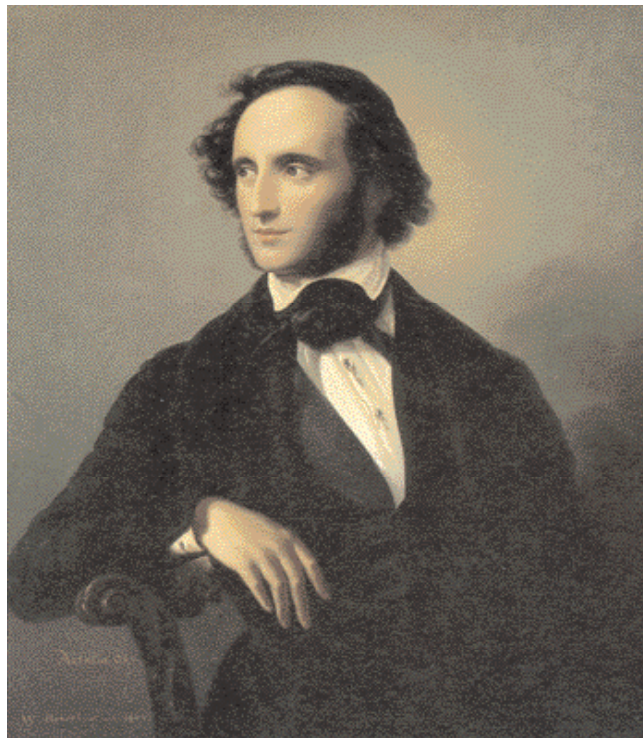


Mendelssohn und die Orgel

Am 6. November 1821 schrieb der zwölfjährige Mendelssohn an die Familie in Berlin:¹ „Jetzt hört alle, alle zu! Heut ist Dienstag. Sonntag kam die Sonne von Weimar, Goethe, an. Am Morgen gingen wir in die Kirche, wo der 100. Psalm von Händel halb gegeben wurde. Die Orgel ist groß und doch schwach, die Marienorgel [in Berlin] ist obwohl kleiner, doch viel mächtiger. Die hiesige hat 50 Register, 44 Stimmen und 1 mal 32 Fuß.² [...] Nachmittags spielte ich Goethe über zwei Stunden [auf dem Klavier] vor, teils Fugen von Bach, teils phantasierte ich.“

Der begüterte Bankier Abraham Mendelssohn (der Name Bartholdy kam 1822 hinzu, als Abraham Christ wurde), Sohn des Philosophen Moses Mendelssohn, ließ seinen christlich erzogenen und schon 1816 getauften Kindern ein umfassendes Bildungsprogramm zukommen, Unterricht in Sprachen, Klavierunterricht bei dem gefeierten Virtuosen Ludwig Berger, Violin- und Bratschenunterricht, sowie Kontrapunktstudien bei Carl Friedrich Zelter und Zeichenunterricht bei dem Landschaftsmaler J. G. Samuel Rösel. Ab 1820 kam für Felix Orgelunterricht bei dem Berliner Organisten August Wilhelm Bach hinzu, der an der Marienkirche tätig war. Die Orgel der Marienkirche war 1721–23 von Joachim Wagner gebaut und 1801 durch Georg Joseph Vogler ‚simplifiziert‘ worden. Mendelssohn besuchte zusammen mit seinem Lehrer Zelter weitere, original erhaltene Wagner-Orgeln und bezeichnete sie sämtlich, also einschließlich der Marienorgel, als „sehr gute Orgeln“.³ Der Orgelunterricht bei A. W. Bach wurde bis 1823 fortgesetzt. 1822 lernte Mendelssohn auf einer Reise in Darmstadt den Kittel-Schüler Christian Heinrich Rinck kennen, der als der „deutsche Bach“ seiner Zeit galt. Aus dieser frühesten Zeit datieren Orgelkompositionen des 11- bis 14-Jährigen. Die besondere Neigung Mendelssohns zur Orgel entsprang einem Bach-Kult, der in der Mendelssohn-Familie ebenso intensiv gepflegt wurde wie die Verehrung für Goethe.

Die Mutter, Lea Mendelssohn geb. Salomon, soll der Legende nach Unterricht im Cembalospield bei Johann Philipp Kirnberger gehabt haben. Sie führte ihre Kinder hin zu Bachs Musik. Die 13-jährige Schwester Fanny Mendelssohn soll die Familie mit dem auswendigen Vortrag



Wilhelm Hensel, *Bildnis von Felix Mendelssohn Bartholdy im Alter von 38 Jahren.*

Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Inv. Nr. B 138.

von 24 Bachschen Präludien beeindruckt haben. Der vierzehnjährige Felix bekam eine Abschrift der Matthäus-Passion geschenkt, die Folgen für die Musikgeschichte sind bekannt; 1829 leitete Mendelssohn die erste Wiederaufführung des Bachschen Werkes, hundert Jahre nach seiner Entstehung. Der vermögende Vater ermöglichte seinem Sohn Felix ausgedehnte Bildungsreisen, auf denen der Besuch von Orgeln immer eine wesentliche Rolle spielte.

Aus den Briefen kennen wir zahlreiche, zum Teil recht ausführliche Berichte über Orgeln und Organisten, aus der Schweiz, aus Paris, aus Italien, wo er sich über den schlechten Stand der Kirchenmusik ereiferte, und natürlich aus England, das er seit 1829 zwölfmal besuchte und wo er vor allem auch als Organist unvergleichliche Triumphe feierte.

