

ZU DEN ORGELSONATEN VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY



Prinzgemahl Albert musiziert an der Orgel vor Königin Victoria und Felix Mendelssohn Bartholdy
anlässlich von dessen Besuch 1842 oder 1844.

In den vergangenen und den nächsten beiden Ausgaben von *Musik & Gottesdienst* wurden bzw. werden exemplarische Versuche vorgestellt, wie Mendelssohns Orgelsonaten in eine reformierte Liturgie integriert werden können. Quasi zur Halbzeit geht Ekaterina Kofanova der Form und Entstehungsgeschichte dieser zyklischen Orgelwerke nach.

Von Ekaterina Kofanova

Ich erinnere mich an einen Leserbrief in einer Fachzeitschrift: Er bezog sich auf einen Artikel, in dem die 6. Orgelsonate von Mendelssohn in Bezug auf den Luther-Choral «Vater unser im Himmelreich» analysiert und die Frage aufgeworfen wurde,

inwiefern und auf welche Weise die Musik den Inhalt des Chorals interpretiere. Der Autor wehrte sich entschieden dagegen, in dieser Sonate etwas anderes sehen zu wollen, als eine «abstrakte» Variationsreihe (wie man sie aus der Klaviermusik Mendelssohns kennt), völlig losgelöst vom Text der Liedvorlage, und betrachtete den Choral selbst

als eine Art «Lied ohne Worte». Er warnte davor, die Orgelsonaten von Mendelssohn als «Kirchenmusik» vereinnahmen zu wollen, gehörten sie doch seiner Meinung nach auf die Konzertbühne (notfalls auch in ein Kirchenkonzert), aber nicht in den Gottesdienst.

Auch wenn man die Texte der Kirchenlieder (Sonaten 1, 3 und 6) nicht kennt oder sogar nichts von ihrer Existenz in diesen Sonaten weiss – die Musik spricht ihre eigene Sprache und zieht die Zuhörer in ihren Bann (das Gleiche gilt natürlich genauso für die restlichen Sonaten ohne Bezug zu einem Choral). Mendelssohns Orgelsonaten gehören neben dem Orgelwerk von Bach zu den meistgespielten Werken des Orgelrepertoires. In England, das in ihrer Entstehungsgeschichte eine wichtige Rolle spielte, war Mendelssohn seit der Mitte des 19. Jahrhunderts jahrzehntelang der beliebteste Orgelkomponist überhaupt. Streng genommen braucht diese Musik die Worte nicht, glücklicherweise auch keine Übersetzung; es ist nicht ihr Zweck, den Text zu interpretieren und mit ihm in Dialog zu treten. Oder vielleicht doch?

Was sind die sechs Orgelsonaten?

Obwohl so gut bekannt, werfen die sechs Sonaten viele Fragen auf: Verdienen diese Kompositionen die Bezeichnung «Sonate» überhaupt, oder sind sie bloss ein Sammelsurium netter Charakterstücke, wie nicht selten behauptet wird? Auf welchen Orgeln kann man sie am besten darstellen? Und schliesslich, darf man sie doch als Kirchenmusik sehen, d. h. nicht nur «kirchliche» Musik, nach ihrem bevorzugten Aufführungsort benannt, sondern auch inhaltlich? Oder interpretiert man dort etwas in sie hinein, was der Intention des Komponisten per se nicht entsprechen kann? Leider hat sich Mendelssohn zu dieser Frage in Bezug auf seine Orgelsonaten nicht geäussert. Und natürlich ist jede Auseinandersetzung mit einem Musikwerk, sei es spielender-, predigender- oder hörenderweise, nur eine der vielen möglichen Interpretationen.

Ohne jeglichen Anspruch, diese Kompositionen und die mit ihnen verbundene Problematik detailliert darzustellen, möchte ich einige historische Fakten in Erinnerung rufen, Besonderheiten der Orgelsonate bei Mendelssohn andeuten und kurz auf die Beziehung Mendelssohns zur Orgel, zum Choral und zur Kirchenmusik eingehen.

