Die «Marseillaise»: zwischen absolutistischem Signal und revolutionärem Signet

La «Marseillaise», appel absolutiste et révolutionnaire

Die «Marseillaise»: zwischen *absolutistischem Signal* und revolutionärem Signet

Warum gerade jetzt ein Aufsatz über die «Marseillaise»? Die Bicentenaire-Feiern des Beginns der Französischen Revolution sind längst vorbei; die «Marseillaise» selbst wird erst nächstes Jahr zweihundert Jahre alt sein! Darauf könnte die Gegenfrage gestellt werden: Warum immer dieses konforme Verhalten, nur in durch das Dezimalsystem künstlich gesetzten Jubiläumsjahren über ein historisches Ereignis, einen Menschen oder ein kulturelles Werk nachdenken zu dürfen? Sollte nicht vielmehr ein durch die Sache selbst gewecktes Interesse und Bedürfnis Anlass sein, sich auf sie einzulassen? Anstoss zu diesem Aufsatz gab u.a. der «Versuch, die 'Marseillaise' zu analysieren», von Theo Hirsbrunner in *Dissonanz* Nr. 20/Mai 1989, der dem Autor ein Anfang, aber eben nur ein Anfang[1] zu sein scheint, der kritisch weiterzuführen ist.

La «Marseillaise», appel absolutiste et révolutionnaire

Pourquoi consacrer aujourd'hui un article à la «Marseillaise»? Les fêtes du bicentenaire de la Révolution sont bien passées, la «Marseillaise» elle-même n'aura deux cents ans que l'année prochaine! On pourrait répliquer: pourquoi ce conformisme qui ne permet de réfléchir à un événement historique, une œuvre culturelle ou un grand homme qu'aux jubilés fixés arbitrairement par le système décimal? L'intérêt soulevé par la chose ne suffit-il pas pour qu'on s'y arrête? C'est en effet, entre autres, l'article de *Dissonance* no. 20 de Theo Hirsbrunner, «Essai d'analyse de la 'Marseillaise'», qui a été le point de départ de cette réflexion critique.

Von Toni Haefeli

«Dieses revolutionäre Te Deum[2] hat etwas Trauriges, Ahnungsvolles, wenn es auch noch so mutig vorgetragen wird.» Goethe

Die «Marseillaise» ist die einzige historische Nationalhymne, die spontan entstanden ist, (ursprünglich) die Sache des Volkes vertritt und nicht irgendeiner Obrigkeit huldigt, deshalb auch sofort «von unten», von breitesten Volksschichten übernommen, verändert und zum Ausdruck der eigenen kollektiven Bedürfnisse gemacht wurde und in Text und Musik einen aufrührerischen Impetus hat, der heute noch nachempfunden werden kann[3]. Sie ist, um Ernst Blochs Wort über das Trompetensignal im «Fidelio» abzuwandeln, das erste weltliche «Dies irae» für die Mächtigen und «Tuba mirum spargens sonum» für die Unterdrückten und Freiheitswilligen. Ihre begeisternde Wirkung war gewaltig, und ihre anstachelnde Funktion, nur mit Schlachtgebrüll z.B. der Schweizer in grauer Vorzeit vergleichbar, muss tatsächlich von militärischer Bedeutung gewesen sein: Während der Abwehrkämpfe gegen die konterrevolutionären Armeen halb Europas und dann leider auch während der Kriege, die Napoléon I. zum Herrscher über Europa werden liessen, hatte sie wesentlich mitgeholfen, die französischen Armeen von Sieg zu Sieg zu führen. In den Revolutionskriegen der jungen Republik (ab 1792) forderte deshalb ein General: «Senden Sie tausend Mann Verstärkung oder *tausend Exemplare der Marseillaise. Ohne* Marseillaise werde ich mich mit einem doppelt so starken Feind schlagen. *Mit* der Marseillaise werde ich einen viermal so starken Feind schlagen. Wenn es not tat, eine feindliche Batterie im Sturm zu nehmen, wenn es galt, ein palisadenbewehrtes und mit Kanonen bestücktes Vorwerk zu stürmen; wenn unsere Regimenter vom Feuer der feindlichen Geschütze zerschlagen waren, wenn die Reihen der Infanterie wankten (...) oder sogar zu weichen begannen, stellte sich ein Abgeordneter mit der Trikolore um den Leib oder ein General, den Hut auf den Degen gespiesst, an die Spitze und stimmte mit starker Stimme die bekannte Strophe an 'Allons enfants de la patrie' oder die Strophe 'Amour sacré de la patrie'. Und die Soldaten, von wilder Begeisterung gestärkt, wiederholten das Lied, schlossen wieder die Reihen, warfen sich in den Kampf und eroberten die feindlichen Bastionen.»[4] In dem Lied «La Veuve du Républicain» heisst es, dass durch den Gesang der «Marseillaise» sogar das «Donnern der Kanonen übertönt» worden sei. Als Rouget de Lisle, der Schöpfer der «Marseillaise», 1797 nach Hamburg kam, fühlte Friedrich Klopstock sich veranlasst zu fragen, wie Rouget «Deutschland betreten dürfe, da sein Gesang doch 50'000 Deutsche erschlagen habe»[5], und prophezeihte, dass die Senseschneide der französischen Revolutionshymne als Schnitterin Tod «aber noch keineswegs abgestumpft» sei. Ähnlich klagte August von Kotzebue den «Marseillaise»-Autor an: «Er

ist ein grausamer Barbar, der mit seinem Lied unzählige meiner deutschen Brüder umgebracht hat.»[5]
Die Tendenz, die «Marseillaise» zu personifizieren, wird in folgenden Zitaten noch deutlicher. So hiess es etwa, dass sie, kaum ein Jahr alt, «die Schlacht von Jemappes gewonnen» habe; Napoléon I. differenzierte später: «Ich habe die Schlacht gewonnen, die 'Marseillaise' teilte mit mir das Kommando», was ihn allerdings nicht daran hinderte, sie zu verbieten. Auch Napoléon III. liebte sie nicht. 1870 erinnerte er sich aber an ihre anstachelnde Wirkung und liess sie vor dem deutsch-französischen Krieg wieder zu, damit seine Armee von ihrer Macht profitieren konnte. Die oppositionellen Sozialisten jener Zeit reagierten mit Recht verbittert und enttäuscht: «Man lässt die 'Marseillaise' singen wie man vor der Schlacht Schnaps verteilt, um die Soldaten betrunken zu machen. Sollen sie doch die 'Marseillaise' singen, wir wollen sie nicht mehr. Sie ist zum Feind übergelaufen.»[6] Ebenso entsetzt und personifizierend schreibt der Schriftsteller Jules Vallès in einem Roman: «Sie erfüllt mich mit Abscheu, eure Marseillaise von heute. Sie ist zum Lobgesang des Staates geworden. Sie reisst keine Freiwilligen mit, sie führt Truppen an. Das ist nicht das Sturmläuten der wahren Begeisterung, das ist das Gebimmel am Halse des Schlachtviehs.»[6]
Mit den Hinweisen auf Napoléon I. und III. ist schon angetönt, was am Anfang der Republik der Musiksachverständige im Rat der Fünfhundert, Leclerc, ahnungsvoll voraussagte: «Die Marseillaise und das Lied 'Ça ira' werden unsterblich bleiben, ganz gleich, welches Schicksal die Musik erfahren und welche Revolutionen sie erleben sollte. (...) Gewiss, der Usurpator, der in zwanzig Jahren die gegenwärtige Regierung zu stürzen beabsichtigt, wird – sofern er auch nur das geringste Geschick besitzt – damit beginnen, die erwähnten elektrisierenden Gesänge ihrer Lebenskraft zu berauben, und, um sie besser ins ewige Vergessen zu tauchen, die Prinzipien umwerfen, nach denen sie komponiert wurden.»[7] Leclerc bekam gleich doppelt recht: Die «Marseillaise» wurde ab und zu von den bürgerlich-konservativen Reaktionären zum Ausdruck ihres Chauvinismus missbraucht, Napoléon I. und III. wollten sie ausradieren oder mit ihr ihre Herrschaft affirmieren lassen, sie wurde 1879 unter Berufung auf das Gesetz von 1795 endgültig zur französischen Nationalhymne erklärt - und doch hat sie wenig teil an jenem Hymnenunwesen, das Konrad Boehmer folgendermassen geisselt: «Hymnen, das sind jene abscheulichen Ausflüsse nationaler Borniertheit, jene musikalischen Inkarnationen reaktionärer Gemeinschaftlichkeit, wie sie in beinahe allen Ländern der Erde bei offiziellen Anlässen zum höheren Lobe niederen gesellschaftlichen Bewusstseins zelebriert werden.»[8]
Nein, die «Marseillaise» bleibt bis heute tönendes Symbol für den Kampf der Unterdrückten gegen ihre Unterdrükker; ihr Anfang, obwohl (oder gerade weil?) er auf einen weit verbreiteten Melodietopos zurückgeht – davon später –, wurde und wird von breitesten Schichten auch ausserhalb Frankreichs sofort erkannt. Zwar ist sie als einigender Kriegsgesang entstanden; sie ruft aber zur Gegengewalt, zur Verteidigung der Freiheit gegen die Söldnerheere konterrevolutionärer europäischer Monarchien auf, und als solche - das erkennt auch Hirsbrunner – richtet sie sich an die vom Verlust der jungen Freiheit bedrohten Volksmassen selbst, die in ihrem eigenen Interesse sich zum Volksheer zusammenschliessen sollen: «Aux armes, citoyens! Formez vos bataillons! Marchez, marchez!» Es geht also letztlich nicht um Kriegslust, sondern um den Drang nach Freiheit; und das spürte Napoléon I., erst einmal an der Macht, ganz genau, als er mit vielen Errungenschaften und Symbolen der Revolution auch die «Marseillaise» abschaffen und durch eine andere Hymne ersetzen wollte. Mit Ausnahme einer kurzen Zeit unter dem «Bürgerkönig» Louis-Philippe und eben 1870 war es bis 1879 offiziell bei strenger Strafe verboten, die «Marseillaise» in Frankreich zu singen. Nur in den Revolutionsversuchen von 1830, 1848 und 1871 (hier zusammen mit der ähnlich spontan entstandenen, künstlerisch wertvollen und symbolträchtigen «Internationalen») wurde das Verbot bezeichnenderweise durchbrochen und die «Marseillaise» ebenso erneut zum Symbol der freiheitsdurstigen Französinnen und Franzosen, wie sie ihren Kampfgeist anfachte. Eduard Hanslick fasst diese Wellenbewegungen in ein treffendes Bild: «Von allen Regierungen niedergehalten, schnellte das Lied mit verdoppelter Federkraft bei jeder neuen Revolution empor, um dann mit dieser Revolution selbst wieder gemassregelt zu werden.»[9] Hector Berlioz erzählt in seinen «Mémoires» farbig, wie er in der Julirevolution 1830 einmal auf der Strasse einige aufforderte, die «Marseillaise» zu singen, und wie alsbald eine tausendköpfige Volksmenge mit solchem Enthusiasmus einstimmte, dass er selbst, von dem Eindruck überwältigt, ohnmächtig (sic!) zu Boden gefallen sei. Sein gewaltiges Arrangement der «Marseillaise» für grosses Orchester und Doppelchor liess er mit der Aufforderung, «Alles, was eine Stimme, ein Herz und Blut in den Adern hat», und der Widmung «an den Autor dieser unsterblichen Hymne» wenige Wochen nach der Julirevolution in Paris drukken. Hanslick wiederum war dann 1878, als das Volk das Singen der «Marseillaise» sich buchstäblich erzwang, selbst mit dabei: «Die Blechmusik auf dem Wagen intoniert die 'Marseillaise', und das Volk, (zu Tausenden) Kopf an Kopf dichtgedrängt, singt sie begeistert mit. Jubelnder Hurrahruf nach jeder Strophe – ich weiss nicht, wie oft die Hymne wiederholt wurde. Auf anderen Plätzen dasselbe Schauspiel bis in die tiefe Nacht hinein.»[10] Oder ein anderer Augen- und Ohrenzeuge: «Die Wirkung war unbeschreiblich! Es war, als ginge ein einziger, mächtig magnetischer Strom durch die vielen hunderttausend menschlichen Wesen; als hätten mit einem Male nur die Gefühle der Freude, des Glückes und Entzückens Raum in ihrer Brust, als Alt und Jung, Gross und Klein in den Refrain mit einstimmten. Es war ein entzückendes Chaos jubelnder, jauchzender, schluchzender, einander umarmender, küssender Wesen; Männer und Frauen im Festkleid und Bluse, Greise und Jünglinge (...) umarmten sich im Übermasse ihrer Freude, als seien sie von nun an von dem furchtbaren Alpe der Reaktion und Tyranei befreit.»[11]
Weitere Belege dafür, dass die Botschaft der «Marseillaise» von den Herrschenden gefürchtet wurde und schwerlich für ihre Zwecke umfunktioniert werden konnte, aber auch dafür, dass ihr subversiver Sinn supranational und (bislang) zeitlos ist, sind ihr unzähligen Kontrafakturen (hier: neue Textunterlegung bei gleicher Melodie). Unter den Hunderten (allein bis 1804 sind mehr als zweihundert nachgewiesen) von Neutextierungen gibt es kaum reaktionäre oder gar faschistische, dafür umso mehr Adaptionen der Arbeiterbewegungen verschiedener Länder. In Deutschland, wo das Singen der «Marseillaise» bis 1848 auch streng untersagt war, entstanden so beispielsweise 1849 die «Reveille» («Frisch auf, zur Weise von Marseille») von Ferdinand Freiligrath, 1864 die «Arbeitermarseillaise» von Jakob Audorf und ungefähr in der gleichen Zeit die «Achtstunden-Marseillaise» von Arbeiterdichter Ernst Klaar. Diese Textautoren mögen dabei vielleicht den Gedanken von Heinrich Heine aufgegriffen haben, der in seinen «Zeitgedichten» aus Paris nach Deutschland schrieb: «Deutscher Sänger! Sing und preise/deutsche Freiheit, dass dein Lied/unsrer Seelen sich bemeistre/und zu Taten uns begeistre,/in Marseillerhymnenweise!»[12] Natürlich wurden auch Sonderinteressen an die Marseillaisemusik gekoppelt (am berechtigsten wohl die «Marseillaise des femmes»: «Allons, il faut que ça finisse! / Messieurs, votre règne est passé! / Il faut que ma voix retentisse!/Et sauve un sexe terrassé!») oder gar Parodien im landläufigen Sinne des Wortes verfasst (z.B. die «Marseillaise des buveurs»: «Allons enfants de la bouteille/Le jour de boire est arrivé,/contre nous du jus de la treille,/Tous les ceps se sont élevés.»)[13]. Aber meistens erklang sie in Freiheitskämpfen, war gar im Konzentrationslager eine Mutmacherin[14] und schien Giscard d'Estaing, dessen gekaufter Adelstitel gut dazu passt, noch vor kurzem weiterhin so aufmüpfig zu tönen, dass er eine domestizierte Version (Wegfall vieler punktierter Rhythmen[15], langsameres Tempo, weniger Blech in der Instrumentation usw.) ausarbeiten liess und dem französischen Volk verordnete... Im Gegensatz dazu waren südamerikanische Staaten von der Vorwärtsdynamik, dem aufbegehrenden Gestus der

