

Michaela G. Grochulski (Gelsenkirchen)

## Symphonie, Symphonie-Cantate / Symphoniecantate oder größerer, ausgearbeiteter Psalm?

Überlegungen zu Form und Inhalt von Felix Mendelssohn Bartholdys *Lobgesang* op. 52, MWV A 18<sup>1</sup>

### 1. Zwischen Kontextualisierung und Beethoven-Rezeption – das Dilemma des Lobgesangs

Der *Lobgesang*, der zu den wichtigsten geistlichen Vokalwerken Felix Mendelssohn Bartholdys gehört, prägt bis heute stark die Rezeption dieses Komponisten. Komponiert anlässlich der vierten Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst im Jahre 1840, wurde das Werk im Rahmen der vom 24. bis zum 26. Juni andauernden Feierlichkeiten unter der Leitung des Komponisten am zweiten Festtag in der Leipziger Thomaskirche uraufgeführt.<sup>2</sup> Es steckt seitdem in einem mehrfachen Dilemma: Zum einen durch eine Kontextualisierung bezüglich des Festanlasses, zum anderen durch die ihm von Anbeginn zugesprochene Nähe zu Beethovens *Neunter Symphonie*. Der Inhalt des Vokalteils wurde hingegen bisher nicht bedacht.

Der Festanlass war ein vordergründig säkularer mit Volksfestcharakter, der aber 1840 zugleich als Nationalfest, mehr oder weniger unterschwellig mit der Forderung nach Pressefreiheit verknüpft, begangen wurde.<sup>3</sup> Ein Charakteristikum des Festes stellte die Lichtsymbolik dar, was unter anderem durch die Illumination der Stadt und den Festtermin am Johannistage deutlich wird, aber auch in Festreden und Musikbeiträgen. Zugleich erhielt die Säkularfeier stark religiösen Bezug; verbunden mit dem Nationalfestcharakter und der Lichtsymbolik wurde das Fest eng mit der Reformation verknüpft, Gutenberg als der Wegbereiter Luthers und der Reformation gesehen – in Analogie zu Johannes dem Täufer und Christus, wie zum Beispiel die Festrede Raymund Härtels, des Vorsitzenden des Festkomitees und zugleich Mendelssohns Verleger, zeigt: „In Wittenberg haben sie vor drei Jahrhunderten zuerst diesen Johannistag gefeiert; denn Johannes zum Gutenberg ist ein Johannes Baptista der Reformation gewesen. [...] Daher tragen wir in diesem Festzug als höchsten Ehrenschmuck das Buch der Bücher, die Heilige Schrift, die durch die Buchdruckerkunst auch in die Hand der Armen, und in hundert Zungen unter die fernsten Völker gelangt ist. Das ist unser Stolz, daß unsere zunftgemäße Kunst ein Träger, eine Wehr und Waffe des Geistes ist, und deshalb begehrt diese altberühmte Stadt, der Heerd des deutschen Buchhan-

- 
- 1 Dieser Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den ich am 16.9.2016 beim XVI. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz gehalten habe.
  - 2 Der Begriff des Auftragswerks wird nicht verwendet, um den dadurch entstehenden Eindruck zu vermeiden, dass eine Gattung oder ein Thema vorgegeben waren. Soweit aus den Briefen ersichtlich, sollte es sich lediglich um ein größeres Werk handeln. Vgl. u. a. den Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seine Mutter vom 11.1.1840, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, hrsg. von Ingrid Jach und Lucian Schiwietz, Kassel u. a. 2013, S. 134f., hier S. 135 oder an den Verlag N. Simrock vom 25.2.1840, in: ebd., S. 173f., hier S. 173.
  - 3 Hans-Werner Boresch, „Der ‚alte Traum vom alten Deutschland‘. Musikfeste im 19. Jahrhundert als Nationalfeste“, in: *Mf52* (1999), S. 55–69, hier S. 66.

dels, unser Fest als ein eignes hohes Fest, als ein großes deutsches Volksfest.“<sup>4</sup> Die Reformation und infolgedessen der Buchdruck werden 1840 als ein nationaler Akt der Befreiung und Erlösung bzw. Gutenberg als Erlöser interpretiert; das nationale Volksfest zu begehen, wird geradezu zur Pflicht erhoben. Bei der Festprozession wurde ein Neudruck des Neuen Testaments in der Lutherübersetzung durch die Stadt getragen, Geistliche waren vertreten, und es gab eine Feier auf dem Marktplatz sowie eine Feier in der Thomaskirche. Die Festpredigt zu Joh 1,6–8 hielt Superintendent Großmann: „Es ward ein Mensch von Gott gesandt, der hieß Johannes. Derselbe kam und zeuete von dem Licht.“<sup>5</sup>

Mendelssohns Werk musste also einerseits in den mehrfachen Festrahmen passen, sollte aber gleichzeitig kein Gelegenheitswerk sein: Mendelssohn wollte Neues schaffen, die Komposition musste sich für Aufführungen in anderen Kontexten eignen. An Julius Schubring schrieb er: „Ich ergreife die Gelegenheit etwas neues zu componiren aber nicht es zu der Gelegenheit zu componiren [...]“.<sup>6</sup> Einen ausdrücklichen Bezug seiner Kompositionen zu Gutenberg lehnte er ab: „[...] ich glaubte damals, es handle sich um einen beliebigen kurzen Satz, der zu einem Beispiele der Notentypen dienen, und außerdem keinen nähern Zusammenhang mit Guttenberg und seiner Erfindung haben sollte, und einen solchen würde ich entweder unter meinen fertigen Sachen gefunden, oder ausdrücklich dazu componirt haben, da ich dies leicht gekonnt hätte [...]“.<sup>7</sup> Der *Festgesang* für Männerchor und zwei Blech-Blasorchester, BWV D 4, den er ebenfalls zur vierten Säkularfeier komponierte, zeigt allerdings, dass er sich daran schlussendlich nicht hielt: „Gutenberg, der deutsche Mann, zündete die Fackel an.“ bzw. „Gutenberg, der grosse Mann, hat dies hehre Werk gethan.“<sup>8</sup> Huldigte Mendelssohn mit dem *Festgesang* Gutenberg, so stellte er sich mit dem Lobgesang in die frömmigkeitsgeschichtliche Überlieferung der Gutenbergfeiern seit 1640 und schuf zugleich ein Gegenstück zu dem am ersten Festtag aufgeführten *Dettinger Te deum* Georg Friedrich Händels. Das den Vorreden zu Luthers Wittenberger Gesangbuch von 1524 entstammende Motto „Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst, des der sie geben und geschaffen hat.“, welches dem Erstdruck der Partitur vorangestellt ist, mag vordergründig als Beleg für die frömmigkeitsgeschichtliche Tradition und den Luther-Bezug des Gutenbergfestes angesehen werden können. Gleichwohl ist zu bedenken, dass es erst kurz vor der Drucklegung 1841 hinzugefügt wurde<sup>9</sup> und für den Komponisten keinen allzu hohen Stellenwert hatte: „Oder soll auf den Umschlag gar kein Titel kommen? Ich weiß sonst eigentlich keinen andern Rath, als den Spruch ganz wegzulassen, was am Ende auch kein Unglück wäre.“<sup>10</sup> Wenn das Motto gedruckt würde, legte Mendelssohn Wert auf eine wortgetreue Wiedergabe; allerdings zeigt seine Textungenauigkeiten enthal-

4 Emil Kade, *Die vierte Säkularfeier der Buchdruckerkunst zu Leipzig am 24. 25. 26. Juni 1840. Eine Denkschrift im Auftrage des Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst*, Leipzig 1841, S. 39f.

5 Vgl. ebd., bes. S. 34–37.

6 Vgl. dazu den Brief an Julius Schubring vom 25.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 172f., hier S. 173.

7 Vgl. den Brief an Paul von Falkenstein vom 10.3.1840, in: ebd., S. 185.

8 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Festgesang für Männerchor und Orchester* (= Mendelssohns Werke, 15, 120), hrsg. von Julius Rietz, Leipzig 1874–77, S. 6f.

9 Die Anweisung an den Verleger erging am 10.5.1841 (vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, hrsg. von Susanne Tomkovič, Christoph Koop, Sebastian Schmideler, Kassel u. a. 2013, S. 97f., hier S. 98), vorher findet sich kein Hinweis in den Korrespondenzen auf ein Motto.

10 Brief Mendelssohns an Hermann Härtel vom 25.5.1841, in: ebd., S. 105.

tende Anweisung an den Verleger sowie die Unkenntnis, wo genau das Zitat zu finden ist,<sup>11</sup> dass es wohl eher als „geflügeltes Wort“ bekannt war und weniger der profunden Bibel- oder Lutherkenntnis entsprach.<sup>12</sup>

Über den *Lobgesang* ist bis in das 21. Jahrhundert hinein sehr viel geschrieben worden. Bereits 1930 merkt Rudolf Werner in seiner Dissertation an, dass keines der geistlichen Werke Mendelssohns so intensiv und zugleich so widersprüchlich betrachtet wurde wie dieses.<sup>13</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Werk erfolgt bis heute in erster Linie vor dem Hintergrund der Gattung Symphonie: Der *Lobgesang* sprengt einerseits die traditionellen Gattungsvorstellungen,<sup>14</sup> weckte aber zugleich bereits bei den Zeitgenossen des Komponisten durch die Kombination eines Instrumental- und eines Vokalteils Assoziationen an Beethovens *Neunte Symphonie* und rief dadurch unterschiedlichste Bewertungen hervor.<sup>15</sup> Dazu, dass in der Auseinandersetzung die Form so stark im Zentrum steht, trägt allerdings Mendelssohn auch durch seine Bezeichnung „Symphonie-Cantate“ in der Titelei des im Juli/November 1841 erschienenen Erstdrucks<sup>16</sup> maßgeblich bei. Auf dem Programmblatt zur Uraufführung hingegen steht kein Gattungshinweis, sondern lediglich der Titel.

Die wegweisende Rezension schrieb Robert Schumann über die Uraufführung: „Die aufgeführten Musikwerke waren [...] ‚ein Lobgesang‘ von Mendelssohn. [...] Der Komponist, der seine Werke immer so treffend zu bezeichnen weiß, hat sie selbst ‚Lobgesang‘ genannt. Dem eigentlichen Gesange gingen aber drei symphonistische Orchestersätze voraus, so daß die Form der 9ten Beethovenschen Symphonie zu vergleichen ist, bis auf den hervorzuhebenden Unterschied, der im Symphonistischen noch nicht versucht ist, daß sich die drei Orchestersätze ohne Pausen an einander schließen. Die Form des Ganzen konnte für

11 Vgl. den Brief Mendelssohns an den Verlag vom 10.5.1841, in: ebd., S. 97f., hier S. 98: „Auf dem Titel selbst hätte ich gern mit kleiner Schrift als Motto die Stelle aus Luthers Vorreden zu seinen geistlichen Liedern: Motto: ‚Sondern ich möcht‘ alle Künste, sonderlich die Musika gern sehen im Dienst deß der sie geben und geschaffen hat.‘ M. Luther Ich habe grade kein Exemplar davon hier, bitte Sie also die Stelle (in der 1<sup>sten</sup> oder 2<sup>ten</sup> Vorrede meine ich) nachzuschlagen [...]“

12 Unklar ist, weshalb der Komponist das Motto hinzufügte. Denkbar ist, dass es mit den Berufungsverhandlungen für die Stelle als Königlich Preußischer Kapellmeister zu tun gehabt haben könnte, die zu jenem Zeitpunkt geführt wurden.

13 Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, o. O. 1930, S. 89.

14 Friedhelm Krummacher sprach 1978 in seiner Habilitationsschrift davon, dass der *Lobgesang* nur partiell zu den symphonischen Werken gerechnet werden könne. Vgl. Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978, S. 36.

15 Jedoch gab es auch vor Beethoven bereits Komponisten, die Instrumental- und Vokalmusik miteinander verbanden. Zu denken ist hierbei etwa an Peter von Winters *Schlachtsymphonie* c-Moll für großes Orchester und Chor oder Pavel Lambert Mašeks 1813 in Wien uraufgeführte Kantate *Die Schlacht bei Leipzig*. Hartmut Grimm unterstellt in Folge von um 1813 herum entstandenen Schlachtmusiken, dass „[d]ie zentralen musikalischen Ausdruckscharaktere dieser Schlacht- und Siegesmusiken [...] nun zweifellos auch konstitutiv [sind] für die Programmatik von Mendelssohns Lobgesang [...]“ (Hartmut Grimm, „Lob-, Fest- und Triumphgesang im Geiste altjüdischer Tradition und Luthers – Zum Lobgesang von Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *JbPrKu 2010*, hrsg. von Simone Hohmaier, Mainz 2010, S. 279–299, hier S. 295, Wiederabdruck unter: „Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der Heiligen Schrift op. 52, MWV A 18“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Matthias Geuting, Laaber 2016, S. 130–149, hier S. 143, vgl. auch S. 142f. die Aussagen zur Schlachtmusik.) Die Zuschreibung von Kampfmetaphorik im *Lobgesang* entbehrt allerdings der Grundlage.

