

Zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 26. Mai 2017, vom 4. November 2017 in Aarau und vom 11. und 12. November 2017 in Wohlen BE:

1. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Jesu, meine Freude*. Motette für fünfstimmigen gemischten Chor BWV 227
2. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847):
 - a. Zum Abendsegen/Responses to the Commandments Lord, have mercy upon us (1833) MWV B 27
 - b. Jubilate Deo/O be joyful in the Lord/Jauchzet dem Herren, alle Welt (Ps 100) (1847) A-Dur op. 69 Nr. 2 = MWV B 58
 - c. Ehre sei dem Vater. Doxologie für gemischten Chor a cappella (1847) op. 69 Nr. 2 = MWV B 48
 - d. Die deutsche Liturgie (1846: Kyrie; Ehre sei Gott in der Höhe; Heilig, heilig, heilig) MWV B 57
 - e. Denn er hat seinen Engeln befohlen (Ps 91,11f) (1844) MWV B 53
 - f. Veni Domine in g-moll (1831) op. 39 Nr. 1 = MWV B 24
 - g. Aus tiefer Not schrei ich zu Dir (1830: Choral; Fuge; Arie mit Chor; Choral) op. 23 Nr. 1 und Nr. 3 = MWV B 20 und B 21
 - h. Anthem Why, O Lord, delay for ever/Aus Hymne/Drei geistliche Lieder und Fuge für Alt, Chor und Orgel MWV A 19: Herr, wir trau'n auf Deine Güte (1840) op. 96 Nr. 3; Fuge: Lasst sein heilig Lob uns singen (1843) op. 96 Nr. 4
 - i. Hymn Hear my prayer/Hymne für Sopran, Chor und Orgel Höre mein Bitten in G-Dur (Ps 55,2-8)(1844/1847) MWV B 49
 - j. Tag des Zorns, Gericht der Sünden (1843) MWV B 43

Überblick

Bst.	Inhalt	Rz.	S.
A	Singen in der Carnegie Hall, wo DVOŘÁK, STRAUSS, MAHLER, STRAVINSKY, RACHMANINOW und BERNSTEIN eigene Werke (ur)aufgeführt haben ...		1 3-4
B	Einleitung: Sachsen und Leipzig – wo BACH und MENDELSSOHN wirkten	2-21	4-14
Ba	Ökonomische Entwicklungen – und ihre Folgen	3-6	5-7
Bb	Die politisch-kulturelle Situation um 1720 generell	7-10	7-8
Bc	Speziell die Situation der Musik	11-21	8-14
Bc α	Im Katholizismus	12	8
Bc β	Im calvinischen Raum	13-14	8
Bc γ	Im zwinglianischen Raum	15-22	9-12
Bc δ	Im lutheranischen Raum	23-24	12-13
Bc ϵ	Folgen für die Kirchenmusik	25-26	13
Bc ζ	Konfessionsübergreifend gemeinsame liturgische Skepsis gegen Kirchenmusik	27	14
C	Zum Leben JOHANN SEBASTIAN BACHS	28-41	14-20
Ca	BACHS Entwicklung bis zur Zeit in Leipzig	29-32	14-16
Cb	Zum Wirken BACHS in Leipzig	33-41	17-20

Bst.	Inhalt	Rz.	S.
D	BACHS Motette <i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227	42-63	20-29
Da	Motette	42-44	20-21
Db	JOHANN SEBASTIAN BACH: Motette <i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227	45	21-22
Dc	Zum Werkaufbau: Verklammerungen	46-48	22-24
Dd	Zur Bedeutung der Tonarten	49	24
De	Symbolik in BACHS geistlichem Werk	50	24-25
Df	Parodien der Chormelodie in <i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227	51	25-26
Dg	Welche Besetzung?	52-54	26-27
Dh	Verzögerte Nachwirkungen von BACHS Oeuvre	55-63	27-29
E	FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY – einsame Lichtgestalt zwischen Klassik und Romantik	64-110	29-60
Ea	Ein guter Teil des Kompositionswerks unter Dauerzensur	64-66	29-31
Eb	Herkunft, Jugend und Ausbildung	67-72	31-35
Ec	Taufe und Reisen	73-89	35-47
Ed	Berlins Fehlentscheid: MENDELSSOHN in Düsseldorf und Leipzig	90-93	47-50
Ee	Tod des Vaters, Heirat, Blütezeit	94-105	50-58
Ef	Schaffensrausch, Überarbeitung, Zusammenbruch	106-111	58-60
F	Die aufzuführenden Werke FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS (1809-1847)	112-122	60-66
Fa	Responses to the Commandments/Abendsegen : Lord, have mercy upon us MWV B 27	113	61-62
Fb	Jubilate Deo/O be joyful in the Lord/Jauchzet dem Herren, alle Welt (Ps 100) op. 69 Nr. 2 = MWV B 58	114	62
Fc	Ehre sei dem Vater. Doxologie für gemischten Chor a cappella op. 69 Nr. 2 = MWV B 48	115	62
Fd	Aus der deutschen Liturgie: Kyrie, Ehre sei Gott in der Höhe, Heilig, heilig, heilig MWV B 57	116	62-63
Fe	Denn er hat seinen Engeln befohlen (Ps 91,11f) MWV B 53 (= op. 70 Nr. 7)	117	63
Ff	Veni Domine op. 39 Nr. 1 = MWV B 24	118	63-64
Fg	Aus tiefer Not schrei ich zu Dir (Choral, Fuge, Arie mit Chor, Choral) op. 23 Nr. 1 und 3 = MWV B 20 und 21	119	64
Fh	Anthem Why, O Lord, delay for ever (Ps 13)/Lass, o Herr, mich Hilfe finden, aus: Hymne/Drei geistliche Lieder und Fuge für Alt, Chor und Orgel; Lord, we trust in Thy great goodness/Herr, wir trau'n auf Deine Güte; Fuge: Lasst sein heilig Lob uns singen op. 96 Nr. 3 und 4 = MWV A 19	120-121	65
Fi	Hymn Hear my prayer/Hymne für Sopran, Chor und Orgel MWV B 49	122	65-66
Fj	Zum Lied „Tag des Zorns, Gericht der Sünden“ (MWV B 43) im Aargauer Kirchengesangbuch von 1844: Die Brüder FRÖHLICH und FELIX MENDELSSOHN	123-128	66-69
G	Literatur	-	69-77

Liste der Tabellen

Nr.	Was	Rz.	S.
1	Komponisten als Interpreten eigener Werke in der Carnegie Hall	1	3-4
2	Die Kurfürsten von Sachsen: Ernestiner und Albertiner, Glaubensspaltung und Reichtum	4	5-6
3	BACHS musikalisches Wirken in seinen Lebensperioden	32	16
4	Zur Bedeutung der Tonarten in der Motette <i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227	49	24
5	Psalmvertonungen FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS	95	52-53
6	Aufzuführende Werke FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS	112	61

Liste der Schaubilder

Bst. Was	Rz. S.
a Verklammerung der Chöre der <i>Johannespassion</i> BWV 245 Nr. 29-50 = NBA Nr. 18b-25b	46 22
b Verklammerung der verschiedenen Teile der Motette <i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227	47 23

A Singen in der Carnegie Hall, wo DVOŘÁK, STRAUSS, MAHLER, STRAVINSKY, RACHMANINOW und BERNSTEIN eigene Werke (ur)aufgeführt haben¹ ...

1 In der Carnegie-Hall in New York singen zu dürfen, ist sicherlich ein Höhepunkt im Leben von Laiensängerinnen und -sängern. Allein in der klassischen Musik (vom Jazz ganz zu schweigen) hat dieser Musiktempel wie kaum eine zweite Stätte Sternstunden erlebt. Fast alle Weltklasseinterpreten haben dort musiziert. So muss ich mich darauf beschränken, von diesen allein einige unter jenen auszuwählen, welche als Komponisten von Weltformat dort selbst eigene Werke aufgeführt oder gar uraufgeführt haben²:

Komponisten als Interpreten eigener Werke in der Carnegie Hall

Tabelle 1 (Anfang)

Datum	Komponist und Dirigent	Werk	op.	Mitwirkende	Bemerkung
21.10.1892	ANTONÍN DVOŘÁK	Te Deum für Sopran, Bass, Chor und Orchester	103	CLEMENTINE DE VERE, Sopran, EMIL FISCHER, Bass, New York Philharmonic Chorus, New York Symphony Orchestra	Uraufführung
		Příroda, Život a Láska <ul style="list-style-type: none"> • <i>In der Natur</i> • <i>Karneval</i> • <i>Othello</i> Konzertouvertüren	91, 92, 93		US-amerikanische Erstaufführung
16.12.1892	ANTONÍN DVOŘÁK	Symphonie Nr. 6 in D-Dur	60	New York Philharmonic	
06.04.1893	ANTONÍN DVOŘÁK	Die Hussiten. Overture	67	New York Symphony Orchestra	
		Svatební košile (Die Geisterbraut). Kantate für Soli, Chor und Orchester	69	LILLIAN BLAUVELT, Sopran, JAMES H. RICKETSON, Tenor, GEORGE W. FERGUSON, Bariton, Church Choral Society Choir, New York Symphony Orchestra	New Yorker Erstaufführung
27.02.1904	RICHARD STRAUSS	Also sprach Zarathustra	30	WETZLER Symphony Orchestra	
		Ein Heldenleben	40		

¹ Vgl. <http://www.carnegiehall.org/PerformanceHistorySearch/#>!

² Mancher nachstehend Genannte hat noch weitere eigene Werke in der Carnegie-Hall gespielt.

Komponisten als Interpreten eigener Werke in der Carnegie Hall

Tabelle 1 (Schluss)

Datum	Komponist und Dirigent	Werk	op.	Mitwirkende	Bemerkung
03.11.1906	CAMILLE SAINT-SAËNS	Afrika. Fantasie für Klavier und Orchester	89	CAMILLE SAINT-SAËNS, Klavier, New York Symphony Orchestra, WALTER DAMROSCH	US-amerikanische Erstaufführung
		Allegro appassionato für Klavier und Orchester	70		US-amerikanische Erstaufführung
		Hochzeitskuchen für Klavier und Streichorchester	76		US-amerikanische Erstaufführung
08.12.1908	GUSTAV MAHLER	Symphonie Nr. 2 in c-moll Auferstehung	-	LAURA COMBS, Sopran, GERTRUDE MAY STEIN, Alt, Oratorio Society of New York, New York Symphony Orchestra	US-amerikanische Erstaufführung
13.11.1909	SERGEJ RACHMANINOW	Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 in c-moll	18	SERGEJ RACHMANINOW, Klavier, Boston Symphony Orchestra, MAX FIEDLER	
16.12.1909	GUSTAV MAHLER	Symphonie Nr. 1 in D-Dur Titan	-	New York Philharmonic	US-amerikanische Erstaufführung
21.04.1924	GEORGE GERSHWIN	Rhapsody in Blue	-	GEORGE GERSHWIN, Klavier; PAUL WHITEMAN and His Orchestra	
08.01.1925	IGOR STRAWINSKI	Feuervogelsuite	-	New York Philharmonic	
		Pulcinella-Suite	-		
01.04.1944	LEONARD BERNSTEIN	Symphonie Nr. 1 Jeremiah		JENNIE TOUREL, Mezzosopran, New York Philharmonic	

Zum Gedenkjahr 500 Jahre Reformation werden Werke zweier der grössten lutherischen Komponisten aufgeführt, die zwei bzw. drei Jahrhunderte nach der Augsburger Konfession (1530) in Sachsen wirkten. Der eine hat freilich 1845 eine Einladung nach New York ... ausgeschlagen.³

B Einleitung: Sachsen und Leipzig – wo BACH und MENDELSSOHN wirkten

2 Es ist verstörend zu sehen, dass die selben gut dreissigtausend Quadratkilometer im Südwesten Berlins, welche MARTIN LUTHER (1483-1546), PHILIPP MELANCHTHON (1497-1560), HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672), GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (1646-1716), GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759), JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750), GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1729-1781), JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744-1803), JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832), FRIEDRICH SCHILLER (1759-1805), FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847) oder ROBERT SCHUMANN (1810-1856) – um einmal (*bewusst*) nur dieses Dutzend zu nennen – beherbergten und zu kulturellen Höchstleistungen inspirierten, im 20. Jahrhundert NS-Konzentrationslager wie *Buchenwald, Mittelbau-Dora, Dessau, Lichtenburg*,

³ Vgl. Rz. 104 hiernach.

Zwickau, Flossenbürg und zwei Dutzend weitere Folter- und Mordanstalten umfassten. Der kleine Landfleck steht für höchste Lichtpunkte menschlicher Kulturgeschichte ebenso wie für ihre tiefsten Tiefen.

Ba Ökonomische Entwicklungen – und ihre Folgen

3 Einen ökonomischen Grund für diese Konzentration findet man im Erzgebirge und den daraus gewonnenen Silbermünzen der Sachsener Fürsten: Die Meissener Markgrafen der Wettiner hatten sich 1423 nach dem Aussterben der Askanier in den Besitz des Herzogtums Sachsen gebracht, welches seit der goldenen Bulle KARLS IV. (1316-1378) von 1356 mit der Kurwürde (dem Recht auf Mitbestimmung bei der Kaiserwahl) verbunden war. Der Erwerb Sachsens machte die Wettiner also mit zu den einflussreichsten Kurfürsten des Deutschen Reiches. Durch gezielten Aufbau flächendeckend einheitlicher Verwaltung („Amtsverfassung“) für ihre gesamten nun „Sachsen“ genannten Ländereien verschafften sie sich bereits vor der Reformation allenthalben fixe Steuereinnahmen, deren tragende Hauptsäule das Handelsumschlagzentrum Leipzig mit seiner „Messe“ wurde. Handel und Silberabbau im Erzgebirge hatten längst für den Umlauf bedeutendster Geldmengen in Sachsen gesorgt und damit auch andere Wirtschaftszweige gefördert; der „*Meissener Groschen*“, seit 1328 geprägt, war bereits zu einer der wenigen beinahe kontinentaleuropaweit anerkannten Währungen geworden. Abkehr von blosser Tauschwirtschaft hatte Sachsen grossen Wirtschaftsaufschwung gebracht.

4 Durch die *Leipziger Teilung* vom 26. August 1485 trennten sich die Wettiner in die beiden Linien der Ernestiner (abstammend vom älteren Bruder ERNST, der Wittenberg-Sachsen, die Mark Meissen und Thüringen sowie die Kurwürde behielt) und der Albertiner Linie (abstammend vom jüngeren Bruder ALBRECHT DEM BEHERZTEN, der als Herzog von Sachsen die Städte Leipzig und Dresden sowie den grössten Teil der Meissener Gebiete erhielt und Dresden neu zu seiner Residenz machte). Den Silberabbau im Erzgebirge verwalteten die beiden Brüder weiterhin gemeinsam.

Die Kurfürsten von Sachsen: Ernestiner und Albertiner,
Glaubensspaltung und Reichtum

Tabelle 2 (Anfang)

Jahre	Ernestiner Linie	Albertiner Linie
1485-1486	Der ältere Bruder: ERNST (1441-1486).	Der jüngere Bruder: ALBRECHT DER BEHERZTE (1443-1500)
1486-1500	Die Kurwürde ging über auf seinen Sohn FRIEDRICH DEN WEISEN (1463-1525). Dieser:	Sein Sohn GEORG DER BÄRTIGE (1471-1539) blieb <u>katholisch</u> und bekämpfte die Reformation.
1500-1525	<ul style="list-style-type: none"> • gründete 1502 die Universität Wittenberg, • holte 1505 LUCAS CRANACH DEN ÄLTEN (1472-1553) als Hofmaler, • versteckte 1521 MARTIN LUTHER (1483-1546) auf der Wartburg und unterstützte die Reformation. 	
1525-1532	Sein Bruder JOHANN DER BESTÄNDIGE (1468-1532) folgte ihm, wurde als Kurfürst 1527 „oberster Bischof“ der neu gegründeten Evangelisch-lutherischen Landeskirche und gründete 1530 zur Verteidigung der Reformation den Schmalkaldischen Bund der evangelischen Reichsstände mit.	

Die Kurfürsten von Sachsen: Ernestiner und Albertiner,
Glaubensspaltung und ReichtumTabelle 2 (Schluss)

Jahre	Ernestiner Linie	Albertiner Linie
Münzstreit 1526- 1532	Im sächsischen Münzstreit ab 1526 ging es um die Abwertung des <i>Meissener Groschen</i> durch geringere Beimischung von Silber, dessen Abbau im Erzgebirge die beiden Wettiner Linien damals noch gemeinsam verwalteten, in die neu zu prägenden Münzen. Die (leichte) Teuerung zu Beginn des 16. Jahrhunderts beunruhigte viele Leute. Wie sollte man dieser Entwicklung begegnen? Die beiden Wettiner Linien verfochten gegensätzliche Standpunkte: Der protestantische Ernestiner Kurfürst JOHANN DER BESTÄNDIGE VON SACHSEN pflegte einen grosszügigen Lebensstil und befürwortete eine Abwertung des Geldes durch Münzverschlechterung. Er erwartete, dass die Abwertung den Import von Luxusgütern erschwere. Da das Silber durch den Luxusimport ins Ausland gelange und somit die Macht des Auslands durch Münzreichtum stärke, gleichzeitig das sächsische Volk aber arm bliebe, sei das überbewertete Silber abzuwerten. Dies komme auch Verfechtern des kirchlichen Zinsverbots entgegen: Eine Abwertung verschaffe geringere Zinseinkünfte.	Der katholische Albertiner GEORG DER BÄRTIGE war gegen qualitative Münzverschlechterung: die Landesobrigkeit habe das Wirtschaftswachstum zu garantieren. Die Abwertung bringe zwar den Fürsten mehr Geld ein. Aber die Kaufkraft der Münzen richte sich nach dem Wert der Münze. Man könne die Händler nicht über den wahren Wert täuschen. Zudem wirke sich die Teuerung auf die wirtschaftlichen Schichten ungleich, auf Renten v.a. negativ aus. Sachsens komparativer Vorteil liege in der Silberproduktion und sei zu nutzen. Eine Abwertung des Silbers gefährde nur die Profitabilität der Bergwerke.
1532- 1539	Sein Sohn JOHANN FRIEDRICH (1503-1554) ...	
1539- 1541		Nach GEORG DES BÄRTIGEN Tod 1539 führte sein Bruder HEINRICH DER FROMME (1473-1541) das Herzogtum zum Protestantismus.
1539- 1547	... musste nach der Niederlage gegen Kaiser KARL V. im Schmalkaldischen Krieg 1546/47 Kurwürde und – mit Ausnahme Thüringens – seine Besitzungen seinem Vetter MORITZ VON SACHSEN (1521-1553) abtreten.	Das Herzogtum fiel dem Sohn HEINRICH DES FROMMEN, MORITZ VON SACHSEN (1521-1553) zu. Dieser blieb protestantisch, verbündete sich aber in der Tradition seines katholischen Onkels GEORG DES BÄRTIGEN (1471-1539) mit Kaiser KARL V. (1500-1558) gegen den Schmalkaldischen Bund unter seinem Vetter JOHANN FRIEDRICH (1503-1554), besiegte diesen in der Schlacht bei Mühlberg 1547 und erzwang so mit Hilfe des Kaisers 1547 die Wittenberger Kapitulation, in der sein Vetter ihm die Kurwürde und den Grossteil seiner Besitzungen einschliesslich Wittenbergs abtreten musste.

Fettdruck: Kurwürde; Normaldruck: protestantisch; **Negativdruck:** katholisch

5 So kam ab 1547 die Albertiner Linie in den Besitz der Kurwürde und des grössten Teils der Einnahmen aus dem Silberabbau im Erzgebirge. Im Naumburger Vertrag von 1554 wurden die Ernestiner gegen definitiven Verzicht auf weitergehende Rückgaben finanziell entschädigt, und die Albertiner hatten sich die Herrschaft über Sachsen gesichert. Sie verpflichteten ganz Sachsen durch die *Konkordienformel* und das *Konkordienbuch* auf die „reine Lehre“ LUTHERS und unterstützten den katholischen Kaiser KARL V. im Bestreben, die *calvinische* Lehre und weitere reformierte Strömungen im ganzen Deutschen Reich zu unterdrücken. Damit wurde 1555 der Augsburger Religionsfriede („*cuius regio, eius religio*“) und während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine lange Periode des Friedens

möglich. Dies wiederum diene der Wirtschaft Sachsens und seinen Staatsfinanzen. Kaum ein anderer Reichsfürst ausser den Albertinern konnte in dieser Zeit einen derart grossen Staatsschatz ansparen, und dies erst noch, ohne die Landstände zur Steuerbewilligung einberufen zu müssen. So entwickelte sich gegen Ende der Konfessionalisierung in Sachsen eine nahezu absolute Monarchie.

6 Im Dreissigjährigen Krieg gelangte Sachsen zwar durch den Prager Frieden 1635 mit dem katholischen Habsburger Kaiser in den Besitz der Lausitz, wurde aber völlig verwüstet:⁴ Hunderte von Dörfern waren danach restlos entvölkert und zerstört, zehntausende Menschen zu Tode gemetzelt oder nach dem Abzug der Mordbanden durch Seuchen dahingerafft. Die vordem prall gefüllte Staatskasse war leer. Aber Erzvorkommen und straffe Verwaltungsorganisation zogen spezifisch sog. *Exulanten* an, Protestanten und Reformierte aus habsburgischen Landen wie die *Böhmischen Brüder* oder die *Salzburger Exulanten*, welche nach dem Westfälischen Frieden 1648 die Möglichkeit erhielten, zu Landesherren auszuwandern, welche sie nach dem Augsburger Religionsfrieden von 1555 zu dulden versprochen. Was die Hugenotten für die Schweiz, wurden diese Exulanten für Sachsen: Ihre technischen Kenntnisse und ihr Gewerbefleiss verhalf der sächsischen Wirtschaft rasch zum Reichtum von ehemals. Nahezu alleiniger fürstlicher Nutzniesser war nun die Albertiner Linie der sächsischen Kurfürsten. Durch eine neue Aussenpolitik – hinfort blieb das protestantische Sachsen bis Ende des 17. Jahrhunderts an der Seite des Kaiserhauses Habsburg und unterstützte dieses im Kampf sowohl gegen die Türken als auch gegen den französischen König – etablierten sich die Wettiner wieder als Macht in Europa, und so vermochte sich Kurfürst AUGUST DER STARKE (1670-1733) durch Übertritt zum Katholizismus mit Habsburgs Hilfe 1697 auch Polens Krone zu verschaffen. Innenpolitisch freilich mussten die Wettiner wegen hohen Geldbedarfs zur Steuerbewilligung nun weit häufiger wieder die Stände einberufen und ihnen 1661 gar das Recht zur Selbstversammlung zugestehen.

Bb Die politisch-kulturelle Situation um 1720 generell

7 Kurz vor BACHS Geburt standen die Türken 1683 vor Wien. Bis 1700 hatte Prinz EUGEN von SAVOYEN sie bis nach Belgrad zurückgeworfen und bis 1718 auch den ungarischen Banat zurückerobert. Seither war dem mächtigsten Thron in Europa, dem katholischen Frankreich, die Achse zur islamischen Pforte als wirksame Erpressungsmassnahme gegen die befürchtete Umklammerung durch die Herrschaft der Habsburger Kaiser in deutschen, italienischen und iberischen (und somit auch in lateinamerikanischen) Landen verbaut.

8 1715 war der hegemonieversessene französische Sonnenkönig LUDWIG XIV. gestorben. Er hatte die grösste Armee Europas seit der Antike ausgehoben, 1688 die Kurpfalz und die mit England verbündeten reformierten Niederlande angegriffen und in der Hoffnung, mit dem spanischen Thron auch dessen gesamte lateinamerikanische und karibische Kolonien in seinen Besitz zu bringen, den *Spanischen Erbfolgekrieg* (1701-1713) angezettelt. 1713 verankerten die Friedensschlüsse von Utrecht – GEORG FRIEDRICH HÄNDEL hatte dazu das sog. Utrechter Te Deum in D-Dur HWV 278 zu komponieren – und Baden⁵ erstmals das Prinzip des *Mächtegleichgewichts* in völkerrechtlichen Verträgen; sie brachten die europäische Anerkennung der Königskrone für das protestantische *Preussen*, bestätigten

⁴ Vgl. Näheres dazu bei WILI, Schwanengesang, 2-10 Rzz. 2-33.

⁵ Weil direkt nach dem Spanischen Erbfolgekrieg in der Schweiz noch der letzte Konfessionskrieg ausgefochten wurde (der 2. Villmergerkrieg 1712), wurde in Baden 1713 noch nachverhandelt: letztlich ging es um die Austarierung der wirtschaftlich und militärisch strategischen Vorteile für die Nord-Süd-Achse (Papst-Deutscher Kaiser) oder die West-Ost-Achse (Frankreich-Osmanisches Reich). Der erstmalige Sieg der reformierten Stadtkantone gegen die katholischen Bergkantone drohte die katholische Achse zu unterbrechen. Vgl. Fn. 30 hiernach.

den *konfessionspluralistischen* Charakter des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und zerstörten zugleich das *spanische* Riesenreich, die *französische* Hegemonie und die *habsburgische* Universalmonarchie.

9 1719 endete der *Nordische Krieg* zwischen dem mit Frankreich verbündeten Schweden und Polen mit einem Sieg Polens. Preussen und Hannover hatten reformierte Fürstenhäuser, und KARL VI. (1685-1740), der habsburgische Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation stand kinderlos da, was nach der spanischen nun die *oesterreichisch-deutsche Nachfolgefrage* eröffnete. Auch die reformierten Hannoveraner waren als (seit 1689) englische Könige zugleich immer noch deutsche Kurfürsten.

10 Die Konfessionszersplitterung, die allseitige Schwächung der alten Grossmächte und das englisch fremdgesteuerte Mächtegleichgewicht auf dem Kontinent erklären, weshalb das *Deutsche Reich* mittlerweile ein ziemlich *ungeordneter Haufen zumeist mehr oder weniger verrotteter Kleinfürstentümer*⁶ war; manche Gegenden hatten sich noch kaum von den apokalyptischen Verwüstungen des Dreissigjährigen Krieges (1618-1648) erholt. Zu den Landstrichen, die sich von abertausendfachem Mord, Ausrottung des Viehs, Verbrennung grösstflächiger Feldergruppen und körperlicher und seelischer Schändung ganzer Generationen aus der Kriegszeit als erste erholten, gehörte das Gebiet um Weimar, Halle, Leipzig und Köthen. So erhielt Weimar 1695 das erste Theater der Gegend. Kein Wunder, spielte die Oper fortan eine grosse Rolle. Dies sollte sich auch auf die *instrumentale Grossform der Passion* auswirken, deren Vollendung JOHANN SEBASTIAN BACH bringen sollte.

Bc Speziell die Situation der Musik

11 Nicht nur in Sachsen konnte Kunstmusik zur Zeit BACHS einzig in der Kirche und an Höfen, also beim kirchlichen und beim weltlichen Adel aufgeführt werden. Dem entsprechend spielte die Kirchenmusik damals eine herausragende Rolle. Interessant ist es freilich zu sehen, wie gespannt das Verhältnis der Kirche zur Musik nach der abendländischen Glaubensspaltung *konfessionsübergreifend* war. Zwischen Calvinisten, Zwingliern und Katholiken variierte nicht etwa die Spannung an sich, sondern einzig deren Begründung:

Bcα Im Katholizismus

12 Im *Katholizismus* untersagte der Heilige Stuhl seit einer von Papst SIXTUS V. (1585-1590) erlassenen Bulle von 1588 den Frauen das Auftreten in Kirchen ausnahmslos⁷; statt dessen erklärten die Päpste die an minderjährigen kirchlichen Sängerknaben vorgenommene Kastration um des „frommen Zweckes willen“ für mit dem Naturrecht vereinbar!⁸

Bcβ Im calvinischen Raum

13 Der *Calvinismus* seinerseits limitierte Kirchenmusik strikte auf das weitestgehend unbegleitete Singen von Genfer Psalmen.⁹ Einzig in den Niederlanden setzten die weltlichen Ratsherren gegen den Willen reformierter Kirchenoberer durch, dass keine Orgeln zerstört und im Gegenteil neue und noch kostbarere gebaut und benützt wurden.¹⁰ Der ganze Psalter

⁶ Vgl. auch PAHLEN 218.

⁷ WILI, Verdi, 133f Rz. 180; WILI, Saul, 6-8 Rzz. 14-16.

⁸ Dazu vgl. DENZLER, Papsttum II 272f mit Fn. 86; DENZLER, Lust, 190f; OBOUSSIER 686; WILI, Saul, 2 Rz. 3 Fn. 9 und 6-8 Rzz. 14-16 mit Fnn. 25-29. Vgl. auch Rz. 26 hiernach.

⁹ Vgl. HAWKINS 1149f Ziff. 2.5.3. - Der Singkreis Wohlen hat unter PATRICK RYF am 7. Juni 1998 mehrere Psalmen aus dem Genfer Hugenottenpsalter aufgeführt.

¹⁰ MACCULLOCH 763.

war 1537-1561 auf Betreiben JOHANNES CALVINS (1509-1564) von seinem Nachfolger THÉODOR DE BÈZE (1519-1595) und von CLÉMENT MAROT (1497-1544) in Versform ins französische übertragen, mit LOYS BOURGEOIS' (1510-~1560) markanten einstimmigen Melodien und später mit CLAUDE GOUDIMELS (1505-1572) und CLAUDE LE JEUNES (~1530-1600) mehrstimmigen Sätzen versehen worden. Die Genfer Psalmen und die 10 Gebote ermöglichten CALVIN die Unterweisung der Kinder und des ganzen Kirchenvolks; sie wurden den Hugenotten in der Glaubensverfolgung Quelle ihres Zusammenhalts und Glaubenstreue.

14 Erst die holprige, aber metrisch genaue Übertragung der französischen Verse ins Deutsche durch den lutheranischen Königsberger Rechtsgelehrten AMBROSIUS LOBWASSER (1515-1585) in Leipzig 1561-1564 ermöglichte es, den Psalter auch im ganzen deutschsprachigen Gebiet auf den eingängigen Melodien BOURGEOIS' und in GOUDIMELS vierstimmigen Sätzen zu singen. Bern, das 1536 die Waadt erobert und so seine Grenzen bis an die Tore Genfs vorgeschoben hatte, erwarb den Hugenottenpsalter bereits 1581. 1669 verlangte Pfarrer BRANDOLF WASMER (1620-1686) in seinem Reglement über das Singen in der Kirche von Wohlen bei Bern, dass nicht nur 8-10, sondern alle lesekundigen Frauen und Männer zum Psalmenüben kommen müssten. Er beanstandete, dass Leute erst nach dem Singen in den Gottesdienst hineinschlichen oder ihre Psalmenbücher vergässen¹¹. Dabei handelte es sich um das 1603 in Bern erschienene Buch: *Christenliche Kirchengesang, das ist: Die usserlässnesten und brüchlichestenn Psalmenn Davids, usse dem alten Psalmenbuoch, und D. Ambrosij Lobwassers Composition gezogen. Sammt den Fästgesängenn unnd geistlichen Liederen, für die Kilchen Bern zuosamenn gesetzt*, das 24 der 150 Psalmen des Psalters enthielt.¹²

Bcy Im zwinglianischen Raum

15 Der musikalisch begabte und begeisterte Zürcher Reformator HULDRYCH ZWINGLI verbannte die Musik gar ganz aus der Kirche.¹³ Dies sollte zumindest im Einflussgebiet des Standes Zürich bis zur Französischen Revolution weitgehend wirksam bleiben. HULDRYCH ZWINGLI und HEINRICH BULLINGERS Rigorismus wurde auch in Bern anlässlich der Disputation (6.-26. Januar 1528) zur Berner Entscheidung über Katholizismus oder Reformation – 500 Theologen waren dazu erschienen – radikal umgesetzt: Am 22. Januar 1528 verstummten sämtliche Orgeln der städtischen Kirchen für Jahrhunderte. Die

¹¹ GUGGISBERG 321.

¹² Eine Zweitausgabe von 1620 enthielt dann 35 Genfer Psalmen, und der Neudruck von 1655 machte alle 150 Psalmen in den Genfer Vertonungen zugänglich. Er verdrängte dann zu einem guten Teil für lange Zeit in bernischen Landen deutsch-lutherisches Liedgut. Vgl. DE CAPITANI 42.

¹³ Der Zürcher Reformator HULDRYCH ZWINGLI in seiner *Auslegung und Begründung der Thesen oder Artikel 1523* wörtlich zu *Artikel 46* („Daraus folgt zwingend, dass Gesang, d.h. Geschrei in der Kirche, ohne Andacht erfolgt und nur um des Lohnes willen entweder Ruhm vor den Menschen oder Gewinn sucht“): „Auch brüllt die fromme Andacht nicht vor den Menschen, wie die liebestollen Freier es tun, sondern sie zieht sich in die Stille zurück. Hier kann sie sich am besten mit Gott besprechen; denn weder Augen noch Ohren lenken sie von der rechten Meditation ab. Es ist gegen alle menschliche Vernunft, zu glauben, man könne im grossen Getöse und Lärm gesammelt oder andächtig sein.(...) Daraus ersieht man, dass die, welche das Wegfallen des Chorgesangs so schrecklich bedauern, entweder närrisch oder kindisch sind. (...) Und wollt Ihr durchaus mit dem Geiste preisen, so wird das nicht lange dauern. Darum tut es nur so lange, als der Verstand mit den Worten übereinstimmt; ich zweifle nicht daran, dass Ihr nie mehr singen werdet.“ Zum Beleg verweist ZWINGLI auf 1 Kor 14,15 und fährt dann fort: „Desgleichen hat auch Amos 5,23 das Singen im Alten Testament verworfen: ‚Weg mit dem Gemurmelt deiner Gesänge; ich will auch nicht das Spiel deiner Leier‘. Was würde der bäuerliche Prophet heutzutage tun, wenn er die verschiedenen Arten von Musik in den Kirchen sähe und die verschiedenen Tempi der langsamen und schnelleren Schreittänze und Springtänze und anderer Taktarten hörte ...? (...) Niemand soll deshalb davor zurückschrecken, das Lärmen aus den Kirchen zu verbannen; an dessen Stelle soll er gut ausgebildete Theologen anstellen, die das Gotteswort zuverlässig erschliessen“ (ZWINGLI II 399-402).

Metzgerszunft, die am Fest des Heiligen Vinzenz, des Berner Stadtheiligen und zugleich des Zunftpatrons, als einzige noch eine Messe zu singen wagte, stand vor verschlossener Orgel. Anlässlich der grossen Vesper der versammelten Chorherren vom Vorabend hatte der Organist anstelle des Magnificat auf der Orgel doppeldeutig ein Lied angestimmt: *O du armer Judas, was hast du getan, dass du unseren Herrn also verraten hast.*¹⁴ Bereits im Frühjahr 1528 wurden sämtliche Orgeln aller Berner Stadtkirchen herausgerissen und verkauft¹⁵; der letzte Münsterorganist MORITZ KRÖUL wurde fortan als Sigrist beschäftigt.¹⁶

16 Hinter der Differenz in der Beurteilung der Musik für die Kirche zwischen LUTHER und ZWINGLI steht theologisch eine unterschiedliche Antinomie: LUTHER stellte dem Gesetz als dem Bösen das Evangelium als das Gute, ZWINGLI den Götzendienst als das Böse hingegen dem Gesetz als dem Guten gegenüber: Wenn ZWINGLI die Musik als Verführerin zum Götzendienst eingeschätzt hatte, so verfestigte sein Nachfolger HEINRICH BULLINGER dies im Kanton Zürich zu einem fixen Verbot jeglicher Kirchenmusik. Entsprechend gab es nach dem Bildersturm sowohl im Kanton Bern¹⁷ als auch im Kanton Zürich ab 1570 auch meistens Orgelzerstörungen, oder man liess die Orgeln als Ausdruck päpstlichen Poms einfach verwahrlosen. Erst ein Aufstand verschiedener Zürcher Kirchgemeinden gegen ihre Pfarrer vermochte 1598 die Zulassung des Kirchengesangs wie beispielsweise in Basel und St. Gallen wieder in die reformierten Kirchen des Kantons Zürich zurückzubringen.¹⁸

17 Im Kanton Bern trat zwar der führende Prädikant BERCHTOLD HALLER bereits 1532 unter Berufung auf Mirjams Lobgesang¹⁹ für die Wiederezulassung von Kirchenmusik ein, aber vergeblich. Drei Jahrzehnte lang blieb der Berner Gottesdienst asketisch ohne jedes gesungene Wort. Auch ein so grossartiger und weitherum bekannter Organist und Komponist wie der aus Freiburg im Breisgau verbannte HANS KOTTER (1480-1541) vermochte als Lehrer seit 1541 in Bern der Orgel keine Daseinsberechtigung zu erstreiten.²⁰ Fast drei Jahrhunderte lang wehrten sich die massgebenden Stadtberner Pfarrer wie Löwen gegen Kirchenmusik.

18 Der Weg zurück zur Kirchenmusik sollte daher steinig werden. Calvinistisch beeinflusst²¹, begann er 1538 zaghaft in der Schule: Bibelübersetzungen in die Volkssprache nützten nichts ohne Alphabetisierung der breiten Bevölkerung. Psalmen lernten Kinder leichter in Form von Liedern als mit trockenem Lesen und Schreiben. 1552 durfte in Bern ein Gesangbüchlein mit David-Psalmen gedruckt werden, und ab 1558 wurde im Berner Münster auf Anraten JOHANNES HALLERS und WOLFGANG MÜSLINS zu Beginn jedes Sonntagsgottesdiensts von Schülern ein Psalm gesungen²²; an diesem Gesang hielten die Berner auch als Zwinglianer gegen BULLINGERS Zürcher Anordnung fortan fest. 1572 wurde ein Kirchenchor – die Stadtpfeifer sollten die Kinder „mit lebender stimm“ (also ohne Instrument) verstärken – und 1581 ein Bläserensemble gebildet, damit wenigstens im

¹⁴ DE CAPITANI 36f.

¹⁵ Es ist daher kein Zufall, dass Wohlen heute im Chor die älteste Orgel des Kantons Bern beherbergt. Bezeichnenderweise ist dies aber keine Kirchenorgel, sondern eine von JAKOB MESSMER aus Rheineck SG ca. 1695 erbaute Festsaalorgel des Schlosses Reichenbach bei Zollikofen, die daher ZWINGLIS „musikalischem Bildersturm“ in der Berner Reformation nie ausgesetzt war. Vgl. http://www.caluori.ch/orgeln/org_wohlen.htm.

¹⁶ DE CAPITANI 37f.

¹⁷ Vgl. GUGGISBERG 163.

¹⁸ Vgl. samt Beleg MACCULLOCH 206.

¹⁹ Ex 15,21b.

²⁰ GUGGISBERG 163 und 251.

²¹ Dies erklärt sich u.a. dadurch, dass JOHANNES CALVINS Freund GUILLAUME FAREL (1489-1565) die Städte Biel und Lausanne (das mit der ganzen Waadt seit 1536 bernisch erobert war) und das mit Bern seit 1406 verbündete Neuenburg reformierte.

²² GUGGISBERG 163; DE CAPITANI 38.

Sommer die Gottesdienste mit Psalmengesang umrahmt werden konnten.²³ Noch vor Zürich übernahm Bern so 1574 MARTIN LUTHERS Choral *Es woll uns Gott gnädig sein*.²⁴

19 Seit 1611 wurden die Genfer Psalmen auch in bernischen Landen mit Posaunen und für die Melodie mit Zinken begleitet gesungen²⁵, und ausgehend von der Hauptstadt setzte sich nun der Abendmahlsgesang durch.²⁶ Der Übergang vom Chor- zum Gemeindegesang vollzog sich im Kanton Bern erst unter dem Einfluss des Kantors NIKLAUS ZEERLEDER (1628-1691)²⁷ und vor allem des städtischen Spielmanns (weltlichen Zinkenisten) JOHANN ULRICH SULTZBERGER (eines Berufsmusikers) in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.²⁸ Entgegen seinem öffentlichen Plädoyer und dem ohne stützende Orgel als jämmerlich beurteilten Kirchengesang der Theologiestudenten verlief die Rückgewinnung der Orgel für den zwinglianischen Gottesdienst in bernischen Landen hindernisreich. Als Kantor HANS RUDOLF BITZIUS (1631-1680) im Berner Münster das Fehlen einer Orgel dadurch beheben wollte, dass er sein eigenes Clavichord zur Verfügung stellen wollte, erlebte er eine böse Abfuhr: „*Im übrigen findend mgh [Meine Gnädigen Herren] nit anstendig, dass in der kirchen zur zeit der reformation abgeschaffter massen widerumb orgeln oder positiv gelassen werdind, in massen ihr gn. den hn. cantoren sines ir gnaden presentierten clavichordii halben ab- und dahin gewisen, sich sonsten zu umbsechen, wie er dessen mit nutzen abkommen möge*“.²⁹

20 Bezeichnenderweise brachte der letzte Schweizer Religionskrieg – der 2. Villmergerkrieg 1712, den die reformierten Stadtkantone gegen die katholischen Bergkantone für sich entschieden – plötzlich Bewegung auch in die sture Haltung der herrschenden reformierten Berner Geistlichkeit gegen solchen neuen „Götzendienst“: Die Möglichkeit, nach dem Sieg bei Villmergen eine Orgel aus der katholischen St. Galler Klosterkirche als Kriegsbeute zu konfiszieren, liess die Bedenken gegen die teuflische Königin der Instrumente leiser werden, und es brauchte Warnungen aus dem verbündeten reformierten Zürich vor den verheerenden politischen Folgen derartiger Kirchenschändung³⁰, um Bern von dem Vorhaben abzubringen.³¹ Freilich war danach klar: Um eine erstrangige Glaubensfrage ging es bei der Kirchenorgel denn doch nicht.

21 So konnten sich 1725 nach ausgiebigen Diskussionen zwischen den bernischen Kontrahenten im Berner Grossen Rat die Befürworter einer Wiederezulassung der Orgel mit 60 gegen 40 Stimmen dank dem Argument durchsetzen, nur orgelgestützt lasse sich der

²³ „Den winter sol man s umb der kelti willen underlassen“, denn die Kirchen waren bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts ungeheizt. Vgl. DE CAPITANI 39.

²⁴ DE CAPITANI 40.

²⁵ GUGGISBERG 275f.

²⁶ GUGGISBERG 333.

²⁷ Kantor war in Bern seit 1528 ein Amt für reformierte Geistliche, welche noch kein Pfarramt erhalten hatten und daher als Lehrer wirkten. DE CAPITANI 42.