«Marseillaise» angetan und nahmen sie zum Vorbild für ihre Nationalhymnen, nachdem sie formell aus der kolonialen Abhängigkeit entlassen worden waren. (Dass die Hymnen dann bald zu Etiketten reaktionärer, von Europa/USA abhängiger oligarchischer Regimes verkamen, steht auf einem anderen Blatt!) «Non. La 'Marseillaise' n'est plus seulement le chant national de la France: il devient, dans toutes les circonstances opportunes, le chant national de tous les peuples, de toutes les nations impatientes de secouer le joug du despotisme, de toutes les nations où le peuple veut s'affranchir de la tyrannie et de l'esclavage. Cet hymne immortel a fait maintenant le tour du monde, et partout on se le réserve pour les occasions solennelles, pour les manifestations patriotiques, pour les crises politiques et sociales. C'est un drapeau mélodique, mais aussi un emblème terrible qui fait trembler les tyrans, qui ranime le courage et l'espérance dans le cœur de ceux qui souffrent et qui sont humiliés. C'est pour cela que la 'Marseillaise' survivra à toutes les catastrophes, à toutes les commotions sociales et politiques, et sera toujours l'étendard béni sous lequel viendront s'abriter ceux qui auront soif d'indépendance et de liberté.»[16]

Die Nacht des IX. Thermidor (zeitgenössischer Kupferstich)

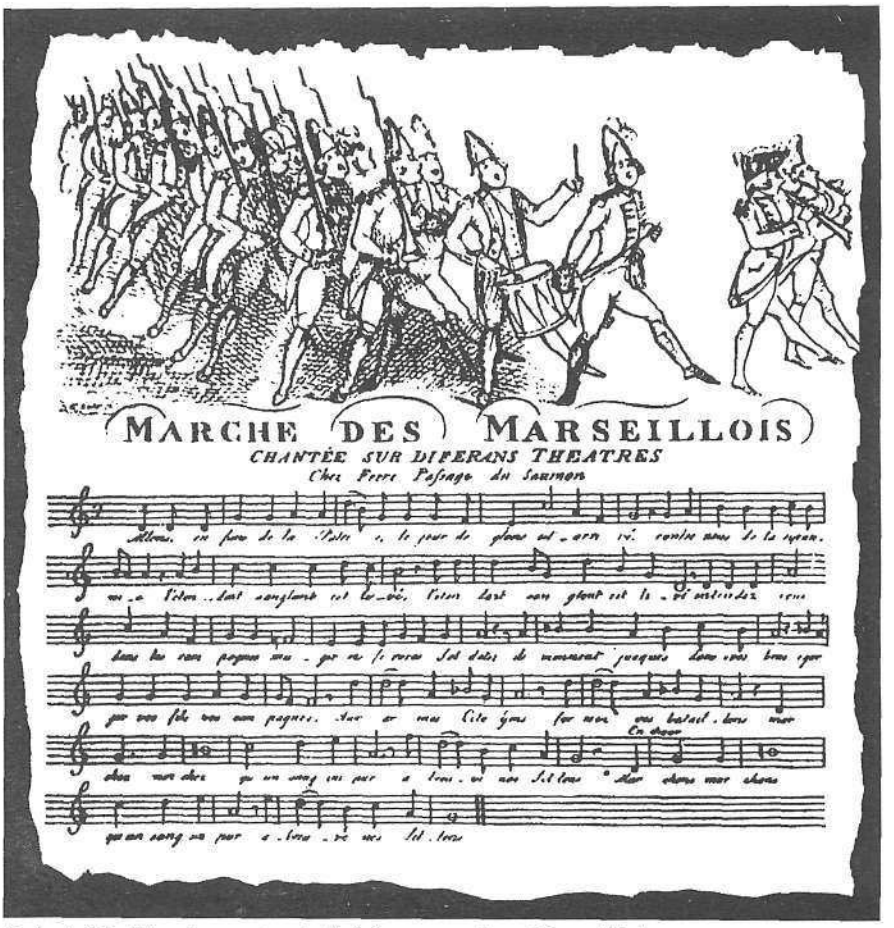
Traurig und mutig zugleich

Dass nach dem Wort von Valéry ganz andere Kräfte als ein «Verfasser» allein an einem Werk arbeiten, dass dessen empirisches Subjekt, der Künstler, als Stellvertreter des Gesamtsubjekts agiert, als «Funktionär der je ihm sich stellenden Aufgaben» (Adorno), dass damit sich die Absichten eines Werkes nicht in denen seines Autors erschöpfen, gilt für die «Marseillaise» ganz besonders. Ihr Verfasser, Rouget de Lisle, war nämlich gar nicht jener glühende Anhänger der Republik, als den ihn das Volk verehren sollte und zu deren Te Deum seine Hymne bald wurde. Tatsächlich war er Verfechter der konstitutionellen Monarchie, und seine Hymne war als Armeelied gegen die anmarschierenden Österreicher und Preussen, die den Absolutismus in Frankreich rekonstituieren wollten, gedacht und nie als Massenlied im Kampf für die Republik. De Lisle, Berufsoffizier und als Violinist, Komponist[17] und Dichter ein begabter Dilettant – eine Art begnadeter Liedermacher –, weigerte sich, die Absetzung des Königs im September 1792 anzuerkennen, wurde deshalb entlassen und kam nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. gar für mehr als ein Jahr ins Gefängnis, aus dem er erst nach dem Sturz Robespierres freikam. Ein Paradox: Während Rouget, von den Republikanern des Royalismus verdächtigt, eingekerkert war, machten diese seine Hymne zum Preislied der Republik! Keines von de Lisles Lieder huldigt aber der Republik; dafür verflucht er in seinem musikalisch schönen, aber textlich schwachen «Chant du Neuf Thermidor»[18] Robespierre, mit dessen Absetzung ironischerweise auch die «Marseillaise» ein erstes Mal verboten wurde, verherrlicht in seinem «Chant du combat» den 18. Brumaire[19] 1799, den Tag des Staatsstreiches, der Usurpation Napoléons, als den «grossen Tag», der der Republik ein Ende gemacht habe, und besingt noch 1814 die Rückkehr Ludwigs XVIII. nach Frankreich in «Dieu conserve le roi, l'espoir de la patrie».

