch mit einem spektakulären Durchbruch nach Dur.⁵⁹ An diesem entscheidenden Wendepunkt, zu Beginn des Finales, zitiert Mendelssohn den Luther-Choral. Damit ist bereits klar, dass das Zitat auf die gesamte Symphonie bezogen ist und sich seine volle Bedeutung erst aus dem Kontext der zyklischen Werkdramaturgie erschließt.

Mendelssohn erweiterte das Beethoven'sche Moll-Dur-Schema, indem er dem Kopfsatz, einem Sonaten-Allegro in d-Moll, eine langsame Einleitung in D-Dur voranstellte. Sie enthält zwei weitere Choralzitate:⁶⁰ die Anfangsformel des dritten und achten Psalmtons, die zu Beginn imitatorisch durch die tiefen Streicherstimmen geführt werden, und das sogenannte „Dresdner Amen“, das die Streicher am Ende der Einleitung pianissimo in sehr hoher Lage intonieren (T. 33). Die Amen-Figur alterniert zweimal mit einem zunehmend drängenden Fragemotiv (T. 31–32: *a-d-e*), das aus der Psalmtonformel abgeleitet ist. Beide Elemente sind dominantisch offen angelegt. Anstelle einer Antwort auf die Frage setzt nach einer Pause in massivem Tutti das *Allegro con fuoco* in d-Moll ein (vgl. Notenbeispiel 2).

57 Brief Mendelssohns an seine Familie vom 29.05.1829, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Juliette Appold u. a., Kassel u. a. 2008, S. 300.

58 Zum Entstehungskontext siehe Judith K. Silber, „Mendelssohn and His ‚Reformation‘ Symphony“, in: *JAMS* 40 (1987), S. 310–333.

59 Vgl. Stefan Keym, „Dur – Moll – Dur. Zur Dramaturgie der Tongeschlechter in Mendelssohns Instrumentalmusik“, in: *Mendelssohn und das Rheinland*, hrsg. von Petra Weber-Bockholdt, München 2011, S. 143–148.

60 Zur Herkunft dieser Choralmelodien siehe Thissen, S. 31–33.

Holz- und Blechbläser

ff

(Fragemotiv)

Streicher

pp

(„Dresdner Amen“)

Allegro con fuoco

f

(Kopf des Hauptthemas)

Notenbeispiel 2: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie d-Moll* op. 107, 1. Satz, T. 31–44

Diese Anlage bildet einen besonderen Fall des noëmatischen Einsatzes von Zitaten. Gerade dadurch, dass es nicht auftrumpfend präsentiert, sondern pianissimo zelebriert wird, erhält das „Amen“-Zitat eine sehr suggestive, geheimnisvolle Aura, für die Liszt später die Bezeichnung *misterioso* geprägt hat. Das Wirkungspotenzial dieser Stelle erkannte auch der späte Wagner, der das „Amen“-Zitat genau in der Mendelssohn'schen Intonation als „Gralsmotiv“ im *Parsifal* verwendete.⁶¹ Das affektive, auratische Wirkungspotenzial ist ein besonderer Vorzug des musikalischen Zitats, den Mendelssohn in einer damals neuartigen Weise entfaltete. Indem dies sowohl bei dem „Amen“- als auch bei dem Luther-Zitat ge-

61 Bei Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1982, Bd. 2, S. 969, findet sich am 08.02.1876 folgende Notiz: „Abends Dilettantenkonzert, Reformationssymphonie von Mendelssohn, den zweiten Satz denkt R.: ‚Tetzel, wenn das Geld im Kasten klingt, die Seele in den Himmel springt.‘“ Drei Tage zuvor teilte Wagner Cosima mit, er wolle bald mit *Parsifal* beginnen (ebd., S. 968).

schieht, werden beide Stellen aufeinander bezogen. Sie markieren die beiden Wendepunkte der satzübergreifenden triadischen Tonartendramaturgie, die von Dur nach Moll und wieder nach Dur zurückführt.

Diese Dramaturgie legt folgende inhaltliche Deutung nahe: Nach protestantischer Lesart befand sich die Christenheit zunächst in einem „rechten, evangeliumsgemäßen Glauben“, geriet jedoch durch Missbräuche der römischen Kirche in Verfall; das erklärte Ziel der Reformatoren bestand in der „Wiederherstellung biblisch fundierten Christentums“⁶². Diesen religionsgeschichtlichen Dreischritt zeichnete Mendelssohn in seiner Symphonie nach. Die langsame Einleitung steht für das „goldene Zeitalter“ der ursprünglichen Einheit des Christentums; tatsächlich wurden die beiden hier zitierten Chormotive sowohl in der katholischen als auch in der lutherischen Liturgie verwendet.⁶³ Darauf folgen mehrere Konfliktphasen. Der *Allegro*-Kopfsatz bewegt sich fast ausschließlich in Molltonarten. Er beginnt mit einer Umkehrung des Incipits des Luther-Chorals. Im weiteren Verlauf werden auch Motive aus der Einleitung umgekehrt und eingetrübt. Eine systematische motivisch-thematische Vereinheitlichung der ganzen Symphonie ist offenkundig nicht beabsichtigt; denn die satzübergreifenden Bezüge erfüllen primär eine semantische Funktion. Das Scherzo in B-Dur wurde von Mendelssohn selbst in einem Brief mit einer katholischen Springprozession in Verbindung gebracht, die er auf seiner Bildungsreise in München miterlebte.⁶⁴ Der langsame Mittelsatz steht wiederum in Moll, was bei Mollsymphonien ungewöhnlich ist, und hat den Charakter eines intimen Klagelieds ohne Worte. Er ließe sich deuten als Kontemplation eines einzelnen Gläubigen, dessen spirituelle Bedürfnisse von dem im Scherzo evozierten religiösen Brauchtum nicht mehr befriedigt werden.

Zwischen dem *Andante* und dem Zitat des Luther-Chorals stand ursprünglich ein rezitatives Flötensolo mit Anklängen an die sakralen Zitate der Einleitung und an den Choral *Allein Gott in der Höh' sei Ehr.*⁶⁵ Das Vorbild für dieses Solo lieferte offenbar die Einleitung zum Finale von Beethovens neunter Symphonie mit dem Instrumentalrezitativ und den zitartigen Reminiszenzen an die vorangehenden Sätze, die vor dem Einsatz des Oden-Themas *Freude, schöner Götterfunken* erklingen, das zugleich den Durchbruch nach D-Dur markiert. Mendelssohn strich das Flötensolo vor der Berliner Uraufführung der *Reformationssymphonie* im Herbst 1832, wohl nicht zuletzt deshalb, weil es in seinem virtuosen motivischen Beziehungszauber einen rational-historistischen Zug aufweist. Tatsächlich hat der Einsatz von *Ein feste Burg* eine besonders starke Wirkung, wenn er direkt und völlig unerwartet auf das elegische *Andante* folgt. Mit dem Choralzitat fand Mendelssohn zudem ein Mittel, in seiner Symphonie eine klare weltanschauliche Botschaft auszudrücken, ohne auf Singstimmen zurückgreifen zu müssen, was er, wie viele seiner Zeitgenossen, bei

62 Siehe Ulrich Köpf, Art. „Reformation“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 4. Auflage, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Bd. 7, Tübingen 2004, Sp. 153 und 156.

63 Siehe Thissen, S. 31.

64 Brief an Rebecka Mendelssohn Bartholdy vom 15.06.1830, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 550.

65 Erstmals publiziert von Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992, S. 365–368. Vgl. auch Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie in d „Reformations-Symphonie“* op. 107, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel u. a. 2009, mit den von Mendelssohn gestrichenen Abschnitten. Zu den thematischen Bezügen vgl. Wolfgang Dinglinger, „The Programme of Mendelssohn's ‚Reformation‘ Symphony, Op. 107“, in: *The Mendelssohns. Their Music in History*, hrsg. von John M. Cooper u. a., Oxford 2002, S. 118–122.

