

Gründerzeitliche Festkultur – die „Bismarckhymne“ von Karl Reinthaler und ihre Beziehung zum „Triumphlied“ von Johannes Brahms

von Sabine Giesbrecht-Schutte, Osnabrück

Die Gründerzeit in Deutschland ist getragen von Wellen nationaler Hochstimmung, die in zahlreichen Jubiläumskonzerten, Festakten, Aufmärschen, Paraden oder historischen Umzügen ihren Ausdruck findet. Aufgabe der dafür geschaffenen, repräsentativen Festmusik ist es, die gerade errungene Weltgeltung Deutschlands auch in der Musik öffentlich und für alle Bürger vernehmlich zu machen und sie auf diese Weise an dem Triumph teilhaben zu lassen. Die „große Zeit“, von der Walter Kempowski in einem seiner Romane berichtet, wird überstrahlt von der überwältigenden Erfahrung der Reichseinigung und ist – wie Theodor Fontane in *Frau Jenny Treibel* anmerkt – auch dem nüchternsten Bürger zu Kopfe gestiegen.

Gründerzeitliche Musikwerke vermögen diesem hochgestimmten Lebensgefühl Ausdruck zu geben, sind stark wirkungsorientiert und entfalten in einer großen, begeisterten Hörergemeinde erst richtig ihre nationale Botschaft. Die lang entbehrt nationale Identität wird in einer solchen Gemeinschaft emotional erlebt und die Musik damit zwangsläufig politisiert, ohne daß dem jeweiligen Komponisten deshalb immer eine aktiv nationalistische oder sogar chauvinistische Einstellung nachzusagen wäre.

Wenn von der Gründerzeit und einer für sie repräsentativen Musik gesprochen wird, so ist nicht nur die Musikkultur der Jahre 1870/71 gemeint, sondern ihr sind auch jene Werke und Aufführungen zuzurechnen, die ihre Entstehung dem Akt der Reichsgründung verdanken oder den politischen Protagonisten, Otto von Bismarck und Kaiser Wilhelm I., erkennbar verpflichtet sind. Diese sind die eigentlichen ‚Gründer‘ und prägen mit ihrer Politik die erste Etappe der Kaiserzeit in Deutschland. Nach dem Tod Wilhelms I. im Jahr 1888, bzw. der Demission Bismarcks 1890, beginnt eine neue, von der Politik Wilhelms II. bestimmte Ära, die die Gründerzeit ablöst und als Wilhelminische Phase bezeichnet werden kann.¹

Typisch gründerzeitliche Kompositionen thematisieren die politische Neuordnung, indem sie z. B. den ‚Schmied‘ des deutschen Reiches, Fürst Otto von Bismarck, feiern und ehren.² Zu den größeren Werken dieser Kategorie gehören die *Bismarck-Hymne* op. 51 von Hugo Jüngst, *Bismarck. Ein Hymnus für Männerchor und Orchester* von Otto Naumann op. 9 oder das *Bismarck-Lied* von Reinhold Becker nach einem Text von Paul Heyse.³ In diesen, heute kaum noch bekannten Stücken, oft aus der Feder städtischer Chordirektoren, manifestiert sich deutlich der Geist der Gründerzeit, der in der Regel

¹ Zu den zwei Phasen vgl. Theodor Schieder, *Das Deutsche Kaiserreich von 1871 als Nationalstaat* (= Kleine Vandenhoeck Reihe 1563), Göttingen 1992, hier S. 48.

² Sabine Giesbrecht-Schutte, „Bismarck-Lieder und Bismarck-Kult“, in: *Regionale Stile und volksmusikalische Traditionen in populärer Musik*, hrsg. von Helmut Rösing (= Beiträge zur Populärmusikforschung 17), Karben 1996, S. 6–29.

³ Fundort: Staatsbibliothek Berlin.

verbunden ist mit einer Rückbesinnung auf eine konservative Harmonik und klassizistische Formgebung.⁴

Auch bekannte Komponisten sind sich nicht zu schade, die Reichsgründer mit populären Festmusiken zu ehren, wie der *Kaisermarsch* von Richard Wagner oder das *Triumphlied* von Johannes Brahms zeigen. Man unterschätzt ihre Bedeutung, wenn man sie nur als bedauerliche künstlerische Entgleisungen betrachtet, ihren ästhetischen Wert verkleinert und sie in ihrer Funktion als Ausdruck gründerzeitlicher Fest- und Feierkultur nicht ernstnimmt. Sie sind Zeugnisse dafür, wie berühmte und lebenserfahrene Komponisten vom Sog der politischen Ereignisse erfaßt werden, fasziniert der aus drei europäischen Kriegen erwachsenen Reichseinigung zuschauen und als Komponisten darauf reagieren.

Was bewegt die Musiker, Werke dieser Art zu schreiben? Von welchen Ideen lassen sie sich leiten und wodurch entfaltet die Musik ihre Wirkung? Wie läßt sich das „Deutsche“, das nationale, das politische Moment darin dingfest machen?

Fragen dieser Art sollen an das *Triumphlied* op. 55 von Johannes Brahms und an eine im Anspruch ähnliche Komposition, die *Bismarckhymne* op. 29 von Karl Reinthaler gestellt werden. Beide Werke haben – ebenso wie die Komponisten – weltanschaulich und künstlerisch einiges miteinander gemeinsam. Es sind großbesetzte Orchesterwerke mit Chor und Solostimmen, satztechnisch an Händelsche bzw. Bachsche Vorbilder angelehnt und in ihrer Monumentalität gleichermaßen repräsentativ für gründerzeitliches Denken und Komponieren. Zugleich werfen die Begleitumstände ihrer Entstehung ein Licht auf die persönliche Beziehung zwischen Brahms und Reinthaler.

Brahms und Reinthaler: Eine Künstlerfreundschaft

Johannes Brahms und der elf Jahre ältere Karl Reinthaler⁵ sind freundschaftlich miteinander verbunden, wie der langjährige Briefwechsel zwischen ihnen zeigt.⁶ Bei der Beerdigung von Robert Schumann sollen sie sich zum ersten Mal getroffen haben.⁷ Reinthaler hat sich als Musikdirektor und Domkantor unermüdlich für Brahms eingesetzt und am 10. April 1868 die zu dem Zeitpunkt noch sechssätzigige Fassung des *Deutschen Requiems* in Bremen zur Uraufführung vorbereitet. Anlässlich dieser Ereignisse hat ihm Brahms das „Du“ angeboten und ist später sogar bereit, den erkrankten Reinthaler in Bremen zu vertreten. Er hat den Chordirektor, der wegen seines

⁴ Karl Gustav Fellerer (*Der Akademismus der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts* [= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 212] Opladen 1976, S. 42) weist besonders auf den Konservatismus der Vertreter der Berliner Akademie der Wissenschaften hin. Diese vertritt „im Bewußtsein der Einheit von Thron und Altar und der nationalen Machtentfaltung“ bewährte Gestaltungen der Musik. „Die zahlreichen Kaiserhymnen und Reformationskantaten oder Vaterlandskompositionen sind wie die hymnischen Werke für Militär- und Blasmusik ein Zeichen dieser nach der Reichsgründung hervortretenden Haltung.“

⁵ Die geringe Beachtung Reinthalers in gegenwärtigen Lexika läßt es angezeigt erscheinen, auf folgende Arbeit hinzuweisen: Oliver Schwarz, *Karl Martin Reinthaler. Aus dem Leben eines Bremer Musikdirektors und Domkantors*. Diplomarbeit zum Kirchenmusikexamen (A), o. J., (Staatsarchiv Bremen, Sign. U-945, 1996/253).– In diesem Zusammenhang danke ich den MitarbeiterInnen des Bremer Staatsarchives, insbesondere Herrn Detlev Klanke, für die Hilfe bei meinen Nachforschungen.

⁶ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler (1867–1893)*, hrsg. von W. Altmann, Berlin 1908.

⁷ Klaus Blum, *Musikfreunde und Musici, Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*, Tutzing 1975, S. 282.

konservativen Musikgeschmacks zeitweilig massiven Anfeindungen ausgesetzt war, gegenüber Hans von Bülow verteidigt und seinen Einsatz für das Musikleben der Hansestadt gewürdigt.⁸ Im Anschluß an das *Deutsche Requiem* wird der erste Satz des *Triumphliedes* am 7. April 1871 im Bremer Dom uraufgeführt. Brahms bezeichnet diesen Chor als „eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr“ und baut offenbar auf seine Schlußwirkung, da er bei Reinthaler anfragt, ob es möglich ist, ihn am Ende des Konzerts „etwa statt des Händelschen Halleluja“ singen zu lassen.⁹ In der Rezension der *AMZ* wird die Qualität der Aufführung mit dem Wirken Reinthalers in Verbindung gebracht: „Diese fortdauernd guten Aufführungen und überhaupt die lebendige Bewegung in unserem Concertleben verdanken wir im wesentlichen unserem trefflichen Carl Reinthaler.“¹⁰

Brahms ist dem rührigen Musiker persönlich gewogen und unternimmt mit ihm Konzertveranstaltungen, z. B. in Oldenburg, Hamburg, Bonn, Köln oder Stuttgart. Die künstlerische Nähe schafft die Basis auch für private Urlaubskontakte. Der angesehene Brahms wird für Reinthaler in künstlerischer wie in weltanschaulicher Hinsicht zum Vorbild. Gemeinsam ist beiden die Verwurzelung in der preußisch-protestantischen Tradition sowie eine reservierte Haltung gegenüber Vertretern der Neudeutschen Schule. Nicht zufällig sind sie deshalb in Berlin angesehen, einer Stadt, deren „Akademiker“ sich mit Richard Wagner und anderen, als neudeutsch eingestuften Komponisten schwergetan haben.¹¹ Friedrich Wilhelm IV. läßt dem jungen Reinthaler ein mehrjähriges Reisestipendium zukommen, und Kaiser Wilhelm I. ist bei der Uraufführung seiner Oper *Käthchen von Heilbronn* zugegen. Der Erfolg seiner Kompositionen in der Berliner Hof-Oper wird gekrönt durch die 1882 vom Kaiser ausgesprochene Ernennung zum Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften.