²⁸ GUGGISBERG 333; DE CAPITANI 42 und 97; BRÖNNIMANN passim: 1680 veröffentlichte JOHANN ULRICH SULTZBERGER in Bern das Transp. Psalmen-Buch, das ist, Dr. Ambr. Lobwassers Psalmen Davids, worinn die hoch-clavierten Psalmen transponiert, und samt den gewöhnlichen Fest-Gesängen in ein gleichen Schlüssel gesetzt, also, dass sie jetzunder ohn einige Verenderung leichtlich zu singen und auf Instrumenten zu spielen.

²⁹ Hier zit. nach DE CAPITANI 97f.

³⁰ Das unmittelbare zeitliche Zusammenspiel mit dem Spanischen Erbfolgekrieg drohte externe Mächte auf den Plan zu rufen; vgl. Fn. 5 hiervoor. Zur Illustration: Über einen Kompromiss zu einigen Handschriften und zum Globus aus der Klosterbibliothek, die die reformierten Siegerkantone 1712 konfisziert hatten, konnten sich die Kantone Zürich und St. Gallen erst 2007, also nach 295 Jahren unter Vermittlung des Eidgenössischen Departementes des Innern verständigen! Vgl. dazu nur RAINER J. SCHWEIZER/KAY HEILBRONNER/KARL HEINZ BURMEISTER: Der Anspruch von St. Gallen auf Rückerstattung seiner Kulturgüter aus Zürich. Gutachten im Auftrag der Regierung und des Katholischen Kollegiums des Kantons St. Gallen. Zürich 2002.

³¹ DE CAPITANI 98f.

jämmerliche Kirchengesang auf ein vertretbares Niveau anheben.³² 1747 wurde im Münster ein „*Select-Chor“ eingerichtet, dem nur mehr ausgewählte Oberschüler angehörten. Dies verbesserte den Kirchengesang erheblich.³³ Der Orgelbau zog sich hin; es gab immer wieder Auseinandersetzungen beispielweise über den Bildschmuck des Instrumentes, und später über die Besetzung der Organistenstelle. Der musikalisch ausgebildete JOHANN MARTIN SPIESS (1691-1772) aus Heidelberg spielte nicht nur die Orgel, sondern komponierte auch manche geistlichen Werke, die die Berner liebten; sein Sohn und Nachfolger FRIEDRICH SPIESS (1736-1808) hingegen ertaubte im Alter tragischerweise, was den Gottesdienst musikalisch zur Qual machte.³⁴ Auch die Französische Kirche erhielt nun eine Orgel, derweil die Heiliggeistkirche noch bis 1804 warten musste. Unterdessen entstand im Emmental noch vor der Französischen Revolution eine Orgelbautradition von international ausgezeichnetem Ruf. Viele Erweckungsbewegungen und ländliche Freikirchen verwendeten für ihre „Stunde“ (die Andacht im kleinen Kreis) Hausorgeln.³⁵

22 Eine Neubearbeitung der Psalterübersetzung durch den Theologen JOHANN JAKOB STAPFER (1747-1805) ersetzte 1775 die antiquierten Versionen LOBWASSERS und blieb bis 1853 in bernischem Gebrauch. 1782 erhielt der letzte Berner Kantor eine Pfarrstelle; so wurde mit NIKLAUS KÄSERMANN (1755-1806) anstelle eines Theologen erstmals ein Musiker, wenn auch Autodidakt, dieses Amt.³⁶ Schul- und Kirchenmusik verloren derweil ihre Monopolstellung, Konzerte und Opern kamen auf. Die Französische Revolution erschütterte in Bern wie anderswo die seit der Reformation gepflegte Verschränkung von weltlicher und geistlicher Macht; Staats- und Kirchenvolk waren von da an nicht mehr identisch: Judenemanzipation, Rückkehr des Katholizismus (französische Soldaten) nach Bern, aufklärerische Ideen wie Glaubens- und Gewissensfreiheit, Entstehung mancher Freikirchen und Sekten verunmöglichten jede Rückentwicklung zur vormaligen Einheit von weltlicher und geistlicher Obrigkeit. Als 1853 nach langen Vorarbeiten das neue Berner Gesangbuch, Psalmen, Lieder und Festlieder erschien, löste dies zusammen mit der grossen Verbreitung von Orgelbauten auf dem Land eine Welle von Kirchenchorgründungen aus: 1906 existierten im Kanton Bern 62 Kirchenchöre neben manchen „Posaunenhören“ (Blasmusiken, die festliche Gottesdienste umrahmten).³⁷ Die Gründung des Bundesstaates 1848 und der Liberalismus hatten inzwischen neue Rahmenbedingungen gesetzt: An eine Rückkehr zu theokratischen Zuständen war fortan auch in Bern nicht mehr zu denken. So war in der Schweiz überhaupt erst jetzt der Boden dafür bereitet, dass bedeutende Komponisten von Kirchenmusik heranwachsen konnten.

Bcδ Im lutheranischen Raum

23 Einzig die *Lutheraner* blieben in der Nachfolge des begeisterten Sängers MARTIN LUTHER auch in der Kirche bereits vor der Französischen Revolution singfreudig. MARTIN LUTHER äusserte sich beispielsweise in den Tischreden folgender Massen über Musik: „Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica. (...) Der Teufel erharret ihrer nicht. Musica ist der besten Künste eine. Die Noten machen den Text lebendig. (...) H. Georg, der Landfgraf zu Hessen, und H. Friederich, Kurfürste zu Sachsen, hielten Säng-

³² DE CAPITANI 99f. Vgl. dazu aus der Chronik JOHANN RUDOLF GRUNERS (hier zit. nach DE CAPITANI 100): „Es hatten MgHh. [Meine gnädigen Herren] schon manch Jahr im Projekt, eine schöne, grosse Orgel in die Münsterkirche machen zu lassen, worwider Hr. Dekan Nötiger [sc.l. SIMEON NÖTINGER], sehr geeifert und gesagt, man solle ihn ungeörgelet lassen absterben, welches zwar auch geschehen. Aber kaum hat er sein Hautb geneiget, so wurde 10 tag nach seinem Tod erkannt, eine Orgel in die grosse Kirche zu machen, welches in folgenden Jahren mit grossen Kosten geschehen.“

³³ DE CAPITANI 103.

³⁴ DE CAPITANI 100.

³⁵ DE CAPITANI 102.

³⁶ DE CAPITANI 104f.

³⁷ Zu allem DE CAPITANI 139f.

und Cantorey; jtz hält sie der Herzog zu Bayern, K. Ferdinandus und Kaiser Carl. Daher lieset man in der Bibel, dass die frommen Könige Sänger und Sängerin verordnet, gehalten und besoldet haben. (...) Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmuthiger, sittsamer und vernünftiger machet. (...) Da man etliche feine, liebliche Moteten des Senfels³⁸ sang, verwunderte sich D. M[ARTIN] L[UTHER] und lobt sie sehr, und sprach: ‚Eine solche Motete vermocht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen sollte, wie er denn auch wiederum nicht einen Psalm predigen konnte als ich. Drum sind die Gaben des h. Geistes mancherley, gleichwie auch in einem Leib mancherley Glieder sind. (...) Die Musica ist eine schöne herrliche Gabe Gottes, und nahe der Theologie. (...)‘³⁹

24 Entsprechend lautete bereits die *Augsburgische Konfession* von 1530, Ziff. XXIV:7: „So ist auch in den öffentlichen Ceremonien der Messe keine merklich Änderung geschehen, dann dass an etlichen Orten teutsch Gesänge, das Volk damit zu lehren und zu uben, neben lateinischem Gesang gesungen werden, sintemalen alle Ceremonien furnehmlich dazu dienen sollen, dass das Volk daran lerne, was ihm zu wissen von Christo not ist.“ Dies bekräftigte auch PHILIPP MELANCHTHONS (1497-1560) *Apologie der Augsburgischen Konfession* von 1530, Ziff. XXIV 3: „... so behalten wir das Latein um der willen, die latinisch können, und lassen daneben deutsche christliche Gesänge gehen, damit das gemeine Volk auch etwas lerne und zu Gottesfurcht und Erkenntnis unterrichtet werde.“⁴⁰

Bcε Folgen für die Kirchenmusik

25 Die beschriebenen Unterschiede sollten denkbar starke Folgen für die Entwicklung der Musik haben: Weil Kunstmusik vor der Aufklärung nur am Hof oder in der Kirche Mäzene finden konnte, braucht es angesichts der restriktiven Haltung des Calvinismus und der geradezu feindlichen Haltung des Zwinglianismus gegenüber der Kirchenmusik nicht zu verwundern, dass im reformierten Teil der Schweiz vor der Französischen Revolution nennenswerte Kunstmusik in der Kirche nicht anzutreffen war. Die singfreudige Kultur der Lutheraner hingegen gab den Boden ab, auf dem HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672), DIETRICH BUXTEHUDE (~1637-1707), GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759), GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767) oder JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) neben vielen kleineren Meistern heranwachsen und beispielsweise mit der Kantate oder dem Passionsoratorium spezifisch protestantische Kunstmusik für die Kirche entwickeln konnten.

26 Im Katholizismus hatten GUILLAUME DUFAY (~1400-1474), JOSQUIN DESPREZ (~1450-1521), ORLANDUS LASSUS (1532-1594) oder GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (~1514-1594) längst eine auf die Liturgie zentrierte Kirchenmusik entwickelt, darin auch viele weltliche Parodien eingefügt, die das Papsttum nach der Reformation sowohl liturgisch als auch aus dem zolibatsorientierten Denken heraus zuruckzubinden versuchte. Liturgisch sollte dies nur sehr beschränkt Erfolg haben, weil in der reichen Seehandelsstadt Venedig mit ANDREA GABRIELI (~1510-1584), GIOVANNI GABRIELI (1556-1612), CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643) und ANTONIO VIVALDI (1678-1741) Meister heranwachsen, die viele der neuen liturgischen Einschränkungen erfolgreich unterliefen. In der Schweiz freilich fehlten katholischen Institutionen nach der Reformation mit der Auflösung vieler Klöster nur schon die Mittel, die bedeutende Komponisten zum Leben benötigt hätten.⁴¹

³⁸ Sc. I. LUDWIG SENFL aus Basel, bayrischer Hofkomponist (~1490-1543).

³⁹ Hier zit. nach Luther. Tischreden, 38f.

⁴⁰ Hier zit. nach Bekenntnisschriften, 91f und 350.

⁴¹ Der Aargauer Komponist JOHANN MELCHIOR GLETLE (1626-1683) war *katholischer* Konfession und verdingte sich als Domorganist im deutschen Augsburg. Vgl. KURMANN 486 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20585.php>.

Bcζ Konfessionsübergreifend gemeinsame liturgische Skepsis gegen Kirchenmusik

27 Aber in allen vier in Westeuropa vorherrschenden Denominationen dominierte die Angst vor opernhafter Dramatik in der Kirche. Dies bekam gerade auch JOHANN SEBASTIAN BACH in Leipzig zu spüren. Und ein Jahrhundert später ging es erneut um die Angst vor dem Verlust der Vorherrschaft des Wortes bzw. der Liturgie in der Kirche, die den sog. Cäcilianismus auslöste und die auch FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY zeitlebens stark beschäftigte⁴².

C Zum Leben JOHANN SEBASTIAN BACHS

28 MARTIN LUTHERS (1483-1546) Reformation hatte als einen wesentlichen Punkt die Verkündigung des Gotteswortes in der Landessprache (statt in Latein) erstritten. Was in der heutigen Zeit religiöser Beliebigkeit ein Achselzucken auslösen mag, war auch vor 280 Jahren religiös wie gesellschaftlich noch eine existentielle Frage.

Ca BACHS Entwicklung bis zur Zeit in Leipzig

29 Ohne Auslandsreisen und ohne *ausländische* Primadonna als Gattin erreichte JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) zu Lebzeiten nie die internationale Reputation von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) oder von JOHANN ADOLF HASSE (1699-1783). Abgesehen von einigen wenigen wie WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) anlässlich seiner Leipziger Reise 1789⁴³ erkannte nach JOHANN SEBASTIAN BACHS Tod ausserhalb Berlins kaum jemand mehr dessen Genie, bis der 20jährige FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847) die Matthäuspasion 1829 zum ersten (!) Mal seit BACHS Tod zur Aufführung brachte.

30 BACH war so genial wie verkannt. Geboren in Eisenach, mit 9 Jahren Halb-, mit 10 Vollwaise, machte er sich mit 15 Jahren auf, sein Brot selber zu verdienen. Weil er einen Urlaub zum Besuch des grossen Organisten DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707) in Lübeck eigenmächtig um zwei Monate verlängerte, den Arnstädter Chor mit seinen reich verzierten Choralbegleitungen auf der Orgel überforderte und seiner Cousine und nachmaligen Frau MARIA BARBARA (1684-1720) das Singen in der Kirche gestattete, musste der 22jährige einen Tadel des Kirchenvorstands von Arnstadt einstecken.⁴⁴ Er zog als Organist nach Mühlhausen und vermählte sich, litt aber unter dem Streit zwischen singfreudigen Lutheranern und ablehnenden Pietisten. So nahm er 1708 einen Ruf als Dirigent und Organist an den Hof des Herzogs WILHELM ERNST VON SACHSEN-WEIMAR (1662-1728) an; dort war BACH indessen dem Kapellmeister JOHANN SAMUEL DRESE (1644-1716) unterstellt, und nach dessen Tode wurde ihm dessen Sohn als Nachfolger vorgezogen. Als ihm Fürst LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN (1694-1728) einen Posten als Hofkapellmeister anbot, kämpfte BACH 1717 zuerst monatelang vergeblich um berufliche Freistellung und wurde im April 1717 gar 3 Wochen ins Gefängnis geworfen, bevor ihn der Herzog von Weimar "*mit angezeigter Ungnade*" freigab.⁴⁵ Der neue Brotherr war zunächst leidenschaftlicher Gambenspieler, lehnte aber als Calvinist kirchliche Instrumentalmusik zugunsten calvinistischer Choräle ab. Dennoch wäre Köthen (1717-1723) nach eigenem Bekunden⁴⁶

⁴² Vgl. Rzz. 96,100, 106 und 111 hiernach.

⁴³ Interessante Einzelheiten dazu bei FRIEDRICH ROCHLITZ: Für Freunde der Tonkunst. Bd. II. Leipzig 1830, S. 211-214, abrufbar unter <https://ia802703.us.archive.org/31/items/frfreunederton00rochgoog/frfreunederton00rochgoog.pdf>.

⁴⁴ BLUME, MGG I 968; T'HART, Bach 10.

⁴⁵ VON DADELSEN, Bach 5.

⁴⁶ BLUME, MGG I 968f; JOHANN SEBASTIAN BACH, Brief an GEORG ERDMANN vom 28. Oktober 1730: "Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem

wohl BACHS glücklichste Zeit geblieben, wäre während seiner Dienstreise mit dem Brotherrn im Sommer 1720 nicht plötzlich seine Frau MARIA BARBARA verschieden und er mit vier unmündigen Kindern zurückgeblieben. Daraufhin heiratete BACH Ende 1721 die 20jährige Sopranistin ANNA MAGDALENA WÜLCKEN (1701-1760). Sein Fürst hingegen verlor nach der Heirat mit einer desinteressierten Prinzessin von Anhalt-Bernburg die Musizierfreude.

31 Freudvoller *Lutheraner*, wollte JOHANN SEBASTIAN BACH seine Kinder nicht finster calvinistisch, sondern unbedingt an einer lutherisch geprägten Universität ausbilden lassen. So unterzog er sich 1723 für die Besetzung des verwaisten Thomasschulkantors in Leipzig mannigfachen Prüfungen als Organist und Komponist, bevor er schliesslich, nachdem Deutschlands "beste Musiker" GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767, Hamburg) und CHRISTOPH GRAUPNER (1683-1760, Darmstadt) die Wahl ausgeschlagen hatten⁴⁷, unter entwürdigenden Bedingungen⁴⁸ als Lückenbüsser angestellt wurde. Dank BACH sicherte sich am 9. April 1723 der Leipziger Ratsherr ABRAHAM CHRISTOPH PLATZ einen Platz in der Geschichte, als er in tapferem Kampf gegen das Mittelmass seine Hände in Unschuld wusch: "Da man nun die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen"⁴⁹. Am 22. April 1723 zeigte der Rat für einmal Grösse: Er wählte einen "mittleren".⁵⁰ In Leipzig kämpfte, komponierte, dozierte, musizierte, blieb und litt BACH bis zu seinem Tod.

32 Wiederholte behördliche Versuche zur Schmälerung seiner verbrieften Rechte und die Dauerpolemik des 22 Jahre jüngeren, kirchenmusikfeindlichen Rektors der Thomasschule, JOHANN AUGUST ERNESTI (1707-1781), für aufklärungs- und kopforientierte zulasten von glaubens- und gottzentrierter Ausbildung mit entsprechender Pflege der Musik erschwerten JOHANN SEBASTIAN BACH angesichts der Unmöglichkeit eines Umzugs zunehmend das Leben. Wehrte er sich, so wurde er vom Rat unter Anspielung auf den entwürdigenden Revers vom 5. Mai 1723 als "*inkorrigibel*" kritisiert.

auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschliessen. Es musste sich aber fügen, dass erwehnter Sere-nissimus sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählte, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulicht werden wollte, zumahl da die neüe Fürstin schiene eine *amusa* zu seyn: so fügte es Gott, dass zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomas Schule vociret wurde." Der vollständige Brief bei T'HART, Bach 71-73.

⁴⁷ GEORG FRIEDRICH HÄNDEL war bereits seit 1716 in England.

⁴⁸ Am 5. Mai 1723 musste JOHANN SEBASTIAN BACH in Leipzig eigenhändig einen entsprechenden "*Revers*" schreiben und unterzeichnen; vgl. Rz. 32 hiernach!

⁴⁹ Vgl. GERHARD 1.

⁵⁰ Im 20. Jahrhundert drehte der grosse Philosoph, Musikwissenschaftler und Soziologe THEODOR WIESENGRUND ADORNO (1903-1969) den Spiess maliziös um und meinte: "*Sie sagen BACH und meinen TELEMANN.*" Vgl. GERHARD 1.

BACHS musikalisches Wirken in seinen Lebensperioden

Tabelle 3

Ort	Zeit	Situation			Hauptwerke
		religiös	Stellung	persönlich	
Weimar	1703	Lutherisch	Hofkapell-Geiger		
Arnstadt	1703-1707	Lutherisch	Organist	1707 Heirat mit MARIA BARBARA BACH	Kirchenkantate "Denn Du wirst meine Seele" BWV 15
Mühlhausen	1707-1708	Umkämpft lutherisch/ pietistisch	Organist		
Weimar (5000 Einwohner)	1708-1717	Lutherisch	1708-1714 Hoforganist		Orgelbüchlein BWV 599-644, Präludien, Fugen, Toccaten
			1714-1717 Konzertmeister	Bei der Besetzung der Hofkapellmeisterstelle wird BACH übergangen, will weggehen, wird eingekerkert und dann "mit angezeigter Ungnade" entlassen	30 Kirchenkantaten, da-runter "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 und "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21
Köthen	1717-1723	<i>Calvinistisch (kirchenmusikfeindlich)</i>	Hofkapellmeister	Bestes Einvernehmen mit Fürst LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN (Musikliebhaber, Gambenspieler) 1720 Tod MARIA BARBARA BACHS; 1721 Heirat mit ANNA MAGDALENA WÜLCKEN	Instrumentalkonzerte BWV 1041-1045 6 Brandenburgische Konzerte (1721) BWV 1046-1051 Violinsonaten BWV 1014-1019 Cellosonaten BWV 1027-1029 6 Englische Suiten BWV 806-811 6 Französische Suiten BWV 812-817 Wohltemperiertes Klavier I BWV 846-869 Inventionen BWV 772-786 Sinfonien BWV 787-801 Rein weltliche Kantaten (keine Kirchenmusik)
Leipzig (25000 Einwohner)	1723-1750	Lutherisch	Director Musices Lipsiensis und Thomas-kantor	1725-1733 Nach der Geburt eines geistig behinderten Sohnes 1725 verlieren JOHANN SEBASTIAN und ANNA MAGDALENA BACH sieben gemeinsame Kleinkinder jeweils innerhalb weniger Monate. Diese Schicksalsschläge lähmen BACHS zuvor unglaubliche Schaffenskraft ab 1730 nachhaltig. Vor allem geistliche Werke werden nun selten.	1723-1729: Motetten BWV 225-231 Johannespassion BWV 245 Magnifikat BWV 243 4 Kantatenjahrgänge BWV 1-200 Matthäuspasion BWV 244 1730-1740: Repräsentative Festmusiken 1735-1740: Lutherische Messen BWV 233-236 Klavierkonzerte BWV 1052-1065 Wohltemperiertes Klavier II BWV 870-893 Achtzehn Choräle 1740-1750: h-moll-Messe BWV 232 Goldberg-Variationen BWV 988 Musikalisches Opfer BWV 1079 Kunst der Fuge BWV 1080

Cb Zum Wirken BACHS in Leipzig

33 Was eingangs⁵¹ vom Gebiet zwischen Wolfenbüttel, Wittenberg, Dresden und Eisenach dargelegt wurde, lässt sich in Leipzig auf einem einzigen Quadratkilometer finden: Ein Ort höchster Blüte und tiefster Erniedrigung liegt an einem einzigen Platz am Dittrichring am inneren Stadtring in der „Runden Ecke“. Auf denselben paar Quadratmetern, wo in der Nacht zum 5. Dezember 1989 engagierte Bürger nach einem Montagsgebet in der Nicolai-Kirche friedlich das Gebäude besetzten, welches im 20. Jahrhundert Sitz der Folterknechte der örtlichen Bezirksverwaltung des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik DDR und ihres paranoiden Spitzelsystems⁵² war, hatte ein Viertel Jahrtausend zuvor Leipzigs „Neue Kirche“ gestanden, welche die Komposition zentraler Teile des Weihnachtssoratoriums durch JOHANN SEBASTIAN BACH⁵³ ausgelöst hatte. Nach der reformatorischen Verfügung von 1539 über die Aufhebung der Klöster 1543 von den Barfüsser Mönchen verlassen, hatte diese Kirche von 1552-1699 den Leipziger Kaufleuten als Kornspeicher gedient und war 1699 zur „Neukirche“ neu hergerichtet worden. Bevor sie dem schmucklos-tristen Verwaltungsgebäude der „Runden Ecke“ zu weichen hatte, ist die Kirche 1876 schliesslich noch zur Matthäikirche umgebaut worden.

34 Bei der Wiederherrichtung von 1699 erhielt die „Neukirche“ eine Orgel des bedeutenden sächsischen Orgelbaumeisters CHRISTOPH DONAT (1625-1707). Diese Orgel spielte 1722-1729 GEORG BALTHASAR SCHOTT (1686-1736). BACHS und SCHOTTS Wege hatten einander bereits im Vorfeld „gekreuzt“: Am 5. Juni 1722 war der Leipziger Thomaskantor JOHANN KUHNAU (geb. 1660) gestorben. Monatelang war kein Nachfolger gefunden worden; der Wunschkandidat des Rates der Stadt Leipzig, Kapellmeister CHRISTOPH GRAUPNER (1683-1760) aus Darmstadt, hatte abgesagt. Danach war zunächst der Leipziger Organist GEORG BALTHASAR SCHOTT zum Probespiel geladen worden. Erst am Jahresende 1722 hatte der Rat der Stadt Leipzig einen Abgesandten nach Köthen gesandt, um BACH zur Bewerbung aufzufordern. Nach Aufführung seiner Kantate „*Jesus nahm zu sich die zwölf*“ BWV 22 am 7. Februar 1723 in Leipzig waren sich Leipzig und BACH nach zähen Verhandlungen anfangs Mai 1723 über die Berufung zum Thomaskantor einig geworden, derweil SCHOTT die Organistenstelle an der Neukirche erhalten hatte.

35 1729 nun wurde SCHOTT zum Kantor nach Gotha berufen. BACH hatte ihn genau beobachtet, und er hatte hoch interessante Perspektiven an SCHOTTS Posten ausgemacht. Bei der Wiederbesetzung von SCHOTTS Posten lohnte es sich mitzuwirken!

36 Einer jener Musiker, die 1722 Verzögerungen bei der Wiederbesetzung des Thomaskantorats bewirkt hatten, war der mittlerweile aus Hamburg nicht mehr wegzubringende *Cantor Johannei* und *Director Musices* GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767) – niemand anderer als der Taufpate von JOHANN SEBASTIAN BACHS Sohn CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788), den BACH also spätestens seit 1714 persönlich kannte. Musikalischer Autodidakt, hatte TELEMANN während seines 1701 begonnenen Jura-Studiums in Leipzig bereits erste grössere Kompositionserfolge gehabt und 1702 ein *Amateurorchester* gegründet: das 40köpfige *Collegium Musicum*. Als aber der Bürgermeister der Stadt TELEMANN den Auftrag zur Komposition von Kirchenkantaten für die Thomaskirche im

⁵¹ Vgl. Rz. 2 hiavor.

⁵² Allein zur Überwachung der eigenen Bürgerinnen und Bürger der Stadt Leipzig setzte die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands SED des „ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaates“ verdeckt über 2500 bezahlte Spitzel ein, deren geheime Schaltzentrale in der „Runden Ecke“ untergebracht war.

⁵³ Zum Leben BACHS, zu seiner theologischen Überzeugung und zu seiner Kompositionsweise vgl. WILI, *Johannespassion*, 1-4 Ziff. 1.

Zweiwochenrhythmus erteilt hatte, hatte dies zu Spannungen mit dem erwähnten Thomaskantor und amtlichen städtischen Musikdirektor JOHANN KUHNAU geführt, welcher TELEMANN vorgeworfen hatte, mit weltlichen Werken die geistliche Musik ungebührlich zu beeinflussen, und seinen Thomanern das Mitwirken an TELEMANNS Operaufführungen untersagt hatte.⁵⁴ Daraufhin hatte sich TELEMANN 1704 erfolgreich als Musikdirektor an der damaligen Universitätskirche der Stadt, der „Neukirche“ beworben, die damit verbundene Organistenstelle jedoch andern Studenten abgetreten und statt dessen weitere Operaufführungen geleitet. Auf diese Weise war das telemannsche *Collegium Musicum* mit der „Neukirche“ verbunden worden und auf die späteren Organisten dieser Kirche übergegangen, als sich das Laienorchester entgegen üblichen Gepflogenheiten nicht auflöste, nachdem sich des Stadtrats Pläne einer Berufung TELEMANNs zu KUHNAUS Nachfolger als Thomaskantor zerschlagen hatten, weil TELEMANN 1705 an den Fürstenhof von Sorau berufen worden war. Mit dem *Collegium Musicum* hatte TELEMANN in Leipzig also Bleibendes hinterlassen.

37 Dass BACH es alsbald auf diesen Klangkörper abgesehen hatte, verwundert niemanden, der sich über BACHS glückliches Leben und Wirken vor seiner Leipziger Zeit in Köthen Rechenschaft gibt. Dort hatte BACH seine 3 Violinkonzerte, die 6 Brandenburgischen Konzerte und vielleicht auch einige seiner 16 Cembalokonzerte komponiert, die er alsbald mit dem *Collegium Musicum* in Leipzig wieder aufführen sollte. Denn am calvinistisch orientierten Fürstenhof in Köthen war Kirchenmusik verpönt, Kammer- und Orchestermusik hingegen gefragt gewesen und gepflegt worden.⁵⁵

38 Was also tun nach SCHOTTS Weggang? Zufrieden oder gar glücklich war BACH 1729 in Leipzig nach all den erlittenen Demütigungen seitens der Kleingeister des Rates längst nicht mehr!⁵⁶ Seit TELEMANNs Weggang 1705 war das *Collegium Musicum* der Organistenstelle an der „Neukirche“ mit angegliedert geblieben. Hier setzte BACH an. CARL GOTTHELF GERLACH (1704-1761), der bestplatzierte der fünf Kandidaten, war zu KUHNAUS Zeiten Thomaner und anschliessend als Leipziger Student vielleicht auch BACHS eigener Schüler gewesen. BACH „recomendirte“ GERLACH wärmstens für die Organistenstelle; GERLACH verzichtete im Gegenzug zumindest vorerst auf die Leitung des *Collegium musicum*. Der Handel wurde in einem Sitzungsprotokoll vom Mai 1729 aktenkundig; doch

⁵⁴ Vgl. dazu WILI, *Johannespassion*, 4-6 Ziff. 3.

⁵⁵ Vgl. dazu WILI, *Johannespassion*, 1f Ziff. 1.

⁵⁶ Am 28. Oktober 1730 beklagte BACH seinem Freund GEORG ERDMANN, mit dem zusammen er von Ohrdruf nach Lüneburg zu DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707) gewandert war, in einem Brief nach Danzig seine Lage, Leipzig sei teuer, sein Einkommen unter den Erwartungen, er erlebe „eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit“, müsse „fast in stetem Verdruss, Neid und Verfolgung leben“; er suche eine andere „convenable station“. Der Leipziger Rat hatte kurz zuvor moniert, BACH habe sich „nicht so, wie es seyn sollen, aufgeführt“, sei „ohne genommenen Urlaub verreiset“, „halte die Singestunden nicht“. Ein Ratsherr hatte vorgeschlagen, „die Besoldung zu verkümmern“, ein anderer BACH für „incorrigibel“ befunden. 1729 war entgegen BACHS Prüfungsempfehlung eine Anzahl musikalisch wenig begabter Schulbewerber in die Thomasschule aufgenommen worden. Dies und der Abgang der ältesten Schüler hatte die Zahl verfügbarer Chormitglieder drastisch verringert. Als der Rat der Stadt BACH 1730 eine Vernachlässigung seiner Schulpflichten vorwarf, legte BACH in einer Eingabe vom 23. August 1730 eine Analyse seiner Arbeitsbedingungen vor: Er verfüge über 54 Alumnen, von denen er 17 als „brauchbar“, 20 als ausbildungsbedürftig und 17 als „gar keine Musici“ klassifizierte. Für mindestens 20 Instrumente des Orchesters standen BACH ganze sieben Stadtmusiker und ein Geselle zur Verfügung: so musste er also auch das Orchester aus den Alumnen ergänzen. Seit 1700 hatte aber der Stadtrat die finanziellen Zuschüsse zur Bezahlung von Instrumentalisten aus dem Kreis der Studentenschaft zunehmend herabgesetzt, so dass die Mitwirkung für Studenten längst unattraktiv geworden war. Auch hier war BACH gezwungen, auf Alumnen zurückzugreifen. Vgl. Johann-Sebastian-Bach-Museum Leipzig im Bosehaus: *Bach in Leipzig. Leben – Wirken – Nachwirken*. Leipzig 1985, 25. – Weitere Einzelheiten bei WILI, *Lutherische Messe*, Ziff. 4, sowie bei WILI, *Johannespassion*, 1f Ziff. 1.

bereits zwei Monate zuvor hatte sich BACH in seinem gewohnt umständlich-blumigen Briefstil zuversichtlich geäußert: „*Das neueste ist, dass der liebe Gott nunmehr vor den ehrlichen H. SCHOTTEN gesorget, u. Ihme das Gothaische Cantorat bescheret hat; derowegen Er kommende Woche valediciren, da ich sein Collegium zu übernehmen willens.*“ So entstand nun das bachische *Collegium Musicum*, und GERLACH wurde 1730 Organist der „Neukirche“. Die beiden verstanden und verbündeten sich prächtig gegen Leipzigs Fährnisse, und GERLACH vertrat BACH auch im Dienst an den Hauptkirchen. Sie blieben einander geschlagene 20 Jahre bis zu BACHS Tod 1750 kameradschaftlich verbunden.

39 Das *Collegium Musicum* hatte seit 1702 regelmässig öffentliche Konzerte abgehalten, im Winter in den verschiedenen Kaffeehäusern der Stadt, im Sommer bei günstigem Wetter auch in den Kaffeegärten: Die Leipziger stellten ein zahlreiches, dankbares, geselliges und kaffeeveressenes Publikum. So entwickelte BACH für diesen und mit diesem Klangkörper aus Studenten, Liebhabern und Berufsmusikern entscheidende Vorformen des Klavierkonzerts, komponierte für ihn vermutlich auch seine vier Orchestersuiten, schrieb eigene Werke (etwa die Brandenburgischen Konzerte) und Kompositionen anderer Meister (etwa ANTONIO VIVALDIS [1678-1741]) um und musizierte für städtische oder akademische Feierlichkeiten.

40 Unter BACHS monumentalen geistlichen Werken der Leipziger Zeit sollte es dem Weihnachtsoratorium kaum besser ergehen als der Matthäuspassion: Erst nach über 100jährigem Dornröschenschlaf sollte es zu einem der berühmtesten und beliebtesten geistlichen Werke der Musikgeschichte aufsteigen. Wieder entdeckt wurde das Werk erst durch die Sing-Akademie Berlin unter AUGUST EDUARD GRELL (1800-1886), welche das heute so beliebte Werk am 17. Dezember 1857 zum ersten Mal seit dem Tod des Komponisten in Berlin aufführte. Massgebend zur Wiederentdeckung von BACHS Oeuvre beigetragen haben FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847) und JOHANNES BRAHMS (1833-1897).

41 Merkwürdig nur, dass von dem Dreigestirn BACH, MENDELSSOHN und BRAHMS der Letztgenannte trotz seines agnostisch-freigeistigen Glaubens⁵⁷ wohl der *protestantischste* war:

- a. JOHANN SEBASTIAN BACH sicherte im Alter viele seiner wunderbaren Vertonungen dadurch, dass er sie als Summe seines Schaffens ausgerechnet in einer *katholischen Messe (der h-moll-Messe BWV 232)*⁵⁸ parodierte, was auch manches aussagt über den Mangel an Wertschätzung, den er als protestantischer Kirchenmusiker an seiner Wirkungsstätte in Leipzig zu verdauen gehabt hatte;
- b. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY besuchte 1830 auf seiner Italienreise in Rom nicht nur den Vatikan und das katholische Kloster S. Trinità de' Monti oberhalb der Spanischen Treppe⁵⁹, das eben neu den Frauenorden der *Dames du Sacré-Coeur* beherbergte, sondern schrieb anschliessend drei lateinische Motetten für Frauenchor und Orgel op.

⁵⁷ Nach dem Zeugnis seines Schülers und Schwiegersohns JOSEF SUK meinte ANTONÍN DVOŘÁK am 27. März 1896 nach einem Besuch bei BRAHMS entsetzt: „Solch ein Mensch, solch eine Seele – und er glaubt an nichts, er glaubt an nichts!“ Freilich meinte derselbe BRAHMS gegenüber seinem Wanderfreund RUDOLF VON DER LEYEN: "Die Leute wissen eben nicht, dass wir Norddeutschen jeden Tag nach der Bibel verlangen und keinen Tag ohne sie vergehen lassen. In meinem Studierzimmer greife ich auch im Dunkeln meine Bibel gleich heraus". Zit. bei HERNRIED 21.

⁵⁸ Durch den Übertritt zum Katholizismus hatte sich der sächsische Kurfürst AUGUST DER STARKE 1697 in den Besitz der polnischen Krone zu bringen vermocht. Eine katholische Messe mochte also am Hofe Aussicht auf Aufführungen haben. Vgl. Rz. 6 hiavor.

⁵⁹ Der hier singende, für Gottesdienstbesucher nicht sichtbare Nonnenchor bezauberte MENDELSSOHN und inspirierte ihn zu seinen nachstehenden Kompositionen.

39⁶⁰ sowie den Vespergesang Ad Vesperas Dominicae XXI post Trinitatis. Responsorium et Hymnus Adspice Domine op. 121 = BWV B 26, die sehr wohl in die katholische Liturgie gehören;

- c. BRAHMS hingegen konnte mit katholischen Pfaffen, wie er sie gerne nannte, gar nichts anfangen⁶¹.

D BACHS Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227

Da Motette

42 „Motette“⁶² bezeichnet schon im Mittelalter mehrstimmige Vokalmusik als musikalische Gattung. Motetus wurde zunächst die Singstimme in einem gemischten Satz für Singstimmen und Instrumente genannt. Die Motette ist ein entscheidender Bestandteil der abendländischen Musikgeschichte; sie prägt zusammen mit der Messe die Geschichte der Kirchenmusik. Entsprechend breit sind Entwicklung und Erscheinungen der Motette. JOHANN SEBASTIAN BACH und seine Zeitgenossen verwendeten die Motettenform zu mehrstimmiger kirchlicher Gebrauchsmusik auf biblische Texte, die im Gottesdienst oder bei Kasualien (d.h. zu Hochzeiten, Taufen und Trauerfeiern) sei es mit Basso continuo, sei es mit colla parte geführten Instrumentalstimmen vorzutragen war.⁶³ Bereits vor BACHS Zeit hatte die Motette allerdings erheblich an Bedeutung eingebüsst. Im lutherischen Gemeindegottesdienst war sie von der Kantate abgelöst worden. In der Leipziger Thomaskirche jedoch wurde sonntags zum Eingang des Hauptgottesdienstes traditionsgemäss noch eine (meist lateinische) Motette alter Meister etwa aus der 1618 und 1621 erschienenen Sammlung *'Florilegium Portense'*⁶⁴ gesungen. Neue (in aller Regel nun deutsche) Motetten wurden nur mehr für Kasualien oder zu Rats- oder Universitätsfesten komponiert.

43 Nach Auskunft von BACHS Biograph JOHANN NIKOLAUS FORKEL (1749-1818), einem der ersten Musikgeschichtsschreiber, von 1802 hat BACH „sehr viele Motetten, hauptsächlich für das Chor der Leipziger Thomas-Schule, gemacht“⁶⁵. FORKELS Angaben stützen sich grossen Teils auf Mitteilungen von BACHS Söhnen. Stimmen sie, so sind die überlieferten sieben Motetten nur ein kleiner Teil von BACHS ‚sehr vielen‘ Werken dieser Gattung. Fünf davon⁶⁶ waren ‚Sterbe-Motetten‘ für Begräbnisse oder Gedächtnispredigten, die zumeist von

⁶⁰ Nämlich *Veni Domine/Herr, erhöre uns* op. 39 Nr. 1 = BWV B 24 (welches im Konzert 2017 gesungen wird), *Laudate pueri Dominum/Ihr Kinder Israel* op. 39 Nr. 2 = BWV B 30 und *Surrexit pastor/Er ist ein guter Hirte* op. 39 Nr. 3 = BWV B 23.

⁶¹ Vgl. WIDMANN 48, 94-96, 134f und 143. Als Sohn eines früheren Zisterziensermönchs und nachmaligen evangelischen Pfarrers von Liestal (vgl. ebd., 22 und 49) hatte WIDMANN ein feines Ohr für derlei Äusserungen. In einem Brief vom 12. Januar 1885 an ELISABETH VON HERZOGENBERG schrieb JOHANNES BRAHMS, dass die „Pfaffen von Sankt Florian“ ANTON BRUCKNER auf dem Gewissen hätten.

⁶² Altfranzösisch „motet“ oder lateinisch „Motetus“.

⁶³ Vgl. BOMBA, *Begleitbooklet*, 119.

⁶⁴ Dieses *Florilegium Portense* des deutschen Pastors, Kantors und Komponisten ERHARD BODENSCHATZ (1576-1636) enthielt Motetten etwa der Meister ORLANDO DI LASSO (1532-1594), ANDREA GABRIELI (1533-1585), GIOVANNI GABRIELI (1557-1612), HIERONYMUS PRAETORIUS (1560-1629), HANS LEO HASSLER (1564-1612), MELCHIOR VULPIUS (~1570-1615), CHRISTIAN ERBACH (~1570-1635) oder MELCHIOR FRANCK (~1580-1639).

⁶⁵ FORKEL 36.

⁶⁶ Nämlich: *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* BWV 226 (1729) für Thomas-Rektor JOHANN HEINRICH ERNESTI; *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir* (1726) BWV 228 für SUSANNA SOPHIA WINCKLER-PACKBUSCH, Witwe des Stadthauptmanns; *Komm, Jesu, komm* BWV 229 (Entstehungsjahr und Widmungsträger bisher unbekannt); *Jesu, meine Freude* BWV 227 (1723-1735, vgl. Rz. 45 hiernach); *Sei Lob und Preis mit Ehren* BWV 231 (Entstehungsjahr und Widmungsträger bisher unbekannt);

den Hinterbliebenen beim Thomaskantor bestellt wurden. Als Honorar erhielt BACH dafür den ‚Motetten-Thaler‘. Vorlieben Hinterbliebener oder vorsorgliche Anordnungen Sterbender für ihre eigene Begräbnisfeier bestimmten die Auswahl der von BACH zu vertonenden Bibelworte und Gemeindelieder. Lediglich drei von BACHS Motetten sind in seiner eigenen Handschrift erhalten geblieben. Bei zwei Motetten enthält der Autograph Angaben über ihre Ausführung mit Singstimmen und Instrumenten; bei einer sind hingegen einzig die Vokalstimmen der zwei Chöre notiert. Auch bei den nur in späteren Abschriften überlieferten Motetten geben die Partituren keinen Hinweis auf die instrumentale Besetzung. Der BACH-Schüler und Nachfolger als Thomas-Kantor JOHANN FRIEDRICH DOLES (1756-1789) liess die Motetten als unbegleitete Chorwerke singen. Diese Praxis wurde anschliessend beibehalten, bis männiglich dies derart klar als einzig richtig ansah, dass nicht einmal die Musikforschung im 18. Jahrhundert ihre Erkenntnis dagegen zu setzen vermochte, dass Motetten mindestens durch eine Orgel begleitet worden waren. Stattdessen wurde die von BACH ausdrücklich als Motette bezeichnete Chorkomposition *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* kurzerhand unter die Kantaten eingeordnet, weil sie nach beiden Autographen eindeutig mit Instrumenten aufzuführen ist. Die ebenfalls mit einem vollständigen, z.T. autographen Satz Instrumentalstimmen überlieferte Motette *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* BWV 226 konnte so als Sonderfall abqualifiziert werden. Denn unstreitig mochte sich keine der beiden Motetten in das Idealbild eines rein vokalen a-cappella-Stils einfügen lassen.⁶⁷

44 Sehr zu Recht beschrieb FORKEL 1802 weiter, unter BACHS zweichörigen Motetten befänden „sich auch mehrere, die an Pracht, an Reichtum der Harmonie und Melodie und an Leben und Geist alles übertreffen, was man von dieser Art hören kann.“ Als die Motette bereits dem Untergang geweiht schien, schuf BACH die grossartigsten Werke der Gattung.⁶⁸ BACHS Kantaten und Passionen sollten nach seinem Tode für ein Dreivierteljahrhundert in Vergessenheit geraten. Seine Motetten hingegen wurden kontinuierlich weiter aufgeführt. *Singet dem Herrn ein neues Lied* und *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf* waren in Vespersgottesdiensten am Samstagabend die Glanznummern der Thomaner, wurden weit über Leipzig hinaus berühmt und zogen manche Musikliebhaber an: WOLFGANG AMADEUS MOZART hörte bei seinem Leipziger Aufenthalt 1789 eine Aufführung der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* unter Kantor DOLES und war davon tief beeindruckt: „MOZART kannte BACH mehr vom Hörensagen als aus seinen Werken; wenigstens waren seine Motetten, da sie nie gedruckt waren, ihm noch ganz unbekannt. (...) Als der Gesang zu Ende war, rief er voll Freude: ‚Das ist wieder einmal etwas, woraus sich was lernen lässt.‘ Man erzählte ihm, dass diese Schule, an der SEB. BACH Kantor gewesen, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als ein Heiligtum aufbewahre. (...) Er erbat sich eine Kopie und hielt diese sehr hoch.“⁶⁹

Db JOHANN SEBASTIAN BACH: Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227

45 Umstritten (und bisher weder widerlegbar noch belegbar) ist, ob die Motette *Jesu, meine Freude* für die Trauerfeier geschaffen worden, die am 18. Juli 1723 zum Gedächtnis der „Frau Oberpostmeisterin KÄSIN“ (JOHANNA MARIA KEES-RAPPOLD, Witwe des Leipziger Oberpostmeisters) in der Leipziger Nikolaikirche gehalten wurde und bei der Superintendent Dr. SALOMON DEYLING über Röm. 8,11 predigte. Diesen Bibeltext hat BACH jedenfalls auch in seiner Motette vertont. Der Anlass für diese Motette ist so wenig wie für beinahe alle anderen

keine Sterbemotetten sind *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 (1726/1727 wohl zum Geburtstag König AUGUST DES STARKEN nach dessen Genesung von schwerer Krankheit) und *Lobet den Herren, alle Heiden* BWV 230 (Entstehungsjahr und Widmungsträger bisher unbekannt; stilistische Kennzeichen lassen darauf schliessen, dass dies keine selbständige Motette, sondern eher Satz einer verloren gegangenen Kantate gewesen sein könnte).

