

Der „alte Traum vom alten Deutschland“. Musikfeste im 19. Jahrhundert als Nationalfeste

von Hans-Werner Boesch, Bochum

Als Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahre 1836 zum dritten Male ein Niederrheinisches Musikfest als künstlerischer Leiter betreute, war er für die Übertragung dieser Aufgabe „doppelt dankbar“, weil bei dieser Gelegenheit sein Oratorium *Paulus* uraufgeführt wurde: Es dürfte für Mendelssohn besonders reizvoll gewesen sein, sein bis dahin wohl ambitioniertestes Werk gleich beim ersten Male „mit solchen Massen und in solcher Vollkommenheit zu hören, wie es nur bei den Musikfesten üblich ist“.¹

In der Familie Mendelssohn mögen allerdings nicht allein quantitative und qualitative Gesichtspunkte für das Musikfest gesprochen haben; ein Brief, in dem die Schwestern Felix Mendelssohns den Legationsrat Karl Klingemann zum Besuch des Düsseldorfer Festes von 1836 überreden wollen, enthält den Satz: „Ein rheinisches Musikfest muß man erlebt haben, um wieder den alten Traum vom alten Deutschland zu träumen“.² Bemerkenswert ist, daß dem Musikfest eine Bedeutung zugemessen wird, die sich über dessen vordergründige Funktion, nämlich Forum für Musikaufführungen zu sein, erhebt. Der „alte Traum vom alten Deutschland“ bringt eine politische Dimension ins Spiel: Offenbar konnte ein Musikfest im besonderen – so wie es für bürgerliche Feste des 19. Jahrhunderts im allgemeinen festgestellt wurde – als symbolische Politik aufgefaßt werden.³ „Im Fest erfährt sich die Versammelte Menge als Einheit und artikuliert ihren Traum von einer neuen und besseren Gesellschaft“.⁴ Von welcher Art die ‚neue‘, vielleicht sogar ‚bessere Gesellschaft‘ sein sollte, die im ‚Traum vom alten Deutschland‘ beschworen wird, bringt Sebastian Hensel in seiner Familien-Chronik auf den Punkt: Ziel der „an vielen Orten zugleich gefeierten Feste“ sei es gewesen, „die Deutschen über die politische Zerissenheit zu trösten“.⁵

So ist es kein Zufall, „daß bereits die ersten ‚nationalen‘ Feste und Feiern zur Erinnerung an die Befreiungskriege ab 1814 wesentlich von den Vorläufern der späteren Turner- und Sängerbewegung mitgetragen werden, daß dort intensiv über die Darstellung und Vermittlung von Geschichtsbewußtsein und Nationalidee nachgedacht wird“.⁶

¹ Brief vom 12. März 1836 an Otto von Woringen; zit. nach Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), Regensburg 1969, S. 81.

² Brief vom 26. März 1836 (die zitierte Briefstelle stammt von Rebecka); zit. nach Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847*. Bd. 2, Berlin ¹²1904, S. 6.

³ *Bürgerliche Feste als symbolische Politik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Manfred Hettling und Paul Nolte, Göttingen 1993, bes. S. 7–36.

⁴ Wolfgang Hardtwig, „Nationsbildung und politische Mentalität. Denkmal und Fest im Kaiserreich“, in: ders., *Geschichtskultur und Wissenschaft*, München 1990, S. 265.

⁵ Hensel, *Die Familie Mendelssohn*. Bd. 1, Berlin ¹²1904, S. 178. Nach Hensels distanzierter Einschätzung nahmen die Feste allerdings „namentlich in der Zeit von 1848–1866 [...] überhand“ (ebd.).

⁶ Wolfgang Kaschuba, „Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis“, in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, hrsg. von Jürgen Kocka, Bd. 3, München 1988, S. 27. – Dieter Düding bestätigt, daß „gerade die von den organisierten Patrioten zwischen 1815 und 1870 gefeierten Nationalfeste [...] wesentlich dazu beigetragen“ hätten, „daß die spezifischen Ausdrucksformen der Nationalbewegung, daß die für

Die bevorzugte Organisationsform der Patrioten war der Verein: „Im Verein sollte sie [die ‚bürgerliche Gesellschaft‘] das Mittel finden, um nach der Befreiung von ständisch-korporativen Fesseln sich neue, freigewählte Ordnungsstützen zu schaffen und die drängenden sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Probleme der Zeit zu lösen“.⁷ Vereine organisieren sich „quasi ‚im Angesicht des Vaterlandes‘“, verstecken aber ihre politischen Ziele oft hinter unpolitischen Zwecken (z. B. Singen und Turnen), weil regressive Vereinsgesetze zuzeiten eine solche Tarnung erzwingen⁸ (nicht ohne Grund zählt das Recht der freien Vereinigung zu den liberalen Kernforderungen der Zeit⁹). Im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts wurde eine beträchtliche Anzahl von „kryptopolitischen Vereinen“¹⁰ gegründet. Einige knappe Bemerkungen zur Erläuterung des Sachverhaltes mögen genügen.

1. Der Nationalismus ist ein Massenphänomen,¹¹ das nach dem Absterben des dynastisch geprägten Absolutismus ein ideologisches Vakuum ausfüllte.
2. Die Napoleonischen Befreiungskriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts wirkten in Deutschland als Katalysator für den Nationalismus als Massenbewegung.
3. Die Restauration nach dem Wiener Kongreß versucht, die alten, dynastisch geprägten politischen Herrschaftsformen wiederherzustellen, folglich werden die nationalen Tendenzen, die auch liberale Ziele wie Pressefreiheit anstreben und Verfassungen einfordern, unterdrückt. Vereine als vordergründig unpolitische Körperschaften können Gelegenheit zum Versammeln geben, sie vermögen das Gemeinschaftsgefühl zu stärken, vor allem in überregionalen, eben ‚nationalen‘ Festen.

Im folgenden werden Belege für die These gesammelt, daß auch Musikfeste die Funktion von Nationalfesten erhielten (gemeint sind die ‚seriösen‘ Musikfeste wie z. B. das Niederrheinische Musikfest; der politische Charakter der insbesondere vom Männerchorwesen bestimmten Sängerkfeste dürfte feststehen¹²), daß sie sich demnach nahtlos in die Reihe anderer, unmittelbar politischer Feste des 19. Jahrhunderts (für die z. B.

sie charakteristischen Symbole und Metaphern, daß ihre emotional-psychischen Komponenten, daß ihre ideologischen Versatzstücke sich einer breiten Öffentlichkeit mitteilten“ („Die deutsche Nationalbewegung im 19. Jahrhundert. Ein Porträt ihrer Physiognomie“, in: *Deutschland, deutscher Staat, deutsche Nation. Historische Erkundungen eines Spannungsverhältnisses*. hrsg. von Peter Krüger [= Marburger Studien zur Neueren Geschichte 2], Marburg 1993, S. 72).

⁷ Dieter Langewiesche, *Liberalismus in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1988, S. 22.

⁸ Düding, S. 72.

⁹ Langewiesche, S. 22.

¹⁰ Düding, S. 72.

¹¹ Vgl. hierzu George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*, übers. von Otto Weith, Frankfurt a. M. 1993; zu Festen bes. S. 91–152.

¹² Vgl. Dietmar Klenke, „Nationalkriegerisches Gemeinschaftsideal als politische Religion. Zum Vereinsnationalismus der Sänger, Schützen und Turner am Vorabend der Einigungskriege“, in: *Historische Zeitschrift* 260 (1995), S. 395–448; ders., „Das nationalheroische Charisma der deutschen Sängerkfeste am Vorabend der Einigungskriege“, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“ Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte. Tagungsbericht Feuchtwangen 1994*, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke (= Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung 1), Augsburg 1995, S. 141–196.

das Hambacher Fest von 1832 steht) einfügen;¹³ unterstrichen wird diese Funktion durch die Auswahl der aufgeführten Werke, aber auch durch das für alle Feste charakteristische Massenerlebnis.