Beethovens Neunter als einen ästhetischen Bruch empfand.⁶⁶ Die Melodie des Luther-Chorals wird zunächst einstimmig intoniert – wiederum von der Flöte – einem Instrument, das Luther selbst gespielt hat. Nach und nach treten die anderen Instrumente hinzu: ein anschauliches Bild für die allmähliche Ausbreitung von Luthers Lehre (vgl. Notenbeispiel 3).

Dass der Choral in G-Dur zitiert wird, deutet darauf hin, dass Luthers Initiative erst den Anstoß zur „Wiederherstellung des rechten Glaubens“ bildet. Für diese steht das finale *Allegro maestoso*, mit dem die Ausgangstonart D-Dur wiederkehrt. Die im damaligen Protestantismus unter dem Einfluss des Fortschrittsgedankens weit verbreitete Überzeugung, mit der Reformation sei nicht nur der Status quo ante, sondern eine höhere geistige Entwicklungsstufe erreicht worden,⁶⁷ unterstreicht Mendelssohn, indem er das Finale nicht mit dem Material des Kopfsatzes, sondern primär mit neuen Themen gestaltet. Dabei kombiniert er die Sonatenform mit Techniken der barocken Choralbearbeitung, indem der Choral nach anfänglicher Abwesenheit immer stärker hervortritt und das Werk zuletzt triumphal in D-Dur abschließt.⁶⁸

Der Luther-Choral bildet den strukturellen und dramaturgischen Mittelpunkt von Mendelssohns Symphonie. Er ermöglicht ihr, gleich drei Funktionen zu erfüllen:

- Das Werk dient (in der Tradition der Festouvertüre) der anlassbezogenen Feier des Protestantismus und seines Stifters.
- Es zeichnet eine programmatische Entwicklung nach, die der dreistufigen religionsgeschichtlichen Rechtfertigung des Protestantismus entspricht.
- Mendelssohn, der als Kind getauft wurde, verstand sein bis dahin ambitioniertestes Instrumentalwerk offenbar auch als persönliches Bekenntnis zum Protestantismus.

Internationale Aufmerksamkeit fand der Choral *Ein feste Burg* nicht durch Mendelssohns *Reformationssymphonie*, sondern wenig später durch Giacomo Meyerbeers Oper *Les Huguenots* (Paris 1836).⁶⁹ Obwohl Meyerbeer bekannt war, dass die calvinistischen Protestanten den Luther-Choral nicht gesungen hatten, erschien ihm dieser hervorragend geeignet als eine Art Leitmelodie, um die „Couleur der gewählten Epoche“⁷⁰ zu evozieren. Ein persönliches Bekenntnis des Komponisten zum Protestantismus liegt hier nicht vor, denn Meyerbeer hielt im Unterschied zu Mendelssohn am mosaischen Glauben fest. Nach Ansicht

66 Siehe den Brief Mendelssohns vom 14.12.1837, in: *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel Felix Mendelssohn Bartholdys mit Johann Gustav Droysen*, hrsg. von Carl Wehmer, Heidelberg 1859, S. 49.

67 Siehe Ulrich Köpf, Art. „Reformgedanke“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7, Sp. 159 f.

68 Zur Integration des Chorals in die Sonatenform des Finales siehe Thissen, S. 37–41, und Benedict Taylor, „Beyond Good and Programmatic: Mendelssohn’s ‚Reformation‘ Symphony“, in: *Ad Parnassum* 7 (2009), Heft 14, S. 125 f. Der abschließende Auftritt des Chorals wurde erst bei der Revision ergänzt.

69 Dass Meyerbeer Mendelssohns Symphonie kannte, bevor er seine Oper schrieb, ist sehr wahrscheinlich, denn das Werk wurde in Berlin uraufgeführt und zuvor in Paris vom Orchester des Conservatoire probiert. Mendelssohn hat während seines Aufenthalts in Paris Meyerbeer getroffen (siehe Meyerbeers Tagebucheintrag vom 27.02.1832 in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 2, hrsg. von Heinz Becker, Berlin 1970, S. 160). Meyerbeer selbst verwies auf die von seinem Lehrer Bernhard Anselm Weber komponierte Musik zu Zacharias Werners Luther-Schauspiel *Die Weihe der Kraft* (1806), in der der Choral ebenfalls verwendet wird (Brief vom 20.10.1837 an Gottfried Weber, in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 3, hrsg. von Heinz und Gudrun Becker, Berlin 1975, S. 72). Zu Meyerbeers Beeinflussung durch die patriotischen Kompositionen der Befreiungskriege siehe Steiner, S. 157–190.

70 Brief Meyerbeers vom 10.10.1832 an seine Frau Minna, in: *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 2, S. 232. Der Choral wurde erst auf Anregung Meyerbeers, der auch den Hugenotten-Psalter von Marot studiert hatte, in die Handlung eingefügt. Siehe dazu Heinz Becker, „...der Marcel von Meyerbeer“. Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der ‚Hugenotten‘“, in: *JbPrKu* 1979/80, S. 82–87.

IV

CHORAL: Ein' feste Burg ist unser Gott!

Andante con moto

Flauti

Oboi

Clarineti in C

Fagotti

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor. (D)

Tr. (D)

Tbni.

Vla.

Vc.

p cresc.

f

cresc.

Notenbeispiel 3: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie d-Moll* op. 107, 4. Satz, T. 1–17

Heinz Beckers hat Meyerbeer jedoch seine eigene Standhaftigkeit im Glauben indirekt an der Figur des Dieners Marcel gespiegelt, der den Choral im ersten Akt intoniert und mit dem er auch im weiteren Handlungsverlauf eng verknüpft bleibt.⁷¹ Gegen den unter anderem von Robert Schumann erhobenen Vorwurf eines Missbrauchs des Chorals auf der Bühne⁷² verteidigte sich Meyerbeer mit dem Argument, er habe die Melodie „als Gegensatz der weltlichen Musik stets streng und kirchlich behandelt“, als „Anklang aus einer bessern Welt, als Symbol des Glaubens u. Hoffens“⁷³.

Für die Problematik des Liedzitats in der Instrumentalmusik sind Meyerbeers *Huguenots* in zweifacher Weise relevant. Zum einen verwendete er selbst den Choral bereits in der kurzen Ouvertüre seiner Oper. Sie basiert fast komplett auf den ersten beiden Zeilen der Chormelodie und wäre somit bei isolierter Betrachtung nicht als Zitatkomposition, sondern als Choralbearbeitung zu bezeichnen. Der Choral wird von den Holzbläsern *pianissimo* exponiert und dann (nach einem Paukenwirbel-Crescendo) von den Blechbläsern *fortissimo* aufgegriffen. Nach weiteren Intonationen der Melodie und der Abspaltung ihres Themenkopfs leitet ein *Accelerando* zur abschließenden *Stretta*, die bereits die *Allegro*-Variante antizipiert, in der der Beginn des Chorals im fünften Akt beim Massaker an den Protestanten erklingt.

Zum anderen steht der Luther-Choral im Zentrum mehrerer groß angelegter Klavierfantasien über Meyerbeers *Huguenots*.⁷⁴ Die offizielle, von Meyerbeers Verlag Schlesinger in Auftrag gegebene *Fantaisie sur les motifs de l'Opéra Les Huguenots de Meyerbeer* (1836) schrieb Sigismond Thalberg. Er wählte den Choral als Hauptthema, das refrainartig (wenngleich nie komplett) in verschiedenen Varianten wiederkehrt, unterbrochen von Episoden, in denen andere beliebte Melodien aus der Oper erklingen. Zitatartig wirken eher diese Episoden als die ständigen Auftritte des Chorals, durch die Thalberg die für Opernfantasien typische Potpourri-Form einer Choralbearbeitung annähert. Orientiert sich Thalberg darin an Meyerbeers Ouvertüre, so bleibt seine Fantasie ausdrucksmäßig in deutlicher Distanz zur Handlung der Oper, deren schockierende Gewalttätigkeit kaum reflektiert wird.