⁶⁷ AMELN, *Singet*, 2.

⁶⁸ AMELN, *Motetten*, 2.

⁶⁹ ROCHLITZ II 212 Fn. **.

Motetten überliefert worden. Dies macht die chronologische Einordnung schwierig. Es dürfte sich jedoch um eine Komposition aus BACHS Leipziger Zeit handeln. Eine Abschrift der Motette aus dem Jahre 1735 ergibt somit als Entstehungszeit die Jahre 1723 bis 1735. Zwischen den schlichten vierstimmigen Choralstrophen 1 und 6 als Eckpunkten wechseln sich, symmetrisch angeordnet, figurierte und variierte Choralsätze über die Weise von JOHANN CRÜGER einerseits mit teils homophonen, teils kontrapunktisch geführten Bibelwortmotetten andererseits ab. Der Trauertone lässt als Anlass eine Begräbnis- oder Gedächtnisfeier vermuten: Inhaltlich wird die Abwendung von der Welt und die Hinwendung zu Jesus besungen, mit der alle Traurigkeit zu überwinden ist, wie der Schluss zeigt: *Dennoch bleibst du auch im Leide / Jesu, meine Freude.*

Dc Zum Werkaufbau: Verklammerungen

Verklammerung der Chöre der *Johannespassion* BWV 245
Nr. 29-50 = NBA Nr. 18b-25b

Schaubild 1

<i>Nicht diesen, diesen nicht, sondern Barabbam!</i>		BWV Nr. 29 = NBA Nr. 18b, S. 88 d-moll, 4/4	Lässt Du diesen los, so bist Du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.	WEG, WEG MIT DEM, KREUZIGE IHN!
Sei gegrüsst, lieber <u>Jüdenkönig!</u>		BWV Nr. 34 = NBA Nr. 21b, S. 102-105 B-Dur, 6/4 (<u>Chorpaar B Chorsatz II</u>)		
BWV Nr. 36 = NBA Nr. 21d, S. 107-112 g-moll, 4/4 (<u>Chorpaar C Chorsatz I</u>)	BWV Nr. 38 = NBA Nr. 21f, S. 113-120 F-Dur/d-moll, 4/4 Fuge, Start: Bass, Thema wie BWV Nr. 42/NBA Nr. 23b (<u>Chorpaar D</u>)	BWV Nr. 40 = NBA Nr. 22, S. 123 E-Dur, 4/4 Durch Dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen, Dein Kerker ist der Gnadenthron, die Freistatt aller Frommen; denn gingst Du nicht die Knechtschaft ein, müsst' unsre Knechtschaft ewig sein.	BWV Nr. 42 = NBA Nr. 23b, S. 124-131 E-Dur/cis-moll, 4/4 Fuge, Start: Bass, Thema wie BWV Nr. 38/NBA Nr. 21f (<u>Chorpaar D</u>)	BWV Nr. 44 = NBA Nr. 23d, S. 133-139 h-moll/ fis-moll, 4/4 (<u>Chorpaar C Chorsatz II</u>)
KREUZIGE, KREUZIGE!	Wir haben ein Gesetz, und nach diesem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.	BWV Nr. 46 = NBA Nr. 23f, S. 140 h-moll, 4/4	Wir haben keinen König denn den Kaiser	
		BWV Nr. 50 = NBA Nr. 25b, S. 152-156 B-Dur, 6/4 (<u>Chorpaar B Chorsatz II</u>)	<i>Schreibe nicht: der Jüden König, sondern dass er gesaget habe: Ich bin der Jüden König!</i>	

46 BACH pflegte grosse Werke architektonisch zu verklammern, das *Weihnachtsoratorium* BWV 248 nicht anders als die Passionen. Drei Beispiele zum Weihnachtsoratorium: Jede Kantate beginnt und endet in der gleichen Tonart (Kantate 1: D-Dur, 2: G-Dur, 3: D-Dur, 4: F-Dur, 5: A-Dur, 6: D-Dur). Nr. 10 und Nr. 23 der 2. Kantate nehmen dasselbe Thema auf, die 3. Kantate wiederholt das Lallen des Eingangschores. Analoges gilt für die *Johannespassion* BWV 245: Die theologische Tradition zur Zeit BACHS untergliederte den biblischen Passionsbericht liturgisch in fünf "Actus".⁷⁰ Die zäsurbildende Stellung der Choräle in den Sätzen 5, 14, 26 und 37 der Johannespassion lässt darauf schliessen, dass JOHANN SEBASTIAN BACH *diese Untergliederung* übernahm. Im Einzelnen

⁷⁰ Vgl. DÜRR 66f und 118.

variieren diese Actus je nach Evangelium sehr stark, weil beispielsweise im Johannes-Evangelium das Abendmahl von der Passion (Joh 18,1-19,37) völlig abgesetzt berichtet wird (vgl. Joh 6,1-71) und der Gethsemane-Bericht überhaupt wegfällt. Vor allem aber gestaltete BACH das *Zentrum* der Johannespassion architektonisch als *Kreuz* (vgl. *Schaubild 1* hiervoor).

47 Anders als in der Johannespassion versinnbildlichte BACH mit dem symmetrischen Aufbau der Motette *Jesu, meine Freude* keine Kreuzesachse; statt dessen verflocht er die sechs Strophen des Chorals *Jesu, meine Freude* von JOHANN FRANCK (Text 1650) und JAN KRIGAŘ (JOHANN CRÜGER, Melodie 1653) in allen ungerade nummerierten Teilen mit fünf Versen aus dem 8. Kapitel des Römerbriefes des Völkerapostels PAULUS, die in den gerade nummerierten Teilen des Gesanges als Spruchmotette und Terzett symmetrisch rund um die grossartige, zentrale fünfstimmige Chorfuge (*Ihr aber seid nicht fleischlich*, Röm 8,9) angelegt sind:

Verklammerung der verschiedenen Teile der Motette
Jesu, meine Freude BWV 227

Schaubild 2

Choral: Strophe 1: Jesu, meine Freude Takte 1-19	Spruchmotette (Röm 8,1): Es ist nun nichts Verdammliches Takte 20-103	Choral: Strophe 2: Unter Deinem Schirmen Takte 104-122	Fuge (Röm 8,9): Ihr aber seid nicht fleischlich Takte 210-257	Choral: Strophe 4: Weg mit allen Schätzen Takte 258-276	Spruchmotette (Röm 8,11): So nun der Geist Takte 406-446	Choral Strophe 6: Weicht, ihr Trauergeister Takte 447-465
		Terzett (Röm 8,2): Denn das Gesetz Takte 123-146		Terzett (Röm 8,10): So aber Christus in euch ist Takte 277-299		
		Freier Choral: Strophe 3: Trotz dem alten Drachen Takte 147-209		Freier Choral: Strophe 5: Gute Nacht, o Wesen Takte 300-405		

48 Diese Verklammerungen erfüllten gleichzeitig mehrere Funktionen: Dem aufmerksamen Zuhörer vermitteln sie einen starken Eindruck innerer Geschlossenheit eines Werkes: Es wirkt abgerundet. Von BACH meisterhaft eingesetzt, verdeutlichen solche Verklammerungen die theologische Aussage seiner „musikalischen Predigten“. Die werkimmanenten Parodien (Wiederholungen) erlauben durch unterschiedliche Harmonien oder Färbungen die Gestaltung von Stimmungen, die Charakterisierung von Überlegungen, Zweifeln, Reue oder Hoffnung. Aber schliesslich erfüllten sie auch einen ökonomischen Zweck: Bedenkt man BACHS riesiges Oeuvre, seine anderweitigen Verpflichtungen als Latein- und Musiklehrer an der Thomasschule, seine Pflichten als Chorleiter an der Nikolai- und an der Thomas-Kirche in Leipzig, als Orchesterleiter und -komponist für das Café Zimmermann, als Komponist von Kantaten jeder Art für Kirche, Schule, Rat und Universität sowie als Familienvater, fügt man bei, dass zu BACHS Zeiten noch jedes Notenblatt von Hand zu schreiben oder zu kopieren war, so wird verständlich, dass BACH mit seinen Kräften haushälterisch umgehen musste und dass die Zeit für lauter Neukompositionen gar nicht ausreichte. Instrumentale Modellsätze wie in der Johannespassion, werkimmanente wie werkübergreifende Wiederverwendung von Chormelodien, Symmetrien im Werkaufbau waren in einer Zeit, wo weder Tonträger noch Kopiergeräte noch digitaler Datenaustausch noch ein Urheberrechtsschutz existierten, auch Hilfsmittel, all den zeitlich derart gedrängten Ansprüchen und Nachfragen genügen zu können. Auch neapolitanische Opernkomponisten hatten noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein für ihre Fließbandproduktion an Opernkompositionen rhythmische, begleittechnische und rollentypische Kompositionsschablonen, ohne die sie jährlich niemals zwei bis vier neue Opern – Minimum

zum eigenen ökonomischen Überleben – hätten herausbringen mögen. Diese Parodie- und Verklammerungstechniken waren also kein Specificum JOHANN SEBASTIAN BACHS. Spezifisch hingegen ist die Qualität ihrer Nutzung bei BACH, der damit ein übers andere Mal zeitüberdauernde musikalische Weltliteratur geschaffen hat.

Dd Zur Bedeutung der Tonarten

49 BACHS Werke sind regelmässig von starker Symbolik, architektonischer Stringenz und voller *versteckter theologischer Aussagen*. Dies gilt auch von der Wahl seiner Tonarten. In BACHS Tonartenwechseln etwa steckt oftmals eine *theologische Aussage*.

Zur Bedeutung der Tonarten in der Motette Jesu, meine Freude BWV 227

Table 4

BWV 227 Motette Nr.	Tonart	Spezifische Bedeutung der Tonart	andere Werke BACHS in gleicher Tonart
Nr. 5 Choral Nr. 8 Terzett Nr. 9 Choral	a-moll	Sehnsuchtstonart, lyrisch-schwermütig, poetisch, trotzig-rhythmisch, chromatisch	1. Violinkonzert BWV 1041
Nr. 1 Choral Nr. 2 Spruchmotette Nr. 3 Choral Nr. 6 Fuge Nr. 7 Choral Nr. 10 Spruchmotette Nr. 11 Choral	e-moll	helle, relativ starke Molltonart, erhaben, ernst, tiefes Menschenleid, Trauer des liebevollen Herzens, Klage, helle Mondnacht	Suite für Laute BWV 996
Schlussauflösung in Nr. 6 Fuge	h-moll	edle Sehnsuchtstonart, menschliche Sündenschuld, Umherirren, Wähnen, Abgrundgefahr, tiefe Zerknirschung, dämonische Nuance: Fluch	<ul style="list-style-type: none"> • h-moll Messe BWV 232 • 2. Orchestersuite BWV 1067
Schlussauflösungen in Nr. 2 Spruchmotette Nr. 3 Choral Nr. 4 Terzett Nr. 5 Choral Nr. 7 Choral Nr. 8 Terzett Nr. 10 Spruchmotette Nr. 11 Choral	E-Dur	Wärmste und tiefgründigste aller Tonarten, Höhepunkt der Poesie, Tonart der Sonne, unerreichter Ideale, des Göttlichen, der Helligkeit einer andern Welt	2. Violinkonzert BWV 1042

De Symbolik in BACHS geistlichem Werk

50 BACH besass eine grosse theologische Bibliothek. Seine Musik ist voller Anspielungen, etwa auf die heiligen Zahlen der holländisch-reformierten, zuvor aber bereits das ganze Mittelalter hindurch gepflegten, bis auf ATHANASIUS (~295-373) und AUGUSTINUS (354-430)] zurückgehenden Zahlensymbolik.⁷¹ BACH verwendet in seinen geistlichen Werken einfache Zahlenallegorik ebenso wie tiefgründige Zahlensemantik und eine unwahrscheinlich rationale Zahlenkabbalistik: Nicht nur die biblischen Zahlen werden verwendet, sondern auch ihre Produkte, Summen oder Potenzen. Eigenhändige Notizen bei bestimmten Tonkombinationen erhärten, dass BACH die Symbolik bewusst einsetzte: etwa die 3 für die Dreifaltigkeit (bei BACH etwa in Form dreistimmiger Passagen oder von Triolen), 5 für die Wunden Christi, 6 für die Flügel der Seraphim, 7 für die Himmel oder die Schöpfungstage oder aber die Geistesgaben, 11 (bei BACH etwa in Form der Anzahl Einsätze) für die treuen Apostel, 12 für die Stämme Israels, aber dann auch die Kirche, d.h. die Gemeinde. Die Oktave steht für Gottes Allmacht. Ihr widmet BACH regelmässig am Ende eines eigenen

⁷¹ BLUME, Bach, in: MGG I 1030f; BLANKENBURG, MGG XVI 1975f.

Werkautographs die Bemerkung: SDGI für *Soli Deo Gloria* = Allein Gott gebührt Ruhm. BACH versteht sich als Verkünder des Wortes in Musik: So erklingt beispielsweise der Choral Nr. 7 der ersten Kantate des Weihnachtsoratoriums (*Er ist auf Erden kommen*) zur Melodie von *O Haupt voll Blut und Wunden*. Damit verweist BACH in der Weihnachtsfreude musikalisch bereits auf die Karfreitagsqual des Erlösers als Durchgangstor zum Ostergeschehen.

Df Parodien der Chormelodie in *Jesu, meine Freude* BWV 227

51 Von den mindestens 33 Parodien, die von JOHANN CRÜGERS (JAN KRIGAR) Kirchenlied *Jesu, meine Freude* bis zu JOHANN SEBASTIAN BACHS Ableben vertont wurden, stammen nicht weniger als ein Drittel von JOHANN SEBASTIAN BACH (in der nachstehenden Tabelle kursiv gedruckt) selber, das zweite Drittel von seinem Vorgänger in Leipzig, GEORG PHILIPP TELEMANN, dem Paten von BACHS Sohn CARL PHILIPP EMANUEL BACH, und schliesslich eine Vertonung von BACHS ältestem Sohn WILHELM FRIEDEMANN BACH. Man kann die Melodie dieses Kirchenliedes also gewissermassen als eine der *familiären BACHschen Hausmelodien* bezeichnen.

JOHANN CRÜGER [= JAN KRYGAR] (1598-1662): Kirchenlied *Jesu, meine Freude* (1653)

1. DAVID POHLE [POHL, POHLEN, POLE, POL, BOHLE] (1624-1695): *Jesu, meine Freude* für vier Singstimmen, drei Instrumente und Basso continuo
2. JOHANN KASPAR KERLL (1627-1693): *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, Jesu, meine Freude, Herr, wenn ich dich nur habe* für Sopran, zwei Violinen und Basso continuo
3. DIETRICH BUXTEHUDE (~1637-1707): *Jesu, meine Freude*. Kantate für zwei Soprane, Bass, zwei Violinen, Bratsche und Basso continuo BuxWV 60
4. JOHANN SAMUEL WELTER (1650-1720): Kantate *Jesu meine Freude* für Solostimme, Alt, Tenor, Bass, zwei Violinen, drei Bratschen, Fagott oder Violoncello und Basso continuo (Orgel)
5. FRIEDRICH WILHELM ZACHOW (1663-1712): Zwei Variationen für Tasteninstrumente über die Choräle *Jesu, meine Freude* und *Nun komm der Heiden Heiland*
6. ANDREAS NICOLAUS VETTER (1666-1734): *Jesu, meine Freude*. Orgelchoralpraeludium (verschollen)
7. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude* (I) (NEUMEISTER) TWV 1:965 (1719)
8. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude* (II) (NEUMEISTER) für vier Flöten, zwei Oboen, Streicher und Basso continuo TWV 1:966 (1722)
9. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude* (III) (NEUMEISTER) für Streicher und Basso continuo TWV 1:967 (1722)
10. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude* (NEUMEISTER) TWV 1:968 (1723) [verschollen]
11. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude*, TWV 1:969 (1724) [verschollen]
12. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude* (IX) (J. FRANCK) für zwei Oboen, zwei Fagotte, Streicher und Basso continuo TWV 1:970 (1754)
13. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude* TWV 1:971 (1755) [verschollen]
14. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude* TWV 1:972 (1760) [verschollen]
15. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): Kirchenkantate *Jesu, meine Freude* TWV 1:973
16. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): *Jesu, meine Freude*, Orgelchoralpräludium Nr. 1 in D-Dur TWV 31:33 (1735)
17. GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767): *Jesu, meine Freude*, Orgelchoralpräludium Nr. 2 in D-Dur TWV 31:34 (1735)

18. JOHANN GOTTFRIED WALTER (1684-1748): Jesu, meine Freude. Vier Orgelchoralpräludien
 19. JOHANN GOTTFRIED WALTER (1684-1748): Variationen für Orgel über Jesu meine Freude
 20. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Kirchenkantate Nr. 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12 (1714), Tenorarie Nr. 6 Sei getreu, alle Pein: Choralzitat in der Trompetenbegleitung (Cantus firmus)*
 21. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Kantate Nr. 147 Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147 (1723) Nr. 10 Schlusschoral Jesu, meine Freude*
 22. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Kantate Nr. 64 Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget BWV 64 (1723) Nr. 8 Schlusschoral Gute Nacht, o Wesen, Das die Welt erlesen!*
 23. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Kantate Nr. 81 Jesus schläft, was soll ich hoffen BWV 81 (1724) Nr. 7 Schlusschoral Unter deinen Schirmen bin ich vor den Stürmen*
 24. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Motette Jesu, meine Freude für fünfstimmigen Chor BWV 227 (zwischen 1723 und 1735) Nr. 1 Eingangschoral Jesu, meine Freude, Nr. 3 Choral Unter deinem Schirmen, Nr. 7 Choral Weg mit allen Schätzen, Nr. 9 Choral Weg mit allen Schätzen und Nr. 11 Schlusschoral Weicht, ihr Trauergeister*
 25. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Kantate Nr. 87 Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen BWV 87 (1725) Nr. 7 Schlusschoral Muss ich sein betrübet? So mich Jesus liebet*
 26. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Jesu, meine Freude. Vierstimmiger Choralsatz BWV 358*
 27. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Jesu, meine Freude. Orgelchoralpräludium BWV 610 aus dem Orgelbüchlein (1713/1715)*
 28. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Jesu, meine Freude. Orgelchoralpräludium BWV 713 aus den Kirnberger Chorälen (1700/1717)*
 29. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Jesu, meine Freude. Orgelchoralpräludium BWV 753 (Fragment)*
 30. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Jesu, meine Freude. Orgelchoral aus der Neumeister-Sammlung BWV 1105 (~1710)*
 31. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): *Präludium in g-moll über Jesu, meine Freude für Tasteninstrument HWV 480*
 32. WILHELM FRIEDEMANN BACH (1710-1784): *Jesu, meine Freude. Orgelchoralpräludium F. 38/1/3 (BR A95)*
 33. JOHANN LUDWIG KREBS (1713-1780): *Jesu, meine Freude. Choralpräludium für Orgel mit obligater Oboe (1743)*
- FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY vertonte die Choralmelodie übrigens 1828 ebenfalls, nämlich als Choralkantate für vierstimmigen Chor und Streichorchester MWV A 6.

Dg Welche Besetzung?

52 BACHS Motette *Jesu meine Freude* BWV 227 ist für fünfstimmigen Chor (zwei Sopranstimmen, Alt, Tenor und Bass) gesetzt. Instrumentalstimmen existieren für das Werk nicht. Dennoch hat BACH es kaum als reines a cappella-Werk gedacht: Zu BACHS Zeiten war es gang und gäbe, begleitend auf der Orgel zu improvisieren oder einen Basso continuo dazu zu spielen. In der Tat fielen vor dem Thomas-Kantor JOHANN FRIEDRICH DOLES⁷² Werke mit stützender Instrumentalbegleitung noch unter den Begriff „a cappella“⁷³. BACH selber hat diese Motette wie manche anderen Vokalwerke auch als Instrumentalmusik weiter verwendet, etwa im gleichnamigen Orgelvorspiel BWV 1105.

⁷² Vgl. Rzz. 43f hiervor.

⁷³ NEUMANN. HEINRICH SCHÜTZ erwähnt 1648 diese Praxis im Vorwort seiner *Geistlichen Chor-Musik*. Auch ein erhaltener Satz von Streicher- und Bläserstimmen für BWV 226 vom 20. Oktober 1729 in teils BACHS eigener Handschrift deutet darauf hin.

53 Heute werden BACHS Werke fast nur noch ausserhalb des Gottesdienstes aufgeführt, sei es in der Kirche oder im Konzertsaal. Geschrieben freilich wurden sie für liturgische Zwecke. Bei alledem darf die Stellung der Musik im kirchlichen Kontext nicht vergessen gehen. Die nur mehr wenigen erhaltenen Motetten JOHANN SEBASTIAN BACHS legen dies exemplarisch nahe. Für die Pflege des Motettengesangs in den Leipziger Hauptgottesdiensten scheint BACH seine Besetzungsmöglichkeiten ausgeschöpft zu haben: Für Kasualien hatte er den ganzen Chor zur Verfügung. Der hohe Anteil doppelchöriger Motetten an den erhaltenen Werken der Gattung zeugt davon. BACHS Motetten sind mehrsätzig und pflegen den Text in starker musikalischer Rhetorik auszudeuten.

54 Zentral in BACHS Schaffen ist der Choral. Ob in ausgreifender Bearbeitung oder als knapp verdichtetes Orgelpräludium, ob als breite Umrandung eines Cantus firmus oder als schlichter Kantaten- oder Passions-Satz: in Harmonik und Stimmführung seiner Choräle verdichtete BACH Ausdruck und Textinterpretation zu höchster Kunst. Schlichte Choralsätze, instrumental colla parte begleitet, gliedern grosse Werke in Sinnabschnitte, akzentuieren den Inhalt und erschliessen ihn theologisch der zuhörenden Gemeinde. Anders als in kleineren Werken pflegte die Gemeinde in BACHS Kantaten und Passionen die Choräle nicht mitzusingen. In Erinnerung an den Unterricht bei seinem Vater bezeichnete CARL PHILIPP EMANUEL BACH die Choralsätze darüber hinaus als „beste Methode zur Erlernung der Composition quoad Harmoniam“.⁷⁴

Dh Verzögerte Nachwirkungen von BACHS Oeuvre

55 Zwischen BACHS Tod und seiner Wiederentdeckung als Komponist monumentaler geistlicher Werke vergingen 80 bzw. 107 Jahre: 1829 brachte der 20jährige FELIX MENDELSSOHN-BARTOLDY seine *Matthäuspension* erstmals wieder zur Aufführung⁷⁵, und sein *Weihnachtsoratorium* wurde sogar erst 1857 wieder entdeckt und aufgeführt. In dieser Zwischenzeit überlebten einzig BACHS Motetten und Orgelwerke. Grund: BACH hatte keine grosse Anhängerschaft, die sein Werk bekannt machte und erhielt. Kirche und Hof waren die einzigen Mäzene und Brotherrn. BACHS Söhne hatten – wiewohl bekannt – genug mit dem eigenen Überlebenskampf zu tun. Bereits zu BACHS Lebzeiten hatte sich angekündigt, dass er verkannt⁷⁶ war:

56 Die Schikanen gegenüber dem streitbaren Meister begannen bereits mit seinem Amtsantritt. Am 5. Mai 1723 musste JOHANN SEBASTIAN BACH neben anderem einen Revers unterzeichnen, dass er "*in Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen, die Music dergestalt einrichten*" müsse, dass "*sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere*"⁷⁷ und überhaupt "*solche Compositiones ... machen, die nicht theatralisch wären*"⁷⁸.

57 Bis 1770 hatte noch niemand den Wunsch entwickelt, das Leben Jesu *historisch* zu erfassen. Reihenfolge und Chronologie der Ereignisse in Jesu Leben interessierten weder Protestanten noch Katholiken. Für das Verständnis antijudaistischer Spitzen in BACHS Vertonung der Johannespassion ist diese Feststellung von grosser Bedeutung.

⁷⁴ Vgl. BOMBA, Begleitbooklet, 41 und 43.

⁷⁵ Dazu vgl. WILI, Johannespassion, 1 in fine Ziff. 1, 6 Ziff. 3 in fine und 18 Ziff. 7.

⁷⁶ Eine freilich verschollene Leipziger Zeitschrift soll 1742 eine Rangliste der namhaftesten deutschen Komponisten der Zeit veröffentlicht haben. Darin nahm GEORG PHILIPP TELEMANN Rang 1, GEORG FRIEDRICH HÄNDEL Platz 2, JOHANN SEBASTIAN BACH hingegen ... Rang 7 ein! Vgl. PAHLEN 214f.

⁷⁷ Hier zit. nach FINSCHER 5.

⁷⁸ Vgl. DÜRR 58. Die Angst der Behörde vor "Opernhaftem" gegenüber JOHANN SEBASTIAN BACH erscheint umso absurder, als BACH nicht einmal eine Oper komponiert zu haben scheint, als er am Hofe in Weimar wirkte, wo eine der ersten Opernbühnen Deutschlands zur Verfügung stand.

58 Das 18. Jahrhundert war in Deutschland noch weit bis in die Aufklärung hinein geprägt von einem ebenso *unerbittlichen wie engstirnigen Kampf lutherischer Pfarrer um evangelische Rechtgläubigkeit*, der vatikanischer Intoleranz in nichts nachstand. Dies bekam beispielsweise der Lausitzer Pfarrerssohn, Breslauer Armeestabsschreiber, danach Wolfenbütteler Bibliothekar, Gelehrte und Dichter GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1729-1781) zu spüren: Im Kampf gegen diese Unduldsamkeit der Hamburger Pfarrerschaft, v.a. den Hauptpastor der Hamburger Katharinenkirche JOHANN MELCHIOR GOEZE (1717-1786) gegenüber seinem vorverstorbenen Hamburger Freund, Orientalistikprofessor, Philosophen, Theologen und Religionskritiker HERMANN SAMUEL REIMARUS (1694-1768)⁷⁹ griff LESSING in seinem dramatischen Gedicht *Nathan der Weise* 1779 auf die Ringparabel des Juden Melchisedech aus GIOVANNI BOCCACCIOS (1313-1375) Novellenzyklus *Decamerone*⁸⁰ zurück. Zuvor hatten bereits die Hamburger Komponisten GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759), GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767), JOHANN MATTHESON (1681-1764) und REINHARD KEISER (1674-1739) diese Unduldsamkeit der pfarrherrlichen Glaubenswächter zu spüren bekommen: Sie hatten ihre Passionsoratorien allesamt *ausserhalb* der Kirchen aufführen müssen.⁸¹

59 Als "opernhaff" galten diesen Glaubenshütern Passionen, welche die Leidensgeschichte unter Ausklammerung des biblischen Berichts ("*genus humile*", "niederer oder Predigt-Stil") darboten oder wie in Oper und Oratorium gebräuchlich als geistliches Drama ("*genus sublime*", "hoher Stil") vorstellten und auf emotionale Rührung und Erschütterung abzielten. Sie pflegten damit die Tradition des 1704 in Hamburg uraufgeführten Oratoriums *Der blutige und sterbende Jesus* von CHRISTIAN FRIEDRICH HUNOLD (1681-1721) weiter. Zu diesem Zweck wurden dem chorischen Exordium (Einleitung), der rezitativen biblischen Prosa, den Turba-Chören und der Gratiarum actio (Schlusschoral) weitere betrachtende Teile freier geistlicher Dichtung (Arioso und Arien) beigelegt. Solche *Passionsoratorien* also setzten sich nur langsam und gegen massiven Widerstand der Geistlichkeit durch. Die Pfarrherren wehrten sich namentlich gegen die Eliminierung des Bibeltextes.

60 JOHANN SEBASTIAN BACH versuchte daher seine Johannespassion in eine Tradition zu stellen, welche bereits sein 1722 verstorbener Vorgänger, JOHANN KUHNAU, mit einer Markus-Passion 1721 begonnen hatte und die also dem konservativen Leipziger Kirchenmusikgeschmack vertraut sein musste. Nur: *Wie* BACH dies anpackte! Was er an dramatischer Vergegenwärtigung der Passion in ein strenges Werk formte, überstieg das Fassungsvermögen kleinbürgerlicher Krämerseelen. In den *turbae* sprengte BACH die Grenzen dessen, was die Leipziger Bühne an Dramatik zu bieten hatte. Und gerade dies hatten die Kirchenvorstände doch zu verhindern versucht. Die Choräle waren so reichartig verziert, dass der Gemeinde keine Möglichkeit zum spontanen Mitsingen verblieb. Kurz: Bereits mit der Johannespassion sprengte BACH jede bequeme Tradition.

⁷⁹ LESSING veröffentlichte posthum Teile aus REIMARUS' enzyklopädisch grosser deistisch-kritischer *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes*, in der REIMARUS die erste historische Bibelkritik vortrug, wonach die Jünger nach Jesu Tod die Auferstehung erdichteten und damit das christliche Lehrsystem schufen, Jesu *innerjüdisches* Anliegen aber aus dem Judentum herausbrachen. REIMARUS zwang damit die protestantischen Kirchen, aus der dogmatischen Behandlung der Evangelien herauszufinden und ihre historische Analyse aufzunehmen. Vgl. dazu die grundlegende Studie des Friedensnobelpreisträgers, Universitätsdozenten für Neues Testament, BACH-Verehrers, Orgelbauexperten, Organisten und Urwald-Arztens ALBERT SCHWEITZER, *Leben-Jesu-Forschung*, I 56-68.

⁸⁰ GIOVANNI BOCCACCIO: *Das Dekameron*. Neubearbeitete Ausgabe von JOHANNES VON GUENTHER. Berlin 1938, 41-44. Das *Decamerone* entstand 1348-1353; die Ringparabel vgl. Erster Tag, Kapitel III.

⁸¹ Vgl. DÜRR 46.

61 Wie die Protokolle des Leipziger Stadtrates belegen, entstanden bereits während der Ausarbeitung des Werkes – es muss in knapp 7 Wochen zwischen dem 20. Februar und dem 7. April 1724 entstanden sein!⁸² – zwischen dem Meister und den Behörden Querelen. BACH akzeptierte den Entscheid der Stadtbehörde, dass die Uraufführung der Johannespassion in der Nikolaikirche, nicht in der Thomaskirche stattfinde, erst, als man ihm in der Nikolaikirche einen grösseren Aufführungsraum zugestand und wenigstens das dortige Cembalo reparieren liess.

62 Uraufgeführt wurde die Johannespassion am Karfreitag, 7. April 1724 in der Nikolaikirche in Leipzig.⁸³ Weitere Aufführungen zu BACHS Lebzeiten fanden mindestens in den Jahren 1725, 1728 oder 1732 und 1749 statt.⁸⁴ Unterbrochen durch eine halbstündige Predigt, wurde die Johannespassion jeweils am Karfreitag in der Nachmittagsvesper aufgeführt, so dass der Karfreitagnachmittagsgottesdienst gegen 3 Stunden dauerte. Der Stadtrat scheint vorübergehend zum rechten gesehen und eine für den 27. März 1739 geplante 3. Wiedergabe des Werkes eines derart "mittleren" Komponisten schlicht verboten zu haben ...⁸⁵ Mit der doppelhörigen Matthäuspasion ging der Meister noch weiter als in der Johannespassion; so wurde sie nur dreimal aufgeführt (1729, 1736 und 1742). Erst der kaum 20jährige FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY brachte die Matthäuspasion am 11. März 1829 erstmals seit BACHS Tod wieder zur Aufführung, verhalf damit "SEBASTIAN"⁸⁶ als Kirchenmusiker endlich zur Renaissance⁸⁷ und beendete den Kampf gegen das Mittelmaß.

63 Die Gründe waren unterschiedlich, die Folgen ähnlich: Sowohl BACHS als auch MENDELSSOHN'S Oeuvre wurden lange Zeit nicht mehr gespielt und mussten recht eigentlich wieder neu entdeckt werden. Im Falle BACHS war es niemand anderes als FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847), der die Renaissance des bedeutendsten Komponisten des Spätbarock einleitete. Der viel zu frühe Tod hinderte MENDELSSOHN daran, bei der Begründung der kritischen BACH-Ausgabe in Leipzig 1848 mit ROBERT SCHUMANN (1810-1856), IGNAZ MOSCHELES (1794-1870), FRANZ LISZT (1813-1886), LOUIS SPOHR (1784-1859), MORITZ HAUPTMANN (1792-1868) und anderen mitzuwirken.

E FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY – einsame Lichtgestalt zwischen Klassik und Romantik

Ea Ein guter Teil des Kompositionswerks unter Dauerzensur

64 Die Verkennung, die JOHANN SEBASTIAN BACH und JOSEPH HAYDN (1732-1809) nach ihrem Hinschied jahrzehntelang erlitten, hielt also aus völlig andern Gründen ganz ähnlich auch JAKOB LUDWIG FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY darnieder. Während BACHS und HAYDN'S Werk aber im Wesentlichen seit mindestens einem bzw. einem halben Jahrhundert als erschlossen gelten darf, wurde MENDELSSOHN'S ebenfalls immenses Werk erst in den

⁸² So mit näherer Begründung DÜRR 71 und 125.

⁸³ Unzutreffend BLUME, MGG I 1001 ("26. März 1723").

⁸⁴ DÜRR 141 gegenüber BLUME, MGG I 1001f.

⁸⁵ Am 17. März 1739 wurde BACH der Ratsbescheid überbracht, dass "die von ihm auf bevorstehenden Char-Freytage haltende Music, bis auf darzu erhaltene Erlaubniss, unterbleiben solle": hier zit. nach DÜRR 24f und 141 gegenüber BLUME, MGG I 1001.

⁸⁶ Schlicht so nennt der 18jährige FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY 1827 in einem Brief an seine Mutter nach achtjährigem Studium der damals auffindbaren Autographe den nur lokal noch nicht völlig vergessenen JOHANN SEBASTIAN BACH voller Verehrung einzig bei seinem zweiten Vornamen: Man finde das Wichtige "alles zusammen ... im Sebastian". Hier zit. nach WILDHAGEN 11.

⁸⁷ DURANT XIV 196; vgl. ausserdem PAHLEN 223.

letzten Jahrzehnten zu seinem 200. Geburtstag zugänglich gemacht. Denn MENDELSSOHN hatte doppeltes Pech:

65 Er förderte neben vielen anderen auch einen recht devoten Karrierehungrigen namens (WILHELM) RICHARD WAGNER (1813-1883)⁸⁸. Dieser zeigte sich 1850 gegenüber dem zwei Jahre zuvor an Auszehrung verstorbenen erfolgreichen Förderer⁸⁹ in der ihm eigenen Art „dankbar“: Bezeichnender Weise zunächst unter dem *Pseudonym* K. FREIGEDANK publizierte er – in Dresden wegen seiner Teilnahme am Umsturzversuch von 1848 steckbrieflich gesucht – in der „*Neuen Zeitschrift für Musik*“ sein im Schweizer Exil verfasstes unsägliches Pamphlet „*Das Judentum in der Musik*“⁹⁰, in dem er der Musik des einst in eigenen Briefen „*servil*“⁹¹ Hofierten jede „*tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung*“ absprach. Heute ist sich die Forschung einig darin, dass WAGNER seinem von antisemitischen Vorurteilen getränkten⁹² Neid auf den wenig älteren, erfolgreichen Rivalen

⁸⁸ WAGNER unterschrieb beispielsweise seinen Brief vom 17. November 1842 an FELIX MENDELSSOHN (abrufbar unter <http://www.wagner200.com/biografie/juden/felix-mendelssohn-2.html>) mit „Ihr glühendster Verehrer“.

⁸⁹ FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY kannte RICHARD WAGNER seit 1835, lud WAGNER mit LOUIS SPOHR (1784-1859) dessen 1861 veröffentlichter Autobiographie zufolge zusammen zu Hauskonzerten bei sich zuhause ein, lobte WAGNER 1843 für dessen Oper *Der fliegende Holländer* (vgl. TODD 479 und 514) und führte beispielsweise 1846 mit seinem Leipziger Gewandhausorchester selber die Ouvertüre zu WAGNERS 1842-1845 entstandener neuer Oper *Tannhäuser* auf.

⁹⁰ Abrufbar unter http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner_Judentum_NZfM_1850.pdf. Anders als die Frankfurter Paulskirche, deren Ergebnisse am Ende freilich erfolglos blieben, verwehrte die Schweizer Bundesverfassung von 1848 den Juden noch jegliche Emanzipation (BV 1848 Art. 41, 42, 44 und 63, abrufbar unter <http://www.verfassungen.de/ch/verf48-i.htm>). Gegen Juden konnte WAGNER aus dem Schweizer Exil 1848 also leicht polemisieren. Als WAGNER 1869 die Schrift um einige Peinlichkeiten erweitert – sie sagt nichts Brauchbares aus über Judentum und Musik, aber einiges über WAGNERS eigenen Narzissmus – jetzt unter eigenem Namen neu auflegte (abrufbar unter: [https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_\(1869\)](https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judentum_in_der_Musik_(1869))), entlarvte EDUARD HANSLICK in der Neuen Freien Presse (Wien) vom 9. März 1869, 1-3 genüsslich einige Hintergründe und widersprach WAGNERS Behauptung, er selber sei Jude (abrufbar unter: https://de.wikisource.org/wiki/Richard_Wagners_Judentum_in_der_Musik); einzig HANSLICKS Mutter war Jüdin gewesen. WAGNER beklagte schon 1850 allen Ernstes die *Verjudung der modernen Kunst* und bestritt, dass „der Jude“ überhaupt fähig sei, *durch seine äussere Erscheinung, seine Sprache, oder gar durch seinen Gesang sich künstlerisch kundzugeben*. Gleichwohl sei „er“ – der Jude - in der Musik zur Beherrschung des öffentlichen Geschmacks gelangt.

⁹¹ So selbst das Urteil der in der ersten Auflage von dem NS-kompromittierten Musikwissenschaftler FRIEDRICH BLUME (vgl. nur dessen Monographie: *Das Rasseproblem in der Musik*. Wolfenbüttel 1938) herausgegebenen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. IX Sp. 86f.

⁹² In einem 1865 erschienenen Aufsatz „*Was ist deutsch?*“ erklärte RICHARD WAGNER das Scheitern der Revolution von 1848 in Deutschland dann allen Ernstes damit, dass der wahrhaftige Deutsche sich plötzlich von einer Menschenart – den Juden – vertreten gefunden habe, die ihm ganz fremd gewesen sei. Hintergrund: (In der Versammlung der Frankfurter Paulskirche von 1848 waren 7 von 805 Abgeordneten Juden.) Über den „Bayreuther Kreis“ um RICHARD und COSIMA WAGNER hielt zudem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jener neue biologisierende Rassismus in Deutschland Einzug, der schliesslich zum Eckstein des Nationalsozialismus wurde. Er wurde vor allem durch den heruntergekommenen Franzosen JOSEPH ARTHUR Comte des PLÉIADES alias ARTHUR DE GOBINEAU (1816-1882) und den englischen Wahldutschen HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN (1855-1927) vertreten, die beide den Irrsinn von der Überlegenheit einer "arischen Rasse" gegenüber dem Judentum ersannen. CHAMBERLAIN heiratete 1908 in zweiter Ehe das zweite Kind von RICHARD und COSIMA WAGNER geb. LISZT gesch. von BÜLOW, deren in Tribtschen/Luzern geborene Tochter EVA MARIA WAGNER 1867-1942. Der Judenhass hinderte WAGNER zu keinem Zeitpunkt, für das eigene Fortkommen jüdische Helfer wie CARL TAUSIG, JOSEPH RUBINSTEIN, die berühmte Opernsängerin ELISABETH MARIA („LILLI“) LEHMANN-KALISCH (1848-1929), den Bariton und Theaterintendanten ANGELO NEUMANN (1838-1910) oder den Dirigenten HERMANN LEVI (1839-1900) zu instrumentalisieren. Wie viele andere äusserte selbst WAGNERS Schwiegervater FRANZ LISZT (1811-1886) Unverständnis über dessen antisemitisches Pamphlet von 1850/1869. „Begründen“ mochte dies alles höchstens WAGNERS

sowie auf den damals gefeierten Opernkomponisten GIACOMO MEYERBEER (1791-1864) freien Lauf liess⁹³. Doch bereits 1852 schloss sich der deutsch-russische Musikschriftsteller WILHELM VON LENZ (1804-1883) RICHARD WAGNER an und wollte einen Gegensatz zwischen einem „wirklichen Künstler“ und einem jüdischen Komponisten wie MENDELSSOHN konstruieren. So sah sich der berühmte Wiener Musikkritiker EDUARD HANSLICK (1825-1904) bereits 1858 genötigt, gegen MENDELSSOHNs Herabwürdigung zu einer „falschen Zwischenbildung“ der Musikgeschichte anzuschreiben.