*

Die frühesten deutschen Musikfeste wurden in Thüringen von Georg Friedrich Bischoff, dem Kantor des kleinen Städtchens Frankenhausen, ins Leben gerufen.¹⁴ Das erste Fest fand am 20. und 21. Juni 1810 statt und hatte am ersten Tag Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* auf dem Programm, am zweiten Tag zeitgenössische Instrumentalmusik, darunter die *Erste Symphonie* von Ludwig van Beethoven.

Beachtung verdienen vor allem die beiden Beweggründe, die das Fest veranlaßten. Zunächst sollten „den Kunstfreunden mit Hilfe eines leistungsfähigen Orchesters und zahlreichen Chores gute Aufführungen“ vermittelt werden, ferner gedachte Bischoff „auf seinem Musikfest eine große Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden aus einem weiten Umkreis zu vereinen und ihnen die Möglichkeit eines Gedankenaustausches [zu] geben“.¹⁵ Übereinstimmend unterstreicht Eduard Krüger fast vier Jahrzehnte nach Frankenhausen „das Bedürfnis nach persönlicher Beteiligung, nach Geselligkeit, nach Oeffentlichkeit und Volksthümlichkeit“¹⁶ als wichtiges Motiv für die Durchführung von Musikfesten. Das zunächst unscheinbare Wort ‚Geselligkeit‘ wird dann in äußerst bezeichnender Weise erläutert; Krüger fährt nämlich fort, die gesellige Wirkung rufe „wenigstens auf diesem unsern eigensten Boden öffentliches volksthümliches Annähern“ hervor, sie verschmelze „Stämme und Geister“ und verspreche „gleich den übrigen großen Assoziationen ein künftiges größeres Leben unseres Volkes“.¹⁷ Hier wird in aller Deutlichkeit der grundsätzlich volksverbindende, d. h. nationale Charakter der Musikfeste angesprochen.

Von direkten, weniger vermittelten Beziehungen zur Nationalidee berichtet Louis Spohr, der sich an eine ‚gesellige‘ Fahrt erinnert, die 1810 in die Umgebung Frankenhausens unternommen wurde: „Auf der Spitze des Kyffhäusers wurde auch Kaiser Barbarossa [...] angesungen und zu baldigem Erwachen und baldigem Auszug zur Befreiung Deutschlands ermahnt.“¹⁸

Werden hier direkte Bezüge zur Nationalidee gewissermaßen auf einem Nebenschauplatz hergestellt, so wird 1815 das Musikfest als ganzes in den Dienst der nationalen Feier gestellt. Nicht ohne Grund fand dieses Fest am 19. und 20. Oktober statt, jährte sich doch am 18. Oktober zum zweitenmal der Tag der Leipziger

¹³ Vgl. Terry Eagletons These, „daß die Kategorie des Ästhetischen in der europäischen Moderne deshalb so große Bedeutung gewinnen konnte, weil sie zwar von Kunst spricht, aber immer auch andere Themen meint, die für den Kampf der Mittelklasse um politische Hegemonie von größter Bedeutung sind“ (*Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, übers. von Klaus Laermann, Stuttgart 1994, S. 3).

¹⁴ Vgl. bes. Hans Eberhardt, *Die ersten deutschen Musikfeste in Frankenhausen am Kyffh. und Erfurt 1810, 1811, 1812, 1815. Ein Beitrag zur thüringischen Musikgeschichte*, Jena 1934.

¹⁵ Ebd., S. 9 f.

¹⁶ Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1847, S. 58.

¹⁷ Ebd., S. 58 f.

¹⁸ Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen hrsg. von Folker Göthel, Bd. 1, Tutzing 1968, S. 143.

Völkerschlacht. In seinem Aufruf bestimmt Bischoff den Charakter des Festes als „Deutsche Sieges-Feier der Tonkunst [...] am Schluß der Gedächtnistage der großen Völkerschlacht“ geradezu überdeutlich.¹⁹

Zweifellos mitgedacht wurde das ein Jahr zuvor in zahlreichen Städten gleichzeitig veranstaltete Völkerschlacht-Gedenkfest, das – pointiert gesagt – als „Matrix der deutschen Nationalfeste des 19. Jahrhunderts“ aufzufassen ist.²⁰ Ganz im Sinne Friedrich Ludwig Jahns, der die „Erinnerung wichtiger Begebenheiten [...], und zwar solcher, die für allgemeine Theilnahme des gesammten Volks geeignet sind“,²¹ als Anlaß für Volksfeste gefordert hatte, wurde das Nationalfest von 1814 begangen. Der Jahrestag der Leipziger Schlacht war ein Anlaß erster Wahl, bedeutete der Sieg der Alliierten doch die Zurückschlagung des Usurpators Napoleon; die Mitwirkung von Pfarrern garantierte die religiöse Überhöhung des Festes: „Beliebte [Predigt-]Themen, die eine Parallelisierung mit der aktuellen Situation erlaubten, waren die Befreiung des Volkes Israel aus der Gefangenschaft, der Dank an den Herrn und die aus diesem Grunde veranstalteten Freudenfeste.“²²

Die für Deutschland überaus charakteristische Verbindung von Nationalem mit Religiösem wird besonders deutlich an den Freudenfeuern, die an die im Alten Testament überlieferte Erscheinung des Freiheit verheißenden Gottes in einer Feuerflamme erinnern sollten²³ und während denen „Lieder national-deutschen und kirchlich-religiösen Inhalts“ gesungen wurden:²⁴ „Der Eindruck, daß das Fest partiell den Charakter eines national-religiösen Dank- und Opferfestes hat, wurde in allen Festgemeinden unterstrichen durch das Lob Gottes mit einem Kirchenlied.“²⁵ In schwerpunktmäßig katholischen Gegenden stand das *Te Deum* im Vordergrund, in protestantisch geprägten Regionen war der Choral „Nun danket alle Gott“ ein vielgesungenes Lied. Insbesondere dieser protestantische Choral wird in seiner Funktion als Nationallied noch von Bedeutung sein.

Das Musikfest, das 1815 in Frankenhausen stattfand, erhält durch den Aufführungs-ort, die Kirche, natürlicherweise eine religiöse Note. Zwar wird nicht von religiösen Liedern oder Chorälen berichtet, doch an exponierter Stelle wurde ein anderes höchst symbolträchtiges und wirkungsmächtiges Lied gesungen, das für den Abschluß als „Patriotischer Gesang zum 20. Oktober“ angekündigt wurde. Louis Spohr, der bei diesem Fest in leitender Stellung wirkte, notierte in sein Tagebuch: „Zum Schlusse wurde ein Gesang nach der Melodie des ‚God save the King‘ mit Harmoniumbegleitung

¹⁹ Eberhardt, S. 24.

²⁰ Dieter Düding, „Das deutsche Nationalfest von 1814: Matrix der deutschen Nationalfeste im 19. Jahrhundert“, in: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. von Dieter Düding u. a., Reinbek bei Hamburg 1988, S. 67–88.

²¹ Friedrich Ludwig Jahn, *Das deutsche Volksthum*. Nach der Originalausgabe von 1810. Mit einem Vorwort von Edmund Neuendorff (= Quellenbücher der Leibesübungen 3), Dresden o. J., S. 329.

²² Ute Schneider, *Politische Festkultur im 19. Jahrhundert. Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des ersten Weltkrieges (1806–1918)* (= Düsseldorfer Schriften zur Neuen Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens 41), Essen 1995, S. 54. Auch dies entsprach den Vorstellungen Jahns, der die Hoffnung hegte, durch Volksfeste müsse „es uns auch wieder gelingen, Staat und Kirche zum Besten des Volks in gemeinschaftliche Wechselwirkung zu setzen“ (Jahn, S. 329).

²³ Düding, „Nationalfest“, S. 71 f.

²⁴ Ebd., S. 69.