Johannes Brahms erfreut sich der uneingeschränkten Wertschätzung führender Kreise Berlins und ist mit zahlreichen Aufführungen seiner Werke unter der Leitung der Freunde Hans von Bülow und Joseph Joachim in der Hauptstadt präsent, wo seine Musik als Verwirklichung der dort gepflegten klassizistischen Ideale gilt. Er ist seit 1874 Mitglied der Akademie der Künste, eine Auszeichnung, die auch Joseph Joachim zuteil wird, der später Vizepräsident dieser für das preußische Musikleben so wichtigen Institution wird, welche die preußische Regierung in Personal- und Sachfragen zu beraten hatte.¹² 1887 verleiht ihm die Stadt den Orden *Pour le mérite*. Die von Brahms wie auch von Reinthaler vertretenen klassischen Leitbilder bestimmen in hohem Maße das Berliner Konzertleben. Hans von Bülow, der Reinthaler als tüchtigen Musiker schätzt, kommentiert diese Tendenz im Jahr 1878 ironisch: „[...] überhaupt bin ich aus mehrfachen politischen Gründen, wie übrigens auch aus Neigung ‚unjeheuer klassisch‘ – was meine Popularität zur Zeit bedeutend fördert.“¹³

Nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch vertreten Brahms und Reinthaler ähnliche Einstellungen. Sie betrachten die preußische Expansions- und Einigungspolitik

⁸ Reinhold Sietz, „Reinthaler, Karl Martin“, in: *Rheinische Musiker*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 53), Köln 1962, Folge 2, S. 76–78, hier S. 77.

⁹ Brahms, *Briefwechsel mit Reinthaler*, S. 36.

¹⁰ *AMZ* 6, Nr. 22 (31. Mai 1871), Sp. 350.

¹¹ Vgl. dazu Fellerer, *Akademismus*, S. 41 f.

¹² Ebd., S. 36 u. 38.

mit Wohlwollen und verehren Bismarck und die Hohenzollern. Im Abstand von wenigen Jahren schreiben beide ein großes hymnisches Werk mit gründerzeitlichem Gehalt. Brahms verfaßt 1871 das *Triumphlied*, das Wilhelm I., dem ersten deutschen Kaiser gewidmet und in Briefen von ihm an den Dirigenten der zweiten (vollständigen, dreisätzigen) Karlsruher Aufführung, Hermann Levi, sowie an den Verleger Simrock als *Bismarck-Lied* bezeichnet ist.¹⁴ Den Brief an den Kaiser, in dem er ihn um Annahme der Widmung bittet, eröffnet Brahms mit folgenden Worten: „Die Errungenschaften der letzten Jahre sind so groß und herrlich, daß es demjenigen, dem es nicht vergönnt war, die gewaltigen Kämpfe für Deutschlands Größe mitzukämpfen, um so mehr ein Herzens-Bedürfnis sein muß zu sagen und zu zeigen: wie beglückt er sich fühlt, diese große Zeit erlebt zu haben.“¹⁵ Für einen Künstler, der als eher zurückhaltend und vorsichtig bei seiner Wortwahl in der Öffentlichkeit geschildert wird, erscheint dieses Vokabular ungewöhnlich emotional.

Freund Reinthaler komponiert wenige Jahre später, 1874/75, ebenfalls ein Werk mit politischem Hintergrund, die *Bismarckhymne* für Soli, Chor und Orchester nach einem Gedicht von Rudolph Gottschall. Die emphatische Darstellung eines von Feinden bedrohten Deutschland sowie die Verdienste des Reichsgründers bestimmen den Inhalt der Komposition.

Brahms – Überlegungen zum gründerzeitlichen Gehalt des „Triumphliedes“

Martin Geck hat sich unlängst darüber ausgelassen, daß er im Zusammenhang mit politischen Ereignissen im Leben von Johannes Brahms in erster Linie an die Reichsgründung denke.¹⁶ Friedhelm Krummacher hingegen warnt vor einer „voreiligen Verknüpfung historischer Umstände mit dem Werk“; der Patriotismus von Johannes Brahms sei zeittypisch und außerdem vor allem durch Max Kalbeck unzulässig übertrieben dargestellt worden. Die nationale Rezeption des *Triumphliedes* habe spätere Aufführungen, die das Werk seiner Qualität wegen verdient hätte, kaum zugelassen.¹⁷

Eine solche Abschwächung des politischen Gehalts verkennt allerdings die Intentionen des Komponisten. Diese sind derart politischer Natur, daß es nicht unbillig erscheint, beim *Triumphlied* von einem gründerzeitlichen Werk zu sprechen, die nationale Begeisterung des Komponisten als authentisch und als ein sein damaliges Leben prägendes Gefühl anzusehen. Mit Ausnahme der dem *Triumphlied* nahestehen-

¹³ Hans von Bülow, *Briefe und Schriften VI*, hrsg. von Marie v. Bülow, Leipzig 1904, Bd. V, S. 493. Im Zusammenhang mit einer von ihm dirigierten Aufführung findet er lobende Worte für die *Bismarckhymne*. Zur freundlichen Beurteilung s. auch S. 427 f. u. 475. Die Oper *Edda* hält er (S. 501) hingegen für wenig bedeutend.

¹⁴ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi*, hrsg. von Leopold Schmidt (= J. Brahms, Briefwechsel 7), Berlin 1910, Nachdr. Tutzing 1974, S. 84; Brief vom 24.9.1871, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Fritz Simrock*, Bd. 1, hrsg. von M. Kalbeck (= J. Brahms, Briefwechsel 9), Berlin 1917, Nachdr. Tutzing 1974, S. 103 f.

¹⁵ Zit. nach Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Regensburg 1983, S. 61.

¹⁶ Martin Geck, *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993, S. 207.

¹⁷ Friedhelm Krummacher, „Eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr. Eschatologische Visionen im Triumphlied von Johannes Brahms“, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegret Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, Kassel 1995, S. 640.

den *Fest- und Gedenksprüche*¹⁸ hat Brahms kein weiteres großes, in diesem Sinne politisches Werk mehr geschrieben, insofern ist diesem eine Sonderstellung im gesamten Œuvre einzuräumen. Er ist also kein ‚Staatskompositeur‘, wie Richard Wagner, nicht ohne Häme, behauptet hat.¹⁹ Dieser, selbst Verfasser eines konkurrierenden gründerzeitlichen *Kaisermarsches*, nahm Anstoß am vorgeblichen Eklektizismus des *Triumphliedes*, das er 1874 aus der Hand Friedrich Nietzsches empfing, der es – zu Wagners Ärger – sehr schätzte.²⁰

Das Stück wegen seines politischen Inhalts als Gelegenheitskomposition abzutun, würde seinem Gehalt allerdings auch nicht gerecht. Dazu ist es zu ambitioniert und bedeutsam in seinem biblischen Anspruch, seiner umwerfenden klanglichen Präsenz und in seiner Position als Nachbar des *Schicksalsliedes* op. 54. Eher ist seine Eigenart innerhalb des gesamten Œuvres hervorzuheben und zu zeigen, wie sich bei Brahms, der vom fernen Wien aus über Jahre hin die Entwicklung in Deutschland interessiert beobachtet, politische Ideen zusammenschieben, die dann ästhetisch in ein *Te Deum* für den ersten deutschen Kaiser münden.

Im folgenden soll die patriotische Hochstimmung in Selbstzeugnissen des Komponisten umrißhaft erfaßt und gezeigt werden, wie sie nicht nur biographisch relevant ist, sondern auch als auslösendes Moment für die Komposition des *Triumphliedes* angesehen werden kann. Trotz der durch die Komposition des *Schicksalsliedes* verzögerten Arbeit am 2. und 3. Satz sowie späterer kritischer Äußerungen („Kaiserliches Schnadahüpferl, neueste Seeschlange, Ungetüm“²¹), die sich eher auf ästhetische Probleme beziehen – etwa auf die monumentale Klangentfaltung oder die Popularität motivischer Einfälle – spricht hier nicht der Komponist eines unbedeutenden Nebenwerkes. Mit diesem Werk wird ebenso Geschichte geschrieben, wie etwa mit dem *Deutschen Requiem*, nur in anderer Weise.