66 Als dann die üble Saat wagnerschen Antisemitismus⁹⁴ aufgegangen war, wurde FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Musik während des Dritten Reiches unter den Nationalsozialisten durch das Gesetz vom 4. Juli 1933 über die Vermittlung von Musikaufführungsrechten der Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda (also von PAUL JOSEPH GOEBBELS [1897-1945]) unterworfen⁹⁵ und damit *de facto* streng verboten; was die Nazis von MENDELSSOHN fanden, wurde konfisziert, unterdrückt und vielleicht zerstört. MENDELSSOHNs berühmte und unerreichte Schauspielmusik zu SHAKESPEARES *Ein Sommernachtstraum* vertonte im Auftrag der Nazis neben vielen anderen auch CARL ORFF (1895-1982) in peinlich hybrider Verdrängungsabsicht neu⁹⁶. Damit hatte MENDELSSOHN praktisch erst nach dem Wiederaufbau Deutschlands in den vergangenen sechs Jahrzehnten die Chance einer Wiederentdeckung.

Eb Herkunft, Jugend und Ausbildung

67 Anders als die Politik mit Erbmonarchien oder sonstigen Familiendynastien⁹⁷ kennt die Kulturgeschichte nicht sehr viele Familien, die über mehrere Generationen hinweg

Überzeugung: "*Ich bin ein Genie! Für mich gelten andere Werte!*", welche er bereits 1832 beim Ausschluss aus der Studentenverbindung *Corps Saxonia Leipzig* äusserte, nachdem er wiederholt die Pension seiner Mutter veruntreut hatte.

⁹³ Während dessen Lebenszeit etwa lobte WAGNER in einer Rezension zur Dresdener Aufführung MENDELSSOHNs Oratorium *Paulus* als ein grosses Meisterwerk (vgl. WAGNER: *Paulus*, 149f). MENDELSSOHNs Symphonie-Kantate *Der Lobgesang* nach Worten der Heiligen Schrift B-Dur in op. 52 nannte RICHARD WAGNER nach MENDELSSOHNs Ableben *öffentlich* eine „blöde Unbefangenheit“. In *privaten* Gesprächen hat WAGNER gegenüber seinem Schüler, dem Dirigenten HANS GUIDO VON BÜLOW (1830-1894), der mehrere Opern WAGNERS uraufgeführt hat und dem WAGNER die 1858 angetraute Gattin COSIMA LISZT (1837-1930) abspenstig gemacht hat, MENDELSSOHN als das stärkste „spezifisch musikalische“ Talent seiner Zeit bezeichnet. Vgl. WERNER 86.

⁹⁴ Freilich waren RICHARD WAGNER und seine 2. Frau COSIMA WAGNER-LISZT nicht die einzigen treibenden Kräfte antisemitischen Rassenwahns; selbst ein habilitierter Geschichtspräsident (HEINRICH VON TREITSCHKE) und zwei evangelische Theologen (ADOLF STOECKER und GOTTLIEB AUGUST SCHÜLER) beteiligten sich neben vielen anderen an der giftigen Aussaat. WAGNERS Gesprächszirkel in der Villa Wahnfried in Bayreuth sollte freilich eine der treibendsten Kräfte werden. In Italien, Frankreich, Österreich und der Schweiz waren Antijudaisten hingegen weit stärker in katholischen und konservativen Kreisen zu suchen, allen voran Papst PIUS IX. Vgl. MATTIOLI 111-143, speziell 134f; LANG 337-372, speziell 339 und 342f; HASLER 251f sowie SEIBT 140-142 und 206f betreffend die Affären EDGARDO MORTARA (1858) und FORTUNATO COEN (1864).

⁹⁵ Vgl. WALK 35 Nr. 165. Auch MENDELSSOHNs Standbild vor dem Gewandhaus in Leipzig wurde entfernt: ZWEIG, 422.

⁹⁶ Vgl. dazu WILI, *Carmina Burana*, 11 Rz. 21 und 16 Rz. 29.

⁹⁷ Für neue Dynastietendenzen seit dem Niedergang der Monarchie seien hier unter den weltumspannend Dutzenden von Beispielen nur einige wenige Hinweise zu verschiedensten Nationen aufgeführt: Von den bisher 43 *US-Präsidenten* stammten 8 aus 4 Familien; von den 62 japanischen Ministerpräsidenten seit Ende des II. Weltkrieges stammten 6 aus 3 Familien; in *Polen* bekleideten zwei Zwillingbrüder gleichzeitig das Staatspräsidenten- und das Ministerpräsidentenamt, in *Griechenland* stellten seit dem II. Weltkrieg 3 Familien während 56 der letzten 92 Jahre den Ministerpräsidenten und während 10 der letzten 35 Jahre zusätzlich den Staatspräsidenten; JAWAHARLAL NEHRU und seine direkten Nachkommen regierten *Indien* während 38 der 42 Jahre

absolute Spitzenvertreter gestellt haben. Das bedeutendste Beispiel stellt die über nicht weniger als fünf Generationen hin währende Musikerdynastie BACH mit dem absoluten Zenith JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) dar. Anders die Familie MENDELSSOHN: FELIX MENDELSSOHN'S Ahnen mütterlicherseits waren grosse jüdische *Theologen* (Rabbi MOSES ISSERLES [1520-1572]) oder – wie FELIX MENDELSSOHN'S Urgrossvater DANIEL ITZIG [1723-1799] – *Münzjuden*⁹⁸ im Dienste FRIEDRICHS II. von Preussen. Väterlicherseits war FELIX MENDELSSOHN'S Grossvater der berühmte *Philosoph* der jüdischen Aufklärung, MOSES MENDELSSOHN (1729-1786), Freund GOTTHOLD EPHRAIM LESSINGS (1729-1781) und lebendes Vorbild für dessen Hauptfigur im 1779 veröffentlichten Schauspiel *Nathan der Weise*. Von MOSES MENDELSSOHN'S sechs Kindern aus der Ehe mit FROMET GUGENHEIM (1737-1812) ging jedes einen ausgeprägt eigenen Weg: Die älteste Tochter BRENDEL MENDELSSOHN (1764-1839) liess sich 1799 nach 16 Jahren Ehe durch das Rabbinatsgericht vom jüdischen Bankier SIMON VEIT (1754-1819) scheiden, nachdem sie 1797 im Berliner Salon von HENRIETTE HERZ (1764-1847) den Pastorensohn (KARL WILHELM) FRIEDRICH SCHLEGEL (1772-1829) kennen gelernt hatte, um dann 1804 als DOROTHEE zum Protestantismus zu konvertieren und den Kulturphilosophen, Schriftsteller und Übersetzer zu heiraten, 1808 mit SCHLEGEL zusammen zum Katholizismus zu konvertieren und fortan als Übersetzerin und Schriftstellerin ihr Leben zu bestreiten. Ebenfalls zum Katholizismus konvertierte ihre jüngere Schwester HENRIETTE (MARIA) MENDELSSOHN (1768-1831), welche in Paris als Erzieherin wirkte.⁹⁹ RECHA (1766-1831) und der Buchhalter und seit 1795 selbstständige Bankier JOSEPH (1770-1835) MENDELSSOHN blieben ihrer Herkunftsreligion verbunden, derweil der technisch begabte NATHAN MENDELSSOHN (1782-1852) Instrumentenbauer wurde und sich 1809 evangelisch taufen liess.

68 Als fünftes der sechs Kinder ging aus MOSES und FROMET MENDELSSOHN'S Ehe ABRAHAM MENDELSSOHN (1776-1835) hervor, der unter der Ablehnung und Ausgrenzung als Jude besonders stark litt. Nach einer Bankkaufmannslehre und ersten Berufserfahrungen aus Paris zurückgekehrt, heiratete er 1804 die ebenfalls jüdische Fabrikantentochter LEA SALOMON (1777-1842). 1805 trat er als Teilhaber in die Bank seines Bruders JOSEPH ein. Bald wurde den Eheleuten ABRAHAM und LEA MENDELSSOHN-SALOMON die erste Tochter geschenkt: FANNY ZIPPORA CAECILIE MENDELSSOHN (1805-1847), von der die Mutter bei der Geburt feststellte: „Das Kind hat ja BACHSche Fugenfinger!“¹⁰⁰. In der Tat: FANNY war genial

zwischen 1947 und 1989, und in der Schweiz stammen 6 der bisher 119 gewählten Bundesräte seit 1848 aus 3 Familien, und in *Grossbritannien* repräsentierte WINSTON SPENCER CHURCHILL seine Familie bereits in dritter direkt aufeinanderfolgender Generation im Kabinett.

⁹⁸ Juden waren im zunftorientierten Mittelalter vielenorts von den meisten Gewerbearten ausgeschlossen, nicht aber von der Geldleihe. Daraus entwickelte sich im 16.-18. Jahrhundert an Fürstenhöfen das Amt eines Hoffaktors, der als selbstständiger Kaufmann dem Fürsten für die Beschaffung von Geldmitteln, d.h. für den Erwerb der nötigen Edelmetalle einerseits und die Prägung andererseits verantwortlich war. Daraus haben sachbefasste Juden später weitere Kenntnisse entwickelt; manche wurden zu versierten Bankiers.

⁹⁹ Entsprechend abfällig über BRENDEL DOROTHEA MENDELSSOHN wegen Verlassens ihres jüdischen Gatten SIMON VEIT zugunsten „eines Buhlen“, d.h. des Philosophen FRIEDRICH VON SCHLEGEL, sowie über ihre Schwester HENRIETTE MARIA MENDELSSOHN wegen ihrer Konversion zum Katholizismus und des Küssens der Füsse des Papstes sowie schliesslich auch über ABRAHAM MENDELSSOHN BARTHOLDY, weil er seine Kinder protestantisch taufen liess, nachdem bereits GOTTHOLD EPHRAIM LESSING seine Freundschaft mit MOSES MENDELSSOHN durch seine Hinwendung zum Spinozismus (d.h. der religionskritischen rationalistischen Philosophie des sephardischen Juden BARUCH DE SPINOZA [1632-1677]) verraten habe: GRAETZ II 894f.

¹⁰⁰ FEIL 585. - Es mag zunächst erstaunen, dass die Jüdin LEA MENDELSSOHN-SALOMON – sie konvertierte erst 1822 zusammen mit ABRAHAM zum Protestantismus – eine derart ausgeprägte Vorliebe für den christlichen und um die Wende zum 19. Jahrhundert weitestgehend vergessenen JOHANN SEBASTIAN BACH hatte; doch hatte LEA MENDELSSOHN ihrerseits Cembalounterricht beim BACH-Schüler JOHANN-PHILIPP KIRNBERGER (1721-1783) genossen; zudem war ihre Tante, SARAH LEVY-ITZIG

musikalisch.¹⁰¹ Mit zwölf Jahren spielte sie ihrem Vater zum 42. Geburtstag JOHANN SEBASTIAN BACHS gesamtes *Wohltemperiertes Klavier* BWV 846-893 vor. 1809 wurde JAKOB LUDWIG FELIX MENDELSSOHN geboren. Zwischen ihm und seiner älteren Schwester entstand alsbald eine ausgesprochen starke Geschwisterfreundschaft, die das ganze Leben anhalten sollte. Der Tod FANNYS durch Hirnschlag im Alter von nur 42 Jahren am 14. Mai 1847¹⁰² brach auch FELIX 1847 den Lebensmut; er starb kein halbes Jahr später am 4. November 1847 erst 38jährig an Erschöpfung. FANNY und FELIX erhielten noch zwei weitere Geschwister: REBEKKA (1813-1858) und PAUL (1813-1874). 1811 floh die ganze damals noch vierköpfige Familie MENDELSSOHN aus dem von NAPOLEÓN BONAPARTES Truppen besetzten Hamburg zunächst nach Wien, später nach Berlin.

69 Als Vater ebenso treu besorgt und liebend wie streng, erwartete ABRAHAM von seinen vier Kindern, dass sie täglich um fünf Uhr aufstanden, um zu üben. Aber er besorgte ihnen auch hervorragende Privatlehrer, beispielsweise 1819-1827 den nachmaligen Berliner Altphilologieprofessor KARL WILHELM LUDWIG HEYSE (1797-1855)¹⁰³, den Vater des Dichters und Literaturnobelpreisträgers von 1910, PAUL JOHANN LUDWIG VON HEYSE (1830-1914)¹⁰⁴, damit sie eine ausgesucht hervorragende Bildung geniessen konnten. Dies erklärt – zusammen mit dem Umstand, dass LEA MENDELSSOHN englisch, französisch und italienisch lernte, glühend gerne FRIEDRICH SCHILLERS (1759-1805) Werke verschlang und HOMER heimlich in der griechischen Originalfassung las – den ungemein breiten klassisch-

(1761-1854), DANIEL ITZIGS Tochter, WILHELM FRIEDEMANN BACHS (1710-1784), des hochbegabten ältesten BACH-Sohnes einzige Berliner Klavierschülerin gewesen.

¹⁰¹ Erst langsam hat in den vergangenen beiden Jahrzehnten die Erschliessung des riesigen Oeuvres (rund 400 Kompositionen) von FANNY HENSEL-MENDELSSOHN begonnen; wenige ihrer vielen Werke (zwei Sonaten, Klavierwerke, ein Oratorium, viele ein- und mehrstimmige Lieder, Chorwerke, zwei Klaviertrios, ein Klavierquartett, ein Streichquartett, eine Orchesterouvertüre, drei Kantaten, zwei Szenen aus Werken JOHANN WOLFGANG VON GOETHES für Chor und Klavier) erst sind eingespielt, sieht man von den sieben Liedern ab, welche FELIX MENDELSSOHN unter *eigenem* Namen veröffentlichte (nämlich op. 8 Nrn. 2, 3 und 12 [1828], op. 9 Nrn. 7, 10 und 12 [1830] sowie op. 34 Nr. 4 [*Suleika* „Ach, um deine feuchten Schwingen“ 1836 = MWV K 92]; dazu vgl. FEIL 557f), die in Wirklichkeit aber von FANNY stammen! Dies lässt sich erst verstehen, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass vor der 1886 in Bern ausgehandelten internationalen Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst, welche am 5. Dezember 1887 in den acht Staaten Belgien, Deutschland, Frankreich, Grossbritannien, Italien, Schweiz, Spanien und Tunesien) in Kraft trat, in keinem Staat eine Anerkennung des Urheberrechts für Werke aus einem andern souveränen Staat existierte. Der französische Schriftsteller VICTOR HUGO (1802-1885) hatte die Ausarbeitung entsprechender internationaler Normen angeregt. Vor ihrer Ratifizierung lehnten es Staaten häufig ab, Werke anderer Nationen als geschützt zu behandeln. Ausländische Raubdrucke waren damit unanfechtbar gewesen. Noch LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) hatte sich gegen missbräuchliches Verlegen von Raubdrucken seiner Kompositionen nur damit behelfsweise wehren können, dass er seine Opusnummern willkürlich vergab und so vorausplanende Behändigung seiner Manuscripte zum Zwecke illegaler Editionen erschwerte. Auch MENDELSSOHNs Opuszahlen sind völlig verquer vergeben (z. B. die *Reformationssymphonie* von 1829 als op. 107 oder die beiden Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier von 1832 als op. 113 und op. 114), doch hat dies andere Gründe: MENDELSSOHN hat weniger als den siebten Teil seiner 770 Werke des Drucks und damit der Vergabe einer Opuszahl für würdig erachtet. Viele seiner Werke wurden *posthum* veröffentlicht, und das erste „vervollständigte“ Werkverzeichnis mit 121 Opuszahlen wurde vom Geiger JULIUS RIETZ (1812-1877) erstellt.

¹⁰² Die Geschichte der Familie MENDELSSOHN seit der Geburt MOSES MENDELSSOHNs bis zum Hinschied FANNY und FELIX MENDELSSOHNs ist aus intimer Kenntnis anhand der Briefwechsel und Tagebücher erschlossen worden durch FANNYS HENSEL-MENDELSSOHNs einzigen Sohn, SEBASTIAN HENSEL (1830-1898): Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847.

¹⁰³ KARL WILHELM LUDWIG HEYSE war mit JULIE SAALING geb. SALOMON (1788-1863), einer Cousine von LEA MENDELSSOHN-SALOMON verheiratet.

¹⁰⁴ PAUL VON HEYSE gehörte zu den von JOHANNES BRAHMS (1833-1897) für seine Liedvertonungen bevorzugten Lyrikern: Vgl. Fn. 127 hiernach.

humanistischen Wissenshorizont FELIX MENDELSSOHN, der doch niemals eine öffentliche Schule besucht hat¹⁰⁵. Nach solider Unterweisung im Klavierspiel bei ihrer Mutter LEA MENDELSSOHN-SALOMON verschaffte ABRAHAM MENDELSSOHN seinen hoch begabten Kindern Musikunterricht bei CARL FRIEDRICH ZELTER (1758-1832), dem Freund JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832), nachdem er sie zuvor 1816 auf eine längere Reise nach Paris mitgenommen und dort von der Pianistin ANNE CATHÉRINE MARIE BIGOT-KIÉNE (1786-1820)¹⁰⁶ pianistisch hatte unterweisen lassen. Zurück von dieser Reise, erlernte FELIX in Berlin ausserdem bei Konzertmeister KARL WILHELM HENNING (1784-1867) und später bei seinem Freund EDUARD RIETZ (1802-1832)¹⁰⁷ Violine und Bratsche spielen und setzte seine Klavierausbildung beim Pianisten und Komponisten LUDWIG BERGER (1777-1839) fort.

70 1818 trat FELIX erstmals als Pianist in einem Kammerkonzert auf, begann zusammen mit FANNY im Alt-Register von CARL ZELTERS Akademiechor mitzusingen und nahm bald darauf bei ZELTER auch Kompositionsunterricht. Ein Jahr darauf setzten MENDELSSOHNs erste Kompositionsversuche ein, und innert kürzester Zeit begann der Zehnjährige nun mit einer wahren kompositorischen Schaffensorgie. Allein 1820 schrieb FELIX Klaviersonaten, Orgelstücke, Lieder, ein viersätziges *Klaviertrio* in c-moll BWV Q 3, eine *Sonate für Violine und Klavier in F-Dur* BWV Q 2, eine *Hochzeitskantate* BWV E 1 und gar drei Szenen zu einem Musikdrama (*Die Soldatenliebschaft* BWV L 1), insgesamt an die sechzig Werke.

71 1821 zeigte CARL ZELTER seinen zwölfjährigen Schüler FELIX MENDELSSOHN dem sechsmal älteren Freund JOHANN WOLFGANG VON GOETHE in Weimar. Dabei wurde ein Streichquartett des Zwölfjährigen aufgeführt, und als Pianist brillierte MENDELSSOHN in Improvisation und Ab-Blatt-Spiel gleichermassen. Kein Wunder, schrieb der hoch betagte Dichterstürm dem jungen Knaben ein eigenes Gelegenheitsgedicht:

„Wenn das Talent verständig waltet
Wirksame Tugend nie veraltet;
Wer Menschen gründlich konnt' erfreun
Der darf sich vor der Zeit nicht scheun;
Und möchtet ihr ihm Beifall geben
So gebt ihn uns, die wir ihn frisch beleben.“¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Rz. 82 hiernach.

¹⁰⁶ Die Elsässerin MARIE BIGOT-KIÉNE, Gattin eines Bibliothekars, hatte als Pianistin auch bereits JOSEPH HAYDN und vor allem LUDWIG VAN BEETHOVEN fasziniert, als sie 1805 seine eben fertig gestellte Klaviersonate in f-moll op. 57, die *Appassionata*, direkt aus seinem mit Korrekturen übersähten Manuscript spielte (RIEZLER 42).

¹⁰⁷ MENDELSSOHN widmete sein um 1821/1822 geschaffenes und noch stark am Doppelkonzert JOHANN SEBASTIAN BACHS (BWV 1043 in d-moll) orientiertes erstes *Violinkonzert in d-Moll* ebenso seinem Freund EDUARD RIETZ wie 1825 auch sein berühmtes *Oktett für Streichinstrumente in Es-Dur* op. 20 und sein 1826 vollendetes erstes *Streichquintett* in A-Dur op. 18 = BWV R 21, das er 1832 unter dem Eindruck des Hinschieds des Widmungsträgers stark überarbeitete, indem er die Binnensätze umstellte und ein *Menuett in fis-Moll* durch ein Intermezzo (*Andante sostenuto in F-Dur*) ersetzte.

¹⁰⁸ Hier zitiert nach WERNER 63. – Für FELIXs Schwester FANNY, seine glühende Verehrerin gab GOETHE ZELTER mit den Worten: „Gib das dem lieben Kinde“ ein weiteres Gedicht mit, das folgendermassen lautet:

„Wenn ich mir in stiller Seele
Singe leise Lieder vor
Weil ich fühle, dass sie fehle
Die ich einzig auserkor.
Möcht' ich hoffen, dass sie sänge
Was ich Ihr so gern vertraut,
Ach! aus dieser Brust und Enge
Drängen frohe Lieder laut.“

GOETHEs Tagebuchnotizen zeigen, wie stark ihn der Teenager MENDELSSOHN beeindruckt hat.¹⁰⁹ Die beiden schätzten einander ausserordentlich¹¹⁰ und blieben miteinander in Kontakt.

72 Ausserdem lernte der zwölfjährige MENDELSSOHN 1821 den grossen Romantiker CARL MARIA VON WEBER (1786-1826) kennen, der als Komponist, Dirigent und Pianist den Teenager MENDELSSOHN nachhaltig beeinflussen sollte. CARL MARIA VON WEBER war ein Cousin von MOZARTS Witwe CONSTANZE MOZART-WEBER (1762-1842) und brachte 1821 gerade seine bedeutendste Oper, den *Freischütz* in Berlin zur Uraufführung¹¹¹. Daneben schuf MENDELSSOHN 1821 die ersten fünf¹¹² seiner zwölf dreisätzigen Streichersinfonien, einige vierstimmige Motetten, zwei Singspieleinakter (*Soldatenliebschaft* MWV L 1 und *Die beiden Pädagogen* MWV L 2) sowie Teile eines weitem Singspiels (*Die wandernden Komödianten* MWV L 3).

Ec Taufe und Reisen

73 Statt ihren ersten Sohn FELIX nach jüdischer Sitte als Dreizehnjährigen *Bar mizwa*¹¹³ werden zu lassen, erzogen ABRAHAM und LEA MENDELSSOHN-SALOMON ihre Kinder praktisch von Geburt an im evangelischen Glauben und liessen sie am 21. März 1816 taufen. Als letzte konvertierten ABRAHAM und LEA MENDELSSOHN auf der Rückreise von der mehrmonatigen Schweizer Reise in Frankfurt am 4. Oktober 1822 zum Protestantismus¹¹⁴ und erweiterten gleichzeitig ihren Familiennamen MENDELSSOHN nach dem Vorbild von LEAS Bruder und ABRAHAMS Schwager JAKOB SALOMON – er war mit der Taufe in die preussische Diplomatie aufgenommen worden – um den Zusatz BARTHOLDY¹¹⁵. Zuvor hatte die ganze Familie ABRAHAM und LEA MENDELSSOHNs während mehrerer Monate Süddeutschland und die Schweiz besucht, wo sie von Schaffhausen und Altstätten im Rheintal via Stoss, Wattwil, Glarus, Zug und Schwyz in die Innerschweiz zu einer Besteigung der Rigi und zum Fuss des Gotthard, dann über Luzern, Huttwil, Sumiswald, Walkringen, Grossehöchstetten, Oberdiessbach und Thun nach Interlaken, Lauterbrunnen, Mürren, Wengernalp, Grindelwald, Giessbachfälle, Haslital, Interlaken, Spiez, Bern, Freiburg und Vevey via Schloss Chillon, Clarens, Aigle, Bex und das Rhonetal hinauf zum Simplon, allerdings ohne wie geplant zu den Borromäischen Inseln am Süden des Lago Maggiore zu gelangen, zurück nach Saint-Maurice, anschliessend nach Chamonix und schliesslich via Lausanne – hier traf FELIX MENDELSSOHN am 9. September 1822 völlig zufällig auf den grossen Pariser

¹⁰⁹ Um dies richtig einzuordnen, muss man wissen, dass GOETHE nicht nur Dichterst und Naturwissenschaftler (u.a. Entdecker eines kleinen menschlichen Knöchelchens), Jurist und Minister war, auch nicht nur Erfinder einer eigenen Farbtheorie, sondern auch Verfasser einer tabellarischen Tonlehre in zwei Versionen; vgl. CANISIUS, 180ff, speziell 229-233.

¹¹⁰ Musikalisch schlug sich dies beispielsweise nieder in FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Vertonung von GOETHEs Gedicht von 1799 *Die erste Walpurgisnacht*. Ballade für Chor und Orchester op. 60 = MWV D 3, die 1833 kurz nach GOETHEs Hinschied uraufgeführt, später von MENDELSSOHN nochmals gründlich überarbeitet und 1844 herausgegeben wurde.

¹¹¹ Bei MENDELSSOHN schlug sich dies nieder in Form einer Musik zu einer *Freischütz*-Parodie MWV M 4. Zu WEBERs *Freischütz* vgl. FEIL 539-543.

¹¹² Nämlich Nr. 1 in C-Dur MWV N 1, Nr. 2 in D-Dur MWV N 2, Nr. 3 in e-moll MWV N 3, Nr. 4 in c-moll MWV N 4 und Nr. 5 in B-Dur MWV N 5.

¹¹³ Als Dreizehnjähriger wird ein Jude *Bar mizwa* = בר מצוה d.h. religiös mündig und somit voll berechtigter und pflichtiger Sohn des Gesetzes, der im jüdischen Gottesdienst auch Texte des Ersten Testaments in hebräischer Sprache vorzulesen hat. Vielleicht war die Schweizer Reise 1822 für die assimilationswilligen Eltern auch ein guter Vorwand, um FELIX' Bar Mizwa-Feier ohne grosses Aufhebens in der jüdischen Gemeinde zu umgehen: FELIX war 1822 13jährig.

¹¹⁴ Vgl. Brief FANNY MENDELSSOHNs aus Bern vom 31. August 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 22, 98, 128, 150 Fn. 78 und 153 Fn. 15.

¹¹⁵ KAZNELSON 8, 722, 877 und 879f.

Opernkomponisten JACQUES FRANÇOIS ÉLIE FROMENTAL HALÉVY (1799-1862)¹¹⁶ – nach Genf reiste, bevor sie via Yverdon – hier musste FELIX am 23. September 1822 frühmorgens vor der Abreise noch dem hochbetagten Pädagogen JOHANN HEINRICH PESTALOZZI (1746-1827) vorspielen¹¹⁷ – Neuenburg, Val de Ruz, Saint-Imier, Sonceboz, Pierre Pertuis, Moutier, Laufen und Basel nach Deutschland zurückkehrte. Privatlehrer HEYSE begleitete die Familie, so dass die Ausbildung der Kinder keinen Unterbruch erlitt.

74 Im Rahmen dieser Reise also besuchte die Familie MENDELSSOHN vom 31. August bis zum 4. September 1822 bei garstigem Wetter auch die Stadt Bern. Kein einziges Mal gaben die tief hängenden Wolken der Familie bei ihren wiederholten Besuchen auf der Münsterplattform die Sicht auf die Alpen frei.¹¹⁸ Offensichtlich war aber in Bern nicht nur das Wetter tadelnswert; die 17jährige FANNY – sie schrieb Dutzende Briefe aus der Schweiz – berichtet vom Besuch schöner Strassen beim Stadtgraben, dem prächtigen (Burger)Spital, vom Mangel an vernünftigem Deutsch, weil in Bern französisch „überhaupt bon ton zu sein“ scheine; und unverblümt: „Uebrigens ist der ganze Canton Bern, und namentlich die Hauptstadt, für Sittenverderbniss berüchtigt. Du glaubst nicht, was man davon für Geschichten erzählt. – Der gesellschaftliche Ton in Bern soll in den vornehmen Zirkeln unmässig steif sein. ... Kein einziger von allen denen die wir in Bern kennen lernten, war mit der Stadt zufrieden. Alle tadelten die Lebensweise der Einwohner.“¹¹⁹ Und zur Illustration des erwähnten gesellschaftlichen Tons: „Nachmittags gingen wir wieder allein aus, besuchten die hochrathsherrliche, republicanisch-grosskleinstädtisch-steife Familie Z.“¹²⁰ Am 3. September 1822 spielte FELIX MENDELSSOHN vor der ganzen Bekanntschaft der Familie in der Kirche die Orgel und erntete Lob und Bewunderung.¹²¹

75 Musikalisch müssen die Schweizer Eindrücke der Familie MENDELSSOHN ebenfalls zwiespältig gewesen sein; FANNY resumiert gegen Ende der Schweizer Reise aus Genf: „Ein rein gestimmtes Instrum(ent haben) wir seit unserer Abreise noch nicht angetroffen“.¹²² Über die Schweizer Sängerinnen äusserte sich FELIX MENDELSSOHN humorvoll-kritisch.¹²³ Und natürlich begegnete FELIX MENDELSSOHN in der Schweiz auch dem Jodeln: In der freien Bergwelt empfand er es als „schön“: es „hängt genau mit dem Bilde zusammen, das ich mir

¹¹⁶ Brief FANNY MENDELSSOHNs vom 11. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 108 mit Fn. 97. HALÉVY, eigentlich ELIAS LÉVY, Sohn eines jüdischen Kantors aus Paris, war 1819 als Preisträger des Prix de Rome, des bedeutendsten kompositorischen Preisausschreibens (spätere Gewinner u.a. 1825 ADOLPHE ADAM [1803-1856], 1830 HECTOR BERLIOZ [1803-1869, dazu vgl. Rz. 87 hiernach], 1832 AMBROISE THOMAS [1811-1896], 1839 CHARLES GOUNOD [1818-1893], 1857 GEORGES BIZET [1838-1875], 1863 JULES MASSENET [1842-1912], 1884 CLAUDE DEBUSSY [1862-1918], 1901 MAURICE RAVEL [1875-1937], 1908 NADJA BOULANGER [1887-1979], 1913 LILI BOULANGER [1893-1918], 1919 JACQUES IBERT [1890-1962], 1938 HENRI DUTILLEUX [*1916]) europaweit berühmt geworden. Die bekannteste unter HALÉVYS 40 Opern ist *La juive* (1835) auf ein Libretto von EUGÈNE SCRIBE (1791-1861). Dazu vgl. FEIL 569f.

¹¹⁷ Vgl. Rz. 76 hiernach.

¹¹⁸ Briefe FANNY MENDELSSOHNs aus Vevey vom 5./6. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN und vom 7./8. September 1822 an Grossmutter BELLA SALOMON, sowie aus Bern vom 31. August 1822 an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER, in: KLEIN, Schweizer Reise, 99-101 und 136.

¹¹⁹ Brief FANNY MENDELSSOHNs aus Vevey vom 5./6. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 100.

¹²⁰ Brief FANNY MENDELSSOHNs aus Vevey vom 5./6. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 100f; einen 2. Besuch bei besagter Familie nennt FANNY gar ganz direkt „eine ennüyanthe Theeabfütterung. Man sprach französisch aus Steifheit und langweilte sich ex officio.“

¹²¹ Brief FANNY MENDELSSOHNs aus Vevey vom 5./6. September 1822 an MARIANNE MENDELSSOHN, in: KLEIN, Schweizer Reise, 100.

¹²² Brief FANNY MENDELSSOHNs an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER aus Genf vom 17. September 1822, in: KLEIN, Schweizer Reise, 137.

¹²³ Brief FELIX MENDELSSOHNs an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER vom 13. September 1822; dazu KLEIN, Schweizer Reise, 21 und 139 Fn. 27.

von einer Gegend mache, und gehört gleichsam zu einer Schweizer Landschaft“.¹²⁴ Die Anklänge in seinen beiden *Streichersymphonien* Nr. 9 und Nr. 11¹²⁵ legen Zeugnis davon ab. Ganz besonders interessierte sich FELIX MENDELSSOHN für die Schweizer Orgeln, die er auch allenthalben spielte.¹²⁶ Trotz dieser scheinbar eher mageren Ausbeute sollte diese erste Schweizer Reise der Familie MENDELSSOHN musikgeschichtlich von grösster Bedeutung werden.¹²⁷

76 Nach dem Urteil seiner älteren Schwester FANNY wurde FELIX auf der ersten Schweizer Reise erwachsen, was sich schon an der Schur seiner ehemals langen Haare zeige. Neben Lernen, Reisen, Malen und Konzertieren fand der auch auf der Reise von den Eltern zu rastlosem Arbeiten angehaltene 13Jährige auch noch Zeit zum Komponieren, so unter anderem die Oper *Die beiden Neffen oder der Onkel aus Boston* MWV L 4 – sie wurde dann an MENDELSSOHN'S 15. Geburtstag (3. Februar 1824) uraufgeführt¹²⁸ – und ein *Klavierkonzert in a-moll* MWV O 2, das er in einem Konzert der damals weltberühmten Sopranistin ANNA PAULINE MILDER-HAUPTMANN (1785-1838)¹²⁹ uraufführte, am 18. September 1822 in Sécheron das Lied *Von allen deinen zarten Gaben* MWV K 7, und schliesslich ab dem 20. September 1822 das *Quartett Nr. 1 für Klavier, Violine, Viola und Violoncello in c-moll* op. 1 = MWV Q 11.¹³⁰ Auf der Rückreise aus der Schweiz besuchte MENDELSSOHN neben JOHANN HEINRICH PESTALOZZI in Yverdon¹³¹ auch den damals hoch angesehenen Komponisten, Dirigenten und Violinvirtuosen LUDWIG SPOHR in Kassel.

77 „Wie die ganze Familie war auch FELIX von Land und Volk der Eidgenossen überaus angetan“¹³², derart stark, dass er die Schweiz später 1831 und nach seiner Heirat – seine

¹²⁴ Brief FELIX MENDELSSOHN'S an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER vom 13. September 1822; dazu KLEIN, Schweizer Reise, 21 und 139 Fn. 27. Aus dem Berner Oberland schickte MENDELSSOHN seinem Lehrer CARL FRIEDRICH ZELTER in Berlin einen Brief mit einem Bericht über das Jodeln der Schweizer: „Alle Schweizer Landleute können jodeln“, meinte er, und dass diese Art des Singens „im Zimmer“ rau und unangenehm, draussen jedoch, bei frühem Morgen und heiterem Wetter zum Geläute der Kühe im Tal, schön und enthusiastisch klinge. Die beiden musikalischen Zitate in den Streichersymphonien Nr. 9 und Nr. 11 (vgl. Fn. 125 hiernach) sind also Veredelungen des Dreizehnjährigen für das Zimmer ... FELIX MENDELSSOHN hat sich in der Schweiz auch das Volkslied *Mein Vater ist en Appenzeller* aufgezeichnet (vgl. MWV Anhang B Bst. e).

¹²⁵ Im 3. Satz Scherzo (Trio) seiner *Streichersymphonie* Nr. 9 in C-Dur *La Suisse* MWV N 9 verarbeitete FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY ein Schweizer Jodellied, und im 2. Satz: Scherzo: Commodo (*Schweizerlied*) seiner Streichersymphonie Nr. 11 in f-moll MWV N 11 verwendete er den Emmentaler Hochzeitstanz *Bin alben a wärti Tächter gsi*.

¹²⁶ KLEIN, Schweizer Reise, 21.

¹²⁷ Auf dieser Reise verliebte sich HEYSE in die ebenfalls mitreisende JULIE SAALING, seine spätere Frau (vgl. KLEIN, Schweizer Reise, 14-16). Der 1827 geschlossenen Ehe entsprang 1830 der Dichter PAUL JOHANN LUDWIG VON HEYSE (+1914), 1910 erster deutscher Literaturnobelpreisträger und danach im selben Jahr geadelt, von dem JOHANNES BRAHMS fünf Gedichte unsterblich vertonen sollte: im April 1852 *In dem Schatten meiner Locken* op. 6 Nr. 1, 1868 *Am Sonntag Morgen* op. 49 Nr. 1, 1874 *Klosterfräulein: Waldesnacht, du wunderkühle* op. 62 Nr. 3, 1884 *Mädchenlied* op.95 Nr. 6 und 1886/1887 *Auf die Nacht in der Spinnstub'n* op.107 Nr. 5.

¹²⁸ Vgl. Rz. 79 hiernach.

¹²⁹ Auf sie schnitt LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) die Partie der Leonore seiner Oper *Fidelio* (1814) zu, von deren Erstfassung *Leonore* (1805/06) die Titelpartie bereits durch ANNA PAULINE MILDER-HAUPTMANN uraufgeführt worden war.

¹³⁰ Brief FANNY MENDELSSOHN'S aus Frankfurt vom 30. September 1822 an Prof. KARL FRIEDRICH ZELTER, in: KLEIN, Schweizer Reise, 21f und 137. Auch FANNY hat auf der Reise komponiert; das erste ihrer beiden Lieder vom 17. August 1822 und vom 25. September 1822 wurde auf der Reise bei einem Hauskonzert in Bern uraufgeführt. KLEIN, Schweizer Reise, 21.

¹³¹ MENDELSSOHN'S mitreisender Privatlehrer KARL HEYSE feierte hier ein Wiedersehen mit seiner eigenen vormaligen Wirkungsstätte als Lehrer: vgl. KLEIN, Schweizer Reise, 12.

¹³² KLEIN, Schweizer Reise, passim. Vgl. auch Rz. 73 hiervor.

Frau CÉCILE CHARLOTTE SOPHIE JEANRENAUD (1817-1853) hatte auch Schweizer Wurzeln¹³³ – samt Gattin und Kindern 1842 sowie ein letztes Mal in seinem Todesjahr 1847 bereiste und seine Erlebnisse dabei erneut – Zeichen seiner vielseitigen Begabung – in vielen Aquarellen festhielt.¹³⁴

78 Nach der Rückkehr aus der Schweiz begannen ABRAHAM und LEA MENDELSSOHN 1822, die kammermusikalischen Sonntagsmatineen in ihrem Speisezimmer durch Zuzug von Berufsmusikern der königlichen Hofkapelle zu erweitern; doch blieb es dem 13jährigen FELIX vorbehalten, das kleine Orchester zu dirigieren, für welches er nun laufend neue Werke – 1823 insbesondere weitere sieben Streichersymphonien¹³⁵ schrieb. FANNY oder FELIX spielten bei diesen Gelegenheiten Klavier, FELIX' jüngerer Bruder PAUL MENDELSSOHN Violoncello, und die Schwester REBECCA sang. Zum Stammpublikum gehörten Kenner: CARL MARIA VON WEBER etwa oder der Politiker, Grossgrundbesitzer und Komponist ANTON Fürst RADZIWILL (1775-1833), Gatte der Nichte des Preussenkönigs FRIEDRICH II. des Grossen (1712-1786).¹³⁶ Ähnlich seinem Vorbild, dem „grossen Sebastian“ (JOHANN SEBASTIAN

¹³³ CÉCILES Vater AUGUSTE JEANRENAUD (1788-1919) stammte aus Neuchâtel, welches nach vierhundertjährigen Banden zum eidgenössischen Ort Bern 1815 vom Wiener Kongress einen Doppelstatus erhielt: Es war von 1815 an bis zum sog. Neuenburger Handel 1854-1856 zugleich Schweizer Kanton und Preussisches Fürstentum, bevor es schliesslich 1856 nach Putschversuchen, Unruhen und überaus heiklen internationalen Verwicklungen – Preussen und die Schweiz machten bereits gegeneinander mobil – ausschliesslich und endgültig Schweizer Kanton wurde. Vgl. dazu die einlässlichen Berichte, Kreditbeschlüsse und Verhandlungsergebnisse von Bundesrat und Parlament im Bundesblatt 1856 II 485-514, 519-527 und 741-762; 1857 I 27-46, 49-63, 621-638, 641-678, 693-705, 847-865 sowie 1859 I 9-14, 135-139 und 149f; zur Schlüsselrolle JOHANN KONRAD KERNS (1808-1888) und NAPOLEONS III. (1808-1873) in der Angelegenheit SCHOOP 389-419; ausserdem WILI, Bundesinterventionen 10f; STÖCKLI 189f.

¹³⁴ KLEIN, Felix Mendelssohn Bartholdys Reise in die Schweiz 1847, passim.

¹³⁵ Nämlich Nr. 6 in Es-Dur MWV N 6, Nr. 7 in d-moll MWV N 7, Nr. 8 in D-Dur MWV N 8, Nr. 9 in C-Dur *La Suisse* (zum 3. Satz vgl. Rz. 75 mit Fn. 125 hiervor) MWV N 9, Nr. 10 in h-moll MWV N 10, Nr. 11 in f-moll fünfsätzig (zum 2. Satz Scherzo Commodo vgl. Rz. 75 mit Fn. 125 hiervor) MWV N 11 und Nr. 12 in g-moll MWV N 12.