²⁵ Ebd., S. 72. Für das Folgende vgl. ebd., sowie Schneider, S. 54 f.

von Herrn Methfessel gesungen, in den das ganze Publikum, an welches Texte ausgeteilt waren, mit einstimmte.“²⁶

Es mag erstaunen, daß gerade die englische Königs-Hymne Ausführende und Publikum der ‚Deutschen Siegesfeier der Tonkunst‘ zu einem Massenchor verband. Das Lied „God save the King“ hatte aber bereits kurz nach seiner Entstehung eine durchaus internationale Verbreitung gefunden. 1793 wird es in Berlin zum erstenmal mit dem Text „Heil dir im Siegerkranz! Herrscher des Vaterlands!“ publiziert.²⁷ Zwar handelt es sich auch in dieser deutschen Fassung um ein Huldigungslied für den Monarchen, doch wurde es während der Freiheitskriege „zum patriotischen Volks- und Vaterlandslied umgedeutet“.²⁸ Dabei schlossen sich die Funktionen Königslob und Nationallied keineswegs aus, zog doch „die große Mehrheit der organisierten Patrioten die konstitutionelle Nationalmonarchie“ der nationalstaatlichen Republik vor,²⁹ womit allerdings nicht an das ancien régime angeknüpft wurde, denn die stets geforderte Verfassung „entmythologisierte die dynastische Herrschaft“.³⁰

Das Frankenhäuser Musikfest von 1810 läßt sich also als verdecktes, das von 1815 als offenes Nationalfest charakterisieren. Die Programmgestaltung mit oratorischen Werken und Instrumentalmusik vornehmlich deutscher Provenienz wirkte beispielgebend; das besonders ‚Festliche‘ dürfte die große Besetzung gewesen sein, und gerade diese konnte wiederum symbolisch aufgefaßt werden. Der Schweizer Musikpädagoge Hans Georg Nägeli, dessen Ideen besonders in Deutschland auf fruchtbaren Boden fielen, hatte 1809 formuliert: „Man führe durch ein Hundert schulgerechter Sänger mit mittelmäßigen Organen [...] einen gutgesetzten Chor aus, und man hat die Volksmajestät versinnbildlicht.“³¹

Kann ein großer Oratorienchor, dessen Mitglieder aus verschiedenen Regionen Deutschlands sich zusammengefunden haben, bereits als ein solches Sinnbild aufgefaßt werden, so mag dies um so mehr gelten, wenn Chor und Publikum (begleitet vom ebenfalls aus Musikern verschiedener Landstriche zusammengesetzten Musikfest-Orchester) gemeinsam patriotische Lieder singen, wenn also die Trennung von Ausführenden und Zuhörenden im Zeichen der nationalen Vereinigung aufgehoben wird.

*

²⁶ Spohr, S. 199 f.

²⁷ Emil Bohn, *Die Nationalhymnen der europäischen Völker* (= Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten namens der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde 4), Breslau 1908, S. 3–6.

²⁸ Elisabeth Fehrenbach, „Über die Bedeutung der politischen Symbole im Nationalstaat“, in: *Historische Zeitschrift* 213 (1971), S. 318.

²⁹ Düding, „Nationalbewegung“ (wie Anm. 6), S. 77.

³⁰ Langewiesche (wie Anm. 7), S. 25. Langewiesche macht deutlich, daß das Projekt einer konstitutionellen Monarchie „der zentrale Unterschied zwischen Liberalen und Demokraten“ gewesen sei, „die sich seit den dreißiger Jahren, verstärkt dann im vorrevolutionären Jahrzehnt voneinander abgrenzten“ (ebd. S. 21).

³¹ Hans Georg Nägeli, *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich 1809; zit. nach Georg Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik*, Berlin 1928, S. 307.

Die Organisation im Verein faßte auch bei Musikfesten Fuß: Bereits wenige Wochen nach den ersten Vorgesprächen bezüglich der Durchführung eines Musikfestes in Düsseldorf wurde ein „Verein von Musikliebhabern und Kunstjüngern“³² gegründet, der das erste Niederrheinische Musikfest vorbereitete, auf dem am 10. und 11. Mai 1818 die Oratorien *Die Jahreszeiten* und *Die Schöpfung* aufgeführt wurden. Zwölf Jahre später wurde in einem (allerdings nicht verabschiedeten) Satzungs-Entwurf ausdrücklich gefordert – nachdem mit stolzer Selbstverständlichkeit festgestellt worden war, die Niederrheinischen Musikfeste hätten sich „im Laufe der Zeit zu einer provinciellen Nationalfeier der Rheinlande erhoben“ –, die aufzuführenden Werke müßten „die versammelten Gesamtkräfte beschäftigen“.³³ Auch für Eduard Krüger gehört „zum Begriff eines Festes [...] doch wohl die Theilnahme einer großen Masse, ja nach altrömischer Weise des ganzen Volkes“.³⁴ Chor-, Orchester- und Publikumsmassen fungieren als Stellvertreter des ganzen Volkes: In diesem Sinne ist ein Musikfest für ihn „ein wahres Volksfest“³⁵, verstanden nämlich „als Fest des ganzen deutschen Volkes in allen Regionen und allen sozialen Schichten: ein Fest, das das Bestehen der Deutschen als eines einheitlichen Volkes erst bewußt macht“.³⁶

„Es ist ein wahres Volksfest“ – mit diesen Worten beschreibt auch Abraham Mendelssohn das Düsseldorfer Musikfest 1833 und fährt fort: „Daher ich auch bis jetzt keinen Polizeimann oder Gendarmen bemerkt habe“.³⁷ Diese Beobachtung ist insofern von Bedeutung, als die Obrigkeit derartigen Massenveranstaltungen oft mißtrauisch gegenüberstand (es sei nur daran erinnert, daß das Hambacher Fest erst ein Jahr zurücklag und daß die dort erhobene Forderung nach einem Nationalstaat mit einer Verfassung ebenso im Bewußtsein war wie die obrigkeitliche Reaktion mit Vereinsverboten, Verschärfung der Zensur und Verhaftungen).³⁸

Ein Beispiel für eine ‚verdeckte‘ (den Zeitgenossen gleichwohl erkennbare) politische Demonstration hatte das Niederrheinische Musikfest des Jahres 1826 gezeigt. Der Ertragsüberschuß sollte „zum Besten der zu jener Zeit hart bedrängten Christen in Griechenland“ verwandt werden; als aber nur geringe Einnahmen erzielt wurden, fand „auf Betreiben des Düsseldorfer ‚Vereins der Griechenfreunde‘“³⁹ ein drittes Konzert „zum Vortheile der unglücklichen Griechen“ statt.⁴⁰

³² [Wilhelm Hauchecorne], *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste. Allen Theilnehmern gewidmet von einem langjährigen Mitwirkenden*, Köln 1868, S. 2.

³³ Vgl. ebd., S. 30.

³⁴ Krüger (wie Anm. 16), S. 60.

³⁵ Ebd., S. 63.

³⁶ Rainer Noltgenius, *Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern*, München 1984, S. 87.

³⁷ Zit. nach Wilhelm Hubert Fischer, „Felix Mendelssohn-Bartholdy, sein Leben und Wirken in Düsseldorf“, in: 95. *Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf, Festschrift*, Düsseldorf 1926, S. 13.

³⁸ Cornelia Foerster, „Das Hambacher Fest 1832. Volksfest und Nationalfest einer oppositionellen Massenbewegung“, in: *Öffentliche Festkultur* (wie Anm. 21), S. 122 und 127. Foerster berichtet, daß bekannten Liedern neue Texte unterlegt wurden und wie die überwachende Polizei überlistet wurde: „Beim Eintreten der Gendarmen wurde, ohne die Melodie wechseln zu müssen, der ursprüngliche, politisch unverfängliche Text weitergesungen“ (S. 119).

³⁹ Hauchecorne (wie Anm. 32), S. 26. Im folgenden erwähnt Hauchecorne weitere karitative Aktionen, die außerhalb des Festes für die Griechen veranlaßt wurden.