Dagegen akzentuierte Liszt in seinen als Gegenentwurf zu seinem Rivalen Thalberg konzipierten *Réminiscences des Huguenots de Meyerbeer* (1836/42) auch die düsteren Seiten der Handlung und entschied sich für einen deutlich sparsameren Einsatz des Chorals: Dessen Kopfmotiv erklingt in der Einleitung nur einmal in verzerrter Gestalt wie ein schrilles Alarmsignal (T. 18–21; vgl. Notenbeispiel 4a), um danach erst in der zweiten Hälfte der umfangreichen Komposition wiederzukehren (T. 249; vgl. Notenbeispiel 4b). Während der erste isolierte Einsatz ganz klar als ein – wenn auch verfremdetes – Zitat zu bezeichnen ist, orientiert sich Liszt bei der späteren Verwendung der Melodie ähnlich wie Meyerbeer und Thalberg an Techniken der Choralbearbeitung (siehe etwa T. 284). Nach einer Reminiszenz an die Einleitung der Fantasie wird der Anfang von Luthers Melodie analog zum fünften

71 Becker, S. 88.

72 Robert Schumann, „Fragmente aus Leipzig“ [1836/37], in: ders., *Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Josef Häusler, Stuttgart 1982, S. 129: „[...] einen guten Protestanten empört's, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrien zu hören, [...] empört die Oper von der Ouvertüre an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß“. Schumann selbst plante später ein Luther-Oratorium, das mit *Ein feste Burg* schließen sollte.

73 Brief Meyerbeers vom 20.10.1837 an Gottfried Weber, in: Meyerbeer, *Briefwechsel*, Bd. 3, S. 72.

74 Zum Folgenden siehe Gerhard J. Winkler, „Ein feste Burg ist unser Gott‘. Meyerbeers Hugenotten in den Paraphrasen Thalbergs und Liszts“, in: *Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposiums Wien 1991*, hrsg. von Gottfried Scholz, München und Salzburg 1993, S. 100–134.

17

precipitato

sf sf sf

fff e ritenuto molto

a capriccio ten. sf

And

Detailed description: This system of music covers measures 17 to 24. It features a complex rhythmic texture with triplets and sixteenth-note patterns. The tempo is marked 'precipitato' and the dynamics range from 'sf' (sforzando) to 'fff' (fortissimo). The performance style is 'e ritenuto molto' (and very much slowed down), leading to a section marked 'a capriccio ten. sf' (ad libitum, tenuto, sf) with an 'And' tempo marking.

27

poco cresc.

leggerissimo

ben marcato il tema

Detailed description: This system covers measures 25 to 32. The tempo is 'leggerissimo' (very light). The dynamics start with 'poco cresc.' (a little crescendo) and then 'ben marcato il tema' (well marked the theme). The music features eighth-note patterns and a clear thematic statement.

251

Detailed description: This system covers measures 33 to 40. It continues the eighth-note rhythmic patterns from the previous system. The dynamics are marked with accents (>) and the tempo remains 'leggerissimo'.

255

cresc.

f energico

Detailed description: This system covers measures 41 to 48. The dynamics include 'cresc.' (crescendo) and 'f energico' (forte, energetic). The music features eighth-note patterns and a more pronounced rhythmic drive.

Notenbeispiel 4a, 4b und 4c: Franz Liszt, *Réminiscences des Huguenots de Meyerbeer* (Endfassung), T. 17–23, 247–258 und 375–378

Akt der *Huguenots* dreimal mit dem Lied der Mörderbanden kontrastiert (T. 420/441/463); in ihrer ursprünglichen Choralgestalt hingegen taucht sie gar nicht auf. Liszt scheint dies jedoch bald bereut zu haben, denn er überarbeitete das Werk⁷⁵ und fügte an die bravouröse *Presto-Stretta* eine Coda in verbreitertem Tempo an, in der der erste Teil der Chormelodie in seiner Grundgestalt und in feierlichem homorhythmischen Satz erklingt – wenn auch in einer sehr eigenwilligen Harmonisierung (T. 378 der Endfassung; vgl. Notenbeispiel 4c). Damit hob Liszt seine Fantasie nicht nur strukturell, sondern auch dramaturgisch von der Oper und ihrem niederschmetternden Ende ab. Die Coda bildet in der revidierten Fassung das Ziel eines thematischen Enthüllungsprozesses, in dem der Choral bruchstückhaft und verschleiert eingeführt wird (ab T. 249) und erst ganz zuletzt offen zutage tritt. In diesem Prozess setzte Liszt die für sein weiteres Schaffen zentrale Technik der Thementransformation bereits dramaturgisch ein. Im Übrigen antizipierte er mit der Choral-Epiphanie in der Coda die langsamen Verklärungsschlüsse seiner Sonate h-Moll, der *Faust-* und der *Dante-Symphonie*.

⁷⁵ Das am fünften Akt der *Huguenots* orientierte Alternieren des Chorals mit dem Gesang der Mörder hat Liszt in der zweiten Fassung der Fantasie noch beibehalten (die in der Neuen Liszt-Ausgabe fehlt), in der dritten, endgültigen Fassung von 1842 hingegen gestrichen (Schnitt in T. 307; ab T. 310 entspricht die Endfassung T. 463 der Erstfassung), was eine deutliche Straffung zur Folge hat; vgl. Winkler, S. 117 f.

Das Luther-Zitat hat bei Liszt kaum noch die Funktion, die Zeit des 16. Jahrhunderts zu evozieren. Es bildet auch kein Bekenntnis des überzeugten Katholiken Liszt zum Protestantismus, sondern vielmehr eine Apotheose der religiösen Idee des Märtyrertums und eine Solidaritätsadresse an die wegen ihres Glaubens Verfolgten. Unter dem Einfluss der Saint-Simonisten und des Abbé Lamennais sah der junge Liszt die Aufgabe der Künstler darin, „den Schwachen Mut zuzusprechen und die Leiden der Unterdrückten zu lindern. Die Kunst muß dem Volk die edle Hingabe, die heroische Entschlossenheit, die Kraft und die Menschlichkeit aller vor Augen führen“⁷⁶. Darüber hinaus faszinierte Liszt das geistige und soziale Emanzipationspotenzial, das der Protestantismus als frühbürgerliche Bewegung im 16. Jahrhundert entfaltet hatte. In diesem Sinn bezeichnete Heinrich Heine den Choral *Ein feste Burg* als „die Marseiller Hymne der Reformazion“⁷⁷ (in bewusster Umkehrung von Goethes Charakterisierung der *Marseillaise* als „revolutionäres Te Deum“). Tatsächlich plante Liszt, in der zweiten Konzeption seiner „Revolutionssymphonie“ (ca. 1840) den Luther-Choral zusammen mit der *Marseillaise* und einem Hussitenchoral einzusetzen.⁷⁸ Die Symphonie sollte nun eine „universelle Siegeshymne des christlichen Gedankens der Humanität und Freiheit“⁷⁹ werden, bei der die Choräle verfolgte (Glaubens-)Gruppen repräsentieren, die der internationalen Solidarität – auch und gerade der Künstler – bedürfen. Die damit implizierte Verschränkung von religiöser und sozialpolitischer Botschaft, die für Liszt charakteristisch ist,⁸⁰ war freilich schon bei Meyerbeer angelegt, der in *Les Huguenots* nicht den wankelmütigen Adligen Raoul, sondern dessen Diener Marcel als Repräsentanten eines unerschütterlichen Glaubens wählte.⁸¹

Neben dem revolutionären und dem konfessionellen Aspekt erhielt *Ein feste Burg* auch zunehmend eine deutschnationale, patriotische Bedeutung im Zuge eines allgemeinen gesellschaftlichen Säkularisierungsprozesses, der mit einer Sakralisierung der Nation einherging.⁸² Während der Befreiungskriege tauchte der Choral, der im Zeitalter der Aufklärung aus vielen Gesangbüchern verschwunden war, im *Gesang- und Liederbuch der Braunschweigischen Truppen* (1814) mit verändertem, antifranzösischem Text wieder auf.⁸³ Im Leipziger Kommersbuch von 1822 erscheint er unmittelbar vor dem nach militärischen Siegen angestimmten Choral *Nun danket alle Gott*.⁸⁴ Anlässlich des 300-jährigen Reformationsjubiläums wurde Luther auf dem Wartburgfest der deutschen Burschenschaften am 18. Ok-

76 Franz Liszt, „Lettres d'un bachelier ès musique/Briefe eines Bakkalaureus der Tonkunst: III. An Adolphe Pictet“, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Rainer Kleinertz, Wiesbaden 2000, S. 127.