Aus der Fülle brieflicher Äußerungen seien wenigstens ein paar kleine Beispiele genannt. Auf der sogenannten „großen Reise“, die über zwei Jahre beanspruchte und die u. a. Rom und Paris einschloss, hielt er sich im Sommer 1831 in der Schweiz auf, wo er nichts anderes getan habe, als „gezeichnet und Orgel gespielt“.⁴ Aus Sargans, „einem Nest“, wie Mendelssohn schreibt, berichtet er, wie er sich an einer kleinen Orgel mit Bachscher Musik beschäftigt

¹ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1849*. Berlin 1879.

² Die Weimarer Stadtkirche Peter und Paul besaß damals eine Orgel, die erst 1810–13 durch Joh. Gottlob und Friedrich Wilhelm Trampeli aus Adorf gebaut worden war (III/44), aber schon 1824–36 durch Joh. Friedrich Schulze aus Paulinzella unter Mitwirkung von Joh. Gottlob Töpfer umgebaut wurde. (Landratsamt Weimarer Land, Königin der Instrumente, Ein Orgel-Führer durch die Region Weimar und Weimarer Land. Friedrichshafen 2007)

³ Busch, *Orgelpraxis*, S. 139. (Abgekürzt zitierte Titel siehe im Literaturverzeichnis am Schluss.) <> Die ursprüngliche Disposition der Marienorgel und die simplifizierte zur Zeit von Mendelssohns Unterricht bei A. W. Bach sind zu finden bei Andreas Sieling, *August Wilhelm Bach (1796–1869)*. Köln 1995, S. 45–51, hier S. 46 f.

⁴ Vgl. Mendelssohn, *Orgelerlebnisse*.



Berlin, St. Marienkirche mit Orgel von Joachim Wagner, Zustand vor 1892.

Foto aus: B. Schwarz / U. Pape, 500 Jahre Orgeln in Berliner evangelischen Kirchen, Berlin 1991, S. 88.

habe. Die Orgel war „zwar klein, die untere Oktave im Manual u. Pedal gebrochen, oder wie ich es nenne, verkrüppelt; aber es sind doch Orgeln, das ist mir schon genug“. Hier probierte er manches aus dem Wohltemperierten Klavier, das er auswendig kannte, und kommt dann auf Bachs F-Dur-Toccata zu sprechen: „[...] wenn ich in München eine ordentliche, nicht gebrochene Orgel finde, werde ich es lernen u. freue mich kindisch darauf, die Sachen herunterzulegen. Die f Dur Toccata mit der Modulation am Schluss klingt als sollte die Kirche zusammenstürzen. Das war ein furchtbarer Cantor.“ (3.9.1831).

Aus dem gleichen Jahr stammt eine Schilderung von St-Sulpice in Paris, „wo mir der Organist die Orgel vorgelesen hat: sie klingt wie ein vollstimmiger Chor von Weiberstimmen; aber sie behaupten, es sei die erste Orgel in Europa, wenn man sie reparierte, was 30000 Francs kosten soll“ (21.1.1832; die „Reparatur“ wurde dann der monumentale Neubau 1857/63 von Aristide Cavaillé-Coll).

Aus England berichtete Mendelssohn 1842 von seinen Erfolgen als Organist: „Sie haben es aber auch ein bißchen toll mit mir getrieben; neulich auf der Orgel in Christchurch [...] dachte ich ein paar Augenblicke, ich müßte ersticken, so groß war das Gedränge und Gewühl um die Orgelbank her. Auch ein paar Tage darauf, als ich in Exeter Hall vor 3000 Menschen spielen mußte.“

Ebenso erfolgreich war bekanntlich das Leipziger Orgelkonzert zugunsten des Bach-Denkmal am 6. August 1840. Auch finanziell war dieses Konzert ein großer Erfolg, Mendelssohn Mutter schrieb: „In Leipzig kann er wirklich

ankündigen, er werde sich auf den Markt mit einer Nachtmütze hinstellen, die Leute bezahlen auch Entrée!“

Robert Schumann besprach dieses Orgelkonzert enthusiastisch in der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Nach eingehender Würdigung von Mendelssohns Leistungen als Virtuose und Improvisator gipfelt die Besprechung in dem Satz, dass es „doch in der Musik nichts Größeres gibt als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen!“

Schon 1837 heißt es in einem Londoner Konzertbericht, die englischen Organisten hätten „mehr als eine Lektion von ihm zu lernen“, und wenig später: „Mendelssohn ist ohne Zweifel der größte Orgelspieler, der je in London gespielt. Mr. Samuel Wesley, der erste englische Organist, war auch gegenwärtig und niemand schien das Feuer von Mendelssohns Genius stärker zu fühlen als dieser Veteran mit seinen hundert Triumphen.“ Als dies geschrieben wurde, war noch keine von Mendelssohns Orgelkompositionen veröffentlicht. Allein, dass jemand eine Bachsche Fuge, vor allem den Pedalpart, spielen konnte und in den klassischen Formen zu improvisieren verstand, erregte ungläubiges Erstaunen. Mendelssohns Ruhm gründete sich zu einem guten Teil auf seine Fähigkeiten als Organist. So verwundert dann nicht, dass er bei seinem Dienstantritt als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf im Jahre 1833 sogar die Aufgabe eines Orgelsachverständigen zu übernehmen hatte. Es existiert von ihm eine Stellungnahme über eine geplante Orgelreparatur in der Düsseldorfer Lambertuskirche.⁵

Im Frühjahr 1837 veröffentlichte Mendelssohn bei Novello in London die „Drei Präludien und Fugen“ op. 37, die gleichzeitig auch in Leipzig bei Breitkopf erschienen. Das Werk steht in vielfältiger Beziehung zu London. Das zeigt schon die Widmung an Thomas Attwood, den Organisten der Paulskathedrale, der 1785–86 bei Mozart in Wien studiert hatte (eine interessante Verbindungslinie von der Wiener Klassik zu Mendelssohn). Die erste Fuge geht zurück auf eine Improvisation Mendelssohns in der Paulskathedrale im Jahre 1833, deren Thema der Komponist in einem Tagebucheintrag festgehalten hatte. Die drei Präludien und Fugen op. 37 wurden zu einem großen Erfolg und gehörten bald zum Kanon der Orgelliteratur. Es ist deshalb erstaunlich, dass erst acht Jahre später eine zweite Veröffentlichung folgte, die Krönung von Mendelssohns Arbeiten für die Orgel, die sechs Sonaten op. 65.