Das alles ist ernüchternd und enttäuschend – und wird bis heute in Frankreich nicht gerne gehört, ja unterdrückt. Es erklärt auch gewisse Theorien über die Diskrepanz zwischen Text und Musik in der «Marseillaise». So meint Hanslick: «Die bewegende Kraft eines patriotischen Liedes geht immer zunächst vom Gedicht aus. (...) (Und so ist es) wirklich der Inhalt der 'Marseillaise' selbst, was sie als Volkshymne bedenklich macht. Ihr *poetischer* Inhalt, nicht ihr musikalischer, denn die Musik an sich, ohne faktische oder Ideen-Assoziation mit bestimmten Worten, ist – was man auch darüber faseln mag – niemals blutgierig, auch niemals republikanisch oder revolutionär. Vermöchte man die Worte der 'Marseillaise' aus dem Gedächtnisse des Volkes zu wischen und ihr andere zu unterlegen, die pathetisch kräftige Melodie würde zum Singen und Marschieren, aber nimmermehr zum Morden aufmuntern. Aber diese Worte! (...) Das Gedicht der 'Mar-

seillaise' ist ein wild kriegerisches, ist rachedurstig, grausam; kaum mehr als die ersten zwei Zeilen kann man heute (1878) stehen lassen.» Das Volk aber, das sich am 30. Juni 1878 das Singen der «Marseillaise» erzwang, sei, so fährt Hanslick fort, von Friedensliebe überströmt gewesen; das «wilde Lied» habe die «Bajonette seiner ursprünglichen Aktualität verloren»; niemand «beging den kleinsten Exzess: Dieser Festtag hat den schwerwiegenden Beweis geliefert, dass ein feuriges Lied wie die 'Marseillaise' noch keine Explosion verursacht, wenn nicht das revolutionäre Pulver schon ringsumher aufgehäuft liegt. Wir gelangen zu dem paradoxen und trotzdem richtigen Schlusse: Die 'Marseillaise' ist ein für friedliche Zeiten ganz ungehöriger, um nicht zu sagen anstandswidriger Schlachtgesang; aber gerade diese Nichtübereinstimmung, dieses Nichthingehören macht sie dann tatsächlich ungefährlich. Verderblich wird die 'Marseillaise' nur in jenen politischen Gewitterstürmen, für die sie passt, und verdiente somit erst dann verboten zu werden, wenn sie sich nicht mehr verbieten lässt.» Hanslick darf nicht falsch verstanden werden: Sein Herz schlägt für die republikanische Idee, ihm ist die «Marseillaise» persönlich teuer als Hymne der Republik, «sei nun Rouget de L'Isle Royalist gewesen oder gar Republikaner».[20]

Auch der heute zu Unrecht vergessene Musikschriftsteller Lobe war republikanisch gesinnt und weiss dennoch zu differenzieren. Für ihn ist der Widerspruch zwischen dem wilden Text, der zur Verteidigung der jungen Freiheit aufruft, und der gemessenen altmodischen Marschmelodie im 4/4-Takt der Urfassung, «in der an sich gar nichts Feuriges, Stürmisches, Rachedurstiges liegt», ein nur scheinbarer: «Das Lied (Text und Musik) ist im *Beginn* der Revolution entstanden; es richtet sich noch an die *königlichen* Franzosen, die zwar aus der alten Zeit herausgetreten sind, vor denen aber die neue Zeit noch verschleiert, von düsteren Wolken umhüllt liegt. (...) Friede den Hütten! klang es tröstend durch das Land, und wie mit Bedauern, nur aus Not, gegen die der allgemeinden Regung entgegenstrebenden Grossen, erhob sich dazwischen der Drohruf: Krieg den Palästen! (...) Sogar der Feind sollte geschont werden. Die Marseillaise selbst sagt: 'Von armen Opfern schont des Blutes,/Die Zwang nur waffnet gegen Euch.' Die Franzosen von damals hatten die Knechtschaft erst kürzlich abgeworfen, die Freiheit war noch keineswegs gesichert. (...) Versetzt man sich in solche Stimmung, so dürfte der vielfach gerügte Zwiespalt zwischen den Worten und der Melodie der Marseillaise wohl schwinden. Sie ist ein Marsch für ein Volk von Brüdern, das nicht aus Hass und Wut gegen den Feind, sondern mit Bedauern über die Notwendigkeit in den Kampf zieht (...) in banger Ahnung, wenn auch entschlossen, fest und mutig. (...) Ist sich Rouget de Lisle alles Dessen bewusst gewesen, als er seine Marseillaise



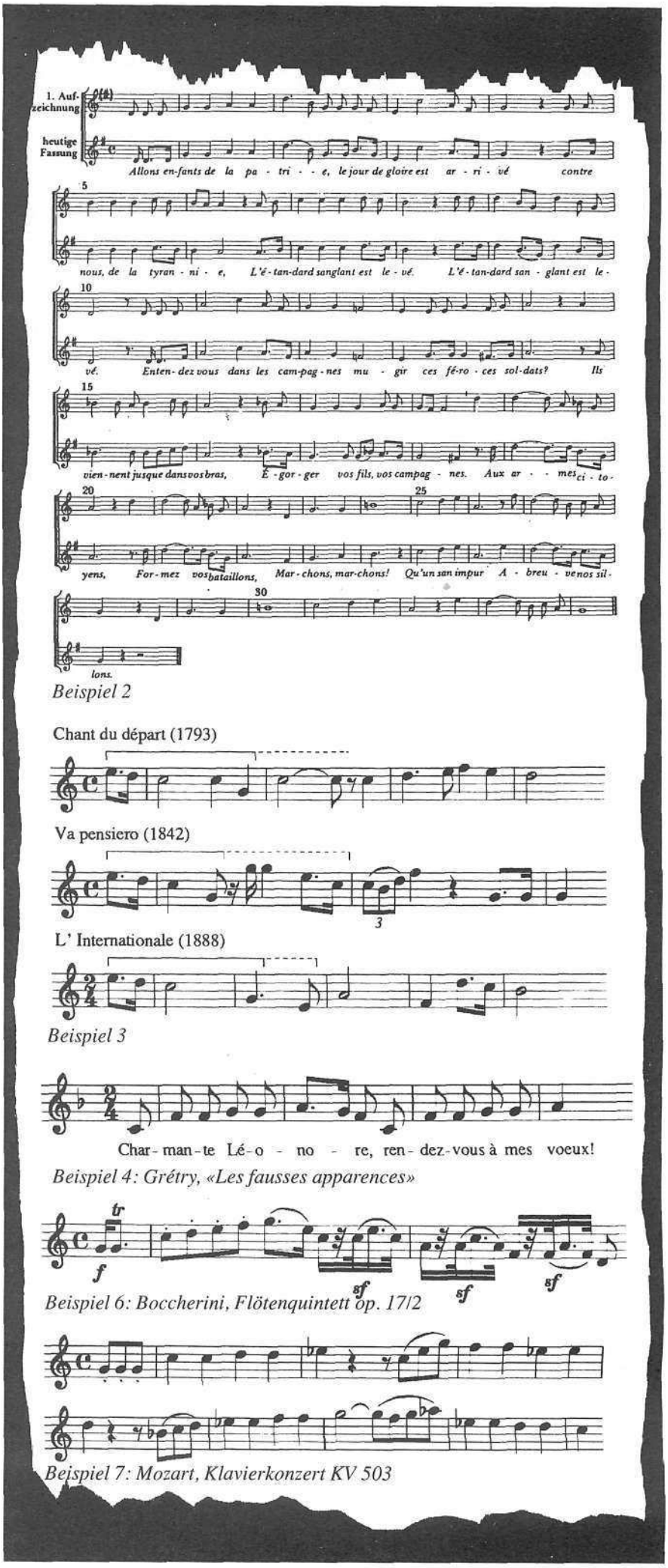
Beispiel 1: Eine der ersten Aufzeichnungen der «Marseillaise»

schuf? (...) Aller Wahrscheinlichkeit nach: nein!»[21] Als begabter Dichter habe er die Worte sehr bewusst fassen können, als mässiger Komponist aber die Töne eher instinkthaft gefunden[22]. «Sans doute, Rouget de Lisle composa d'instinct; sans doute, il fut pris d'un moment de fièvre enthousiaste; sans doute, il ne se rendit pas exactement compte de ce qu'il faisait; sans doute, il se sentit pendant une heure inspiré d'en haut, transporté dans un idéal sublime et dans un milieu surnaturel; et c'est pour cela qu'il a fait une œuvre inimitable, immortelle, et qu'il a pu s'écrier, comme Horace: *Exegi monumentum.*»[23]

Aus der «Marseillaise» und ihrem Vortrag ertöne ebenso *Mut*, die Revolution zu verteidigen, wie auch *Trauriges* und *Ahnungvolles* über den Kampf und seine ungewissen Folgen – so der Tenor von Goethe und Lobe. Lobe hätte aber seinen richtigen Ansatz, das Lied sei für die Franzosen der konstitutionellen Monarchie von einem – wie wir jetzt wissen – dezidierten Royalisten verfasst worden, weiter verfolgen sollen[24]. Denn könnte der Kontrapunkt von Mut und Trauer nicht auch auf die unentschiedene Lage der Revolution im Frühjahr 1792 bezogen werden – ein Stadium, das den Republikanern zu wenig *égalité* und zu sehr Triumph des *bourgeois* anstatt des *citoyen*, den Royalisten aber, also auch Rouget, zu viel Demokratie und zu wenig Glanz der alten Monarchie brachte? Und wären gerade *diese* Trauer und damit die politische *und* musikalische Herkunft de Lisles nicht auch durch Analyse zu belegen?