16 Vgl. *Hofmeister Monatsberichte online*: <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=1000001&bd=0001841&teil=0203&seite=00000169&zoom=1>> (18.11.2016).

diesen Zweck nicht glücklicher gefunden werden, wenn wir auch zweifeln, ob es ursprünglich so gedacht ist, und beinahe überzeugt sind, daß jene Orchestersätze, schon vor einiger Zeit geschrieben, Theile einer wirklichen Symphonie waren, der er den Lobgesang, der mir durchaus neu scheint, für den besonderen Zweck der Aufführung jetzt anschloß. [...] Vermuthen wir anders richtig, daß die Symphoniesätze früher unabhängig von dem Lobgesang bestanden, so möchten wir beide Werke auch lieber in getrennter Weise veröffentlicht sehen, zum offenbaren Vortheil beider Parteien des Werkes. [...] Wie nun die drei Sätze, von einem Finale beschlossen, eine vollständige Symphonie für das Concert abgeben würden, so steht auch der Lobgesang an sich als einzelnes Werk da [...].“<sup>17</sup>

Mit dieser sehr kritischen Einschätzung, veröffentlicht wenige Tage nach der Uraufführung, legte Robert Schumann den Grundstein für eine bis heute andauernde Diskussion um drei wesentliche Aspekte: den Zusammenhang mit Beethovens *Neunter Symphonie*, die Idee einer möglichen und bis in die Gegenwart nicht eindeutig nachweisbaren Zusammensetzung einer früheren Mendelssohn-Symphonie in B-Dur<sup>18</sup> mit dem Vokalteil sowie die Empfehlung der Trennung beider Teile, zwischen welchen er keinen Zusammenhang erkennt und deren Verbindung er als Minderung beider ansieht. Mendelssohn hingegen wünschte keine Trennung beider Teile, wenngleich er von Königin Elisabeth von Preußen um ein Klavierarrangement des Instrumentaltheils zu zwei Händen gebeten worden war und dem nachkam: „D. h. ein *separates* Erscheinen der 3 Sätze ohne die Vocalstücke würde ich allerdings *nicht* wünschen [...]“, schrieb er an seinen Verleger.<sup>19</sup> Für Schumann steht stattdessen der Zyklusgedanke im Vordergrund – verbunden mit dem indirekt geäußerten Wunsch eines symphonischen Finalsatzes –, da er die Attacca-Übergänge im Instrumentalteil eigens als neuartig hervorhebt.

Mendelssohn kannte Beethovens *Neunte Symphonie* gut: Unter der Leitung von Carl Loewe hatte er sie im Orchester im Winter 1826/27 in Stettin gespielt; zudem spielte er sie am Klavier<sup>20</sup> und hatte sie unter anderem auch im Leipziger Gewandhaus 1836 und 1837 dirigiert.<sup>21</sup> Dennoch bereitete das Werk Mendelssohn in der Auseinandersetzung Schwierigkeiten: „Die Instrumentalsätze gehören zum Größten, was ich in der Kunst kenne; von da an, wo die Stimmen eintreten, verstehe auch ich es nicht, d. h. ich finde nur Einzelnes vollkommen, und wenn das bei solch einem Meister der Fall ist, so liegt die Schuld wahrscheinlich an uns. Oder der Ausführung.“<sup>22</sup>

In den letzten Jahren ist in der Forschung eine Tendenz sichtbar, Mendelssohn trotz seiner intensiven Kenntnisse von Beethovens *Neunter* Eigenständigkeit zuzuschreiben; das bedeutet aber auch, dass das Beethoven'sche Werk durchaus Referenz-Werk bleibt. Betrachtet

17 Robert Schumann, „Gutenbergfest in Leipzig“, in: *NZfM* 13 (1840), Nr. 2, 4.7.1840, S. 7f.

18 Gemeint ist das Fragment MWV N 17. Vgl. die Erläuterungen bei Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Studien-Ausgabe*, Wiesbaden u. a. 2009, S. 226.

19 Brief Mendelssohns vom 24.8.1841 an den Verlag Breitkopf & Härtel, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 176. Kursivsetzung im Original.

20 Vgl. Wulf Konold, „Mendelssohn und der späte Beethoven“, in: *Münchener Beethoven-Studien*, hrsg. von Johannes Fischer, München / Salzburg 1992, S. 183–191, hier S. 184.

21 Vgl. Alfred Dörfel, *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig*, o. O. 1881, S. 5.

22 Brief Mendelssohns an Johann Gustav Droysen vom 14.12.1837, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, hrsg. von Uta Wald, Kassel u. a. 2012, S. 427–430, hier S. 429.

Reinhard Kapp den *Lobgesang* als Sinfonie<sup>23</sup> und Wolfram Steinbeck diesen vor dem Hintergrund der Vokalsymphonie<sup>24</sup>, so sieht Jin-Ah Kim in ihm „den Versuch [...], das ausgedehnte Finale (bestehend aus Chören, Choralen, Arien, Ensembles und Rezitativen) den ersten drei ineinander übergehenden Sätzen gegenüberzustellen.“ Sie geht von einer „Zweitelligkeit im Zyklus“ aus, bei welcher beide Teile gleich gewichtig sind und sieht Mendelssohn als einen unter vielen Komponisten jener Zeit, welcher mit der symphonischen Form experimentiert.<sup>25</sup> Jüngst warnte Manuel Gervink in seiner *Geschichte der Symphonie* vor der Zuschreibung der Beethoven-Nachfolge: „Dennoch wäre nichts falscher, als den Lobgesang hinsichtlich einer Wiederaufnahme von Kompositionsprinzipien bzw. Werkästhetik von Beethovens *Neunter* zu interpretieren. [...] Im Lobgesang ist es das Ineinanderwirken von symphonischen Instrumentalsätzen und einem vokalen Finale zu einem Werkganzen, das die Einheit in der Vielfalt der Konzeption ausmacht. So konstituiert sich das Finale dadurch, dass es an die vorangegangenen Sätze anschließt, mit denen es thematisch verbunden ist; dabei setzt es sich aber gleichzeitig aus vielfältigen Vokalformen zusammen, deren Integration zum Satzganzen eine Neuschöpfung Mendelssohns bedeutet.“<sup>26</sup> Damit distanziiert sich Gervink von der eindeutigen Zuschreibung zu Beethovens *Neunter* als Muster für Mendelssohn, verbleibt aber gleichwohl in der Tradition der Gattung Symphonie. Gervink betont die insbesondere durch die Überarbeitung erreichte Einheit zwischen Instrumental- und Vokalteil, wenn er vom „Werkganzen“ spricht. Dennoch bleibt zu überdenken, ob die Bezeichnung „vokales Finale“ nicht unweigerlich in die Spur des Beethoven-Vergleichs führt und ob nicht auch die Proportion der beiden Teile in der Druckfassung den vokalen Finalgedanken in Frage stellt: drei symphonische Sätze im Umfang von 672 Takten stehen zehn (finalen?) Vokalsätzen von 1.118 Takten gegenüber.<sup>27</sup>

Daher unternimmt dieser Beitrag den Versuch, den *Lobgesang* nicht vom Finalcharakter her, sondern als Ganzes zu betrachten und sich vom Referenz-Werk *Neunte Symphonie* zu lösen. Ausgehend von einem Einblick in die Entwicklung von Mendelssohns Form- und Inhalts-Vorstellungen anhand einiger Briefzeugnisse soll der Inhalt des Werkes auf Basis eines Textvergleichs von Uraufführungs- und Druckversion in den Blick genommen und auf mögliche Konsequenzen für die Form hinterfragt werden. Die Auseinandersetzung mit dem Inhalt ermöglicht zudem Erkenntnisse zum Einfluss Julius Schubrings und Rückschlüsse auf Mendelssohns Aussagen im Rahmen der Revisionsgeschichte.

23 Reinhard Kapp, „Lobgesang“, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt und Wilhelm Seidel, Laaber 1990, S. 239–249, bes. S. 240: „Die sich anschließende Kantate wiederum nimmt allein schon durch eine so gewichtige Vorbereitung sinfonische Züge an.“ Den drei symphonischen Sätzen weist Kapp den Begriff der Sinfonia zu (ebd., S. 239f.).

24 Wolfram Steinbeck, „Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns ‚Lobgesang‘“, in: *AfMw* 52 (1996), S. 222–233.

25 Jin-Ah Kim, „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit – Einsätzigkeit in der Mehrsätzigkeit. Zum symphonischen Komponieren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Musik & Ästhetik* 14/54 (2010), S. 38–51, hier S. 41.

26 Manuel Gervink, *Geschichte der Symphonie. Eine Einführung*, Laaber 2016, S. 90f.

27 Für die Uraufführung bzw. für die englische Erstaufführung in Birmingham verhielten sich die Proportionen von Instrumental- und Vokalteil hingegen anders. Sie lagen laut Silke Gömann bei 947 Takten des Instrumentalteils zu 970 Takten des Vokalteils. Für die Endversion benennt sie für den Vokalteil lediglich 1018 Takte. Vgl. Silke Gömann, *Die Orchestersinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Studien zum gegenwärtigen Fachdiskurs*, Onlinedissertation, Bonn 1999, S. 190, <URN: nbn:de:hbz:5-02132>.

## 2. Mendelssohns Johannes-Projekt und dessen Bezüge zum Lobgesang

Bevor sich die Idee des *Lobgesangs* herauskristallisierte, war Mendelssohn mit dem Dessauer Pfarrer Julius Schubring für das Buchdruckerfest über den Stoff Johannes des Täufers im Gespräch. Eine „Schlüsselrolle“ in der zugehörigen Korrespondenz nimmt dabei ein Brief Schubrings an Mendelssohn vom 19./21. Februar 1840 ein.

Aus der Korrespondenz lässt sich schließen, dass die Idee zur Johannes-Thematik von Mendelssohn ausgegangen sein dürfte. Schubring antwortet Mendelssohn: „Was nun Euer Johannisfest betrifft, so gefällt mir die Johannes-Idee, die ich auch schon vor Deinem Briefe aufgefaßt, sehr gut. Aber ich glaube, wenn man diesen Stoff nicht allzugroß auffaßt – etwa eine tüchtige Cantate –, daß es dann 1. in sich selbst passend, 2. einem solchen Feste angemessen, 3. auch bis dahin fertig werden könnte. Denn etwas Ganzes mußt Du dann doch wohl zu Tage fördern.“<sup>28</sup> Bemerkenswert ist daran mehreres: Erstens spricht Schubring von „Euer Johannisfest“ und nicht vom Buchdruckerfest o. ä. Das zeigt, wie sehr der Festzeitpunkt anstelle des Anlasses die Überlegungen bestimmt; es steht das christliche Fest im Vordergrund, das allerdings auch auf Gutenbergs Vornamen bezogen wurde. Zweitens kombinieren Mendelssohn wie auch Schubring mit dem Termin die Johannes-Idee problemlos, obgleich Schubring, ebenso wie Mendelssohn, ansonsten Anlass und Werk bzw. Profanes und Sakrales getrennt wissen wollte: „[...] es ist der Würde der christlichen Kirche angemessen, daß solche Werke aus ihr selbständig hervorgehen, und daß sie nicht bei der Gelegenheit eines ganz anderen Festes auftauchen, – aber Johannes, der paßt.“<sup>29</sup> Drittens schlägt Schubring eine Kantate vor und begründet das mit der Angemessenheit des Themas in Bezug auf den religiösen Zeitpunkt sowie auf den offiziellen Festanlass und zugleich mit dem Zeitmanagement Mendelssohns. Die Idee zur Form einer Kantate wird also bereits in diesem Brief dargelegt und geht von Schubring aus; Mendelssohn greift sie offenbar später wieder auf und übernimmt sie schlussendlich für die Drucklegung, nach Anregung durch Carl Klingemann<sup>30</sup>, im Untertitel.

Auch die Idee, Festbezüge durch die Licht-Finsternis-Thematik herzustellen, geht daraus hervor: „Nebenbei könnten, nicht bloß weil Gutenberg auch Johannes heißt, sondern weil seine Sache doch auch aufs ‚Lichtwerden‘ hinzielt, hier und da, besonders auch am letzten Schluß einige Andeutungen vorkommen, die man an dem bestimmten Tage versteht, (wenn sie auch leise sind und nach dem Tage ganz vergessen werden) und die gewiß ihre Wirkung nicht verfehlen würden.“<sup>31</sup> Trotz aller intendierten Kontext-Ungebundenheit argumentiert Schubring sehr rezipientenorientiert, indem er für Bezüge zwischen Fest und Werk plädiert<sup>32</sup> und die Wirkung auf die Festgemeinde bedenkt. Wie nicht allein die Rezension Schumanns<sup>33</sup>

28 Brief Julius Schubrings an Mendelssohn vom 19.2.1840, in: Julius Schubring (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, Nachdruck der Ausgabe von 1892, Walluf 1973, S. 155–158, hier S. 157.

29 Ebd., S. 157.

30 Vgl. den Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 18.11.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 338–340, hier S. 339: „Du hast übrigens mit Deinem vortrefflich gefundenen Titel viel zu verantworten; denn nicht allein schick ich das Stück nun als Symphoniecantate in die Welt [...]“

31 Brief Julius Schubrings an Mendelssohn vom 19.2.1840, in: Schubring, *Briefwechsel*, S. 158.

32 Durch die in der Festpredigt enthaltene Formulierung „Waffen der Finsterniß“ (vgl. Kade, *Die vierte Säcularfeier*, S. 35) ergab sich ein weiterer Bezug, der vermutlich jedoch zu diesem frühen Zeitpunkt in der Form nicht absehbar war. Allerdings ist daraus eine gewisse allgemeinverbindliche Festsymbolik ersichtlich.

33 Vgl. *NZfM* 13 (1840), Nr. 2, 4.7.1840, S. 7f.

zeigt, behielt er recht. Der Chor „Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen“ (Nr. 7) wurde seitdem bis heute in Berichten über *Lobgesang*-Aufführungen häufig als das Werkzentrum gesehen. Auch Fanny Hensel, sonst enge fachliche Gesprächspartnerin ihres Bruders, beim *Lobgesang* allerdings nicht weiter involviert, an ihrer Stelle Bruder Paul, war von dem „große[n] d dur Lichtchor“, wie sie ihn nannte, besonders angetan und hob ihn als einziges hervor.<sup>34</sup> Jedoch war gerade dieser Chor gar nicht eigens für den *Lobgesang* gedacht. Er sollte im Oratorium *Paulus* vier Jahre zuvor Verwendung finden, war dann aber noch in einer späten Überarbeitungsphase vor der Uraufführung ausgeschieden.<sup>35</sup> Mendelssohn griff also auch diesen Hinweis des Freundes auf, wenngleich bei geändertem Projektthema. Schubrings Ansicht, dass sich Choräle von selbst verbieten würden,<sup>36</sup> folgte Mendelssohn allerdings bekanntlich nicht.