Zwei von drei sehr guten Orgelfugen in e- und f-Moll, 1839 in Frankfurt am Main komponiert, blieben bis 1956 unbeachtet. Lediglich die zweite in C-Dur wurde bekannt, denn sie dient leicht überarbeitet als Finale der zweiten Orgelsonate.

Die acht Jahre zwischen dem Opus 37 und den sechs Sonaten waren überlastet mit Arbeit. Mendelssohn war seit 1835 nicht nur Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte, er

⁵ Oskar Gottlieb Blarr / Theodor Kersken, Orgelstadt Düsseldorf. Düsseldorf 1982, S. 38–43.

wurde 1841 auch Preußischer Kapellmeister in Berlin und Leiter des Domchores. 1843 wurde auf seine Initiative das Leipziger Konservatorium gegründet, nebenbei leitete Mendelssohn auch noch Musikfeste in Düsseldorf und London. In jenen Jahren entstanden so gewichtige und umfangreiche Werke wie die Schottische Sinfonie, der Lobgesang und das Violinkonzert. Auf Drängen englischer Orgelfreunde komponierte Mendelssohn im Jahre 1844 eine Serie von 24 Orgelstücken, wobei er auch auf älteres Material zurückgriff. Die Stücke waren angekündigt als „School of Organ Playing“. Geplant war also ein didaktisches Werk, eine Art „Orgel-Büchlein“ von Mendelssohns Hand. Der englische Verleger Coventry & Hollier schlug vor, diese Stücke zu drei mehrsätzigen „Voluntaries“ zusammenzufassen, ein englischer Allerweltstitel für freie, nichtliturgische Orgelmusik. Mendelssohn behagte diese Bezeichnung nicht, sie schien ihm zu unbestimmt. Nach einer nochmaligen Überarbeitung ordnete er den Bestand neu und kündigte im Jahre 1845 dem Verlag Breitkopf & Härtel sechs Sonaten an, in denen er „niederzuschreiben versucht“ habe seine Art, „die Orgel zu behandeln und für dieselbe zu denken“. Heute sind wir über die Entstehung der sechs Orgelsonaten recht gut informiert, seit das sog. Krakau-Manuskript zugänglich wurde und 1990 bei Novello erschien.⁶

Die Erscheinungsdaten von Mendelssohns opus 37 und vor allem der sechs Sonaten op. 65 sind Marksteine in der Geschichte der Orgelmusik. Mendelssohn war seit Bachs Tod der erste Komponist von internationalem Rang, der sich wieder ernsthaft mit der Orgel auseinandersetzte. Fast hundert Jahre, bis 1845, hatte dieses „Interregnum“ gedauert. Schon zu Bachs Lebzeiten ging ein tiefgreifender Geschmackswandel – man denke an die kritischen Worte von Johann Adolph Scheibe – einher mit dem Rückgang des Ansehens von Kirchen- und Orgelmusik. Im Werk von Bachs bedeutendsten Zeitgenossen, Händel und Telemann, aber auch dem seines Sohnes Carl Philipp Emanuel spielt die Orgel nur mehr eine Nebenrolle. Die Orgelmusik aus dem Kreis der Bach-Schüler wirkt gelegentlich recht unbefriedigend. Bei Johann Ludwig Krebs stehen Bachsche Modelle oft unvermittelt neben Formulierungen des galanten, frühklassischen Stils. Einen Ausgleich beider Stilebenen zu erreichen, war dieser Generation nicht vergönnt. Erst den Großen der Wiener Klassik gelang dies, Haydn und vor allem Mozart. Nur hatte in deren Schaffenszeit sich das musikalische Interesse vollständig verlagert, die Orgel spielte fast keine Rolle mehr. Immerhin besitzen wir in Mozarts später f-Moll-Phantasie KV 608 ein bedeutendes Werk dieser Stilsynthese, das wenigstens auf Umwegen in das Repertoire der Organisten eingegangen ist. Mit Enkel- und Urenkelschülern reichte die Bach-Nachfolge weit in das 19. Jahrhundert hinein, in die Zeit des aufkommenden musikalischen Historismus. Der eingangs genannte Christian Heinrich Rinck hatte Unterricht beim Organisten der Erfurter Predigerkirche, dem Bach-Schüler Johann Christian Kittel. In Rincks Orgelwerken, veröffent-

licht in der „Practischen Orgelschule“ und in den Jahrgängen des „Choralfreunds“, stehen kontrapunktische Sätze neben gefühlvollen Adagios und platter Klassik-Imitation, wie in dem bekannten „Flöten-Concert“. Der zu Lebzeiten gefeierte Orgelkomponist huldigte einem Eklektizismus, der sich kaum zu einem eigenen Stil wandelte. Mit Rinck zu vergleichen ist in Frankreich der Mendelssohn freundschaftlich verbundene Alexandre-Pierre-François Boëly.