¹³⁶ ANTON Fürst RADZIWILL und König FRIEDRICH II. der Grosse sind zwei der wenigen grossen Beispiele komponierender Politiker. Der Violoncellovirtuose RADZIWILL schuf neben Liedern Klavierstücke und vertonte 1811-1830 auf CARL ZELTERS Anregung hin JOHANN WOLFGANG GOETHES *Faust*. Preussenkönig FRIEDRICH II. schrieb 1738 selber eine Symphonie, spielte als Schüler von JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773) hervorragend Querflöte, verfasste das Libretto zur Oper *Montezuma* von CARL HEINRICH GRAUN (1704-1759) und gab JOHANN SEBASTIAN BACH 1747 auf Schloss Sans-Souci das „königliche Thema“ zum Musikalischen Opfer BWV 1079 vor. In Polen gehörte dazu ausserdem IGNACY JAN PADEREWSKI (1860–1941), ein Klaviervirtuose und Komponist, der 1896-1902 in der Schweiz wohnte, nach seiner Übersiedlung in die Vereinigten Staaten US-Präsident WOODROW WILSON (1913-1921) von der Notwendigkeit des Wiedererstehens Polens (Punkt 13 des 14-Punkte-Programms WILSONS für die Neuordnung Europas nach dem I. Weltkrieg) zu überzeugen vermochte und Polen bei den Versailler Friedensverhandlungen als faktisch erster Ministerpräsident vertrat: PADEREWSKI hat neben einem grossartigen *Klavierkonzert in a-moll* op. 17 (1888) und einer *Symphonie in h-moll* op. 24 (1903-1908) auf das Thema der polnischen Nationalhymne viele virtuose Klavierstücke geschrieben und darf als FRÉDÉRIC CHOPINS (1811-1849) Erbe gelten. Zur Kategorie dieser Doppelbegabungen gehören noch Italiens bedeutendster Opernkomponist GIUSEPPE VERDI (1813-1901), der sich neben der Komposition von 29 Opern auf Betreiben des Ministerpräsidenten CAMILLO BENSO Graf CAVOUR (1810-1861) 1861 als Abgeordneter und auf Bitte des italienischen Königs VITTORE EMANUELE II. (1820-1878) 1874 als Senator im Vereinigten Italien des *Risorgimento* zur Verfügung stellte, und ähnlich MIKIS THEODORAKIS (*1925), mehrfach Parlamentsabgeordneter Griechenlands, 1990-1993 Minister in der Regierung KONSTANTINOS MITSOTAKIS, Komponist von 7 Symphonien, 5 Opern, Oratorien und Balletten wie *Zorbas*, *der Grieche*. ANTONÍN DVOŘÁK war seit 1901 ernanntes Mitglied des Herrenhauses der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie.

BACH)¹³⁷, begann MENDELSSOHN bereits als 15-Jähriger, den meisten seiner Kompositionen ein „H.d.m.“ (Hilf Du mir) oder ein „L.E.G.G.“ (Lass es gelingen, Gott!) voranzustellen. An geistlichen Werken schuf MENDELSSOHN noch 1822 die Chorstücke *Jube Dom'ne* MWV B 10, ein *Gloria* MWV A 1 für die Singakademie und das gross besetzte *Magnificat* MWV A 2 und 1823 erneut für die Singakademie ein *Kyrie* in c-moll MWV B 12.

79 Am 3. Februar 1824 brachte der 15-jährige FELIX MENDELSSOHN bei einem solchen Hauskonzert seine in der Schweiz komponierte¹³⁸ komische Oper *Die beiden Neffen oder der Onkel aus Boston* MWV L 4 zur Uraufführung. Einen Monat später begann er mit der Komposition seiner *Symphonie Nr. 1* (für grosses Orchester) in c-moll op. 11 = MWV N 13 und vollendete die Partitur innert vier Wochen, bevor er im gleichen Jahr neben der Motette *Jesus, meine Zuversicht* MWV B 13 das *Klavierquartett* in h-moll op. 3 MWV Q 17 und das (erst posthum herausgegebene) *Klaviersextett* in D-Dur op. 110 MWV Q 16 schuf. Bereits zu Weihnachten 1823 hatte sich der 14-Jährige eine Partiturabschrift der *Matthäuspasion* von JOHANN SEBASTIAN BACH gewünscht. Der Wunsch sollte für die Musikgeschichte von grösster Bedeutung werden.¹³⁹

80 Nachdem er ein *Kyrie* für Chor und Orchester in d-moll MWV A 3 komponiert hatte, durfte FELIX 1825 ABRAHAM MENDELSSOHN BARTHOLDY auf einer weiteren Pariser Geschäftsreise begleiten und begegnete dort dem königlichen Musikintendanten LUIGI CARLO ZENOBIO SALVATORE MARIA CHERUBINI (1760-1842) sowie ANDRÉ GEORGE LOUIS ONSLOW (1784-1853), FRANZ LISZT, JACQUES FROMENTAL HALÉVY¹⁴⁰, GIOACHINO ROSSINI (1792-1868), DANIEL-FRANÇOIS ESPRIT AUBER (1782-1871) und GIACOMO MEYERBEER (1791-1864)¹⁴¹. Der um zwei Jahre jüngere LISZT hatte nach dem spitzen Urteil des 16-jährigen MENDELSSOHN „viel Finger, wenig Gehirn“, und auch über die anderen erwähnten Pariser Musikgrössen fiel MENDELSSOHNs Urteil zuweilen sehr scharf (und meistens treffend) aus.¹⁴² ABRAHAM MENDELSSOHN wollte insbesondere das Urteil LUIGI CHERUBINIS über seinen Sohn hören. Und er durfte zufrieden sein; CHERUBINI befand: „*ce garçon est riche, il fera bien, il fait même déjà bien, mais il dépense trop de son argent, il met trop d'étoffe dans son habit – je lui parlerai, alors il fera bien*“.¹⁴³ Erst von da an nahm ABRAHAM MENDELSSOHN den Wunsch seines Sohnes ernst, Musiker zu werden. Auf der Rückreise begegneten Vater und Sohn MENDELSSOHN erneut GOETHE, dem MENDELSSOHN mittlerweile sein *Quartett Nr. 3 für Klavier, Violine, Viola und Violoncello* in h-moll op. 3 = MWV Q 17 gewidmet hatte.

81 Nach der Rückkehr nach Berlin zog Familie MENDELSSOHN in ein eigenes Haus mit Garten um: Das ehemalige Reckesche Palais und nachmalige Preussische Herrenhaus an der Leipzigerstrasse 3, heute Sitz des Deutschen Bundesrates¹⁴⁴. Dieses neue Heim wurde FELIX' Jugendparadies, Ort der Freundschaftspflege mit alten und neuen Bekannten. In diesem Garten, wo mehrere hundert Zuhörer den Hauskonzerten der Familie folgen konnten, komponierte der junge MENDELSSOHN alsbald seine ersten Meisterwerke: Noch 1825 das *Oktett in Es-Dur* op. 20 = MWV R 20, das *Quintett in A-Dur für zwei Violinen, zwei Violen und*

¹³⁷ BACH beendete seine Kompositionen oftmals mit S.D.G. für Soli Deo Gloria = Allein Gott gebührt die Ehre. Vgl. WERNER 61.

¹³⁸ Vgl. Rz. 76 hiavor.

¹³⁹ Vgl. Rz. 85 hiernach.

¹⁴⁰ Vgl. bereits Rz. 73 hiavor.

¹⁴¹ GIACOMO MEYERBEERS Bruder HEINRICH BEER (1794-1842) war verheiratet mit REBECCA (genannt BETTY) MEYER (1793-1850), einer Cousine FELIX MENDELSSOHNs, der Tochter MENDEL (später JOHANN MARTIN) MEYERS (+1832) und seiner Frau RECHA MENDELSSOHN (1767-1831): vgl. KLEIN, Schweizer Reise, 144 Fn. 57; LACKMANN 75.

¹⁴² WERNER 62.

¹⁴³ WERNER 62.

¹⁴⁴ Also der 2. Kammer des bundesdeutschen Zweikammerparlaments. Der deutsche Bundesrat entspricht in etwa dem Schweizer Ständerat.

Violoncello MWV R 21 = op. 18 oder am 6. August 1826 als Siebzehneinhalbjähriger die Konzert-Ouvertüre Nr. 1 zum *Sommernachtstraum* in E-Dur op. 21 = MWV M 13¹⁴⁵, die er als gerade mal 18-Jähriger am 20. Februar 1827 in Stettin uraufführen sollte, zusammen mit seinem (damals noch unveröffentlichten) Doppelkonzert für zwei Klaviere und Orchester in As-Dur MWV O 6¹⁴⁶ und LUDWIG VAN BEETHOVENS 9. Symphonie in d-moll op. 125¹⁴⁷. Hier schuf MENDELSSOHN 1826 auch ein achtstimmiges *Te Deum* MWV B 15. Ebenfalls im Herbst 1826 hatte MENDELSSOHN auf ein schwaches Libretto seine Oper *Die Hochzeit des Camacho* op. 10 = MWV L 5 vollendet, die der italienische Opernkomponist und Berliner Generalmusikdirektor GASPARE SPONTINI (1774-1851) zu FELIX' Erstaunen am 29. April 1827 uraufführte. Trotz des leidlichen Achtungserfolgs verliess MENDELSSOHN die Vorstellung vorzeitig und ging nach Hause, ohne das eigene Werk auch nur zu Ende zu hören.¹⁴⁸

82 FELIX MENDELSSOHN, der nie eine öffentliche Schule besucht hatte, wurde 1827 ohne Aufnahmeprüfung an die Berliner Universität zugelassen, nachdem er *Andria*, die 166 v. Chr. entstandene erste Komödie des lateinischen Lustspielautors PUBLIUS TERENTIUS AFER (~190-158 v. Chr.) in gleichem Versmass ins Deutsche übersetzt hatte. An der Universität studierte FELIX nun bei GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (1770-1831) Ästhetik, bei CARL RITTER (1779-1859) Geographie und bei EDUARD GANS (1798-1839) Geschichte der Freiheitsbewegungen und der französischen Revolution. Die Kollegienhefte zeugen von MENDELSSOHN'S grossem Interesse und Studieneifer. Daneben spielte er leidenschaftlich gerne Schach und (wie WOLFGANG AMADEUS MOZART!) Billard und schwamm, ritt und tanzte auch sehr gut.¹⁴⁹ An Gesellschaft fehlte es FELIX zu Hause keineswegs: Zur illustren Gästeschar zählten etwa der Theologe FRIEDRICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER (1768-1834), der Pianist und Komponist FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN (1810-1849), die Schriftsteller Gebrüder AUGUST WILHELM SCHLEGEL (1767-1845) und KARL WILHELM FRIEDRICH VON SCHLEGEL (1772-1829)¹⁵⁰, CHRISTIAN JOHANN HEINRICH (eigentlich: HARRY) HEINE (1797-1856) und BETTINA VON ARNIM (geborene ELISABETH CATHARINA LUDOVICA MAGDALENA BRENTANO, 1785-1859) sowie der Historiker KARL AUGUST VARNHAGEN VON ENSE (1785-1858) und seine Ehefrau RAHEL VARNHAGEN VON ENSE geb. LEVIN (1771-1833), die einen der bedeutendsten Berliner Literarischen Salons führte; RAHEL VARNHAGEN wurde ein Lieblingsziel von FELIX' Spottlust.

83 Im Spätsommer 1827 wanderte FELIX zu Fuss von Berlin nach Heidelberg, um ANTON FRIEDRICH JUSTUS THIBAUT (1772-1840), ordentlicher Universitätsprofessor für römisches Recht und Vorkämpfer des a cappella-Gesangsstils zu besuchen und mit ihm debattierend BACH'S Musik mit dem italienischen a cappella-Stil zu vergleichen. THIBAUT hatte nicht nur Pandektenlehrbücher geschrieben, sondern 1826 in Heidelberg sein Werk *Über Reinheit der*

¹⁴⁵ WERNER 64 vermutet, hierin habe sich die Begeisterung des Bildungsbürgertums für die SHAKESPEARE-Übersetzungen SCHLEGEL'S und TIECK'S niedergeschlagen. Wahrscheinlicher scheint mir, dass FELIX MENDELSSOHN damit zu dieser Begeisterung erst beigetragen hat. Hinter der Übersetzungsarbeit stand mit FRIEDRICH SCHLEGEL (vgl. auch Rz. 82 hiernach) zusammen auch dessen Gattin, DOROTHEE SCHLEGEL alias FELIX' Tante BRENDEL MENDELSSOHN (vgl. Rz. 67 in fine hiervor).

¹⁴⁶ Den Solopart spielte dabei FELIX MENDELSSOHN selber, den Solopart des zweiten Klaviers der 13 Jahre ältere Oratorien- und Balladenkomponist JOHANN CARL GOTTFRIED LOEWE (1796-1869), Organist an der Jakobikirche in Stettin.

¹⁴⁷ Dass MENDELSSOHN 18jährig fünf Wochen vor dessen Tod BEETHOVENS monumentales symphonisches Schlusswerk zur Aufführung brachte, kann als erstes Zeichen der Emanzipation von seinem (weiterhin verehrten) Lehrer CARL FRIEDRICH ZELTER gesehen werden, welcher BEETHOVEN eher ablehnend denn kritisch gegenüberstand. Zu weiteren derartigen Emanzipationsschritten MENDELSSOHN'S vgl. Rz. 85 hiernach.

¹⁴⁸ WERNER 64.

¹⁴⁹ WERNER 65.

¹⁵⁰ Vgl. Rz. 67 hiervor.

Tonkunst in 2. Auflage herausgegeben, in welchem er angebliche Missbräuche in der Kirchenmusik anprangerte und eine Rückkehr zu „klassischen“ Komponisten wie GIOVANNI PIETRO ALOISIO SANTE PIERLUIGI DA PALESTRINA (1514-1594), TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548-1611) und ORLANDO DI LASSO (1532-1594) postulierte.¹⁵¹ Mit diesem musiktheoretischen Werk fand THIBAUT breite Zustimmung und begründete so eine der Wurzeln des Cäcilianismus¹⁵², der kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts. Diese Begegnung sollte für MENDELSSOHN wegweisend werden: Weit davon entfernt, dem musikalisch doch etwas regredierenden und unbedarften¹⁵³ THIBAUT – dessen Konzeption passte bestens zur politischen Restauration, die der österreichische Aussenminister CLEMENS Fürst METTERNICH Europa seit 1815 mit eiserner Faust verordnet hatte – zu folgen, war sich MENDELSSOHN dennoch der Schwierigkeiten einer Neukonzeption sakraler Musik nach den Wirren der französischen Revolution bewusst: Nicht nur stilistische Grundlagen einer zeitgemässen Tonsprache waren neu zu justieren; auch Funktion und liturgische Rolle der Kirchenmusik bedurften einer Neuumschreibung, nachdem JOSEPH HAYDN sechs grosse späte Messen (entstanden 1796-1802)¹⁵⁴ und erst recht LUDWIG VAN BEETHOVENS *C-Dur Messe* op. 86 (entstanden 1807)¹⁵⁵ und gar die *Missa solennis* op. 123 (entstanden

¹⁵¹ Dazu FEIL 547f.

¹⁵² Den Namen erhielt die konfessionsübergreifende Bewegung durch die von Papst SIXTUS V. (1585-1590) zu Beginn seines Pontifikats mit der Bulle *Ratione congruit* in Rom gegründete *Accademia della musica Santa Cecilia*, an der manche bedeutenden katholischen Musiker wie etwa PIERLUIGI DA PALESTRINA, ARCANGELO CORELLI (1653-1713), ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725), DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) oder BALDASSARE GALUPPI (1706-1785) gewirkt hatten. Aufgrund einer Anordnung Papst CLEMENS' XI. (1700-1721) von 1716 mussten alle in Rom ansässigen Musiker der in Kongregationsform gegründeten Akademie angehören. Ihren Namen leitete die Akademie von der Heiligen CÄCILIA (~200--230), der Patronin der Kirchenmusik ab, einer christlichen Märtyrerin, welche der Legende nach weder im siedenden Wasser verbrüht noch durch Enthauptung getötet werden konnte; statt dessen soll sie Gefangene bekehrt und den Herrn singend weiter verehrt haben. Das Fest der Cäcilia wird am 22. November begangen, und bemerkenswerterweise wird Cäcilia nicht nur in der *römisch-katholischen* Kirche, sondern auch in der *anglikanischen*, in der *orthodoxen* und in der *evangelischen* Kirche verehrt. Dies erklärt auch, weshalb neben Katholiken wie JOSEPH HAYDN (1732-1809: Messe Nr. 5 in C-Dur *Cäcilienmesse* [1766] Hob. XXII:5) oder CHARLES GOUNOD (1818-1893: *Messe solennelle en l'honneur de Sainte-Cécile* für Sopran-, Tenor- und Bass-Solo, Chor, Orchester und Orgel in G-Dur [1855]) auch nicht-katholische Komponisten wie HENRY PURCELL (1659-1695: *Te Deum* und *Jubilate* [beide komponiert zum Cäcilientag 1694]), GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759: *Alexander's Feast or the Power of Musick. An Ode wrote in Honour of St. Cecilia* HWV 75 (1736) und *From Harmony, from heav'nly harmony. Ode for St. Cecilia's Day* HWV 76 (1739), beide auf Texte von JOHN DRYDEN [1631-1700]) oder BENJAMIN BRITTEN (1913-1976: *Hymn to St. Cecilia* op 27 (1942) auf einen Text von WYSTAN HUGH AUDEN [1907-1973]) Gedenktexen zum Cäciliengedenktag vertonten. HEINRICH VON KLEIST (1777-1811) verfasste 1810 die Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Eine Legende.

¹⁵³ MENDELSSOHN selber findet THIBAUT in einem Brief an seine Mutter sonderbar: „Der Mann weiss wenig von Musik, selbst seine historischen Kenntnisse darin sind ziemlich beschränkt, er handelt meist nach blosser Instinkt.“ Und doch: Der Römisch-Rechts-Professor „hat mir ein Licht für die altitalianische Musik aufgehen lassen, an seinem Feuerstrom hat er mich dafür erwärmt.“ Hier zit. nach WILDHAGEN, 10.

¹⁵⁴ JOSEPH HAYDN komponierte die *Missa in tempore belli* in C-Dur „*Paukenmesse*“ (1796) Hob. XXII:9, die *Missa Sancti Bernardi de Offida* in B-Dur „*Heiligmesse*“ (1796) Hob XXII:10, die *Missa in angustiis* in D-Dur „*Nelson-Messe*“ (1798) Hob. XXII:11, die „*Theresien-Messe*“ in B-Dur (1799) Hob XXII:12, die „*Schöpfungsmesse*“ in B-Dur (1801) Hob. XXII:13 und die „*Harmonie-Messe*“ in B-Dur (1802) Hob. XXII:14 allesamt im Auftrag des neuen, musikliebenden Fürsten NIKOLAUS II. von ESTERHAZY DE GALANTHA (1765-1833) jährlich zum Namenstag von dessen Gattin, Fürstin MARIA JOSEPHA HERMENEGILD Prinzessin VON LIECHTENSTEIN (1768-1845). Davon führte der kirchliche Singkreis Wohlen die *Nelson-Messe* unter CHRISTOPH WYSSER 1995 und die *Schöpfungsmesse* unter PATRICK RYF 2007 auf.

¹⁵⁵ Auch LUDWIG VAN BEETHOVENS (1770-1827) *C-Dur Messe* op. 86 war ein Auftragswerk des Fürsten NIKOLAUS II. von ESTERHAZY DE GALANTHA zum Namenstag von dessen Gattin, FÜRSTIN MARIA JOSEPHA HERMENEGILD Prinzessin VON LIECHTENSTEIN; der Auftrag erging diesmal an den ehemaligen

1818-1822)¹⁵⁶ jeden Rahmen liturgischer Unterstützung festgefügtter Formen kirchlichen Gottesdienstes bei weitem gesprengt hatten. MENDELSSOHN war beeindruckt von THIBAULTS Anliegen, Kirchenmusik solle wieder „allein der Frömmigkeit gewidmet“ sein, daher müsse sie ausnahmslos „mässig, ernst, würdig gehalten, durchaus veredelt und leidenschaftslos“ sein, was für die Komposition „heiliger Tonkunst“, d.h. religiöser Musik, ein „tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüt“ verlange.¹⁵⁷ In der Tat begann sich MENDELSSOHN intensiv und anhaltend mit der Frage zu beschäftigen, „wie es zu machen sein sollte, dass die Musik ein integrierender Teil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger die Andacht anrege“¹⁵⁸. Eine erste Frucht davon war 1827 die Choralbearbeitung *Christe, Du Lamm Gottes* BWV A 5.

84 MENDELSSOHN hatte sofort erkannt, dass sowohl die unter König FRIEDRICH WILHELM III. erarbeitete *Preussische Agende* von 1816 und 1822 als auch JUSTUS THIBAUT mit dem blossen Rückgriff auf den reformatorischen Choral grösste Kirchenmusik immer noch völlig verkannten: Das „Haupt und das Wichtigste“ sei ihnen „unbekannt“, nämlich: dass man „im SEBASTIAN ... alles zusammen“ habe. Das Manuscript von BACHS *Matthäuspassion*, das MENDELSSOHN 1823 auf seinen Wunsch als 14-Jähriger zur Weihnacht geschenkt erhalten hatte, war ihm Offenbarung geworden. Er griff noch 1827 wieder darauf zurück und begann, das Werk mit einem 16stimmigen Chor bei sich zuhause zu erarbeiten. Nicht zufällig komponierte MENDELSSOHN in dieser Zeit das 16stimmige *Hora est*, welches an die *Ecce apparebit*-Fuge aus BACHS *h-moll-Messe* BWV 232 erinnert. Als weiteres Nebenprodukt dieser Auseinandersetzung mit den Ansprüchen einer Kirchenmusik, die religiös mehr denn Andachtsunterhaltung und musikalisch mehr als Epigonentum zu sein hatte, legte FELIX MENDELSSOHN seiner älteren Schwester FANNY am 5. November 1827 die Motette *Tu es Petrus* für gemischten Chor, Soli und Orchester op. 111 = BWV A 4 auf den Geburtstagstisch. MENDELSSOHNs intensiver Beschäftigung mit JOHANN SEBASTIAN BACH¹⁵⁹ entsprang dann noch 1828 auch seine Choralbearbeitung *Jesu, meine Freude* BWV A 6. Kammermusikalisch komponierte MENDELSSOHN sein *Streichquartett in a-Moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello* op. 13 = BWV R 22, dessen thematisches Material er seinem im gleichen Jahr unter dem Eindruck der Nachricht vom Hinschied LUDWIG VAN BEETHOVENS komponierten Lied *Frage „Ist es wahr“* op. 9 Nr. 1 = BWV K 39 entnahm.

85 Die Erarbeitung von BACHS *Matthäuspassion* ging keineswegs reibungslos ab. ZELTER stand dem Unternehmen skeptisch gegenüber: Dass die „gelehrte Perücke“ BACH

HAYDN-Schüler BEETHOVEN, nachdem HAYDNs Kräfte für grosse Kompositionen nach der Fertigstellung seines Oratoriums *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 erschöpft waren. BEETHOVEN bekannte seinem Verleger Breitkopf & Härtel, den Messetext vertont zu haben „wie er noch wenig behandelt worden“ sei – derart gar, dass der anmassende Fürst ESTERHAZY nach der Uraufführung unter BEETHOVENS Dirigtat sich abfällig äussern zu müssen vermeinte.

¹⁵⁶ BEETHOVEN griff im *Kyrie* seiner *Missa solennis* in transponierter Form sogar präzise auf das *Christe* aus der *C-Dur-Messe* op. 86 zurück. Auch FRANZ SCHUBERTS 1819-1826 entstandene *Missa solennis* für Soli, Chor und Orchester in As-Dur D 678 sowie die in SCHUBERTS Todesjahr 1828 entstandene Messe für Soli, Chor und Orchester in Es-Dur D 950, in denen SCHUBERT – einmal mehr! – die Credotextstellen „*et credo in unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam*“ sowie „*et exspecto resurrectionem*“ unverändert liess, wiesen gewissermassen aus der Kirche hinaus in den Konzertsaal.

¹⁵⁷ Hier zit. nach WILDHAGEN 9f.

¹⁵⁸ So MENDELSSOHN in einem Brief von 1835; MENDELSSOHN erkannte aber ebenso klar die Unergiebigkeit eines blossen Rückgriffs auf alte Meister: „von eigentlich kirchlicher oder (...) gottesdienstlicher Musik kenne ich nur die alt-italianischen Sachen für die päpstliche Capelle, wo aber wieder die Musik nur begleitend ist und sich der Funktion unterordnet und mitwirkt wie die Kerzen, der Weihrauch usw.“ Dementsprechend äusserte sich MENDELSSOHN dann 1831 nach seinem Rombesuch über zeitgenössische vatikanische Kirchenmusik vernichtend: „Die Compositionen taugten nichts“. Alles hier zit. nach WILDHAGEN 8f.

¹⁵⁹ Vgl. BWV 227. Dazu Rzz. 42-63 hiavor.

dem Publikum wieder schmackhaft gemacht werden könne, glaubte er kaum; auch fehlten gedrucktes wie handschriftliches Notenmaterial. Selbst ein BACH-Verehrer wie der Zürcher Liedgesangpionier HANS GEORG NÄGELI (1773-1836)¹⁶⁰ fand, man mute dem Publikum mit dieser Passion allzu viel zu; ausserdem stehe zu befürchten, einem Musiker jüdischer Abstammung könnte das Einfühlungsvermögen in BACHSchen Geist abgehen (!).¹⁶¹ Aber FELIX benötigte ZELTERS Zustimmung, damit er die Passion von dem 300köpfigen Chor der Singakademie singen lassen konnte. ZELTER sträubte sich dagegen, denn Publikum wie Singakademie würden überfordert, und schalt die insistierenden FELIX MENDELSSOHN und seinen Freund EDUARD DEVRIENT entnervt „Rotznasen“. Verletzt entgegnete MENDELSSOHN seinem Lehrer: „Dass es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die grösste christliche Musik wiederbringen!“¹⁶² Der Vorwurf sass. ZELTER lenkte ein – und hielt mehr, als er versprochen hatte, setzte den Plan bei der Singakademie durch, half FELIX bei den Proben, warf seine Autorität in die Wagschale bei den Solisten. Die Gebrüder RIETZ schrieben das Stimmenmaterial aus der Partitur unentgeltlich ab, die Solisten sangen ohne Entgelt und ohne Gratiseintritte. Einzig Generalmusikdirektor SPONTINI beharrte auf dem Gratiseintritt, als der gerade mal 20jährige MENDELSSOHN die *Matthäuspassion* JOHANN SEBASTIAN BACHS bei enormem Publikumsandrang am 11. und 21. März 1829 in seiner eigenen Bearbeitung dirigierte und der Vergessenheit entriss.¹⁶³

86 Dies überzeugte nun auch Vater ABRAHAM MENDELSSOHN davon, dass FELIX' Berufung und Beruf die Musik sei. ABRAHAM MENDELSSOHN verband dies mit dem Anspruch, dass FELIX seinen Lebensunterhalt auch durch Musik verdienen können müsse und mehr als gefälligen Dilettantismus schaffe. ABRAHAM schickte seinen Sohn auf eine maximal dreijährige Wanderschaft ins Ausland, damit er sich mit der internationalen Musikwelt vertraut mache und das Land seines künftigen Wirkens suche.¹⁶⁴ Auf Vorschlag des als Jude damals in England wirkenden böhmisch-österreichischen Komponisten, Klaviervirtuosen und Musikpädagogen IGNAZ (ISAAK) MOSCHELES (1794-1870)¹⁶⁵ begann FELIX MENDELSSOHN seine Wanderjahre einen Monat nach seinem Geniestreich mit BACHS *Matthäuspassion* in Form einer Reise nach England zur „Beobachtung“. Doch bereits nach fünf Wochen wurde er als angeblicher Amateur („Gentleman of leisure“) musikalisch aktiv und führte in der Londoner Philharmonie seine 1827 entstandene *Symphonie Nr. 1* in c-moll op. 11 = MWV N 13 und seine Konzert-Ouvertüre Nr. 1 zum *Sommernachtstraum* in E-Dur op. 21 = MWV P 3 von 1826 auf. Weil er die Urhandschrift der Ouvertüre versehentlich in einer Droschke liegen

¹⁶⁰ NÄGELI hatte 1801 als erster JOHANN SEBASTIAN BACHS *Wohltemperiertes Klavier* verlegt, welches FANNY MENDELSSOHN 1817 den Eltern vollständig vorgespielt hatte. Vgl. Rz. 68 hiervor.

¹⁶¹ Als hätte es einer Widerlegung überhaupt bedurft, schuf MENDELSSOHN 1829 seine Choralkantate Nr. 6 für Solo, Chor und Streicher *Wer nur den lieben Gott lässt walten* MWV A 7. Gleichzeitig begann MENDELSSOHN 1829 mit den ersten Psalmvertonungen, und zwar mit dem 115. Psalm *Non nobis Domine/Nicht unserm Namen, Herr* op. 31 MWV A 9, in welchem nicht nur BACHS Polyphonie und MOZARTS späte Kirchenmusik, sondern auch GEORG FRIEDRICH HÄNDELS (1685-1759) von MENDELSSOHN kurz zuvor eigenhändig kopierte, in Italien entstandene Vertonung von Psalm 110 *Dixit Dominus* HWV232 von 1707 anklingen.

¹⁶² WERNER 66.

¹⁶³ Dazu auch FEIL 560f.

¹⁶⁴ WERNER 67.

¹⁶⁵ MOSCHELES, Schüler JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGERS (1736-1809) und (wie FRANZ SCHUBERT) ANTONIO SALIERIS (1750-1825), Freund BEETHOVENS und zeit lebens dessen glühender Verehrer, hatte 1829 bereits fünf (neben einem Jugendkonzert ohne Opuszahl [1808] die Nr. 2 in Es-Dur op. 56 [1815], Nr. 1 in F-Dur op. 45 [1818], Nr. 3 in g-moll op. 60 [1820] und Nr. 4 in E-Dur op. 64 [nicht datiert]) seiner acht melodiosen Klavierkonzerte (später folgten noch Nr. 5 in C-Dur op. 87 [1830], das *Concert fantastique* Nr. 6 in B-Dur op. 90 [1834] und schliesslich das *Concert pathétique* Nr. 7 in c-moll op. 93 [1835]) geschrieben, die vereinzelt noch heute aufgeführt werden. FELIX MENDELSSOHN sollte MOSCHELES dann 1846 nach Leipzig an sein Konservatorium holen (vgl. Fn. 224 hiernach). Zu MOSCHELES vgl. auch KAZNELSON, 150, 178 und 880 sowie FEIL 548. MOSCHELES' posthumer Schwiegerenkel wurde ab 1904 der englische Komponist FREDERICK DELIUS (1862-1934).

liess, ist sie bis heute verschollen. Aber mit dem Amateurstatus vermied MENDELSSOHN die gesellschaftliche Verachtung, der Berufsmusiker im vorviktorianischen England ausgesetzt waren. Stattdessen fand er beim Publikum wohlwollende und gar bald derart begeisterte Aufnahme, dass er in seinen noch verbleibenden kurzen 18 Lebensjahren dann nicht weniger als neun weitere Englandreisen unternahm. Nach der Konzertsaison durchwanderte MENDELSSOHN zusammen mit einem Freund das schottische Hochland; beim Besuch der Kapelle MARIA STUARTS erdachte er das Urmotiv der erst 1842 vollendeten Symphonie Nr. 3 (*Schottische*) in a-moll op. 56 = MWV N 18¹⁶⁶ und auf dem anschliessenden Ausflug zu den Hebriden das Hauptthema zu einer Konzert-Ouvertüre Nr. 2 *Die einsame Insel*, die, 1832 in h-moll als op. 26 = MWV P 7 fertiggestellt, dann den Namen *Hebriden-Ouvertüre (Fingalshöhle)* erhielt. Daneben entstanden während dieser ersten Englandreise das *Streichquartett* in Es-Dur op. 12 = MWV R 25 und die Skizzen zur Symphonie Nr. 5 (*Reformationssymphonie*) in D-Dur op. 107 = MWV N 13, in deren Kopfsatz MENDELSSOHN ebenso das „Dresdner Amen“ (das Motiv einer mehrstimmigen Chorantwort aus Messen der katholischen Dresdener Hofkirche) verarbeitet, wie es später der grosssprecherische MENDELSSOHN-Kritiker RICHARD WAGNER in seinen Opern *Das Liebesverbot* oder *Die Novize von Palermo*¹⁶⁷, *Tannhäuser* und *der Sängerkrieg auf Wartburg*¹⁶⁸ und als Grals-Leitmotiv in der Oper *Parsifal*¹⁶⁹ tat.¹⁷⁰ Den letzten Satz konzipierte MENDELSSOHN als Fantasie über MARTIN LUTHERS Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*¹⁷¹; diese Symphonie sollte nämlich sein Beitrag zur 300-Jahrfeier der Augsburger Konfession¹⁷² am 25. Juni 1830 werden. Auf der Rückreise erlitt FELIX in London einen Unfall, verletzte sich am Bein und war wochenlang derart immobil, dass er nicht zur Hochzeitsfeier seiner geliebten älteren Schwester FANNY mit dem Hofmaler WILHELM HENSEL (1794-1861) nach Berlin zurückkehren konnte. Die Zwangspause nutzte FELIX zur Komposition eines Liederspiels *Die Heimkehr aus der Fremde* MWV L 6, das er den Eltern bei seiner Rückkehr nach Berlin im Spätherbst dann zu ihrer silbernen Hochzeit schenkte. 1830 schuf der überaus selbstkritische FELIX MENDELSSOHN mit den *Drei Kirchenstücken* op. 23¹⁷³ die ersten Kirchenmusikwerke, die er

¹⁶⁶ Dazu WEISS/KELLER 34f!

¹⁶⁷ WWV 38 (1834-1840).

¹⁶⁸ WWV 70 (1841-1845).

¹⁶⁹ WWV 111 (1865-1882).

¹⁷⁰ Wieder später verwendeten das Motiv dann auch noch ANTON BRUCKNER (1824-1896) in seiner *Symphonie* Nr. 9 in d-moll („Dem lieben Gott gewidmet“, WAB 109) als Hauptthema des 3. Satzes Adagio. Langsam, feierlich (1887-1896), GUSTAV MAHLER (1860-1911) in der *Symphonie* Nr. 1 in D-Dur *Titan*, Finale (1888) und RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1956) in der *Symphonie* Nr. 5 in D-Dur am Ende des Kopfsatzes *Preludio* (1938-1943).

¹⁷¹ Vor MENDELSSOHN hatten bereits JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): Choralkantate *Ein feste Burg ist unser Gott* BWV 80 (1730); GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): *The occasional oratorio* HWV 62, Arie *To God, our strength*, Teil *Prepare the Hymn* (1746) diesen Choral verwendet und parodiert; später sollten MENDELSSOHN darin auch noch weitere Komponisten folgen: OTTO NICOLAI (1810-1849): Kirchliche Festouvertüre über den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* für Orchester, Chor und Orgel op. 31, grosse Orchesterfuge (1835); GIACOMO MEYERBEER: Oper *Die Hugenotten*, Kampflied (häufig wiederkehrendes Motiv) (1835/1836, dazu vgl. FEIL 571f); RICHARD WAGNER: *Kaisermarsch* in B-Dur WWV 104 (1871); MAX REGER (1873-1916): Choralphantasie über *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27 (1898) sowie Choralvorspiel *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 135a, Nr. 5 (1914) und schliesslich RICHARD STRAUSS (1864-1949): Oper *Friedenstag* op. 81 (1938).

¹⁷² Confessio fidei exhibita invictissimo Imperatori Carolo V. Caesari Augusto in comitiis Augustae anno MDXXX = Die Augsburger Konfession. Confessio oder Bekenntnis des Glaubens etlicher Fürsten und Städte uberantwort Kaiserlicher Majestat zu Augsburg anno 1530. In: *Bekenntnisschriften* 31-140. – Mit seiner Symphonie war MENDELSSOHN nicht zufrieden; er veröffentlichte sie nicht und nannte sie zuweilen „ein böses Tier“: Aus Experimentierlust hatte er das Particell entgegen der üblichen Methode nicht zeilen- und stimmenweise, sondern Takt für Takt von oben nach unten instrumentiert. Vgl. WERNER 68.

¹⁷³ Nr. 1 Choral *Aus tiefer Not* MWV B 20, Nr. 2 Offertorium *Ave Maria* MWV B 19 und Nr. 3 Choral *Mitten wir im Leben sind* MWV B 21.

einer Veröffentlichung würdig fand: Er umrahmte darin mit zwei Lutherischen Chorälen eine Vertonung des katholischen *Ave Maria*.¹⁷⁴ Erst nach einer Masernerkrankung der ganzen Familie konnte FELIX sich nun Mitte Mai 1830 auf die Reise nach Italien machen, von der er erst im Juli 1832 heimkehren sollte.

87 Diese Italienreise führte MENDELSSOHN von Berlin via Leipzig und Weimar – hier sah er zum letzten Mal den greisen GOETHE, der ihn kaum weiterziehen lassen wollte – zunächst nach München. Dort versuchte MENDELSSOHN umsonst, dem örtlichen Grossbürgertum und der Aristokratie HAYDN, MOZART und BEETHOVEN wieder nahe zu bringen, nachdem diese in der Publikumsgunst vor allem durch Nocturnes des Iren JOHN FIELD (1782-1837) und durch Salonstücke des deutsch-französischen Pianisten FRIEDRICH KALKBRENNER (1785-1849) und JOHANN NEPOMUK HUMMELS (1778-1837) verdrängt worden waren. Und er lernte DELPHINE VON SCHAUROTH kennen.¹⁷⁵ Dann reiste MENDELSSOHN weiter via Linz nach Wien, wo er über einen Monat lang verweilte und sich über das musikalisch heruntergekommene „liederliche Nest“ ärgerte, in dem BACH unbekannt war¹⁷⁶ und die italienische Oper völlig Oberhand gewonnen hatte.¹⁷⁷ Über Graz zog MENDELSSOHN dann nach Venedig und über Florenz und Rom nach Neapel, bevor er via Rom – hier lernte er HECTOR BERLIOZ (1803-1869) kennen und als Menschen, keineswegs aber als Komponisten schätzen¹⁷⁸ – und Genua nach Mailand, wo er die BEETHOVEN-Schülerin CATHARINA DOROTHEA Baronin von ERTMANN¹⁷⁹ traf, dann zum Lago Maggiore und über den Simplon in die Schweiz gelangte. Vom 6. August bis 5. September 1831 durchwanderte MENDELSSOHN dann trotz eines Jahrhundert-Unwetters grösstenteils zu Fuss die Schweiz das Wallis hinunter bis nach Vevey und via Château d'Oex, Boltigen, Spiezwiler, Unterseen, Interlaken, Lauterbrunnen, Grindelwald, Faulhorn, Grindelwald, Grimsel, Hospental nach Flüelen, von dort mit dem Schiff nach Luzern, danach zu Fuss über Sarnen und Meiringen nach Engelberg, Luzern (hier blieb er vom 25.-29. August 1831) über die Rigi nach Schwyz und von dort via Rapperswil nach Weesen und mit dem Schiff nach Walenstadt, erneut zu Fuss nach Sargans, wo er die Kutsche nach St. Gallen bestieg, um anschliessend zu Fuss an den Bodensee und mit dem Schiff nach Lindau zu gelangen. Während dieser physischen Parforceleistung – es existierten damals weder Eisenbahn noch Automobil noch

¹⁷⁴ Auch später hatte der tiefgläubige Protestant MENDELSSOHN keinerlei konfessionelle Berührungsängste, wie die *drei lateinischen Motetten für Frauenchor und Orgel* op. 39 (Nr. 1 *Veni Domine* MWV B 24; Nr. 2 *Laudate pueri Dominum* MWV B 30 und Nr. 3 *Surrexit pastor* MWV B 23), die Auftragskomposition *Lauda Sion* op. 73 MWV A 24 für die 600-Jahr-Feier des Fronleichnamfestes in der Ursprungskirche St. Martin in Lüttich (1846) und der Vespergesang *Adspice Dominus* op. 121 = MWV B 26 belegen, die allesamt in die katholische Liturgie gehören (dazu vgl. Rz. 87 in fine hiernach). Protestantischer Liturgie gewidmet sind die 1843-1846 entstandenen *Sechs Sprüche zum Kirchenjahr* op. 79 (MWV B 54 *Lasset uns frohlocken*; MWV B 50 *Herr, gedenke nicht unserer Übeltaten*, MWV B 55 *Erhaben, o Herr, über alles Lob*) und die für den Berliner Dom bestimmten Vertonungen der *Deutschen Liturgie* MWV B 57 (1846) auf den Messetext MARTIN LUTHERS, die der Singkreis Wohlen unter DIETER WAGNER 2009 bereits einmal aufführte.

¹⁷⁵ Vgl. Rzz. 88 und 119 hiernach.

¹⁷⁶ Dass nicht einmal der Kapellmeister der Oper am Kärntnertor und Komponist FRANZ LACHNER (1803-1890) wusste, von wem die *Matthäuspassion* sei, festigte MENDELSSOHNs Urteil über die Dekadenz Wiens definitiv.

¹⁷⁷ Bereits FRANZ SCHUBERT hatte sich als 20-Jähriger über den ROSSINI-Fanatismus der Wiener geärgert und zum Beweis, dass auch er zu ROSSINIS Serienproduktion fähig wäre, innert eines Monats im November/Dezember 1817 die drei Ouvertüren im italienischen Stil D 590 in D-Dur, D 591 in C-Dur und D 592 in C-Dur komponiert. Vgl. auch Rz. 119 hiernach.

¹⁷⁸ BERLIOZ hielt sich gerade als Preisträger in Rom auf: vgl. Fn. 116 hiervor. MENDELSSOHN hielt BERLIOZ musikalisch für unbegabt und ohne Talent, wohingegen BERLIOZ in MENDELSSOHN sehr wohl auch das musikalische Genie erkannte.

¹⁷⁹ BEETHOVEN hatte ihr seine 1815/1816 entstandene *Klaviersonate Nr. 28* in A-Dur op. 101 gewidmet, nachdem sie das Rondo seiner 1813/1814 komponierten *Klaviersonate Nr. 27* in e-moll op. 90 unvergleichlich schön vorgetragen hatte (BRENDL 114f).