Besonders aufschlussreich ist der Brief für den Inhalt des *Lobgesangs*. Für das Johannes-Oratorium hat Mendelssohn offenbar Lk 1 nicht in Erwägung gezogen, Schubring hingegen schon: „Soll denn, wie Du vorläufig andeutest, Luc. 1 ganz übergangen werden? Ich glaube, wir dürfen die Bußpredigt nicht zu lang ausspinnen, sonst gefällt's den lebenslustigen Leipziger Festmachern nicht; auch der 2. Theil muß manches Betrübte in sich enthalten. Da wäre die Engelsingeschichte aus Lukas 1 schon ein etwas hellerer Schimmer. Hierbei können dann die Weissagungen des Propheten mit eingeschlossen werden (Maleachi 4,5, Jes. 40,3 u. dergl.) und der Schluß des ersten Theils wäre Luc 1, 68. – Dann käme der 2. und 3. Theil. Es sind nur kurze Theile und brauchen nur kurze Pausen.“<sup>37</sup> Schubring empfiehlt mit dem 1. Kapitel des Lukas-Evangeliums das Kapitel der Ankündigung, der Empfängnis und der Geburt Johannes des Täuflers. Es endet mit dem Lobgesang des Zacharias, dem Vater Johannes des Täuflers – eine Stelle, die Mendelssohn besonders zusagte. Schubring hat bereits hier schon vergleichsweise konkrete Vorstellungen von der Geschichte, die erzählt werden soll. Wenngleich Mendelssohn am Ende zwar kein Johannes-Oratorium schreibt, so zeigen sich doch eindeutige Spuren aus diesen Anregungen im *Lobgesang*. Dies betrifft beispielsweise den Lobgesang des Zacharias (Lk 1,68–79), den Mendelssohn für die Johannes-Thematik als „prächtige[s] Motiv“ bezeichnete.<sup>38</sup> Die Verse 71f., 74, 78f. finden sich dem Inhalt nach, jedoch zumeist auf der Textbasis der Psalmen, im Vokalteil des *Lobgesangs* wieder: Die Verse 71 und 74 entsprechen demnach dem Tenorrezitativ Nr. 3 bzw. dem Duett Nr. 9, Vers 72 findet sich durch die Idee der Barmherzigkeit in den Nummern 4 und 5 wieder und Vers 78f. zeigt Parallelen zu den Nummern 5 und 6, die Idee der Offenbarungsszene ist hier bereits zu erkennen.

34 Vgl. Tagebuch-Eintrag vom 15.9.1840, in: Fanny Hensel, *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden u. a. 2002, S. 195f., hier S. 196: „Der große d dur Lichtchor ist herrlich, und die Art, wie das Ganze zusammengesetzt ist, ganz wunderschön, originell und tief.“

35 Vgl. Martin Albrecht-Hohmaier, *Mendelssohns Paulus. Philologisch-analytische Studien*, Berlin 2004, S. 337 bzw. S. 374. Der Chor findet sich erst in einer sehr späten Stufe der Libretto-Entwicklung und war ursprünglich für Nr. 21, also gegen Ende des 1. Teils, vorgesehen. In der nächsten Überarbeitungsphase sollte er den zweiten Teil eröffnen, wurde dann aber durch „Der Erdkreis ist nun des Herrn“ ersetzt. Vgl. ebd., S. 375.

36 Fortsetzung des Briefes Schubrings an Mendelssohn vom 21.2.1840, in: Schubring, *Briefwechsel*, S. 158–160, hier S. 158.

37 Briefteil vom 19.2.1840, in: ebd., S. 157f.

38 Brief Mendelssohns an Julius Schubring vom 26.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 176.

Das in Mal 4,5<sup>39</sup> enthaltene Motiv der Apokalypse übernimmt Mendelssohn für den *Lobgesang* nicht, allerdings den damit in Verbindung stehenden Gedanken des Jüngsten Gerichts, welcher in der Uraufführungs- und Druckversion unterschiedlich einbezogen ist. Ob das die Vorschläge Mal 4,5 und Jes 40,3 verbindende Motiv des Wegbereiters als Idee im *Lobgesang* Eingang gefunden hat, lässt sich nicht eindeutig feststellen: Auf Mal nimmt Mendelssohn keinen Bezug. Jes 40,3 findet eine Entsprechung hingegen in Lk 3,4–6, welche sich auf Johannes den Täufer bezieht, bzw. in Joh 1,23: „Er sprach: ‚Ich bin eine Stimme eines Predigers in der Wüste: Ebnet den Weg des Herrn!‘, wie der Prophet Jesaja gesagt hat.“<sup>40</sup> Die konkreten Textstellen zitiert Mendelssohn nicht, sondern wählt für das nach der Uraufführung hinzugefügte Hüter-Rezitativ ein anderes Jesaja-Zitat: Jes 21,11f., welches er in zwei Zitate aus Paulus-Briefen einbettet.<sup>41</sup> Ob der Hüter als Wegbereiter gesehen und damit auf die Anregung Schubrings zurückgeführt werden kann, hängt letztlich vom Rezipienten und seiner Interpretation ab. Damit ist auch die Frage verbunden, ob auf Umwegen über Jes 40,3 und die nicht im Brief thematisierte Parallelstelle aus Lk 3,4–6 das Sujet ‚Johannes der Täufer‘ indirekt erhalten geblieben ist. Theologisch ist Nummer 6 des *Lobgesangs* nicht eindeutig. Zudem widersprechen sich sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte bei einer Interpretation auf Johannes den Täufer hin: Zwar stellen die synoptischen Evangelien von Matthäus, Markus und Lukas Johannes den Täufer als Propheten dar, was formal einer Analogie zu dem von Mendelssohn herangezogenen Jesaja-Zitat entsprechen würde, zumal die Szene bei Mendelssohn wie auch in der Bibel den Übergang vom Alten zum Neuen Testament markiert. Gleichwohl entspricht sie inhaltlich jedoch eher der Darstellung im Johannes-Evangelium, welches Johannes den Täufer als Zeugen vom Licht zeigt; hier ergibt sich in der Idee eine Parallele zum Festanlass und zur Festpredigt des Superintendenten Großmann.<sup>42</sup> Form und Inhalt stimmen bei Mendelssohn also nicht überein. Hinzu kommt, dass, wollte man eine möglichst umfassende Analogie herstellen, Textstellen aus dem Markus- (Mk 1,11; 11,32b) und Lukas-Evangelium (Lk 7,19–22) herangezogen und mit dem Johannes-Evangelium kombiniert werden müssten – keine von ihnen wird von Schubring erwähnt. Aufgrund all dieser Unwägbarkeiten lässt sich der Einfluss Schubrings in Bezug auf diese Textvorschläge nicht klären, wenngleich nicht auszuschließen ist, dass Johannes der Täufer als Idee im Hintergrund erhalten geblieben sein kann.

Die Anregung, den ersten Teil mit Lk 1,68 zu beschließen, übernimmt Mendelssohn, zwar nicht durch Parallelstellen konkret im Text, aber als Grundidee des Werks: „Gelobt sei der Herr, der Gott Israels! Denn er hat besucht und erlöst sein Volk.“ Man könnte in ihm die Zusammenfassung der Uraufführungsversion sehen.<sup>43</sup>

Die weiteren Textvorschläge beziehen sich auf die Psalmen: „Was die ‚Erde‘ betrifft, so könnte mit der Herrlichkeit der Schöpfung angefangen werden. Ps 19, Ps. 104 (V. 24) und dergleichen; dann die Sünde eintreten und als Störung einiger glücklicher Verhältnisse behandelt werden –; dann die Erlösung durch Christum, Beseligung auf Erden; schliesse mit

39 Diese Textstelle entspricht in der gegenwärtigen Version der Lutherbibel und in der Einheitsübersetzung Mal 3,23. In der Vulgata und einigen frühen Versionen der Lutherbibel ist sie als Mal 4,5 ausgewiesen.

40 *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen*, hrsg. von der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 1985. Auf diese Ausgabe beziehen sich auch die weiteren Bibelzitate dieses Beitrags.

41 Vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt 4 dieses Aufsatzes.

42 Vgl. Abschnitt 1 dieses Aufsatzes.

43 Vgl. dazu auch Abschnitt 4.



einem Aufruf zum Glauben und Warnung vor der Hölle.<sup>44</sup> Auch hier gibt es mehr oder weniger Parallelen zum späteren Werk. Psalm 104 als ganzer ist ein Lob auf den Schöpfergott, findet sich aber nicht durch enge Textanlehnung bei Mendelssohn wieder, auch nicht der angegebene Vers 24. Dennoch bleibt zumindest zu konstatieren, dass Mendelssohn im *Lobgesang* am Schluss der zweiten Choralstrophe einen Bezug zum Schöpfergott herstellt: „Lob dem dreieinigen Gott, der Nacht und Dunkel schied von Licht und Morgenrot [...]“.<sup>45</sup> Der Gedanke, die Sünde „als Störung [...] glücklicher Verhältnisse“, also des Paradieses, zu sehen, welcher die Erlösung folgt, ist ur-christliche Interpretation von (Erb-)Sünde und Hoffnung. Gleichwohl kann man festhalten, dass diese Vorschläge, ebenso wie der Aufruf zum Glauben und die Warnung vor der Hölle, in Mendelssohns späterer Komposition als Idee auf eigene Art enthalten sind.<sup>46</sup>

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Schubring ihm in einem weiteren Brief<sup>47</sup> u. a. Ps 68,33–36 vorschlug, der Mendelssohn besonders zusagte:<sup>48</sup> „<sup>33</sup>Ihr Königreiche auf Erden, singet Gott, lobsinget dem Herrn! Sela. <sup>34</sup>Er fährt einher durch die Himmel, die von Anbeginn sind. Siehe, er lässt seine Stimme erschallen, eine gewaltige Stimme. <sup>35</sup>Gebt Gott die Macht! Seine Herrlichkeit ist über Israel und seine Macht in den Wolken. <sup>36</sup>Wundersam ist Gott in seinem Heiligtum; er ist Israels Gott. Er wird dem Volke Macht und Kraft geben. Gelobt sei Gott!“ Hier ergeben sich ebenfalls ohne zu zitieren von der Idee her Bezüge zum späteren Werk. Der Bezug besteht nicht allein im Aufruf zum Lobgesang aller („Ihr Königreiche“) – im *Lobgesang* später der Gedanke des Einleitungschores Nr. 2 –, sondern auch im Hinblick auf Zeit und Ewigkeit-Gedanken; im Hinblick auf Offenbarung durch das Erschallen der Stimme – in der Überarbeitung besonders im Hüter-Rezitativ ausgedrückt, wenngleich dort leise und nicht gewaltig wie in Vers 34; und im Hinblick auf die Anerkennung der Allmacht Gottes („Gebt Gott die Macht!“), was nicht zuletzt an den Schlusschor erinnert. Trotz dieser Bezüge gibt es aber auch einen bedeutenden inhaltlichen Unterschied: Hier wird explizit der Bund Gottes mit Israel genannt, Mendelssohn vermied diesen deutlichen Bezug und arbeitete in der Revision eher den Neuen Bund heraus.

Aus all dem wird deutlich, dass Mendelssohn zwar das ursprünglich geplante Projekt einer Hymne zu Johannes dem Täufer als Protagonisten<sup>49</sup> aufgegeben hat, jedoch nicht die dahinterstehenden Ideen. Das Projekt und die schlussendliche Komposition weisen deutliche Bezüge zueinander auf. Diese betreffen Form, Symbolik und Inhalt, letzteres zum Teil

44 Briefteil vom 21.2.1840, in: Schubring, *Briefwechsel*, S. 158f.

45 Anmerkungen zur Textänderung finden sich in Abschnitt 4 dieses Aufsatzes.

46 Weitere Ausführungen ebd.

47 Der Brief, der aus Mendelssohns Antwort vom 26.2.1840 hervorgeht, ist unbekannt. Der *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library Oxford*, Bd. 1, hrsg. von Margaret Crum (= Musikbibliographische Arbeiten 7), Tutzing 1980, S. 88, weist keinen Brief Schubrings an Mendelssohn zwischen dem 21. und 26.2.1840 aus.

48 Brief an Julius Schubring vom 26.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 176: „Du hast mir dabei wieder prächtiges Material gegeben. Namentlich gefällt mir Ps. 68,33–36 zum Anfang über die Maaßen [...]“

49 Vgl. den Brief Mendelssohns an Schubring vom 25.2.1840, in: ebd., S. 172f., hier S. 172: „[...] da ich mir nicht den Zuschnitt eines kleinen Oratoriums, sondern den einer recht großen, schwungvollen Hymne auf den Vorausverkündiger, sein Leiden und Tod, und die Erfüllung, wünsche.“ Aus diesem Brief gehen auch musikalisch-konzeptionelle Ähnlichkeiten zwischen Johannes-Projekt und *Lobgesang* hervor, die allerdings hier nicht weiter thematisiert werden sollen. Das betrifft die möglichst „in einem Zuge fortgehende[n]“ Sätze, den Gebrauch von möglichst wenig Rezitativen, dafür sollen eher Chöre dienen (ebd., S. 172).

auf abstrakter Ebene, nicht immer auf eine konkrete Textstelle bezogen. Schubrings Vorschläge stellen gewissermaßen eine Matrix für den *Lobgesang* dar, wenngleich er nicht zum Librettisten wurde. Mendelssohn verdankt ihm maßgebliche Anregungen, die er auf andere Bibelstellen und – damit verbunden – ein anderes Thema übertrug.