Schon der zehnjährige Mendelssohn beginnt, für die Orgel zu komponieren. Er setzt sich dabei mit dem großen Vorbild Bach auseinander, er reflektiert die Anregungen, die ihn aus der Musik der Klassik erreichten, sogar ein Flötenuhrstück von Haydn scheint den Jugendlichen inspiriert zu haben. Gewissenhaft sammelte die Familie alles, was die kompositorische Entwicklung des jungen Musikers betraf, in den „Grünen Bänden“. Die Abwertung Mendelssohns zur Zeit des Nationalsozialismus und schon lange davor, die Wirren der Nachkriegszeit und Ansprüche der Ex-DDR verhinderten lange Zeit eine Übersicht. Erst 1990 wurden in der Ausgabe des Verlags Novello in London auch die Jugendwerke Mendelssohn veröffentlicht. 2004 und 2005 erschienen die Bände der Mendelssohn-Gesamtausgabe mit den Orgelwerken.⁷

Aus der Frühzeit des Komponisten, bis etwa 1829, sind 10 oder 11 Stücke erhalten. Dazu hier wenigstens zwei kleine Hinweise. Bachs g-Moll-Fantasie hatte es dem Jüngling offenbar besonders angetan. Am 3. Mai 1821 schrieb er an seinen Lehrer August Wilhelm Bach:⁸

*Berlin, d. 3ten Tag des Wonnemonates 1821
Was sagt der Küster, lieber Herr Bach? Können wir heute Nachmittag spielen? Gibt es keine Hochzeit? Keine Einsegnung? Haben Sie die Güte, mir durch Überbringer dieses auf meine vielen Fragen Antwort sagen zu lassen. Ist nun von allen diesen Dingen heute keine Störung zu befürchten, so stehe ich um Puncto 4 an dem Turm, mit meiner Schwester (wie Sie es erlaubt haben). Grüßen Sie doch Praeludium und Fuge aus g-moll. Ich schwitze jetzt über einer Orgelfuge, die nächster Tage zur Welt kommen wird. Allen Principalpfeifen meinen herzlichen Gruß, Ihr ergebener
F. Mendelssohn*

Aus dem Jahre 1823 datiert eine g-Moll-Fantasie, die trotz aufbraut, „als wolle sie sich von Bachs mächtiger Vaterfigur gewaltsam lösen“, wie Oskar Blarr schrieb. Die Fuge mit ihrer unausgesetzten Chromatik überforderte den Vierzehnjährigen offenbar, sie bricht nach 16 Takten ab. Von großem Interesse ist eine Passacaglia aus dem gleichen Jahr, selbstverständlich in c-Moll und – kurioserweise – im 4/4-Takt, irgendwie musste man sich von dem großen Vorbild ja unterscheiden. Aufschlussreich ist die Registrierangabe „Volles Werk“. Eins von Mendelssohns frühen Orgelstücken fand sogar Eingang in die Sechs Sonaten; das

⁶ Die Entstehung der Sonaten ist detailliert beschrieben von William A. Little, Sechs Sonaten, und in den Bänden der Leipziger Gesamtausgabe.

⁷ Siehe die Angaben dazu am Schluss. Hingewiesen sei besonders auf die ausführliche Kommentierung und die Kritischen Berichte.

⁸ Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe, hrsg. v. Rudolf Elvers. Frankfurt a. M. 1984, S. 18 f.



Rötha, St. Georgen, Silbermann-Orgel.

Foto: Dr. Wolfgang Hackel, Dresden

1831 in Rom komponierte Nachspiel in D-Dur wurde nach mehrmaliger Umformung zum Allegro maestoso e vivace der zweiten Orgelsonate.

„Meine Art die Orgel zu behandeln und für dieselbe zu denken“, schrieb Mendelssohn am 19. April 1845 an Breitkopf & Härtel in der Ankündigung seiner „Sechs Sonaten“. Wiederholt verwahrte sich der Komponist dagegen, ältere Vorbilder einfach zu kopieren, ein musikalisches Nazarenertum war seine Sache nicht. Dies erinnert an Äußerungen Beethovens: Mit den Anregungen der „altvordern [...] weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der großen Schöpfung Zweck“ (1819), oder: „eine Fuge zu machen ist keine Kunst [...] aber heute muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen“. Robert Schumann würdigte in einem Brief an Mendelssohn vom 22. Oktober 1845, dessen Orgelsonaten er bewunderte, „überall das Vorwärtsstreben [...] diese ächt poetischen neuen Formen, wie sie sich in jeder Sonate zum vollkommenen Bild runden“, dabei hob er besonders die 5. und die 6. Sonate hervor. Um das Problem einer der Orgel gemäßen Ausformung der Sonate hat Mendelssohn gerungen. Man wird den sechs Sonaten nicht gerecht, wenn man sie an der abstrakten Idee des Sonatenhauptsatzes oder des viersätzigen Zyklus misst. Der Komponist war bestrebt, überkommene Form- und Gestaltungselemente weiterzuentwickeln. Genau dies meint Schumanns Wort von den „ächt poetischen neuen Formen“. Die Vorwürfe des „durch-

aus Zufälligen“ hinsichtlich der Entstehung der Sonaten, oder der „auffälligen Inkohärenz“ der Sätze untereinander, wie sie Martin Weyer erhoben hat, werden m. E. dem Werk nicht gerecht.⁹ Gotthold Frotscher sah in den sechs Sonaten gar nur eine „Aneinanderreihung verschiedener Teilsätze und Charakterstücke ohne wesentliche innere Beziehungshaftigkeit“.¹⁰ Beethoven hatte in Sinfonien, Klavierwerken und Kammermusik für den Sonatenhauptsatz wie für die Disposition des Zyklus eine geradezu unerschöpfliche Fülle von Lösungen entwickelt. „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“, äußerte Schubert im Kreis seiner Freunde. Zahlreiche Fragmente, vor allem in Schuberts Klaviermusik, belegen, dass nach Beethoven die Komposition von Sonaten zu einem Problem geworden war. Wenige Jahre nach Mendelssohn entwickelte Franz Liszt eine neuartige Interpretation des Sonatenbegriffs, indem er den viersätzigen Zyklus in das Formschema des Sonatenhauptsatzes projizierte. Organisten ist dies gut vertraut aus Werken wie dem „Ad nos“ von Liszt oder der Psalm-Sonate von Julius Reubke. In ihrer Arbeit über Mendelssohn hat Susanne Vendrey dargelegt, wie der Komponist in den Sechs Sonaten durch Substanzgemeinschaft der Themen und motivische Bezüge einen die Satzgrenzen übergreifenden Zusammenhalt sichert.¹¹