⁴⁰ Ebd., Anhang, S. 10.

Die Funktion derartiger Wohltätigkeitsveranstaltungen erschöpft sich allerdings keineswegs in Mildtätigkeit: „Es lag im allgemeinen Verbot politischer Vereine begründet, daß latent oder hintergründig politische Meinungsäußerungen im Rahmen von Vereinen zuerst in der Identifikation des liberalen Bürgertums mit außerdeutschen Freiheitsbewegungen möglich wurden“, wobei in den 1820er Jahren Unterstützungsvereine für Griechen und im folgenden Jahrzehnt Polenvereine gewissermaßen stellvertretend für deutsch-nationale Belange gegründet wurden.⁴¹

Die politische Seite des Festes konnte aber auch offen zutage treten. In den späten dreißiger Jahren – in einer Zeit also, die man eher unter dem Aspekt der künstlerischen Vervollkommnung des Niederrheinischen Musikfestes zu betrachten gewohnt ist⁴² – kam es zu einer offenbar spontanen Demonstration, über die vom Rezensenten der *Düsseldorfer Zeitung* am 22. Mai 1839 berichtet wird. Der Autor hebt aus dem dritten Konzert den Vortrag schottischer Volkslieder hervor, bei der Clara Novello von Felix Mendelssohn am Klavier begleitet wurde: „Und als sie nun mit dem ‚God save the Queen‘ schloss, als aus allen Richtungen die Bitte, der laute Ruf um Wiederholung erscholl, und die stolze Britin nun das deutsche vaterländische ‚Heil dir im Siegerkranz‘ anstimmte, da ergriff Freude und Dank, gemischt mit edlem Selbstgefühl, die glänzende Versammlung und unterbrach den kaum begonnenen Gesang mit donnerndem Jubel. Clara Novello begann aufs Neue das Lied, und der ganze Saal erhob sich am Schlusse, Chor und Orchester stimmten ein in den Festgesang zum Lobe des erhabenen Königs und Landesvaters [...], und unwillkürlich folgte jedes Herz dem vereinten Triumphe der Schönheit und Kunst. Nicht würdiger konnte der Abend geschlossen werden, als mit Händel’s unübertrefflichem ‚Halleluja‘.“⁴³ Hier verbinden sich Königslob und vaterländischer Gesang, hier folgen volkstümliches Nationallied und Händel-Oratorium bruchlos aufeinander, hier vereinigen sich Solisten, Chor, Orchester und schließlich auch Zuhörer zu einer begeisterten Kundgebung nationaler Zusammengehörigkeit.

*

Die Symphonien Beethovens, die vom ersten Musikfest in Frankenhausen an eine besondere Bedeutung für die Programmgestaltung deutscher Musikfeste hatten, wurden

⁴¹ Wolfgang Hardtwig, „Protestformen und Organisationsstrukturen der deutschen Burschenschaft 1815–1833“, in: *Demokratische und soziale Protestbewegungen in Mitteleuropa 1815–1848/49*, hrsg. von Helmut Reinalter, Frankfurt a. M. 1986, S. 54 f. Zu Polenvereinen vgl. auch Erwin Oberländer, „Franzosen – Deutsche – Polen. Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund ihrer Beziehungen“, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1996, S. 6 f. – Vor diesem Hintergrund wäre zu fragen, ob auch die Chopin-Rezeption in Deutschland vom historisch-politischen Kontext beeinflusst wurde.

⁴² Hauchecorne spricht von der „höheren Ausbildung unter Zuziehung von künstlerischen Solokräften“ seit 1833 (S. 4). – Ganz ähnlich äußert sich auch Richard Schaal in seinem Artikel „Musikfeste und Festspiele“, in: *MGG*₂, Sachteil Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1296). Fraglich ist allerdings, ob damit eine Wende einhergeht, die von Schaal so beschrieben wird: „Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die erste Entwicklung des Musikfestwesens in Deutschland abgeschlossen: Ursprünglich volkstümlich-patriotischen Charakters waren die Musikfeste im zunehmenden Maße künstlerischen Aufgaben dienstbar gemacht worden“ (ebd.). Das zweifellos gesteigerte künstlerische Niveau muß aber die politische Bedeutung, die von Schaal auf die ‚Ursprünge‘ begrenzt wird, nicht zwangsläufig verdrängt haben.

⁴³ Zit. nach Hauchecorne, S. 38, Anm. 8.

bereits früh als spezifisch deutsche Werke aufgefaßt. Robert Schumann z. B. schreibt: „Wenn der Deutsche über Symphonien spricht, so spricht er über Beethoven; die beiden gelten ihm für eines und unzertrennlich.“⁴⁴ Darüber hinaus wurde die Gattung Symphonie ganz allgemein als nationale Kulturleistung aufgefaßt: Adolph Bernhard Marx, dessen *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* „mit Nachdruck der Propagierung Beethovens dienen sollte“,⁴⁵ formulierte 1824 bündig, den Deutschen sei „die Symphonie eigen“.⁴⁶ Daß noch drei Jahrzehnte nach dem ersten Frankenhäuser Musikfest der Zusammenhang von Musikfest, Nationalidee und Beethoven hergestellt wurde und Bischoff als Initiator nicht unvergessen geblieben war, belegt Wolfgang Robert Griepenkerls 1838 publizierte Novelle mit dem bezeichnenden Titel *Das Musikfest oder die Beethovener*. Dort wird Bischoff von einem Orchestermusiker mit den begeisterten Worten begrüßt: „Bei allen neun Symphonieen, Euer Gedanke war gut! Hoch lebe der Stifter der deutschen Musikfeste! Der deutsche Mann B i s c h o f f lebe hoch!“⁴⁷

Die politische Implikation derartiger Sätze tritt insbesondere vor Augen, wenn man bedenkt, daß die ‚deutsche Nation‘ zunächst vor allem als ‚Kulturnation‘ definiert wurde: Die Verschmelzung von Kulturnationalismus und politischem Nationalismus zu einem „kulturell-politischen Nationalismus“ kennzeichnet die Frühphase des modernen deutschen Nationalismus.⁴⁸ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß Schumann in Beethoven-Symphonien nicht nur die deutsche Kulturleistung schlechthin erblickt, sondern daß er sie geradezu als Ausgleich für militärisch-politische Niederlagen in Anspruch zu nehmen vermag: „Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schifffahrt etc., so der Deutsche seine Beethovenschen Symphonien; über Beethoven vergißt er, daß er keine Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen.“⁴⁹ Daß Schumann eine verbreitete Ansicht ausspricht, bestätigt ein Vierteljahrhundert später Eduard Hanslick, wenn er (allerdings nicht ohne Ironie) bemerkt, „das deutsche Volk“ erkenne sich „in dem idealen Spiegel der B e e t h o v e n 'schen Symphonien“ wieder.⁵⁰

Unter allen Beethoven-Symphonien war die *Neunte* wegen der Chorbeteiligung für Musikfeste besonders prädestiniert. Eduard Krüger empfiehlt großbesetzte Werke, die bei Musikfesten bevorzugt zu Gehör gebracht werden sollten: „acht- und überachtstimmige Gesänge [also z. B. doppelhörige Werke], doppeltes Orchester, Symphonien mit Chören etc.“⁵¹ Bemerkenswert ist, daß hier – wie an anderen Stellen auch –

⁴⁴ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Leipzig 1889, Bd. 1, S. 206.

⁴⁵ Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992, S. 14.

⁴⁶ *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 444; zit. nach Sanna Pederson, „On the Task of the Music Historian: The Myth of the Symphony after Beethoven“, in: *repercussions* 2 (1993), S. 17, Anm. 23. Pedersons Aufsatz ist eine äußerst anregende Studie zur Rezeption der Gattung Symphonie in Deutschland.

⁴⁷ Wolfgang Robert Griepenkerl, *Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle*. Zweite, mit einer Einleitung und einer musikalischen Zugabe von G. Meyerbeer vermehrte Auflage, Braunschweig 1841, S. 104.