Der Aufführungsrahmen könnte wehevoller und würdiger kaum sein: Der erste Satz, das *Halleluja*, erklingt am 7. April 1871 im Rahmen eines Karfreitagskonzertes zu Ehren der Gefallenen im Bremer Dom. Es bildet den emphatischen Abschluß eines Konzertes, das mit dem *Deutschen Requiem* eröffnet und vom Komponisten selbst dirigiert wird. Karl Reinthaler hat die Aufführung sorgfältig vorbereitet und empfängt von Brahms die Nachricht: „Lieber, im Notfall treiben wir etwas Schwindel beim ‚Triumphlied‘ – lassen den Chor singen, was er will, Du spielst auf der Orgel dazu, so laut, als es nur Bismarck verdient, und ich schlage den Takt dazu auf die Melodie: Hoch soll er leben [...] dreimal hoch.“²² Die vollständige Aufführung erfolgt erstmals unter dem Dirigenten Hermann

¹⁸ Brahms hatte ursprünglich die Absicht, ein Baritonsolo auf Psalm 22 zwischen den zweiten und dritten Satz des *Triumphliedes* einzuschieben („Unsere Väter hoffen auf dich“). Daraus wurde später die erste Nummer der *Fest- und Gedenksprüche* op. 109. Vgl. Siegfried Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin 1958. – Die *Fest- und Gedenksprüche* schreibt er zur Feier der Ehrenbürgerwürde, die ihm 1879 von der Stadt Hamburg verliehen wird und die – interessanterweise – bis zu diesem Zeitpunkt nur Bismarck und Moltke erhalten hatten.

¹⁹ Nach Geck, *Von Beethoven bis Mahler*, S. 208.

²⁰ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1980, S. 676 f.: Wagner habe laut aufgelacht, daß das Wort „Gerechtigkeit“ vertont worden sei und das Stück verärgert als Konglomerat aus „Händel, Mendelssohn und Schumann in Leder gewickelt“ bezeichnet.

²¹ Johannes Brahms, *Briefe an P. J. Simrock u. Fritz Simrock* (wie Anm. 14), S. 143 u. 107 f.

²² *Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler* (wie Anm. 6), S. 37.

Levi am 5. Juni 1872 im Hoftheater Karlsruhe; ihr folgen weitere Konzerte nach.²³ Der Enthusiasmus hat sich auch auf Levi übertragen; am 11. August mahnt er die Beendigung des zweiten und dritten Satzes an und fügt hinzu: „Caeterum censeo, Te Deum esse perficiendum et Bismarckio dedicandum.“²⁴ Nach Durchsicht des Stückes schreibt er an Brahms, er laufe „wie im Dusel umher, denke an Nichts als an apokalyptische Reiter und D-Trompeten“. Dann, an den Komponisten gewendet, fügt er im Stil des hymnischen Bibeltexes hinzu: „Heil und Preis und Dank der Stunde, da Du der Nation gegeben wurdest!“²⁵

Äußerungen dieser Art treffen auf einen Adressaten, dessen Begeisterung für die nationale Entwicklung in Deutschland den Freunden wohl bekannt ist. Berichte über den Kriegsverlauf verfolgt er mit Spannung; an Billroth schreibt er, wie sehr es ihn dränge, die ersten französischen Gefangenen zu sehen,²⁶ und dem Vater gegenüber bedauert er, nicht in unmittelbarer Nähe des Kriegsgeschehens zu sein: „Jetzt bin ich in Salzburg geblieben und warte begierig darauf, daß die Franzosen gute Schläge kriegen [...] Heute ist die erste Siegesnachricht gekommen. Ob Ihr da oben wohl auch etwas erlebt? Ich möchte gar zu gern in Deutschland jetzt sein; man ist hier so draußen und es geht einen doch an. Kann man auch nicht mitschießen, so möchte man doch die Soldaten-Landsleute sehen und zuhause sein, wenn Sieg verkündet wird.“²⁷

Der Sieg der Deutschen über die Franzosen reißt ihn so mit, daß darüber künstlerische Normen auf der Strecke bleiben, für die der Komponist des *Deutschen Requiems*, des *d-Moll-Klavierkonzertes* sowie zahlreicher Klavier-, Kammermusik- und Chor-Kompositionen bis zu dem Zeitpunkt bekannt geworden war. Sein *Triumphlied* ist eine gewaltige Siegesmusik, die ein Stück der sonst für Brahms typischen ästhetischen Autonomie aufgibt und bewußt auf Effekt hin angelegt ist, wie Brahms in einem Brief an Theodor Billroth selbst formuliert: „Das Konzert ist der vielen Sänger und des Spektakels wegen im Theater, nachher ist Gelegenheit, Bismarck leben zu lassen – mein Lied soll sehr lustig klingen.“²⁸ Und etwas später berichtet er dem Freund über die Aufführung: „Daß Sie das Konzert nicht gehört, muß ich hinterher sehr beklagen. Sie haben nicht leicht ein vornehmeres und schöneres gehört. Ich habe wohl kaum je so sehr den Eindruck gehabt, daß jeder übertoll seine Schuldigkeit tue. Jeder sang und spielte, als ob von ihm allein das Ganze abhinge, wie es denn ja sein muß, soll etwas vortrefflich werden. Aber das war diesmal fast lustig zu sehen und zu hören. So werde ich auch mein Lied, das doch auf größere Massen berechnet ist, doch nicht leicht mit mehr Vergnügen hören. Die Leute haben es wirklich gemacht wie unsere Soldaten in Frankreich, wo ja auch tausend an ihrem Platz, so gut wie sonst ihrer hunderttausend,

²³ Vgl. Angelika Horstmann, *Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880*, Hamburg 1986, S. 202 f.

²⁴ Kross, *Die Chorwerke*, S. 317.

²⁵ Brahms, *Briefwechsel mit Hermann Levi* (wie Anm. 14), S. 86.

²⁶ Brief an Theodor Billroth, Mai 1871, zit. nach: *Brahms-Briefe*, hrsg. von Hans Gal (= Fischer tb 980), Frankfurt am Main 1979, S. 86: „Mit welchen Gedanken und Empfindungen fährt man durch das herrliche Land! Wie bewegt und gerührt, wie froh und stolz! – Mir wird es doch mein Lebtage ein Ärger sein, daß ich mich im vorigen Jahre ...abhalten ließ, nach Deutschland zu gehen. Jetzt muß ich nachgenießen; aber ich genieße auch wie ein Kind – wenn ich chirurgische Briefe lese oder französische Gefangene sehe ...“

²⁷ Brief vom 5. August 1870, zit. nach *Brahms-Briefe*, S. 49 u. 50.

²⁸ Brief vom 22. Mai 1872, zit. nach *Brahms-Briefe*, S. 87.

das Beste leisteten. Das Stück trat einem so vortrefflich kühn und lebendig entgegen, ich konnte mich kaum verwundern, daß es derart zündete.“²⁹

Der „triumphale“ Erfolg des Werkes ist nach diesen Bemerkungen also kalkuliert, seine Massenwirkung in die Struktur einkomponiert, innerhalb derer die Zitate der Kaiserhymne („Heil Dir im Siegerkranz“) und des Chorals („Nun danket alle Gott“) dem Bürger die ideologische Richtung weisen. Selbst wenn man in Zweifel zieht,³⁰ ob sich im *Triumphlied* (über *Babels Fall*, wie das Stück in Analogie zur Kapitelüberschrift der Offenbarung Johannis 19 vollständig heißen müßte) massive antifranzösische Ressentiments des Komponisten verstecken und mit der babylonischen Hure die Stadt Paris gemeint ist, so redet das Werk insgesamt doch von Sieg, Triumph und Herrschaft und kann im Zusammenhang mit dem Entstehungskontext kaum anders als im gründerzeitlichen Sinne gedeutet werden.

Ist dieses auftrumpfende Moment – der metaphysische Anspruch, die erschlagenden Wiederholungen im doppelhörigen Halleluja und Amen, die starke Bläser-Präsenz, der Monumentalstil – eventuell Bestandteil jenes schwer faßbaren „Deutschen“, auf das französische Ohren ratlos oder ablehnend reagieren?³¹ Ist es typisch auch für andere große Werke des Komponisten? Wie kommt Hermann von der Pfordten dazu, Brahms in Anlehnung an Victor von Scheffel, Lieblingsautor Wilhelms II., den treuen Eckart des deutschen Volkes zu nennen?³² Arnold Schering hält ihn Anfang der 30er Jahre für den „deutschesten“ Komponisten überhaupt,³³ und bei Müller-Blattau avanciert Brahms 1944 schließlich zum Streiter für das „unbeirrbar Deutsche“ und gegen die „Mittelmäßigkeit und Ausländerei seiner Zeit.“³⁴ Es fällt schwer zu glauben, daß Urteile dieser Art ausschließlich die Sicht späterer Rezipienten wiedergeben und völlig losgelöst von der Faktur Brahmscher Kompositionen, z. B. vom *Triumphlied*, zustandekommen. Werkgehalt und Rezeption lassen sich nicht ohne weiteres voneinander trennen, wie an späterer Stelle noch gezeigt werden soll.

Karl Reinthalers Verhältnis zur Monarchie

Mehr als der von ihm bewunderte Johannes Brahms, ist Reinthaler von Kindheit an der Monarchie verbunden. Sein Vater (Karl Christian Wilhelm R., 1794–1863) ist Rektor am Martinsstift zu Erfurt, einem traditionsreichen Haus, in dem Martin Luther drei Jahre als Mönch zugebracht hat³⁵ und das als außerordentlich königstreu geschildert wird. Niemals werden die vaterländischen Gedenktage vergessen, und der Thronbesteigung des „geliebten“ Königs Friedrich Wilhelm IV., des „Erbauers der Lutherpforte“, wird mit

²⁹ Zit. nach *Brahms-Briefe*, S. 88.

³⁰ Krummacher, „Eine meiner politischen Betrachtungen“, S. 645 u. 649.

³¹ Zum Beispiel von Saint Sains, vgl. Konrad Huschke, *Die deutsche Musik und unsere Feinde*, Regensburg 1921, S. 56; auch Walter Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin 1913, Kap. „Nationale Musik“, S. 251, 277, 279, 287.

³² *Deutsche Musik auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt*, Leipzig 1917, S. 317.