Als Garant für das Orgelmäßige galt Mendelssohn der Choral. In vier der sechs Sonaten sind Choralmelodien einbezogen. Den Choral als Symbol des Religiösen, Kirchlichen in sinfonische Abläufe zu integrieren, wurde im 19. Jahrhundert dann geradezu Mode. Beispiele bei Liszt, Bruckner und noch bei Reger gibt es zuhauf, nicht zu vergessen die erste Szene der Meistersinger. Als überzeugter evangelischer Christ identifizierte Mendelssohn sich mit den lutherischen Kirchenliedern. Er hat vermutlich als erster mit dem historisierenden Stilmittel gearbeitet. Die Orgelsonaten stehen am Ende von Mendelssohns Lebenswerk. Erprobt hatte er die sinfonische Behandlung von Chorälen in Werken wie der Reformationssinfonie aus dem Jahre 1831 oder im Vorspiel zum „Paulus“ von 1836, das in seinem Ablauf den ersten Satz der dritten Orgelsonate vorwegzunehmen scheint.

In der sechsten Orgelsonate wird stilisierter Gemeindegang, Luthers „Vaterunser“-Melodie, zum Ausgangspunkt einer Variationsfolge, die ihren Abschluss findet in einem rauschenden Finale, das durchaus der Vorstellung von romantischem Virtuositentum entspricht. Der erste Satz der dritten Sonate bezieht den Choral ein in eine großangelegte Cantus-firmus-Doppelfuge. In sehr freier Weise

⁹ Weyer, Orgelsonate. <> Die neuere Forschung hat gezeigt, dass zunächst die Veröffentlichung einzelner, bereits vorhandener selbständiger Stücke geplant war, und Mendelssohn sich bei der Zusammenstellung mehrsätziger Stücke, eben den Sonaten, intensiv um deren inneren Zusammenhang bemüht hat.

¹⁰ Gotthold Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Berlin-Schöneberg 1935, Berlin²1959, S. 1151.

¹¹ Susanne Großmann-Vendrey, Vergangenheit. <> H.-J. Busch hat darauf hingewiesen, dass das Thema des langsamen Schlusssatzes die letzte Zeile der Liedmelodie in Dur verwandelt aufgreift (Orgelpraxis, S. 144).



Frankfurt am Main, Katharinenkirche mit dem Prospekt der Stumm-Orgel. Aufnahme aus der Zeit um 1943, kurz vor der Zerstörung der Kirche.

Foto: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main

entwickelt Mendelssohn hier Bachsche Vorbilder, etwa aus den Achtzehn Chorälen, weiter. Mottohaft eröffnet eine Chormelodie von Mendelssohns Erfindung die fünfte Sonate. Zu den „glänzendsten Einfällen in Mendelssohns Sonaten“ (Weyer) gehört der Eröffnungssatz des Zyklus. Hier bildet der Choral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ den Seitensatz, eine Art zweites Thema im Sinne der klassischen Sonatenhauptsatzform.¹² Im lyrisch-warmen Tonfall der langsamen Sätze, etwa im Andante religioso der vierten oder im Finale der sechsten Orgelsonate kommt romantischer Ausdruckswille zur Entfaltung. Auch diesen Ausdruck hatte Mendelssohn gefunden und erprobt in seinen sinfonischen und oratorischen Werken. Die Cavatine aus dem „Paulus“, „Sei getreu bis in den Tod“, ein Lieblingsstück des 19. Jahrhunderts, steht für den trostvollen Charakter von Mendelssohns Sprache. Bereits die „Lobgesang“-Sinfonie von 1840 enthält ein Adagio religioso. In der orgelmäßigen Umsetzung dieser Gefühlswelt kommt zum Tragen, was Robert Schumann an Mendelssohns Komponieren rühmt, die „reinen Harmonien“, seine „vierstimmige Choralgeschicklichkeit“. Damit ist eine

¹² Nach Mendelssohn entstanden unzählige Choralsonaten. Die Einbeziehung choralartiger Themen wurde zum Klischee romantischer Orgelmusik, wobei auch Geschmacklosigkeiten nicht ausblieben, wie eine Sonate von Wilhelm Valentin Volckmar (1812–1887) zeigt, die die „Wacht am Rhein“ choralartig verarbeitet.

Ausdruckswelt umschrieben, in der sich Sentiment, Gefühl und ein lyrischer Tonfall in der Patina einer historisierenden Satztechnik präsentieren.

Von jeher galt Mendelssohns besonderes Interesse der Komposition von Fugen. In zwei der „Sechs Sonaten“ findet sich die Satzbezeichnung „Fuga“. Doch enthält, bis auf die fünfte, jede der sechs Sonaten Fugenelemente oder fugierte Abschnitte. Unterschiedliche Ausprägungen lassen sich beobachten. So steht der Finalsatz der zweiten Sonate (auf eine ältere Komposition zurückgehend) in der Tradition der barocken Alla-breve-Fuge und rechnet dementsprechend mit einer durchgehenden Forte-Registrierung. Die glänzende Doppelfuge im ersten Satz der dritten Sonate mit Pedal-Cantus-firmus enthält den Hinweis „Poco a poco piu animato e piu forte“. Mendelssohn formte hier das Modell einer Crescendo-Fuge. Die Vorstellung von der Fuge als Steigerungsform wurde dann vor allem bei Reger zur Norm. Sie hat nachhaltig eingewirkt auf die Geschichte der Orgelinterpretation. Für den ersten Satz der dritten Orgelsonate kann gelten, was Robert Schumann über die Präludien und Fugen op. 35 sagte: „Stände Bach aus dem Grabe auf, so würde er sich freuen, daß Komponisten wie Mendelssohn noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt“.