Gummipneus, und so standen ausser dem Schiff nur Kutschen mit Holzrädern auf Schotterstrassen oder aber die eigenen Füsse als Transportmittel zur Verfügung – schaffte es MENDELSSOHN auch noch, eine neue Symphonie (Nr. 4 *Die Italienische* in A-Dur op. 90 = MWV N 16) zu konzipieren und weitere Choralkantaten¹⁸⁰ zu komponieren. Ein weiterer Nachklang dieser Italienreise waren *drei lateinische Motetten für Frauenchor und Orgel* op. 39 = MWV B 23, B 24 und B 30 sowie der Vespergesang *Ad Vesperas Dominicae XXI post Trinitatis. Responsorium et Hymnus „Adspice Dominus“* op. 121 = MWV B 26: Im Kloster S. Trinità de' Monti oberhalb der Spanischen Treppe in Rom hatte der Klang des dem Besucher nicht sichtbaren Nonnenchores MENDELSSOHN beeindruckt.¹⁸¹

88 Zurück in deutschen Landen, reiste MENDELSSOHN via Augsburg nochmals nach München, schrieb dort innert weniger als fünf Tagen für DELPHINE VON SCHAUROTH (1813-1887)¹⁸² sein Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 in g-moll op. 25 = MWV O 7, erhielt vom Hoftheater den Auftrag, eine Oper zu schreiben, und reiste dann über Stuttgart und Frankfurt a.M. nach Düsseldorf¹⁸³ und im Dezember 1831 weiter nach Paris. Hier komponierte er im Februar 1832 die auf der Italienreise konzipierte und grossteils im Juli 1831 in Mailand niedergeschriebene Erstfassung seiner gross konzipierten Vertonung des GOETHE-Gedichts *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 = MWV D 3 zu Ende¹⁸⁴, las mit Widerwillen VICTOR-MARIE HUGOS Bestsellerroman *Der Glöckner von Notre Dame*¹⁸⁵, musizierte während seines halbjährigen Aufenthalts mit FRÉDÉRIC CHOPIN und traf FRANZ LISZT, FERDINAND HILLER (1811-1885), GIOACHINO ROSSINI, DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER, FRIEDRICH KALKBRENNER und GIACOMO MEYERBEER¹⁸⁶. MENDELSSOHN ärgerte sich in Paris über musikalische Modeerscheinungen wie das ROSSINI- und MEYERBEER-Fieber, aber auch über den (ebenfalls zum Protestantismus konvertierten) jüdischen Schriftsteller HEINRICH HEINE (1797-1856 – die Aversion beruhte damals auf Gegenseitigkeit, hinderte aber

¹⁸⁰ Choralkantaten Nr. 4 *O Haupt voll Blut und Wunden* MWV A 8 (entstanden im September 1830, nachdem MENDELSSOHN in München ANTONIO DEL CASTILLO Y SAAVEDRAS [1616-1668] entsprechend inspirierendes Gemälde *Maria und Johannes vom Kalvarienberg heimkehrend* gesehen hatte), Nr. 4 *Verleih uns Frieden. Gebet* MWV A 11 (entstanden im Februar 1831), Nr. 5 *Wir glauben all an einen Gott* MWV A 12 (entstanden im Frühling 1831), Nr. 6 *Herr Gott, Dich loben wir* MWV A 20, Nr. 7 *Vom Himmel hoch, da komm ich her* MWV A 22 (entstanden beim Jahreswechsel 1830/1831) und Nr. 8 *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* MWV A 13 (komponiert im April 1832), in welcher MENDELSSOHN bei der Textstelle *Sie lehren eitel falsche List* chromatisch und beinahe ohne Abweichung JOHANN SEBASTIAN BACHS Turba-Chöre *Wir dürfen niemand töten* und *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* aus der *Johannespassion* BWV 245 zitiert.

¹⁸¹ WILDHAGEN 23.

¹⁸² Vgl. Rz. 87 hiervoor und Rz. 119 hiernach.

¹⁸³ Hier besprach MENDELSSOHN mit dem Intendanten CARL LEBERECHT IMMERMANN (1796-1840) den Plan einer Oper nach SHAKESPEARES *Sturm*. Der Plan blieb unerfüllt. Statt dessen setzte dann 1873 PIOTR TSCHAIKOWSKI SHAKESPEARES *Sturm* in seiner symphonischen Phantasie in f-moll op. 18 in Töne.

¹⁸⁴ Nach der – erfolgreichen, aber wenig überschwänglich rezensierten – Uraufführung am 10. Januar 1833 überarbeitete MENDELSSOHN das Werk 1840/1842 vor der Drucklegung nochmals von Grund auf. Dass GOETHE und ZELTER beinahe gleichzeitig und noch vor der Uraufführung starben, ist Ironie der Geschichte: Der Dichturfürst hatte sich von ZELTER bereits in einem Brief vom 26. August 1799 eine Vertonung gewünscht (*Die Walpurgisnacht* sei „durch den Gedanken entstanden: Ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte, dass sie zu einem grösseren Singstück dem Komponisten Stoff gäben“); doch ZELTER hatte das Vorhaben nach mehreren vergeblichen Versuchen 1812 entmutigt aufgegeben (GROSSKREUTZ 11). Anstelle der beiden Aufklärer vollendete ausgerechnet MENDELSSOHN, gläubiger Christ, GOETHEs zur Vertonung gedachte christentumskritische Druidenverse („Diese dumpfen Pfaffenchristen, lasst uns keck sie überlisten!“)

¹⁸⁵ Daraus konzipierte hingegen später FRANZ SCHMIDT (1874-1939) die Oper *Notre Dame* (1902-1904), deren Zwischenspiel berühmt wurde und sich bis heute in den Konzertspielplänen halten können.

¹⁸⁶ Vgl. dazu Rz. 80 hiervoor und Rz. 98 hiernach sowie Fn. 171 hiervoor und Fnn. 200 und 229 hiernach.

MENDELSSOHN keineswegs daran, manche HEINE-Gedichte unsterblich zu vertonen¹⁸⁷), verachtete die „*Desperado-Romantik*“ und fand HECTOR BERLIOZ' *Symphonie fantastique* op. 14 dementsprechend „unbeschreiblich ecklig“¹⁸⁸. Offensichtlich auf Drängen des Klarinettenvirtuosen HEINRICH JOSEF BAERMANN (1784-1847) und seines Bassethorn spielenden Sohnes CARL BAERMANN (1811-1885) schrieb MENDELSSOHN in Paris zwischendurch und unter Verwendung auch von thematischem Material HEINRICH BAERMANNs noch zwei – wie die Untertitel zeigen – nicht allzu ernst gemeinte Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier und sandte sie den beiden Virtuosen mit einem ironischen Brief für ihre Russlandtournee von Paris aus nach Riga nach: Nr. 1 in f-moll *Die Schlacht bei Prag* op. 113 = MWV Q 23 orchestrierte MENDELSSOHN später eigenhändig; die erst recht augenzwinkernde Nr. 2 *Grand duo pour beignet aux prunes et tarte à la crème* in d-moll op. 114 = MWV Q 24 wurde später mit MENDELSSOHNs Einwilligung von CARL BAERMANN orchestriert. Nach zwei herben eigenen Enttäuschungen – seine Konzert-Ouvertüre Nr. 1 zu SHAKESPEARES *Sommernachtstraum* in E-Dur op. 21 = MWV P 3 wurde missgünstig aufgenommen¹⁸⁹, und die *Reformationssymphonie* in d-moll op. 107 = MWV N 15 als „zu gelehrt“ nicht einmal aufgeführt – reiste MENDELSSOHN 1832 nach seiner Genesung von einer Cholera-Erkrankung von Paris aus das zweite Mal nach London.

89 In London wurde MENDELSSOHN für den Ärger in Paris entschädigt: Mit durchschlagendem Erfolg dirigierte er hier sein *g-moll-Klavierkonzert* op. 25 und die *Hebridenuouvertüre* op. 26; in der St. Pauls Cathedral gab er bewunderte Orgelimpromvisationen, und in London vollendete er seine bereits 1828 begonnene Konzert-Ouvertüre Nr. 3 *Meeresstille und glückliche Fahrt* in D-Dur op. 27 = MWV P 5 auf zwei zusammenhängende Gedichte¹⁹⁰ JOHANN WOLFGANG VON GOETHEs und erhielt dafür des Dichtersfürsten Glückwunsch. Aber noch vor MENDELSSOHNs Heimkehr aus London im Juli 1832 nach Berlin verstarben am 22. März Freund GOETHE hochbetagt und am 15. Mai auch noch der verehrte Lehrer CARL ZELTER: Verluste, die MENDELSSOHN aufwühlten.

Ed Berlins Fehlentscheid: MENDELSSOHN in Düsseldorf und Leipzig

90 Entgegen seiner Abneigung und Verweigerung in die Rolle eines Bewerbers um die Nachfolge ZELTERs gedrängt, unterlag FELIX MENDELSSOHN trotz dreier erfolgreicher eigener Wohltätigkeitskonzerte mit Aufführung mehrerer seiner neusten Werke (*Hebridenuouvertüre* in h-moll op. 26 = MWV P 7, *Sommernachtstraum-Ouvertüre* in E-Dur op. 21 = MWV P 3, Ballade *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 = MWV D 3, *g-moll-Klavierkonzert* op. 25 = MWV O

¹⁸⁷ Vgl. nur MENDELSSOHNs HEINE-Vertonungen op. 19 Nr. 4 = MWV K 70 (*In dem Mondenschein im Walde*), op. 19 Nr. 5 = MWV K 71 (*Leise zieht durch mein Gemüt*), op. 47 Nr. 2 = MWV K 100 (*Über die Berge steigt schon die Sonne*), op. 50 Nr. 4 = MWV G 17 (*Am fernen Horizonte*), op. 63 Nr. 1 = MWV J 5 (*Ich wollt', meine Liebe ergösse sich*), op. 86 Nr. 4 = MWV K 78 (*Allnächtlich im Traume seh' ich dich*), MWV J 2 (*Wenn ich auf dem Lager liege*) und vor allem op. 34 Nr. 2 = MWV K 86 (*Auf Flügeln des Gesanges*)! HEINE, Bd. 2, *Lutetia II*, 688-690 und 699f kritisiert bei MENDELSSOHN „geistreichste Berechnung, Verstandesschärfe“ und völligen „Mangel an Naivität“ (ebd., 690), sieht ihn daher bei dessen Pariser Besuch als „das geopfert Lamm der Saison, während ROSSINI der musikalische Löwe war, dessen süßes Gebrüll noch immer forttönt“, denn im Vergleich der beiden aufgeführten Werke zeige sich: „Nicht die äussere Dürre und Blässe ist ein Kennzeichen des wahrhaft Christlichen in der Kunst, sondern eine gewisse innere Überschwenglichkeit, die weder angetauft noch einstudiert werden kann, (...) und so finde ich auch das *Stabat mater* von ROSSINI wahrhaft christlicher als den *Paulus*, das Oratorium von FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, das von den Gegnern ROSSINIS als ein Muster der Christentümllichkeit gerühmt wird.“

¹⁸⁸ Zu BERLIOZ' *Symphonie fantastique* vgl. auch FEIL 563-565.

¹⁸⁹ Dies ist einzig bekannt durch den Brief des Ohrenzeugen FRANZ LISZT vom 21. April 1858 aus Prag an eine Freundin. Vgl. WERNER 70. Vgl. Analoges aber auch später noch bei HEINE, Bd. 2, *Lutetia II*, 689f.

¹⁹⁰ Eine andere Vertonung derselben beiden Gedichte hatte LUDWIG VAN BEETHOVEN mit seinem op. 112 für Chor und Orchester 1815/1816 geschaffen.

7 und v.a. *Reformationssymphonie* op. 107 = BWV N 15)¹⁹¹ seiner jüdischen Herkunft¹⁹² und seines jugendlichen Alters wegen haushoch dem von Geburt her christlichen und mehr als doppelt so alten Vizedirektor der Singakademie, CARL FRIEDRICH RINGENHAGEN (1778-1851), nachdem sich Interessenten wie CARL LOEWE oder SIGISMUND Ritter VON NEUKOMM (1778-1858) zurückgezogen hatten. Dieser Fehlentscheid des Wahlgremiums hatte fatale Konsequenzen weit über MENDELSSOHN'S Tod hinaus: Berlin sollte für Jahrzehnte in musikalische Mediokrität versinken und stattdessen MENDELSSOHN'S spätere Wirkungsstätte Leipzig durch Konservatorium und Gewandhaus zu einem musikalischen Mittelpunkt werden. Besonders deutlich wurde dies dadurch, dass auch die Singakademie in Berlin alsbald durch andere Chöre überflügelt wurde.¹⁹³

91 Anstelle Berlins begannen sich vorerst die Städte Düsseldorf und Leipzig für den jungen FELIX MENDELSSOHN zu interessieren. Kurz, nachdem MENDELSSOHN mit Vater und Sohn BAERMANN zusammen die *Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier*¹⁹⁴ am 5. Januar 1833 aufgeführt hatte, wurde der noch nicht 24-Jährige bereits im Januar 1833 mit der Leitung des bevorstehenden 15. Niederrheinischen Musikfests in Düsseldorf betraut, bei welchem zwei Werke BEETHOVENS – die Symphonie Nr. 6 in F-Dur *Pastorale* op. 68 von 1807/1808 und die *Leonoren-Ouvertüre Nr. 3* op. 72a von 1806 – sowie eine deutsche Version der Urfassung von 1738/1739 des Oratoriums *Israel in Aegypten* HWV 54 von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) zur Aufführung gelangen sollten. Zur Vorbereitung reiste MENDELSSOHN zum dritten Mal nach London¹⁹⁵ und kopierte HÄNDEL'S eigenhändige

¹⁹¹ Über diese Wohltätigkeitskonzerte schrieb der Musikersohn und Dichter LUDWIG RELLSTAB (1799-1860) freundlich-herablassende Rezensionen in seiner eigenen *Vossischen Zeitung*. RELLSTAB ist Autor der ersten sieben der insgesamt 14 von FRANZ SCHUBERT in seinem Todesjahr im Gesangszyklus *Schwanengesang* D 957 vertonten Gedichte sowie der Texte dreier weiterer SCHUBERT-Lieder (D 937, D 943 und D 945) aus dessen Todesjahr. Einer nächtlichen Bootsfahrt des Teenagers RELLSTAB auf dem Vierwaldstättersee verdankt auch LUDWIG VAN BEETHOVENS *Klaviersonate Nr. 14 in cis-moll* op. 27 Nr. 2 von 1801 ihren populären Übernamen „*Mondscheinsonate*“. Im übrigen glänzte RELLSTAB eher durch spitze Feder gegen GASPARE SPONTINI, GAETANO DONIZETTI, GIOACHINO ROSSINI und GIUSEPPE VERDI sowie durch die Erfolglosigkeit eigener, an WILLIBALD GLUCK (1714-1787), WOLFGANG AMADEUS MOZART und LUDWIG VAN BEETHOVEN orientierter epigonenhafter Kompositionsversuche (etwa die Opern *Karl der Kühne* 1824 oder *Franz von Sickingen* 1842). RELLSTAB'S bornierte Art provozierte ROBERT SCHUMANN (1810-1856) 1834 zur Gründung seiner *Neuen Zeitschrift für Musik*; darin war RELLSTAB der Inbegriff der spießersischen Philister, gegen die ROBERT SCHUMANN mit den „*Davidsbündlern*“ (einer Gruppe teils fiktiver, teils realer Kulturschaffender, die sich in Leipzig regelmässig im Lokal Zum arabischen Coffee-Baum trafen) ankämpft (vgl. auch ROBERT SCHUMANN: *Davidsbündler Tänze* op. 6, *Carnaval* op. 9 und *Klaviersonate* in fis-moll op. 11).

¹⁹² Dies belegt ein unveröffentlichter Brief des musikalisch versierten Geheimrats Prof. MARTIN HINRICH LICHTENSTEIN (1780-1857), des Begründers des Berliner Zoologischen Gartens, an ABRAHAM MENDELSSOHN. Vgl. WERNER 71.

¹⁹³ So auch WERNER 71. Vgl. auch Rz. 113 hiernach.

¹⁹⁴ Vgl. Rz. 88 hiervor.

¹⁹⁵ Bei dieser Gelegenheit brachte MENDELSSOHN auch seine 4. Symphonie, die *Italienische* in A-Dur op. 90 in London zur Uraufführung, bevor er sie auch beim 15. Niederrheinischen Musikfest dirigierte. MENDELSSOHN'S *Italienische* ist die einzige romantische Symphonie, welche in Dur notiert ist, aber in moll schliesst. Den Namen erhielt die Symphonie, weil MENDELSSOHN sie auf seiner Italienreise (Ecksätze) und danach 1832 in Berlin (Mittelsätze) komponiert hatte; GOETHE'S *Italienische Reise* hatte MENDELSSOHN als literarischer Reiseführer gedient. Die Trauer über den Tod GOETHE'S und ZELTER'S prägt denn auch den 2. Satz (das melodiose Andante con moto in d-moll) der Symphonie, in dessen Hauptthema ZELTER'S Vertonung von 1812 von GOETHE'S 1774 verfasster Ballade *Der König in Thule* (wieder veröffentlicht in *Faust* I, 8. Szene) anklingt: Stille, ausdrucksstarke Verneigung des jungen Genies vor seinen Lehrern. Nach ZELTER haben später etwa auch FRANZ SCHUBERT 1816 (D 367), FRIEDRICH SILCHER 1823, HECTOR BERLIOZ 1829 (op. 1) und 1846 (op. 24), FRANZ LISZT 1842/1856 (S 278), ROBERT SCHUMANN 1849 („*Faust*“-Szenen) und CHARLES GOUNOD 1859 (Oper *Margarethe/Faust*,

Originalpartitur. Seine Aufführung verschaffte im Deutschen Reich zum ersten Mal der Orgel den ihr gebührenden Platz in einem HÄNDEL-Oratorium, erntete rauschenden Beifall und veranlasste die Düsseldorfer Stadtbehörden, für MENDELSSOHN das Amt eines städtischen Musikdirektors zu schaffen, welchem die Leitung sowohl katholischer als auch evangelischer Kirchenmusik sowie des Düsseldorfer Musikvereins, bestehend aus Chor und Orchester obliegen sollte. Diese Stelle trat MENDELSSOHN 1833 aber erst nach einer vierten Londonreise an, bei der er Londons Publikum mit seinem Orgelspiel entzückte. Ausserdem vertrat er den schwer erkrankten JOHANN NEPOMUK SCHELBLE (1789-1837) als Leiter des Cäcilien-Vereins in Frankfurt am Main, für den er noch 1833 auch die *Konzert-Ouvertüre Nr. 4* in F-Dur *Das Märchen von der schönen Melusine* op. 32 = BWV P 12 komponierte. In Frankfurt begegnete er durch Zufall auch wieder GIOACHINO ROSSINI. Kurz nach seiner Rückkehr nach Düsseldorf wurde MENDELSSOHN im Dezember 1833 neben CARL LEBERECHE IMMERMANN zusätzlich Kapellmeister am Düsseldorfer Theater und dirigierte dort Masstäbe setzend MOZARTS *Don Giovanni* KV 527 und *Die Zauberflöte* KV 620 sowie CARL MARIA VON WEBERS *Freischütz* WeV C 7. Da er sich aber mit IMMERMANN zum Leidwesen seines Vaters alsbald über Fragen der Theaterverwaltung zerstritt, gab MENDELSSOHN die Kapellmeisterposition am Theater bereits im Dezember 1834 wieder auf, was ihm sogar ABRAHAM MENDELSSOHNs bittere Schelte¹⁹⁶ eintrug, aber FELIX Zeit für die Hebung der örtlichen Kirchenmusikkultur verschaffte, die er nun rege nutzte, indem er die Bibliotheken umliegender Städte vorwiegend nach a cappella-Werken durchforschte.

92 In Düsseldorf veröffentlichte MENDELSSOHN nun auch ein erstes Heft von *Liedern ohne Worte*¹⁹⁷, entzückenden Miniaturen für Klavier, mit denen er nichts weniger als ein neues Genre kreierte, welches erst in den letzten Jahrzehnten den gebührenden Respekt gefunden hat, nachdem es lange als Salonmusik abgetan und abgewertet worden war. Am 16. Niederrheinischen Musikfest in Aachen 1834 unter der Leitung des BEETHOVEN-Schülers FERDINAND RIES (1784-1838) trat FELIX MENDELSSOHN zusammen mit seinen Freunden FRÉDÉRIC CHOPIN, mit dem er bereits in Berlin und Paris viel musiziert hatte und dessen Originalität er bewunderte, und FERDINAND HILLER auf. Er suchte noch immer erfolglos nach einem Opernstoff und arbeitete bereits das dritte Jahr intensiv an seinem vom Frankfurter Cäcilienverein 1831 bestellten ersten Oratorium *Paulus* op. 36, das sein mittlerweile beinahe erblindeter und kranker Vater ABRAHAM sehnlichst selber noch zu hören wünschte¹⁹⁸. Das 17. Niederrheinische Musikfest in Köln an Pfingsten 1835 hatte MENDELSSOHN erneut zu konzipieren und zu leiten; zusammen mit seiner Schwester FANNY HENSEL-MENDELSSOHN als Chorleiterin richtete er GEORG FRIEDRICH HÄNDELS Oratorium *Salomon* HWV 67 nach den Originalpartituren mit überarbeitetem Orgelpart zur Aufführung ein und dirigierte das Werk im Beisein seiner ganzen Sippschaft und seiner Freunde. Mittlerweile fand er auch in Deutschland mehr und mehr Anerkennung: Er wurde Mitglied der Berliner Kunstakademie und erhielt vom Leipziger Gewandhaus das Ersuchen, dessen ständiger Musikdirektor zu

III. Akt, Ballade der Margarethe) sowie FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (BWV K 20) selber diese Ballade vertont.

¹⁹⁶ Brief ABRAHAM MENDELSSOHNs an seinen Sohn FELIX vom 22. November 1834. Dazu WERNER 72, der die Schelte des Vaters gutheisst, m.E. zu Unrecht: FELIX war einzig für zwei Jahre nach Düsseldorf berufen worden (vgl. die Ankündigung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung 35 [1833] 672)!

¹⁹⁷ Solche *Lieder ohne Worte* schuf MENDELSSOHN sein Leben lang, vgl. op. 19 (1829/1830), op. 30 (1833/1834), op. 38 (1836/1837), op. 53 (1839/1841), op. 62 (1842/1844), op. 67 (1843/1845), op. 85 (1834-1845) und op. 102 (1842-1845). Dazu vgl. auch FEIL 561f.

¹⁹⁸ Wenn ABRAHAM MENDELSSOHN einmal seufzte, ehemals sei er selber einzig als *Sohn* von MOSES MENDELSSOHN bekannt gewesen und nun sei er es einzig als *Vater* von FELIX MENDELSSOHN, so darf dies nicht zum Fehlschluss mangelnder Bedeutung verleiten. ABRAHAM war eine überaus bestimmende Vaterfigur, gütig und streng zugleich. Dass FELIX zu einem Workaholic wurde, war ganz entscheidend der Abneigung seiner Eltern gegen jeden Müssiggang zu verdanken. Vgl. zu *Paulus* auch FEIL 573f.

werden. Doch aus ethischen und musikalischen Gründen lehnte er es kategorisch ab, einen amtierenden Kapellmeister (seit 1827 war CHRISTIAN AUGUST POHLENZ [1790-1847] Gewandhauskapellmeister) zu verdrängen.¹⁹⁹ Erst nachdem sich das Gewandhaus korrekt von POHLENZ getrennt hatte, erklärte sich MENDELSSOHN zur Übernahme dieser Aufgabe bereit. Bei seinem Antrittskonzert am 4. Oktober 1835 brachte er neben LUDWIG VAN BEETHOVENS *Symphonie Nr. 4* in B-Dur op. 60 sowie Werken von LUIGI CHERUBINI, CARL MARIA VON WEBER und LOUIS SPOHR seine eigene Ouvertüre in D-Dur *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 = MWV P 5 zur Aufführung.

93 In Leipzig begann MENDELSSOHN sofort, das Orchester systematisch nach den Methoden des Pariser Conservatoire zu schulen, holte die überragendsten Virtuosen als Solisten ans Gewandhaus, verschaffte u.a. auch der zeitgenössischen deutschen Musik eine Plattform²⁰⁰ und machte sein Publikum als erster gezielt mit den Werken JOHANN SEBASTIAN BACHS und GEORG FRIEDRICH HÄNDELS²⁰¹ vertraut, die aus der Gegend hervorgegangen waren²⁰² oder in Leipzig gewirkt hatten²⁰³: MENDELSSOHN führte als erster auf deutschem Boden öfter BACH auf denn modisch-beliebte wie GIOACHINO ROSSINI²⁰⁴; er leitete damit die Wende ein, die, von JOHANNES BRAHMS (1833-1897) und GUSTAV MAHLER (1860-1911) fortgesetzt, JOHANN SEBASTIAN BACH der Vergessenheit entriss und der Welt damit eine der kostbarsten Juwelen der Tonkunst überhaupt bewahrte. Alsbald war Leipzigs Ruf als Musikhochburg dermassen verbreitet, dass sich MENDELSSOHN der Bitten grosser Virtuosen um einen Soloauftritt mit dem Gewandhausorchester kaum mehr erwehren konnte.

Ee Tod des Vaters, Heirat, Blütezeit

94 ABRAHAM MENDELSSOHNs letzter grosser Wunsch²⁰⁵ sollte unerfüllt bleiben: Zehn Tage, nachdem FELIX MENDELSSOHN im Gewandhaus mit LOUIS RAKEMANN und der 16jährigen CLARA WIECK (1819-1896), der späteren Gattin ROBERT SCHUMANNs, JOHANN SEBASTIAN BACHS 1733 komponiertes *Konzert für drei Klaviere und Orchester* in d-moll BWV 1063 zur Aufführung gebracht hatte, verschied sein Vater ABRAHAM am 19. November 1835 wie weiland bereits Grossvater MOSES MENDELSSOHN an einem Hirnschlag, bevor er noch FELIX' erstes Oratorium *Paulus* hatte hören dürfen. Dieses konnte als op. 36 = MWV A 14 erst am 18. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf unter MENDELSSOHNs Leitung am

¹⁹⁹ Brief FELIX MENDELSSOHNs vom 26. Januar 1835 an den Tenor und Rechtsanwalt HEINRICH SCHLEINIZ (1805-1881).

²⁰⁰ So brachte MENDELSSOHN in Leipzig neben Tonschöpfungen LUIGI CHERUBINIS (1760-1842, dazu vgl. Rzz. 80 und 92 hiervor), FRÉDÉRIC CHOPINS (1810-1849, dazu vgl. Rzz. 82, 88 und 92 hiervor) und von HECTOR BERLIOZ (dazu vgl. Fnn. 116, 178 und 195 hiervor) Werke LOUIS SPOHRs (dazu vgl. Rzz. 63, 76 und 92 hiervor und 104 hiernach sowie Fn. 207 hiernach), FRANZ LISZTS (dazu vgl. Rzz. 63, 80 und 88 hiervor sowie Rz. 98 hiernach), ROBERT SCHUMANNs, GIACOMO MEYERBEERS (dazu vgl. Rzz. 65, 80 und 88 hiervor und Rz. 98 hiernach sowie Fnn. 141, 171 hiervor und 229 hiernach), RICHARD WAGNERS (dazu vgl. etwa Rzz. 65f und 86 mit Fnn. 88-94 hiervor sowie Rzz. 96, 102, 105 und 111. hiernach), von JOHANN WENZEL KALLIWODA (1801-1866), NIELS WILHELM GADE (1817-1890, dazu vgl. Rzz. 103 und 105 hiernach), FRANZ LACHNER (1803-1890, dazu vgl. Fn. 176 hiervor und Rz. 119 hiernach) und seiner Freunde JULIUS RIETZ (1812-1877, dazu vgl. Fn. 101 hiervor und Rzz. 85 und 110 hiernach), IGNAZ MOSCHELES (dazu vgl. Rz. 86 mit Fn. 165 hiervor und Rz. 110 sowie Fn. 224 hiernach) und FERDINAND HILLER (dazu vgl. Rzz. 88 und 92 hiervor) zur Aufführung. Zwar verschaffte er nicht allen den Durchbruch; aber zu ihrer Chance verhalf er ihnen.

²⁰¹ So dirigierte MENDELSSOHN in der Paulinerkirche in Leipzig am 7. November 1836 GEORG FRIEDRICH HÄNDELS Oratorium *Israel in Ägypten* HWV 54.

²⁰² HÄNDEL war in der benachbarten Stadt Halle geboren worden.

²⁰³ So BACH 1723-1750.

²⁰⁴ WERNER 73: Selbst HECTOR BERLIOZ, den die ROSSINI-Manie gründlich ärgerte, ging diese Ausrichtung MENDELSSOHNs zu weit: „*Seulement il aime toujours un peu trop les morts*“ – eben BACH und HÄNDEL.

²⁰⁵ Vgl. Rz. 92 hiervor.

22./23. Mai 1836 uraufgeführt werden.²⁰⁶ Als Kapellmeister des Gewandhausorchesters hatte MENDELSSOHN Leipzig derart rasch zur ersten Adresse deutscher Musikkultur gemacht²⁰⁷, dass er 1836 erst 27jährig bereits mit dem Ehrendoktorat der Leipziger Universität bedacht wurde.²⁰⁸ Aber weder dies noch die Uraufführung seines *Paulus* vermochten FELIX MENDELSSOHN aus der anhaltend tiefen Depression nach des Vaters Tod herauszureissen. Davon erholte er sich erst, als er in Frankfurt am Main während der Vertretung eines erkrankten Kollegen in der Leitung des Cäcilienchors²⁰⁹ CÉCILE CHARLOTTE SOPHIE JEANRENAUD (1817-1853), Tochter eines Hugenottenpfarrers aus dem neuenburgischen La Chaux-de-Fonds kennen lernte.²¹⁰ So wenig musikalisch sie nach FELIX' Urteil war, so belesen, hübsch und fromm war die zurückhaltende Neuenburgerin. Die beiden Seelen fanden rasch zueinander und blieben einander zeitlebens innig zugetan.²¹¹ Sie verlobten sich am 9. September 1836 im Hause JEANRENAUD und heirateten am 28. März 1837 in Frankfurt am Main. Den beiden wurden bis zu FELIX' Tod 1847 fünf Kinder geschenkt. Der biedermeierlichen Hochzeitsreise schloss sich eine weitere Reise MENDELSSOHNs nach England an, in deren Verlauf er am Musikfest in Birmingham u.a. erneut sein Oratorium *Paulus* dirigierte und mit grossartigen OrgelImprovisationen beeindruckte, so dass er alsbald zum Ehrenmitglied der London Philharmonic Society und der Sacred Harmonic Society ernannt wurde. Daneben fand MENDELSSOHN, dem nun im Überschwang seines Liebesglücks nach eigenem Bekunden plötzlich wieder alles leicht von der Hand ging, im gleichen Jahr noch Zeit zur Komposition seines *Konzertes für Klavier und Orchester Nr. 2* in d-moll op. 40 = MWV O 11 sowie seiner beiden *Streichquartette* in e-moll op. 44 Nr. 2 = MWV R 26 und in Es-Dur op. 44 Nr. 3 = MWV R 28, derweil ein weiteres Werk dieses Genres (F-Dur MWV R 27) Fragment blieb.

95 Am Neujahr 1838 fand die Uraufführung von MENDELSSOHNs Vertonung des 42. Psalms *Wie der Hirsch schreit nach frischer Quelle* op. 42 = MWV A 15 statt. Nachdem MENDELSSOHN den Psalm 66 bereits als Jugendlicher vertont hatte (MWV B 9), komponierte er 1837-1844 viele weitere Psalmvertonungen:

²⁰⁶ Als Leiter dieses Musikfestes hatte MENDELSSOHN ein überaus anspruchsvolles Programm festgelegt: Neben der Uraufführung seines Oratoriums *Paulus* op. 36 figurierte auf diesem Programm eines der *Chandos-Anthems* (HWV 246-256) von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, LUDWIG VAN BEETHOVENS *Leonorenouvertüren* Nr. 1 und Nr. 3 op. 72 und op. 72a und dessen *IX. Symphonie* in d-moll op. 125 sowie WOLFGANG AMADEUS MOZARTS Kantate *Davidde penitente* KV 469 (also die Parodie der ersten beiden Teile von MOZARTS *c-moll-Messe* KV 427. Vgl. auch Rzz. 65f hiervor).

²⁰⁷ Als erster Dirigent leitete MENDELSSOHN nicht nur die Chortheile der Werke, sondern die gesamten Werke und überliess diese Aufgabe nicht mehr dem Konzertmeister; auch war sich MENDELSSOHN auch für Orchesterprobenarbeit nicht zu schade. Mit der Verpflichtung seines ebenso unausgeglichenen und engagierten Jugendfreundes und LOUIS SPOHR-Schülers FERDINAND DAVID als Konzertmeister hatte er einen Gleichgesinnten gefunden, der ebenso rabiat jegliche Laxheit in der Kunst bekämpfte und der daher als Lehrer, Solist, Konzertmeister und Quartettspieler zu recht Weltruf genoss. Zu DAVID vgl. Rzz. 96 und 101 hiernach.

²⁰⁸ WERNER 73. – *Doctores honoris causae* waren unter Komponisten keineswegs selten. Neben JOSEPH HAYDN (1791 Oxford, vgl. *Symphonie* Nr. 92 in G-Dur Hob. I:92) und FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY erhielten etwa JOHANNES BRAHMS (1879 Breslau, vgl. *Akademische Festouvertüre* in c-moll op. 80; hingegen lehnte BRAHMS die Ehrendoktorwürde aus Cambridge 1876 und 1892 zweimal ab; vgl. WILI, *Requiem*, 34 Rz. 88), ANTONÍN DVOŘÁK (1890 Prag), ANTON BRUCKNER (1891 Wien), RICHARD STRAUSS (1903 Heidelberg und 1914 Oxford), FRITZ BRUN (1921 Bern, vgl. *Symphonie* Nr. 4 in E-Dur), MAURICE RAVEL (1928 Oxford), OTHMAR SCHOECK (1928 Zürich), FRANZ SCHMIDT (1934 Wien, dazu vgl. Fn. 185 hiervor), ARTHUR HONEGGER (1948 Zürich), DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1958 Oxford), IGOR STRAWINSKI (1967 New Jersey) oder LEONARD BERNSTEIN (1981 Jerusalem) die Ehrendoktorwürde. Demgegenüber hat ROBERT SCHUMANN in Jena 1840 ordentlich promoviert.

²⁰⁹ Vgl. Rz. 91 hiervor.

²¹⁰ Vgl. Rz. 77 hiervor.

²¹¹ Auch darin unterschied sich FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY von seinen zeitgenössischen Komponistenkollegen FRANZ LISZT, FRÉDÉRIC CHOPIN, RICHARD WAGNER und HECTOR BERLIOZ.

Psalmvertonungen FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS

Table 5 (Anfang)

Psalm	Titel	op.	MWV	Jahr	Tonart	Bemerkungen
2	Worauf ist doch der Heiden Tun gestellt. Aus: sieben Psalmen (LOBWASSER) für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 35	1843		
2	Warum toben die Heiden. Psalm für Doppelchor und Orgel	78 Nr. 1	B 41	1843	g-moll	A cappella für Domchor Berlin
5	Lord hear the voice of my complaint. Englischer Psalm für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 31	1839	A-Dur	
13		96	A 19	1840/ 1843		
19	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Er hat der Sonne eine Hütte gemacht. Das Gesetz des Herrn ist ohne Wandel. Ein Tag sagt es dem andern. Psalmmotetten für vierstimmigen Chor bzw. für Solostimme	WoO	B 6 B 7 B 8 C 1			
22	Mein Gott, warum hast Du mich verlassen. Psalm für Doppelchor	78 Nr. 3	B 51	1844	c-moll	A cappella für Domchor Berlin
24	Dem Herrn der Erdkreis zusteht. Aus: sieben Psalmen (LOBWASSER) für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 34	1843		
31	Auf Dich setz'ich, Herr, mein Vertrauen. Aus: sieben Psalmen (LOBWASSER) für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 39			
31	Defend me Lord from shame. Englischer Psalm für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 32	1839		
42	Wie der Hirsch nach frischer Quelle. Psalmkantate für Soli, gemischten Chor und Orchester Nr. 1	42	A 15	1837	F-Dur	
43	Richte mich, Gott. Psalm für Doppelchor	78 Nr. 2	B 46	1844/ 1845	d-moll	A cappella für Domchor Berlin
55,2-8	Hör mein Bitten. Hymne	WoO	B 49	1844	G-Dur	
66	Jauchzet Gott, alle Lande	WoO	B 9	B 9		
91	Denn er hat seinen Engeln befohlen	WoO	B 53	1844	G-Dur	Später in <i>Elias</i> integriert
91	Wer in des Allerhöchsten Hut. Aus: sieben Psalmen (LOBWASSER) für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 40	1843		
93	Gott als ein König gwałtiglich regiert. Aus: sieben Psalmen (LOBWASSER) für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 36	1843		

Psalmvertonungen FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS

Tabelle 5 (Schluss)

Psalm	Titel	op.	MWV	Jahr	Tonart	Bemerkungen
95	Kommt, lasst uns anbeten. Psalmkantate für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel Nr. 2	46	A 16	1838/ 1841	Es- Dur/ g- moll	
98	Nun singt ein neues Lied dem Herrn. Aus: sieben Psalmen (LOBWASSER) für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 37	1843		
98	Singet dem Herrn ein neues Lied. Psalmkantate für Soli, gemischten Chor und Orchester Nr. 3	91	A 23	1843	D-Dur	
100	Ihr Völker auf der Erde all. Aus: sieben Psalmen (LOBWASSER) für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 38	1844	A-Dur	A cappella
100	Jauchzet dem Herrn, alle Welt. Motette für Soli und vierstimmigen gemischten Chor	69 Nr. 2	B 58	1847	C-Dur	
114	Da Israel aus Aegypten zog. Psalmkantate für Soli, gemischten Chor und Orchester Nr. 4	51	A 17	1839/ 1840	G-Dur	Anklänge an GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
115	Non nobis Domine (Nicht unserm Namen, Herr). Psalmkantate für Soli, gemischten Chor und Orchester Nr. 5	31	A 9	1830/ 1835	g-moll	
119	Ich weiche nicht von Deinen Rechten. Deine Rede präg'ich meinem Herzen ein. Für vierstimmigen gemischten Chor	WoO	B 1 B 2	1821		

96 Am 7. Februar 1838 gebar CÉCILE MENDELSSOHN ihren ersten Sohn, CARL. Eine Woche später dirigierte der frischgebackene Vater FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY im Gewandhaus das erste von vier „historischen Konzerten“ zur spezifischen Pflege älterer Musik. Derweil fügte MENDELSSOHN seinem op. 44 noch ein drittes *Streichquartett* (D-Dur op. 44 Nr. 1 = MWV R 30) hinzu und schuf die von ihm selber abschätzig beurteilte *Sonate Nr. 1 in B-Dur für Klavier und Violoncello* op. 45 = MWV Q 27. In seinem Briefwechsel mit FERDINAND DAVID, seit 1836 Konzertmeister im Leipziger Gewandhausorchester, erwähnte FELIX MENDELSSOHN am 30. Juli 1838 erstmals auch den Plan eines weiteren Violinkonzertes.²¹² Im März 1839 komponierte MENDELSSOHN aber zunächst auf Bitte des Leipziger „Theater-Pensionsfonds“ für eine Aufführung von VICTOR HUGOS „ganz abscheulich und unter jeder Würde“ (so MENDELSSOHN an seine Mutter)²¹³ stehendem Drama von 1838

²¹² „Ich möchte Dir wohl auch ein Violinkonzert machen für den nächsten Winter, eins in e-moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe lässt“. MENDELSSOHNs Ankündigung quittierte Konzertmeister DAVID postwendend: „Ich verspreche Dir, es so einzuüben, dass sich die Engel im Himmel freuen werden.“ Die Fertigstellung freilich liess auf sich warten. MENDELSSOHNs Begründung: „Brillant willst Du's haben, und wie fängt unsereins das an?“ Hier zit. nach KRAEMER, Werkeinführung; ausserdem vgl. GÖTZE, Werkeinführung. – Ein erstes Konzert für Violine und Streichorchester in d-moll MWV O 3 hatte MENDELSSOHN bereits 1822 komponiert, das stark an JOHANN SEBASTIAN BACHS Konzert für zwei Violinen und Orchester in d-moll BWV 1043 orientiert gewesen war und dessen melodische Eröffnungsfigur gespiegelt hatte.

²¹³ Auch ROBERT SCHUMANN war nach einer Aufführung dieser Musik 1842 irritiert. Hintergrund der merkwürdigen Komposition: MENDELSSOHN komponierte zunächst einzig die Romanze und sagte seinen Auftraggebern, für die Komposition der Ouvertüre finde er keine Zeit. Die Auftraggeber zeigten

trotz mit Probearbeiten ausgefüllten Tagen innert einer Woche die *Ouvertüre* in c-moll und die *Romanze zu Ruy Blas* op. 95 = MWV M 16, vollendete zum Entzücken ROBERT SCHUMANNS sein Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello in d-moll op. 49 = MWV Q 29, dirigierte beinahe gleichzeitig im Gewandhaus die Uraufführung von FRANZ SCHUBERTS *Grosser C-Dur Symphonie* D 944 und entriss so mit ihrer vierfachen Aufführung auf ROBERT SCHUMANNS Anregung hin ein weiteres Kronjuwel der Tonkunst der Vergessenheit, bevor er an Pfingsten 1839 das 21. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf leitete, diesmal mit HÄNDELS *Messias* HWV 56, BEETHOVENS *Symphonie Nr. 3 in Es-Dur* op. 55 *Eroica* und der *C-Dur-Messe* op. 86 sowie seiner eigenen Vertonung von *Psalms 42* op. 42 = MWV A 15. Am 2. Oktober 1839 schenkte CÉCILE ihm MARIE, die erste Tochter. Am 25. Juni 1840 brachte MENDELSSOHN dann in der Leipziger Thomaskirche, der einstigen Wirkungsstätte des „grossen SEBASTIAN“, zum 4. Centenarium der Erfindung des Buchdrucks zusammen mit CARL MARIA VON WEBERS *Jubelouvertüre* op. 59 = WeV M.6 und mit GEORG FRIEDRICH HÄNDELS *Dettinger Te Deum* HWV 283 seine eigene *Symphonie Nr. 2 Lobgesang, eine „Sinfonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift“* in B-Dur op. 52 = MWV A 18 zur Uraufführung, ein Werk, das nicht nur er, MENDELSSOHN, sehr schätzte. Allein in Leipzig musste das Werk 1840 auf ausdrücklichen Wunsch des sächsischen Königs FRIEDRICH AUGUST II. weitere drei Mal aufgeführt werden; in Wien wurde es ebenfalls aufgeführt, und am 23. September 1840 hatte MENDELSSOHN eine englische Adaptation beim Musikfest in Birmingham zu dirigieren. Einzig RICHARD WAGNER würdigte nach MENDELSSOHNs Ableben den *Lobgesang* dann schnöde zur „blöden Unbefangenheit“ herab.²¹⁴ Daneben engagierte sich MENDELSSOHN 1840 intensiv für die Besserstellung seiner Gewandhausmusiker und betrieb ebenso erfolgreich die Anerkennung des Gewandhausorchesters als Stadtorchester. Mit einem von ROBERT SCHUMANN in der *Neuen Zeitschrift für Musik*²¹⁵ rezensierten eigenen Orgelrezital in der Thomaskirche vom 6. August 1840 finanzierte MENDELSSOHN die Errichtung eines BACH-Denkmals in Leipzig.²¹⁶ Am 18. Januar 1841 gebar CÉCILE MENDELSSOHN ihrem Gatten als drittes Kind den Sohn PAUL.