⁴⁸ Düding, „Nationalbewegung“ (wie Anm. 6), S. 76.

⁴⁹ Schumann, *Schriften*, Bd. 2, S. 206.

⁵⁰ Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens* [...] (= Geschichte des Concertwesens in Wien 2), Wien 1870, Nachdr. Hildesheim 1979, S. 282.

⁵¹ Krüger, *Beiträge* (wie Anm. 16), S. 59 f.

„Symphonien mit Chören“ wie eine Gattungsbezeichnung verwendet wird, obgleich doch zunächst nur an eine Komposition – nämlich Beethovens Werk – gedacht werden konnte. Und es ist sicher kein Zufall, daß diese Symphonie bereits 1825 auf einem Niederrheinischen Musikfest dargeboten wurde: Es handelt sich um die – allerdings notgedrungen gekürzte – zweite Aufführung des monumentalen Werkes überhaupt. Die erste komplette Aufführung auf einem Niederrheinischen Musikfest dirigierte Felix Mendelssohn Bartholdy 1836 in Düsseldorf – sicherlich ein prägendes Ereignis, wird doch auf dem fiktiven Musikfest in Griepenkerls erwähnter Novelle auch Beethovens *Neunte Symphonie* aufgeführt, als deren Dirigent, kaum verschlüsselt, „der vielgepriesene Felix“ genannt wird.⁵²

*

Neben Beethoven-Symphonien wurden Händel-Oratorien bei der Programmgestaltung deutscher Musikfeste bevorzugt berücksichtigt.⁵³ Konnten jene mit deutscher Kultur schlechthin identifiziert werden, so waren diese „in Österreich und Deutschland während der Befreiungskriege [...] gleichbedeutend mit politischer Propaganda.“⁵⁴ Für die besondere Beliebtheit des *Judas Maccabäus* findet Hermann Kretzschmar folgende Erklärung: „Ist Händel der größte Freiheitssänger in der Geschichte der Musik, so ist ‚Judas Makkabäus‘ das größte unter seinen Freiheitsoratorien, er ist das Hohelied der auf Gottvertrauen gestützten kriegerischen Tugend und Kraft.“⁵⁵ Nicht ohne Grund also wurde dieses Werk gerade in politisch besonders bewegten Jahren ins Programm der Niederrheinischen Musikfeste genommen: z. B. 1840, im Jahr der sogenannten Rhein-krise – oder 1867, nach dem preußischen Sieg über Österreich: In diesem Jahr wurde das traditionell ‚bunt gemischte‘ Programm des dritten Tages – wie es ausdrücklich hieß – mit den ‚Sieges-Chören‘ des Händel-Oratoriums abgeschlossen.⁵⁶

Auch *Israel in Egypt* dürfte nicht zuletzt wegen des Freiheits-Stoffes für deutsche Musikfeste besonders geeignet gewesen sein, zumal der Stoff bereits im Umfeld des Nationalfestes von 1814 wegen der Möglichkeit zur Anwendung auf aktuelle Verhältnisse äußerst beliebt gewesen war.

Oratorien und Symphonien bildeten die Grundlage der Programmgestaltung: Im Programmbuch des Kölner Festes von 1862 werden Symphonien und Oratorien schlichtweg als „die höchsten Gattungen der Tonkunst“ bezeichnet, bevor begründet wird, warum für dieses Fest „nur Musikwerke deutscher Meister“ ausgewählt worden seien: weil nämlich „die deutsche Tonkunst alle Länder erobert“ habe und somit „Weltmusik“ geworden sei⁵⁷ – ein mehr als stolzer Hinweis auf die kulturelle Vorherrschaft

⁵² Griepenkerl, S. 88.

⁵³ Julius Alf spricht von den „Kernmeistern der Feste“ (*Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Gerd Högener und Fritz Kulins, Düsseldorf 1987, S. 163).

⁵⁴ Warren Kirkendale, „Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition“, in: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 427), Darmstadt 1983, S. 90.

⁵⁵ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal. 2. Abteilung. Bd. 2 Oratorien und weltliche Chorwerke*, Leipzig 1920, S. 157.

⁵⁶ Hauchecorne (wie Anm. 32), Anhang S. 45.

⁵⁷ Der Text stammt von Ludwig Friedrich Christian Bischoff; zit. nach Hauchecorne, S. 59. Die zentralen Werke des Festes 1862 waren Händels *Solomon* sowie die *Neunte Symphonie* von Beethoven.

Deutschlands.⁵⁸ Bezeichnenderweise griff Hermann Küster in den 1870er Jahren, als das Oratorium (im Gegensatz zur Symphonie) gattungsästhetisch längst nicht mehr unumstritten war, in apologetischer Absicht den nationalen Aspekt wieder auf: Das Oratorium sei zur Darstellung der „höchsten und ideellsten Gegenstände, für die sich eine Nation zu begeistern vermag“, bestens geeignet, und gerade durch die „jüngsten grossen nationalen Ereignisse“ habe das Oratorium „einen Impuls erfahren, welcher ächte Künstlerseelen früher oder später zu wahren Nationalwerken begeistern“ müsse.⁵⁹

*

Mit der Uraufführung seines *Paulus* leistete Felix Mendelssohn Bartholdy einen gewichtigen (auch international beachteten) Beitrag zur ‚Musikfest-Gattung‘ Oratorium. Von zwei berühmten Zeitgenossen wurden ebenso unterschiedliche wie aufschlußreiche Rezensionen über Mendelssohns *Paulus* verfaßt; in beiden Fällen handelt es sich eigentlich um Doppel-Rezensionen, denn Mendelssohns Oratorium wird jeweils mit einem andern berühmten Stück verglichen – und zwar beide Male in der Absicht, die Werke in ihrer geradezu exemplarisch herausgestellten Verschiedenartigkeit gegeneinander auszuspielen. Der erste Bericht stammt von Robert Schumann, der das Oratorium auf Kosten der neuesten Oper Giacomo Meyerbeers, *Les Huguenots*, über alle Maßen preist; der andere wurde von Heinrich Heine verfaßt, der im Gegenteil Mendelssohns Werk zugunsten des *Stabat mater* von Gioacchino Rossini heruntersetzt.⁶⁰ So unterschiedlich die Rezensionen – gerade auch in ihrer Wertung – sein mögen, eines haben sie gemeinsam: Sie sehen im *Paulus* ein typisch deutsches Werk. Schumann betont den im Wortsinn populären, nämlich volks-tümlichen Zug, wenn er bemerkt, es scheine, „der Komponist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken.“⁶¹

Ein Merkmal, das den *Paulus* als ‚deutsches‘ Werk ausweist, ist die Verwendung von Chorälen. Auch Meyerbeer hatte in seinen *Hugenotten* wegen des angestrebten Lokalkolorits einen Choral – und zwar einen der prominentesten, nämlich „Ein feste Burg“ – zitiert, eine Entscheidung, die Robert Schumann perhorreszierte: „einen guten Prote-

⁵⁸ Wenige Jahre nach der Reichsgründung stellt Friedrich Chrysander nachdrücklich fest, es sei die kosmopolitische Tendenz gewesen, „welche die deutsche Musik einst gross gemacht“ habe (*AmZ* N. F. 9 [1874], Sp. 4). – Die Tatsache, daß im stark national geprägten Deutschland des 19. Jahrhunderts die Frage nach dem „Verhältnis von Nation und Musik“ dennoch eine geringe Rolle gespielt hat, erklärt Wilhelm Seidel folgendermaßen: „Der Hauptgrund für das Desinteresse am Nationalen war paradoxerweise wohl das Selbstbewußtsein der deutschen Konzentration auf die deutsche Musik“ („Nation und Musik. Anmerkungen zur Ästhetik und Ideologie ihrer Relationen“, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. von Helga de La Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 10).

⁵⁹ Hermann Küster, *Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils*, 4. Zyklus: *Das Ideal des Tonkünstlers*, Leipzig 1877, S. 108, zit. nach Erich Reimer, „Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jahrhundert“, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, hrsg. von Walter Wiora (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51), Regensburg 1978, S. 255.