Angesichts vor allem der lyrischen Sätze erhebt sich die Frage nach dem adäquaten Instrument für die Darstel-



Originaldruck der Orgelsonaten von Mendelssohn, Titelblatt der Einzelausgabe der Sonate III A-Dur.

lung von Mendelssohns Sonaten. Die ‚romantische‘ Orgel mit einem gut ausgestatteten Schwellwerk, mit dem breiten Fundus an Grundstimmen, vielleicht auch an Zungen, mit Spielhilfen gar, gab es um 1845 in Deutschland nur ganz vereinzelt. Man kann sehr vereinfacht sagen, Mendelssohns Sonaten sind ‚moderne‘ Musik für die ‚alte‘ Orgel. Allerdings haben sie wesentlich zur Entwicklung im 19. Jahrhundert beigetragen. Wie bei Buxtehude, bei Bach und Beethoven war auch hier die Musik dem Instrumentenbau weit voraus. Mendelssohn schätzte die Orgeln von Joachim Wagner, wie oben erwähnt, und Gottfried Silbermann. Es ist bezeugt, dass er mehrmals von Leipzig nach Rötha herüberkam, um dort die beiden Silbermann-Orgeln zu spielen.

Für die Entstehung der Sechs Sonaten spielten die im Rhein-Main-Gebiet von der mittelrheinischen Orgelbauerdynastie Gebrüder Stumm in Rhaunen Sulzbach gebauten Instrumente eine wichtige Rolle. Auf der Stumm-Orgel in Kronberg (1804, II/27), mit deren Organisten Sauer er in Verbindung stand, spielte Mendelssohn im Sommer 1844¹³; im Sommer 1845 spielte er die Sonaten hier seinem Freund Emil Naumann vor.¹⁴ Gemeinsam mit Dr. Fritz Schlemmer¹⁵, dem Widmungsträger der Sonaten, erprobte er Registrierungen für die sechs Sonaten an der Stumm-Orgel der Katharinenkirche in Frankfurt.¹⁶ Dort wurden die Sonaten im April 1845 auch uraufgeführt.¹⁷ Am 20. April 1845 schrieb Felix an Fanny: „Eben wandert das Manuscript meiner 6 Orgelsonaten zum Notenschreiber, von da zu Breitkopf & Härtel, und in Ober-Liederbach will ich sie Euch vorspielen.“¹⁸ Die

¹³ Franz Bösken, Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins, Bd. 2: Das Gebiet des ehemaligen Regierungsbezirks Wiesbaden. Mainz 1975, S. 530. <> Von der Kronberger Stumm-Orgel existiert nur noch der Prospekt.

¹⁴ Busch, Orgelpraxis, S. 142.

¹⁵ Dr. Friedrich Schlemmer (1803–90), in der Familie Mendelssohn Fritz genannt, war ein Vetter zweiten Grades von Mendelssohns Frau Cécile und ist in Frankfurt als Orgelsachverständiger nachweisbar.

¹⁶ Franz und Johann Michael Stumm 1779, III/40, Disposition bei Busch, Orgelpraxis. Der Prospekt blieb bis ins 20. Jahrhundert erhalten und wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

¹⁷ Busch, Orgelpraxis, S. 142.

¹⁸ Gesamtausgabe Serie IV Bd. 6, S. XVIII. <> Die noch existierende Orgel der evang. Kirche in Oberliederbach wurde 1834 von Friedrich Voigt aus Igstadt bei Wiesbaden gebaut (I/14) und hat als Besonder-

heit eine registrierbare Teilkombination. (H. M. Balz und R. Menger, Alte Orgeln in Hessen und Nassau. Kassel 1997, S. 182 f.) Ob Mendelssohn seine Absicht verwirklicht hat, ist ungeklärt.

Werkstatt Stumm arbeitete um 1840 in der vierten Generation, und Franz Heinrich und Carl Stumm waren noch ganz klassisch im Sinn einer französisch geprägten Tradition orientiert, die allerdings durch streichende Stimmen und Flöten in 8'- und 4'-Lage ein romantisches Kolorit erhielt. Von der Orgel in Horchheim bei Koblenz, die Mendelssohn oft gespielt hat, existieren noch Reste; die Autorschaft der Werkstatt Stumm ist nach Bösken allerdings fraglich.¹⁹ Eine für die Interpretation der sechs Sonaten geradezu ideale Stumm-Orgel aus dem Jahre 1842 findet sich in Geisenheim am Rhein, sie wurde 1987 von Klais restauriert.

Der Originaldruck der Sonaten von 1845 ist aufschlussreich durch seine sorgfältige und detaillierte Bogensetzung. Oft genug lässt sich eine auftaktige Artikulation im Sinne des barocken Akzenttaktes beobachten. Daneben deuten Bögen, die in die gute Taktzeit hineinbinden, größere melodische Einheiten, eine quasi sinfonische Gliederung an.

Zum Abschluss noch ein Blick auf die Entstehung der ersten Orgelsonate in f-Moll, die ursprünglich an dritter Stelle stehen sollte. Ein Choral in As-Dur von Mendelssohns Erfindung sollte als langsamer Satz im Zentrum stehen. Ihm vorausgehen sollte als Eröffnungssatz die 1839 komponierte f-Moll-Fuge. Das Andante rezitativo mit dem abschließenden virtuosen Finale entstammt der ursprünglichen Konzeption des Werkes.