³³ Zit. nach Constantin Floros, *Johannes Brahms, „Frei aber einsam“*, Zürich 1997, S. 259.

³⁴ Josef Müller-Blattau, *Geschichte der deutschen Musik*, ⁵Berlin 1944, S. 289.

³⁵ Carl Krebs, Art. „Karl Martin Reinthaler“, in: *ADB* (Nachträge) bis 1899, Bd. 53, Nachdr. d. Aufl. 1907, Berlin 1971, S. 292.

einer besonderen Feier gedacht. Unter dem Eindruck königlicher Reden verfaßt Reinthaler sen. das liturgische Heft *Königsworte in Volksliedern. Unserem Landesvater von Gottes Gnaden ein Hosianna aus der Lutherpforte*, von dem er 30.000 Exemplare drucken und an sämtliche preußischen Schulen versenden läßt. Jedes wichtige, die Hohenzollern betreffende Ereignis wird besonders gefeiert. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Einweihung des Denkmals Friedrichs des Großen am 31. Mai 1851 in Berlin, die im Martinsstift mit einem Jubelatorium, ausgeführt vom Musikkorps des 32. Infanterieregimentes, zelebriert wird. „Vorwärts mit Gott für König und Vaterland“ ist die von Vater Reinthaler vertretene Parole, nach der das Martinsstift geführt wird. Paul Reinthaler, Bruder des Bremer Komponisten, weiß zu berichten: Über den Hof des Neubaus vom Martinsstift „[...] ist damals fast täglich die hohe Gestalt des märkischen Junkers Otto von Bismarck dahingeschritten, der, als die Zeit erfüllet war (sic!), der ruhmreiche Berater Kaiser Wilhelms I. bei der Errichtung des deutschen Reiches werden sollte. O wenn mein Vater diese noch erlebt hätte! [...] Welches Hallelujah des Lobes und Preises würde dann am 18. Januar 1871 im Martinsstifte ertönt sein!“³⁶

Eine solche Einstellung ist wohl kaum ohne Einfluß auf den Sohn Karl Martin Reinthaler geblieben. Gesichert ist, daß Friedrich Wilhelm IV. anlässlich einer Audienz im Erfurter Martinsstift sich „huldvoll“ nach dem musikalischen Sohn erkundigt und ihm „[...] bald darauf aus eigener Entschließung ein bedeutendes Gnadengeschenk gewährte. Mein Bruder erhielt daher auch auf seine Bitte die Königliche Zusage, daß der hohe Gönner die persönliche Widmung seines ersten Hauptwerkes, des Oratoriums *Jephta und seine Tochter*, gnädig annehmen werde.“³⁷ Nach Studien in Italien und Frankreich wird er 1853 von Ferdinand Hiller als Sänger an die Rheinische Musikschule verpflichtet und ist von 1858 an als Domorganist und Dirigent der Singakademie sowie der Privatkonzerte in Bremen tätig. Stilistisch orientieren sich seine vorwiegend vokalen Kompositionen an ‚klassischen‘ Vorbildern wie Mendelssohn oder Händel. In der Fachliteratur werden seine guten Beziehungen zu Joseph Joachim und Clara Schumann hervorgehoben und seine Abneigung gegen die Neudeutsche Schule im Kontext mit seinen freundschaftlichen Beziehungen zu Brahms erwähnt, für den er als ‚Bahnbrecher‘ gewirkt habe.³⁸

Zur „Bismarckhymne“

Von dem kleineren Chorwerk *Wir Deutsche stehen fest vereint!* abgesehen, ist die Hymne das einzige dezidiert politische Werk des Komponisten.³⁹ In der Öffentlichkeit erregen die besonderen Umstände der Entstehung einige Aufmerksamkeit. Wie seine

³⁶ Paul Reinthaler, *Karl Reinthaler. Königl. Rektor des Martinsstiftes in Erfurt und seine Familie. Aus dessen Aufzeichnungen und nach eigener Erinnerung dargestellt*, Hamburg 1897, S. 3, S. 62 f.; vgl. auch S. 59–66.

³⁷ Paul Reinthaler, *Karl Reinthaler*, S. 87 f.

³⁸ Gustav Kißling, *Bremische Biographie des neunzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins, Bremen 1912, S. 400.

³⁹ Staatsbibliothek Berlin, Sign. 03830, f. 4st. gemischten Chor und Klavier, mit einem Zitat der *Wacht am Rhein*. Text: H. Grabe („Sei auf der Hut, mein Vaterland, die Feinde rüsten sich im Osten“).

1881 in Köln uraufgeführte Oper *Käthchen von Heilbronn* ist sie mit einem Preis ausgezeichnet worden, ein Umstand, der gern in den Biographien erwähnt wird.

Die Entstehung der Reinhaller-Hymne – Otto von Bismarck gewidmet – ist in gewisser Hinsicht mit dem *Triumphlied* verbunden. Brahms macht am 12. Dezember 1870 Reinhaller gegenüber⁴⁰ eine Andeutung über ein *Te Deum*, an dem er bereits arbeite. Die Antwort des Bremer Freundes folgt postwendend und trägt das Datum vom 14. Dezember 1870. Reinhaller bezieht sich hier explizit auf die Begleitumstände des Krieges, auf den Fall von Metz, auf Einquartierung und Verwundung und auf die „wunderbar reiche(n) und große(n) Zeit“. In diesem Zusammenhang fügt er hinzu: „Freilich!! Welch eine Zeit! Meine Frau sagt immer, Du seist gewiß heimlich mitgegangen ins Feld; ich meinte, Du sollst Dich doch der Welt noch aufbewahren! – Lieber Brahms! Mache Dich auf! in Deinem Gott werde Licht! Schreib das ‚Te Deum‘, was Du schreiben mußt. Es ist meine felsenfeste Überzeugung, daß dies die zweite große Tat Deines Lebens sein muß! [...] An mich ist auch der Gedanke herangetreten – allein ich könnte es nicht so – und jetzt kann ich’s gar nicht – aber Du kannst es und Du mußt es. Laß es den Zwillingbruder des ‚Requiem‘ sein!“⁴¹

Ende Februar 1871 sendet Brahms den ersten Chor des *Triumphliedes* an Reinhaller.

Diese wenigen Daten aus dem Briefwechsel zeigen, daß sich Reinhaller, erregt von den Ereignissen des deutsch-französischen Krieges und angeregt durch die kompositorischen Absichten des verehrten Freundes mit dem Gedanken getragen hat, selbst ein Stück dieser Art zu komponieren. Ausgeführt hat er diese Idee allerdings erst fünf Jahre später mit seiner *Bismarckhymne*. Und dafür gibt es einen konkreten politischen Anlaß, worüber allerdings in den Reinhaller-Biographien nichts zu finden ist.

Das Attentat und seine Folgen

Am 13. Juli 1874 wird in Bad Kissingen ein Attentat auf Bismarck verübt. Täter ist der einundzwanzigjährige katholische Böttchergeselle Ludwig Kullmann aus Neustadt-Magdeburg. Bismarck weilt gerade zur Kur in der Stadt und fährt in einem offenen Wagen durch eine von Publikum gesäumte Straße, als ein Schuß fällt: „Man sah einen mit dürftigem Arbeiteranzug bekleideten jugendlichen Mann ein Pistol fortwerfen.“⁴² Bismarck wird nur leicht an der Hand verletzt und bricht deshalb seine Kur in Bad Kissingen nicht ab. Das Attentat steht im Zusammenhang mit dem Kulturkampf des Reichskanzlers, der den Einfluß der katholischen Kirche durch gesetzliche Festlegungen einzuschränken versuchte. Kullmann hat als Motivation für die Tat diese Gesetze und die damit verbundene Beleidigung ‚seiner‘ Zentrums-Partei und ihres Führers Ludwig Windhorst angegeben.

Die Reaktionen in Deutschland sind heftig. Es „[...] erzittern die Herzen aller Reichsfreunde in dem Gedanken an den unersetzlichen Verlust, von dem das Vaterland

⁴⁰ Brief vom 12. Dezember 1870, in: *Brahms im Briefwechsel mit Reinhaller* (wie Anm. 6), S. 30.

⁴¹ *Brahms im Briefwechsel mit Reinhaller*, S. 31 f.

⁴² Bruno Garlepp, *Bismarck-Denkmal für das deutsche Volk*, Berlin SW 68 1910/11, S. 332–337.