Gründe für Mendelssohns Vorgehensweise lassen sich nur vermuten: Mit dem Protagonisten Johannes dem Täufer hätte Mendelssohn sehr offensiv den Festkontext bedient, da Gutenberg zu diesem analog gesehen wurde als Wegbereiter der Reformation.<sup>50</sup> Gleichzeitig hätte mit diesem eindeutig innerchristlichen Thema die Gefahr bestanden, dass nicht-christliche Festteilnehmer keine positive Verbindung zum Stoff aufbauen können, sich nicht angesprochen fühlen. Da das Gutenbergfest jedoch ein allgemeines Nationalfest sein sollte, das eben alle – und damit auch religiöse Gruppen – zu einer Nation einen sollte, und auch explizit als Festredner jüdische Mitbürger geladen waren, eignete sich besonders gut ein Stoff, der zur Einheit der Nation beitragen konnte: die Psalmen, sind sie doch für Juden wie Christen beider Konfessionen von großer Bedeutung.

### 3. Der „Lobgesang“ in Mendelssohns Briefzeugnissen oder: Im Anfang war die Form

Die Korrespondenz Mendelssohns zeigt, dass sich Form und Inhalt der Festkomposition erst allmählich, eher sprunghaft unkoordiniert, und recht spät entwickelten. Nach der schriftlichen Beauftragung Mendelssohns durch das Festkomitee, namentlich Raymund Härtel, vom 31. Oktober 1839,<sup>51</sup> vergingen dreieinhalb Monate bis sich Mendelssohn Carl Klingemann gegenüber äußerte: „[...] (wahrscheinlich mach ich eine Art kleineres Oratorium, oder größeren Psalm)“.<sup>52</sup> Eine Woche danach verneinte er gegenüber Julius Schubring, mit welchem er gerade über den Stoff Johannes des Täufers im Gespräch war,<sup>53</sup> den Oratorien-Gedanken – zu Dementi sah er sich auch in der Folgezeit anderen gegenüber gezwungen, da in der Öffentlichkeit nach dem Erfolg des *Paulus* der Name Mendelssohn mit der Gattung Oratorium verknüpft wurde<sup>54</sup> – und sprach von „einer recht großen schwungvollen Hymne auf den Vorausverkündiger“ und davon, dass er lediglich versprochen habe „irgend ein neues Stück aufzuführen [...] es mag sich nun dies Stück eignen oder nicht.“ und dass dabei „auf die Leipziger Festmacher [...] nicht die geringste Rücksicht“<sup>55</sup> genommen werden dürfe.

50 Vgl. die verschiedenen Festberichte, besonders Kade, *Die vierte Säcularfeier*, S. 39.

51 Vgl. Gömann, *Die Orchestersinfonien*, S. 196, Fn 568 sowie S. 197, Fn 570. Möglicherweise hat es auch zuvor schon mündliche Absprachen zwischen beiden gegeben. Den Dank für die Übernahme der Leitung des „Concert spirituel“ zum Buchdruckerfest, also des Konzerts vom 25.6.1840, in welchem der *Lobgesang* uraufgeführt wurde, erhielt Mendelssohn von Härtel mit Briefdatum vom 1.1.1840. Vgl. ebd., S. 197.

52 Brief vom 16.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 162ff., hier S. 164. In einem Brief an Ignaz Moscheles vom 30.11.1839 war bereits von einem neuen Oratorium, welches er angefangen habe, die Rede (ebd., S. 88–92, hier S. 90). Es ist jedoch nicht sicher, ob dieses eindeutig auf das Buchdruckerfest zu beziehen ist, da er gegenüber Moscheles ein bereits begonnenes Projekt erwähnt, gegenüber Klingemann jedoch nur von einer Art [Hervorhebung M.G.G.] kleinerem Oratorium spricht, zudem eher in der Formulierung eines Plans „wahrscheinlich mach ich [...]“ als in der Formulierung eines konkret begonnenen Projekts. Die Schubring-Korrespondenz gibt keinen Hinweis darauf, dass bereits im November 1839 das Johannes-Projekt gemeint gewesen sein könnte.

53 Vgl. Abschnitt 2 dieses Aufsatzes.

54 Vgl. z. B. den Brief an den Verlag N. Simrock vom 25.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 173f., hier S. 173.

55 Brief vom 25.2.1840 an Julius Schubring, in: ebd., S. 172f.

Hieran zeigt sich, dass Mendelssohn sich nicht durch das Festkomitee vereinnahmen ließ. Zum einen hatte er sich nicht auf eine Gattung festgelegt, zum anderen nicht auf ein Sujet. Zugleich scheint zumindest Schubring gegenüber der Gedanke einer Hymne – von Psalm spricht Mendelssohn ihm gegenüber nicht – im Vordergrund zu stehen, denn am gleichen Tage schreibt der Komponist an den Verleger Peter Joseph Simrock: „[...] daß es aber ein Oratorium sei, haben sie [das Festkomitee] sich selbst ausgedacht und brevi manu angekündigt, während ich nur an einem größern, etwas ausgeführteren Psalm arbeitete.“<sup>56</sup> Weshalb Mendelssohn an einem Tage in Bezug auf denselben Anlass von unterschiedlichen Gattungen sprach, ob er Hymne und Psalm hier gleichsetzte<sup>57</sup> oder ob es verlegerische Interessen waren, die ihn gegenüber Simrock dazu veranlassten, von Psalm zu sprechen, zumal er mit dem Johannes-Projekt noch nicht im Reinen war, oder ob er das Johannes- und Psalmprojekt simultan bearbeitete, aber Schubring nicht mitteilte, muss offen bleiben. Immerhin hat der Komponist auch Klingemann gegenüber von einem größeren Psalm gesprochen.

Bis dahin also ist in der Korrespondenz von einer Symphonie nicht die Rede. Erst am 21. März 1840 spricht Mendelssohn in einem Brief an Moscheles erstmals von einer Symphonie, die er angefangen habe.<sup>58</sup> Fortan zieht sich der Gedanke in Variationen durch die Korrespondenz. Besonders intensiv zeigt sich die Suche nach einer Form in einem Brief an Eduard Otto vom 2. April: „Da ich nun einmal von ungelegten Eiern spreche, so will ich auch von meiner Arbeit fürs Buchdruckerfest berichten; ein Oratorium mache ich nicht dafür, wie die Zeitungen gesagt haben – das wäre auch ein eigen Ding ein Oratorium als Gelegenheitsstück so beiläufig hinzuschreiben – sondern eine größere Vokal- und Instrumentalmusik – ich weiß selbst noch nicht, was für einen Titel ich ihr geben soll: ‚Symphonie mit Psalmen‘, oder ‚Psalm mit Symphonie‘ oder ‚Festsymphonie für Chöre und Orchester‘ – welcher gefällt Ihnen am besten? Denn passen thun sie alle drei. Und so ganz recht nun doch noch keiner; ich hätte gern *ein* Wort dafür.“<sup>59</sup> Von der ursprünglichen Vokalmusik als Hymne oder Psalm und einer neu begonnenen Symphonie hat sich hier nun erstmals der Gedanke der Kombination, und zwar der von Psalm und Symphonie, herausgebildet, und es scheint so anhand der vorherigen Korrespondenz, dass dieses ganz bewusst geschehen ist und nicht ein Symphonie-Fragment als eine Art „Verlegenheitslösung“ in die Konzeption einbezogen wurde. Die damit verbundenen Unsicherheiten werden in diesem Brief so virulent wie in keinem zweiten. Die Formulierung „Symphonie mit Psalmen“ oder „Psalm mit Symphonie“ deutet auf eine Zweiteiligkeit des Werkes hin, eine Einheit zwischen Instrumental- und Vokalteil ist hieraus noch nicht ohne weiteres ersichtlich. Offenbar wird auch, dass Instrumental- und Vokalteil einigermaßen gleich gewichtet waren, andernfalls wäre innerhalb des Titels die Reihenfolge zwischen Psalm und Symphonie klar gewesen. Dementgegen steht allerdings der Vorschlag der „Festsymphonie für Chöre und Orchester“, der dem Symphonischen Vorrang gewährt und auch die Chöre diesem unterordnet. Gleichzeitig liegt der Schwerpunkt auf Chören und berücksichtigt Solistisches nicht. Zudem wird der Anlass sehr stark in den Vordergrund gestellt, was der ursprünglichen Intention Mendelssohns zur Unabhängigkeit vom Fest entgegensteht, wobei schon allein die Gattung Symphonie mit Attributen des Großen, Erhabenen, Feierlichen verbunden wurde

56 Brief an Peter Joseph Simrock vom 25.2.1840, in: ebd., S. 173f., hier S. 173.

57 In Vorbereitung für die englische Übersetzung zeigt sich eine Distanzierung vom Hymnen-Begriff. Vgl. Brief an Carl Klingemann vom 21.7.1840, in: ebd., S. 265ff., hier S. 266f. bzw. Anm. 68 („Hymne durchaus nicht.“).

58 Vgl. Brief an Ignaz Moscheles vom 21.3.1840, in: ebd., S. 194ff., hier S. 196.

59 Brief an Eduard Otto vom 2.4.1840, in: ebd., S. 208–212, hier S. 211. Kursivsetzung im Original.

und von daher dem Festanlass entgegengekommen wäre.<sup>60</sup> Allerdings bleibt bei dieser Lösung festzuhalten, dass den Chören im Titel Vorrang vor dem Orchester eingeräumt wird. Daher scheint dieser Brief besonders dazu geeignet, die Zuschreibung eines Finalcharakters für den Vokalteil in Frage zu stellen. Indem Mendelssohn letztlich dem Bekannten ein Mitspracherecht nach dem Prinzip des Gefallens einräumt, zeigt er, dass er sich im Stadium der Suche befindet und zugleich auch, dass er Distanz zum eigenen Werk hat.<sup>61</sup> Die Unklarheiten in der Form-Zuschreibung offenbarten sich auch einen Monat später in einem Brief an Raymund Härtel, in welchem er innerhalb eines einzigen Briefes das Werk unterschiedlich, quasi synonym, bezeichnete als „Symphonie mit Psalmen“, „Symphonie“, „Symphonie in Singstimmen“.<sup>62</sup> Hier wird eine Tendenz zum Symphonischen deutlich, die sich in weiteren Briefen, auch nach der Uraufführung, fortsetzt; nie jedoch spricht der Komponist vom Vokalteil als einem Finale. Nach den Überlegungen mit Klingemann, dessen Idee zur Werkbezeichnung er übernimmt, spricht Mendelssohn seit einem Brief an seine Mutter vom 14. November 1840 offiziell von „Symphonie-Cantate“ und gibt damit dem Vokalen wieder mehr Bedeutung. Gegenüber Klingemann äußert Mendelssohn jetzt sogar deutliche Distanz zum Symphonie-Gedanken: „Sonderbar, daß ich bei der ersten Idee dazu, nach Berlin schrieb, ich wolle eine Symphonie mit Chor machen; nachher keine Courage dazu hatte, weil die 3 Sätze zu lang als Einleitung wären, und doch immer das Gefühl behielt, als fehlte etwas bei der bloßen Einleitung. Jetzt sollen die Symphoniesätze nach dem alten Plan hinein, und dann das Stück heraus. Kennst Du es denn? Ich glaube nicht, daß es viel für Aufführungen taugt, und habe es doch so gerne.“<sup>63</sup> Durch die in der Zwischenzeit begonnene Revision und damit verbundene Hinzufügung mehrerer Stücke verschiebt sich also die Proportion zugunsten des Vokalteils. Dass diesem eine höhere Bedeutung als ursprünglich beigemessen und er gleichsam zum Schwerpunkt des Werkes wird, geht aus der obigen Äußerung gegenüber Klingemann ebenfalls hervor; die Symphonie wird zur Einleitung und damit zur Sinfonia, wenngleich Mendelssohn diesen Terminus nicht explizit nannte.<sup>64</sup> Das hat zur Konsequenz, dass Instrumental- und Vokalteil jetzt aufeinander bezogen sind, d. h. nicht mehr als zwei Teile eines Werkes gesehen werden. Zudem spricht der Komponist von einer „bloßen Einleitung“. Dieses legt nahe, dass der Instrumentalteil als Einleitung zur vokalen Einleitung gesehen werden kann.<sup>65</sup> Festzuhalten bleibt auch, dass Mendelssohn vor dem Brief an die Mutter immer von Psalm und nicht von Kantate sprach; der Kantaten-Gedanke war, wie bereits dargelegt, ursprünglich von Schubring ausgegangen und erlangte erst jetzt wieder Bedeutung durch die Neuschöpfung des Begriffs der Symphonie-Cantate.

Was bis hierhin auffällt, ist, dass jenseits der kurzen Diskussion um die Johannes-Thematik inhaltliche Überlegungen zumindest in der Korrespondenz vor der Uraufführung

60 Vgl. für die Zuschreibungen Johann Georg Sulzer, Art. „Symphonie“, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* 4, hrsg. von dems., Nachdruck der 2. Auflage Leipzig 1794, Hildesheim 1967, S. 478ff., hier S. 478.

61 Eine wertschätzende Beziehung baut Mendelssohn zum *Lobgesang* erst in der Überarbeitungsphase auf. Vgl. dazu die Briefzitate vom 18.11.1840 und März 1841.

62 Brief an Raymund Härtel vom 9.5.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 234f., hier S. 234.

63 Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 18.11.1840, in: ebd., S. 338–340, hier S. 339.