Vom königlichen Signal zur revolutionären Fanfare

Sehr schnell zeigt sich nämlich, dass in der «Marseillaise» wie überhaupt in der ganzen französischen Revolutionsmusik Motive der vorrevolutionären aristokratischen Militär- und Jagdmusik aufscheinen. Diese Signale waren allgemein bekannt, und die neuen aufrüttelnden Texte liessen sich bequem mit den alten Melodien verbinden und von breitesten Volksschichten singen. Es handelt sich ja bei der Musik nach 1789 weniger um eine Revolutionierung der musikalischen Faktur und Sprache als um ein Besingen der Revolution mit relativ traditionellen Mitteln[25]. Von Rouget de Lisle mögen diese Übernahmen bewusst, aus Sympathie für Monarchisches ausgewählt worden sein; aber auch die wirklich jakobinisch gesinnten Komponisten von Revolutionshymnen, die mangels einer eigenen Sprache auf die bedeutungsvollen alten Intervallfolgen zurückgegriffen haben, machten nicht nur aus der Not eine Tugend, sondern verwiesen damit, vielleicht unbewusst, auf ihre musikalischen Wurzeln[26] oder stellten eine melodische Floskel, die aus älteren Liedern und Stücken bekannt ist, in einem kühnen, bislang unbekannten Verfahren[27] in einen neuen Text- und Sinnzusammenhang und gaben ihr so eine herausragende, auf den geschichtlichen Zusammenhang *und* Bruch hindeutende Relevanz. Ausgeprägte Fanfarenklänge als Zitat alter Jagd- und Militärsignale finden wir in der «Marseillaise» in den Takten 2, 3, 9 und – zusätzlich in der etwas



Beispiel 2

Beispiel 3

Beispiel 4: Grétry, «Les fausses apparences»

Beispiel 6: Boccherini, Flötenquintett op. 17/2

Beispiel 7: Mozart, Klavierkonzert KV 503

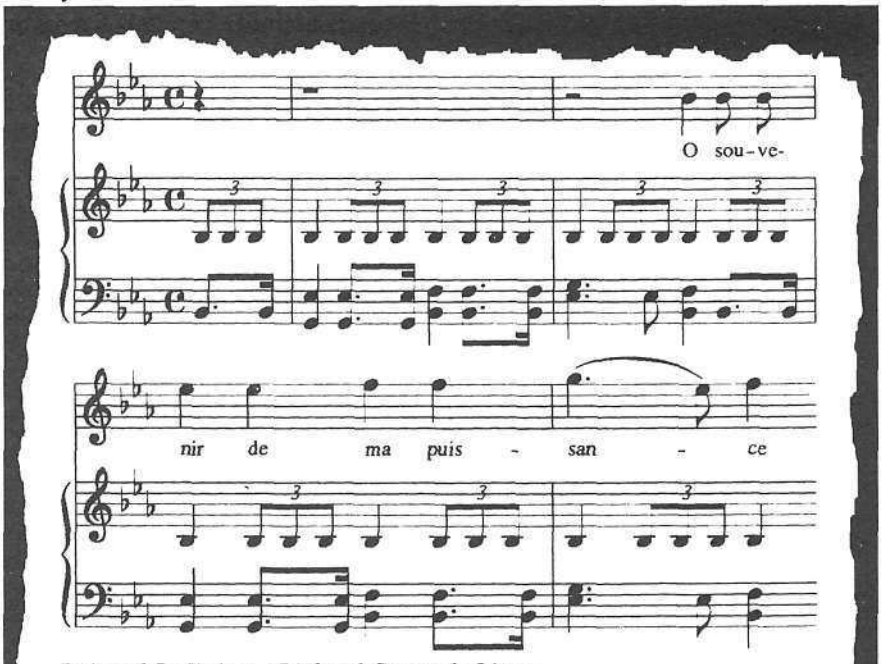
späteren, noch heute gesungenen Fassung – 19/21 *(Beispiele 1 und 2)*. Auch Méhuls «Chant du départ», nach der «Marseillaise» die wichtigste revolutionäre Hymne, beginnt mit dem Zitat eines alten Signals, das für die französischen und italienischen Freiheitslieder des 19. Jahrhunderts überhaupt konstitutiv werden sollte und etwa in der Risorgimento-Hymne par excellence, im «Va pensiero»-Chor aus Verdis «Nabucco», zu finden ist. Gleich an Melodien Verdis wird sich Pierre Degeyter orientiert haben, denn folgt seine ausserordentliche, lange, differenzierte, wie aus einem Guss geformte «Internationale»-Vertonung nicht im ganzen Duktus und am Refrainanfang wörtlich dem «Nabucco»-Chor und ist sie nicht tatsächlich bester Verdi[28] *(Beispiel 3)?*

Es handelt sich aber hier wie im folgenden wohl um ein Schöpfen aus einem Strom kollektiver musikalischer Erfahrung und Modelle oder, bei konkreteren Zitaten aus präexistenten Werken, um unbewusste Reminiszenzen[29] – und nicht im geringsten um Plagiate. So ist auch die «Marseillaise» keine unzulässige Nachahmung früherer Musik, obwohl weitere Anklänge an vorgegebene Kompositionen in ihr immer wieder die Frage aufkommen liessen, ob sie wirklich von de Lisle stammt oder nicht etwa – als Meistgenannte – von Pleyel, Méhul oder Grétry. Die Unsicherheit ist vom Tisch[30] – die «Marseillaise» *ist* von Rouget de Lisle! Bezüglich Grétrys angeblicher Autorenschaft haben wir dessen eigene unmissverständliche Zeugnisse: wäre er der Vertoner der Hymne gewesen, hätte er nicht den ihm als Verfasser der «Marseillaise»-*Worte* bekannten Rouget 1792 anfragen können: «Vous ne m'avez pas dit le nom du musicien, est-ce Edelmann?» («Musicien» meint hier natürlich Komponist.) 1797 stellte Grétry endgültig klar: «On a attribué l'air des Marseillais (sic!) à moi et à tous ceux qui ont fait quelques accompagnements (z.B. Gossec – cf. Hirsbrunner, TH). L'auteur de cet air est le même que celui des paroles, c'est le citoyen Rouget de Lisle.»[31]

Das heisst aber eben nicht, dass Grétrys marschmässige Rhythmisierungen und Instrumentierungen absolutistischer Hofmusikmodelle nicht Rouget de Lisle vielleicht direkt beeinflusst haben. So waren Grétrys Varianten des weit verbreiteten Topos g-c-d-e in der Oper «Les Fausses apparences ou l'Amant jaloux» (1778) *(Beispiel 4)* oder[32] in der Arie des Richard «Si l'univers entier m'oublie» aus der Oper «Richard Cœur de Lion» (1784) motivisch, gestusmässig und semantisch fast sicher de Lisles Vorbilder. Der dritte Abschnitt der Richard-Arie, «O souvenir de ma puissance» *(Beispiel 5)*, wo gedämpfte Trompeten voller Schmerz an den einstigen Ruhm des Helden erinnern und damit Grétry als einer der ersten textbezogen instrumentiert, evoziert am deutlichsten die «Marseillaise», nimmt auch deren von Gossec erfundene Einleitung (cf. Hirsbrunner) vorweg und könnte, zusammen mit der ganzen Arie, das «Traurig-Ahnungsvolle» wie das Mutig-Hoffnungsvolle der Revolutionshymne bestimmt haben. Nach Abert scheint zudem auch «aus dem Schlusschor des *Raoul Barbebleue* uns sogar bereits der heisse Atem der Marseillaise» anzuwehen[33]. Überhaupt nimmt Gossec in vielen Sujets seiner Opern eine kämpferische Position ein, und der «Raoul» (Uraufführung März 1789!) ist ein musikalischer Bastillesturm des später eindeutig republikanisch Gesinnten. Es kommt zu einem weiteren Paradox: Die Orientierung am Vergangenen führt den Royalisten de Lisle ungewollt zu Tönen des Aufbruchs, zur Musik eines (viel älteren) virtuellen Republikaners! – Rouget de Lisle nimmt, wie Hanspeter Müller kürzlich einleuchtend nachgewiesen hat[34], überdies signifikant Bezug auf Boccherinis Flötenquintett op. 17/2 von 1773 *(Beispiel 6)*, das er u.a. mit Pleyel zusammen spielte, der Boccherini gut kannte und de Lisle mit dessen Musik vertraut machte. Allerdings variiert Boccherini seinerseits alte Militärsignale und -rhythmen und befragt deshalb die gleichen Quellen wie viele andere, inklusive des «Marseillaise»-Verfassers.

Falsch indes ist wohl die Hypothese, dass de Lisle sich von Mozarts Klavierkonzert in C KV 503 habe inspirieren lassen. Vielmehr wage ich zu behaupten, dass Mozart, der Grétry gekannt und geschätzt hat und sich v.a. im «Figaro», wie Abert-Jahn überzeugend belegt haben[35], ausserordentlich stark auf Grétry bezieht und aus dessen «Les Fausses apparences» z.B. zwei Finaledramaturgien nachzeichnet, sich von denselben Themen, die auch für de Lisle wichtig waren, anregen liess. So rekurriert Mozart in Papagenos «Ein Mädchen oder Weibchen» – unbewusst? – auf Grétrys «Charmante Léonore» *(Beispiel 4)* und im Seitensatz der Orchesterexposition des erwähnten Konzerts *(Beispiel 7)* wie auch in der selten gesungenen Basilio-Arie (im «Figaro» die Nummer 25) mit ihrem abschliessenden (Pseudo-) Triumphmarsch *(Beispiel 8)* vielleicht ebenfalls auf die «Charmante Léonore», noch mehr aber wohl auf «O souvenir de ma puissance» *(Beispiel 5)*[36].