Mendelssohn verwarf diesen Plan und komponierte 1844 ein Allegro moderato, in das der Choral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ als quasi zweites Thema einbezogen wurde. Dieser Satz wurde in einer weiteren Überarbeitung gestrafft zum Allegro moderato e serio. Der Eröffnungssatz mit seiner Mischung aus sinfonischen Elementen, Fugenabschnitten und dem Choralzitat ist eine Hommage à Bach und verweist beziehungsreich auf die Matthäus-Passion. Auch der zweite Satz, ein Adagio in As-Dur von hoher lyrischer Schönheit, liegt in zwei Versionen vor. Die Endreaktion steigerte durch differenziert eingesetzte Manualwechsel das Espressivo dieses Satzes. Auffallend ist der orchestrale Schluss, der fast wörtlich mit dem Scherzo aus der Italienischen Sinfonie übereinstimmt. Susanne Vendrey hat aufgezeigt, dass Schumanns Klavierstück „Erinnerung“ als Reminiszenz an Mendelssohns Todestag komponiert wurde und aus diesem Satz der ersten Orgelsonate fast wörtlich zitiert. Der dritte Satz, gedacht als freie Introduktion zum Finale, greift mit seinen Forteakkorden den Duktus des Choralmäßigen auf. Das rauschende Finale ist ganz klavieristisch virtuos erfunden. Auch ohne den Schweller erreicht Mendelssohn durch überbindende Akkorde Crescendo-Effekte. Zwei Themen überlagern sich, ehe ein Pedalsolo sowie eine effektvolle Kadenz der Sonate einen wirkungsvollen Durabschluss verleihen, gemäß der romantischen Idee des ‚per aspera ad astra‘.

heit eine registrierbare Teilkombination. (H. M. Balz und R. Menger, Alte Orgeln in Hessen und Nassau. Kassel 1997, S. 182 f.) Ob Mendelssohn seine Absicht verwirklicht hat, ist ungeklärt.

¹⁹ Franz Bösken, Die Orgelbauerfamilie Stumm aus Rhaunen-Sulzbach und ihr Werk. Mainz ²1981, S. 72.

SONATA III.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 65.

Con moto maestoso, M. M. $\text{♩} = 72$.

MANUAL.

PEDAL.

Clav. I.

Clav. II.

Clav. I.

Un poco meno forte.

Originaldruck der Orgelsonaten von Mendelssohn, Beginn der Sonate III A-Dur.

Mendelssohn war zu Lebzeiten eine unbestrittene musikalische Autorität in Europa, gleichermaßen geachtet und gefeiert als Komponist, als Instrumentalvirtuose und als Improvisator, sowie als Dirigent und Organisator des Musiklebens. Die Weite einer solchen Begabung, die triumphalen Erfolge weckten Neid. Dieser konnte sich im Falle Mendelssohn leicht hinter rassistischen Argumenten verbergen.²⁰ Richard Wagners unseliges Pamphlet aus dem Jahre 1850 „Das Judentum in der Musik“ leitete eine Verleumdungskampagne ein, die zur Folge hatte, dass gegen Ende des Jahrhunderts Mendelssohns Musik mehr und mehr in Vergessenheit geriet. Für Friedrich Nietzsche war der Komponist dann schließlich nicht mehr als ein „schöner Zwischenfall der deutschen Musik“.²¹ Im Zusammenhang von Musik und Rasse wollte man bei Mendelssohn oberflächlich „fließende Glätte“ und „mangelnde Tiefenwurzelung“ entdecken.²² Cosima Wagner bezeichnete Mendelssohn gar als „Ausländer, durchaus undeutsch“. Zu diesen rassistischen Verleumdungen gesellte sich zu Beginn unseres

Jahrhunderts dann noch eine grundsätzliche Ablehnung der musikalischen Romantik.

Es gab Gegenstimmen. Hans Joachim Moser schrieb verdienstvoll in seinem 1935 erschienenen Musiklexikon: „[...] daß Mendelssohn [...] doch einer der stärksten Habenposten der deutschen Musikromantik gewesen ist [...] und in seinen Spitzenleistungen [zu denen Moser auch ‚einige Orgelsonaten‘ zählt] eine durchaus eigengeprägte Meisterschaft zeigt, um derentwillen ihn uns alle Völker neiden. Niemand hat ihn wärmer bewundert als Schumann, Brahms, Bülow und Reger – das sollte jenen zu denken geben, die einen Mendelssohn wegen seiner Rasse glauben als Meister minderen Ranges herabsetzen zu dürfen.“

Im Jahre 1935 waren das sehr mutige Worte. Sie konnten freilich die Barbarei nicht verhindern. 1936 wurde durch die SA das Mendelssohn-Denkmal vor dem Leipziger Gewandhaus zerstört.²³ Den Kirchen war strengstens untersagt, die Musik des Meisters aufzuführen. Mendelssohn wurde vollständig aus dem Musikleben eliminiert. Wer sich heute mit ihm befasst, kann nur staunend den

²⁰ Vgl. zum Folgenden: Diese Musik wurde ermordet! Felix Mendelssohn Bartholdy oder eine Geschichte [des] kulturellen Antisemitismus im Deutschland des 19. und 20. Jahrhunderts. Ein Essay von Rainer Hauptmann. Zugänglich im Internet unter <http://www.cavallerotti.de/html/projekt_set/projekte/mendelssohn/mendelssohn_essay.html>.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*. 1886.

²² Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*. Leipzig 1940.

²³ Im Oktober 2008 wurde eine Kopie des Denkmals in den Grünanlagen der Thomaskirche aufgestellt. (Freundlicher Hinweis von Dr. Wolfram Hackel, Dresden)

ungeheuer weiten geistigen Horizont dieses Lebenswerkes bewundern. Kirchenmusiker und Organisten haben bei Mendelssohn noch viel zu entdecken. Sie können damit wesentlich beitragen zu einer gerechten Würdigung eines der ganz Großen unserer Musik.