64 Vgl. dazu auch Abschnitt 5 dieses Aufsatzes.

65 Vgl. ebd.

nicht problematisiert wurden.<sup>66</sup> Erste Änderungen lassen sich in Briefen ab dem 21. Juli 1840 beobachten.<sup>67</sup> Das bekannteste Zitat stammt aus einem Brief an Klingemann: „[...] die Worte aus den Psalmen, und eigentlich alle Stücke, Vocal und Instrumental-, auf die Worte ‚Alles was Odem hat, lobe den Herrn‘ componirt; Du verstehst schon, daß erst die Instrumente in ihrer Art loben, und dann der Chor und die einzelnen Stimmen. Ich laß es hier von einem Engländer übersetzen, und lege Dir’s natürlich zur Revision vor; [...]. Der Titel Symph. muß im Englischen weggelassen werden – aber wie drückt man ‚allgemeiner Lobgesang‘ am besten aus? Hymne durchaus nicht. Kann man sagen the Song of praise?“<sup>68</sup> Dieses Zitat zeigt Verschiedenes: zum einen eine Fortsetzung der Form-Diskussion, zum anderen den Beginn einer inhaltlichen Auseinandersetzung in Briefen. Zunächst deutet der Wortlaut weniger auf eine bloße Verdopplung des Lobes als vielmehr auf eine Reihenfolge hin, bei welcher zudem Instrumenten und Stimmen eine je andere Art zugesprochen wird. Zugleich wird deutlich, wie wichtig Mendelssohn die Übersetzung ist, v. a. der Titel: Indem der Komponist die Bezeichnung Symphonie zu streichen wünscht, geht er zur Gattung auf Distanz – zu diesem Zeitpunkt war die Bezeichnung Symphoniecantate noch nicht gefunden – und zeigt auch, welchen Wert er auf den Inhalt legt, der durch eine unzutreffende Gattungszuordnung aus dem Blick geraten kann. Zudem wird Sorgfalt in der Übersetzung des Titels deutlich: Hatte Mendelssohn in anderen Briefen zwischen Psalm und Hymne nicht unterschieden,<sup>69</sup> so verneint er den Hymnen-Gedanken hier eindeutig.<sup>70</sup> Mit der Bezeichnung „allgemeiner Lobgesang“ zeigt sich eine religions- und festunabhängige Möglichkeit, das Lob Gottes in den Mittelpunkt zu rücken, den Inhalt zu betonen und nicht die (neue) Form. Dabei fällt auf, dass – entsprechend der überwiegend den Psalmen entnommenen Textgrundlage – das Buch der Psalmen im Judentum als Buch der Lobpreisungen bezeichnet wird.<sup>71</sup> Inwieweit diese Beziehung für den Komponisten eine Rolle spielt, geht aus der Korrespondenz allerdings nicht hervor; möglicherweise können aber bei den Festteilnehmern Assoziationen entstanden sein.<sup>72</sup> Die hohe Bedeutung des Inhalts des *Lobgesangs* wird im Zuge der Korrespondenzen zur Revision deutlich. Mendelssohn hebt das neu hinzugefügte Hüter-Rezitativ stets positiv

66 Grund hierfür könnte sein, dass Mendelssohn den Text allein zusammengestellt und dieses daher nicht thematisiert hat.

67 Z. B. an Joseph Moore, Henry Fothergill Chorley und Carl Klingemann.

68 Brief an Carl Klingemann vom 21.7.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 265ff., hier S. 266f.; vgl. auch den Brief an Joseph Moore vom 21.7.1840, in: ebd., S. 264f., hier S. 264: „[...] I do not know whether ‚The Song of praise‘ is good English, and a good title, and whether a better translation of our ‚Lobgesang‘ might not be found; of this I will soon write you more. [...] I shall send it to my friends in England to look over & alter it, as they like.“

69 Vgl. Brief an Simrock vom 25.2.1840, in: ebd., S. 173f., hier S. 173.

70 Ein Grund könnte darin liegen, dass im Englischen „Hymn“ mit Kirchenlied gleichgesetzt wird. Diese Übersetzung entspricht dem Inhalt des *Lobgesangs* als Gesamtwerk jedoch nicht.

71 Die Psalmen werden auch Theopoesie genannt, „denn in ihnen geht es nicht um Teilaspekte des Lebens, sondern um Gott als den Grund und Sinn allen Lebens. Die jüdische Tradition hat deshalb diesem Buch den Titel ‚Buch der Lobpreisungen‘ gegeben.“ (*Stuttgarter Altes Testament, Einheitsübersetzung mit Kommentar und Lexikon*, hrsg. von Erich Zenger, Stuttgart 2004, S. 1036).

72 Die Psalmen-Übersetzung seines Großvaters Moses Mendelssohn liegt dem *Lobgesang* allerdings nicht zugrunde, wenngleich Mendelssohn zu jenem Zeitpunkt in deren Besitz gewesen sein dürfte, da er sich diese 1838 von seiner Familie nach Leipzig hatte schicken lassen (vgl. Brief an Fanny Hensel vom 14.1.1838, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 6, hrsg. von Kadja Grönke, Alexander Staub, Kassel u. a. 2012, S. 462f.). Zudem erging 1840 von Brockhaus die Anfrage an Mendelssohn, ob Moses Mendelssohns Werke als Gesamtausgabe erscheinen könnten. Diese wurde 1843 vollendet.

hervor, legt auf dessen Übersetzung und Vertonung besonders viel Wert und erklärt es zum Hauptstück, was zugleich gegen den Vokalteil als symphonischem Finale spricht: „Bitte hilf ihm [gemeint ist Novello] (oder vielmehr mir) zu einer guten Uebersetzung des Recitativs no. 6. Das ist das Hauptstück des Ganzen; und kann durch eine schlechte Wortstellung zu Grunde gerichtet werden. Mein Übersetzungsversuch wird wohl unbrauchbar sein. Aber es dürfen keine Noten, und der Sinn der Worte auch nicht, geändert werden, und wo giebt es ein Wort für: ‚Hüter‘ im Englischen? Watchman steht in der Bibel; aber wird das nicht fast komisch, in dem pathetischen Ausruf? Es klingt ja auch wie Nachtwächter! [...]“<sup>73</sup> Gerade auch an den Überlegungen Mendelssohns zur Übersetzung des Hüters kann man erkennen, dass Assoziationen zu einem profanen Begriff vermieden wurden und die Übersetzung auf die inhaltliche Aussage ausgerichtet werden sollte.

Besonders virulent wird das auf den Inhalt gerichtete Augenmerk Mendelssohns anhand des sechs Monate währenden und in Korrespondenzen an mehrere Personen intensiv ausgetragenen Ärgers über die unautorisierte Aufführung in London. Der Verleger Alfred Novello hatte das nicht überarbeitete Aufführungsmaterial der englischen Erstaufführung von Birmingham dazu geliefert, was Klingemann verhindern sollte, aber – aus welchem Grunde auch immer – nicht verhindert hat. Daran zerbrach die Geschäftsbeziehung mit dem Verleger, und die Freundschaft mit Klingemann stand auf dem Spiel. Mendelssohn, der die Erstversion (deutsch wie englisch) schnellstens aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängen wollte, war außer sich vor Wut, als er von den Aufführungsplänen erfuh: „Ich höre so eben von Sophy, daß man meinen Lobgesang im Philharmonic gegeben hat oder geben will. Da das nur die alte Bearbeitung sein könnte, und Novello weiß, daß ich ihm in wenig Zeit die neuere schicke, so wäre das schändlich und ich wär wirklich außer mir darüber. Ich hoffe, es ist nicht wahr. Sag Novello, daß ichs *in keinem Fall* erlaube, eine Aufführung davon in der früheren Gestalt zu machen; in keinem Fall! Und sieh zu, daß er Dir sobald als möglich die Partitur die er davon hat zurückgiebt, damit er sie nicht in Händen behält. Lege sie dann zu meinen Noten; bei Dir ist sie sicher. Aber bitte protestire gleich aufs kräftigste gegen eine Aufführung ohne die 3 neuen Stücke in meinem Namen! Du wirst das schon einzurichten, und wo möglich die Partitur ihm abzunehmen wissen. *Laß es ja nicht zu!* Dein ganz wüthender F.“<sup>74</sup> Mendelssohn distanzierte sich hiermit ausdrücklich von seiner früheren Version. Dass dieses sich nicht nur auf die Form, sondern auch auf den Inhalt bezieht, wird vier Tage später in einem überaus emotionalen Brief an Ignaz Moscheles deutlich: „In meinem Leben bin ich kaum so fuchswild gewesen, als bei der Nachricht Deines letzten Briefes, daß das Philharmonic meinen Lobgesang aufführen will, da ich seit 3 Monaten dem Novello geschrieben habe, daß ich 4 neue Stücke dazu componirt habe, die das Ganze um 100mal besser und deutlicher machen, da er weiß daß sie in Zeit von höchstens 4 Wochen in seinen Händen sein müssen, und da er dessenungeachtet sich herausnimmt die frühere Bearbeitung zur Aufführung zu bringen, und da ich dies in einem Briefe an Klingemann (wenn ich nicht irre) ausdrücklich *verboten* hatte (übrigens liegt das Verbot schon in der Sache selbst.) Ich hoffe immer no[ch] Klingemann hat in meinem Namen dagegen aufs feierlichste protestierte [sic!]; ich weiß gar keinen Streich, der mich mehr ärgern könnte, als dies Benehmen gegen eine neue Composition, an der jetzt nach der Beendigung mein Herz sehr hängt, und

73 Brief an Carl Klingemann vom 10.3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 36–38, hier S. 38. Vgl. auch bereits Brief an Carl Klingemann vom 20.12.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 374–377, hier S. 376.

74 Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 10.3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 36–38, hier S. 38.

die man in ihrer unvollkommenen Gestalt ins Leben treten will (wie Hauptmann sich ausdrückt.) Da Dir Novello anbot Dir die Partitur zu schicken, so ist *er* jedenfalls nicht Schuld wenn die Aufführung unterbleibt bis die vollständige Partitur da ist – und eine solche Rücksichtslosigkeit ist mir nimmermehr vorgekommen. Verhält sich die Sache wirklich so, wie ich sie jetzt ansehen muß, wird gar das Stück morgen gegeben, so will ich mein Lebenlang kein Wort und keinen Brief mit Hrn. Novello wieder wechseln. [...] und Novello kam selbst nach Leipzig um sich meinen Lobgesang zu holen, den er nun so behandeln will. Jetzt richte ich die Frage und Bitte an Dich, ob Du mir so jemand dort nennen kannst. Weißt Du keinen passenden, so sollen meine Sachen künftig gar nicht in England erscheinen, ich will viel lieber das Geld verlieren, als meine Musik und meine Wünsche einer so schändlichen Nichtachtung auszusetzen. [...] Meine Wuth über die Idee einer solchen halben Aufführung laß ich aber auch gegen Chorley und Klingemann, und jeden der sie hören will, aus. Und daß sie Dich nicht um Rath und Direction bitten, ist ein würdiges Seitenstück dazu! – Ich glaub's alles immer noch nicht; aber wenn's wahr wäre, wollte ich nicht bitter fluchen!“<sup>75</sup> Anhand dieses Briefes zeigt sich nicht nur, dass die Beziehung Mendelssohns zu seinem Werk, welches er einige Monate zuvor kritisch beurteilt hatte, eine Entwicklung durchlaufen hat,<sup>76</sup> sondern auch, dass er nicht nur aus gekränkter Eitelkeit wütend ist. Er hat dafür inhaltliche Gründe, wenn er von einer Verbesserung und Verdeutlichung anhand der vier neuen Sätze und einer unvollkommenen Gestalt der vorherigen Version spricht.<sup>77</sup> Konkreter wird Mendelssohn einen Tag später gegenüber Klingemann; das Werk wird durch die Überarbeitung nicht nur besser, sondern ein anderes: „Du glaubst nicht, wie mich eine solche Aufführung so schrecklich ärgern würde, weil Du die neuen Sachen nicht kennst. Das ganze Stück wird dadurch wirklich ein anderes, und kommt meiner ursprünglichen Idee soviel näher, drückt sie so ungleich deutlicher und besser aus, daß mir jede Wiederholung des alten, ein wahres Unrecht, eine wahre Beleidigung anthut.“<sup>78</sup> Von daher ist im Folgenden nach dem Inhalt des *Lobgesangs* zu fragen und danach, was durch die neuen Stücke anders wird, welche Idee durch die Überarbeitung deutlicher und besser ausgedrückt wird und zu überlegen, welche Auswirkung diese Erkenntnisse auf die Form des Werkes haben können.

#### 4. Thema und dramaturgisches Konzept des Vokalteils

Die Betrachtung des Librettos von Uraufführung und Erstdruck ergibt, dass es sich beim *Lobgesang* nicht um eine lediglich lose Textkompilation von Psalmen und anderen Bibelstellen handelt, sondern, dass eine zusammenhängende Botschaft mit einer Erzähl- und

75 Brief Mendelssohns an Ignaz Moscheles vom 14.3.1841, in: ebd., S. 41–43, hier S. 42f. Hervorhebung im Original.

76 Vgl. den oben zitierten Brief vom 18.11.1840. Im Brief an Carl Klingemann vom 15. und 16.(?)3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 49ff., hier S. 50, relativiert Mendelssohn sein emotionales Verhältnis zum *Lobgesang* wieder: „Mein Herz hängt nun einmal jetzt noch an dem Stück; und während sie in einem Jahr wahrscheinlich es viertheilen könnten meinewegen, würde mich solch ein Benehmen damit jetzt sehr verletzen.“

77 Bemerkenswert ist, dass Mendelssohn in zwei Briefen innerhalb weniger Tage (vgl. Anm. 74 und 75) einmal von drei und einmal von vier neuen Sätzen spricht. Die von Mendelssohn angesprochenen Neukompositionen beziehen sich auf die Nummern 3, 6 und 10. Nr. 9 wurde gravierend umgearbeitet und dadurch von einem Sopran-Solo zu einem Duett für Sopran und Tenor.