77 Heinrich Heine, „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ [1835], in: ders., *Über Deutschland, 1833–1836: Aufsätze über Kunst und Philosophie*, hrsg. von Renate Francke (= Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse 8), Berlin und Paris 1972, S. 157.

78 Kaczmarczyk, S. 377–380.

79 Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Bd. 1, Leipzig 1880, S. 146.

80 Siehe Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge u. a. 1987.

81 Zum sozialpolitischen Moment der *Huguenots* siehe Becker, „...der Marcel von Meyerbeer“, S. 80 und 99.

82 Vgl. Michael Fischer, „Vom Reformationslied zum nationalprotestantischen Symbol. Der Choral ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ in musikalischen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts“, in: *Music and the Construction of National Identities in the 19th Century*, hrsg. von Beat A. Föllmi u. a., Baden-Baden 2010, S. 225–240.

83 Der Text ist abgedruckt bei Kurzke, S. 202 f., Anm. 13. Einen deutschnationalen Tenor hat auch bereits Zacharias Werners Luther-Schauspiel *Die Weihe der Kraft* (1806), in dem der Choral ebenfalls verwendet wird (siehe Anm. 69).

84 Vgl. Fischer, S. 227, Anm. 6.

tober 1817 von dem Jenaer Philosophie-Professor Jakob Friedrich Fries als Verkünder des „deutschen Worts der ewigen Wahrheit“ und Begründer des „blutigen Kampfs um Geistesfreiheit, Bürgergleichheit“⁸⁵ gefeiert. Parallel zur Stilisierung Luthers zum deutschen Volks- und Nationalhelden wurde sein bekanntester Choral als „ächtstes, wahres, deutsches Volkslied“ gedeutet, dem – wie 1847 auf einem Liederfest in Eisenach behauptet wurde – allein die *Marseillaise*, nicht aber *God save the King* oder *Rule Britannia*, „würdig zur Seite“⁸⁶ stünde. Auf der Suche nach einer unverwechselbaren, identitäts- und einheitsstiftenden deutschen Nationalmelodie erschien Luthers traditionsreicher Choral vielen geeigneter als das Lied *Heil Dir im Siegerkranz* mit seiner der englischen Hymne entlehnten Melodie oder als das *Deutschlandlied*, das mit der österreichischen Kaiserhymne kongruiert (und dessen republikanischer Text vom preußischen Hof abgelehnt wurde).

Zu denjenigen, die nach einem angemessenen deutschen Gegenstück zur *Marseillaise* suchten, zählte auch Richard Wagner.⁸⁷ Während des Deutsch-Französischen Kriegs fragte er polemisch, „zu was ein Luther seine ‚feste Burg‘ einem solchen Volke geschenkt hat, wenn es ohne alle Skrupel sein ‚Rheinwachtshäuschen‘ ihm zur Seite setzt“⁸⁸ – gemeint ist das von Wagner als „ziemlich flaues Liedertafel-Produkt“⁸⁹ geschmähte Lied *Die Wacht am Rhein*. Wagner, der bereits 1841 die protestantischen Choräle zum „ausschließlich [...] deutschen Eigentum“⁹⁰ erklärt hatte, brachte seine Wertschätzung von *Ein feste Burg* auch schöpferisch zum Ausdruck, indem er die Melodie in seinem *Kaisermarsch* für Wilhelm I. zitierte, den der Verlag C. F. Peters zum Jahreswechsel 1870/71 bei ihm in Auftrag gab.⁹¹ Die Epiphanie des Chorals (T. 42) bildet den krönenden Abschluss eines dreiteiligen Hauptsatzes: Auf eine lärmige Einleitung folgt ein thematisches Gebilde, das primär durch Marschrhythmen geprägt ist, melodisch hingegen eine unspezifische Skalenmotivik aufweist, die retrospektiv als Antizipation der Chormelodie erscheint (T. 31). Dieses Pseudo-Thema rollt gleichsam den roten Teppich aus, auf dem der Choral dann, angekündigt durch Trommelwirbel, wie ein Staatsmann Einzug hält (vgl. Notenbeispiel 5). Auf eine weitere Integration oder Verarbeitung des präexistenten Elements, wie etwa in seiner *Polonia-Ouvertüre* von 1836, hat Wagner in dem betont einfach gehaltenen, an die Tradition der Festouvertüre anknüpfenden Marsch verzichtet. Die erste Choralzeile erklingt insgesamt dreimal in kaum abgewandelter Form (in Quarten aufwärts transponiert:

85 Jakob Friedrich Fries, „An die Deutschen Burschen“, in: *Dokumente zur deutschen Politik 1806–1870*, hrsg. von Harry Pross, Frankfurt a. M. 1963, S. 105 f.

86 Rede des Dichters Ludwig Storch, abgedruckt in: *Illustrirte Zeitung*, 21.08.1847, S. 118, zitiert nach Friedhelm Brusniak, „Nationalreligiosität in der Sängerbewegung des 19. Jahrhunderts. Das 5. Liederfest des Thüringer Sängerbundes in Eisenach 1847“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*, hrsg. von Helmut Loos, Sinzig 2002, S. 83–98, hier: S. 93.

87 Wagner klagte noch 1880, dass den Deutschen eine der *Marseillaise* vergleichbare Hymne fehle. Vgl. Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 598 (Eintrag vom 10.09.1880).

88 Ders., „Beethoven“ [neuer, unveröffentlichter Schluss der zweiten Fassung, 15.12.1870], in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig o. J., Bd. 16, S. 109.

89 Ders., „Was ist Deutsch“, 2. Fassung (1878), in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, S. 52.

90 Ders., „Über deutsches Musikwesen“, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 1, S. 158.

91 Siehe Peter Jost, „Gelegenheitswerk mit Ambitionen. Richard Wagners ‚Kaisermarsch‘“, in: *Musik als Text*, Kongressbericht Freiburg 1993, hrsg. von Hermann Danuser, Kassel 1998, Bd. 2, S. 368–372, und Michael Fischer, „Heil, Heil dem Kaiser! Der Kaisermarsch Richard Wagners als nationalprotestantisches Symbol“, in: *Reichsgründung 1871*, S. 104–118.

b, es, as); beim letzten Auftritt „antwortet“ ihr die zweite und letzte Zeile (T. 191). Durch die Wahl des Luther-Zitats bekräftigte Wagner, wie schon kurz zuvor in den *Meistersingern von Nürnberg*, die damals weit verbreitete Deutung der Reformationszeit als „Gründungsmythos deutscher Kultur“⁹², der der zeitgenössischen Einigungsbewegung zum Vorbild dienen sollte. Zugleich entlastete er sich dadurch von der Aufgabe, selbst eine eingängige, volkstümliche Melodie zur Feier des nationalen Triumphs zu liefern.⁹³ Dass Wagner erwo, für eine Londoner Aufführung des Marschs das Luther-Zitat durch *God save the King* zu ersetzen,⁹⁴ unterstreicht im Übrigen die Flexibilität sowohl dieser Zitatkomposition als auch ihres Schöpfers.