Aktualisierte und ergänzte Fassung des unter dem Titel „Mendelssohn und die Orgel – die sechs Sonaten op. 65“ in den Freiburger Studien zur Orgel Nr. 5, Altenburg 1997, erschienenen Aufsatzes. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags Klaus-Jürgen Kamprad in Altenburg.

Literatur (Auswahl)

Andreas Arand, „...von der Wahrheit weit entfernt...“ *Mendelssohns Bach-Spiel im Urteil Friedrich Konrad Griepenkerls*. In: *Ars Organi* 49, 2001, S. 11–18.

Hermann J. Busch, „Es kommt [...] auf richtige Wahl der Register sehr viel an“. *Zur Orgelpraxis Felix Mendelssohn Bartholdys*. In: Hermann J. Busch / Michael Heineemann (Hrsg.), *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig 1998, S. 139–146. (= *Studien zur Orgelmusik* Bd. 1)

Michael Gailit, *Drei Wagner-Orgeln und eine Simplifikation. Zur Berliner Orgelwelt in Mendelssohns Jugendjahren*. In: *Orgel International* 6, 2002, S. 140–148.

William A. Little, *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Sechs Sonaten für die Orgel (op. 65): Anfang - Wandlung - Vollendung*. In: *Freiburger Studien zur Orgel* 5, 1997, S. 26–36.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelerlebnisse in der Schweiz*. In: *Ars Organi* 50, 2002, 84 f.

Hans Musch, Besprechung der Bde. 6–8 der Serie IV der Leipziger Ausgabe der Werke von F. Mendelssohn Bartholdy. In: *Ars Organi* 55, 2007, H. 4.

Matthias Pape, *Mendelssohns Leipziger Orgelkonzert 1840. Ein Beitrag zur Bach-Pflege im 19. Jahrhundert*. Wiesbaden 1987.

Andreas Sieling: *Felix Mendelssohn Bartholdy's Bachspel*. In: *Het Orgel* 93, 1997, H. 9, S. 13–20. ◊ Hierzu: Ton van Eck, Enige aantekeningen betreffende Andreas Sielings artikel ‚Felix Mendelssohn Bartholdy's Bachspel‘. In: *Het Orgel* 93, 1997, Nr. 9, S. 13–20, ebenda 93, 1997, H. 10, S. 43 f.

Russell Stinson, *Mendelssohns große Reise. Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken*. In: *Bach-Jahrbuch* 88, 2002, S. 119–137.

Susanne Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*. Phil. Diss. Wien 1965, Regensburg, Bosse Verlag 1969 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. 17).

Martin Weyer, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*. Phil. Diss. Köln 1969. Regensburg 1969 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 35).

Ausgaben der Orgelwerke (Auswahl)

Edition Peters

Mendelssohn, *Orgelkompositionen*. Mit Finger- und Pedalsatz versehene Ausgabe. Leipzig, Edition Peters o. J., Verl.-Nr. EP 1744. (Enthält op. 37 und 65)

VEB Deutscher Verlag für Musik

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Kompositionen für Orgel*. Erstausgabe, hrsg. v. W[illia]m A. Little. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. Vorabdruck aus der Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys, Serie IV, Klavier und Orgelwerke, Bd. 7, Werke für Orgel, hrsg. v. Wm. A. Little. ◊ Enthält ausschließlich Stücke ohne Opuszahl.

Novello

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Complete Organ Works*, edited in five volumes by William A. Little. London and Sevenoaks 1987–90.

G. Henle Verlag

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelsonaten op. 65*, Hrsg. Hubert Meister, Fingersatz von Wolfgang Stockmeier. Urtext. München, G. Henle Verlag 1976, Verl.-Nr. HN 237.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelstücke*, hrsg. und mit Finger- und Pedalsatz versehen von Wolfgang Stockmeier. Urtext. München, 1988, Verl.-Nr. HN 426.

Bärenreiter Verlag

Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke, hrsg. v. Christoph Albrecht, 2 Bde., Kassel et al., 1993 und 1994. Bd. 1, Verl.-Nr. BA 8196, Bd. 2, Verl.-Nr. 8197, beide Bände in 1 Bd., Verl.-Nr. BA 8198.

Breitkopf & Härtel

Felix Mendelssohn Bartholdy, *3 Praeludien und Fugen (op. 37)*, hrsg. v. Gerd Zacher. Wiesbaden u. a. 1982, Verl.-Nr. EB 8299, und

6 Sonaten (op. 65), hrsg. v. Gerd Zacher. Wiesbaden u. a. 1980, Verl.-Nr. EB 8088.

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., 2005, Best.-Nr. SON 411.

Bd. 7: *Orgelwerke II, Kompositionen ohne Opuszahlen von 1820 bis 1841*, hrsg. v. Christian Martin Schmidt. Wiesbaden u. a., 2004, Best.-Nr. SON 412.

Bd. 8: *Orgelwerke III, Kompositionen ohne Opuszahlen von 1844 und 1845*, hrsg. v. Christian Martin Schmidt. Wiesbaden u. a., 2004, Best.-Nr. SON 413.

Aus den Bänden 6–8 ist eine „Praktische Ausgabe“ in zwei Bänden zusammengestellt:

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke Bd. I: Drei Präludien und Fugen op. 37 und Sechs Sonaten op. 65*. Breitkopf Urtext. Wiesbaden u. a., 2006, Verl.-Nr. EB 8641.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Orgelwerke Bd. II: Kompositionen ohne Opuszahlen*. Breitkopf Urtext. Wiesbaden u. a., Verl.-Nr. EB 8642.