78 Brief an Carl Klingemann vom 15. und 16.(?)3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 49ff., hier S. 49f.

Handlungsstruktur übermittelt wird. Inwieweit diese durch Schubrings Ideen zum Johannes-Projekt beeinflusst worden sein könnte, ist bereits dargelegt worden.<sup>79</sup> Zwar hat Mendelssohn die Aussage „ich hätte gern *ein* Wort dafür“<sup>80</sup> auf die Form des Werkes bezogen, aber dennoch könnte man sie auch auf den Inhalt übertragen, wenn man nach zusammenfassender Fachterminologie für die Botschaft fragt. Im *Lobgesang* geht es um die beiden eng zusammenhängenden Themen Soteriologie, also Erlösung, und Eschatologie, also die letzten Dinge, Jüngstes Gericht, Auferstehung von den Toten.<sup>81</sup> Sie hängen deshalb eng zusammen, weil der Mensch – nach christlich-jüdischem Verständnis – als Sünder dem Gericht Gottes untersteht und nicht von sich aus Rettung erlangen kann, sondern auf die Gnade Gottes angewiesen ist. Von daher ist Soteriologie ohne Eschatologie nicht denkbar. Diese beiden Termini machen in unterschiedlicher Gewichtung beide Libretti aus.<sup>82</sup>

Der Vokalteil beginnt mit einer chorischen und solistischen Aufforderung zum Lobpreis Gottes (Nr. 2), die sogleich zweifach präzisiert wird: zum einen durch die Art des Lobpreises (Saitenspiel, Lied, Ganzheitlichkeit anstelle eines Leib-Seele-Dualismus), zum anderen durch eine Konkretion des zum Lobe aufgerufenen Adressaten. Mendelssohn geht vom allumfassenden Kosmos („Alles, was Odem hat“) aus, zunächst hin zu Menschen und Tieren („alles Fleisch“), anschließend zu dem, was den Menschen ausmacht („Seele, und was in mir ist“) und beendet die Einleitung mit einer Erinnerung an bereits erfolgte Gotteserfahrung („und vergiß nicht, was er dir Gutes gethan“). Ob sich diese nun z. B. auf die Exodus-Erfahrung, relevant für die Juden, oder auf die Erlösung von Sünde und Tod durch Christus, relevant für die Christen – für Protestanten zugespitzt auf die Erfahrung der Gnade – bezieht, bleibt für den Rezipienten offen. Musikalisch setzt Mendelssohn diese Konzeption durch zunächst einen Eröffnungschor um, dem im zweiten Teil der Nummer ein Wechsel von Sopransolo und Frauenchor folgt, also eine Form von Individualisierung. Nr. 3 – ein Rezitativ, und in der Überarbeitung durch eine Tenorarie erweitert – konkretisiert das „Gute“, d. h. die Gotteserfahrung der Barmherzigkeit, aus Nr. 2. Nr. 3 fordert die Erlösten zur Verkündigung des Heilshandelns Gottes auf vor dem Hintergrund ihrer bisherigen Erlösungserfahrung, sei es jener von irdischer Not oder jener von Sünde.<sup>83</sup> Entsprechend bleibt auch hier die Religion der Adressaten offen; wer allerdings eine christliche Lesart bevorzugt, kann im Text von Nr. 3 die Taufe als Begründung der persönlichen Erlösung sehen. Die Arie dieser Nummer berichtet vom Heilshandeln Gottes, seinem Erbarmen und seiner Güte dem Menschen gegenüber, also von der Gnade Gottes. Abschließend erfolgt noch einmal der Aufruf zur Verkündigung dessen, zu Dank und Lobpreis seiner Gnade. Der Chor (Nr. 4) fasst die vorherige Nummer durch Kompilation des ersten und dritten Verses aus dem Rezitativ mit dem ersten Vers aus der Arie zusammen, er ist das

79 Vgl. oben, Abschnitt 2 dieses Aufsatzes.

80 Vgl. Brief Mendelssohns an Eduard Otto vom 2.4.1840, oben S. 253.

81 Für Begriffsklärungen vgl. u. a. die Art. „Eschatologie“ und „Soteriologie“ in *LThK*, *RGG* und *TRE* bzw. „Eschatologie“ in: *WiBiLex online*: <<http://www.wibilex.de>>.

82 Die Textgrundlage für die Uraufführungsversion ist den *Texten zur Musikaufführung in der Thomaskirche bei Gelegenheit der Vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst*, Leipzig 1840, S. 5–7 entnommen. Die folgenden Analysen beziehen sich fast ausschließlich auf das Libretto ohne dessen musikalische Umsetzung. Das bedeutet, dass auch die Zuordnung einer Textstelle zu Soli oder Chor außer Acht bleibt, solange sich keine Bedeutungsverschiebungen dadurch ergeben. Zur Übersicht über den Inhalt des *Lobgesangs* vgl. unten, Tabelle 2.

83 Im Zuge des Festkontextes kann die Erlösung aus dem Dunkel auch mit Luther oder Gutenberg identifiziert werden.



Ergebnis von Verklammerungen aus Nr. 3. Der Aufruf zur Verkündigung von Gottes Heilshandeln am Menschen geschieht hier auf einer allgemeinen, kollektiven Ebene, die konkrete Erlösungserfahrung betrifft also nicht nur das Individuum. Bis hierhin lässt sich für Nr. 3 und 4 festhalten, dass Gott als jemand dargestellt wird, der am Menschen wirkt. Mit Nr. 5 wird die allgemeine Ebene verlassen und die Darstellung zugespitzt auf die konkrete, individuelle Heilerfahrung – die Ausführung der vorherigen Aufforderung zur Verkündigung („Saget es!“). Formal geschieht dieses durch den Wechsel der Erzählperspektive von der 3. Person Singular zur ersten Person und durch einen Tempuswechsel vom Präsens der vorherigen Nummern zum Präteritum. Das Individuum berichtet von der Barmherzigkeit Gottes und der Erhörungsgewissheit der Bitten mit der mehrfachen Wiederholung des Aufrufs zum Gottvertrauen. Damit zeigt Mendelssohn dem paulinischen und lutherischen Verständnis entsprechend, dass der Mensch nicht von sich aus Heil erlangen kann, sondern auf die Gnade Gottes angewiesen ist, der allerdings die Bitte darum vorausgeht. Die Steigerung zu Nr. 4 besteht nun zum einen in der Einbeziehung der Bitte und in der Erwähnung der Offenbarung Gottes, ohne dass diese bereits selbst geschieht: „[...] er neigte sich zu mir und hörte mein Fleh'n.“; zum anderen besteht sie auch darin, dass Gott dem, der ihn erwartet, antwortet, er also den Menschen als Partner anerkennt und ihn seine (Bundes) Treue spüren lässt. Der Mensch antwortet darauf mit Gottvertrauen: „Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn“.

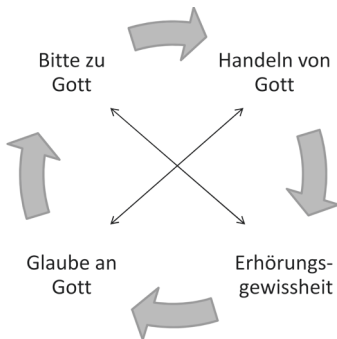


Abb. 1

Für die Dramaturgie bedeutet Nr. 5 sowohl eine Steigerung als auch eine Art „Doppelpunkt“, indem die Erfüllung der Verheißung bereits benannt und ein Retter damit angedeutet wird.<sup>84</sup> Textgrundlage bilden bis hierhin die Psalmen. Im Laufe der nächsten Nummer ändert sich dies.

Dem Textbeginn von Nr. 6 liegt noch ein Psalm zugrunde (Ps 116,3). Er gibt dem Werk eine entscheidende inhaltliche Wendung: In Nr. 6 verschiebt sich der Schwerpunkt von der Soteriologie auf die Eschatologie; hier geht es um die Gerichtserfahrung und Auferstehung von den Toten. Hierdurch wird die Allmacht Gottes dargestellt, die in den letzten drei Zeilen des Chorals Nr. 8 ihre Entsprechung findet, mit denen auf die Allmacht des Schöpfers Bezug genommen und der eschatologische Teil abgerundet wird. Allerdings ergibt sich durch die Umarbeitung Mendelssohns ein erster inhaltlich entscheidender Unterschied: Die Uraufführungsversion bezieht sich auf das individuelle, die Druckfassung auf das kollektive

<sup>84</sup> Musikalisch wird dieser Doppelpunkt durch die einzige Generalpause vor dem Beginn eines Satzes im Werk unterstützt, vgl. auch unten, S. 265.

Gericht. Bis auf diesen Unterschied sind zunächst die ersten Verse identisch, dem Psalmzitat folgt in beiden Versionen ein Zitat aus dem Epheser-Brief (5,14), also erstmals einem neutestamentlichen Bibelvers. Ab hier unterscheidet sich aber nun die Fortsetzung der Nummer gravierend.

In der Uraufführungsversion folgt nach einem Zwischenspiel die sofortige Auferstehung: „Und ich stand auf, und wandelte im Licht; und die Finsterniß ward hell um mich!“ Der Tempuswechsel vom Präsens ins Präteritum zeigt, dass der Vorgang abgeschlossen ist, die Erlösung ist eingetreten, Eschatologie hier engstens mit Soteriologie verknüpft. Der Wendepunkt des Werkes wird rückblickend als ein abgeschlossenes Geschehen betrachtet, er wird erzählt. Die Offenbarung Gottes „Wache auf, der du schläfst [...]“ (Eph 5,14), ihrerseits selbst als Erzählung formuliert, bezieht sich auf die individuelle Auferstehung von den Toten; es folgt keine weitere Offenbarung, mit anderen Worten: Die Offenbarung ist in der Uraufführungsversion nicht der Höhepunkt des Werkes, sondern Höhepunkt ist die Erzählung danach: die Auferstehung. Gott wird dadurch dargestellt als der, der von den Toten auferweckt hat. Das ist eine eindeutig christologische Interpretation durch Mendelssohn, die als Spitze gegen jüdische Hoffnungsvorstellungen empfunden werden kann.

Dadurch, dass der Höhepunkt als Erzählung und zugleich im Präteritum formuliert ist, gerät die folgende Nr. 7, der große sog. „Lichtchor“<sup>85</sup>, der die Dichotomie von Licht und Finsternis auf der Textbasis des Römerbriefes (Röm 13,12) ausgestaltet, in den Fokus der Aufmerksamkeit, zumal bereits in Nr. 6 Identifikationsmöglichkeiten für die Festgemeinde gegeben sind, Gutenberg als den Erlöser zu deuten und dieses durch den Chor stellvertretend bejubeln zu lassen. – Im Rahmen des konkreten Festereignisses, der Massen und der national aufgeheizten Stimmung nicht auszuschließen. Theologisch betrachtet, erfolgt in diesem Chor der Aufruf zu einem Gott gefälligen Leben, zur Umkehr, zur Abkehr von der Sünde („Werke der Finsterniß“). Dem setzt Mendelssohn das Anlegen der „Waffen des Lichts“ entgegen.<sup>86</sup>

In der Druckversion ergibt sich durch das Hinzufügen des Hüter-Rezitativs über die bereits erwähnte kollektive Eschatologie hinausgehend eine deutlich andere Ausrichtung. Der Wendepunkt der Uraufführungsversion „Und ich stand auf, und wandelte im Licht; und die Finsterniß ward hell um mich!“ entfällt durch die Überarbeitung. Stattdessen schließt an das Epheser-Zitat eine Textstelle aus dem Buch Jesaja (Jes 21,11f.) an. Dadurch gerät die Auferstehung zugunsten einer dem Prophetenbuch entnommenen und neu kontextualisierten Ausgestaltung der Gerichtsszene in den Hintergrund; die Auferstehung bleibt in Epheser 5,14 lediglich als Ankündigung erhalten, nicht aber als abgeschlossene Realisierung. Die Offenbarung Gottes ist in der Druckversion nicht mit dem Epheser-Zitat abgeschlossen, sondern findet im Jesaja-Zitat, Vers 12, ihre Fortsetzung durch eine Zeit-Ansage.<sup>87</sup> Mendelssohn gestaltet die Offenbarung Gottes auf Basis der Bibel dialogisch und als Paradoxon: „Wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch Nacht sein“ etc. Die Paradoxie als Stilmittel dient der Lenkung der Aufmerksamkeit und dem Aufbau von Spannung, etwas, was Mendelssohn hier textlich wie auch musikalisch auskostet zur Darstellung eschatologischer Erwartung.<sup>88</sup> Den Spruch des Gottes Israels, der in der Bibel durch Jesaja verkündet wird,

85 Vgl. Anm. 34.

86 In der Druckversion ist das „anlegen“ durch „ergreifen“ ersetzt worden.

87 Vgl. zur Deutung des Jesaja-Zitats als Zeitansage Josef Wohlmuth, *Theologie als Zeit-Ansage*, Paderborn 2016, S. 9–11. Den Hinweis auf die Textstelle bei Wohlmuth verdankt d. Verf. Michael Böhnke.

88 Zu denken ist hier etwa an die Tremoli, die bereits auf das Rezitativ hinführen und es über weite Teile bestimmen, oder an den Tritonusprung am Ende der angstvollen, zweifach gestellten Frage „Hüter, ist

macht er zum Bestandteil der Gerichtsszene und erreicht damit, dass der Hüter mit Gott bzw. – im Hinblick auf den nachfolgenden Chor mit der Textgrundlage aus dem Römerbrief und dem als „Tauflied“ bekannten vorherigen Zitat von Eph 5,14 – mit Christus identifiziert werden kann. Und diese Gerichtsszene, die mit der Parusieerwartung verknüpft ist, löst er mit dem dreitaktigen A-cappella-Sopransolo, welches die Offenbarung Gottes nicht mehr im Rahmen einer Erzählung wiedergibt, wie die beiden vorherigen Offenbarungen durch Eph 5,14 und Jes 21,11f., sondern als direkte Rede symbolisiert, auf: „Die Nacht ist vergangen!“, der Tod – wie er zudem innerhalb der Arie als todesähnlicher Schlaf dargestellt wurde – ist überwunden; die Äonenwende hat begonnen. Damit steigert Mendelssohn letztlich auch den Offenbarungsgedanken: vom kurzen indirekten Zitat der Arie über eine oratorische Szene hin zur direkten Offenbarung Gottes. Textbasis ist der Einleitungsvers von Röm 13,12 – also erwartungsgemäß neutestamentlich –, der durch den anschließenden „Lichtchor“ Nr. 7 aufgegriffen und vervollständigt wird. Der Wendepunkt des Werkes liegt also nicht im Chor, wie dessen machtvolle Wirkung suggeriert und als der er bis heute in der Rezeption auch immer wieder aufgefasst wird, sondern im dreitaktigen A-cappella-Sopransolo des Rezitativs zuvor. Mendelssohn reduziert also das anfangs instrumentatorisch und vokal opulente Werk zunehmend – die Konzentration auf den Kern des Werkes in Nr. 6 erfolgt geradezu minimalistisch. Festzuhalten bleibt auch, dass das Sopransolo nicht in sich abgeschlossen, retrospektiv ist, wie der Text der Uraufführungsversion, sondern prozessual eingebunden. Mendelssohn arbeitet die Gerichtsszene nicht kantatenhaft, sondern oratorisch aus, er lässt die präsentisch-eschatologische Spannung des aus christlicher Sicht endgültig angebrochenen Reiches Gottes, welches aber noch nicht vollendet ist, im Hüter-Rezitativ gegenwärtig werden. Formal bettet er dazu das Propheten-Zitat in zwei Paulus-Zitate ein.