Notenbeispiel 5: Richard Wagner, *Kaisermarsch*, Klavierauszug von Carl Tausig, T. 28–45

92 Rathey, S. 235.

93 Tatsächlich verfolgte Wagner in diesem Punkt eine Doppelstrategie, indem er einerseits in die Coda des Marschs einen neu komponierten „Volkslied“ integrierte, den Chor und Publikum gemeinsam anstimmen sollten, andererseits jedoch im instrumentalen Hauptteil auf Luthers bewährte Chormelodie zurückgriff.

94 Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 370 (Eintrag vom 16.03.1871).

Angesichts der weiteren nationalen Vereinnahmung von Luthers Choral und seiner kriegerischen Rhetorik im deutschen Kaiserreich⁹⁵ verwundert es nicht, dass er auch im Ersten Weltkrieg eine wesentliche Rolle spielte.⁹⁶ Claude Debussy verwendete ihn im zweiten Satz (*Lent. Sombre*) seines dreiteiligen Zyklus' für zwei Klaviere *En blanc et noir* (1915), welcher dem gefallenem Neffen des Verlegers Durand gewidmet ist.⁹⁷ Dieses herbe, introvertierte Stück, in dem die *Marseillaise* als Klangsymbol der „guten Seite“ nur dezent angedeutet wird, erscheint als radikaler Gegenentwurf zu den dröhnenden patriotischen Triumphmusiken, die damals Konjunktur hatten⁹⁸ und zu deren Vorbildern auch der *Kaisermarsch* zählte. Dass sich Debussy für den Luther-Choral als Klangsymbol der deutschen Aggressoren entschied,⁹⁹ könnte als Anspielung auf den „Missbrauch“ dieser Melodie seit Wagner gedeutet werden. Auf diese Weise vermochte Debussy den patriotischen Dienst, den man von Künstlern im Krieg erwartete, mit dem persönlichen ästhetischen Feldzug zu verbinden, den er selbst bereits lange vor 1914 gegen den Einfluss Wagners auf die französische Musik begonnen hatte.¹⁰⁰ Dabei verzichtete Debussy auf das naheliegende Mittel einer Verzerrung der Chormelodie, die er als „trotz allem schön“¹⁰¹ bezeichnete. Nach einem friedlich-pastoralen A-Teil zitiert er im bewegten Mittelteil (*Sourdement tumultueux*) die Grundgestalt des Chorals (T. 79 in Es-Dur: „lourd“) im Kontext einer harmonikalen Umgebung (es-Moll), in der sie sogleich als störender, feindselig-bedrohlicher Fremdkörper erkennbar wird (vgl. Notenbeispiel 6). Das technische Verfahren der Juxta- und Superposition scharf kontrastierender Materials weist voraus auf die Zitat-Collagen¹⁰² des späteren 20. Jahrhunderts. Ähnlich wie bei Mendelssohn und Liszt entfaltet die Zitattechnik auch bei Debussy ihr kreatives Potenzial, indem sie den Komponisten zum Experiment mit neuartigen, zukunftsweisenden Strukturprinzipien anregt.

95 Siehe Tobias Robert Klein, „Wartburg-Mythos und biblisches Mysterium. Nationale und religiöse Identitätsbildung im Werk von August Bungert“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Schliengen 2001, S. 346–358 und Linda Maria Koldau, „Träger nationaler Gesinnung: Luther-Oratorien im 19. Jahrhundert“, in: *Musik zwischen ästhetischer Interpretation und soziologischem Verständnis*, hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner u. a., Essen 2006, S. 55–84.

96 Siehe Kurzke, S. 194 f., und Michael Fischer, „Militarisierte Hymnologie. Das Lutherlied ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ im Ersten Weltkrieg“, in: *KmJb* 94 (2010), S. 93–102.

97 Siehe Jurjen Vis, „Debussy and the War. Debussy, Luther and Janequin. Remarks on part II (*Lent. Sombre*) of ‚En blanc et noir‘“, in: *Cahiers Debussy* 15 (1991), S. 31–50.

98 Alexander Glasunow etwa komponierte 1914 *Paraphrases sur les hymnes des nations alliées* op. 96. Zu Max Regers *Vaterländischer Ouvertüre* siehe unten.

99 „Vous verrez ce que peut ‚prendre‘ l’hymne de Luther pour s’être imprudemment fourvoyé dans un ‚Caprice‘ à la française. Vers la fin, un modeste carillon sonne une pré-Marseillaise“. Brief Debussys an Jacques Durand vom 22.07.1915, in: Claude Debussy, *Lettres à son éditeur*, Paris 1927, S. 138.

100 Diesem Zweck diente auch das karikierende *Tristan-Zitat* in *Golliwogg's Cake-walk* aus dem Klavierzyklus *Children's Corner* (1908).

101 „[...] c’est devenu encore plus clair et nettoie l’atmosphère des vapeurs empoisonnées qu’a répandues, pendant un instant, le choral de Luther, ou plutôt ce qu’il représente, car il est tout de même beau.“ Brief Debussys an Jacques Durand vom 05.08.1915, in: Debussy, S. 142 f.

102 Die Komposition enthält mutmaßlich weitere, bislang nicht identifizierte Zitate oder Anklänge an modale Choräle und Lieder (T. 18 und T. 34). Außerdem ist sie überschrieben mit einem literarischen Zitat aus François Villons *Ballade contre les ennemis de la France*.

78

lourd

p poco marcato

pp

83

pp

p poco marcato

plaintif (un peu en dehors)

rude

sempre pp

8

Notenbeispiel 6: Claude Debussy, *En noir et blanc*, 2. Satz, T. 78–88

4. Die schwierige Rezeption der instrumentalen Zitatkompositionen

Angesichts der aufgezeigten kulturhistorischen Relevanz, der semantischen Variabilität und des strukturellen Innovationspotenzials instrumentaler Zitate von politischen und religiösen Liedern stellt sich die Frage, weshalb dieses Phänomen und die meisten der mit ihm verbundenen Kompositionen im Konzertsaal ebenso wie in der Forschung bislang vergleichsweise wenig Beachtung gefunden haben.

Zur Erörterung dieser Frage sei noch einmal auf das Beispiel von Mendelssohns *Reformationssymphonie* zurückgegriffen. Dass dieses ambitionierte Werk keinen unmittelbaren Erfolg hatte, ist zweifellos auf viele, zum Teil eher zufällige Ursachen zurückzuführen: Für seinen ursprünglichen Zweck, die Berliner Reformationsfeier, wurde es nicht rechtzeitig fertig. Unmittelbar nach seinem Abschluss brach Mendelssohn zu einer großen Bildungsreise auf, die ihn primär durch katholische, zudem der Vokalmusik zugeneigte Gebiete führte. Die Uraufführung erfolgte erst bei einem der drei Benefizkonzerte, die Mendelssohn Ende 1832 im Zusammenhang mit seiner Bewerbung um die Leitung der Berliner

Singakademie gab. Das Scheitern dieser Bewerbung hatte freilich nichts mit der Symphonie zu tun, die nach Mendelssohns eigenem Eindruck vom Publikum relativ positiv aufgenommen worden war.¹⁰³