Mendelssohn und die Orgel

In der Musikgeschichte wird Mendelssohn zu Recht als der erste Komponist von Rang nach Bach gewürdigt, der wegweisende Werke für Orgel komponierte. Tatsächlich war nicht die



1837 erhielt die Kirche Ringgenberg/ Interlaken die erste Orgel. Das Werk mit prachtvollem Gehäuse wurde durch die Walliser Orgelbauer Vater Anton und Sohn Anton Carlen erbaut. Das damalige Werk hatte 10 Register verteilt auf einem Manual und Pedal. Anlässlich seiner letzten Schweizerreise im Jahr 1847 hatte Felix Mendelssohn auf dieser Orgel gespielt. Es ist möglicherweise die letzte Orgel, die er gespielt hat. Vom damaligen Instrument ist nur noch das Gehäuse erhalten.

Orgel, sondern das Klavier DAS Instrument der Romantik, wurde doch die Klaviermusik von Chopin, Liszt oder vom mit Mendelssohn gut befreundeten Robert Schumann zum Inbegriff der romantischen Musik überhaupt. In der Generation der um 1810 Geborenen (welcher nicht nur Schumann oder Liszt, sondern auch Wagner und Verdi angehören) ist Mendelssohn der Einzige, dem die Orgel nicht weniger als das Klavier ans Herz gewachsen war. Es ist bezeichnend, dass seine Sonaten Op. 65 für die Orgel komponiert wurden, während er sich in der Klaviermusik vor allem mit der genuin romantischen Gattung «Lied ohne Worte» einen Namen gemacht hatte, ansonsten aber dieses Instrument in der klassischen Gattung «Sonate» nur in der Kammermusik und nicht als Soloinstrument einsetzte (abgesehen von einigen Jugendkompositionen).

Als Neunjähriger begegnete Mendelssohn auf einer Reise zum ersten Mal einer Orgel; seitdem begleitete ihn die Faszination für Orgel ununterbrochen bis an sein Lebensende. Zurück in Berlin, begann er 1820 mit dem Orgelunterricht an der Berliner Marienkirche bei August Wilhelm Bach (mit der Thüringer Bach-Familie nicht verwandt). Dieser stand im engen Kontakt mit dem Komponisten Carl Friedrich Zelter, dem Leiter der Berliner Singakademie (bei dem Mendelssohn Unterricht in theoretischen Fächern erhielt) und war, wie auch die Mendelssohn-Familie, mit der Berliner Johann-Sebastian-Bach-Tradition verbunden. Werke des Thomaskantors wurden in der Marienkirche bevorzugt aufgeführt und spielten auch im Unterricht eine grosse Rolle, was die musikalische Entwicklung des jungen Felix und sein Verständnis der Orgel ent-

scheidend beeinflusste.¹ Die Orgel stand unmittelbar in Verbindung mit der Kirchenmusik und dem ernsthaften, «gebundenen», vom Kontrapunkt geprägten Stil, welcher auch die Grundlage für den Tonsatzunterricht bei Zelter darstellte: zu den Aufgaben im Unterricht gehörte das Komponieren von Choral-sätzen, Fugen und Motetten über geistliche Texte. So wurden für Felix die alten «barocken» Formen zur natürlichen Ausdrucksweise, was in seiner späteren Chor- und Orgelmusik deutlich spürbar ist.

Mendelssohn als Organist

Auf seinen ausgedehnten Bildungsreisen, die Mendelssohn durch ganz Deutschland und von Italien bis nach Paris und London führten, versäumte er keine Gelegenheit, Orgeln zu besichtigen und zu bespielen. Bereits 1822 schrieb er aus Stuttgart: «Den Organisten, den ich eben besuchen wollte, fand ich nicht zu Hause, will aber noch einmal zu ihm gehen, denn aufs Orgelspiel bin ich versessen».³ Im Sommer 1831 hielt er sich in der Schweiz auf, wo er nach eigenen Worten nichts anderes getan habe, als «gezeichnet und Orgel gespielt».⁴ Aus Sargans berichtete er, wie er sich an einer kleinen Orgel mit Bachschen Werken, mehrheitlich aus dem *Wohltemperierten Klavier* beschäftigt hatte, die F-Dur Toccata aber wegen des unvollständigen Pedals nicht spielen konnte.