Die allgemein im Ohr haftenden absolutistischen Militär- und Jagdsignale sind also in Intervallstruktur und Semantik verantwortlich für die subkutane Verbundenheit von Grétrys Opern, Boccherinis Kammermusik, Mozarts «Figaro» und Klavierkonzert KV 503 sowie de Lisles «Marseillaise». Deren individuellere Wurzeln liegen zudem in Grétrys «Richard» und Boccherinis Flötenquintett, aber auch die scheinbar der «Marseillaise» allein zugehörigen zwei auftaktigen Quarten g-c/d-g erinnern an einen in der Volksmusik verschiedener Länder verbreiteten archaisch-kraftvollen Topos[37]. Was ist da überhaupt noch de Lisles eigene Erfindung? Zunächst ist bereits die «Collage» der angeführten übernommenen Motive eine selbständige Leistung; dann prägt aber Rouget zusammen mit anderen Komponisten von Revolutionsliedern auch neue



Beispiel 5: Grétry, «Richard Coeur de Lion»

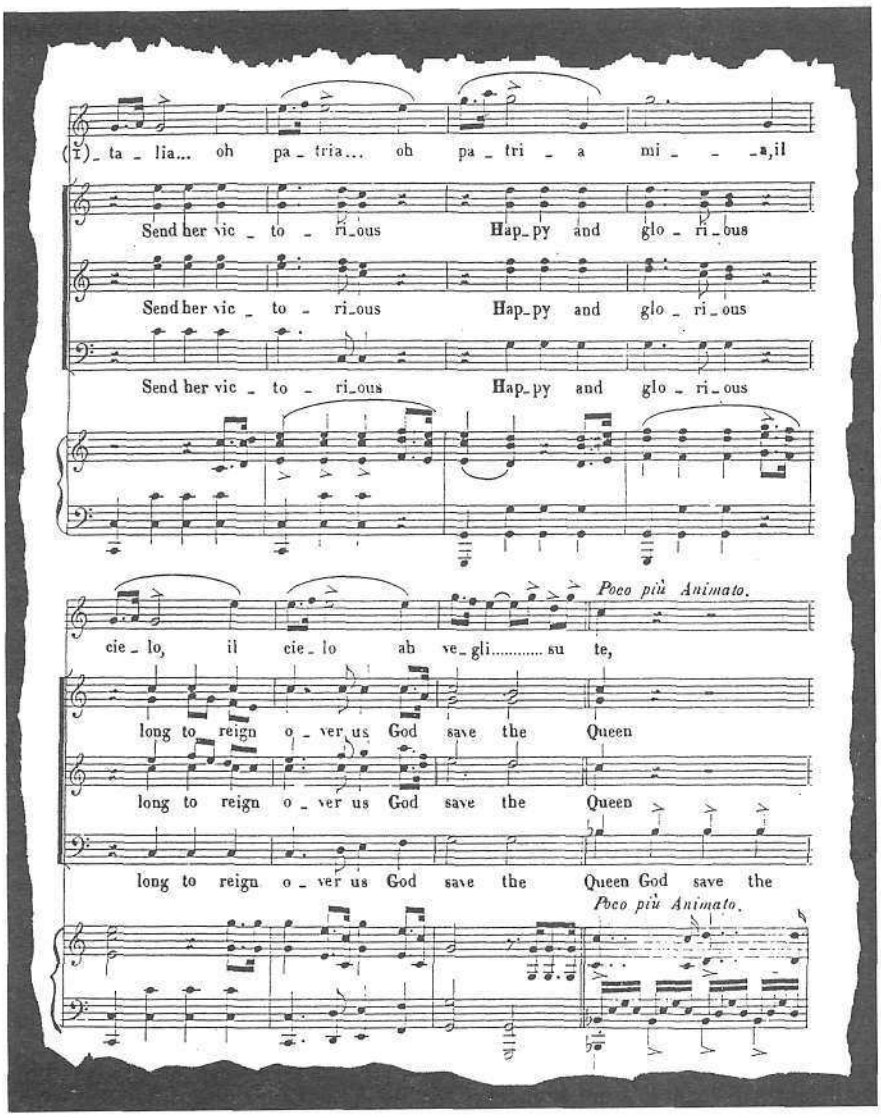
Beispiel 8: Mozart, «Le nozze di Figaro»

Elemente aus, die zum Spezifischen der Musik in der französischen Revolution werden sollten: Synkopen (T. 3), der Auftakt als Prinzip, Jambus- (leicht-schwer) und Anapästrhythmen (leicht-leicht-schwer) – in der «Marseillaise» überall –, drängender Charakter der aufsteigenden Sequenzen (T. 5-8), die Betonung von Spitzentönen (T. 2, 9, 19 und 21), der absolute melodische Höhepunkt aber erst kurz vor Schluss (T. 25/26 plus Wiederholung), Tonartenreichtum (in T. 12/13 kurze Betonung der Subdominantebene; Mollvariante im Mittelteil, in der Urform auch noch am Anfang des Refrains), Refrain und Art der Refrainvorbereitung. Gerade die Molleintrübungen, die an Sekundschritte der Melodie gekoppelt sind, kontrastieren zu den Sprungbewegungen der strahlenden Dur-Fanfaren, machen den Mittelteil weicher und unterstreichen damit die Gefühlsambivalenz französischer Hymnen: kämpferische Vorwärtsdynamik *und* melancholisches Innehalten – oder eben wieder «traurig und mutig» zugleich[38]. Der Refrainzwang der Revolutionslieder, der dann auch in den Arbeiterliedern des 19. und 20. Jahrhunderts übernommen wurde, hat – zumindest in der «Marseillaise» – zwei Funktionen: eine aufführungspraktische – die Massen sollen in das von Vorsängern begonnene Lied einstimmen können – und eine musikalische: Mit der Wiederaufnahme der Fanfarenklänge des ersten Teils ergibt sich trotz relativ additiver Reihung des melodischen Aufbaus eine Art gestusmässige Da-capo-Form mit dem ruhigeren Mittelteil als Achse. Paradigmatisch ist in der «Marseillaise» auch die Vorbereitung des Refrains durch die dynamische, tonartliche und charakterliche «Retardierung», die in andern Harmonisierungen als der von Gossec durch einen langen Orgelpunkt auf der Dominante kontrapunktiert wird, so dass durch gleichzeitige Zurücknahme (verhaltenere Stimmung im Mittelteil) *und* Aufbau der Spannung (Dominante zur Refrain-Tonika) der Refrain geradezu «explodiert» und das Volk zum Singen stimuliert.

Die antiphonale Struktur ist ja uralt, hat aber hier soziologisch eine radikal neue Bedeutung: Die französische Revolutionshymnik soll zum ersten Mal in der Geschichte von den Massen als autonomen Subjekten im gesellschaftlichen Veränderungsprozess gesungen werden und ist für die spontane Aufführung im Freien bestimmt. Die Hymnen sind oft schwierig, und da haben die Vorsänger eigentlich nur die Aufgabe, die Melodien im buchstäblichen Sinne des Wortes «vorzusingen», bekanntzumachen. Und so sollte der Refrain, wie von de Lisle vorgesehen *(Beispiel 1)*, zuerst vom Vorsänger und dann ein zweites Mal vom Volk vorgetragen werden[39]. Der Hinweis auf die Schwierigkeit der «Marseillaise», überhaupt französischer Revolutionslieder und der davon inspirierten späteren (v.a. deutschen) Arbeiterlieder, zeigt auch, dass das breite Volk, d.h. nicht nur die Bürgerinnen und Bürger, sondern auch die Sansculotten und später ArbeiterInnen, ernstgenommen wurde mit anspruchsvollen Melodien, die populär wurden, ohne das Denken auszuschalten oder – um mit Eisler, der im 20. Jahrhundert Arbeiterlieder von ähnlichem Schwierigkeitsgrad geschaffen hat, zu sprechen – «ohne der Dummheit zu verfallen». Die Melodietopoi wiederum mögen geholfen haben, dass die Botschaft der «Marseillaise» international verstanden und für die eigenen Absichten adaptiert wurde. Das Kollektiv hat aber auch an der Vollendung der Hymnen und Lieder produktiv mitgearbeitet. Zwar hat – wiederum am «Marseillaise»-Beispiel exemplifiziert – Rouget de Lisle als relativ fortschrittlicher Anhänger der konstitutionellen Monarchie alte und neue Elemente zu einem genialen Bogen zusammengezogen und wie bewusst auch immer eine Melodie geschaffen, die in ihrer auftaktigen Vorwärtsdynamik (siehe auch die «Internationale») a priori auf Bewegung und Veränderung hin angelegt ist, während die affirmativen Obrigkeitshymnen (z.B. die englische, das «Deutschlandlied» oder «Trittst im Morgenrot daher») nur schwerfällig-ängstlich sich duckende Volltaktmelodik aufweisen: «Alles steht, nichts bewegt sich, kein Voran: Stillstand.»[40] Das singende Kollektiv hat aber mit dazu beigetragen, es zu einem republikanisch-jakobinischen Kampflied über die Volkstruppen hinaus zu machen, und einerseits die Vorwärtsdynamik und das Bedrohliche durch Punktierungen verschärft, andererseits durch die reine Durfassung des Refrains[41] dafür gesorgt – und das ist kein Widerspruch zu Obigem –, dass die Schwierigkeiten der Melodie doch überschaubar oder realisierbar bleiben und gleichzeitig der optimistische Zug etwas hervorgehoben wurde[42]. Und *nur* in diesem Sinne ist Félix Pyat, einem unverdrossenen Jakobiner und Anhänger der Pariser Kommune von 1871, rechtzugeben, der in jener Zeit trotz aller Bewunderung für Rouget de Lisles Leistung schrieb: «L'auteur, le véritable auteur de *la Marseillaise*, c'est le peuple tout entier avec son horreur de l'esclavage, de l'étranger (sic!), avec sa foi dans la liberté, dans la patrie, avec ses craintes et ses espérances, avec son enthousiasme infini et son éternelle poésie. L'homme n'est là qu'en un miroir réflecteur concentrant en son cœur et sa tête les rayons de ce feu sacré épars de toutes les têtes, sorti de tous les cœurs.»[43]

«La Marseillaise pour toujours»?

Die Rezeptionsgeschichte der «Marseillaise» beweist, dass Hanslick, der Propagandist der absoluten Musik («... sind tönend bewegte Formen»), punkto «Marseillaise» nicht recht hatte, wenn er behauptete, das Ungehörig-Subversive gehe nur vom Text aus. Republikanischer Inhalt und geschichtliche Funktion haben sich mit der Melodie so eng verbunden (deren Intervallfolgen, wie wir gesehen haben, an



Beispiel 9: Verdi, Kombination der italienischen, englischen und französischen Hymnen in «Inno delle Nazioni»

sich schon nicht inhaltlos sind), dass diese allein zum unmissverständlichen *Emblem der Kontestation* wurde, der Stachel wider jedwelche Unterdrükkung ihr eingeschrieben ist und bislang nicht aus dem kollektiven Gedächtnis gestrichen werden konnte[44].

