

Die sechs Orgelsonaten, opus 65 von Felix Mendelssohn Bartholdy (1845)

Im 19. Jahrhundert wurde eine Sonate allgemein als DIE dynamische Form in der Musik (ebenso Klavier und Orchester als Dynamik) betrachtet. Und der Choral galt als DIE schlechthin statische Form (ebenso die Orgel als statisches und wohl veraltetes Instrument). Wir finden also in den sechs Orgelsonaten diese besondere

Begegnung von **DYNAMIK** und **STATIK**.

Wenn der große Komponist nun Choräle in 3 seiner 6 Orgelsonaten integriert, nämlich in der 1. in f-moll mit dem Choral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ (Evangelisches Gesangbuch - EG 364), in der 3. in A-Dur mit dem Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (EG 299, 1) und in der 6. in d-moll mit dem Choral „Vater unser im Himmelreich“ (EG 344, 1-6 und nicht mehr die Strophen 7-9), dann ist das nach meinem verehrten Orgellehrer Professor Gerd Zacher (*1929, +2014) ein durchaus riskantes Unternehmen, welches auch in der damaligen Fachwelt der Musik nicht allgemein verstanden werden konnte. Der Essener Organist Zacher bringt das in seinem Aufsatz DIE RISKANTEN BEZIEHUNGEN ZWISCHEN SONATE UND KIRCHENLIED (auf den Seiten 34 bis 45 in Musikkonzepte 14/15, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn in der „edition text+kritik“) zum Ausdruck, in dem er insbesondere die 1. und die 6. Orgelsonate in einer großen Tiefe untersucht.

Aber nun zuerst einmal zu den Kirchenliedern: „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ wurde 1547 / 1554 gedichtet von Albrecht von Preußen (*1490 in Ansbach in Franken, +1568 in Tapiau in Ostpreußen). Als Markgraf von Brandenburg-Ansbach und Herzog von Preußen war er 1511 letzter Hochmeister des deutschen Ordens, wandelte das preußische Ordensland in ein weltliches Herzogtum um und führte mit Speratus und Gramann die Reformation ein.

Die beiden anderen Choräle „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ und „Vater unser im Himmelreich“ stammen sowohl textlich als auch musikalisch von dem Reformator Martin Luther (*1483 in Eisleben, +1546 in Eisleben). „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ ist eine wunderbare Dichtung auf der Grundlage des Psalmes 130 „Aus der Tiefe rufe ich, HERR, zu dir. Herr, höre meine Stimme! ...“, einem Wallfahrtslied als sechsten Bußpsalm aus dem 5. Buch der 150 Psalmen. Auch die Melodie des Reformators lässt den Genius des Theologen deutlich werden. Diese Melodie wird von manchen Kirchenmenschen als sperrig empfunden. Deswegen gab es auch andere Melodien anderer Komponisten, die aber alle nicht an die meisterliche Melodie des Reformators heranreichen. Text und Melodie stammen aus den Anfängen der Reformation: 1524. „Vater unser im Himmelreich, ...“ ist kein Psalmlied, sondern ein LEHRLIED, ein Lied aus dem Katechismus, mit dem Martin Luther das GEBET DES HERRN verdichtet und verdeutscht und unterrichtet, bzw. auslegt. In 9 Strophen wird das VATER UNSER für den Kirchengebrauch aufgeschlossen. Das Lied stammt aus dem Jahr 1539, ist also schon ein später Luther. Nun möchte ich an dieser Stelle nicht unerwähnt lassen,

dass es eine tragische Beziehung zwischen Martin Luther und dem Judentum gibt. Der junge Luther hatte gute Kontakte zu jüdischen Gelehrten, die sich offen für Luthers christliche Lehre zeigten. So hoffte der Reformator, dass vielleicht die Erfüllung biblischer Verheißung kurz bevorstehen würde. Doch dieses Denken mündete in eine große Enttäuschung. So bediente Martin Luther schließlich frühchristliche Ressentiments, mit denen er sogar Gewalt gegen Juden rechtfertigte, eine unglaubliche Schuld, die dadurch auf die junge evangelische Kirche gelegt wurde. Umso erstaunlicher finde ich es, dass Felix Mendelssohn Bartholdy in zwei seiner sechs Orgelsonaten mit diesen fundiert theologischen Chorälen des großen Reformators arbeitet. Dabei musste noch sein Großvater Moses mit den gesellschaftlichen Einschränkungen leben und umgehen. Aber dieser große Gelehrte Moses Mendelssohn hat schon die Tür für den großen Dialog zwischen Juden und Deutschen aufgestoßen, der für das Denken und Weben des Komponisten Felix so selbstverständlich gewesen ist. Ich sehe Felix Mendelssohn Bartholdy als zentral jüdische Gestalt, die innerlich ganz und gar mit der Reformation versöhnt gelebt hat. Auch das wollen wir mit der Musik des Felix feiern.