«... wenn ich in München eine ordentliche, nicht gebrochene Orgel finde, werde ich es lernen u. freue mich kindisch darauf, die Sachen herunterzuorgeln».²

Felix Mendelssohn Bartholdy,
1831

Mendelssohn war ein ausserordentlich vielseitiger Musiker; zu seinem Ruhm hat nicht nur seine Tätigkeit als Komponist, Pianist, Dirigent, sondern auch sein aussergewöhnliches Orgelspiel beigetragen. Er entwickelte sich zu einem Orgelvirtuosen, der eine ausgefeilte Klaviertechnik auf die

Orgel übertrug, über einen klaren, aber gleichzeitig weichen und gleichmässigen Anschlag verfügte und die technischen Möglichkeiten des Orgelspiels weiterentwickelte. Auch seine Pedaltechnik war offenbar hervorragend: darauf lassen nicht nur die zahlreichen Berichte über seine Interpretation der anspruchsvollsten Bach-Werke schliessen, sondern auch der souverän gestaltete Pedalpart in seinen eigenen Kompositionen.

In seinen Konzerten trat Mendelssohn in erster Linie als Improvisator auf. Berühmt ist die Rezension von Robert Schumann auf das «Mendelssohn's Orgelconcert» in der Leipziger Thomaskirche im August 1840: «Den Schluss machte eine Phantasie Mendelssohn's, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text «O Haupt voll Blut und Wunden» basiert, in den er später den Namen Bach und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe».⁵ Im Hinblick auf die Orgelsonaten ist der Hinweis wichtig, dass Mendelssohn in seinem Spiel meisterhaft die klassischen polyphonen Formen beherrschte und ausserdem eine (auch von Bach oft verwendete) Chormelodie als Ausgangspunkt für seine Improvisation wählte. Die Improvisation ist zwar eine eigenständige Kunst, kann aber auch ein wichtiger Impuls für Komposition sein, was sich bei Mendelssohn in mehreren Fällen nachweisen lässt.

Mendelssohn in der englischen Orgeltradition

Auch wenn Mendelssohn in seiner Heimat als Organist hoch geschätzt wurde, seine wahrlich fulminanten Erfolge feierte er in England, wohin er seit 1829 mehrere Konzertreisen unternahm. Die Rolle Mendelssohns für die Entwicklung der englischen Orgeltradition – sowohl im Orgelbau als auch in der Orgelmusik – ist kaum zu überschätzen. «Die Instrumente, auf denen er spielte, schienen ein neues Wesen anzunehmen; das Pedal schien mit einem grossartigeren und im-

santeren Ton ausgestattet und auch die Manuale klangen brillanter und harmonischer... Mendelssohn führte Bach bei dem englischen Publikum als Orgelkomponist ein. Unsere heimischen Künstler haben ihn bis dahin als Komponisten für das Clavichord gekannt und geschätzt ... als den Erfinder einer Reihe völlig neuer Effekte auf der Orgel mussten wir jedoch noch kennenlernen».⁶ So formulierte der englische Organist Henry Gauntlett zwei wichtige Gründe für die allgemeine Bewunderung für Mendelssohn: sein virtuosos Pedalspiel und die Einführung der Orgelmusik Bachs in das englische Musikleben.

Dank Mendelssohn nahm nicht nur die sogenannte Wiederentdeckung von Bach (Bach-Revival), sondern auch eine Reform im englischen Orgelbau Fahrt auf, die unter anderem das selbstständige Pedal nach dem deutschen Vorbild in England etablierte. Zu Mendelssohns Zeiten gab es dort nur wenige Instrumente, welche ein selbstständiges Pedalspiel ermöglichten; unter ihnen die Orgel in St. Paul's Cathedral. Mit dem dortigen Organisten, dem über 40 Jahre älteren Thomas Attwood, verband Mendelssohn ein freundschaftliches, von beidseitiger Wertschätzung geprägtes Verhältnis. Ihm hat Mendelssohn seine *Drei Präludien und Fugen* Op. 37 gewidmet, in Erinnerung daran, dass die c-Moll-Fuge ursprünglich als Improvisation in einem Konzert in St. Pauls entstanden war.