Das Fortwirken der «Marseillaise» wird nicht nur durch die erwähnten Hunderte von Kontrafakturen evident, sondern auch durch die Tatsache, dass sie in eigenständiger Instrumental- und Vokalmusik als Zitat aufscheint. Die Geschichte und Analyse dieser Werke würden meinen Aufsatz bei weitem sprengen. Es seien hier nur die wichtigsten nach einem groben subjektiven Raster[45] angeführt und ein einzelnes, zu dem auch eine Entdeckung anzuzeigen ist, etwas genauer besprochen. Ausgeklammert werden dabei Bearbeitungen-Instrumentationen (Gossec, Berlioz u.a.) und genrehafte Variationen (Balbastre 1792, Strawinsky, Kodály u.a.). Zur Kennzeichnung des *Französischen* ohne Parteinahme für die revolutionäre Konnotation dient die «Marseillaise» in Schumanns Ouverture zum Singspiel «Hermann und Dorothea» und Tschaikowskys Ouverture solennelle «1812»; der *lokalen Couleur* (Paris) durchmischt mit einer Prise Ironie in Saties «Les Courses» aus «Sports et Divertissements» und Debussys «Feux d'artifice»; des ungebrochenen *Heimatgefühls* in Django Reinhardts «Echoes of France (La Marseillaise)»[46]; des *Heimwehs nach Frankreich in romantischer Ironisierung* in Schumanns und Wagners (Plagiat?) «Die beiden Grenadiere». *Leicht ironisch und* gleichzeitig mit *Sympathie* für die französische Revolution erfüllt erscheint die «Marseillaise» in Schumanns «Faschingsschwank». Als *Parodie* auf das Pathos von Nationalhymnen schlechthin *und* als *Reflexion* über Sinn und Unsinn von Nationalhymnen ist Carla Bleys «Spangled Banner Minor and other Patriotic Songs» mit der «Marseillaise» angelegt. Eine *Weltmusikideologie* der übleren Machart – mit unzähligen Hymnen von links bis rechts unverbunden und «wertfrei» nebeneinander und dem Komponisten als Weltmusikdiktator über allem schwebend – formuliert Stockhausen in seinen «Hymnen»; eine *globale Botschaft* der eher naivgutmeinenden Art beabsichtigen die Beatles mit dem «Marseillaise»-Exordium in «All you need is love»[47]. In ursprünglicher *patriotischer* Absicht setzt Debussy in «En Blanc et Noir» die «Marseillaise» ein, die er im zweiten Stück parteilich als musikalisches Symbol für den Kampf der Franzosen gegen den Aggressor Deutschland, versinnbildlicht durch Luthers «Eine feste Burg», verwendet. Zur *Friedenshymne*, zum Aufruf auch zur Versöhnung der schwarzen (symbolisiert durch «Sing Halleluja») mit den weissen Menschen wird die völlig ihres subversiven Marschliedcharakters entkleidete und damit neutralisierte «Marseillaise» in «Spirits rejoice» des Free Jazzers Albert Ayler. Dass man Revolutionslieder zum *Ausgangspunkt* einer ganzen Symphonie Concertante machen und durch einen anmutigen harmlosen Satz dabei ihre Herkunft und Semantik völlig vergessen lassen kann, beweist leider «Citoyen» (sic!) Davaux; sein euphemistischer Untertitel «mêlée d'Airs patriotiques» müsste frei, aber richtig mit «französische Revolutionslieder durch den musikalischen Fleischwolf gedreht» übersetzt werden... Den ursprünglichen *Elan terrible* und *Eclat triomphal* mit eindeutiger Parteinahme für die Revolution indes bewahren in ihren «Marseillaise»-Interpolationen Charbonnier in «L'Orage», Grande Symphonie révolutionnaire – 1792 als wohl erste wirklich eigenständige Komposition mit einem «Marseillaise»-Zitat[48] entstanden –, Beauvarlet-Charpentier in «Victoire de l'Armée d'Italie» (1796), Schumann im letzten Stück seiner Vier Märsche für Klavier (1849), Liszt in der «Héroïde funèbre» (1854) und Schostakowitsch in der Filmmusik zu «Das neue Babylon» (1929), der in einer genialen Montage der «Marseillaise» (als Sinnbild der Pariser Kommunarden) mit Offenbachs «Cancan» aus «Orpheus in der Unterwelt» (als Verklanglichung der maroden satten bourgeoisen Reaktion) eindeutig Position für die Kommunarden bezieht.

Verdis Tripelhymne

Zum Schluss möchte ich noch etwas näher auf Giuseppe Verdis «Inno delle Nazioni» für Sopran, Chor und Orchester eingehen, da sich hier einige Fäden der «Marseillaise»-Rezeption verzwirnen. Die Kantate war ein Auftragswerk für die Weltausstellung in London 1862, und es überrascht, wie Verdi trotz seiner Abneigung gegen solche Aufgaben – «ich habe immer gemeint und meine noch immer, dass diese Gelegenheitsstücke künstlerisch gesprochen abscheulich sind» – mit grosser Sorgfalt in der Rezitativbehandlung und der kontrapunktischen Arbeit ans Werk ging. Enstanden ist daraus eine Komposition, die – gerade weil drei Hymnen, die Englands, die damals in Frankreich selbst verbotene «Marseillaise» und die Italiens («Fratelli d'Italia»), gleichberechtigt nebeneinader stehen – nicht in einseitigem Nationalismus macht, sondern – mit dem schönen Text von «Otello»- und «Falstaff»-Librettist Arrigo Boito – zur Völkerversöhnung, zur Absage an Krieg und zum Internationalismus aufruft: eine kleine Ode an die Freude, auch an die Liebe als Vorwegnahme der Beatlesbotschaft: « E in questo dì giocondo/

Balzi di gioia il mondo,/Perchè vicino agli uomini/È il giorno dell'Amor.» Verdi selbst war weder naiv noch engstirniger Nationalist. Vielmehr setzte er sich in Werk («Risorgimento»-Opern), Wort und Tat (Parlamentsabgeordneter, Stiftungen) für eine geeinte fortschrittliche italienische Nation wie auch für die Sache der politisch und ökonomisch unterdrückten Bevölkerung ein. Indem er zur «Marseillaise» griff, bekundete er seine Übereinstimmung mit den Anliegen der Revolutionäre.

Der erste Teil weist keine Fremdzitate auf; der Chor verkündet zuerst die Utopie einer befriedeten Welt. Mit der Vorsängerin («bardo»!) bricht aber die Realität ein: Sie beklagt bewegend die Folgen von Völkerhass und Krieg. Der zweite Teil beginnt mit einer typischen Verdi-Hymne mit dem Flehen um Frieden; sie ist dreiteilig (A: Vorsängerin – Chor, B: Vorsängerin, A': Chor mit ausschmückender Vorsängerin). Musikalisch bemerkenswert sind in Themenbildung und Instrumentation verschiedene «Aida»-Vorklänge. Erst nach dieser Hymne folgen die Nationalliederzitate im Orchester mit deklamierender, die Nation grüssender Vorsängerin: zuerst «God save» (Gastgeberland!), dann die verkürzte «Marseillaise» und als letzte «Fratelli d'Italia». Darauf intoniert der Chor auf englisch die originale Queen-Hymne, die «Marseillaise» wird im Anschluss daran als instrumentales Fugato verarbeitet (Verdi gehört damit zu den wenigen Komponisten, welche die «Marseillaise» nicht nur zitieren, sondern motivisch-thematisch entwickeln; vielleicht griff er zur instrumentalen Lösung, weil ihm und Boito die «Marseillaise»-Worte nicht passten), als Höhepunkt aber folgt der kühne Versuch Verdis, alle drei Nationalhymnen miteinander zu kombinieren (*Beispiel 9*). Ein Zweitakter aus diesem kontrapunktischen Vabanque-Spiel wird abgespalten, sequenziert und mündet in die Wiederholung des machtvollen Gebets und der (Aida-)Gloria-Rufe, die nach einem *morendo* effektvoll in einer lapidaren Coda noch einmal mächtig erschallen. Ein Gelegenheitswerk mit originellen Zügen und würdig unsere kleine Reihe mit «Marseillaise»-Werken beendend[49].

Es gibt aber noch ein Nachspiel: Toscanini, der mutige Antifaschist, hat Verdis Collage 1943 in seinem New Yorker-Exil um zwei weitere Hymnen erweitert und damit die Stringenz von Verdis formalen Verfahren krass verletzt. Um nämlich – so vermute ich – eine Art musikalische Hymne der Alliierten zu erhalten und sie als Kampfmittel über den Rundfunk in die Welt zu senden, fügte er der englischen und französischen sowie der hier als Symbol des antifaschistischen Italiens verstandenen italienischen Hymne die «Internationale» (bis 1943 sowjetische Hymne) und die USA-Hymne an, und was bei Verdi ohne jeden Hurra-Patriotismus bzw. Hurra-Internationalismus daherkommt, endet im Toscaninischen Annex laut, plakativ und affirmativ. Der Dirigent hat auch die vornehm-zurückhaltende Zitierung der italienischen Hymne durch Verdi verändert und ihr einen peinlich-chauvinistischen Nachdruck gegeben sowie die Sopranistin durch einen Tenor ersetzt. Wir verstehen den Zweck, er heiligt aber nicht die Mittel, im Klartext: die Zerstörung eines trotz heikler Aufgabenstellung gelungenen Manifests musikalischer Humanität und den Ersatz weiblicher Vernunft und weiblichen Friedenswillen durch männliches Auftrumpfen. Schade, dass die einzige Aufnahme dieses Werkes die Version Toscaninis vorführt und nicht das Verdische Original[50]!

Bis in die Gegenwart (Toscanini 1943, Beatles 1967, Stockhausen 1969) hinein wird also die «Marseillaise» zitiert, bearbeitet, verändert – dabei ab und zu missbraucht, aber meistens doch richtig verstanden. Euphorisch prophezeihte Hanslick: «An die 'Marseillaise' wird man immer glauben, denn wer sie hört, den überzeugt sie, und wer sie mitsingt, der ist schon überzeugt.»[51] Schliessen wir deshalb mit Ernst Blochs «Prinzip Hoffnung»: «Und nun zurück in den Freiheitsakt, in die Marseillaise über der gefallenen Bastille. *Der grosse Augenblick ist da,* der Stern der erfüllten Hoffnung im Jetzt und Hier. (...) Wie nirgends sonst wird aber Musik hier Morgenrot, kriegerisch-religiöses, dessen Tag so hörbar wird, als wäre er schon mehr als blosse Hoffnung. (...) So steht Musik insgesamt an den Grenzen der Menschheit, aber an jenen, wo die Menschheit, mit neuer Sprache und der *Ruf-Aura um getroffene Intensität, erlangte Wir-Welt,* sich erst bildet. Und gerade die Ordnung im musikalischen Ausdruck meint ein Haus, ja einen Kristall, aber aus künftiger Freiheit, einen Stern, aber als neue Erde.»[52]

Toni Haefeli

In Dankbarkeit und Freundschaft widme ich diesen Aufsatz Ruedy Ebner und Jürg Schelbli, Bibliothekaren der Musikakademie Basel, die «ihre» Bibliothek nicht zum zentrumlosen Labyrinth machen, sondern mit Kompetenz und steter Hilfsbereitschaft zum Zentrum der Akademie!