⁶⁰ Schumann, *Schriften* (wie Anm. 44), Bd. 2, S. 109–116. – Heinrich Heine, „Lutetia“, in: *Schriften 1831–1855*, hrsg. von Karl Heinz Stahl (= Sämtliche Schriften in zwölf Bänden 9), Frankfurt a. M. 1981, S. 396–400.

⁶¹ Schumann, *Schriften*, Bd. 2, S. 115. – Noch zwanzig Jahre nach Mendelssohns Tod stellt Eduard Devrient fest: „Seit Haydn’s ‚Schöpfung‘ hatte sich kein Oratorium so an das Herz der Nation gelegt“ (Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich* [= Dramatische und dramaturgische Schriften 10], Leipzig 1869, S. 191).

stanten empörts, sein teuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören.“⁶² Lehnte er den Choral in der französischen Oper ab, so begrüßt er ihn im deutschen Oratorium. Beides mag damit zusammenhängen, daß der Choral mit seiner langen Geschichte und seiner zentralen Stellung in der protestantischen Liturgie geradezu Symbol-Status erhält, indem er religiöse und nationale Tradition verbindet.⁶³ Gehörte der Choral „Nun danket alle Gott“ bereits bei den deutschen Nationalfesten von 1814 zum festen Liedrepertoire, so wurde beim ersten deutschen Liederfest, das 1827 in Plochingen unter Beteiligung zahlreicher Gesangvereine stattfand, spontan in den Choral „Ein feste Burg“ eingestimmt, nachdem der Festredner seine Ansprache mit den hochpolitischen Worten beendet hatte: „niedersinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken. Eine Familie, vereint in Eintracht, Freude und Begeisterung, bildet der ganze Chor“.⁶⁴ Daß der protestantische Choral als nationales Liedgut aufgefaßt werden konnte, beruht auf der spezifisch deutschen „Verschmelzung von Christlichkeit und Nationalität“, wobei sich „die Nationalstaatsidee [...] in Deutschland vor allem aus dem Protestantismus“ speiste. Nach der Reichsgründung wurden von Festrednern mit Vorliebe „die Linien mehr oder weniger aufdringlich von Luther über Friedrich den Großen bis zu den protestantischen Reichsgründern aus der Hohenzollerndynastie und zu Bismarck, Roon und Moltke“ gezogen⁶⁵. Wurde in den Jahren nach der Reichsgründung der Reformator sogar zum „Deutschesten der Deutschen“⁶⁶ stilisiert, so konnte bereits bei der Leipziger Reformationssfeier von 1839 in der Festpredigt betont werden: „Nicht ein fremdes, sondern ein vaterländisches, ein heimisches Gewächs ist das reine Evangelium Jesu Christi.“⁶⁷ Wenn also Robert Schumann in seiner letzten schöpferischen Phase ein Oratorium über Luther plante, gedachte er damit einen ‚Nationalhelden‘ in den Mittelpunkt zu stellen, dessen Choral „Ein feste Burg“ natürlich auch Verwendung finden sollte, allerdings erst „im ‚Schlußchor‘ als ‚höchste Steigerung““. Schumanns Vorstellung, „Chöre im Sinne

⁶² Schumann, *Schriften*, Bd. 2, S. 110.

⁶³ Glenn Stanley, „Bach's Erbe: The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century“, in: *19th Century Music* 11 (1987), S. 121 f. Vgl. auch S. 123: „The common interest in the chorale and the folk song reflects the strong current of historicism (and nationalism) in German thought of the time.“

⁶⁴ Otto Elben, *Der volkstümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder*, Tübingen ²1887, S. 58. – Jahrzehnte später verwendet Richard Wagner in seinem *Kaisermarsch*, der anlässlich der Reichsgründung 1871 komponiert wurde, den Choral „Ein feste Burg“ gewissermaßen als klingende Insignie der deutschen Nation. Wagner dachte zeitweise an eine Ausführung „mit Volksgesang“, ausgeführt von Sängern, die „unter dem Publikum [...] zweckmässig vertheilt sein“ sollten (vgl. *WWV*, S. 511). – Franz Lachner zitiert in seiner sechsten Orchestersuite, die – so Hermann Kretzschmar – „mit dem deutschen Kriege von 1870–71 in Zusammenhang“ stehe, denselben – von Kretzschmar ganz selbstverständlich so genannten – „Heldenchoral“ (*Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung. Sinfonie und Suite. Bd. I/II*, Leipzig ⁶1921, S. 664 f.). – Zu Beginn des Ersten Weltkrieges schließlich entsteht Max Regers *Vaterländische Ouvertüre*, in der der Komponist u. a. die „Wacht am Rhein“ mit „Nun danket alle Gott“ kombiniert. Das gleichberechtigte Nebeneinander von Choral und Nationallied wurzelt wohl im frühen 19. Jahrhundert: Beim Wartburgfest von 1817 zogen Studenten aus Kiel mit *Ein feste Burg* in die Stadt, während die Jenaer Studenten-Delegation beim Einzug *Was ist des Deutschen Vaterland* sang (Peter Brand, „Das studentische Wartburgfest vom 18./19. Oktober 1817“, in: *Öffentliche Festkultur* [wie Anm. 20], S. 93).

⁶⁵ Hardtwig, „Nationsbildung“ (wie Anm. 4), S. 279 u. 280. Im folgenden stellt Hardtwig dar, „daß der Protestantismus ungeachtet der rechtlichen Parität als die eigentliche Reichskonfession anzusehen sei“ (S. 281).

⁶⁶ Johannes Burkhardt, „Reformations- und Lutherfeiern. Die Verbürgerlichung der reformatorischen Jubiläumskultur“, in: *Öffentliche Festkultur* (wie Anm. 20), S. 225.

⁶⁷ *Beschreibung der Feierlichkeiten, mit welchen das dritte Säcularfest der Einführung der Kirchen=Reformation am Pfingstfeste (den 19. Mai) des Jahres 1839 In Leipzig [...] begangen wurde.* [...] Hrsg. von C. C. C. Gretschel, [...] Leipzig 1839, S. 52.

von Georg Friedrich Händels *Israel in Ägypten*, auch ‚Doppelchöre‘, letztere namentlich zu finaler Steigerung⁶⁸ in das Werk zu integrieren, läßt auf Schumanns Vertrautheit mit Musikfest-Bedürfnissen schließen: Das projektierte, aber nicht ausgeführte Oratorium *Luther* wäre – davon kann man ausgehen – ein Werk insbesondere für Musikfeste als Nationalfeste geworden.

*

Im August 1836 – wenige Wochen nach der Düsseldorfer Uraufführung des *Paulus* – schreibt Mendelssohn in einem Brief an Karl Klingemann, er sehne sich „nach einer Anregung von aussen“⁶⁹ für ein neues Oratorium. Vielleicht aber hatte er eine solche bereits erhalten: In Leipzig, wo Mendelssohn seit dem Herbst 1835 als Gewandhauskapellmeister tätig war, wurden zu Ostern 1836 erste Vorgespräche zur Durchführung eines Gutenberg-Festes geführt, das vier Jahre später stattfinden sollte.⁷⁰ Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß man zu diesem frühen Zeitpunkt bereits bei dem neuen Gewandhaus-Kapellmeister um eine repräsentative Komposition angefragt hätte.