Auch der Impuls zur Entstehung der Orgelsonaten kam aus England. Während seiner achten Konzertreise nach England bekam Mendelssohn vom Musikverleger Charles Coventry ein Angebot, drei Voluntaries für Orgel zu komponieren. Diese Idee wurde vom Komponisten enthusiastisch aufgenommen, vermutlich, weil sie auch seinem eigenen Wunsch entsprach, fünf Jahre nach der Publikation der *Drei Präludien und Fugen* weitere Orgelwerke der Öffentlichkeit vorzulegen. Die Tatsache, dass es sich ursprünglich nicht um Sonaten, sondern um Voluntaries handelte, ist allgemein bekannt. Nicht selten wird sie aber vereinfacht so dargestellt, dass der

Komponist zuerst mehrere Einzelstücke geschrieben und sie später zu sechs Sonaten zusammengesetzt hatte, wodurch der Vorwurf der «Beliebigkeit» bzw. «Zusammenhangslosigkeit» in diesen Werken begründet wird. Die Entstehungsgeschichte ist aber wesentlich komplizierter.⁷

Vom Voluntary zur Sonate

Zuerst sollte man vielleicht versuchen zu klären, was ein Voluntary eigentlich ist: an sich keine einfache Aufgabe, denn diese Gattung (wenn man hier überhaupt von einer Gattung im engeren Sinne sprechen kann) lässt sich nicht genau definieren. Im Allgemeinen ist unter Voluntary ein freies, nicht an ein Cantus firmus gebundenes Orgelstück gemeint, das meistens sowohl für den gottesdienstlichen Gebrauch als auch für eine Aufführung im weltlichen Rahmen geeignet ist. Alles andere bleibt mehr oder weniger offen. Man kann einige für bestimmte Epochen typische Formen ausmachen, wie beispielsweise das im 18. Jahrhundert populäre Trumpet Voluntary. Am Anfang des 19. Jahrhunderts hat sich u. a. in den Werken von Samuel Wesley eine mehrteilige Form herauskristallisiert, bestehend aus einem erhabenen, langsamen einleitenden Satz, gefolgt von einem Allegro für die volle Orgel und einem fugierten Satz, in manchen Fällen mit einem leisen langsamen Satz zwischen den beiden schnellen und lauten.⁸ Diese Form galt zwar in England als einer der Vorläufer der Orgelsonate, war aber sehr variabel, was die Anzahl und den Charakter der Sätze angeht und implizierte keinen spürbaren Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen.

Auf diese Unbestimmtheit spielt wohl der Komponist in seinem Brief an den Verleger an, in dem er zum ersten Mal den Wunsch äussert, die Stücke lieber Sonaten als Voluntaries zu nennen: «Geben Sie mir doch Bescheid, ob Ihnen dieser Titel auch gefällt; wenn nicht, ich denke, dass der Name Voluntaries auch passen würde, desto mehr, weil ich nicht wirklich weiss, was genau er bedeutet».⁹ Da Mendelssohn eine Publikation

gleichzeitig in vier Ländern beabsichtigte (in London, Leipzig, Paris und Mailand), konnte er auch berechtigte Bedenken haben, ob der Titel «Voluntaries» ausserhalb Englands wohl verstanden würde. Auch die Bezeichnung «Studien», die er eine Zeit lang in Bezug auf diese Stücke gebrauchte, schien ihm letztendlich irreführend.

Als Mendelssohn mit der Arbeit an den Voluntaries begonnen hatte, hatte er allem Anschein nach nicht im Sinn, die Gattung der romantischen Orgelsonate zu erfinden. Man gewinnt aber den Eindruck, dass ihm diese Werke viel bedeuteten, da er sein ganzes Leben lang Orgel gespielt und für die Orgel komponiert hatte und nur einen vergleichsweise kleinen Teil seiner Orgelmusik tatsächlich veröffentlichte: «Es sind nämlich 6 Sonaten, in denen ich meine Art die Orgel zu behandeln und für dieselbe zu denken niederzuschreiben versucht habe».¹⁰ Das Beispielhafte dieser Kompositionen wird schön in der Annonce der englischen Publikation formuliert, in der man die Freude darüber äussert, dass Mendelssohn endlich Werke «für die Königin der Instrumente» publiziert, welche den englischen Musikern als hervorragende Modelle für ihre eigene Praxis dienen können. Es drängt sich beinahe ein Vergleich mit der *Clavierübung* von J. S. Bach auf, die keine blossen «Übungen», sondern beispielhafte Kompositionen in vielfältigen Formen enthält.