⁴³ *Bremer Nachrichten* vom 8. Mai 1876, nach einem Bericht aus der *Weser-Zeitung*.

bedroht gewesen [...] In dem Wirbel der allenthalben aufwogenden Gefühle“⁴³ wollen einige Dortmunder Patrioten ihre vaterländische Dankbarkeit unter Beweis stellen und ihrer Freude Ausdruck geben, daß „dem Reich der mächtige Eckstein erhalten geblieben“. Zeitungsberichten zufolge treten sie noch am Abend des Attentats, am 13. Juli 1874, zusammen und beschließen die Ausschreibung eines Musikpreises zu Ehren Bismarcks. „Mäcenaten“ sind – nach Angaben der AMZ – G. L. Brückmann (Bürgermeister von Dortmund), Jacob Mauritz, Gustav Blankenburg, August Meiningshaus und Robert Overbeck⁴⁴; sie bilden ein „Comité“ und stiften einen Preis von 1000 Thalern. Diese „[...] sind baar zu Händen des Herrn Oberbürgermeister Dr. Becker deponiert und sollen dem Komponisten zuerkannt werden, welcher unsern Reichskanzler, Fürst Bismarck, den Einiger des deutschen Volkes, in einer musikalischen Schöpfung mit oder ohne Worte – am Würdigsten feiert.“⁴⁵ Als geschäftsführendes Mitglied des Dortmunder Comité wird G. L. Brückmann eingesetzt. Es gelten die folgenden Auflagen: „Die einzureichenden Compositionen sind zu halten: entweder in Form einer Ode mit Text, dessen Wahl dem Componisten überlassen bleibt, für welche indeß die Gottschall'sche Dichtung empfohlen sei, oder in rein symphonischer Form, also in freier Wiedergabe der im Gedicht niedergelegten Gedanken. Dem Componisten der ersten Form wird anheimgegeben, außer Orchester und Chor auch Soli zu verwenden, doch darf die Aufführung des Werks nicht mit außergewöhnlichen Schwierigkeiten verbunden sein.“⁴⁶

Ferner darf das Werk vorher noch nicht öffentlich gespielt worden sein und seine Aufführung nicht länger als eine halbe Stunde dauern. Außer der gut lesbaren Partitur sollen auch die Instrumental- und Vokalstimmen eingereicht werden.⁴⁷

Das „Comité“ hatte zuerst Emil Rittershaus als Textdichter vorgeschlagen, der jedoch ablehnte. Andere Schreiber scheinen sich dagegen um diese Aufgabe gerissen zu haben.⁴⁸ Angenommen wird schließlich die Bismarck-Hymne des in Leipzig ansässigen Rudolf Gottschall, die in der Morgenausgabe der Dortmunder *Westfälischen Zeitung* vom 6. September 1874 abgedruckt ist, allerdings nicht überall Zustimmung findet. In der gleichen Zeitung (Morgenausgabe, 9. September 1874) finden sich auch kritische Töne; man sei nicht entzückt von dem Gottschall-Text, er lehne sich zu sehr an ein frommes deutsches Nachtwächterlied an („Verwahrt das Feuer und das Licht/ Auf daß der Stadt kein Schad' geschieht“).

Als Schlußtermin der „Concurrenz“ ist zunächst der 2. September, später der 10. November 1874 vorgesehen; dabei ist allerdings nicht bedacht worden, daß die angesprochenen Preisrichter sich der Aufgabe entziehen würden⁴⁹ und andere nicht so schnell

⁴⁴ AMZ 9 (1874), Nr. 30 (29. Juli 1874), Sp. 477. Ausschreibung: AMZ 9 (1874), Nr. 38 (23. September 1874), Sp. 606.

⁴⁵ *Westfälische Zeitung* 27, No. 246, 9. September 1874, Morgenausgabe und 17. Juli 1874, Abendausgabe. Die originalen *Concurrenz-Bedingungen*, ausgesetzt in Dortmund, am 13. Juli 1874, befinden sich im Stadtarchiv Dortmund, Bestand 3, Nr. 351.

⁴⁶ *Bremer Nachrichten* vom 8. Mai 1876, die hier wörtlich dem Original der Ausschreibung folgen.

⁴⁷ *NZfM* 70 (1874), Nr. 30, 24. Juli 1874. – Musikpreisausschreiben waren in der Kaiserzeit durchaus üblich. So hat sich Brahms z. B. mit seiner Männerchor-Kantate *Rinaldo* um einen von der Aachener Liedertafel ausgeschriebenen Preis beworben, weil er davon gehört hatte, daß „[...] der Glückliche das unerhörte Vermögen von 300 Talern“ gewinnen soll; erhalten hat den Preis jedoch sein Kollege Franz Wüllner (vgl. Brief an Wüllner, 1. Oktober 1863, in: *Brahms Briefe* [wie Anm. 36], S. 77).

⁴⁸ *Westfälische Zeitung* 27 (1874) vom 25. Juli und 9. September 1874. Der Text einer Hymne von Julius Rodenberg ist in der *NMZ* 70 (1874), Nr. 31 vom 31. Juli 1874 erschienen.

⁴⁹ *Westfälische Zeitung* 27, Nr. 197, 11. August 1874.

gefunden werden konnten. Nach Auskunft der *Bremer Nachrichten*⁵⁰ sind schließlich sechs Preisrichter beisammen: Franz Abt (Braunschweig), Ferdinand Hiller (Köln), Joseph Joachim (Berlin), Franz Lachner (München), Joachim Raff (Wiesbaden) und Carl Reinecke (Leipzig). Diese Auswahl ist für den zukünftigen Preisträger Reinthaler günstig, setzt sie sich doch aus Komponisten zusammen, die ausnahmslos eher dem ‚konservativen‘ Lager oder jedenfalls nicht den Neudeutschen zuzurechnen sind. Reinthaler jedoch ist für seine geradezu auffällige Ignoranz der Neudeutschen bekannt, die in Bremen später zunehmend auf Widerstand stoßen sollte. Außerdem hat er persönliche Beziehungen zu einigen der Juroren: Hiller z. B. ist es gewesen, der Reinthaler 1853 an die Rheinische Musikschule in Köln verpflichtete, und Joseph Joachim gilt als Freund des Reinthalerschen Hauses.

Das öffentliche Interesse an diesem Preisausschreiben ist den Umständen entsprechend groß. Bismarck wird schon vor Abschluß der Preiskonkurrenz um die Annahme der Widmung gebeten. Wiewohl von Ehrungen verwöhnt, fühlt er sich in diesem Fall ganz besonders angesprochen und gibt in einem an den Oberbürgermeister von Dortmund gerichteten Dankes-Schreiben vom 15. Januar 1875 der Hoffnung Ausdruck, „[...] daß das Werk mit vielen anderen dem deutschen Volk vertrauten Melodien dazu beitragen möge, die Flammen echter Vaterlandsliebe zu nähren und zu beleben.“⁵¹

Beworben haben sich 143 Komponisten; 100 Kompositionen sind für großes Orchester, Chor und Soli geschrieben, 60 davon legen den Text von Rudolf Gottschall zugrunde. Je vier Komponisten beziehen sich auf den von der *NZfM* empfohlenen Text von Julius Rodenberg, während die übrigen eigene, d. h. vermutlich selbst ausgewählte Texte verwenden.⁵² Eingereicht werden noch vier größere Kompositionen ohne Text und acht Märsche sowie eine Sonate für Pianoforte und fünfundzwanzig Lieder mit Klavierbegleitung.

Diese große Anzahl der Konkurrenz-Werke hat offenbar dazu geführt, daß die Preisrichter mit ihren Bewertungen nicht so schnell nachkommen können. Zu Jahresbeginn 1875 sind noch vierzig Bewerber in der Konkurrenz verblieben.⁵³ Die an den Vorfällen besonders interessierte *Westfälische Zeitung* berichtet mehrfach über den Stand des Verfahrens und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß der Name des Preisträgers am Jahrestag des Attentats, am 13. Juli 1875, verkündet werden könne. Aber auch dieser Termin erweist sich als illusorisch. Das Comité kann sich nicht auf einen Kandidaten einigen. Von den dreizehn in die engere Wahl genommenen werden zwei für preiswürdig befunden. Die Entscheidung, wem von den beiden der Vorzug zu geben sei, wollen die Preisrichter schließlich der Öffentlichkeit übertragen. In der *Westfälischen Zeitung* vom 21. Juli 1875⁵⁴ findet sich folgende Anzeige:

⁵⁰ *Bremer Nachrichten* vom 8. Mai 1876, nach einem Bericht der *Weser-Zeitung*.

⁵¹ Das Original des Briefes befindet sich im Stadtarchiv Dortmund, Signatur Bestand 3, Nr. 351. Die *Bremer Nachrichten* (8. Mai 1876) veröffentlichen den Wortlaut des Briefes.

⁵² *Westfälische Zeitung* 27, Nr. 401, 8. Dezember 1874. Hier ist von 150 Einsendungen die Rede und in der Nummer vom 19. Januar 1875 sogar von 500!

⁵³ *Westfälische Zeitung* 28, Nr. 30, 19. Januar 1875.

⁵⁴ *Westfälische Zeitung* 28, No. 333.

Bismarck-Hymne

(Auszug aus dem notariellen Protokoll vom 13. Juli a.c.)

Angesichts des Gutachtens der Herren Preisrichter und der darnach unentschieden gebliebenen Frage: ob von den als preiswürdig zu erachtenden Concurrzarbeiten derjenigen sub Nr. 11 oder derjenigen sub Nr. 104 der von uns ausgesetzte Ehrenpreis gebühre, haben wir geglaubt, in Gemäßheit des § 5 der Concurrnz-Bedingungen, verfahren und diese Frage dadurch zum Ausdruck bringen zu müssen, daß wir die öffentliche Aufführung dieser beiden Tonwerke veranlassen und den hierzu zu berufenden Preisrichtern die Definitiv-Entscheidung darüber, welche von beiden die preiswertheste sei, anheimzugeben.

Wir haben als diejenige Stadt, in welcher die Aufführung der beiden Concurrnzwerke stattfinden soll, die Stadt Düsseldorf und als den Tag der Aufführung den 26. September d. J. bestimmt. Das Comité, welches sich behufs dieser Aufführungen in der städtischen Tonhalle zu Düsseldorf bildete, behält sich die Bekanntmachung des Programms vor.