1 Die Kenntnis dieses Artikels, v.a. der Angaben zur Entstehung der «Marseillaise», wird hier vorausgesetzt. – Die Fortführung von Hirsbrunners Arbeit kann auch als Dank dafür gelten, dass Hirsbrunner mir vor Jahren wertvolle Erkenntnisse anlässlich eines Referats, das ich über Bearbeitungen des Schönbergvereins hielt, vermittelte.

2 Goethe hat hier offenbar das Wort des ersten Kriegsministers der französischen Republik aufgegriffen und abgewandelt, der die «Marseillaise» als das «Te Deum der französischen Republik» apostrophierte – cf. Georg Rebscher, *Materialien zum Unterricht in Popularmusik,* 4. Aufl. Wiesbaden 1978, S. 77.

3 Das Paradegegenbeispiel für eine affirmative, monarchieverherrlichende, nationalistische und schwerfällig-langsam-geradtaktig-uniform komponierte Hymne ist die englische.

4 Zitiert nach Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts,* (Ost)Berlin 1961, S. 121 – Hervorhebungen von TH.

5 Zitiert nach Le Roy de Sainte-Croix, *Encore la Marseillaise et Rouget de Lisle,* Strasbourg 1880, S. 26, und Rebscher, a.a.O, S. 78. Bei Manfred Sievritts, Lied-Song-Chanson Bd. 2: *Politisch Lied, ein garstig Lied?,* Wiesbaden 1984, einem hervorragenden, materialreichen und sorgfältigen Buch, heisst es, auch von Rebscher ausgehend, *«40'000* Deutsche» (S. 27).

6 Zitiert nach Sievritts, a.a.O., S. 27.

7 Quelle nicht mehr eruirbar. Immerhin zitiert Michael Stegemann, *Zehn Jahre für die Ewigkeit.* Die Musik der Französischen Revolution, in: Österreichische Musikzeitschrift, 44. Jg./1989, S. 512-519, Leclerc ebenfalls, wenn auch in anderer Übersetzung und mit etwas umgestellten Sätzen.

[8] Konrad Boehmer, *Zwischen Reihe und Pop*, Wien/München 1970.

[9] Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen* (Der «Modernen Oper» II. Teil), Berlin 1885, S. 183.

[10] Hanslick, a.a.O., S. 180.

[11] J. Peukert, *La Marseillaise*, 1878; hier zitiert nach Sievritts, a.a.O., S. 95.

[12] Zitiert nach Sievritts, a.a.O., S. 428.

[13] Zitiert nach Hervé Luxardo, *Histoire de la Marseillaise*, Paris 1989, S. 193/232.

[14] Der Gewerkschafter Willi Bleicher: «Ich muss sagen, diese Lieder der Arbeiterbewegung waren ein beachtliches Liedgut. Dies war für mich Aufmunterung. Es drang immer Hoffnung durch, die Hoffnung auf eine bessere Welt, auf eine Welt des Friedens und der sozialen Gerechtigkeit. So z.B., wenn ich an das italienische Arbeiterlied 'Bandiera rossa' denke oder die 'Marseillaise'. (...) Sie drückten alle meine Sehnsucht aus. Ich habe sie während des Gehens in der Zelle, wenn ich alleine war – und ich war viel in Einzelhaft – immer gesungen, nicht laut, aber summend.» (zitiert nach Sievritts, a.a.O., S. 105)

[15] Zwar hatte Rouget auch kaum punktierte Rhythmen vorgesehen, sie kamen aber bald im sozusagen täglichen Gebrauch der Massen dazu und gehören zu der in den ersten Monaten kollektiv vollendeten Form der «Marseillaise».

[16] Le Roy de Sainte-Croix, a.a.O., S. 29.

[17] Ich bin nicht der Meinung von J.C. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, Leipzig 1869, der schreibt, dass de Lisle zwar «ein geübter Dichter, als Komponist aber nur Dilettant war, der also die Sprache vollkommen (beherrschte), während er in der Composition ungeübt war». Ich brauche erstens «Dilettant» hier in einem wohlmeinenden Sinne und zweitens sehe ich keine Differenz zwischen sprachlicher und musikalischer Ausdruckskraft oder – wenn schon – eher eine zuungunsten der sprachlichen (siehe meine Bemerkung unten zum «Chant du Neuf Thermidor»).

[18] 9. Thermidor = 27. Juli 1794: Beginn des Thermidor-Aufstandes mit dem Sturz und der Hinrichtung Robespierres.

[19] 18. Brumaire = 8. November.

[20] Hanslick, a.a.O., S. 184 ff. – Wie sehr Hanslick der «Marseillaise» zugetan war, zeigt sich auch in seinen sarkastischen Bemerkungen über die Ersatzhymnen im 19. Jahrhundert (Adolphe Adams/Gounods «Chant patriotique» und «Partant pour la Syrie» der Louis-Napoléon-Mutter Hortense) und seine Mitarbeit (zusammen mit Berlioz und Aubert u.a.) in einer Jury, die 1867 aus Hunderten durch eine Preisausschreibung Napoléons III. angeregten Lieder eine würdige Hymne auslesen sollte und nicht fündig wurde.

[21] Lobe, a.a.O., S. 119 ff. – In diesem Zusammenhang muss ich heftig der Darstellung Hirsbrunners widersprechen, im vorrevolutionären Frankreich sei der Krieg *«oft – nicht immer! – eine mehr spielerische* Angelegenheit» gewesen (Dissonanz 20/1989, S. 11 f.). Nur schon der Hinweis auf den mörderischen «Dreissigjährigen Krieg» (Millionen von Toten) oder auf die ebenso abscheulichen Angriffskriege Ludwigs des XIV., die ihm letztlich nichts ausser der Stabilisierung seiner Herrschaft brachten, Frankreich aber trotz grössten Reichtums zusammen mit den Hofhaltungskosten ökonomisch ausgeblutet haben, *verbietet eine so fahrlässige Bemerkung über Kriege.*

[22] Cf. aber hierzu meine Anm. 17.

[23] Le Roy de Sainte-Croix, a.a.O., S. 27f.

[24] Auch Hirsbrunner beobachtet a.a.O., S. 13, richtig, wenn er sagt, dass «dieser neue, pathetische Ton nicht erstmals mit der 'Marseillaise' in die Kunst zu bemerken war», sondern z.B. auch schon beim (frühen) Gossec. Aber er verfolgt es analytisch nicht weiter, sondern begnügt sich mit allzu adelfreundlichen Bemerkungen über Privilegienverzichte schon vor dem Bastillesturm.

[25] Einzig in Beethoven vereinigt sich die Musik der Revolution mit einer Revolution der musikalischen Sprache. Immerhin hat die Mischung von vorrevolutionärer Musik und revolutionärem Pathos und Feuer die Musik des 19. Jahrhunderts sehr beeinflusst – cf. Hirsbrunner, a.a.O.

[26] So haben Grétry, Gossec, Méhul, Balbastre u.a. ihre musikalische Karriere ja tatsächlich noch unter Ludwig XVI. begonnen!

[27] Kontrafakturen und Parodien beruhten zwar auch auf Textauswechslungen, aber die neuen Texte waren der gleichen Tradition verpflichtet.

[28] Diese Erkenntnisse verdanke ich Walter Mossmann/Peter Schleuning, *Alte und neue politische Lieder*, Reinbek 1978, S. 198ff.

[29] So auch das Urteil von Hanspeter Müller, *De Boccherini à la Marseillaise*, in: SMPV-Schweizer musikpädagogische Blätter, 77.Jg./Dezember 1989, S. 225-229, hier S. 229.

[30] Leider macht Hirsbrunner, a.a.O., S. 11, uns glauben, die Autorenschaft sei immer noch nicht geklärt. – *Interessant ist, dass Rouget als Textautor nie umstritten war.* Das deutet auf das höhere Prestige des Melodieschöpfers hin und widerlegt Hanslicks und Lobes Ansicht, dass das Skandalöse und Aufrüttelnde der «Marseillaise» eher vom Text ausgehe (s.o.). Dabei könnten auch für den Text viele Vorbilder, ja wörtliche Übernahmen vom vorchristlichen Spartaner Dichter Tyrtaios über La Renaudie im 16. Jh. bis zu Boileau, Racine (er besonders) und Militärliedertexten eruiert werden, die aber auch nicht plagiert wurden, sondern im Denken eines gebildeten Franzose jener Jahre präsent waren (cf. hierzu Luxardo, a.a.O., S. 125ff.).

[31] Zitiert nach Luxardo, a.a.O., S. 115; cf. hier auch die Belege gegen weitere angebliche Autoren der «Marseillaise».

[32] Wenn ich richtig sehe, behaupte ich diesen Zusammenhang als erster.

[33] Hermann Abert/Otto Jahn, *W.A. Mozart*, 6. Aufl. Leipzig 1923, S. 667.

[34] Cf. Hanspeter Müller, a.a.O., der diese Quelle entdeckt hat. Der Übersetzer Müllers, A.L. Burkhalter, verweist übrigens in einer Anmerkung auf J. Gaudefroy-Demombynes, *Histoire de la musique française*, Paris 1946, der als Quelle de Lisles einen Luther-Choral vermutet! Träfe dies zu, käme es zum Paradox, dass Debussy im zweiten Satz von «En blanc et noir», wo er die Franzosen musikalisch mit der «Marseillaise» gegen die Deutschen mit Luthers «Eine feste Burg» kämpfen lässt, letztlich Luther-Choral gegen Luther-Choral hetzte ... – Zurück zu Boccherini: Auch die Rhythmik von dessen «Retraite de Madrid» stammt aus Militärmusik und scheint deshalb vielleicht mit der «Marseillaise»-Rhythmik verbunden zu sein.