Ohne hier auf die Details des Kompositionsprozess eingehen zu können, der etwa neun Monate, vom Juli 1844 bis April/Mai 1845, in Anspruch nahm, muss man festhalten, dass von Anfang an mehrsätzige Werke und keine Einzelstücke geplant waren. Das meiste komponierte Mendelssohn neu; einige Stücke waren aber bereits früher entstanden und wurden in Hinblick auf einen bestimmten Kontext umgearbeitet. Dabei ging es nicht nur leichte Anpassungen, sondern auch um tiefgreifende Änderungen: So hat der Komponist im Fall der C-Dur-Fuge, die das Finale der 2. Sonate

werden sollte, lange um eine richtige Lösung gerungen. Bei manchen Zyklen diene zunächst die Tonart als verbindendes Element. Einige Sätze wurden aber im direkten Bezug zueinander komponiert. Dies betrifft insbesondere die 3. Sonate A-Dur. Sie wurde als erste fertiggestellt, wobei die beiden Sätze im Abstand von nur wenigen Tagen komponiert wurden. Bereits zeitgenössische Kritiker zeigten sich über diese zweisätzige Komposition (der scheinbar ein Finale fehlen würde) irritiert und betrachteten das *Andante tranquillo* als eine Art Anhängsel an den im Vergleich überlangen ersten Satz. Birger Petersen zeigt in seinem Artikel,¹¹ wie der Komponist im Andante motivische Bezüge zum *Con moto maestoso* herstellt, was belegt, dass die beiden Sätze unzweifelhaft eine Einheit bilden. Die völlig unkonventionelle Form dieses Zyklus scheint also ein Teil des Konzepts zu sein. Auch die 6. Sonate mit ihrem

ungewöhnlichen leisen Finale wurde «am Stück» komponiert.

Komponieren für Orgel bedeutete nicht nur für Romantiker immer auch eine Auseinandersetzung mit der Musik von Bach. Genauso wie das Komponieren einer Sonate fast automatisch eine Auseinandersetzung mit dem Erbe Beethovens bedeutete. Da Beethoven keine nennenswerten Werke für Orgel hinterlassen hatte, konnte sich Mendelssohn in seinen Orgelsonaten freier fühlen, als es bei einer Klaviersonate der Fall gewesen wäre. Seine grosse Vertrautheit mit der polyphonen Schreibweise und der Musik von Bach ist in den Orgelsonaten durchaus spürbar, vor allem darin, dass und wie Choräle und Fugen in den Sonatenkontext eingefügt werden. In jeder Sonate gibt es eine Fuge oder zumindest fugierte Abschnitte, in vier Sonaten (Nr. 1, 3, 5 und 6) einen Choral (der Choral in der 5. Sonate scheint eine eigene Schöpfung Men-

SECHS SONATEN
für die Orgel

componirt und
Herrn Dr. F. Schlemmer in Frankfurt am Main

zugeeignet
von
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Op. 65.

Eigenthum des Verlegers.

Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Paris, bei M. Schlesinger. London, bei Coventry & Holtzer.
Australand, bei Ricordi.

Preis 3 Thlr.

1845.

Eingetragen in das Manuscripten

delssohns zu sein, die zwar vielen bekannten Choralmelodien ähnelt, aber mit keiner wirklich identisch ist). Besonders interessant ist in dieser Hinsicht der Mittelteil des *Con moto maestoso* (1. Satz der 3. Sonate). Er verbindet die Fuge über einen Cantus firmus (Choralmelodie «Aus tiefer Not») mit der Idee einer Steigerung in Dynamik und Tempo (*poco a poco animato e più forte*). So wurde die sogenannte «Crescendo-Fuge» geboren, eine Form, die von zahlreichen Komponisten aufgegriffen wurde, bis hin zu Max Reger.