Das Presseecho des Konzerts lässt jedoch erkennen, weshalb Mendelssohns ungewöhnliches Werk auch im deutsch-protestantischen Raum auf Skepsis stieß. Mehrere Rezensenten bemängelten, das Werk habe streckenweise nicht den im Titel angekündigten festlichen Charakter¹⁰⁴ – eine zutreffende Beobachtung, deren negative Bewertung freilich zeigt, dass das religionsgeschichtliche Programm des Werks nicht allen unmittelbar einleuchtete. Gegen dieses Programm wiederum erhob Ludwig Rellstab grundsätzliche Einwände: „[...] es kann niemals die Aufgabe der Musik seyn, eine Begebenheit[,] die der reinen Welt des Gedankens fast allein angehört, auf sinnliche Weise darzustellen. Ihr ist nur die Welt der Gefühle geöffnet, und in dieser wieder entbehrt sie und soll sie aller bestimmteren, näheren Bezeichnungen entbehren“¹⁰⁵. Der junge Komponist habe sich zu stark durch Adolf Bernhard Marx’ „verkehrtes“ Bestreben „influire“ lassen, in einem „Musikstück einen bestimmten Gang verständiger Gedanken“ darzustellen. Die Folge seien Mängel bei der „melodischen Erfindung“ und bei der Form (kein „klares Hervortreten und Gliedern der Theile“). Rellstabs Hinweis auf Marx macht deutlich, dass eine programmatische Konzeption im deutschen Musikdiskurs um 1830 keineswegs durchgängig abgelehnt wurde. Marx, der in den späten 1820er Jahren einen starken Einfluss auf den jungen Mendelssohn ausübte, vertrat bei seinen hegelianisch gefärbten Beethoven-Exegesen die Überzeugung, ein großes Instrumentalwerk solle eine bestimmte Idee ausdrücken.¹⁰⁶ Daher rechtfertigte er auch Beethovens Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg* einschließlich der Hymnenzitate.¹⁰⁷ Das Orchester habe dabei ein „Höheres oder Reicherer auszusprechen, als das rein Subjektive“¹⁰⁸. In ähnlicher Weise stufen auch andere Theoretiker die Symphonie als „Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge“ (Heinrich Christoph Koch), „Gemeinsprache der Völker“ (Hans Georg Nägeli) und eine „Art Volksrepräsentation“ (Gottfried Wilhelm Fink) ein.¹⁰⁹ Nachdem sich Beethoven in seiner neunten Symphonie an die ganze Menschheit gewandt hatte, lag es nahe, diese große öffentliche Gattung auch zur Stärkung der Identität bestimmter nationaler, sozialer oder konfessioneller Gruppen einzusetzen.

Dem entgegen stand jedoch die später als „Idee der absoluten Musik“ bezeichnete Autonomieästhetik, die E. T. A. Hoffmann 1810 in seiner berühmten Rezension von Beethovens 5. Symphonie paradigmatisch formuliert hatte. Demnach schließt die Instrumentalmusik dem Hörer ein „unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zu-

103 Siehe Mendelssohns Brief an Charlotte und Ignaz Moscheles vom 08.01.1833, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. von Uta Wald, Kassel u. a. 2010, S. 99.

104 *AmZ*, 09.01.1833, Sp. 22, und *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 23.11.1832, S. 187 f.

105 Ludwig Rellstab in: *Iris im Gebiete der Tonkunst*, 23.11.1832, S. 187 f.

106 Zu Adolf Bernhard Marx’ Einfluss auf Mendelssohn siehe Thomas Christian Schmidt, *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996, S. 60–72, und Judith Silber Ballan, „Marxian Programmatic Music. A Stage in Mendelssohn’s Musical Development“, in: *Mendelssohn Studies*, hrsg. von R. Larry Todd, Cambridge 1992, S. 149–161.

107 Adolf Bernhard Marx, „Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache“, Teil 2, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 19.05.1824, S. 175.

108 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847, S. 414.

109 Zitiert nach Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1), Laaber 2002, S. 29 und 32 f.

rückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben.“¹¹⁰ Der Versuch, „bestimmbare Empfindungen oder gar Begebenheiten darzustellen“, bedeutete für Hoffmann ein völliges Verkennen des „eigentümlichen Wesens“ der Musik. Umso mehr musste dies für ein Werk gelten, das durch Zitate präexistenter Melodien Bezug auf einen aktuellen politischen oder religiösen Konflikt nahm.¹¹¹

Tatsächlich war es vor allem dieser ästhetische Purismus, also das Bemühen, die Instrumentalmusik von „außermusikalischen“ Gehalten und Funktionen „rein“ zu halten, und nicht etwa eine religiös motivierte Tabuisierung von Chorälen im „weltlichen“ Konzertsaal,¹¹² der eine unvoreingenommene Rezeption von Mendelssohns *Reformations-symphonie* behinderte. Die Überzeugung, ein programmatisches Musikstück müsse „auch selbstständig ohne diesen fremden Kommentar bestehen und zu verstehn seyn“, wurde nicht nur von Rellstab vertreten, sondern offenbar auch von Mendelssohns Freund Julius Rietz, der die Symphonie 1837 in Düsseldorf ohne Nennung des Titels aufführte.¹¹³ Kurz darauf distanzierte sich Mendelssohn selbst von seiner Komposition und untersagte weitere Aufführungen und die Publikation¹¹⁴ mit der Begründung, ihre „Grundgedanken“ seien „mehr durch das was sie bedeuten als an und für sich interessant“¹¹⁵. Diese Wendung steht in Zusammenhang mit einer generellen Akzentverschiebung der Ästhetik Mendelssohns, der sich in den 1830er Jahren von Marx löste und mehr zur absoluten Musik neigte.¹¹⁶ Indes könnten auch der Erfolg von und die Kontroverse um Meyerbeers *Huguenots* und dessen Choralzitat, das Mendelssohn offenbar ähnlich kritisch beurteilte wie Schumann,¹¹⁷ dazu beigetragen haben, dass er sein ambitioniertes Jugendwerk bis zu seinem Tod weder aufführte noch überarbeitete.

Auch die weitere Rezeption der *Reformationssymphonie* stand im Schatten der Autonomieästhetik: Als das Werk 1868, auf dem Höhepunkt des musikalischen Parteienstreits, endlich gedruckt wurde, konnte gerade die konservative, klassizistische Partei, die sich in Leipzig primär auf Mendelssohn berief, wenig damit anfangen: Im Gewandhaus wurde es

110 E. T. A. Hoffmann, „Rezension von Beethovens Symphonie c-Moll (1810)“, zitiert nach ders., *Schriften zur Musik. Singspiele*, hrsg. von Hans-Joachim Kruse, Berlin und Weimar 1988, S. 23.

111 Die damals beliebten Battaglien bezeichnete Hoffmann ebd. als „lächerliche Verirrungen“, die „mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen“ seien.

112 Diese ältere Position findet sich in der *AmZ*, 04.03.1801, Sp. 403, in einer anonymen Rezension der Symphonie op. 2 von Johann Anton André, dem man empfahl, „die Beweise seiner Kenntnisse im Kirchenstyle an einem schicklichem Orte zu zeigen“ als im Trio eines „hüpfenden Menuetts“, womit er „das Heiligste und Gemeinste durch einander“ werfe. Auch Mendelssohns Vater Abraham war der Ansicht, mit „dem Choral“ sei „nicht zu spaßen“ (Brief vom 28./30.02.1835, GB-Ob, Ms. M. D. M. c. 34, fol. 36^f, zitiert nach Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Göttingen 2003, S. 187).

113 Vgl. Dinglinger, S. 131.

114 „Die Reformations-Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen, als irgend eines meiner Stücke; soll niemals herauskommen“. Brief an Julius Rietz vom 11.2.1838, zitiert bei Max Friedländer, „Ein Brief Felix Mendelssohns“, in: *VfMw* 5 (1889), S. 484. In einem Brief an Franz von Piątkowski vom 26.06.1838 (zitiert ebd., S. 483) weigerte sich Mendelssohn, diesem die Partitur der Symphonie zur Verfügung zu stellen.

115 Brief Mendelssohns an Julius Rietz vom 23.4.1841, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833–1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1899, S. 282 f.

116 Vgl. Schmidt, S. 247 f. und 331.

117 In einem Brief an Ferdinand Hiller vom 15.07.1838 kritisierte Mendelssohn, „daß die Choräle auf dem Theater obligat werden“, Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874, S. 110.

nur zweimal gespielt und dann erst wieder 1917 zum Reformationsjubiläum.¹¹⁸ In einer ausführlichen Rezension der Partitur kritisierte Hermann Deiters „das zu deutliche Vorwalten einer Idee zum Nachtheil der Form“¹¹⁹. Zugleich bemühte er sich nachzuweisen, dass der Choral ein „organischer Bestandtheil“ des Finales sei, denn „ein symbolisches Hineinverflechten desselben, wobei er gleichsam eine ausserhalb der Musik liegende Idee dargestellt hätte [...] (etwa wie dies später durch Meyerbeer geschah), würden wir nicht als künstlerisch bezeichnen können“.¹²⁰ Die Wirkung der Symphonie, die im Übrigen „durchaus als Gelegenheitswerk betrachtet sein will“, sei „eine rein musikalische, keineswegs symbolische [...]“. Jedenfalls ist jeder Gedanke an eine kirchliche oder gar konfessionell-tendenzöse Musik völlig fern zu halten“¹²¹.