Welche Pläne in den folgenden Jahren aufgegriffen und wieder verworfen wurden, wissen wir im einzelnen nicht; schließlich komponiert Mendelssohn für das Gutenberg-Fest kein Oratorium, sondern einen *Festgesang* für Männerchor und zwei Blasorchester, der während der Enthüllung des Gutenberg-Denkmals aufgeführt wurde, sowie die Symphonie-Kantate *Lobgesang*. Für uns sind die Kompositionen von Interesse, erstens weil Mendelssohn den *Lobgesang* später wiederholt aufführte, u. a. auch 1842 beim Musikfest in Düsseldorf, zweitens weil das Gutenberg-Fest – wie es in einem Bericht des vorbereitenden Comité ausdrücklich hieß – „auch als ein d e u t s c h e s N a t i o n a l f e s t betrachtet werden“ müsse: schließlich sei „der Erfinder dieser segensreichen [Buchdrucker-]Kunst ein Deutscher gewesen“;⁷¹ ferner habe es sich vor allem deshalb um eine Nationalfeier gehandelt – so war in einer Dresdener Zeitung zu lesen –, „weil es keine anbefohlene Feier war, sondern weil das Volk von seinem Nationalbewußtsein begeistert, sich in ungeheurem, einstimmigen Jubel erhob.“⁷²

Im Mittelpunkt des Festes stand der Gedanke der Pressefreiheit, eine der liberalen Kernforderungen der Zeit.⁷³ Dabei wurde der Erfinder des Buchdrucks gewissermaßen als Initiator des Pressewesens aufgefaßt: Die Verbindung von Nationalstolz und Freiheitsgedanken wird im *Festgesang* gebündelt, in dem es heißt (Nr. 2: Lied): „Gutenberg, der deutsche Mann/ Zündete die Fackel an.“⁷⁴

⁶⁸ Wolfgang Boetticher, „Das ungeschriebene Oratorium Luther von Robert Schumann und sein Textdichter Richard Pohl“, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, S. 299.

⁶⁹ Brief vom 12. August 1836, in: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hrsg. u. eingel. von Karl Klingemann, Essen 1909, S. 204 f.

⁷⁰ Emil Kade, *Die vierte Säcularfeier der Buchdruckerkunst zu Leipzig am 24. 25. 26. Juni 1840. Eine Denkschrift im Auftrage des Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst verfaßt*, Leipzig 1841, S. 17.

⁷¹ Ebd., S. 20.

⁷² Ebd., S. 16.

⁷³ Vgl. Langewiesche (wie Anm. 7), S. 22.

⁷⁴ Kade, S. 71. Vgl. auch *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz*. Serie 15. Nr. 120, Leipzig o. J.

Die Lichtmetaphorik spielte nicht nur im *Festgesang*, sondern in so gut wie allen auf dem Fest gesungenen Liedern⁷⁵ und gehaltenen Reden eine große Rolle, ja man kann sie als Leitmotiv des gesamten Festes bezeichnen. Gerade die Vorstellung vom initiativen Anzünden eröffnet vielfältige Anwendungsmöglichkeiten, indem es den Beginn einer ‚erleuchteten‘ (also besseren) Zeit symbolisch markiert. Dies wiederum ist sowohl dem nationalen wie dem liberalen Aufbruch adäquat, wobei sich beide – wie erwähnt – keineswegs ausschließen.

Mendelssohns *Lobgesang* ist eine wirkliche ‚Symphonie mit Chören‘: auf drei instrumentale Sätze folgt ein mehrgliedriger Vokalteil, dessen Text, den Mendelssohn selbst aus der Bibel zusammengestellt hat, sich der Lichtmetaphorik bedient und somit in die Gesamtdramaturgie des Festes eingefügt ist. Der Chorsatz Nr. 7 z. B. basiert auf folgendem Text aus dem Römerbrief:⁷⁶ „Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen. So lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss, und anlegen die Waffen des Lichts.“ Am Rande sei erwähnt, daß auch in der Festpredigt die „Waffen der Finsterniß“⁷⁷ bemüht wurden und daß hier wie in anderen Rede-Beiträgen deutlich wurde, daß die friedliche ‚Waffe des Lichts‘ nichts anderes als den Buchdruck meinte.

Der metaphorisch angesprochene Neubeginn wird von Mendelssohns mit einfachen, aber höchst wirkungsvollen Mitteln vertont: Analog zum Nacht-Tag-Wechsel setzt er ein plötzlich einbrechendes Fortissimo des Orchester-Tutti ein, das zudem lange Zeit ausgespart gewesen war, ein Mittel, das zu Mendelssohns Zeit bereits eine Geschichte hatte: Ganz ähnlich vertont nämlich Haydn in seinem Oratorium *Die Schöpfung* die Worte „Und es ward Licht“. Mendelssohn wählt sicherlich bewußt den Anklang an Haydn, dessen Werk ja als erstes überhaupt sowohl in Frankenhausen wie auch beim Niederrheinischen Musikfest gespielt wurde – und sicher nicht ohne Grund: Gerade der Gedanke des „Fiat lux“ greift einen zentralen Gedanken der Aufklärung auf: er steht für „einen irreversiblen Akt göttlicher Vernunft“, wobei „der Sieg über die angebliche Finsternis des abergläubischen Mittelalters einen ebenso definitiven historischen Schritt der Menschheit bedeutet.“⁷⁸

Am ersten Abend der Leipziger Gutenberg-Feierlichkeiten stand eine kollektiv erbrachte Leistung auf dem Programm: die Erleuchtung der Stadt. Zahlreiche Bürger hatten dafür sinnreiche Transparente vorbereitet, so z. B. der Drucker und Verleger Brockhaus, auf dessen Leuchtbild „man durch einen gothischen Bogen eine Presse erblickte, von Wolken umgeben, Lichtstrahlen aussendend und die Erdkugel erleuchtend. ‚U n d e s w a r d L i c h t ! ‘ war die Inschrift. Daneben zeigten sich auf der einen Seite Luther,

⁷⁵ Das häufige gemeinsame Singen von Liedern – in der Regel mit neuem Text auf bekannte Melodien (oft Choräle) – ist charakteristisch für derartige Feste (vgl. Anm. 38). Darüber hinaus war der Anteil der Musik groß (Festkonzert, musikalisch ausgestalteter Festgottesdienst, am Vorabend des ersten Festtages Uraufführung der Oper *Hans Sachs* von Albert Lortzing), so daß das Gutenberg-Jubiläum durchaus Musikfest-Charakter erhielt.

⁷⁶ Zit. nach Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992, S. 173.

⁷⁷ Kade, S. 35.

⁷⁸ Martin Stern, „Haydns ‚Schöpfung‘. Geist und Herkunft des van Swietenischen Librettos. Ein Beitrag zum Thema ‚Säkularisation‘ im Zeitalter der Aufklärung, in: *Haydn-Studien* 1 (1966), S. 178. – Wie zentral der Gedanke von der Licht-Werdung für das Musikfest war, belegt folgendes Detail: Auf den Eintrittskarten des ersten Niederrheinischen Musikfestes 1818 wurde „der grosse Schöpfungsmoment“ abgebildet (Hauchecorne [wie Anm. 32], S. 7, Anm. 1).

Franklin und Schiller, auf der anderen Seite Gutenberg“ sowie zwei weitere Vertreter der Druckereitechnik.⁷⁹

Bezeichnend ist die Öffnung des Horizonts über Gutenberg hinaus: Benjamin Franklin als moderner Wissenschaftler und vor allem als Mitgestalter der amerikanischen Unabhängigkeit wird in den Sinnbild-Komplex ebenso integriert wie Friedrich Schiller und Martin Luther, die beide als große Deutsche in Festen des 19. Jahrhunderts gefeiert wurden.⁸⁰ Auch die Leipziger Reformations-Feier von 1839 wurde als großes Luther-Fest gestaltet (ebenfalls unter ostinater Verwendung von Licht-Metaphern). Somit dürfte es nicht überraschen, daß in der Festpredigt von 1840 der Zusammenhang von Luther-Feier und Buchdruck-Jubiläum in aller Deutlichkeit hergestellt wird, zumal der Druck als Voraussetzung für die Verbreitung der Lutherischen Bibelübersetzung, ganz allgemein sogar für die territoriale Ausbreitung des Protestantismus aufgefaßt wurde. Die vielschichtige Verbindung von liberalem und nationalem Denken, von Buchdruck und Reformation, das Nebeneinander von Wissenschaftsbegeisterung und anti-römischer Glaubensgewißheit, dies alles wird brennspiegelartig zusammengefaßt in der Rede des Buchhändlers Otto Wigand: „Dieser kleine ärmliche bleierne Buchstabe, emporgewachsen zum unsichtbaren, unbezwinglichen Riesen, reichte Luthern die Waffe, mit der er die Lüge zerschlug und das Reich der unsichtbaren Kirche, das ist: das Reich der Wahrheit und der Wissenschaft, für alle Zeiten als einer neuen Geschichte Grund aufrichtete. Und Deutschland [...] – mit Stolz sprechen wir es aus, und wiederholen es – Deutschland ist die Wiege der großen That.“⁸¹