Dortmund, 20. Juli 1875

Im Auftrage: G. L. Brückmann.“

Das Konzert hat wahrscheinlich nicht stattgefunden, denn die *NZfM* schreibt am 11. Februar 1876 (!), unter Berufung auf die *Westfälische Zeitung*, das Preisgericht, vertreten durch die bereits genannten Juroren, habe sich endlich entschieden und wolle den Gewinner in der nächsten Woche bekanntgeben. Brahms gratuliert Reinthaler brieflich am 29. Februar 1876, und am 3. März 1876 gibt die *NZfM* den Gewinner des ersten Preises bekannt: Kapellmeister Reinthaler in Bremen. Ihm, bzw. seiner „Cantate“, sei „nach genauerer Prüfung“ der Sieg zuerkannt worden.⁵⁵ Die Uraufführung des preisgekrönten Stückes findet am 16. Mai 1876 unter der Leitung Reinthalers in Bremen statt. Über die aus der Konkurrenz herausgefallenen Komponisten herrscht Stillschweigen.

Aufführung und Rezeption der „Bismarckhymne“

Die Resonanz auf die unter derart spektakulären Umständen zustandegekommene Komposition ist groß, und die Uraufführung im großen Saal des Bremer Künstlervereins (heute: Glocke) ist ein politisches und gesellschaftliches Ereignis. Die *Weser-Zeitung*, die *Bremer Nachrichten* und der *Courier* berichten eifrig über die Entstehungsgeschichte des Werkes, über die Proben und Begleiterscheinungen im Zusammenhang des Konzertes. Der eigentliche Anlaß, das Attentat, gerät zeitweilig in den Hintergrund gegenüber der Ehre, die Aufmerksamkeit der „gewaltigen Persönlichkeit“ des Kanzlers auf sich gezogen zu haben. Der *Courier* vom 7. Mai 1876 betont, es gehe bei den Feierlichkeiten darum, über allen Parteienstreit hinweg „das Aufflammen des Nationalgefühls“ zu erleben, das in Reinthalers *Bismarckhymne* ihren adäquaten Ausdruck finde. Die Bremer Sänger verträten das gesamte deutsche Volk, das sich in dem Konzert über parteipolitische Niederungen erhebe und sich in die „[...] reine Sphäre echter Vaterlandsliebe“ begeben.

Für einen stolzen Moment sieht sich Bremen im Mittelpunkt des musikalischen Interesses; die *Bremer Nachrichten* vermuten, das Ereignis werde sogar „[...] die Blicke des musikalischen Deutschland von dem zu Bayreuth erstehenden achten Weltwunder ablenken“. Damit sind die Bayreuther Festspiele gemeint, die am 13. August 1876 mit der Erstaufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Anwesenheit Kaiser Wilhelms I. eröffnet werden. Auch Bremen kann mit der Präsenz wichtiger auswärtiger

⁵⁵ *Bremer Nachrichten*, 8. Mai 1876.

Persönlichkeiten aufwarten. Selbstverständlich ist auch Bismarck geladen, man rechnet allerdings kaum mit seinem Kommen.⁵⁶

Für die Hansestadt, der ein häufig gespanntes Verhältnis zum Reichskanzler nachgesagt wird, ist die Vergabe des Preises an ihren Hauskomponisten Reinthaler sowohl politisch wie auch in sozialer Hinsicht von Vorteil. Die Eigentumsrechte der Hymne wurden nämlich der in Bremen ansässigen *Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger* übertragen, die damit als national und „[...] im Sinne Bismarck's wirkend“ betrachtet worden ist.⁵⁷

Nach diesen Präliminarien verwundert es nicht, wenn die hervorragende Leistung „unseres Reinthaler“ bereits vor der Aufführung gelobt wird. Kritisiert werden hingegen die Eintrittspreise von 5 Mark, die „[...] eine Beteiligung des Volkes im Allgemeinen ausschließen“,⁵⁸ welche gerade bei diesem Konzert mit nationalem Hintergrund anzustreben sei. Der Sinn der Bremer für gute Musik sei „[...] in allen Classen ein reger“, weshalb Wiederholungen des Konzertes zu mäßigen Eintrittspreisen empfohlen werden.

Das Programm des Fest-Concertes zum Besten der *Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger* wird am 11. und 13. Mai 1876 in den *Bremer Nachrichten* sowie am 16. Mai in der *Weser-Zeitung* in gut sichtbaren Annoncen angekündigt. Die *Bismarckhymne* schließt das Konzert als Höhepunkt ab; zuvor erklingen Beethovens Ouvertüre zu *Egmont*, einige Arien und Lieder verschiedener Komponisten und die *Jubel-Ouvertüre* von Weber.

Erwartungsgemäß fallen die örtlichen Rezensionen ausführlich aus und stellen den nationalen Anlaß der Veranstaltung, die Verdienste Reinthalers und das festliche Gepräge des Abends insgesamt in den Vordergrund. Der *Bremer Courier* vom 18. Mai 1876 bemängelt lediglich das der Komposition zugrundeliegende Gedicht von Rudolf Gottschall, das nach Auffassung des Rezensenten unbedeutend ist. Die Musik Reinthalers jedoch wird in allen Bremer Zeitungen ausdrücklich als preiswürdig gelobt und mit anderen Werken des Komponisten, die ebenfalls vom „[...] Atem des Händelschen Geistes“ durchdrungen sind, verglichen.⁵⁹ Genugtuung wird es Reinthaler auch bereitet haben, daß Brahms ihm zwar nicht zu der Komposition, aber immerhin zu den 1000 Talern gratuliert, die er dafür erhalten hat.⁶⁰

„Triumphlied“ und „Bismarckhymne“ – Rezeption und christlicher Gehalt

Auf der Suche nach den Ursachen für die starke Wirkung nationaler Festmusiken wird man – gerade im preußisch-protestantischen Umfeld – nicht an der in beiden Werken enthaltenen Verbindung der religiösen Sphäre mit der nationalen vorbeigehen können. Die christliche Herrschafts-Symbolik der Texte steht nicht für sich, sondern bezieht die Widmungsträger ein, welche beide die geeinte Nation repräsentieren. Getragen wird

⁵⁶ *Bremer Nachrichten*, 10. und 11. Mai 1876.

⁵⁷ *Bremer Nachrichten*, 8. Mai 1876.

⁵⁸ *Bremer Nachrichten*, 10. und 16. Mai 1876.

⁵⁹ So z. B. die Oratorien *Jephta* und *Edda*, vgl. *Weser-Zeitung* vom 17. Mai 1876.

⁶⁰ *Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler* (wie Anm. 6), S. 63.

diese Allianz von einer Musik, deren klangliche Prachtentfaltung etwas von Größe und Erhabenheit des historischen Augenblicks wiederzugeben sucht, den sie feiert.

Beim *Triumphlied* ist ein Zusammenhang zur Tradition der *Te Deum*-Kompositionen im ‚stilus solemnis‘ erkennbar. Der feierliche Bläserklang sowie die orchestrale Klangfülle sind gattungsspezifisch und Ausdruck der repräsentativen Funktion des *Te Deum* als Festmusik zu Krönungen, Siegesfeiern oder kirchlichen Feiertagen. Das Gotteslob im Text wirft seinen Glanz auch auf den weltlichen Herrscher, dessen Gottesgnadentum sich dem andächtigen Hörer auf diese Weise enthüllt. Aus dieser Sicht erhält die häufig interpretierte Stelle aus dem dritten Satz des *Triumphliedes*, wo der Text aus der *Offenbarung Johannis* (sic!) von einem Herrscher erzählt, der geradewegs aus dem geöffneten Himmel heraustritt, ihren Sinn („Und ich sah den Himmel aufgetan; und siehe ein weißes Pferd, und der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig, und er richtet und streitet mit Gerechtigkeit [...]“). Der Tradition der *Te Deum*-Gattung entsprechend kann der Widmungsträger, Kaiser Wilhelm I., von den Zuhörern mit dieser ‚Lichtgestalt‘ identifiziert und religiöse Bedürfnisse der Zuhörer auf den vom Himmel gesegneten Hohenzollern-Kaiser übertragen werden. Daß eine solche Interpretation nicht aus der Luft gegriffen ist, belegen zeitgenössische Gemälde, etwa eines Anton von Werner oder Ferdinand Keller, die sich übrigens ähnlich grandioser Darstellungsmittel bedienen wie manche Festmusiken. Keller hat ein Gemälde mit dem Titel *Apotheose Kaiser Wilhelms I.* geschaffen, das sich wie die Übertragung dieser Stelle aus Teil III des *Triumphliedes* in die Bilddimension ausnimmt.



Abb.: Ferdinand Keller: „Apotheose Kaiser Wilhelms I.“

nach: Hans Kramer, *Deutsche Kultur zwischen 1871 und 1918*, Frankfurt a. M. 1971, S. 21

Reinthalers Hymne drückt das christliche Moment in etwas anderer Form aus. Die Auflagen des Wettbewerbes verpflichten ihn zur Berücksichtigung des vorgegebenen Gedichts, von dessen Vorlage er jedoch an einigen Stellen deutlich abweicht.⁶¹ Gottschall verkörpert seine Heldengestalt, die unschwer als Bismarck zu erkennen ist, gibt ihr heroisch-übermenschliche Züge und hebt sie damit gleichsam in religiöse Sphären. Dem Sieger, Erretter und Beschützer Deutschlands werden überirdische Kräfte zugeschrieben, die das Land vor dem dräuenden Untergang bewahrt haben. So drängt es das „Volk“ im theatermäßig inszenierten Schlußchor zu nationalem Dank: „Heil Dir, Du Held der höchsten Ehren, im Lorbeerkranz, im Eichenkranz! Dein Ruhm ist's, deutschen Ruhm zu mehren. Du bist ein Mann und bist es ganz. Zerschlag der Feinde Lug und Trug! Wir folgen Deiner Fahne Flug! Von Alpenhöh'n zum Meere ruft laut das Vaterland: Der Hort der deutschen Ehre ruht fest in Deiner Hand!“

In diese Zeilen soll das Publikum – nach Beendigung der Aufführung – mit einem einfachen, vierstimmigen, der Thematik des Schlußabschnittes entnommenen A-cappella-Satz einstimmen. Reinthaler hat zu diesem Zweck dem Opus ein *Volkslied nach der Bismarckhymne* im Anhang beigegeben und damit das gemeinsame Singen aller Beteiligten als Schlußerlebnis des Konzertes ermöglicht. Die Hörer vereinigen sich auf diese Weise zu einer religiös gestimmten Gemeinschaft, die sich singend im Lob des Erretters einig weiß. Bei Brahms sind es vor allem die mächtigen achtstimmigen Halleluja-Chöre, welche – ähnlich wie bei Reinthaler – die Assoziation einer christlichen Gemeinde erlauben und in Verbindung mit den Klangmassen des Orchesters das Gefühl erwecken können, miteinander Zeuge eines großen Ereignisses gewesen zu sein. Von beiden Stücken geht die Tendenz aus, die Zuhörer sozusagen als verschworene Glaubensgemeinschaft symbolisch einzubeziehen.