Dass eine solche Sicht in der deutschen Musikpublizistik keineswegs singulär war, dokumentiert folgender Kommentar zu einer Overtüre von Henri Vieuxtemps, die – nach dem Vorbild Webers – mit der belgischen Nationalhymne schließt und dadurch bei einem Leipziger Rezensenten die „leise Ahnung“ weckte, der Komponist habe „ein Stück belgischer Revolution“ musikalisch illustrieren wollen: „Ist dem so, dann kann dem Patrioten Vieuxtemps das nachgesehen werden; dem Musiker Vieuxtemps aber möchten wir vor die Augen rücken, daß es immer mißlich ist, die Kunst zur Arena für den demonstrativen Patriotismus zu machen, und daß die Schilderung einer Revolution sich in einem Buche wohl ganz gut liest, aber in Töne gekleidet sich nur sehr unvortheilhaft anhört.“¹²²

Dass diese an Hoffmann anknüpfende Haltung bis weit ins 20. Jahrhundert weiterwirkte, zeigt die Einschätzung von Carl Dahlhaus, der mit der Gattung Symphonie verbundene „Anspruch auf Monumentalität“ sei von Mendelssohn in der *Reformationssymphonie* „durch Mittel erfüllt worden, die nicht der Gattungstradition entsprachen [...]“. (Ein feste Burg‘ zu zitieren, ist eher in einer Overtüre am Platz als in einer Symphonie, die dadurch zur überdimensionalen Overtüre gerät.)¹²³ Dahlhaus lässt offen, ob er mit seinem Pochen auf die „Reinheit der Gattung“ lediglich eine historische Position referiert oder diese auch selbst teilt. Sein gattungsgeschichtlicher Befund dürfte weitgehend zutreffen, wenngleich vor allem außerhalb des deutschen Raums durchaus einige Symphonien mit Zitaten weltanschaulicher Lieder entstanden. Dass Dahlhaus das Programm von Berlioz’ *Symphonie fantastique* für einen weniger gravierenden Traditionsbruch hält als Mendelssohns Zitate, entspricht ganz der Logik der von Dahlhaus selbst emphatisch vertretenen „Idee der absoluten Musik“: Mithilfe der Choralzitate erzählt Mendelssohn nicht nur eine Geschichte, sondern ergreift auch Partei in einem, wie der Kulturkampf zeigen sollte, noch keineswegs überwundenen Konflikt und mutet damit der Instrumentalmusik eine bekenntnishafte, propagandistische Funktion zu. Eine solche Funktionalisierung wurde jedoch von Dahlhaus und vielen anderen Musikforschern der Nachkriegs-Bundesrepublik abgelehnt vor dem Hintergrund des ideologischen Missbrauchs der Künste im Dritten Reich sowie in

118 Am 29.10.1868 und 27.11.1873 unter Carl Reinecke und am 01.11.1917 unter Arthur Nikisch. Am 18.06.1868 wurde das Werk im Leipziger Stadttheater gespielt unter Julius Rietz.

119 Hermann Deiters, „Recension“, in: *AmZ*, 28.10.1868, S. 350.

120 Ebd., 04.11.1868, S. 357.

121 Ebd.

122 Eduard Bernsdorf, Leipziger Konzertkritik in: *SmW*, 20.1.1865, S. 99.

123 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, S. 128.

der Auseinandersetzung mit der Konzeption politisch engagierter Musik, die damals von marxistischen Fachkollegen in beiden Teilen Deutschlands vertreten wurde.¹²⁴

Ebenso wie diese Haltung die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit politischen und religiösen Liedzitate in der Instrumentalmusik lange gehemmt hat,¹²⁵ trug die während des 19. Jahrhunderts stetig zunehmende Dominanz der Autonomieästhetik dazu bei, dass der um 1830 in der Luft liegenden Idee einer bekennnishaften Instrumentalmusik, die zur Stärkung einer Gruppenidentität beiträgt, ohne auf künstlerischen Anspruch zu verzichten, im deutschen Raum frühzeitig der Wind aus den Segeln genommen und stattdessen die Abschirmung der „reinen Instrumentalmusik“ von zeitgenössischen weltanschaulichen und politischen Debatten vertieft wurde. Diese Entwicklung betrifft keineswegs nur Mendelssohn; auch Liszt und Wagner distanzieren sich später von ihren instrumentalen Kompositionen über *Ein feste Burg*.¹²⁶ Wagner vertrat seit *Oper und Drama* (1850) die Ansicht, dass allein mythologische, von einem konkreten historischen Kontext und seinem nationalen oder lokalen Kolorit losgelöste Stoffe zur Darstellung des „Reinmenschlichen“ geeignet seien;¹²⁷ seine Hinwendung zu derartigen Stoffen – mit Ausnahme der *Meistersinger* – entsprang wohl auch dem Kalkül, dass sie seinen Werken eine größere Aussicht auf überzeitliche Geltung boten als tagespolitisch gefärbte Sujets.¹²⁸ Der Aufforderung des Verlags C. F. Peters, „den für unsere Nation so unvergleichlich ruhmvollen Ereignissen“ von 1870/71 nach dem *Kaisermarsch* auch noch „etwa eine Sinfonie“¹²⁹ zu widmen, folgte er nicht. Bei Liszt lässt sich in seinen Weimarer Werken der 1850er Jahre eine deutliche Rücksichtnahme auf die deutsche Skepsis gegenüber als „Fremdkörpern“ empfundenen politisch konnotierten Zitaten erkennen: So beließ er es in seiner Symphonischen Dichtung *Héroïde funèbre*, die aus dem Entwurf der „Revolutionssymphonie“ hervorging, bei einer kurzen Andeutung eines Signalmotivs aus der *Marseillaise* und verzichtete in *Hungaria* ganz auf Liedzitate. Bei der Umwandlung des *Album d'un voyageur* in die *Années de Pèlerinage* ersetzte er das auf einen Arbeiteraufstand bezogene und von entsprechenden Liedern geprägte Eröffnungsstück *Lyon* durch *La Chapelle de Guillaume Tell*, das zwar choralhafte modale Wendungen, aber keine Zitate enthält.¹³⁰

124 Siehe Anne Shreffler, „Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History“, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), S. 498–525, und Mathias Hansen, „Carl Dahlhaus und das Politische“, in: *Musik & Ästhetik* 12 (2008), Heft 47, S. 5–18.

125 Dass sich die deutsche Musikforschung nach 1945 aufgrund ihrer politisch bedingten Präferenz für die Autonomieästhetik schwer mit Zitaten tat, wurde unlängst auch hervorgehoben von Matthias Tischer, „Zitat – ‚Musik über Musik‘ – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale“, in: *Musik & Ästhetik* 13 (2009), Heft 49, S. 55–71.

126 Brief Liszts an den Verlag Hofmeister vom 16.09.1869, Faksimile in: *Tradition und Gegenwart. Festschrift zum 150jährigen Bestehen des Musikverlages Friedrich Hofmeister*, Leipzig 1957, S. 33, und Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 598 (Eintrag vom 10.09.1880).

127 Siehe Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfnger, Stuttgart 1984, S. 161 ff. und 199 ff.

128 Noch 1882 äußerte Wagner gegenüber Jan Bołos Antoniewicz, er könne lokale und nationale Motive „nicht brauchen. Man muß aus sich heraus in die Welt und nicht aus der Welt in sich hinein!“. Zitiert nach Musioł, S. 27 f.