97 Bei aller gegenseitigen Wertschätzung und intensiven und fruchtbaren Zusammenarbeit blieben MENDELSSOHN und sein beinahe gleichaltriger Kollege ROBERT SCHUMANN untereinander doch stets beim förmlichen Sie. Dies hinderte MENDELSSOHN keineswegs, am 31. März 1841 die Uraufführung von SCHUMANNS *Symphonie Nr. 1 in B-Dur* op. 38, der *Frühlingssymphonie*²¹⁷, zu dirigieren, bevor er am 4. April 1841 BACHS *Matthäuspassion* auch in der Leipziger Thomaskirche leitete und damit den Leipzigern ihre höchste musikalische Blüte in die Erinnerung zurück brachte. Die Verehrung CLARA und ROBERT SCHUMANNs für MENDELSSOHN fand Ausdruck darin, dass sie ihn ihrer erstgeborenen Tochter MARIE bei der Taufe am 13. September 1841 zum Paten bestellten.

98 MENDELSSOHN war mittlerweile zum berühmtesten lebenden mitteleuropäischen Komponisten geworden. So wurde er auf den 1. Juli 1841 zum königlich sächsischen Kapellmeister ernannt. Derweil versuchte der Romantiker auf dem preussischen Thron, König FRIEDRICH WILHELM IV., von WILHELM VON HUMBOLDT (1767-1835) bereits vor langem dazu angeregt, MENDELSSOHN an seinen Hof in Berlin zu verpflichten. Nach zähem Zögern und langwierigen Verhandlungen erklärte sich MENDELSSOHN 1841 bereit, als königlich-preussischer Hauskomponist nach Berlin zu ziehen, ohne sich freilich angesichts der Berliner Verwaltungslethargie über die Verwirklichungschancen seiner weitreichenden Pläne

Verständnis dafür, weil das Stück doch gar zu schwierig zu verstehen sei. Dies nun wollte MENDELSSOHN nicht auf sich sitzen lassen und komponierte, wie er seiner Mutter in einem Brief gestand, innert der folgenden drei Nächte auch noch die *Ouvertüre*.

²¹⁴ Vgl. Rz. 65 Fnn. 88 und 93 hiavor und Rzz. 98f hiernach.

²¹⁵ nachlesbar in <http://www.koelinklavier.de/quellen/schumann/kr090.html>.

²¹⁶ Vgl. Rz. 101 hiernach.

²¹⁷ Zu SCHUMANNs *Symphonien* FEIL 577f. Zum Folgenden SCHUMANN, *Erinnerungen* 317 und 326.

Illusionen zu machen.²¹⁸ Auch wenn MENDELSSOHN bereits am 13. Oktober 1841 zum königlich preussischen Kapellmeister ernannt wurde: Seine beiden Denkschriften mit Reformvorschlägen für das Berliner Musikleben verschwanden in der Tat in den Schubladen der Berliner Bürokratie, und die Reform der musischen Klasse der Akademie der Künste zerschlug sich. Daher nutzte MENDELSSOHN, obwohl er 1842 zusammen mit MEYERBEER, ROSSINI und LISZT die höchste preussische Auszeichnung, den Orden *Pour le mérite* erhalten hatte, jede Gelegenheit, Berlin zu entfliehen, sei es für Gastdirigate zu Konzerten in Leipzig (so etwa am 3. März 1842 zur Uraufführung seiner eben erst fertig gestellten *Schottischen Symphonie* in a-moll op. 56 = MWV N 18²¹⁹), sei es 1842 zur Leitung des 24. Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf, sei es zu seiner 7. Englandreise (Juni-Juli 1842), auf der er zweimal von der britischen Königin VICTORIA und ihrem deutschen Prinzegehmahl ALBERT empfangen und mit Ehren überschüttet wurde, sei es schliesslich, um auf der Rückreise von England auf Einladung der Schweizerischen Musikgesellschaft hin am Musikfest in Lausanne teilzunehmen, wo seine Symphonie Nr. 2 in B-Dur op. 52 *Lobgesang* aufgeführt werden sollte: Zugleich wunderbare Gelegenheit, um im Beisein seines jüngeren Bruders PAUL und von dessen Frau ALBERTINE auf der Durchreise seiner Gattin CÉCILE endlich das Land ihrer eigenen Herkunft zu zeigen, derweil Schwiegermutter JEANRENAUD in Frankfurt am Main die Kinder hütete.

99 Auf dieser 3. Schweizer Reise (30. Juli bis 3. September 1842) FELIX MENDELSSOHN reisten die beiden Ehepaare MENDELSSOHN-JEANRENAUD und MENDELSSOHN-HEINE via Basel, Birstal, Delémont, Court (2. August), Biel (3. August) nach Lausanne, wo sie am 4. August zufolge einer Unpässlichkeit CÉCILES in Basel erst am Tage nach der Aufführung der Symphonie-Kantate *Lobgesang* eintrafen, am 5. und 6. August in Ouchy an den Gestaden des Lac Léman verweilten und die Dampfschiffahrt zum Abschluss des Musikfestes genossen, bevor FELIX MENDELSSOHN am 7. August 1842 die Lausanner Kathedrale in sein Skizzenbuch malte. Via Genf reisten die beiden Ehepaare durch das Arvetal nach Chamonix und blieben dort einige Tage, bevor sie durch die Dala-Schlucht ins Wallis nach Leukerbad fuhren, von dort zum Gemmipass hochstiegen und via Daubensee nach Kandersteg und über Spiez nach MENDELSSOHNs geliebtem Interlaken gelangten. Von dort aus machten die beiden Paare Ausflüge im Berner Oberland, so am 21. August nach Wengen und an den beiden Folgetagen auf das Faulhorn, wo sie auch übernachteten. Am 2. September 1842 gelangten die MENDELSSOHNs nach Zürich und fuhren von dort nach Frankfurt am Main zurück. Eine Frucht dieser Zeit war die von FANNY HENSEL-MENDELSSOHN mit uraufgeführte *Sonate Nr. 2 für Violoncello und Klavier in D-Dur* op. 58 = MWV Q 32. Bald nach MENDELSSOHNs Rückkehr verstarb seine Mutter am 12. Dezember 1842 in Berlin.

100 Erfolgreicher war der preussische Monarch mit seinem Bestreben, MENDELSSOHN als freien Komponisten seinen persönlichen Wünschen dienstbar zu machen; diesem Umstand verdankten sich dann MENDELSSOHNs Theaternusiken zu WILLIAM SHAKESPEARES (1564-1616) *Sommernachtstraum* (1595, MENDELSSOHNs op. 61 von 1842 = MWV M 13)²²⁰, zu den beiden antiken Tragödien *Antigone* (MENDELSSOHNs op. 55 von 1841 = MWV M 12) und *Ödipus in Kolonos* (MENDELSSOHNs op. 93 von 1845 = MWV M 14) aus SOPHOKLES' (497-406 v. Chr.) thebanischer Trilogie (442 v. Chr.) und zu JEAN RACINES (1639-1699) *Athalie* (1691, MENDELSSOHNs op. 74 von 1845 = MWV M 16). Hingegen weigerte sich MENDELSSOHN aus ethischen Gründen kategorisch, den Wunsch des Preussenkönigs nach einer Schauspielmusik zu AISCHYLOS' (525-456 v. Chr.) antiker Tragödie *Die Eumeniden* (458 v. Chr.) zu erfüllen, in der die Entsöhnung des Muttermörders Orest dargestellt wird;

²¹⁸ Brief MENDELSSOHNs vom 15. Juli 1841 an seinen Freund KARL KLINGEMANN: „Berlin ist einer der sauersten Äpfel, in die man beissen kann“, hier zit. nach WERNER 76.

²¹⁹ Dazu FEIL 578f.

²²⁰ Nachdem MENDELSSOHN den Geniestreich der Ouvertüre bereits 1826 als 17-Jähriger komponiert hatte, ging es 1842 „nurmehr“ um die verbleibenden 12 Stücke. Vgl. dazu FEIL 550f.

stattdessen bot er dem König in einer dramatischen Audienz nach seiner Rückkehr aus der Schweiz seine Demission an, um das ungeliebte Berlin verlassen zu können. Um sich MENDELSSOHN'S Dienste dennoch zu erhalten, bot ihm König FRIEDRICH WILHELM IV. als Kompromiss an, ihn nicht mehr an Berlin zu binden, ihn aber entlohnt in seinen Diensten zu behalten und mit der Reorganisation des königlichen Domchors und der Komposition von Kirchenmusik zu betrauen; im Gegenzug verzichtete MENDELSSOHN spontan auf die Hälfte seines Gehalts²²¹, und der König ernannte ihn zum Generalmusikdirektor. In der Tat komponierte MENDELSSOHN fortan nochmals manches seiner insgesamt an die hundert kirchenmusikalischen Werke, so beispielsweise die *Sechs Sprüche zum Kirchenjahr* op. 79 = BWV B 42, B 44, B 50, B 52, B 54 und B 55. Bis zum Antritt der neuen Stellung aber war MENDELSSOHN nun für ein halbes Jahr völlig frei.

101 Diese Freiheit nutzte MENDELSSOHN, nachdem seine entsprechenden Pläne für Berlin von den Kulturbürokraten erfolgreich hintertrieben worden waren, in fiebriger Arbeit zur Umsetzung seines alten Lieblingsplans: der Gründung eines Konservatoriums in Leipzig²²², welches in der Tat bereits am 3. April 1843 seine Tätigkeit mit MORITZ HAUPTMANN (Musiktheorie, 1792-1868), FERDINAND ERNST VICTOR CARL DAVID (Violine, 1810-1873)²²³, ROBERT SCHUMANN (Klavier und Komposition)²²⁴, CARL FERDINAND BECKER (Orgel, 1804-1877), CHRISTIAN AUGUST POHLENZ (Gesang)²²⁵ und FELIX MENDELSSOHN (Klavier und Komposition) als Professoren aufnehmen konnte. Kurz danach wirkte auch CLARA SCHUMANN-WIECK als Klavierlehrerin am Konservatorium in Leipzig. Als erster Konservatoriumsleiter machte MENDELSSOHN Leipzig damit in kürzester Zeit und auf Jahrzehnte hinaus zur angesehensten Musikakademie im Deutschen Reich. Und am 23. April 1843 konnte das von FELIX MENDELSSOHN gestiftete und aus seinen eigenen Orgelkonzerten finanzierte²²⁶ BACH-Denkmal in Leipzig enthüllt werden. Am 1. Mai 1843 wurden CÉCILE und FELIX MENDELSSOHN zum vierten Mal Eltern, diesmal des Sohnes FELIX, der seinen Vater jedoch nur um vier Jahre überleben sollte. Leipzig liess MENDELSSOHN nicht nach Berlin zurückziehen, ohne ihn vorher noch zum Ehrenbürger ernannt zu haben.

102 Ab August 1843 weilte MENDELSSOHN wieder in Berlin und leitete die Aufführungen der Bühnenmusiken für den König in Potsdam und Berlin, zur Freude des Publikums, nicht immer jedoch der Rezensenten, die seine Musik zu *Antigone* gegen die erklärte überaus positive Meinung der Altphilologen als anachronistisch kritisierten. Daneben leitete MENDELSSOHN nun den reorganisierten Domchor – und stiess mit den puristischen

²²¹ WERNER 76.

²²² Schon früher hatte sich MENDELSSOHN in einem längeren Briefwechsel mit dem sächsischen Minister JOHANN PAUL Freiherr von FALKENSTEIN (1801-1882) darum bemüht, das sogenannte *Blümnische Legat* in der Höhe von 20'000 Reichstalern für die Gründung eines Konservatoriums in Leipzig freigegeben zu erhalten. 1843 nun gelang es MENDELSSOHN in einer Audienz, den sächsischen König davon zu überzeugen. Vgl. auch FEIL 580.

²²³ MENDELSSOHN hatte seinen 1828 ebenfalls zum Protestantismus konvertierten Freund FERDINAND DAVID, einen gebürtigen Juden, von Moskau bereits 1836 als Konzertmeister ans Gewandhaus in Leipzig geholt. DAVID, selber Autor von 5 Violinkonzerten (op. 10, op. 14 in D-Dur, op. 17 in A-Dur, op. 23 in E-Dur und op. 35 in d-moll) sollte MENDELSSOHN nicht nur bei der Ausarbeitung des e-moll-Violinkonzertes op. 64 entscheidend beraten, Widmungsträger des Konzertes werden und es aus der Taufe heben: er war auch Lehrer JOSEPH JOACHIMS (1831-1907), des Freundes von JOHANNES BRAHMS. JOACHIM, der 1843-1849 das Leipziger Konservatorium besuchte, war dann seinerseits BRAHMS' Berater und Widmungsträger von dessen Violinkonzert in D-Dur op. 77 sowie von dessen 1888 in Thun niedergeschriebenem Doppelkonzert in a-moll für Violine, Violoncello und Orchester op. 102. DAVID verschied 63jährig auf einer Urlaubsreise 1873 in Graubünden.

²²⁴ Als ROBERT SCHUMANN 1844 von Leipzig als Chorleiter nach Dresden und dann 1850 als Generalmusikdirektor nach Düsseldorf umzog, gelang es MENDELSSOHN, als dessen Nachfolger IGNAZ MOSCHELES aus London auf die Professur für Klavier nach Leipzig zu verpflichten.

²²⁵ Dazu Rz. 92 hiervor.

²²⁶ Vgl. Rz. 96 in fine hiervor.

Behörden, v.a. mit Domprobst und Hofoberprediger FRIEDRICH STRAUSS (1786-1863) zusammen, welcher seine Kirchenmusik als der preussischen Agende von 1817 und 1821 und ihrer restriktiven Zulassung blosser a cappella-Musik zu wenig konform ablehnte. Als Leiter des Berliner Domchores komponierte MENDELSSOHN insbesondere in den Jahren 1843/1844 verschiedene Doppelchöre a cappella. Besonders grossartig vertonte er als op. 78 Nr. 2 den 43. *Psalm* musikalisch farbenprächtig in weiten melodiosen Bögen. Den 91. *Psalm* übernahm MENDELSSOHN später als Doppelquartett in sein zweites grosses Oratorium, *Elias* op. 70 (Nr. 7). Ganz anders die *Deutsche Liturgie*: Die Vorgaben der „Preussischen Agende“ in der Revision von 1843 liessen in der reformierten Liturgie nurmehr zwischen Lesung und Halleluja Raum für anspruchsvollere Musik. MENDELSSOHN, damals Berliner Generalmusikdirektor, trug dem Rechnung: Zwischen kurzen Sätzen zu *Kyrie* und *Sanctus* steht in wechselnden Tonfarben ein mehrteiliges *Gloria*. Die Schlichtheit der beiden kurzen Ecksätze nicht anders als das ausgreifendere *Gloria* zeigen MENDELSSOHNs Gabe, gottesdienstlich-liturgische Anliegen mit höchster künstlerischer Gestaltung in Ausgleich zu bringen, ohne Kirchenmusik in den Konzertsaal hinauszutragen oder gar in die Richtung der *Kunst-Religion* auszuweichen, die dann nach dem Bruch zwischen Religion und Naturwissenschaften in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in WAGNERS *Parsifal* oder GUSTAV MAHLERS (1860-1911) monumentalen *Symphonien* gefeiert werden sollte.

103 Angesichts der Scherereien mit dem Berliner Hofklerus kam es MENDELSSOHN sehr zu pass, dass ihn die Londoner Philharmonie für den Frühling 1844 für sechs Konzerte als Gastdirigent verpflichtete. Und in der Tat: Das Engagement des Publikumsmagneten brachte das Orchester aus den roten Zahlen, obwohl MENDELSSOHN den Briten zeilenweise Unbekanntes zu hören gab: FRANZ SCHUBERTS *grosse C-Dur-Symphonie* D 944 von 1825/1828 sowie dessen Ouvertüre zum Singspiel *Fierabras* D 798 von 1823²²⁷, NIELS WILHELM GADES *Symphonie Nr. 1 in c-moll* op. 5 von 1842²²⁸ und JOHANN SEBASTIAN BACHS Orchestersuite Nr. 4 in D-Dur BWV 1069. Wie bereits in Berlin, so auch in London brachte MENDELSSOHN die kühle Aufnahme der Werke BACHS und SCHUBERTS in Rage, und es kam zu stürmischen Auftritten. Neben all den Proben und Privatkonzerten arbeitete der Meister während dieser Reise an der Bühnenmusik zu *Athalie* op. 74 = MWV M 16 und an seinen *Sechs Orgelsonaten* op. 65 = MWV W 56-61, skizzierte weitere Passagen für sein *Violinkonzert in e-moll* op. 64 = MWV O 14 und bereitete für die *Handel-Society* nebenher auch noch die kritische Edition von GEORG FRIEDRICH HÄNDELS Oratorium *Israel in Egypt* HWV 54 vor, wobei er sich zum Leidwesen der Auftraggeber in einem längeren Schriftenwechsel strikte weigerte, seine eigenen dynamischen Bezeichnungen in den Editionstext des HÄNDEL-Oratoriums zu integrieren. Nichts könnte die unbedingte Werktreue MENDELSSOHNs besser kennzeichnen als diese Resistenz gegen jede Selbstverwirklichung. Auch wenn selbst in England demnach kein reibungsfreies Arbeiten möglich war: Der Meister steigerte sich in einen unvorstellbaren Schaffensrausch hinein.

104 Zurück von London, verbrachte MENDELSSOHN mit Frau und Kindern einige ebenso ertragreiche wie geruhsame Urlaubswochen in Bad Soden²²⁹, die ihm erlaubten, seine Skizzensammlung für das e-moll-Violinkonzert op. 64 zum zwingenden genialen Wurf zusammenzufügen. Nach diesem musikalischen Höhenflug und der familiären Idylle war die anschliessende Rückkehr nach Berlin freilich nur umso ernüchternder: „die grossen Pläne,

²²⁷ Dazu FEIL 544-546.

²²⁸ Dazu FEIL 579.

²²⁹ Der Kurort Bad Soden am Taunus in der Nähe von Darmstadt bot nicht nur FELIX MENDELSSOHN 1844 das Ambiente zur Vollendung seines berühmten Violinkonzerts; im Jahr zuvor hatte es GIACOMO MEYERBEER beherbergt, als dieser seine Oper *Le prophète* fertigstellte, und 1860 verweilte LEO TOLSTOI (1828-1910) hier und schrieb seinen Roman *Anna Karenina*, der also nicht zufällig teilweise in Bad Soden spielt. Vgl. dazu auch Rz. 117 hiernach.

die winzige Ausführung; die grossen Anforderungen, die winzigen Leistungen“²³⁰ ekelten ihn nun förmlich an. MENDELSSOHN beschloss, dem König vorzuschlagen, ihn ganz aus Berlin zu entlassen und nur mehr gelegentlich mit Kompositionsaufträgen zu betrauen. König FRIEDRICH WILHELM IV. resignierte: Nach dem Dirigat einiger letzter Konzerte durfte MENDELSSOHN am 30. November 1844 das „ungastliche“ Berlin verlassen und ging zunächst nach Frankfurt, um sich vorerst einmal einzig seiner Familie und dem Komponieren hauptsächlich seines zweiten Oratoriums *Elias* op. 70 = MWV A 25, aber auch seines LOUIS SPOHR gewidmeten *Trios Nr. 2 für Klavier, Violine und Violoncello* in c-moll op. 66 = MWV Q 33 zu widmen. Dafür schlug MENDELSSOHN sogar eine verlockende Einladung nach New York aus, und er wohnte nicht einmal der Uraufführung seines neuen e-moll-Violinkonzertes in Leipzig bei; er dirigierte erst die zweite Aufführung am 23. März 1845.

105 Aber auch diese Ruhe wurde aus Berlin gestört: Kabinettsrat VON MÜLLER bestand darauf, dass MENDELSSOHN nun für die gesamte *Orestie* des EURIPIDES (480-406 v. Chr.) eine Bühnenmusik schreibe, wiewohl MENDELSSOHN bereits eine Bühnenmusik zu den *Eumeniden* des AISCHYLOS verweigert hatte.²³¹ Und zu allem Überflus versuchte der König von Sachsen, MENDELSSOHN nach Dresden zu verpflichten; unter Verweis auf seine Leipziger Verpflichtungen wusste sich MENDELSSOHN wenigstens dieser neuen Falle zu entziehen und zog mit seiner Familie nach Leipzig in die Königstrasse 3²³², wo am 19. September 1845 auch seine Tochter ELISABETH (LILI) geboren wurde. Er nahm seine Dirigententätigkeit in Leipzig wieder auf, musste aber zwischendurch erneut nach Berlin reisen, um für den dortigen König die Uraufführung seiner Schauspielmusiken zu *Ödipus auf Kolonos* und zu *Athalie* zu dirigieren.²³³ In Leipzig konnte er sich nun mit NIELS WILHELM GADE in die Leitung der Gewandhauskonzerte der folgenden Saison teilen und präsentierte den Leipzigern im Dezember 1845 die Sopranistin JENNY LIND (1820-1887), die ‚schwedische Nachtigall‘²³⁴, nach MENDELSSOHNs Urteil die beste zeitgenössische Sängerin. Am 14. Februar 1846 führte MENDELSSOHN im Rahmen seiner Gewandhauskonzerte u.a. die Ouvertüre zu RICHARD WAGNERS Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* WWV 70 auf, deren Uraufführung im Vorjahr in Dresden stattgefunden hatte. In dieser Zeit traf MENDELSSOHN nochmals einige Male mit WAGNER zusammen. Intensiv arbeitete er dieses Jahr an seinem 2. Oratorium, *Elias* op. 70 = MWV A 25 weiter.

Ef Schaffensrausch, Überarbeitung, Zusammenbruch

106 Vom 31. Mai bis zum 2. Juni 1846 leitete MENDELSSOHN in Aachen noch das 28. Niederrheinische Musikfest und verpflichtete die Sopranistin JENNY LIND für Soloauftritte, bevor er zur Uraufführung seiner Fronleichnamsmotette *Lauda Sion* op. 73 = MWV A 24, einem Auftragswerk zur 600-Jahrfeier der Einführung des Kirchenfestes in der Martinskirche, an den dafür einberufenen internationalen katholischen Kongress nach Lüttich reiste.²³⁵ Die

²³⁰ So MENDELSSOHN bereits wörtlich in seinem Brief vom 15. Juli 1841 an seinen Freund CARL KLINGEMANN.

²³¹ Vgl. Rz. 100 hiavor.

²³² Das heutige Mendelssohnhaus an der Goldschmidtstrasse 12 in Leipzig.

²³³ Vgl. Rzz. 100 und 103 hiavor.

²³⁴ Diesen Ehrennamen verdankt JENNY LIND dem dänischen Märchendichter HANS CHRISTIAN ANDERSEN (1805-1875), der sie seit 1843 in unerwiderter Liebe verehrte und zu dieser Zeit das Märchen *Die Nachtigall* schrieb. Ihrerseits versuchte JENNY LIND 1848 vergeblich, FRÉDÉRIC CHOPIN zur Heirat zu bewegen. THEODOR FONTANE (1819-1898) beschreibt in seinem Roman *Der Stechlin* (1897) anlässlich von Woldemars Englandreise eine Einladung im Londoner Heim von JENNY LIND, was auf eigene Reminiscenz zurückgeht: FONTANE hatte 1855-1859 selber in London gelebt, JENNY LIND lebte seit 1856 dort. JENNY LIND hatte 1847 in London auch die Partie der ihr auf den Leib geschriebenen Amalia in GIUSEPPE VERDIS *I masnadieri* unter dem Dirigat des Komponisten gesungen. Vgl. WILI, Verdi, S. 23 Rz. 43.

²³⁵ Dazu vgl. WILI, Carmina Burana, 32 Rz. 71 mit Fn. 147.

Uraufführung war musikalisch ein Desaster: Die Kirche hallte akustisch enorm, das Orchester deckte den Chor und dessen Sopran- und Altstimmen völlig zu.²³⁶ In Köln hatte MENDELSSOHN gleich eine weitere Uraufführung eines eigenen Werkes mitzubestreiten, jene seines soeben fertiggestellten Festgesangs in B-Dur op. 68 = MWV D 6 auf FRIEDRICH SCHILLERS (1759-1805) *An die Künstler*. Zugleich erhielt er den Auftrag, die Festmusik zur Einweihung des Kölner Doms zu schreiben; sein Hinschied sollte die Erfüllung verunmöglichen. Zunächst kehrte MENDELSSOHN nach Leipzig zurück und vollendete sein zweites Oratorium, den *Elias* op. 70 = MWV A 25, dessen Uraufführung er am 26. August 1846 am Musikfest in Birmingham selber zu dirigieren hatte. Die Uraufführung fand international Beachtung und war ein riesiger Erfolg.

107 Darüber hinaus aber suchte MENDELSSOHN weiter nach einem Opernstoff und glaubte ihn in FRANZ EMANUEL AUGUST GEIBELS (1815-1884) *Loreley* endlich gefunden zu haben. Und erneut erhielt er einen Auftrag aus Berlin: Er sollte für den König die offizielle protestantische Liturgie vertonen. Diesen Auftrag wollte MENDELSSOHN gerne erfüllen²³⁷, allerdings nicht ohne im Begleitschreiben die Schwierigkeiten herauszustreichen, die die Beachtung der preussischen Agende jedem Komponisten auferlege – nicht anders handelten übrigens die mit dem gleichen Auftrag betrauten Komponistenkollegen CARL LOEWE und OTTO NICOLAI. Der Erfolg des *Elias* hinderte den überaus selbstkritischen MENDELSSOHN bezeichnenderweise nicht, sofort eine radikale Revision zu beginnen. Als wäre das Mass nicht bereits übervoll gewesen, unterrichtete MENDELSSOHN wieder am Konservatorium, verglich textkritisch seine eigene Partiturabschrift mit JOHANN SEBASTIAN BACHS Manuscript der *h-moll-Messe* BWV 232 von 1733/1748, begann bereits mit der Komposition seines dritten Oratoriums *Christus (Erde, Hölle und Himmel)* für Soli, Chor und Orchester MWV A 26²³⁸ und dirigierte weitere Gewandhauskonzerte.

108 Dieser unglaubliche Schaffensrausch und der damit verbundene Raubbau an den eigenen Kräften begannen ihren Tribut zu fordern. MENDELSSOHN begann zunehmend an Migräneanfällen zu leiden, wurde reizbar und vermochte seinen angeborenen Jähzorn kaum mehr im Zaum zu halten. Er erkannte das Problem und begann das Ende seiner Dirigentenlaufbahn ins Auge zu fassen, um sich nach Frankfurt zurückzuziehen und nur mehr der Komposition zu widmen. Antisemitische Angriffe anlässlich seiner Uraufführung von ROBERT SCHUMANNs eben fertig gestellter *Symphonie* Nr. 2 in C-Dur op. 61²³⁹ festigten MENDELSSOHNs Entschluss; mit dem Konzert vom 18. März 1847 gab er seinen Abschied als Gewandhauskapellmeister, und am 19. März 1847 trat er von dem Amt zurück. Inzwischen hatte er seinen *Elias* von Grund auf überarbeitet und begab sich nun erneut nach England, um diese überarbeitete Fassung seines Oratoriums für die Sacred Harmonic Society im Beisein von Königin VICTORIA und Prinzgemahl ALBERT in London zu dirigieren.

109 Seine Rückkehr von London nach Frankfurt am 12. Mai 1847 wurde vom schlimmsten Schicksalsschlag seines jungen Lebens verdunkelt: Die Nachricht vom Hinschied seiner vertrauten Schwester FANNY HENSEL-MENDELSSOHN, die nach einem Schlaganfall während der Leitung der Proben von FELIX' *Erster Walpurignacht* op. 60 mww d 3 für eine Sonntagsmatinée in Berlin am 12. Mai 1847 zusammengebrochen und am 14. Mai 1847 gestorben war, brach FELIX MENDELSSOHN das Herz. Auch wenn er sich von der

²³⁶ Grund dafür war auch hier, dass die katholischen Kirchenfürsten keine Frauenstimmen in der Kirche duldeten und daher einzig Knaben und Kastraten (!) die hohen Stimmen singen durften. Vgl. dazu bereits WILI: Saul, 6-10 Rzz. 12 und 14-16, insbesondere Rz. 15; ferner Rz. 12 hiavor.

²³⁷ Die veröffentlichten Teile dieser *Deutschen Liturgie* MENDELSSOHNs MWV B 57 führte der Singkreis Wohlen unter DIETER WAGNERS Leitung am 24./25. Oktober 2009 bereits einmal auf.

²³⁸ Dieses Oratorium sollte wegen des raschen Hinschieds MENDELSSOHNs Fragment bleiben; komponiert hat MENDELSSOHN noch Sopran-Rezitativ, Terzett und Chor des I. Teils (Geburt Christi) und Tenor-Rezitativ, Chor und Choral des II. Teils (Leiden Christi).

²³⁹ Leipziger Tageblatt vom 6./7. November 1846. Vgl. WERNER 80.

Ohnmacht noch erholte: Nach Leipzig und Berlin zurückkehren mochte er nicht. Er suchte seinen jüngeren Bruder PAUL auf und reiste mit ihm und dessen Gattin ALBERTINE in die Schweiz, wo er vor allem zeichnete und sich daneben in fieberhaftes Arbeiten an einem *Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello in f-moll* op. 80 = MWV R 37 stürzte, das von der Nachwelt seiner dunklen Tonart, der vielen Dissonanzen und sperrigen Synkopen wegen die Bezeichnung *Requiem für Fanny* erhielt. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Lebenswille war erschüttert. Auch sein geliebtes Interlaken und intensives Aquarellmalen – über ein Dutzend Bilder malte er auf dieser letzten Schweizer Reise: Rheinfluss bei Schaffhausen, eine Luzerner Stadtansicht mit Rigi, Vierwaldstättersee, Kapellbrücke und St. Leodegar Kirche und immer wieder Bäume in Interlaken²⁴⁰ – vermochten MENDELSSOHN nicht mehr aufzurichten. Heimgekehrt, schrieb er im September 1847 sein f-moll-Streichquartett zu Ende und vertonte am 7. Oktober 1847 als letzte Komposition noch ein Gedicht: JOSEPH VON EICHENDORFFS *Nachtlied* op. 71 Nr. 6 = MWV K 125 („Vergangen ist der lichte Tag“). Merkwürdig: Auch seine geliebte Schwester FANNY, die Hunderte von Liedern geschrieben hatte, hatte am Vorabend ihres Schlaganfalls als letztes noch ein EICHENDORFF-Gedicht vertont (*Bergeslust*). In Wien sollte er alsbald seinen *Elias* dirigieren. Es kam nicht mehr dazu. Am 28. Oktober 1847 erlitt MENDELSSOHN einen Hirnschlag, der ihn teilweise lähmte; furchtbare Schmerzen raubten ihm danach zeitweise das Bewusstsein. Als er wieder zu sich kam, erlitt er am 3. November einen weiteren Schlaganfall, dem er am Abend des 4. November 1847, umgeben von seiner Gattin CÉCILE und seinen Freunden, dem Konzertmeister FERDINAND DAVID, dem Widmungsträger seines e-moll-Violinkonzertes, dem Tenor und Juristen HEINRICH SCHLEINITZ und dem Pianisten IGNAZ MOSCHELES, völlig ermattet erlag.

110 ROBERT SCHUMANN, IGNAZ MOSCHELES und JULIUS RIETZ trugen mit andern FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS Sarg zur feierlichen Aufbahrung in die Leipziger Pauliner-Kirche. In der Leipziger Trauerfeier erklang Musik aus MENDELSSOHNs eigenen Werken *Antigone* und *Paulus* sowie der Schlusschoral aus BACHS *Matthäuspassion*, bevor die sterbliche Hülle am 7. November 1847 nachts unter Musikklängen in allen Bahnhöfen in einem Sonderzug nach Berlin überführt und dort am 8. November nach einem weiteren Trauergottesdienst in der Dreifaltigkeitskirche am Halleschen Tor in einem feierlichen Akt auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof neben seiner Schwester FANNY zu Grabe gebettet wurde.

111 FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY entriss 20jährig JOHANN SEBASTIAN BACHS *Matthäuspassion* der Vergessenheit. Das Bild FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS seinerseits - protestantisch getaufter Enkel des grossen jüdischen Aufklärungsphilosophen MOSES MENDELSSOHN - hat als erster der von MENDELSSOHN geförderte RICHARD WAGNER mit seinem in kruden anonymen Schmähchriften verbreiteten Antisemitismus während eines ganzen Jahrhunderts verdunkelt: Der Nationalsozialismus vollendete dann WAGNERS sonderbare Dankbarkeit. So muss MENDELSSOHNs Werk bis heute der Vergessenheit entrissen werden. In diesem Oeuvre spielen geistliche Gesänge eine grosse Rolle (3 Oratorien, 2 geistliche Symphonien, Motetten, Choräle, Psalmkantaten, Choralkantaten, Psalmen, Deutsche Evangelische Liturgie usw.). Die Choral- und die Psalmkantaten wurden erst nach 1970 wieder entdeckt, die Deutsche Liturgie als zusammenhängendes noch einmal ein Vierteljahrhundert später der Vergessenheit entrissen.

F Die aufzuführenden Werke FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS (1809-1847)

112 Auf dem Konzertprogramm des Singkreises Wohlen zum Reformationsgedenkjahr 2017 stehen von FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY die folgenden Werke:

²⁴⁰ Veröffentlicht in KLEIN, 1847. - Vgl. auch Rz. 114 hiernach.

Werke MENDELSSOHN

Tabelle 6

Werk	fertig gestellt	Tonart	op.	MWV	Bemerkungen
Responses to the Commandments/Abendsegen Lord, have mercy upon us	24.03.1833		-	B 27	Vierstimmiger Chor mit Orgel
<i>Jubilate Deo</i> O be joyful in the Lord/Jauchzet dem Herren, alle Welt (Ps 100)	05.04.1847	A-Dur	69 Nr. 2	B 58	Doppelchor (8 Stimmen), vom Singkreis Wohlen gesungen unter DIETER WAGNER 2009 in Wohlen
Ehre sei dem Vater. Doxologie für gemischten Chor a cappella	17.01.1844		69 Nr. 2	B 48	vom Singkreis Wohlen gesungen unter DIETER WAGNER 2009 in Wohlen
Die deutsche Liturgie: • Kyrie • Ehre sei Gott in der Höhe • Heilig, heilig, heilig	31.10.1846	a-moll/ A-Dur D-Dur		B 57	Vom Singkreis Wohlen gesungen unter DIETER WAGNER 2009 in Wohlen
Denn er hat seinen Engeln befohlen (Ps 91,11f)	15.08.1844	G-Dur	vgl. op. 70 Nr. 7	B 53	Doppelquartett 1846 ins Oratorium <i>Elias</i> op. 70 Nr. 7 = MWV A 25 Nr. 7 übernommen; vom Singkreis Wohlen gesungen unter DIETER WAGNER 2009 in Wohlen
Veni Domine	31.12.1830	g-moll	39 Nr. 1	B 24	Frauenchor und Orgel
Aus tiefer Not schrei ich zu Dir • Choral • Fuge • Arie mit Chor • Choral	19.10.1830 20.11.1830	f-moll c-moll	23 Nr. 1 23 Nr. 3	B 20 B 21	Mit Klavier oder Orgel
<i>Anthem</i> Why, O Lord, delay for ever (Ps 13)/Lass, o Herr, mich Hilfe finden, aus: Hymne/Drei geistliche Lieder und Fuge für Alt, Chor und Orgel Lord, we trust in Thy great goodness/Herr, wir trau'n auf Deine Güte Fuge: Lasst sein heilig Lob uns singen	12.12.1840 05.01.1843	Es-dur	 96 Nr. 3 96 Nr. 4	A 19	frühe Fassung von op. 96 für gemischten Chor und Orgel Beide Werke vom Singkreis Wohlen gesungen unter PATRICK RYF 2007 in Wohlen
<i>Hymn</i> Hear my prayer/Hymne für Sopran, Chor und Orgel Höre mein Bitten (Ps 55,2-8)	25.01.1844 Orchesterfassung 02.1847	G-Dur		B 49	

Fa Responses to the Commandments/Abendsegen : Lord, have mercy upon us MWV B 27

113 Sein *Te Deum* schrieb FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY 1833 in einer Phase tiefer Niedergeschlagenheit und kompositorischer Lähmung, nachdem ihm nicht zuletzt wegen seiner jüdischen Abstammung für die Leitung der Berliner Singakademie der deutlich ältere und bedeutungslose Komponist KARL FRIEDRICH RUNGENHAGEN (1778-1851) mit grossem Mehr vorgezogen worden war.²⁴¹ Es war dies MENDELSSOHN'S erste Vertonung für den anglikanischen Gottesdienst. *Lord, have the mercy upon us* ist eine Erweiterung der

²⁴¹ Vgl. Rz. 90 hiervor.

Marienanrufung. Zugleich erlaubte dies MENDELSSOHN die Gliederung des *Te Deum* in fünf Teile; stilistisch schloss er die Komposition damit an die Tradition englischer Kirchengesänge WILLIAM CROFTS (1678-1727) und WILLIAM BOYCES (1711-1779) an, die er in THOMAS ATTWOODS (1765-1838) Bibliothek eifrig studiert hatte.²⁴²

Fb Jubilate Deo O be joyful in the Lord/Jauchzet dem Herren, alle Welt (Ps 100) op. 69 Nr. 2 = MWV B 58

114 Psalm 100 in dieser Vertonung MENDELSSOHN hat der Singkreis Wohlen unter DIETER WAGNER bereits 2009 einmal gesungen. Wie die Responses to the Commandments ist auch das Jubilate Deo für den anglikanischen Morgengottesdienst geschrieben. Und auch diesmal übersandte MENDELSSOHN das Werk in grösster Trauer 1847 kurz nach dem Hinschied seiner geliebten Schwester FANNY HENSEL-MENDELSSOHN, als er in Thun und Interlaken seine Verzweiflung zu verarbeiten suchte.²⁴³ Im englischen Königreich wurde MENDELSSOHN'S Psalm 100 zugleich mit einer Neuauflage seines *Te Deum*²⁴⁴ noch im selben Jahr veröffentlicht, und diese Version stammt unstreitig vom Komponisten selbst, der im November 1847 infolge eines Schlaganfalls seiner Schwester in den Tod folgen sollte. Schon im Jahr darauf veröffentlichte der Verlag Breitkopf & Härtel unter dem Titel *Drei Motetten* op. 69 auch diese Komposition, und zwar mit deutschem und englischem Text. Doch wich die deutsche Version in zwei Punkten massiv von der englischen Version ab; ob MENDELSSOHN diese Abweichungen guthiess oder nicht, konnte nie ergründet werden. Die beiden Abweichungen betreffen zunächst die in der deutschen Ausgabe gestrichene Orgelbegleitung. Diese a cappella-Fassung entsprach dem deutschen Ideal reiner Kirchenmusik besser. Umgekehrt wurde das *Gloria Patri* mit dem asketisch wirkenden a-moll-Schluss am Ende des Jubilate Deo in MENDELSSOHN'S Autograph op. 69 Nr. 2 durch ein achtstimmiges und von E-Dur nach F-Dur transponiertes *Gloria Patri* mit einer gross angelegten Schlusskadenz aus der damals noch nicht veröffentlichten *Deutschen Liturgie* MWV B 57 ersetzt.²⁴⁵

Fc Ehre sei dem Vater. Doxologie für gemischten Chor a cappella op. 69 Nr. 2 = MWV B 48

115 Die *Doxologie* (Ehre sei dem Vater) vertonte MENDELSSOHN am 17. Januar 1844 für seinen Berliner Domchor, obwohl ihm dessen Leitung nicht eben eitel Freude bereitete.²⁴⁶ Zwei Jahre später fügte er die Doxologie seiner Deutschen Liturgie²⁴⁷ ein. Satztechnisch komponierte MENDELSSOHN die *Doxologie* vierstimmig beginnend und stets erweiternd bis zu acht unabhängigen verlaufenden Stimmen.²⁴⁸

Fd Aus der deutschen Liturgie: Kyrie, Ehre sei Gott in der Höhe, Heilig, heilig, heilig MWV B 57

116 Mit der Deutschen Liturgie, einem Auftragswerk für König FRIEDRICH WILHELM IV. von Preussen, vertonte MENDELSSOHN 1846 die festen, nicht variablen Bestandteile der preussischen Liturgie für den Sonntagsgottesdienst im Berliner Dom, die im Wechselspiel zwischen Pfarrer, Chor und Gemeinde zu singen waren. Sechs der zehn Gesänge vertonen den Wechselgesang aus dem Anfang des Hochgebets sowie (mehrfach) das Amen der

²⁴² TODD 301 und 740.

²⁴³ Vgl. Rz. 109 hiervor.

²⁴⁴ Vgl. Rz. 113 hiervor.

²⁴⁵ TODD 609.

²⁴⁶ Vgl. Rz. 102 hiervor.

²⁴⁷ Vgl. Rz. 116 hiernach.

²⁴⁸ TODD 581.