Als Mendelssohn eine Abschrift seiner sechs Sonaten dem Verleger für die Druckvorbereitungen überreichte, stand die 3. Sonate an erster Stelle. Da sie mit der Musik beginnt, die auf den 1829 von Mendelssohn komponierten Hochzeitsmarsch für seine Schwester Fanny zurückgeht, liegt die Vermutung nahe, dass die Sonaten ursprünglich ihr gewidmet werden sollten. Im letzten Moment wurde aber die Reihenfolge geändert und die f-Moll-Sonate bekam den ersten Platz. Sie ist nicht nur die längste und die in sich geschlossenste von allen. Hier finden sich (bis auf Trio und Thema mit Variationen) alle wichtigsten Elemente, die auch in den folgenden fünf Sonaten und in vielen anderen, nach Mendelssohns Tod entstandenen Orgelsonaten eine grosse Rolle spielen: Fuge (bzw. Fugato), Choral, ein romantischer langsamer Satz im Dreiertakt, Rezitativ und Toccata.¹²

Es ist offensichtlich, dass Mendelssohn nicht nur die Gestaltung der einzelnen Sätze sorgfältig ausarbeitete, sondern dass für ihn auch der Zusammenhang der Sätze innerhalb der jeweiligen Sonate und die Wirkung einer jeden Sonate als Ganzes sehr wichtig waren. Auch sah er alle sechs Sonaten offenbar als eine Einheit und bestand darauf, dass sie alle in einem Heft oder wenigstens unter einer Opusnummer veröffentlicht werden (diesem Wunsch ist freilich nur sein deutscher Verleger Breitkopf & Härtel vollumfänglich nachgekommen, siehe Deckblatt S. 21). Dabei sind alle sechs Sonaten so verschieden, dass man quasi nicht vom Typus einer Mendelssohn-So-

nate sprechen kann, sondern mit sechs in ihrer Form sehr individuell komponierten Zyklen konfrontiert ist.

Die poetische Form

Anfangen mit den ersten Rezensenten und bis zum heutigen Tag wurden und werden unzählige Versuche unternommen, diese Formen einzuordnen und zu bewerten, was bei verschiedenen Autoren zu zum Teil völlig gegensätzlichen Schlussfolgerungen führt. Klar ist, dass diese Werke einerseits dem klassischen Konzept der Sonate mit einer Sonatensatzform an erster Stelle nicht entsprechen: nur im 1. Satz der f-Moll-Sonate kann man die Gegenüberstellung von Hauptsatz und Seitenthema ausmachen, wobei der weitere Verlauf von einer typischen Sonatensatzform doch stark abweicht und nach anderen Gesetzen zu funktionieren scheint. Andererseits haben diese Sonaten noch nichts mit den durchkomponierten Formen gemeinsam, die sich einige Jahre später mit den Werken von Liszt, Reubke und Ritter in der Orgelmusik etabliert haben. Die Sonaten Op. 65 weigern sich sozusagen, sich in Betracht auf ihre Form in eine Schublade stecken zu lassen. Die «Notlösung», sie als Suiten abzutun, scheint der Intention des Komponisten keinesfalls gerecht.

Am besten lassen sich diese Werke wohl durch den von Robert Schumann und seinen Umkreis geprägten Begriff der poetischen Form verstehen. Eine **poetische Form** ist, vereinfacht ausgedrückt, kein vorgefertigtes Gefäss, welches mit musikalischen Ideen gefüllt wird, sondern eine individuelle Form, die jeweils neu aus und mit der musikalischen Idee geschaffen wird. Warum Mendelssohn sein Opus 65 mit vollem Recht «Sonaten» nennen konnte, begründet August Gottfried Ritter in seiner Rezension von 1846 in sehr überzeugenden Worten:

«Der berühmte Componist hat die vorliegenden Tonstücke Sonate genannt, und mit Recht. Sind wir auch eine andere Folge der einzelnen Sätze in Beziehung auf das Tempo gewohnt, und bleibt es auch unbestritten,

dass die gewöhnliche Anordnung auf guten Gründen beruht, so kann doch andererseits eben so wenig in Abrede gestellt werden, dass eine Abweichung von dem Herkömmlichen niemals als solche für eine Sünde betrachtet werden kann. Die Benennung Sonate ist hier vollkommen gerechtfertigt durch den notwendigen Zusammenhang, in welchem die einzelnen Sätze stehen. Wir meinen nicht jenen bloß äusseren Zusammenhang, welchen etwa die Tonart oder die Melodie vermittelt, sondern jene unsichtbaren Beziehungen, welche, in dem geistigen Baue des Tonstückes wurzelnd, hier eine Vorbereitung, dort eine Auflösung finden. Von dieser Seite betrachtet, erscheinen einige der Sonaten, und gerade jene von der herkömmlichen Form am Meisten sich entfernenden, als tiefgedachte, tiefempfundene Meisterstücke.»¹³

Der Choral bei Mendelssohn

Unter allen Sonaten hebt Ritter, selber Autor von sehr individuell angelegten Orgelsonaten (insbesondere Nr. 2 e-Moll und Nr. 3 a-Moll), zwei besonders hervor: «Die dritte Sonate, nebst der ersten unser Liebling, mit welcher sie auch in der ausgesprochenen poetischen Tendenz eine gewisse Ähnlichkeit hat, erhebt sich, durch den eingewebten Choral wie durch einen unterlegten Text unterstützt, zu einem wahrhaft dramatischen Ausdrucke ...»¹⁴ In beiden Sonaten spielt ein Choral eine entscheidende, wenn auch scheinbar entgegengesetzte Rolle. Im 1. Satz der f-Moll-Sonate «erschallt [der Choral «Was mein Gott will»] in siegreicher Höhe, weit erhaben über das irdische Leid, das Lied des Trostes».¹⁵ Das erinnert uns an den Choral «Was Gott tut, ist wohl getan», der am Ende von «Weinen, Klagen» von Franz Liszt als eine himmlische Antwort auf das dramatische Geschehen erscheint. Im Gegensatz zu Liszt schwebt der Choral bei Mendelssohn nicht nur in himmlischen Höhen, sondern greift aktiv in das Geschehen ein, was schliesslich zum Triumph und Auflösung der Spannung im letzten Satz führt. Mehr noch, die Choralmelodie scheint auch das thematische Material

für den 1. und den 2. Satz zu bestimmen.¹⁶ In der A-Dur-Sonate steht der Choral «Aus tiefer Not» (im Pedal platziert) eher symbolisch für das Bedrohliche, das Schicksal, gegen das sich der Mensch mit aller Kraft auflehnt. Das Fugenthema weist dabei einen engen Bezug zu einer zentralen Stelle der Symphonie «Lobgesang» auf mit dem Text «Hüter, ist die Nacht bald hin?»¹⁷

Allein schon aus diesen knappen Hinweisen wird klar, dass ein Choral für Mendelssohn nicht bloss irgendeine Melodie ist, mit der man nach eigenem Belieben, gänzlich losgelöst von ihrem Text verfahren kann. Die Liebe zum und das Verständnis von Choral als einer Einheit von Musik und Text, welche Mendelssohn u. a. durch seine intensive Beschäftigung mit Bach gewann, begleitet ihn stets auf seiner Komponistenlaufbahn, von der 1828-1832 entstandenen Serie der Choral-kantaten über die berühmten Oratorien bis hin zu den Orgelsonaten, seinem Spätwerk gewissermassen. Von Luthers Dichtung fühlt er sich schon in jungen Jahren angezogen: «Wie da jedes Wort nach Musik ruft, wie jede Strophe ein anderes Stück ist, wie überall ein Fortschritt, eine Bewegung, ein Wachsen sich findet, das ist gar zu herrlich und ich komponierte hier mitten in Rom sehr fleißig daran.»¹⁸

