

## Werkeinführung

*Benefizkonzert für die Nische – 09/10/2011*

Felix Mendelssohn Bartholdy komponierte seine Kirchenmusik in der Gewissheit, dass es unmöglich sei, dass „die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes [...] werde“. Daher fühlte er sich auch nicht an die restaurativen Vorgaben seiner Zeit gebunden, komponierte ohne Rücksicht auf liturgische oder stilistische Zwänge und vereinte die Niederländische Vokalpolyphonie, den Stil eines Palestrina, den liedhaften Tonfall der Wiener Klassik und die Musik seiner „Hausgötter“ Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Deren Werke lernten Felix und seine Schwester Fanny Mendelssohn in der Berliner Singakademie unter Carl Friedrich Zelter kennen. 1829 initiierte der 20jährige Felix die Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion, nach Zelters Tod machte er sich sogar an die Katalogisierung der vielen Kantaten und Motetten im Besitz der Singakademie.

In diesen Jahren entwickelte sich auch seine Begeisterung für den protestantischen Choral, die sich in eigenen Kantaten, Motetten, in der *Reformationssinfonie* oder den beiden Oratorien *Paulus* und *Elias* niederschlug. Georg Neumarks Kirchenlied ***Wer nur den lieben Gott lässt walten*** inspirierte Mendelssohn während der Vorbereitungen auf die Matthäuspassion zur Komposition einer Choralkantate. Er wagte sich hier zum ersten Mal an eine mehrsätzigige Kantatenform mit solistischen Passagen, polyphoner Choralbearbeitung und Kantionalsatz – samt individueller Note: So lässt er die Choralmelodie im zweiten Satz von den Bässen singen. Der Cantus Firmus ist so das Fundament des Satzes und steht sinnbildlich für die Textaussage „Wer Gott, dem Allerhöchsten traut, der hat auf keinen Sand gebaut.“ Nach einer liedhaften Sopranarie kehrt der Cantus Firmus im Schlusssatz unisono und *forte* als Symbol fester Glaubenszuversicht wieder.

Die Nähe zum großen Vorbild Bach ist überdeutlich. Im Juli 1831 schreibt Mendelssohn aus Mailand an seinen Freund, den Sänger Eduard Devrient, über seine Kirchenmusik: „Hat es Aehnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bey den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein.“ Zu einer Veröffentlichung von *Wer nur den lieben Gott lässt walten* konnte sich Mendelssohn dennoch nicht durchringen, die Kantate wurde erst in den 1970er Jahren wieder entdeckt.

Die Choralbearbeitung ***Verleih uns Frieden*** schrieb Mendelssohn im Februar 1831 in Rom und nannte sie „ein kleines Lied“ oder auch schlicht: „Gebet“. Diesmal ist die Melodie der Lutherschen Fassung des Antiphons *Da pacem Domine* lediglich nachempfunden. Auf verschlungener Begleitung in tiefen, leisen Registern entwickelt sich eine zarte Choralweise. Die Dringlichkeit in der Bitte um Frieden begeisterte auch Robert Schumann, der dem Stück 1844 in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* künftige „Weltberühmtheit“ prophezeite: „Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.“

Die Individualität des Ausdrucks sollte Mendelssohn auch in späteren Jahren erhalten bleiben. Ende 1843 vertonte Mendelssohn – inzwischen Kapellmeister in Berlin – den 100. Psalm ***Jauchzet dem Herrn alle Welt*** für den Neuen Tempelverein in Hamburg. Die liberale Gemeinde der Synagoge schien nichts dagegen zu haben, dass Mendelssohn sich nicht auf die in jüdischen Kreisen verbreitete Psalmen-Übersetzung seines Großvaters Moses Mendelssohn stützte, sondern lieber zur Lutherbibel griff. Der kurze A-Cappella-Chor zeichnet sich durch liedhafte Melodik und schlichte Feierlichkeit aus.

Im Jahr darauf, 1844, entstand Mendelssohns heute wohl berühmtester Chor ***Denn er hat seinen Engeln befohlen*** nach Psalm 91. Der Komponist widmete ihn seinem Dienstherrn, König Friedrich Wilhelm IV., der kurz zuvor ein Attentat überlebt hatte. Das melodienselige Stück lebt von seinem

sanften Ton und dem stetigen Wechsel zwischen Frauen- und Männerstimmen. Ein paar Monate später sollte das Stück in leicht veränderter Form Eingang in den *Elias* finden.