Diese Idee wird in beiden Stücken noch in anderer Form verwirklicht, und zwar durch Zitate von Chorälen, die als Inbegriff christlicher Verbundenheit zugleich soziale Nähe und religiöse Gemeinschaft symbolisieren. Reinthaler verwendet für den fünften Satz seiner achtsätzigen Hymne Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“ und läßt das Orchester damit in heroischem *Es-Dur* beginnen. Während sich die Tonart in einem Bariton-Solo und später in der chorischen Baßstimme in strahlendes *C-Dur* verwandelt, steigert sich der Orchestersatz mit Blechbläsern und Paukenwirbeln und strebt kurz vor Satzschluß seinem *ff*-Höhepunkt zu. Brahms trägt nicht ganz so dick auf und wählt für das Ende des Mittelsatzes die Weise „Nun danket alle Gott“ von Johann Crüger. Beiden Chorälen ist gemeinsam, daß im Verlauf des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ihre exklusiv christliche Tradition von einer militant-nationalen überlagert wurde.

⁶¹ Reinthaler hat aus dem neunstrophigen Originalgedicht eine achtsätzige Hymne gemacht und dabei die von Gottschall angegebenen Sprecher, einen *Chor*, einen *Genius* und einen *Deutschen Jüngling*, nicht berücksichtigt. Einzelne Strophen wurden verkürzt oder erweitert: 2. Strophe des Originals: Hinzufügung von vier neuen Versen; 3. Strophe: Hinzufügung von 8 Versen; 4. Strophe: entfällt; 6. Originalstrophe: der Sinn wird beibehalten, die Worte werden jedoch stark verändert, so daß sie als eine Art Paraphrase von *Nun danket alle Gott*, verbunden mit „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ aufgefaßt werden können. Die Melodie des Luther-Chorals ist in diesem (Reinthalers 5.) Satz ständig präsent; Gottschall- Strophe 7: Hinzufügung von vier Versen.

⁶² Vgl. Schilderungen in preußischen Geschichtsbüchern, z. B. Otto Hintze, *Die Hohenzollern und ihr Werk*, ⁷Berlin 1916, S. 368.

Rinckarts „Nun danket alle Gott“ gilt als Sieges- und Dankeslied preußischer Truppen seit der unter Friedrich dem Großen glücklich gewonnenen Schlacht von Leuthen. Als „Choral von Leuthen“ wird das Stück populär und fortan mit anderen militärischen Erfolgen des Preußenkönigs in Verbindung gebracht.⁶² Nach 1848 kann man es geradezu als Motto preußischer Expansionspolitik betrachten; Adolf Brüssau zufolge spielt es auch eine herausragende Rolle im deutsch-französischen Krieg. So sei der Choral z. B. 1870/71 in den Tagen von Gravelotte und Sedan von den deutschen Siegern angestimmt worden und habe auch bei der Kaiserproklamation von Versailles oder beim Einzug des siegreichen deutschen Heeres in Berlin zur weihewollen Stimmung beigetragen.⁶³ Brahms legt das Zitat der ersten beiden Choralzeilen in das Orchester, während die beiden Chöre alternierend mit anderem Motivmaterial einsetzen und der erste Chor erst zum Satzende am Choral beteiligt wird.

Mindestens ebenso bedeutsam im nationalen Sinne ist „Ein feste Burg ist unser Gott“, ein Choral, der – allerdings erst nach Luthers Zeit – zum „Trutzlied“⁶⁴ der deutschen Reformation geworden ist. Auch Reinthaler weiß offensichtlich um seine Schlagkraft: Im 30jährigen Krieg hat es Gustav Adolf während der Schlacht bei Leipzig gegen die katholischen Kaiserlichen unter Tilly anstimmen lassen und damit die spätere Tradition des Liedes als protestantisches Kampflied begründet. Seine Popularität verdankt es auch einigen Komponisten des 19. Jahrhunderts, die im programmatischen Sinne von ihm Gebrauch machen (z. B. Max Bruch in *Gustav Adolf*⁶⁵ oder Meyerbeer in *Die Hugenotten*).⁶⁶ Zugleich festigt der Choral nach dem Fridericianischen Vorbild offenbar auch das Gefühl der Rechtmäßigkeit preußischer Eroberungsfeldzüge, wie der folgende Bericht anschaulich wiedergibt.⁶⁷

„Auch im jüngsten Krieg 1870 haben unsre Musiker gerne sich an Luthers Töne gehalten. – Beim Ausbruch des Kriegs waren in einem großen Saale einer deutschen Stadt wohl an 3.000 Menschen in einem Concert, das für vaterländische Zwecke gegeben ward. Es wurden patriotische Weisen gespielt, und die Zuhörer stimmten begeistert ein. Schon einigemal hatte sich in den Pausen der Ruf hören lassen: Pariser Einzugsmarsch! Gegen das Ende nahm das Rufen zu, ja, einer gieng zum Director und bat in aller Namen um diesen ‚Marsch‘. Der Kapellmeister nickt. Alles ist gespannt, wie er den Taktstock erhebt und aufschlägt. Voll setzen die Musiker ein und – feierlich braust der Choral: ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ durch den Saal. Tiefe Stille. Mitzusingen hat keiner gewagt, aber eine Thräne stand in manchem Auge.“

Mit dem Zitat des Chorals zieht Reinthaler in seiner *Bismarckhymne* eine Verbindungslinie zwischen Luther und Bismarck, die vielen national denkenden Bürgern nicht unbekannt ist und auf die nationale Neubesinnung in einem starken, protestantisch legitimierten Staat hinweist. Der Komponist selbst hat durch seine Herkunft aus dem Martinsstift in Erfurt, in dessen Mauern sich die frühere Klosterzelle Luthers –

⁶³ Adolf Brüssau, *Martin Rinckart 1586–1649 und sein Lied Nun danket alle Gott* (= Welt des Gesangbuchs 10), Leipzig 1936, S. 69. – Von den zahlreichen anderen nationalen Gelegenheiten, zu denen das Lied erklingen ist, seien an dieser Stelle nur die Einweihung des Niederwald-Denkmal 1883, die Vollendung des Kölner Doms 1880 oder Grundsteinlegung des Berliner Reichstagsgebäudes 1884 genannt.

⁶⁴ Hermann von der Pfordten, *Deutsche Musik*, Leipzig 1917, S. 37.

⁶⁵ Martin Geck, „Max Bruchs Oratorium ‚Gustav Adolf‘ – ein Denkmal des Kultur-Protestantismus“, in: *AfMw* 27 (1970), S. 138–149.

⁶⁶ Wagner verwendet es in seinem *Kaisermarsch* und Max Reger in seinem *100. Psalm*. Zu Geschichte und Funktion des Chorals vgl. Ernst Rohmer, „Martin Luthers Lied Ein feste Burg ist unser Gott und der Psalm 46“, in: *Euphorion* 85 (1991), S. 38–69.

⁶⁷ Eduard Emil Koch, *Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesangs*, Bd. 8, Stuttgart 31876, Nachdr. Hildesheim 1973, S. 130.

sozusagen die Geburtsstätte der Reformation – befand, Erfahrungen mit der geradezu überwältigenden Lutherverehrung der Zeit gemacht. Im Mittelpunkt des Anstaltslebens stehen sog. „Denktage aus Luthers Leben“, die mit Choralgesängen der Zöglinge des evangelischen Seminars, vor allem mit „Ein feste Burg“, sowie Lichterumzügen und Transparenten auf den Straßen von Erfurt gefeiert werden.⁶⁸ In einer kleinen Schrift hebt Reinthaler die Bedeutung von „Ein feste Burg“ für die Verbreitung des protestantischen Glaubens eigens hervor.⁶⁹ Während der pompösen Luther-Feiern der Kaiserzeit, besonders 1883, bei der „Jubelfeier“ zum 400. Geburtstag des Reformators, wird die Titelzeile zum politischen Kampfbegriff.⁷⁰