Darüber hinaus ist gerade der Judenchrist Mendelssohn in seiner Herkunft und seiner künstlerischen Existenz und Kompetenz wie kaum ein anderer geschmäht und verunglimpft worden. Heute sind wir dankbar, dass wir nun schon über 75 Jahre zu einem guten Umgang mit dem Nachlass von Mendelssohn kommen können. Zu dieser positiven Überzeugung ist zu seinen Lebzeiten auch Robert Schumann (*1810, +1856) gelangt, der am 22. Oktober 1845 in einem Brief an Mendelssohn schrieb: „...noch zuletzt haben wir uns in Ihre Orgelsonaten versenkt ... Und dabei doch **überall dieses Vorwärtsstreben**, weshalb sie mir immer als Vorbild dastehen. Diese **ächt poetischen neuen Formen**, wie sie sich in jeder Sonate zum vollkommenen Bild runden...“ (Musikkonzepte 14/15 S. 34) Das ist ein starkes Wort. Für Schumann muss wohl gerade die „riskante Beziehung zwischen Sonate und Kirchenlied“ eine fruchtbare Spannung gewesen sein, die „überall dieses Vorwärtsstreben“ ermöglicht hat. Für den Orgelkomponisten war die Sonate damals eben „kein Shema, sondern als creatives Prinzip“ (Musikkonzepte S. 35).

Die Sache wird nun nur noch umso herausfordernder, weil auch in den „kirchenliedfreien“ Orgelsonaten, nämlich in der 2. in c-moll, in der 4. in B-Dur und in der 5. in D-Dur weitere „choralige“ Motive auftauchen. Vielleicht können wir da noch einiges herausfinden. Wie gesagt, es lohnt sich, weiter zu forschen. Zumindest in der Fuge, also im letzten Satz der 2. Sonate klingt im Fugenthema das Abendlied „Der Mond ist aufgegangen“ durch. Diese Melodie ist von dem bekannten Dirigenten, Komponisten und Gelehrten Johann Peter Abraham Schulz (*1747 in Lüneburg, +1800 in Schwedt). In seinem Selbstzeugnis formuliert der Pädagoge: „In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen, nämlich so, dass auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, sobald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können...“ (in Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 34, Duncker & Humblot, Leipzig 1892, S. 744ff). Mir scheint, dass Mendelssohn diese einfache Sanglichkeit in seinen Orgelsonaten immer wieder sucht, als sei ihm das Zeugnis des Johann P. A. Schulz sehr zu

Herzen gegangen. Die beiden Mittelsätze der 4. Orgelsonate lassen auch wieder das Liedhafte durchhören. Während die beiden Ecksätze voller nach außen strebender Virtuosität strotzen, führen die Mittelsätze den Betrachter nach innen: das Andante religioso ist ein einfaches Lied und das folgende Allegretto lässt an einige schöne schwingende Osterlieder erinnern, über die es sich in stylo Mendelssohn gern improvisieren lassen würde. Nun die 5. Orgelsonate in D-Dur: sie beginnt mit einem Andante „choraliter“. In diesem Choral ohne Worte lässt sich dieser Duktus nun wirklich nicht verbergen. Robert Schumann liebte diese Sonate ganz besonders. Der 2. Satz Andante con moto wechselt in die parallele Molltonart h-moll auch wieder mit liedhaften Elementen. Aus dem Miteinander von 1. und 2. Satz erhebt sich nun der 3. Satz, der gleichzeitig der Schlusssatz ist: im Allegro maestoso entfalten sich unterschiedliche Themen. Das erste KopftHEMA beginnt mit zuerst einem Oktavsprung nach oben, wonach in Achteln eine Bewegung in kleinen Intervallen folgt. Das zweite Thema beginnt mit einem hohen langen Ton und anschließend mit Oktavsprung nach unten und weiterer Melodieentwicklung. Dieses Thema, welches mit binären Achtelmotiven spielt, wird von triolischen Figuren begleitet. Dieses Wechselspiel durchzieht den Satz bis hinein in die konzertierende Coda, dort zuerst aufstrebende Triolenbewegung und dann abschließend wieder wie ein Choral, der diese Orgelsonate abschließt.