All das zeigt, dass in der Druckfassung eine inhaltlich völlig andere Konzeption als in der Uraufführung vorliegt. Es steht deutlich die Eschatologie im Zentrum, weniger ihr soteriologischer Bezug. Kern des Wendepunkts ist nicht mehr die Auferstehung von den Toten, sondern die Gotteserkenntnis, welche letztlich nur über Offenbarung möglich ist, und die damit verbundene Äonenwende, auf die das Hüter-Rezitativ ausgiebig hinarbeitet und das Sopransolo die Antwort gibt. Mendelssohn tilgt hier die ursprünglich antijüdische Spitze zugunsten eines eher aufklärerisch geprägten Vorgehens: Gotteserkenntnis auf Basis der Logik, der Einsicht. Dazu passt auch, dass die Psalmen als Antwort auf die Tora gelten; Mendelssohn fügt nun durch die beiden neutestamentlichen Textstellen aus dem Epheser- und Römerbrief eine Antwort auf die Psalmen hinzu. Entsprechend ist der oben bereits benannte Inhalt des Chores Nr. 7 auf die Gotteserkenntnis und die damit verbundene Äonenwende bezogen, nicht mehr auf die individuelle Auferstehung von den Toten. Dieses verdeutlicht Mendelssohn tonmalerisch mit der Betonung des Wortes „vergangen“: Ihm wird im Sopran der höchste Ton des Satzes (*a*) zugewiesen (T. 21f., 150f.), der sonst lediglich noch den Worten „Nacht“ (T. 183f., 191f.) und „Waffen“ (T. 64f.) vorbehalten ist.<sup>89</sup> Zugleich spalten sich auf „vergangen“ (T. 21) die Stimmen zur Achtstimmigkeit auf, was eine besondere Ausschmückung bedeutet. Mit gut zweieinhalb Takten klingt der Akkord so lange wie zuvor lediglich in Nr. 2 der Orgelpunkt auf „Namen“, der ihn mit vier Takten überdauert (T. 112–116). All das verleiht dem Wort eine extraponierte Stellung, über die der Rezipient nicht

die Nacht bald hin?“, die dreimal wiederholt wird, beim letzten Mal in vierfacher Repetition und nicht mehr a cappella, sondern durch bis zum Fortissimo gesteigerte Streichertremoli begleitet.

89 Das *a* ist der zweithöchste Ton im Werk, welcher nur sehr sparsam im *Lobgesang* eingesetzt wird: In Nr. 2 auf „Fleisch“ (T. 95f.), in Nr. 5 auf „neigte“ (T. 67 Solosopran); der höchste Ton des Werkes *b* bleibt den Worten „preiset“ in Nr. 10 (T. 166f., 174ff.) und „lobe“ (T. 176, 180) vorbehalten.

hinweghören kann, und zeigt die Bedeutung für das Werk.<sup>90</sup> Entsprechend ist die theologische Aussage von Nr. 7, der Aufruf zu einem Gott gefälligen Leben zur Umkehr und Abkehr von der Sünde, die Folge der Äonenwende. Mendelssohn liest Jesaja christologisch, die Auflösung erfolgt im Neuen Testament durch das Zitat aus dem Römerbrief. Demzufolge liest sich rückwirkend betrachtet das gesamte Libretto christologisch. Dadurch wird das Christentum als aus dem Judentum geradezu logisch hervorgehend gedeutet; die alttestamentlichen Textstellen erscheinen in Anbetracht der neutestamentlichen in messianischem Licht. Der sich anschließende Choral „Nun danket alle Gott“ (Nr. 8), auf dessen erste und dritte Strophe sich Mendelssohns Fassung bezieht, verstärkt den neutestamentlichen Bezug der vorherigen Aussage. Er führt inhaltlich zum Dank für die dem Menschen erwiesene Gnade, Treue und Barmherzigkeit Gottes und zum Lobpreis zurück. Im Rahmen des eschatologischen Kontexts kann sich der Dank auch auf die Äonenwende beziehen. Im Rahmen des Festkontextes verstärkt dieser Choral das nationale Pathos noch, weil er tags zuvor bei dem säkularen Festakt auf dem Marktplatz in Mendelssohns Gutenberg-Festkantate erklingen war – jedoch zu anderem Text –, zumal er seit der Schlacht von Leuthen national besetzt ist.<sup>91</sup> Allerdings erlaubt sich Mendelssohn mindestens einen Eingriff in den Text:<sup>92</sup> Die letzten drei Verse führen nicht zum ewigen Gott des Rinckart'schen Originals, sondern zum Schöpfergott und damit zum Alten Testament zurück.<sup>93</sup> Bemerkenswert ist dabei nicht zuletzt auch, dass Mendelssohn den Schöpfergott mit der biblisch nicht verbürgten Trinität verbindet und damit eindeutig auf den christlichen Glauben Bezug nimmt, Altes Testament und christlichen Glauben in einem Satz kombiniert: „Lob dem dreiein'gen Gott, der Nacht und Dunkel schied [...]“<sup>94</sup> Der Änderung der letzten drei Choralzeilen – ausgenommen der Verbindung zur Trinität – liegt möglicherweise Amos 4,13 zugrunde. Dafür spricht neben dem in der Bibel selten vorkommenden Wort „Morgenröte“, dass im Buch des Propheten Amos eine Gerichtsrede enthalten und Eschatologie für ihn typisch ist. Der Tag des jüngsten Gerichts ist bei ihm allerdings eher apokalyptisch mit Finsternis verbunden. Mit dem Wort „Morgenrot“ stellt Mendelssohn darüber hinaus Bezug zur Äonenwende her, für die sie als Beginn eines neuen Tages sinnbildlich stehen kann.<sup>95</sup> Damit rundet er inhaltlich den eschatologischen Gedankengang ab und führt gleichzeitig formal auf die alttestamentliche Textbasis der Psalmen zurück, auf die er sich in den beiden abschließenden Nummern 9

90 Die Bedeutung des Wortes „ergreifen“ wird in diesem Satz ebenfalls über Tondauern deutlich bzw. über Melismen. Die so entstehende Betonung kann im Zuge des Festkontexts auf Aktivität und Entschlossenheit bezogen und als eine Anspielung auf Kants Definition von Aufklärung interpretiert werden, womit sich „die Leipziger Festmacher“ im Hinblick auf die Forderung nach Pressefreiheit besonders identifiziert haben dürften.

91 Vgl. dazu Siegmur Keil, „Nun danket alle Gott“ – ein Kirchenlied als Inspirationsquell“, in: *Die Tonkunst online*, Ausgabe 0510 (1.10.2005), S. 1, URL: <[http://www.die-tonkunst.de/dtk-archiv/pdf/0510-nun\\_danket\\_alle\\_gott.pdf](http://www.die-tonkunst.de/dtk-archiv/pdf/0510-nun_danket_alle_gott.pdf)>.

92 Auf Textänderungen im Vergleich zum Original Rinckarts kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Dem Original entsprechen eigentlich nur die jeweils ersten beiden Choralzeilen.

93 Im Jahr 2005 gab es eine Rekonstruktion der Uraufführungsversion des *Lobgesangs* (Ltg. Riccardo Chailly). Der im CD-Booklet (Decca Nr. 000289 475 6939 8) wiedergegebene Text weicht jedoch, z. T. an signifikanten Stellen, geringfügig bis erheblich vom Programmzettel der Uraufführung ab. Dieses betrifft auch die letzten drei Choralzeilen, die im Programmzettel bereits im Wortlaut der Druckversion stehen.

94 Bezeichnend ist für Mendelssohns Textgestaltung, dass er Gott nirgends beim Namen nennt.

95 Im Zuge des Festanlasses dafür bezeichnend, spielte das Wort „Morgenröthe“ in der Festpredigt des Superintendenten Großmann eine Rolle. Vgl. Kade, *Die vierte Säcularfeier*, S. 34.

und 10 wieder bezieht. Entsprechend lesen sich diese trotz des Bezugs zum Schöpfergott am Ende von Nr. 8 nicht wie anfänglich die Nummern 2–5.

Mit Nr. 9 führt Mendelssohn zur Soteriologie des Anfangs zurück. Zwar unterscheiden sich in Nr. 9 Uraufführungs- und Druckversion kompositorisch deutlich, und auch der Wortlaut ist geändert, aber dennoch ist der theologische Gehalt weitestgehend gleich: Es geht um Lob und Dank für die erwiesene Treue Gottes, für seine Barmherzigkeit der Rettung, für seine Gnade und für die Erhörungsgewissheit. Was unter Rettung genau zu verstehen ist, bleibt Interpretationssache und hängt von der Version, also Nr. 6, ab, zu welcher der deutliche Rückbezug besteht. Diesen gibt es auch zu Nr. 3 und 5. Das geäußerte Gottvertrauen des *pars pro toto* für die Gemeinschaft aller Glaubenden stehenden Individuums – es liegt hier ebenso wie in Nr. 3 kein Chorsatz vor – zeigt, dass der Erlöser am Ende von Nr. 6 und in Nr. 7 als solcher erkannt wurde, so dass eine christologische Interpretation nahe liegt. Dem möglichen Gedanken einer Antizipation der Äonenwende aus jüdischer Sicht widerspricht allerdings der protestantische Choral, der in Mendelssohns zweiter Strophe auf die Trinität Bezug nimmt.

Nr. 10 ist ein großer Lobpsalm des gesamten Kosmos auf die Herrlichkeit Gottes, bestehend aus unterschiedlichen Psalmversen, deren Ziel der Höhepunkt des Psalters ist: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!“ (Ps 150,6) Er bildet formal und inhaltlich mit Nr. 2 den Rahmen. Ein bedeutender Unterschied zwischen Uraufführungs- und Druckversion besteht darin, dass Mendelssohn bei ersterer direkt vor dem Abschluss durch Ps 150,6 auf den Gerichtsgedanken aus Nr. 6 zurückgreift, der im Kontext des Lobes „Danket Alle dem Herrn und rühmt seinen Namen!“ wie eine Strafandrohung für all jene klingt, die sich dem in Nr. 6 verkündeten Gott nicht anschließen: „Er wird den Erdkreis richten mit Gerechtigkeit, und die Völker mit seiner Wahrheit.“ Die Nummern 6 und 10 der Uraufführungsversion zusammengenommen erwecken den Eindruck, als seien jene, die nicht an Christus glauben, nicht gerechtfertigt. Eingebettet in das Lob aus Ps 150,6 entsteht der Eindruck, dass selbiges auch das Gericht umfassen könnte und das Gericht als Heilshandeln Gottes an den Menschen verstanden werden könnte – und das ausgerechnet beim Höhepunkt des Psalters! Von diesem Gedanken des strafenden Gottes, der dem ansonsten im *Lobgesang* als gütig und barmherzig gezeigten Gott entgegensteht, verabschiedet sich der Komponist im Zuge der Revision und arbeitet stattdessen das Lob des Kosmos stärker heraus und bewirkt so eine Einheit des Satzes und des gesamten Werkes, inhaltlich wie musikalisch. Die Nummern 9 und 10 sind der Lobpreis und Dank für die Gewissheit der eschatologischen Hoffnung.<sup>96</sup>

Vor dem Hintergrund der obigen Analysen dürfte Mendelssohns monatelange Verärgerung über Novello, sein Drängen auf Antwort von Klingemann und die Aussage, dass das Stück durch die Überarbeitung „wirklich ein anderes“ wird,<sup>97</sup> verständlich sein. Es geht nicht ausschließlich um musikalische, sondern maßgeblich auch um inhaltliche Änderungen, die letztlich eine andere theologische Ausrichtung bewirken.

Wie lassen sich nun diese Ausführungen mit denen zum Kontext und zur Form zusammenbringen?

96 Für mögliche Zusammenhänge zwischen der Gattung des Lobpreises und Eschatologie vgl. Michael Böhnke, *Gottes Geist im Handeln der Menschen. Praktische Pneumatologie*, Freiburg i. Br. 2017, Kapitel 2.2.3 Doxologie.

97 Vgl. Brief Mendelssohns an Klingemann vom 15. und 16.(?)3.1841, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 49ff., hier S. 50.