Der Choral markiert auch bestimmte politische Positionen, die erst in Verbindung mit dem Anlaß der Komposition, dem Attentat, verständlich werden. Der Anschlag wird von einem Anhänger der katholischen Zentrumsparlei verübt und stammt damit aus dem Lager der bismarckfeindlichen Ultramontanen, deren „intellektuelle Mitschuld“ an diesem Verbrechen einige Presseartikel zur *Bismarckhymne* denn auch betonen. Nach einem Seitenhieb auf die zerstörerische Wirkung der Gegenreformation führt z. B. die *Westfälische Zeitung*⁷¹ aus, es sei „[...] dieselbe finstere Macht, welche mit diesem Attentat die verbrecherische Hand gegen den großen Staatsmann ausstreckt, welcher nächst unserem erhabenen Monarchen das unbezweifelteste Verdienst an der Wiedergeburt des deutschen Reiches hat“. Im Blick auf solche Äußerungen läßt sich der von Martin Geck verwendete Begriff des „Kulturprotestantismus“ ohne weiteres auch auf Reinthalers Hymne beziehen.⁷²

Monumentalismus⁷³

Als brausende, hochgestimmte Festmusiken zu Ehren der Reichsgründer lassen beide Werke vergessen, daß Macht und Ansehen des deutschen Kaiserreiches und die Autorität ihrer wichtigsten Protagonisten durch Krieg und Gewalt erlangt wurden. Die

⁶⁸ Paul Reinthaler, S. 16, 29 u. 34. – Die Errichtung des Lutherdenkmals im Jahr 1817 in Wittemberg durch Friedrich Wilhelm III. ist ein Zeichen dafür, daß sich der preußische Hof als Erbe protestantischer Traditionen betrachtet. Historische Festzüge gibt es später zu allen Luther-Gedenktagen, wobei die Umdeutung des Reformators zum Nationalhelden und die Idee der protestantisch legitimierten weltlichen Oberhoheit einprägsam vorgeführt wird. Auch die Musik trägt ihr Scherflein zu dieser Anschauung bei. So veröffentlicht z.B. Johann Daniel Falk 1830 im Martinsstift zu Erfurt eine Sammlung von Volksliedern für Lutherfeiern, in der der streitbare Reformator auf die Melodie „Heil Dir im Siegerkranz“ mit den Worten „Heil Luther Dir!“ besungen wird. – S. dazu Max L. Baeumer, „Lutherfeiern und ihre politische Manipulation“, in: *Deutsche Feiern*, hrsg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand, Wiesbaden 1977, S. 49–61, hier S. 52 f.

⁶⁹ Karl Reinthaler, *Zur Pflege der Musik*, Bremen 1872, S. 6.

⁷⁰ *Deutsche Feiern*, Tafel 13.

⁷¹ *Westfälische Zeitung* 27, No. 166, 19. Juli 1874.

⁷² Geck, „Max Bruchs Oratorium ‚Gustav Adolf‘“, S. 148.

⁷³ Zum Begriff s. Richard Hamann und Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967, S. 395–504. – Monumentalität wird bei Moeller van den Bruck (*Der Preußische Stil*, München 1916) als Merkmal preußischer Kultur beschrieben und vorwiegend auf klassizistische Fassaden und Denkmäler bezogen. Der übertriebene Idealismus, das männliche Pathos und die pseudoreligiöse Sprache enthalten jedoch ein Reservoir ästhetischer Kategorien, die auch zur Entschlüsselung musikalischer Zusammenhänge beitragen kann. Vgl. S. 130: „Monumentalität ist die männliche Kunst. Parthenogenetisch entstand sie in der Seele des Mannes, damals, als Mann, Held und Künstler noch eines waren. Ihre Strophen tönen heroisch. Ihre Linien stufen sich hieratisch. Ihre Körper wirken wie Dogmen. In ihr ist der Schritt von Kriegern, die Sprache von Gesetzgebern, die Verachtung des Augenblicks, die Rechenschaft vor der

Wucht der Darstellungsmittel ist beeindruckend und von der Kritik durchaus wahrgenommen worden.

Anlässlich der Wiener Aufführung des *Triumphliedes* schreibt die AMZ am 25. Dezember 1872, der Hörer gelange zu dem Schluß, daß mit Beethovens, Mendelssohns und Schumanns Tod für Deutschland noch nicht alle „monumentale Schaffenskraft“ geschwunden sei. Diese Aussage eröffnet den Blick dafür, daß der Begriff Monumentalität nicht allein auf großdimensionierte Orchesterpartituren gemünzt ist, die – wie Adorno es so schön ausdrückt – „das erträgliche Maß des Geselligen überschreiten.“⁷⁴ Vielmehr umfaßt er im klassischen Ideenkunstwerk auch die weltanschauliche Seite der Komposition. Als monumental wird der Rekurs auf große Ideale empfunden, die zur Erhebung aus kleinlichen, partikularen Niederungen des alltäglichen Lebens einladen und die Utopie einer befreiten Menschheit, einer besseren Gesellschaft aufscheinen lassen. Der auffahrende Gestus, die Sprengung maßvoller Formproportionen, die programmatische Präsentation des heldischen Gedankens, der überwältigende Orchesterklang, – sie alle erscheinen legitim und ästhetisch überzeugend angesichts des Anspruchs, für die gesamte Menschheit zu sprechen.

In ihrer Monumentalität erzählen auch die *Bismarckhymne* und das *Triumphlied* von göttlicher Fügung, von Heldentum und einer anderen Gesellschaft. Das neue Reich jedoch, das sie feiern, wurde mit Blut und Gewalt und auf Kosten anderer Nationen erzwungen. Werke, welche die gründerzeitlichen Verdienste Bismarcks verherrlichen oder den Triumph des deutschen Kaiserreichs ästhetisch verklären, können nicht zugleich zu Frieden und Versöhnung in der Welt aufrufen, sie haben ein klassisches, universales Leitbild gegen ein nationales eingetauscht. In ihnen weht der ‚deutsche Geist‘ und verkündet seine Interessen, die seit der Regentschaft Kaiser Wilhelms II. immer aggressiver werden.⁷⁵ Die präventöse klangliche Außenseite monumentaler Gründerzeit-Werke erhält aus dieser Sicht eine Art von Gewalttätigkeit, die, wie Adorno sagen würde, zugleich auch ein Stück ihrer Wahrheit ist. Das Unbehagen eines kritischen Hörers ist demjenigen vergleichbar, das sich bei Wilhelm Wieprechts schmetternden, für große öffentliche Veranstaltungen hergestellten Arrangements der *Eroica* und der schicksalsträchtigen 5. *Sinfonie* von Beethoven für Infanterie- und

Ewigkeit. Ihr Inhalt ist nicht der vergängliche einzelne Mensch, oder doch nur insofern, als dessen Leben sich zu besonderem Ruhme erhoben hat. Ihr Inhalt sind vielmehr die Dinge, die alle angehen, die jeden Gestorbenen überdauern und die jeder Geborene immer wieder vorfindet. Durch Monumentalität bekommt Stil erst seine große Sichtbarkeit.“.

⁷⁴ „Musik und Nation“, in: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1962, S. 164–187, hier S. 181. Darauf hinzuweisen ist, daß auch andere zeitgenössische Werke – etwa von Gustav Mahler – zum Monumentalen tendieren, ohne daß sie dadurch dem gründerzeitlichen Umfeld zuzurechnen wären. – Theodor Schieder ist der Auffassung, daß das deutsche Kaiserreich überhaupt keine repräsentative Musik von Rang hervorgebracht habe, mit der es sich identifizieren konnte. Die anspruchsvolle Kunstmusik sei außerhalb des Wirkungsbereiches des preußisch-deutschen Staates, bzw. an seiner Peripherie entstanden. Vgl. T. Schieder, *Das Deutsche Kaiserreich von 1871* [wie Anm. 1], bes. S. 64–80.

⁷⁵ Dieser enthüllt während der Aufrüstungsbemühungen Wilhelms II. nach der Jahrhundertwende, und vor allem im 1. Weltkrieg sein aggressives Wesen. Der schon mehrfach zitierte Brahms-Forscher von der Pfordten (*Deutsche Musik*, S. 11) drückt diese Einstellung 1917 mit gebotener Deutlichkeit aus: „Der vaterlandslose Ästhetizismus hat Schiffbruch gelitten, hoffentlich für immer. Kunst und Leben lassen sich nicht trennen; in unserer Musik ist das Ethos eine heiligende Macht. Wer deutsch ist, muß deutsch fühlen; und wer deutsch fühlt und musikalisch ist, muß in unserer deutschen Musik das Wehen des deutschen Geistes verspüren, sonst bleibt ihr Segen ihm verloren.“

Kavalleriemusik einstellen kann. Hier gewinnt das Nationale die Oberhand, greift interpretierend in das Kunstwerk ein und droht, es zu vereinnahmen.

Das *Triumphlied* und die *Bismarckhymne* sind als Ausdruck großer, nationaler Ideale aufgefaßt und von einem bürgerlichen Konzertpublikum im gründerzeitlichen Deutschland verstanden und gewürdigt worden. Daß bei der Reichsgründung Interessen anderer Nationen auf der Strecke geblieben sind, wird dabei in Kauf genommen und kaum beachtet.

Die hier vorgestellten Werke von Johannes Brahms und Karl Reinthaler, von Komponisten also, denen ihre Biographen eher Zurückhaltung und eine christlich-humane Prägung attestieren, lassen allerdings auch nicht den Rückschluß auf eine aggressiv-nationale Grundeinstellung der beiden Künstler oder gar auf eine durchgängig nationale Tendenz im Gesamtwerk zu. Allerdings sollten sie auch nicht zugunsten eines bereinigten Idealbildes – z. B. mit Blick auf die Oratorien Reinthalers oder den humanistischen Gehalt des *Deutschen Requiems* – als irrelevant beiseitegeschoben werden. Sie gehören untrennbar zu einem differenzierten Bild der beiden Komponisten und sind Ausdruck einer Zeit und einer Nation, die sich gerne als „groß“ gesehen hätte.