[35] Cf. Otto Schneider et al. (Hrsg.), *Mozart-Handbuch*, Wien 1962, S. 121.

[36] Dass Mozart Grétrys «Richard Cœur de Lion» gekannt hat, vermute ich, ja setze es für meine These voraus, kann es indes nicht beweisen, da die Oper in Wien erst 1788 aufgeführt wurde, das Klavierkonzert KV 503 aber im «Figaro»-Jahr 1786 entstanden ist. Einen thematischen Zusammenhang zwischen Konzert und «Figaro» hat schon Hans Keller konstatiert (cf. Schneider, a.a.O., S. 120); ich unterstreiche ihn durch meinen Hinweis auf die Verwandtschaft von «Figaro»-Nr. 25 und Seitensatzthema des Klavierkonzerts, das zunächst im Solopart nicht aufgenommen wird, dafür aber dann in der Durchführung beherrschend wird, wie überhaupt der Auftakt des Themas – lange vor Beethovens Fünfter ist kurz-kurz-kurz-lang bei Mozart und Haydn ein wichtiges rhythmisches Motiv – ein entscheidendes Motiv in diesem Konzert ist.Schön ist auch, dass das Seitensatzthema zuerst in Moll erklingt und erst danach sich nach Dur wendet – dass also die Variante dem Modell vorangeht; spannend ist ferner der kämpferische, punktierte und synkopierte Fanfarenanfang des Konzerts.

[37] Sie kommt z.B. in vielen ungarischen Volksliedern vor, und diese, und wohl nicht die «Marseillaise», werden Brahms im Andante seines Doppelkonzertes und Kodály in seiner Violoncellosonate beeinflusst haben, obwohl Kodály auch «Marseillaise»-Variationen für Chor a cappella geschrieben hat!

[38] Siehe Méhuls «Chant du départ», die «Internationale» (allerdings ohne Mollvariante) und die Lisles eigener «Chant du Neuf Thermidor», die alle diesen «weicheren» Mittelteil haben. – Hirsbrunner, der ja *eigentlich wenig analysiert und sich dabei erst noch* weitgehend auf Gossecs zugegebenermassen meisterliche Harmonisierung stützt, spricht bezüglich des Mittelteils von «relativ harten Dissonanzen», von «Chromatik verbunden mit Dissonanzenreichtum» und vom Zurückgehen in die Diatonik beim Refrainanfang. Ich muss widersprechen: der Begriff der Chromatik ist hier ungebrochen nur auf den Gossecschen Lamento-Bass anzuwenden – und *dieser, da hat Hirsbrunner recht, ist ein Archaismus.* Von der Melodie her gesehen, ist bereits die Alteration auf «*mu*-gir» nur in G-Dur chromatisch, bezogen auf die Subdominanttonart C-Dur aber diatonisch. Und so harmonisiert auch Gossec: Zu «*mu*-gir» setzt er eine Zwischendominante zur Subdominante – und das ist ein sogenannter diatonischer Akkord der chromatisch erweiterten Tonart. Das Gleiche gilt für die nächsten Akkorde: Gossec betont die Dominantebene mit einer Mollsubdominante – in der Haupttonart Molltonika – und einem Dominantseptakkord – in der Haupttonart Wechsel- oder Doppeldominante – mit «falsch»: nach oben aufgelöster Septime. Und auch die g-moll-Episode ist melodisch gesehen reine Diatonik und nur als Mollvariante zu G-Dur aus einer chromatischen Erweiterung entstanden. Im Refrain sind wir also eher zurück in Dur als in der Diatonik – und diese Verwendung der Tongeschlechter zu textausdeutenden Zwecken *ist* relativ neu! (Achtung: Ich beziehe mich hier auf die Grundtonart G-Dur – siehe *Beispiele 1/2*, die Gossec-Harmonisation, die bei Hirsbrunner abgedruckt ist, steht aber in C-Dur.) – Die detaillierte Analyse ist damit nicht abgeschlossen: Es wäre auf die zusammenhangstiftende Variierung des absteigenden Tonikadreiklangs zu weisen, überhaupt auf die absteigende Brechung auch von Moll- und verminderten Dreiklängen, auf die Sequenztechnik, auf die zweite Phrase des Refrains (T. 23ff.) mit ihrer Interpretation des g-c-d-e- bzw. (in G-Dur) d-g-a-h-Melodietopos (in ursprünglicher und heutiger Version!) usw.

[39] Die Textfrage ist nicht geklärt. Für mich ist sprachlogisch die Version von *Beispiel 1*: Der Vorsänger ruft auf «marchez, marchez», das Volk antwortet mit «marchons, marchons» (siehe auch Luxardo, a.a.O., S. 123 ff.).

[40] Mossmann/Schleuning, a.a.O., S. 210f.

[41] Dabei hat wohl auch die Gossec-Harmonisierung mitgeholfen, wo die Mollfortführung im Refrainanfang schon geändert ist. Ob Gossec dabei aber die Version der «Strasse» übernimmt – was ich vermute – oder diese auf Gossec reagiert, ist nicht mehr zu klären (cf. *Beispiele 1* und *2* sowie Hirsbrunner, a.a.O.).

[42] Cf. auch Anm. 15.

[43] Zitiert nach Luxardo, a.a.O., S. 120. – Die These, das Volk sei wahre Schöpferin der Hymne und die Leistung de Lisles pitoyabel und vernachlässigbar, wurde v.a. von Sozialisten und/oder Vulgärmarxisten vertreten, die sich nicht damit abfinden konnten, dass ein gemässigter Revolutionsanhänger eine so fortschrittliche Hymne geschaffen hat (siehe die vielen Zeugnisse dieser Haltung bei Luxardo, a.a.O., S. 121ff.). Ich hoffe, mein – soweit ich sehe erstmaliger – Versuch, bei aller Sympathie für die republikanische Sansculottenrevolution, ja für Hébert und Babeuf, zu differenzieren und die Anteile de Lisles ebenso zu würdigen wie jene des Kollektivs, sei überzeugend ausgefallen.

[44] Ich möchte es nicht unterlassen, ein ganz anders geartetes Revolutionslied, ebenso berühmt wie die «Marseillaise», der «Chant du départ» und die «Carmagnole», anzuführen: «Ah, ça ira!». Hier ist die Musik nun wirklich rückwärtsblickend galant-anmutig-harmlos-virtuos und damit genau gegensätzlich zum ungeschminkt wütig-gewalttätigen Text («Ah, ça ira! Les aristocrates à la lanterne!»).

[45] Zwei, drei Beispiele für *einen* Zug des Fortwirkens, den des Pathos, gibt schon Hirsbrunner, a.a.O.

[46] Genauer: Im Krieg war Reinhardt in Paris der Verfolgung der deutschen Eroberer ausgesetzt und sein Freund Stéphane Grapelli in London den Bombardierungen derselben. 1946, in Paris wiedervereint, durchmischen sich Wiedersehensfreude und Stolz auf's Heimatland Frankreich, beides ausgedrückt in der «Marseillaise»: «Cette Marseillaise, l'une des plus belles jamais enregistrées, n'est-elle pas comme la signature de l'œuvre de Django: la victoire d'un musicien français dans la bataille du jazz?» (zitiert nach Rebscher, a.a.O., S. 96).

[47] Andere sehen hier auch eine ironische Botschaft oder die «Marseillaise» als Zeichen für Krieg, dem jetzt die Botschaft der Liebe entgegengesetzt werde («Make love, not war!»). Ich vermute aber, dass die «Marseillaise» als Symbol der Freiheit eingesetzt und an die ganze Welt gerichtet ist, die sich das für eine der ersten interkontinentalen Fernsehübertragungen komponierte Lied anhören konnte. Hübsch auch, dass in der Voyager-Sonde, die vor mehr als einem Jahrzehnt ins Universum geschickt wurde in der Hoffnung, intelligente Wesen ausserhalb unseres Sonnensystems werden sie dereinst einmal auffangen, als Zeugen der irdischen Kultur neben Bach und Beethoven auch die Beatles enthalten sind: «All you need» als völkerverbindender Appell richtet sich jetzt gar ans ganze Universum – und die «Marseillaise», mindestens der – verfremdete – Anfang, ist mit dabei!

[48] Charbonnier, ein leider vergessener Revolutionär der Gesinnung *wie* der Musik mit unglaublichen Vorwegnahmen der Orgelkompositionen des 20. Jh., hat bereits 1782 in «Le Jugement Universel» eine Vorform der «Marseillaise» *erfunden – sich dabei wohl* wie Mozart und Rouget auf Grétrys «Charmante Léonore» stützend.

[49] Ganz völkerverbindend ist allerdings auch Verdi nicht: Er hat – nachdem sich Italien soeben endlich von Österreich-Ungarn lösen und emanzipieren konnte – die österreichische aus verständlichen Gründen ausgeklammert. Deutschland und damit eine gesamtdeutsche Hymne gibt es 1862 noch nicht! 1943 waren *diese Lücken natürlich hoch willkommen, sonst hätte* Toscanini (siehe nächsten Abschnitt) Verdi noch mehr verändern müssen!

[50] Natürlich ist die Aufnahme von Toscanini selbst dirigiert – und zwar eben in jener Rundfunkübertragung 1943 in New York, für welche die Version ja erst entstand. - Selbstverständlich ist, wie oben schon betont, die «Internationale» ein gutes Werk, und sogar die amerikanische Hymne atmet etwas «Marseillaise»-Geist, aber Toscanini hängt sie so platt an und spielt sie so ungebrochen stentorhaft, dass einem am Schluss nur noch die USA-Hymne im Ohr bleibt, während Verdi nicht nur kunstvoll verknüpft und verarbeitet, sondern – mit Ausnahme der englischen – keine Hymne vokal vollständig vorführt, sondern sie v.a. instrumental zitiert. Ironie der Geschichte, dass die Tatsache der Verwandtschaft der «Internationalen» mit dem Verdischen Melos – siehe oben – die Toscanini-Version nicht besser macht!

[51] Hanslick, a.a.O., S. 188. – Damit gibt Hanslick selbst die Bedeutung der Hymne unabhängig vom Text zu und widerspricht sich (siehe Text zu Anm. 20).

[52] Ernst Bloch, *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M. 1974, S. 333 (wobei sich Bloch eigentlich auf den «Fidelio» bezieht, aber Wesentliches auch der «Marseillaise»trifft – nicht als ein mit dem «Fidelio» vergleichbares Werk, aber als Emblem der Kontestation!