## 5. Konsequenzen

Die bisherigen Ausführungen ergeben, dass das Werk zwar deutliche Bezüge zum Festanlass erlaubt, aber gleichzeitig auch eigenständig mit immanenter theologischer Botschaft gelesen werden kann. Vor ihrem Hintergrund, dem Lobpreis auf den universalen Heilsratschluss Gottes durch den Schlusschor, kann man den instrumental- und vokalen Teil als musikalische Umsetzung dieses universalen Heilsratschlusses verstehen. Bezeichnend hierfür ist auch, dass Mendelssohn von einem „allgemeinen Lobgesang“ sprach,<sup>98</sup> also einem, der zwar vom engen Bezug zu Israel losgelöst ist, diesen aber auch nicht ausschließt.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund das ganze Werk als eine Einheit, so ergibt sich als eine mögliche Konsequenz eine Gliederung des Inhalts. Dieser lässt sich in Bezug auf die Druckfassung des *Lobgesangs* in fünf Abschnitte unterteilen:

Satz-Nr.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Textgrundlage	----	AT	AT	AT	AT	AT/NT	NT	[NT/AT]	AT	AT
Inhalt	Instrumental- proömium	Vokal- pro- ömium (kollektiver / individueller Lobpreis)	Soteriologie			Eschatologie			Soteriologie / individueller Lobpreis	Kollektiver Lobpreis
Tonart	B – g/G/g – D	B	g	g	Es	c → C → D	D	G	B	g → B

Tabelle 1

1. Ein Instrumentalteil, welcher aus drei in ihrem Charakter unterschiedlichen Sätzen besteht, eröffnet das Werk. Der letzte Satz enthält den bei Mendelssohn nur noch einmal im gesamten Œuvre vorkommenden Zusatz „religioso“<sup>99</sup>. Zwar hat Mendelssohn den Instrumentalteil in seinem penibel durchgesehenen Erstdruck der Partitur nicht näher bezeichnet, sondern nur die Satzbezeichnungen darüber notiert – der Zusatz *Sinfonia* findet sich erst in späteren Drucken –, aber in Anbetracht der einleitend bereits erwähnten Proportion zwischen Instrumental- und Vokalteil, der bereits zitierten brieflichen Äußerung gegenüber Klingemann vom 18. November 1840<sup>100</sup> sowie der hier nicht näher zu erläutern- den motivischen Bezüge beider Teile bleibt zu überlegen, ob die Eröffnung nicht durchaus als *Sinfonia*<sup>101</sup> oder als Proömium bezeichnet werden kann. Immerhin hat der Komponist in Bezug auf die Überarbeitung von Nummer 6 als dem Hauptstück des Werkes gesprochen, was eine Gleichrangigkeit beider Teile, die durch die Bezeichnung *Symphonie-Cantate* evo-

98 Vgl. den bereits zitierten Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 21.7.1840.

99 Lediglich in der Orgelsonate op. 65 Nr. 4 in B-Dur findet sich der Zusatz „religioso“ ebenfalls.

100 Vgl. dazu oben, S. 254.

101 Armin Koch wählt in seiner Dissertation diese Bezeichnung; vgl. Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen 2003, S. 167–171).

ziert wird, auflöst.<sup>102</sup> Bereits Sulzer hat in seiner Ästhetik der Symphonie Sinfoniacharakter zugeschrieben: „Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschikt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Kammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzweck [sic!] vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruck [sic!] des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stük [sic!] im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schickt [sic!], unterscheiden.“<sup>103</sup> Beabsichtigte Bezüge zwischen Mendelssohn und Sulzers Ästhetik lassen sich zwar in der Korrespondenz nicht nachweisen, aber Parallelen zwischen dem Instrumentalteil des *Lobgesangs* und dem Symphonie-Verständnis Sulzers scheinen auch nicht gänzlich abwegig, sind eher deutlich erkennbar.

2. Der instrumentalen Einleitung folgt durch den Chor Nr. 2 eine vokale. Dieser Gedanke geht bereits aus dem angesprochenen Brief Mendelssohns an Klingemann vom 18. November 1840 hervor.<sup>104</sup> Der solistische Teil in Nr. 2 leitet in das Werkinnere über und bildet zugleich den formalen Rahmen zum individuellen Lobpreis in Nr. 9. Textbasis sind Psalmverse und damit das Alte Testament.

3. Es folgt ein soteriologisch geprägter Abschnitt der Nummern 3–5. Die Textgrundlage besteht hier ebenfalls aus Psalmversen.

4. Dem soteriologischen folgt ein eschatologischer Abschnitt durch die Nummern 6–8. Hier ändert sich die Textbasis vom Alten zum Neuen Testament. Der Höhepunkt dieses Wechsels und des Werks besteht in der Offenbarung Gottes durch das Sopran-Rezitativ am Ende der Nr. 6, welches im Chor Nr. 7 seine Bestätigung findet. Der Choral Nr. 8 führt zum Alten Testament zurück.

5. Den lobpreisenden, erneut auf Psalmversen basierenden Schluss bilden die Nummern 9 und 10. Hier ergibt sich die formale Parallele nun zu Nr. 2 einmal in vokaler Hinsicht durch einen individuellen Lobpreis, der in den kollektiven mündet, zugleich aber auch eine Parallele zu Nr. 1 als Abschluss des alle, „die Odem haben“, umfassenden Lobes.

Musikalisch wird diese Gliederung in mehrfacher Hinsicht unterstützt, wovon hier exemplarisch lediglich die Tonartbeziehungen hervorgehoben seien. So fällt auf, dass Mendelssohn im Zusammenhang mit alttestamentlichen Textstellen jeweils Mediantbeziehungen – Parallelen eingeschlossen – und B-Tonarten verwendet. Im Zusammenhang mit neutestamentlichen Textstellen verwendet er Kreuztonarten, die in Dominantbeziehungen zueinander stehen. Diese können ihrerseits wiederum im Mediantverhältnis zur Grundtonart betrachtet werden. Jene Tonartbeziehungen sind bereits im instrumentalen Proömium angelegt, wie die obige Tabelle zeigt. Aus diesen Tonartbeziehungen wird deutlich, dass Mendelssohn Altes und Neues Testament nicht nur innerhalb der textgebundenen Handlung, sondern auch musikalisch aufeinander bezieht.

102 Vgl. den bereits zitierten Brief an Carl Klingemann vom 10.3.1841.

103 Johann Georg Sulzer, Art. „Symphonie“, S. 478–480, hier S. 478f.

104 Vgl. oben, S. 256.

Bemerkenswert ist das Verhältnis der Tonarten zueinander aber auch im Hinblick auf den Symbolcharakter für die Rezeption, da die Mediantenrückung seit Carl Maria von Weber und Gustav Reichardt „als sakralisierendes musikalisches Zeichen“<sup>105</sup> konnotiert war: „Beide hatten die Mediantenrückung als musikalisches Zeichen verwendet, wenn es um das erlösende Einwirken Gottes auf die deutsche Nation ging. Die Rückung sollte lautmalerisch verdeutlichen, daß metaphysische Kräfte die deutsche Nation aus den politischen Niederungen der Gegenwart in eine erlösende Zukunft emporzuheben vermochten.“<sup>106</sup> Ob nun Mendelssohn den *Lobgesang* versteckt einer nationalen Festinterpretation öffnen wollte, sei dahingestellt. Jedoch konnte dies im Rahmen des national aufgefassten Gutenbergfestes zusammen mit der Symbolik, die Mendelssohn im Kantatenteil verwendete, so empfunden werden. Auf jeden Fall aber unterstützt Mendelssohn durch die Mediantbeziehungen die soteriologischen Aussagen seines Librettos. Gleichzeitig wird aber auch der eschatologische Teil, der Anbruch des Neuen, nicht nur durch die einzige vor Satzbeginn stehende Generalpause des Werks, sondern auch durch C-Dur und die Kreuztonarten klanglich deutlich herausgehoben. Dabei kommt besonders der Tonart D-Dur Bedeutung zu, indem die Offenbarung „Die Nacht ist vergangen“ und der darauffolgende Chor in dieser gesetzt sind. Dass dieses mit Bedacht geschehen ist, zeigt eine ungewöhnliche Mitteilung des Komponisten, der mit Äußerungen über seine Kompositionen sonst sehr zurückhaltend war. An Ludwig Friedrich Christian Bischoff in Wesel schreibt er: „Wüßten doch nur mehr Leute aus einem Kunstwerk zu erkennen, was einer damit hat ausdrücken und machen wollen, – wie Sie das so zu fühlen und zu sagen wissen. Sie haben die Stelle mit dem Hüter am Schlusse so wieder angebracht, daß man gar zu gern irgendwie oder wo ein d dur möchte klingen hören und sich recht nach dem Schluß der Fermate sehnt. Die dauert aber lange, und es möcht' einem graulich dabei werden.“<sup>107</sup> Die Aussage dürfte sich auf Takt 126 beziehen, der letzten Wiederholung der Frage „Ist die Nacht bald hin?“, die gleich zwei Fermaten enthält. Das erwähnte D-Dur folgt direkt im Anschluss. Zwar zeigt die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Tonartencharakteristik, dass in der Musiktheorie Unterschiedliches mit D-Dur verbunden wurde, dennoch lässt sich für diese Tonart eine überwiegend positive, glänzende, teils auch kämpferische Grundstimmung ausmachen.<sup>108</sup> In der *Deutschen Encyclopädie* verbindet man mit D-Dur „ausgelassene Lobgesänge“: „Das D wirft Feuer in die Herzen. Nun wird der ganze Körper belebt, der Geist schwingt sich zu Heldenthaten, wird zu frechen, freudigen, ja etwas ausgelassenen Lobgesängen aufgemuntert. Auch der Donnergott hat Anspruch auf diesen Ton.“<sup>109</sup> Bei Christian Friedrich Daniel Schubart verbinden sich mit der Tonart Triumph, Halleluja, Kriegsgeschrei, Siegesjubel. „Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufauchenden Chöre in diesen

105 Dietmar Klenke, *Der singende „deutsche Mann“*. *Gesangvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*, Münster u. a. 1998, S. 67.

106 Ebd., S. 87.

107 Brief Mendelssohns an Ludwig Friedrich Christian Bischoff vom 22.7.1842, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, S. 459.

108 Vgl. dazu den Anhang bei Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (= Europäische Hochschulschriften 36/6), Frankfurt a. M. 1983, S. 466–484 sowie ebd., S. 403 und S. 409.

109 Anonym, Art. „Ausdruck (musikalischer)“, in: *Deutsche Encyclopädie, oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten*, Bd. 2, hrsg. von Heinrich Martin Gottfried Köster, Frankfurt a. M. 1779, S. 384–387, hier S. 386.



Ton.<sup>110</sup> Betrachtet man Mendelssohns Äußerung vor diesem Hintergrund, so kann man den Eindruck gewinnen, dass er den Anbruch des Reiches Gottes als Triumph der christlichen Anschauung darstellt und durch die Wahl der Tonart unterstützt. Schubarts Tonartencharakteristik könnte auch im Hinblick auf den den eschatologischen Teil abschließenden Choral „Nun danket alle Gott“ (G-Dur) herangezogen werden: „jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; – mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens lässt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken.“<sup>111</sup>

Durch diese Bezüge bei gleichzeitig deutlicher Hervorhebung der Nummern 6–8 werden die theologische Aussage und die Form unterstützt. Wenn sich Mendelssohn von Bischoff verstanden fühlt, wie aus dem genannten Briefzitat hervorgeht, und Bischoff zur Form in der Rezension schreibt: „Die Form ist Bedingung der Kunst; die Formen aber sind veränderlich. Die besondere Form wird etwas Sach- und Zeitgemässes zugleich sein müssen. Eine nicht zeitgemässe, so gern wir uns bei alten Kompositionen ihr fügen, würde in einer heutigen, als etwas Fremdes, dem Komponisten selbst nicht Eigenes, auch nicht zu unserm Innern sprechen. [...]“<sup>112</sup>, dann kann man schließen, dass Mendelssohn die Form der Symphonie mit Chören nicht für zeit- oder sachgemäß hielt, zumal, wenn das Werk auch außerhalb von Nationalfesten, wie es das Gutenbergfest ja zweifelsohne war, erklingen und als geistliche Musik verstanden werden sollte. Ein Oratorium wäre aber wohl hauptsächlich aus Zeitgründen nicht denkbar gewesen, zumal das Thema der Psalmsauswahl einen solchen Stoff nicht hergab.

Vergleicht man nun die Gliederung des *Lobgesangs* mit dessen Textgrundlage, dem Buch der Psalmen, so zeigt sich, dass dieses aus fünf Büchern besteht und eine doppelte Einleitung, genannt Proömium, hat. Damit ergibt sich aus formaler Perspektive eine deutliche doppelte Parallele, die – unter der auf den vorherigen Textanalysen beruhenden Prämisse, das Werk als Einheit und nicht den Vokalteil als Dopplung oder Vollendung des Instrumentalteils zu betrachten – auch als Analogie gesehen werden kann. Insofern und unter Berücksichtigung von Mendelssohns bereits zitierter Aussage: „[...] die 3 Sätze zu lang als Einleitung wären, und doch immer das Gefühl behielt, als fehlte etwas bei der bloßen Einleitung“<sup>113</sup>, stellt sich die Frage, ob Mendelssohn durch die Überarbeitung sowohl formal als auch inhaltlich der ursprünglichen Aussage, „nur an einem größern, etwas ausgeführteren Psalm“<sup>114</sup> zu arbeiten, letztlich nicht doch näherkam als es der Begriff der Symphonie-Cantate auszudrücken vermag.

110 Ludwig Schubart (Hrsg.), *Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 379.

111 Ebd., S. 380.

112 Ludwig Friedrich Christian Bischoff, „Recension“, in: *AMZ* 44 (1842), Sp. 181–185, hier Sp. 183f.

113 Brief Mendelssohns an Carl Klingemann vom 18.11.1840, vgl. oben, S. 254.

114 Vgl. Brief Mendelssohns an den Verleger Simrock vom 25.2.1840, in: Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7, S. 173f., hier S. 173.

Satz	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6	Nr. 7	Nr. 8	Nr. 9	Nr. 10
Satzart	Chor mit S-Solo	Rezitativ	Arie	Chor	Arie / Chor	Arie / Rezitativ	Chor	Choral	Duett	Chor
Inhalt	Lob	Glaube	Gnade, Barmherzigkeit	Gnade, Barmherzigkeit, Glaube	persönliche Gotteserfahrung – Gottesvertrauen: 1) Von Gott (Gnade) 2) Zu Gott (Glaube) → Gott und Mensch als Partner, Dialogizität	Gerichtsszene, Allmacht Gottes, Offenbarung Gottes: Äonenwende	Erkennen der Äonenwende, Buße, Umkehr	Dank für die Gnade Gottes, Lob des Schöpfergottes	Lob und Dank für die Treue Gottes, Erhörungsgeheimnis, Barmherzigkeit und Gnade → Glaube	Lob, bei der Uraufführung zusätzlich Jüngstes Gericht

Tabelle 2