129 Brief von C. F. Peters an Wagner vom 22.03.1871, D-LEsta, Musikverlag C. F. Peters, Nr. 5029, Bl. 388.

130 Brahms wiederum hat sich zu seinen (oft mit einer privaten Botschaft verbundenen) Zitaten kaum geäußert, auch nicht dazu, weshalb er in der Durchführung des Kopfsatzes seiner 1. Symphonie einen Ausschnitt aus dem Choral *Ermuntere Dich, mein schwacher Geist* zitierte.

Das Verfahren der Neukomposition „choralhafter“ Themen¹³¹ erwies sich als ein sehr erfolgreicher Weg, um die im Zeitalter einer kunstreligiösen „Metaphysik der Instrumentalmusik“¹³² durchaus erwünschte sakrale Aura und die dem Choral zugeschriebene „Reinheit“¹³³ zu evozieren, ohne durch den Verweischarakter konkreter Zitate eine das Autonomiegebot verletzende weltanschauliche Stellungnahme abgeben zu müssen. Dieser Weg wurde von Mendelssohn in verschiedenen instrumentalen Gattungen,¹³⁴ von Wagner in der *Tannhäuser*-Ouvertüre und ab ca. 1850 von diversen Komponisten besonders in Symphonien gewählt, unter anderem von Liszt (*Berg-Symphonie*), Anton Rubinstein (Nr. 2 „Océan“), Brahms (Nr. 1) und Anton Bruckner.¹³⁵ Dabei konnte man sich auch auf Beethoven berufen, der in seiner *Sinfonia pastorale* und seinem Streichquartett op. 132 choralhafte Episoden in ähnlicher Weise eingesetzt hatte wie zuvor in der *Eroica* charakteristische Wendungen französischer Revolutionsmusik, aber keine direkten Zitate wie in *Wellingtons Sieg*.

Erfolg hatten Instrumentalwerke mit politischen und religiösen Liedzitaten,¹³⁶ abgesehen von dem Sonderfall der Totensequenz *Dies irae*, vor allem dann, wenn sie entweder der Gattungskonvention von Battaglia oder Festouvertüre entsprachen, wie *Wellingtons Sieg* und Tschaikowskys *Ouvertüre 1812*, oder in einem klaren programmatischen Handlungskontext standen, wie der Choral *Crux fidelis* in Liszts *Hunnenschlacht*, oder ein aktuelles Emanzipationsbedürfnis artikulierten, wie der Hussitenchoral in Smetanas *Tabor* und *Blaník*. In allen drei Fällen rechnete man freilich von vornherein nur mit der Sympathie einer bestimmten Gruppe, also der Anhänger der Fortschrittspartei bzw. der feiernden oder nach Emanzipation strebenden Nation, Konfession oder Klasse. Vor allem im deutschen Raum blieben Instrumentalwerke, die mit Zitaten eine deutliche politische Botschaft verkünden, weitgehend auf besondere Anlässe beschränkt. Raffs *Vaterlands-Symphonie* etwa geriet nach dem Achtungserfolg, den sie im Kontext der deutschen Einigungskriege erzielt hatte, sehr schnell in Vergessenheit; bei seinen späteren Gattungsbeiträgen griff Raff zwar weiterhin auf programmatische, nicht jedoch auf tagespolitische Aspekte zurück. In der Ausnahmesituation des Ersten Weltkriegs hingegen ließ sich selbst ein so stark in der Autonomieästhetik verwurzelter Komponist wie Max Reger zu einer *Vaterländischen Ouvertüre* op. 140 inspirieren, in der er eine virtuose Tour de force von Zitaten mit kontrapunktischer Verarbeitung und Kopplung vorlegte, um auch auf seinem Feld die allseits beschworene

131 Diese Themen erinnern oft in einzelnen Wendungen an verschiedene Choräle, wie Schmidt, S. 324–327, am Beispiel von Mendelssohns Klaviertrio op. 66 gezeigt hat.

132 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München und Kassel 1978, S. 62.

133 Siehe Lütteken, S. 22–32.

134 Präludium und Fuge op. 35 Nr. 1; Symphonie Nr. 2 *Lobgesang*, 2. Satz; Cellosonate op. 58, 2. Satz; Orgelsonate op. 65 Nr. 5; Klaviertrio op. 66, 4. Satz. Siehe Koch, passim.

135 Siehe Werner Braun, „Romantische Klavierchoräle“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 8 (1985), S. 119–142; Reinhard Kapp, „Lobgesang“, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan*, hrsg. von Joseph Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 241–249; Ludwig Finscher, „Choräle ohne Worte“, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, hrsg. von Wilhelm Seidel, Leipzig 2004, S. 273–285, und Hans-Joachim Hinrichsen, „Jenseits des Historismus. Fuge und Choral in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys“, in: *„Zu groß, zu unerreichbar“. Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, hrsg. von Anselm Hartinger u. a., Wiesbaden 2007, S. 99–119.

136 Einen anderen Fall, auf den hier nicht eingegangen wird, bilden Zitate weltanschaulich neutraler Volkslieder, wie sie in vielen „national“ gefärbten Instrumentalwerken verwendet wurden (z. B. in Gades 1. Symphonie).

deutsche Überlegenheit zu demonstrieren.¹³⁷ Dass er dabei auf religiöse und patriotische Lieder zurückgriff, unterstreicht einmal mehr den engen Zusammenhang dieser Zitatgenres, der in der vorliegenden Untersuchung deutlich wurde.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Zitate politischer und religiöser Lieder in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts sowohl kultur- als auch kompositionsgeschichtlich von Bedeutung sind:

- Anhand des Luther-Chorals *Ein feste Burg* wurde gezeigt, wie das Zitat ein und desselben Lieds auch und gerade ohne Worte ganz unterschiedliche Botschaften vermitteln kann: Je nach dem kulturellen Kontext steht es für den Protestantismus, religiöses Märtyrertum, soziale Emanzipation oder deutschen Nationalismus. Ebenso variieren die Funktionen der den Choral zitierenden Werke von feierlichem Gedenken über Nachzeichnung eines Programms und Evokation von historischem Kolorit bis zu persönlichem Bekenntnis, Darstellung einer weltanschaulichen Idee und Ausdruck von Solidarität oder Abneigung.
- Zugleich wurde deutlich, dass Liedzitate die Komponisten vielfach zu Experimenten mit innovativen Strukturmerkmalen inspirierten: Inszenierung und Transformation eines (Leit-)Themas; Erweiterung der „per aspera ad astra“-Dramaturgie, zyklische Verklammerung der Sätze, teleologische Werkstruktur, Antizipation der Collage-Technik.

Die kulturgeschichtlichen und satztechnischen Aspekte stehen nicht nebeneinander, sondern bedingen sich gegenseitig.¹³⁸ Die weltanschauliche Botschaft des Werkes wird erst durch eine strukturelle Analyse des Umgangs mit den Zitaten, ihrer Modifikation und ihres werkimmanenten Kontexts voll ersichtlich. Die Komponisten wagten formale Experimente, um eine solche Botschaft zu vermitteln. Später griffen sie auf die dabei entwickelten Strukturmodelle auch in Werken ohne Zitate zurück. Der Beitrag zeigt damit auch, dass sich kulturgeschichtliche und werkanalytische Perspektive nicht gegenseitig ausschließen, sondern gerade ihre Verbindung zu neuen Erkenntnissen führen kann.

137 Siehe Rainer Cadenbach, „Max Regers ‚Vaterländische Ouvertüre‘ op. 140 als Paradebeispiel deutscher Musik“, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004, S. 422–446.

138 In diesem Ergebnis liegt ein Unterschied zu Hermann Danusers Konzept der „Weltanschauungsmusik“, das zwar ebenfalls strukturelle und inhaltliche Aspekte fokussiert, deren Verhältnis jedoch als „Paradox einer doppelten, autonomie- und heteronomieästhetischen Begründung“ deutet, Danuser, S. 35.