Auch die Hymne **Hör mein Bitten** stammt von 1844 und geht auf eine englische Paraphrase des 55. Psalms von William Bartholomew zurück, der auch den *Elias* ins Englische übersetzte. Zwei Sopranarien mit Chorbegleitung werden hier durch ein knappes, überleitendes Rezitativ miteinander verbunden. Dabei antwortet der Chor oft wort- und tongetreu und sorgt für ein dramatisches Wechselspiel. Zunächst war Mendelssohn unsicher, ob er *Hör mein Bitten* überhaupt veröffentlichen sollte, doch noch heute erfreut sich das Werk vor allem in England großer Beliebtheit.

Die Tonsprache der barocken Vorbilder entwickelte Mendelssohn Zeit seines Lebens weiter, wie er es schon im Dezember 1830 in einem Brief an Zelter andeutete: „Freilich kann mir niemand verbieten, mich dessen zu erfreuen [...], was mir die großen Meister hinterlassen haben, [...] aber es soll auch ein Weiterarbeiten nach Kräften sein, nicht ein todes Wiederholen des schon Vorhandenen.“

Ähnlich verfuhr auch Felix Schwester Fanny Hensel in ihren wenigen eigenen Werken. Während ihr Bruder planmäßig auf seine Karriere vorbereitet wurde, war ihr Platz trotz der enormen musikalischen Begabung – ganz dem Frauenbild der damaligen Zeit entsprechend – zuhause, an der Seite ihres Mannes Wilhelm Hensel.

Und doch brach sich nach der Hochzeit und der Geburt des Sohnes Sebastian 1831 Fannys Kreativität Bahn. Die nach Felix Auszug eingestellten Sonntagsmusiken – öffentliche Hausmusik-Abende im Hause Mendelssohn in der Leipziger Straße in Berlin – wurden unter ihrer Leitung wiederbelebt, sie komponierte Lieder, eine Orchesterouvertüre, eine dramatische Szene „Hero und Alexander“ nach Friedrich Schiller und im Zeitraum von nur 7 Monaten drei Kantaten nach biblischen Texten, darunter den **Lobgesang**. Er wurde am 6. Juli uraufgeführt und dürfte nur im familiären Rahmen zu hören gewesen sein. Die Widmung lautete: „Für Felix Ludwig Sebastian Hensel am ersten Jahrestag seiner Geburt von seiner Mutter“. Der Bruder, Ludwig van Beethoven und Johann Sebastian Bach waren nicht nur Namenspatrone, sondern sind auch Fannys musikalische Vorbilder.

Bach huldigt sie im *Lobgesang* auf besondere Weise: Die einleitende Pastorale erinnert nicht von ungefähr an die „Hirten-Sinfonia“ aus dem *Weihnachtsoratorium*. Und die Sopranarie „O dass ich tausend Zungen hätte“ ähnelt dem „Laudamus te“ der *h-moll-Messe*. Und doch lösen sich die barocken Formen auf, werden auch von Fanny konsequent weitergedacht und tragen zuweilen opernhafte Züge. Felix bestärkte seine Schwester darin. In einem Brief aus Paris vom 28. Dezember 1831 tadelt er zwar Schwächen in der Instrumentation: „Wie Teufel kannst Du Dich unterfangen, Deine G-Hörner so hoch zu setzen? [...] Weißt du nicht, dass man einen Gewerbeschein lösen muss, um das tiefe H in den Hoboen zu schreiben, und dass er nur bei besonderen Anlässen erteilt wird, wie z.B. bei Hexen oder einem großen Schmerz?“. Die Arie findet Felix dagegen „wunderschön und besonders lieblich“ und zieht ein positives Fazit, das allerdings auch Fannys ganzes Dilemma als verhandeltes Genie und komponierende Hausfrau beschreibt: „Deine Musik ist sehr gut für meinen Magen; der Frauenzimmerpferdefuß guckt nirgends hervor, und wenn ich einen Capellmeister kennen würde, der die Musik könnte gemacht haben, so stellte ich den Mann an meinem Hofe an.“

Jens Lehmann