Schlussbemerkungen

Im Unterschied zu den meisten Komponisten-Romantikern nimmt die Kirchenmusik im Œuvre von Mendelssohn einen sehr bedeutenden Platz ein. Der Komponist gehörte zwar der protestantischen (unierten) Kirche an, komponierte aber Musik für verschiedene Glaubensrichtungen, unter anderem für Lutheraner, Hugenotten, Anglikaner und Katholiken. Dabei bedeutet «Kirchenmusik» nicht unbedingt Musik, die explizit für den gottesdienstlichen Gebrauch vorgesehen wurde. In einem Brief an einen befreundeten Prediger schreibt Mendelssohn 1835: «Eine wirkliche Kirchenmusik, das heisst für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir un-

möglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht vorstellen kann. Bis jetzt weiß ich nicht, wie es zu machen sein sollte, dass bei uns die Musik ein integrierender Teil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Konzert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege».¹⁹

Es scheint unmöglich und vielleicht auch unnötig, zwischen der geistlichen Musik und der «Kirchenmusik» im engeren Sinne eine feste Grenze zu definieren. Die von Mendelssohn gestellte Frage aber – wie wird die Musik zu einem integrierenden Teil des Gottesdienstes – treibt uns heute, bald 200 Jahre später, immer noch um. Die Musik kann in ihrer eigenen Sprache die Menschen ansprechen und in Sphären vordringen, welche sich dem rein verbalen Zugang entziehen. Gleichzeitig setzten sich Komponisten wie Mendelssohn intensiv mit der religiösen, geistlichen Thematik auseinander und liessen sich von Bibeltexten oder Kirchenliedern inspirieren. In diesem Bewusstsein versuchten wir in der Basler Peterskirche gemeinsam mit Pfr. Benedict Schubert, indem wir drei Sonaten von Mendelssohn ins Zentrum des Gottesdienstes stellten, einen Zugang zu der Musik durch die Texte und zu den theologischen Themen durch die Orgelklänge zu finden und so eine Einheit von Musik und Wort anzustreben.

Literatur

1. Die Orgelmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys. Herausgegeben von Michael Heineemann, Birger Petersen. Verlag Dr. J. Butz, Bonn 2018.

2. Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Serie IV: Klavier- und Orgelwerke: Bd. 6: Orgelwerke I, Kompositionen mit Opuszahlen, hrsg. V. Christian Martin Schmidt. Wiesbaden u. a., 2004

3. Wm. A. Little. Mendelssohn and the Organ. Oxford University Press, 2010

4. Andreas Schröder. Mendelssohn und die Orgel. In: **Ars Organi** 57, 2009, S. 154–161

¹ Durch seinen Orgellehrer und weitere Organisten hatte Mendelssohn u. a. Zugang zu den Abschriften von einigen Orgelwerken von Bach, die noch nicht veröffentlicht und daher nur einem engen Kreis bekannt waren. Später setzte sich Mendelssohn als Herausgeber für die Veröffentlichung etwa der Choräle aus dem *Orgelbüchlein* und der *Leipziger Handschrift* ein.

² *Ars Organi*, S. 155

³ Butz, S. 20

⁴ *Ars Organi*, S. 154

⁵ Butz, S. 245

⁶ Butz, S. 179

⁷ Sie wird sehr detailliert in der Monografie von Wm. A. Little und in dem Kritischen Bericht zu der Leipziger Ausgabe dargestellt, siehe Literatur.

⁸ Little, S. 257

⁹ Little, S. 256

¹⁰ Leipziger Ausgabe, S. XXI

¹¹ Choral und Lied. Die Sonate A-Dur Op. 65 Nr. 3. Butz, S. 111–119

¹² Little, S. 291

¹³ Butz, S. 239

¹⁴ Butz, S. 241

¹⁵ Ritter, Butz, S. 240

¹⁶ Immanuel Ott. Einheit von Gegensätzen. Die Sonate f-Moll op. 65 Nr. 1. In: Butz, S. 83–92

¹⁷ Birger Petersen. Choral und Lied. Sonate A-Dur op. 65 Nr. 3. In: Butz, S. 115

¹⁸ Link zum Fundort:



¹⁹ Ebenso