Wenn beim Gutenberg-Fest Martin Luther stets mitgefeiert wird, so mag man Mendelssohns *Lobgesang* auch als Luther-Festgesang gehört haben, zumal der Text ja auf der deutschen Bibelübersetzung basiert und Mendelssohn zudem ein Luther-Wort als Motto auf das Titelblatt schrieb.⁸² Über den unmittelbaren Anlaß hinaus war das Werk somit als nationales Feststück geeignet,⁸³ nicht zuletzt dadurch, daß Mendelssohn den bereits als Nationallied charakterisierten Choral „Nun danket alle Gott“ einflicht – und zwar unmittelbar nach dem Chorsatz „Die Nacht ist vergangen“, der den ‚Aufbruch‘ markiert. Dabei setzt Mendelssohn auf das Prinzip des wirkungsvollen Kontrasts: Nach dem Forte-Schluß der Gesamtbesetzung setzt der Choral a cappella im dichten sechsstimmigen Satz ein; die zweite Choralstrophe – die mit dem Vers „Lob dem dreiein’gen Gott / der Nacht und Dunkel schied“ erneut die Lichtmetaphorik aufgreift – kombiniert wieder das (allerdings ausgedünnte) Orchester mit dem Chor, der hier wie zur finalen Steigerung in einer Oper unisono singt.

⁷⁹ Kade, S. 50 f.

⁸⁰ Ernst Walter Zeeden legt dar, daß Luther zunehmend „als Gestalt nicht des christlichen, sondern des nationalen Mythos“ aufgefaßt wurde (*Martin Luther und die Reformation im Zeitalter des deutschen Luthertums. Studien zum Selbstverständnis des lutherischen Protestantismus von Luthers Tod bis zum Beginn der Goethezeit. 1. Band: Darstellung*, Freiburg 1950, S. 324).

⁸¹ Kade, S. 52.

⁸² „Sondern ich wöhlte alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat. – Dr. M. Luther“ (zit. nach der von Roger Fiske herausgegebenen Ausgabe des Werkes, London [1980], S. VIII).

⁸³ Mendelssohn dirigierte die Uraufführung des *Lobgesang* im Konzert, das am zweiten Festtag in der Thomaskirche stattfand. Das Konzert wurde eingeleitet durch Webers *Jubel-Ouvertüre*, die mit dem Zitat des Liedes „God save the King“ (bzw. „Heil dir im Siegerkranz“) endet. Die Ouvertüre dürfte dank des Zitats den patriotischen Charakter des Konzerts festgelegt haben (vgl. Kade, S. 58).

Das Unisono mag auch auf das Singen der (Volks-) Gemeinde anspielen: Der *Festgesang*, in den ebenfalls der Choral „Nun danket alle Gott“ (übrigens wie im *Lobgesang* in G-Dur) eingeflochten ist, enthält ebenfalls einen einstimmigen Chor, das bereits erwähnte Lied (Nr. 2). Ein wirklicher Volksgesang schloß die feierliche Denkmalenthüllung, die vom *Festgesang* begleitet wurde, ab: Alle auf dem Marktplatz Anwesenden – also eine beträchtliche Menschenzahl – fielen in ein Festlied auf die Melodie des Chorals „Ein feste Burg“ ein.⁸⁴

Mendelssohns Symphonie-Kantate *Lobgesang* spielt gleichermaßen auf die ‚Nationalhelden‘ Gutenberg und Luther an – was zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch bei Katholiken keinen Anstoß erregte, verstand die bürgerliche Toleranz doch „die Konfessionen als konkurrierende Religionsvereine“.⁸⁵ Mendelssohn scheint aber noch auf einen dritten ‚großen Deutschen‘ absichtsvoll hinzudeuten, nämlich auf Ludwig van Beethoven, dessen Neunte Symphonie den Typus ‚Symphonie mit Chören‘ nicht nur kreierte hatte, sondern die auch das einzige Exemplum für diesen Typus geblieben war (*Roméo et Juliette* von Hector Berlioz muß hier ausgeklammert bleiben). Mag man heute auch auf die Unterschiede pochen, die Beethovens Symphonie von Mendelssohns Symphonie-Kantate trennen,⁸⁶ dem Zeitgenossen Robert Schumann war es eine Tatsache, daß „die Form [des *Lobgesangs*] der *neunten Symphonie* Beethovens zu vergleichen“ sei.⁸⁷ Ein Indiz für eine intendierte Anspielung auf Beethoven findet sich im zweiten Satz der Sinfonia (T. 398 ff.),⁸⁸ eine Allusion an das sechste Lied aus Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte*, genauer: an den Ausschnitt mit dem Text „nimm sie hin denn, diese Lieder“.⁸⁹ Der Opfertgestus, der im Beethoven-Lied angesprochen wird, fügt sich zwanglos in ein Werk, das Gotteslob zum Inhalt hat. Darüber hinaus kann das Zitat als Hommage sowie als ‚Absicherung‘ verstanden werden: als bestätigendes Hinzuziehen eines großen Vorfahren.

Mendelssohn faßte seinen *Lobgesang* keineswegs als Gelegenheitswerk auf, das mit der Gutenberg-Feier seinen Zweck vollständig erfüllt hätte.⁹⁰ Die Konzeption als Symphonie mit Chören weist es als Werk aus, das auf Musikfeste nachgerade zugeschnitten ist; und indem er mit Luther, Gutenberg und Beethoven auf drei fraglose Größen des deutschen Kulturlebens symbolisch anspielte, trug er der Tatsache Rechnung, daß Musikfeste auch Nationalfeste waren, denn eine traditionsmächtige gemeinsame Kultur wurde als Basis der deutschen Nation begriffen.

⁸⁴ Ebd., S. 41. In der zweiten Strophe des von R. E. Prutz gedichteten Liedes wird unter Verwendung der Licht- und Waffen-Metapher die Verbindung von Gutenberg zur Gegenwart hergestellt: „Und nicht dem Einen gilt es nur,/ der kühn vorangegangen: / Heut Allen gilt's, die auf der Spur / des Lichts vorwärtsgegangen, / Allen fort und fort, / deren Schwert das Wort, / die einst mir Siegesmacht / in der Gedankenschlacht/ das erste Banner trugen“.

⁸⁵ Burkhardt (wie Anm. 65), S. 221 f.

⁸⁶ Z. B. Annemarie Clostermann, *Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt*, Mainz 1989, S. 104.

⁸⁷ Schumann, *Schriften* (wie Anm. 44), Bd. 3, S. 27.

⁸⁸ Taktzählungen nach der in Anm. 81 genannten Ausgabe.

⁸⁹ Übrigens bezog sich – neben anderen – auch Robert Schumann, und zwar mehrfach, auf diese Tonfolge. Vgl. Christopher Reynolds, „Liederkreis ‚An die ferne Geliebte‘“ op. 98, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, Bd. 2, S. 108 und S. 105 ff. – Vgl. dazu auch: Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1982, S. 134 und 177 f. Edler weist auch auf das Beethoven-Zitat im *Lobgesang* hin (Anm. 154 auf S. 209).

⁹⁰ Vgl. *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn und J. Schubring zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Oratoriums*, hrsg. von Julius Schubring, Leipzig 1892, S. 160 f.