Gemeinde. Die übrigen vier sind das bereits früher für den Domchor komponierte Ehre sei dem Vater²⁴⁹ und die evangelischen Äquivalente des *Kyrie* (Erbarme Dich, Herr), des *Gloria* (Ehre sei Gott in der Höhe) und des *Sanctus* (Heilig, heilig, heilig) des katholischen Messordinariums. MENDELSSOHN setzte die ganze Liturgie a cappella für Doppelchor, aber in unterschiedlicher Satztechnik (als Antiphon im *Kyrie* und im *Gloria*, als achtstimmige Imitation im *Sanctus*). Um das liturgische Geschehen allen Gottesdienstbesucherinnen und -besuchern verständlich zu machen, setzte MENDELSSOHN den Text konsequent syllabisch. Die Einheit des Gottesdienstgeschehens betonte er dadurch, dass er alle zehn Gesänge in A-Dur oder verwandten Tonarten schrieb. Dies gibt den Eindruck der Geschlossenheit (ähnlich wie bei einer Symphonie, einer Sonate oder einem Streichquartett).²⁵⁰ Dass MENDELSSOHN A-Dur als tonales Zentrum wählte, könnte, berücksichtigt man seine Verehrung für JOHANN SEBASTIAN BACH, ähnlich den Gepflogenheiten des grossen Thomaners eine theologische Anspielung sein: Die drei Kreuze, die A-Dur kennzeichnen, mögen auf die Dreifaltigkeit weisen. Ausgehend auf d vom Sopran mit absteigenden Terzen wird im *Sanctus* ähnlich wie in der *Doxologie* von der Einstimmigkeit aus eine achtstimmige Klangwelt aufgebaut, die sich erst anschliessend in einen strahlenden Dur-Klang auflöst und so den Eindruck himmlischer Weiten des Gotteslobes ergibt.²⁵¹

Fe Denn er hat seinen Engeln befohlen (Ps 91,11f) MWV B 53 (= op. 70 Nr. 7)

117 Unmittelbar bevor MENDELSSOHN Ende Juli/anfangs August 1844 am von reichlich Alkohol geprägten Pfälzischen Musikfest in Zweibrücken sein Oratorium *Paulus* op. 36 und *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 für Soli, Chor und Orchester dirigierte, hörte er vom Attentatsversuch des verbitterten brandenburgischen Bürgermeisters HEINRICH LUDWIG TSCHECH vom 26. Juli 1844 auf König FRIEDRICH WILHELM IV. Dem Schock folgte Erleichterung: Der Attentatsversuch war gescheitert, der König nur leicht verletzt worden. Als direkte Folge dieser Gefühlsschwankungen vertonte MENDELSSOHN am 15. August 1844 a cappella für acht Stimmen die Trostverse 11 und 12 des 91. Psalms *Denn er hat seinen Engeln befohlen* und schickte die Komposition dann von seinem Urlaubsort Bad Soden aus nach Berlin.²⁵² Das Werk entsprach allen königlichen Vorlieben andächtiger Kirchenmusik ohne allzu viele Dissonanzen mit musikalisch textnah syllabischer Vertonung, verständlich und mit antiphonalem Wohlklang. Der Singkreis Wohlen hat das Kleinod unter DIETER WAGNER 2009 in Wohlen gesungen. Ähnlich wie sein grosses Vorbild JOHANN SEBASTIAN BACH²⁵³ parodierte MENDELSSOHN den wunderbaren Gesang dann 1846 in seinem Oratorium *Elias* op. 70 als Nr. 7 und sicherte dem Juwel damit eine höhere Beachtung und musikgeschichtliches Überleben.²⁵⁴

Ff Veni Domine op. 39 Nr. 1 = MWV B 24

118 Die Motette *Veni Domine* für Frauenchor und Orgel komponierte MENDELSSOHN bereits zum Jahresende 1830 während seines Romaufenthaltes, veröffentlichte sie allerdings mit zwei weiteren Motetten für Frauenchor und Orgel erst 1837 als *Drei Motetten* op. 39. Die Motette vertont in responsorialem Gesang einen katholischen Text für den dritten Adventssonntag. Dazu inspiriert wurde MENDELSSOHN durch seinen Ausflug zur französischen Klosterkirche *Trinità de'Monti* aus dem 15. Jahrhundert über der Spanischen Treppe in Rom, als er im Abendlicht dem Gesang der für die Gottesdienstbesucher nicht

²⁴⁹ Vgl. Rz. 115 hiervor.

²⁵⁰ Nach MENDELSSOHN'S Tod wurden die Stücke freilich einzeln veröffentlicht. Erst 1998 (!) erschien beim Carus-Verlag die erste vollständige kritische Edition der gesamten Deutschen Liturgie.

²⁵¹ Zu allem: TODD 581.

²⁵² Die Motette entstand also örtlich wie zeitlich in unmittelbarer Nähe zu FELIX MENDELSSOHN'S Violinkonzert in e-moll op. 64. Vgl. dazu Rz. 104 hiervor.

²⁵³ Vgl. Rzz. 48 und 51 hiervor betr. *Parodien*.

²⁵⁴ TODD 524f und 599.

sichtbaren, erst zwei Jahre zuvor ins Kloster eingezogenen französischen Nonnen lauschte: Er wollte eine Musik komponieren, die die Nonnen „dem *barbaro Tedesco*, den sie auch nicht kennen vorsingen“ müssten, wie er seiner Familie brieflich versicherte.²⁵⁵ Zu dem Ausflug gerade in dieses Kloster dürfte MENDELSSOHN freilich gerade als Lutheraner animiert worden sein, denn genau in diesem Kloster hatte der Augustinermönch und nachmalige Reformator MARTIN LUTHER während seines einzigen Rombesuchs im Spätsommer 1511 gewohnt.²⁵⁶

Fg Aus tiefer Not schrei ich zu Dir (Choral, Fuge, Arie mit Chor, Choral) op. 23 Nr. 1 und 3 = BWV B 20 und 21

119 Auf seiner Reise nach Italien war MENDELSSOHN im Spätsommer 1830 durch eine drohende Krise an den Finanzmärkten während mehrerer Wochen in Wien zurückgehalten und dabei auch von der Geheimpolizei bespitzelt worden.²⁵⁷ Dabei schenkte ihm sein Freund, der in Wien angestellte Bariton FRANZ HAUSER, kurz vor der Weiterreise einen Band mit LUTHER-Chorälen – im katholischen Wien, in welchem Kaiser JOSEPH II. ein halbes Jahrhundert zuvor mit seinen Toleranzpatenten gescheitert war²⁵⁸, in Zeiten der Restauration ein Grund zur Schnüffelei.²⁵⁹ Der Wiener Theaterdirektor und Komponist FRANZ LACHNER hatte MENDELSSOHN mit der Frage schockiert, von welchem Komponisten denn die *Matthäuspassion* sei. Ernüchert stellte MENDELSSOHN daher fest, dass in Wien der Geist der Grösse HAYDNS, MOZARTS und BEETHOVENS erloschen war. HAUSERS Geschenk hingegen animierte MENDELSSOHN, sich auf der Weiterreise nach Graz und Venedig intensiv mit lutherischen Chorälen²⁶⁰ zu beschäftigen.²⁶¹ Vielleicht zusätzlich belastet durch den Schmerz über die Trennung von DELPHINE VON SCHAUROTH, vertonte FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY am 19. Oktober 1830 MARTIN LUTHERS Paraphrase des 130. Psalms als op. 23 Nr. 1 in düsterstem Klang.²⁶²

²⁵⁵ TODD, 277.

²⁵⁶ Ungenau diesbezüglich TODD 276 („Kloster, in dem LUTHER 1511 als Priester eingetroffen war und das er als Reformator verlassen hatte“): LUTHER wurde nicht während seines Romaufenthalts, sondern erst sechs Jahre später zum Reformator; noch in vielen Predigten bis 1516 verteidigte LUTHER Papsttum und römische Kirche. LUTHERS durchaus skandalöse Beobachtungen in Rom zeitigten erst nach Jahren ihre volle Wirkung.

²⁵⁷ Vgl. Rz. 87 hiervoor.

²⁵⁸ Näheres bei WILI, Messe in c-moll, 30f Rz. 111 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/mozartmendelssohn.pdf>.

²⁵⁹ In der Tat erreichte FELIX MENDELSSOHNs Brief mit einem *Reiselied* (op. 19a Nr. 6) und einem venezianischen *Gondellied* ohne Worte op. 19b Nr. 6 – beide am 16. Oktober 1830 (zwei Tage vor der Motette komponiert) seine in München lieb gewonnene Freundin DELPHINE VON SCHAUROTH (vgl. Rz. 87f hiervoor) nie, weil die Polizei MENDELSSOHNs Manuscripte allesamt wegen des Verdachts beschlagnahmte, sie könnten verschlüsselte Botschaften enthalten (TODD 264 und 268). Der Verdacht stimmte sicherlich, aber nicht politisch.

²⁶⁰ LUTHER hat in der Tat mehrere Choräle nicht nur in Worte, sondern auch in Noten gesetzt.

²⁶¹ TODD 266f. In der Tat verwendete MENDELSSOHN in den folgenden beiden Jahren fünf dieser Choräle für Kompositionen: *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV A 22, *Mitten wir im Leben sind* op. 23 Nr. 3 = BWV B 21, *Wir glauben all an einen Gott* BWV A 12, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* BWV A 13 und eben *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir* op. 23 Nr. 1 = BWV B 20. Vier dieser Werke entstanden im Laufe der vier folgenden Monate während der Italienreise. TODD 276f.

²⁶² TODD, 268. – 1843 erweiterte MENDELSSOHN für die Orgelsonaten op. 65 den ursprünglich für FANNY MENDELSSOHN-HENSELS Vermählung komponierten Hochzeitseinzug in A-Dur um eine Choralfuge *Aus tiefer Not* zur Nr. 3 der Orgelsonaten. TODD 525 und 534f.

Fh Anthem Why, O Lord, delay for ever (Ps 13)/Lass, o Herr, mich Hilfe finden, aus: Hymne/Drei geistliche Lieder und Fuge für Alt, Chor und Orgel; Lord, we trust in Thy great goodness/Herr, wir trau'n auf Deine Güte; Fuge: Lasst sein heilig Lob uns singen op. 96 Nr. 3 und 4 = MWV A 19

120 Ironie des Schicksals: Was sein Verleumder RICHARD WAGNER dann als Summe seines Operschaffens zur Ring-Tetralogie gestaltete, das verwarf FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, als er 1841 über den Vorschlag seiner Schwester FANNY HENSEL-MENDELSSOHN nachdachte, das *Nibelungenlied* zur Oper zu vertonen: MENDELSSOHN sah im Finale nach der Ermordung derart vieler deutscher Helden eine nicht zu bewältigende Aufgabe. Statt dessen vertonte er am 12. Dezember 1841 für Solo-Alt, Chor und Orgel die metrisierte englische Paraphrase des 13. Psalms, die CHARLES BAYLES BROADLEY (~1801-1866), ein exzentrischer Schüler seines Freundes und Kollegen IGNAZ MOSCHELES, verfasst hatte und dem er anlässlich seiner 6. Englandreise, bei der er die englische Premiere seiner Symphonie-Kantate *Der Lobgesang* op. 52 dirigierte, ein entsprechendes Anthem bei seinem Besuch in Birmingham im September des Vorjahres versprochen hatte.²⁶³ Die fünf vierzeiligen Strophen von BROADLEYS Psalmumdichtung verteilte MENDELSSOHN auf drei Sätze. Und entsprechend der anglikanischen Tradition des Wechselgesangs liess MENDELSSOHN jeden Satz zwischen Solostimme und Chor alternieren.

121 Zwei Jahre später bat BROADLEY um eine Orchestrierung des Werkes. MENDELSSOHN schuf sie am 5. Januar 1843 und benützte die Gelegenheit, eine Schlussfuge beizufügen. Mit diesem Finale knüpfte MENDELSSOHN an seine Vertonung von Psalm 42 (op. 42) von 1837 an. Die Schlussfuge war nach MENDELSSOHNs eigenen Worten „das beste Stück vom Ganzen“ geworden: „Es ist, wie wenn Einem die kleinen Krämer einen Pfefferkuchen in den Kauf geben.“ In dieser Orchesterversion erhielt das ursprüngliche „Anthem“ auf den Text von BROADLEY den Titel „Hymne“. Deutsch liess MENDELSSOHN die Schlussfuge zu eigenen Lebzeiten nie veröffentlichen – Zeichen dafür, wie sehr ihm am „indigenen Lokalkolorit“ der Komposition gelegen haben muss: In England sollte an HÄNDEL angeknüpft werden, der zu MENDELSSOHNs Zeiten in Deutschland nicht mehr hoch im Kurs stand. Mit dem frei komponierte Choral im zweiten und der Fuge im dritten Satz hingegen mischte MENDELSSOHN auch in dieser Komposition spezifisch deutsche Traditionen ins englische Kolorit. So erschien die Komposition in England als Anthem, in Deutschland hingegen unter dem Titel *Drei geistliche Lieder*. Unbekannt ist, ob MENDELSSOHN selbst die deutsche Übersetzung angefertigt hat. Eine von BROADLEY gewünschte Orchesterfassung MENDELSSOHNs von 1843 wurde erst posthum als op. 96 gedruckt.²⁶⁴

Fi Hymn Hear my prayer/Hymne für Sopran, Chor und Orgel MWV B 49

122 Ende Januar 1844 beschäftigte sich MENDELSSOHN mit dem 55. Psalm (Verse 2-8) in der englischsprachigen Paraphrasierung des Übersetzers und Librettisten WILLIAM BARTHOLOMEW (1793-1867).²⁶⁵ Das Anthem *Hear my prayer* sollte in England ausserordentlich geschätzt werden. Es wurde für die Eröffnung der frisch renovierten Crosby Hall in der Bishopsgate Street komponiert. Das im 15. Jahrhundert errichtete Gebäude hatte

²⁶³ TODD 445 und 450f.

²⁶⁴ TODD 450.

²⁶⁵ BARTHOLOMEW erstellte in enger, kritisch korrespondierender Zusammenarbeit mit MENDELSSOHN auch die englische Fassung des Librettos zum *Elias* op. 70 und löste damit auch verschiedene musikalische Änderungen am Oratorium aus, beispielsweise das kurze instrumentale Zwischenspiel zwischen dem Rezitativ Nr. 25 Obadja/Elias und der Resignationsarie des Elias Nr. 26 Es ist genug. TODD, 588.

RICHARD PLANTAGENET (1452–1485) vor dessen Thronbesteigung als König RICHARD III.²⁶⁶ beherbergt. In dieser Crosby Hall hatte mittlerweile die Organistin ELIZABETH MOUNSEY, BARTHOLOMEWS nachmalige Schwägerin, eine geistliche Konzertreihe ins Leben gerufen. MENDELSSOHN orientierte die Komposition am englischen *verse anthem*: Charakteristisch dafür ist, dass Solo- und Chorpässagen einander ablösen. Sein intensives Studium von Werken HENRY PURCELLS (1659-1695) und WILLIAM CROFTS (1678-1727) und weiterer englischer Komponisten der beiden vorangegangenen Jahrhunderte erleichterte ihm diese Fokussierung auf englische Bedürfnisse. Das Wechselspiel mit deutschen Färbungen etwa im chromatischen Rezitativ *My heart is sorely pain'd within my breast* und die verzierend konzertierende Orgelstimme gibt der Komposition einen unverwechselbar eigenen Reiz.²⁶⁷ 1846 orchestrierte MENDELSSOHN auch dieses Anthem noch für den irischen Bariton und Dirigenten JOSEPH ROBINSON (1816-1899) und sandte es dem britischen Wollhändler und Musikverleger EDWARD BUXTON als Dreingabe zur Beschwichtigung dafür, dass er auch drei Tage nach der „letzten“ englischen Version des *Elias* op. 70 nochmals an der Witwenszene (Rezitativ, Arie und Duett Witwe/Elias Nr. 8) herumkorrigiert und gefeilt hatte.²⁶⁸

Fk Zum Lied „Tag des Zorns, Gericht der Sünden“ (MWV B 43) im Aargauer Kirchengesangbuch von 1844: Die Brüder FRÖHLICH und FELIX MENDELSSOHN

123 In den beiden Aargauer Städten Aarau und Brugg gibt es je eine Fröhlichstrasse. Sie will an die zwei Brüder ABRAHAM EMANUEL und FRIEDRICH THEODOR FRÖHLICH erinnern, die in Brugg aufgewachsen sind und später in Aarau gewirkt haben.²⁶⁹ Ihr Vater EMANUEL hatte sich vom Gerber zum Lehrer, Friedensrichter und Stadtrat emporgearbeitet und war darum in der Lage, seinen beiden Söhnen ein Studium zu ermöglichen. ABRAHAM EMANUEL (1796-1865) wurde nach einer theologischen Ausbildung in Zürich zunächst Lateinlehrer in seiner Heimatstadt und daneben Pfarrvikar im kleinen Juradorf Mönthal. Gern wäre er Brugger Stadtpfarrer geworden. Wegen seiner liberalen Haltung wurde ihm die Wahl in dieses Amt jedoch verweigert. So wirkte er denn von 1827 bis 1835 als Lehrer für deutsche Sprache und Literatur an der Kantonsschule in Aarau. Als ihm infolge der damals erbitterten politischen Parteikämpfe eine Wiederwahl versagt blieb, wurde er vom Stadtrat zum ersten Rektor der neugegründeten Aarauer Bezirksschule ernannt. Die Entlohnung dafür war sehr bescheiden. Die Kirchgemeinde Kirchberg wollte ihn deshalb zusätzlich mit der Pfarrstelle betrauen. Der Regierungsrat lehnte dies aber ab. Stattdessen half FRÖHLICH fortan als sogenannter Klassshelfer²⁷⁰ beinahe Sonntag für Sonntag auf den Kanzeln des Berner Aargaus aus. Zudem redigierte er die „Neue Aargauer Zeitung“ und war schriftstellerisch tätig. Er schrieb eine erstaunliche Anzahl von Fabeln, epischen Gedichten – zum Beispiel über ZWINGLI, HUTTEN und CALVIN –, Novellen, Balladen und geistlichen Liedern. Befreundet war er mit JEREMIAS GOTTHELF, also mit ALBERT BITZIUS (1797-1854), dem nahezu gleichaltrigen Pfarrer von Lützelflüh²⁷¹, der zu seinen Lebzeiten weit weniger bekannt war als sein Kollege FRÖHLICH. Dieser galt in der Schweiz um die Mitte des 19. Jahrhunderts als der erste Poet des Landes²⁷². Berühmt wurde er vor allem durch seine in satirischem Ton verfassten und

²⁶⁶ Zu RICHARD III. Näheres bei CHURCHILL, Geschichte I, S. 459-478.

²⁶⁷ TODD 513.

²⁶⁸ TODD 588.

²⁶⁹ Vgl. ERISMANN, 22f.

²⁷⁰ Eine Art regionaler Aushilfspfarrer, verzeichnet im Register von WILLY PFISTER, 87 und 187 = <http://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=arg-001:1985:97#271> (zuletzt besucht am 10.06.2017).

²⁷¹ Vgl. ZYMER, 846f = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11805.php> (zuletzt besucht am 13.05.2017); PILGRAM-FRÜHAUF, 133-135, vgl. <http://www.bsg.nb.admin.ch/lib/item?id=chamo:132630> (zuletzt besucht am 13.05.2017).

²⁷² Ein Jahrhundert später urteilte man kritischer über FRÖHLICHS dichterisches Talent. Vgl. FAESI 647 = <https://www.deutsche-biographie.de/sfz17739.html#ndbcontent> (zuletzt besucht am 10.06.2017): „Er gelangte nicht über einen gesinnungstüchtigen, aber einseitigen, oft unduldsamen Moralismus hinaus zu freier künstlerischer Gestaltung“.

von dem Oltner Karikaturisten MARTIN DISTELI (1802-1844) illustrierten Fabeln sowie durch den von ihm herausgegebenen Almanach „Alpenrosen“.

124 FRÖHLICHS jüngerer Bruder FRIEDRICH THEODOR (1803-1836) begann zuerst auf Wunsch des Vaters Jurisprudenz zu studieren²⁷³, wandte sich dann aber – zum Teil unter dem Einfluss des Zürcher „Sängervaters“ HANS GEORG NÄGELI (1773-1836) – immer mehr der Musik zu.²⁷⁴ Nach einem Studienaufenthalt in Berlin, wo er FELIX MENDELSSOHN kennenlernte, wurde er Musikdirektor in Aarau und betätigte sich als Komponist und Dirigent. Er litt aber zusehends an der provinziellen Enge in seiner Heimat. Dazu kamen finanzielle Nöte und Schwierigkeiten in der Ehe²⁷⁵, was ihn in die Schwermut trieb und schliesslich im „Christusalter“ von 33 Jahren in den Freitod. Im Oktober 1836 stürzte sich der „schweizerische MENDELSSOHN“ oder angesichts seines Liedschaffens der „Schweizer SCHUBERT“²⁷⁶, wie er gelegentlich genannt wurde, ins Wasser der Aare. Erst in den letzten Jahren wurde man wieder aufmerksam auf das doch recht umfangreiche musikalische Schaffen²⁷⁷ dieses frühen Vertreters der Romantik und hat begonnen, das eine oder andere

²⁷³ Für FRIEDRICH THEODOR FRÖHLICHS Studium der Jurisprudenz liessen sich jedoch bis heute nirgends Belege finden. Vgl. SCHNEIDER, 194.

²⁷⁴ FRIEDRICH THEODOR FRÖHLICH besuchte das Gymnasium in Zürich und fand dabei Musikunterricht beim Zürcher Gesangspionier, Musiktheoretiker und Verleger HANS GEORG NÄGELI (vgl. KABISCH, 109-145), bei dem er auch bereits das Fach Chorgesang besuchte (SCHNEIDER, 194). Danach studierte FRÖHLICH 1822/23 in Basel und 1823/24 in Berlin. Nach gesundheitlichen Problemen kehrte er nach Brugg zurück und nahm sporadisch Musikunterricht beim Aargauer Seminarmusikdirektor MICHAEL TRAUOGOTT PFEIFFER (1771-1849; vgl. SCHNEIDER, 194. Zum Zusammenwirken PFEIFFERS und NÄGELIS vgl. TRÖHLER, 89-107). Mit einem Stipendium der Aargauer Regierung ging der Autodidakt FRIEDRICH THEODOR FRÖHLICH ein zweites Mal nach Berlin und wurde 1826-1830 Schüler CARL FRIEDRICH ZELTERS (1758-1832; vgl. SARBACH, *Fröhlich* 846f = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20576.php> [zuletzt besucht am 10.06.2017]) und LUDWIG BERGERS (1777-1839) sowie für Satztechnik, Kontrapunkt und Komposition vor allem BERNHARD KLEINS. Damit wurde FRÖHLICH – für ihn das prägendste Erlebnis - zeitweise auch Kommilitone des um sechs Jahre jüngeren FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (SCHNEIDER, 194). FELIX MENDELSSOHN'S Aufführung von JOHANN SEBASTIAN BACHS *Matthäuspasion* überwältigte FRÖHLICH. Vgl. SARBACH, 1803-1836, 16. Ebd. 15: «KLEIN konnte FRÖHLICHS Leitbild gewesen sein, MENDELSSOHN war es. Die Freundschaft, die FRÖHLICH mit MENDELSSOHN verband, muss aber wohl nicht voll erwidert worden sein. Zwar braucht FRÖHLICH in seinen Briefen für MENDELSSOHN das freundschaftliche 'Du', als aber MENDELSSOHN 1829 nach London reist, schreibt FRÖHLICH vielsagend: 'Ihn begleitet meine stille, von ihm ungehörte Liebe' [Brief vom März 1829].» Und ebd., 81: «FRÖHLICH hat MENDELSSOHN immer wieder seine Werke vorgelegt, bezeichnend ist aber die ablehnende Kritik des ersten Motettenbandes.» - Parallel zum Musikstudium komponierte FRÖHLICH bereits einen wesentlichen Teil seines musikalischen Oeuvres (vgl. REFARDT, 996).

²⁷⁵ Nach SARBACH, 1803-1836, 34 Fn. 21 hatte FRÖHLICH offenbar von VERENA HÄUPTLIN von Biberstein, einer früheren Magd, ein aussereheliches Kind und wurde deswegen Opfer verschiedener Nötigungen.

²⁷⁶ SCHNEIDER, 194.

²⁷⁷ Neben vielen kleineren Werken schuf FRÖHLICH eine dreisätzigige Symphonie (A-Dur 1828/1830), drei Orchesterouvertüren (1827; B-Dur 1832, Es-Dur 1833), eine Klaviersonate (op. 11, A-Dur 1831), vier Sonaten für Violine und Klavier (B-Dur, As-Dur, d-moll und A-Dur, alle 1826) und eine Sonate für Violoncello und Klavier (F-Dur 1830), vier Streichquartette (f-moll 1826, g-moll 1826, E-Dur 1828, c-moll 1832), ein Klavierquartett (Es-Dur 1835), ein Quintett für Klavier, zwei Violincelli und zwei Hörner (1833), Pastorale und Rondo für Oboe und Klavier (1824) mindestens eine *Missa brevis* für Soli, Chor und Orchester (1835, eine weitere von 1828 ist wohl eher JOHANN GOTTLIEB NAUMANN [1741-1801] zuzuordnen), mehrere Kantaten für eine oder mehrere Solostimmen, Chor und Orchester (Der 137. Psalm 1827, Dixit Dominus [Psalm 110] 1828, Totenfeier 1829, Weihnachtskantate 1830, Passionskantate 1831, Jesus der Kinderfreund 1834, Der erste Psalm 1836) sowie viele Chorgesänge mit Klavierbegleitung (beispielsweise Die Elfen 1827, Die schmerzreiche Mutter/Stabat mater 1829, Gesang der Geister über den Wassern 1831, Meeresstille und glückliche Fahrt 1831) und a cappella (beispielsweise Litanei und Das Unser Vater, beide 1832) sowie Dutzende von Liedern für Chor oder Einzelstimme und kleinere Klavierstücke verschiedener Formen. Von alledem wurden zu

Werk erneut aufzuführen. Ein einziges Lied hat freilich bald allgemeine Verbreitung gefunden und bekam fast in jedem Singbuch seinen Platz: die Vertonung des Gedichts „*Wem Gott will rechte Gunst erweisen*“ von JOSEPH VON EICHENDORFF (1788-1857).

125 ABRAHAM EMANUEL FRÖHLICH neigte sich in seinen späteren Jahren dem konservativen Lager und einer streng kirchlichen Richtung zu und beschäftigte sich intensiv mit der Herausgabe eines Gesangbuchs für den Aargau. Der Band „*Auserlesene Psalmen und Geistliche Lieder für die evangelisch-reformierte Kirche des Kantons Aargau*“ erschien in erster Auflage 1844. Bereits im Jahre 1845 folgte eine zweite. Für diese Sammlung von Kirchenliedern erhielt FRÖHLICH die Ehrendoktorwürde der Universität Basel. Sein Gesangbuch ist in drei Teile gegliedert: „I. Allgemeine Gebetlieder, Psalmen und Lobgesänge“, „II. Das Kirchenjahr“ und „III. Des christlichen Lebens Anfang und Fortgang. Heilsordnung“. In diesem dritten Teil trägt der Schlussabschnitt die Überschrift „Des Christen Heimgang. Die letzten Dinge“. Unter den insgesamt 360 Gesängen ist das Lied mit der Nummer 354 eine Verdeutschung der Sequenz „*Dies irae*“ aus der lateinischen Totenmesse.²⁷⁸

126 Lange hat man THOMAS VON CELANO (~1190-1260), den ersten Biographen des FRANZISKUS VON ASSISI (~1181-1226), für den Dichter des „*Dies irae*“ gehalten. Es gibt allerdings eine Handschrift, die schon vom Ende des 12. Jahrhunderts stammt. Das Konzil von Trient hat im Zeitalter der Reformation die unterschiedlichen Fassungen dieser Sequenz vereinheitlicht und zum festen Bestandteil des „*Requiem*“, der Messe für die Verstorbenen, erklärt.²⁷⁹ FRÖHLICH hat für sein Aargauer Gesangbuch dieses Reimgedicht mit insgesamt siebzehn dreizeiligen Strophen aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen, kannte aber für den Gebrauch im reformierten Gottesdienst keine brauchbare Melodie. So wandte er sich an MENDELSSOHN, der ihm dank der Beziehung seines Bruders bekannt war, und schrieb ihm am 6. Dezember 1843: „*Einen Choral zu diesem erhabenen Liede kann nicht jeder erfinden. Sie können es!*“²⁸⁰ MENDELSSOHN ging auf die Bitte ein. Im Anhang „Verzeichnis der Liederdichter“ findet sich dazu die folgende Bemerkung: „THOMAS VON CELANO, Klostergeistlicher in einem Minoritenkloster, wahrscheinlich Dichter der erhabenen Sequenz: *Dies iræ*, 354, zu welcher der berühmte Componist FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Kapellmeister des Königs von Preußen, mit der verdankenswerthesten Gefälligkeit die Melodie eigens für unser Buch im Dezember 1843 componiert hat.“²⁸¹ MENDELSSOHN muss also dem Wunsch des Aargauers umgehend entsprochen haben (MWV B 43).²⁸²

FRÖHLICHS Lebzeiten lediglich 13 Werke veröffentlicht. Die meisten Werke FRÖHLICHS können bis heute nur als Manuskripte in der Universitätsbibliothek Basel eingesehen werden. Ein partielles Inventar von Noten FRIEDRICH THEODOR FRÖHLICHS vgl. unter https://opac.rism.info/metaopac/hitList.do?methodToCall=pos&identifizier=251_SOLR_SERVER_10589_23875&curPos=1# (zuletzt besucht am 13.05.2017); FRÖHLICHS vollständiges Werkverzeichnis bei SARBACH, 1803-1836, 175-189.

²⁷⁸ *Auserlesene Psalmen und Geistliche Lieder für die evangelisch-reformierte Kirche des Kantons Aargau*. Aarau 1845, S. 646-648.

²⁷⁹ So in Präzisierung der tridentinischen Konzilsanordnungen über die Reduktion der Dutzende mittelalterlicher Sequenzen auf nurmehr vier PIUS V.: *Missale Romanum*. Rom 1570.

²⁸⁰ Zitiert als Motto über dem ersten Kapitel („Einleitung“) bei KOCH, 1.

²⁸¹ *Auserlesene Psalmen und Geistliche Lieder für die evangelisch-reformierte Kirche des Kantons Aargau*. Aarau 1845, S. 669.

²⁸² Abrufbar unter <https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy/thematisch-systematisches-werkverzeichnis>; Dazu TODD, 743. MENDELSSOHN hatte zuvor die Schweiz bereits dreimal bereist, das letzte Mal zusammen mit seiner Frau, seinem Bruder und seiner Schwägerin, um am Musikfest in Lausanne 1842 seine Symphonie Nr. 2 B-Dur «Lobgesang» op. 52 zu dirigieren, doch traf er dafür nach einem Krankheitsanfall seiner Gattin einen Tag zu spät in Lausanne ein (vgl. Rz. 98 hiervor).

127 Das „*Dies irae*“ hat im Verlauf der Musikgeschichte zu zahlreichen, zum Teil grossartigen Vertonungen Anlass gegeben.²⁸³ Seine dramatischen Formulierungen verlocken denn auch zu entsprechender musikalischer Umsetzung. Aus theologischer Sicht ist der Text indessen fragwürdig, weil er ganz von der Angst vor dem Jüngsten Gericht beherrscht und mit seinen düsteren Tönen darum mehr als Drohbotschaft denn als Frohbotschaft zu bezeichnen ist. Tröstlich kann man ihn jedenfalls kaum nennen. Mit Recht hat das „*Dies irae*“ deshalb inzwischen auch im „*Requiem*“ der römisch-katholischen Kirche seinen unangefochtenen Platz verloren. Das Zweite Vatikanische Konzil hat vor einem halben Jahrhundert das „*Dies irae*“ aus dem verbindlichen Formular der Totenmesse gestrichen.²⁸⁴ In ein zeitgemässes evangelisches Kirchengesangbuch gehört es ohnehin nicht. Der Choral „*Tag des Zorns*“ ist aber dank den Brüdern FRÖHLICH zu einem Geschenk MENDELSSOHNs an das Aargauer Gesangbuch des 19. Jahrhunderts geworden und kann damit gewiss als hymnologische Rarität gelten. Zugleich bildet er so etwas wie eine musikalische Brücke zwischen Leipzig und Aarau.²⁸⁵

128 Nachzutragen wäre noch, dass Verse von ABRAHAM EMANUEL FRÖHLICH auch in unserem heutigen Reformierten Gesangbuch zu finden sind: Teile einer Bearbeitung des 84. Psalms, die Übertragung des Pfingsthymnus „*Veni, creator spiritus*“ sowie ein zweistrophiges Pfingstlied: „*O Heiliger Geist, o heiliger Gott*“.²⁸⁶

10. Juni 2017

ULRICH GRAF

G Literatur

1. AMELN KONRAD: Werkeinführung zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Motette für zwei Chöre zu je 4 Stimmen, BWV 225; *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*. Motette für zwei Chöre zu je 4 Stimmen, BWV 226; *Jesu meine Freude*. Motette für fünfstimmigen Chor, BWV 227. Thomanerchor Leipzig. Gewandhausorchester Leipzig. KURT THOMAS. (Archiv Produktion. Musikhistorisches Studio der Deutschen Grammophon Gesellschaft. IX. Forschungsbereich: Das Schaffen Johann Sebastian Bachs. Serie B: Motetten. DGG 198019, 1 LP.)
2. AMELN KONRAD: Werkeinführung zu JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Motetten* (2. Folge). *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir*. Motette BWV 228 für zwei vierstimmige Chöre, Instrumente und Generalbass; *Komm, Jesu, komm*. Motette BWV 229 für zwei vierstimmige Chöre, Instrumente und Generalbass; *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*. Motette BWV 226 für zwei vierstimmige Chöre, Instrumente und Generalbass; *Lobet den Herrn, alle Heiden*. Motette BWV 230 für vierstimmigen Chor, Instrumente und Generalbass. Gächinger Kantorei., Bach-Collegium Stuttgart, HELMUTH RILLING. Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 1328 (1 LP).

²⁸³ Der Singkreis Wohlen hat das *Dies irae* anlässlich der Requiemaufführungen von 1993 (MICHAEL HAYDN c-moll MH 155), 1995 (WOLFGANG AMADEUS MOZART, d-moll KV 626) und 2016 (GIUSEPPE VERDI) gesungen.

²⁸⁴ *Rituale Romanum, Ordo Exsequiarum*. Vatikanstaat 1969 in Ausführung der Konstitution des II. VATIKANISCHEN KONZILS über die Liturgie: *Sacrosanctum Concilium* Nr. 81.

²⁸⁵ MENDELSSOHN hat Aarau auf keiner seiner vier Reisen durch die Schweiz (1822, 1831, 1842 und 1847) je gesehen.

²⁸⁶ Im „Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz“ (RG) von 1998 finden sich die folgenden Texte von ABRAHAM EMANUEL FRÖHLICH: „Wie lieblich ist das Haus des Herrn“ (Nummer 47, Strophen 1 und 2); „Komm, Schöpfer Geist, kehre bei uns ein“ (Nummer 499, Strophen 1 bis 4 und 7); „O Heiliger Geist, o heiliger Gott“ (Nummer 507). Die beiden Strophen der letztgenannten Nummer finden sich mit dem Vermerk „Nach einem ältern Liede“ erstmals im Aargauer Gesangbuch von 1844. Dieses ältere Lied, das mit denselben Worten beginnt, steht als Nummer 506 ebenfalls im RG. Es stammt aus der dritten Auflage des „Lutherischen Handbüchleins“ von JOHANN NIEDLING, erschienen 1651 in Altenburg (Thüringen). Vgl. BRUPPACHER, 205f.

3. BERGDOLT KLAUS: Art. Kastration. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. V. München ²2002, Sp. 1050.
4. BLANKENBURG, WALTER: Zahlensymbolik. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart *MGG*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1986. Bd. XVI Sp. 1971-1978, speziell: 1975f.
5. BLUME, FRIEDRICH: Johann Sebastian Bach. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart *MGG*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1986. Bd. I Sp. 962-1047.
6. BÖCKEL OTTO: Die Quintessenz der Judenfrage. Ansprache an seine Wähler und alle deutsch-nationalen Männer im Vaterlande. (Deutsche Volksbibliothek. Erste Reihe, Heft 1.) Berlin ⁹1891.
7. BOMBA ANDREAS: Edition Bachakademie. Die Gesamteinspielung aller Werke JOHANN SEBASTIAN BACHS auf insgesamt 171 CDs: Künstlerische Gesamtleitung HELMUTH RILLING. Edition Hänssler 2000. *Begleitbooklet*, MM 4215.
8. BOMBA ANDREAS: *Überwindung* materiellen Denkens: BACHS Weihnachts-Oratorium. Einführung zur Edition Bach-Akademie: JOHANN SEBASTIAN BACH: *Die kompletten Werke*. HELMUTH RILLING. Hänssler Classic Stuttgart 2000, CD 1 und 2.
9. BOMM, URBAN: Das Volksmessbuch für alle Tage des Jahres. Das vollständige römische Messbuch mit Erklärungen und einem Choralanhang. Einsiedeln-Köln ⁸1958.
10. BREIG, WERNER: Zu den Turba-Chören von Bachs *Johannespassion*. In: Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 8.) Laaber 1985, S. 65-96.
11. BREIG, WERNER: Bemerkungen zur zyklischen *Symmetrie* in Bachs Leipziger Kirchenmusik. In: Musik und Kirche 53 (1983) S. 173-179.
12. BRENDL ALFRED: Der neue Stil (1976). In: ALFRED BRENDL: Über Musik. Sämtliche Essays und Reden. München/Zürich ²2005, S.111-123.
13. BRÖNNIMANN FRITZ: Der Zinkenist und Musikdirektor Johann Ulrich Sultzberger und die Pflege der Musik in Bern in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Zofingen 1920.
14. BRUPPACHER THEOPHIL: Gelobet sei der Herr – Erläuterungen zum Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz 1953. Basel 1953.
15. CANISIUS CLAUS: Goethe und die Musik. München/Zürich 1998.
16. CHURCHILL WINSTON SPENCER: Geschichte. Bd. I: Die Geburt Britanniens. Deutsch von Peter Stadelmayer. Bern 1956.
17. COHNS BENJAMIN GUNNAR: Vorwort (Vorwort zur Rekonstruktion der c-moll-Messe MOZARTS KV 427), p. viii-xx, abrufbar unter: http://musikmph.de/musical_scores/vorworte/1049.pdf.
18. DE BROSSARD, SÉBASTIAN: *Dictionnaire de Musique*. Paris 1703.
19. DE CAPITANI FRANÇOIS: Musik in Bern. (Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern, 76.) Bern 1993.
20. DENZINGER HENRICUS/SCHÖNMETZER ADOLFUS [Hgg.]: Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Barcelona/Freiburg im Br./Rom ³⁴1965.
21. DENZLER GEORG: Das *Papsttum* und der Amtszölibat. (Päpste und Papsttum, 5.) Bd. I. Stuttgart 1973; Bd. II. Stuttgart 1976.
22. DENZLER GEORG: Die verbotene *Lust*. 2000 Jahre christliche Sexualmoral. München/Zürich 1988.
23. Die *Bekennnisschriften* der evangelisch-lutherischen Kirche, herausgegeben im Gedenkjahr der Augsbургischen Konfession 1930. Nachdruck Göttingen ⁹1982.
24. DÜHRING EUGEN: Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage. Mit einer weltgeschichtlichen Antwort. Karlsruhe/Leipzig ²1881.
25. DÜRR, ALFRED: Die Johannespassion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung. (dtv, 4476.) München-Kassel-Basel-London-New York 1988.
26. DURANT, WILL und ARIEL: Kulturgeschichte der Menschheit. Bd. 12: Europa im Zeitalter der Könige. [Ullstein, 36112]. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bee Juker. Frankfurt am Main/Wien/Berlin 1982, S. 476-481.
27. DURANT, WILL und ARIEL: Kulturgeschichte der Menschheit. Bd. 14: Das Zeitalter Voltaires. (Ullstein, 36114). Aus dem Amerikanischen übersetzt von Elinor Lipper. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982, bes. S. 180-196.
28. DURANT WILL/DURANT ARIEL: Kulturgeschichte der Menschheit. Bd. 15: Europa und der Osten im Zeitalter der Aufklärung. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Leopold Voelker. (Ullstein Buch, 36115.) Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982, S. 440-470.

29. EIDAM, KLAUS: Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach. München 1999.
30. ERISMANN PAUL: Aarauer Strassennamen. Aarau 1957.
31. FAESI ROBERT: Art. *Fröhlich, Abraham Emanuel*. In Neue Deutsche Biographie NDB, Bd. 5. Berlin 1961, 646f = <https://www.deutsche-biographie.de/sfz17739.html#ndbcontent> (zuletzt besucht am 10.06.2017).
32. FEIL ARNOLD: Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar ²2005.
33. FINSCHER, LUDWIG: Die weise künstlerische Oekonomie - das Wunder im Detail und Gesamtanlage. Textbegleitheft unpaginirt S. 5 zu JOHANN SEBASTIAN BACH: Matthäuspasion BWV 244. ADELE STOLTE (Sopran), ANNELIES BURMEISTER (Alt), PETER SCHREIER (Tenor), THEO ADAM (Bass), GÜNTHER LEIB (Bariton), SIEGFRIED VOGEL (Bass), Thomanerchor Leipzig, Dresdner Kreuzchor, Gewandhausorchester Leipzig, Leitung: RUDOLF MAUERSBERGER. Eurodisc Stereo 80 613 XHK (4 LP).
34. FORKEL JOHANN NIKOLAUS: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst. Leipzig 1802, 36, abrufbar unter: https://de.wikisource.org/wiki/Ueber_Johann_Sebastian_Bachs_Leben,_Kunst_und_Kunstwerke#II.
35. FREIGEDANK K. (alias RICHARD WAGNER): Das Judentum in der Musik. In: Neue Zeitschrift für Musik 17. Jahrgang Bd. 33 (1850) S. 101-107 (= Nr. 19 vom 3. September 1850) und S. 109-112 (= Nr. 20 vom 6. September 1850), abrufbar unter http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner_Judentum_NZfM_1850.pdf.
36. FRITSCH THEODOR: Antisemiten-Catechismus. Leipzig ²⁵1893.
37. GERHARD, ANSELM: Bachs Weltruhm - ein Missverständnis? In: Der Bund Nr. 170 vom Samstag, 22. Juli 2000, Beilage: Der kleine Bund, S. 1.
38. GIEGLING, FRANZ: Perfidia. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1986. Bd. X Sp. 1046f.
39. GLAGAU OTTO: Der Börsen- und Gründungsschwindel in Deutschland. 2 Bände Osnabrück ⁴1879.
40. GRAETZ HEINRICH: Volkstümliche Geschichte der Juden. 2 Bde. Lizenzausgabe Köln 2000.
41. GREBE, KARL: Bachs Weihnachts-Oratorium. Schallplattenbeilage zu Philips 6703 037.
42. GREGOR-DELLIN, MARTIN: Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. (Serie Piper, 717.) München ³1987.
43. GROSSKREUTZ VERENA: Aus der Düsternis zum Licht. Felix Mendelssohn Bartholdys Die erste Walpurgisnacht. Abrufbar unter: <http://www.verenagrosskreutz.de/ph/programmhefte.htm>.
44. GUGGISBERG KURT: Bernische Kirchengeschichte. Bern 1958.
45. HÄFNER, KLAUS: Johann Sebastian *Bach*. Textbegleitheft zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Apocryphical St. Luke Passion. MONA SPÄGELE (Sopran), CHRISTIANE IVEN (Mezzosopran), RUFUS MÜLLER (Tenor), HARRY VAN BERNE (Tenor), STEPHAN SCHRECKENBERGER (Bass), MARCUS SANDMANN (Bass), Alsfelder Vokalensemble, Barockorchester Bremen, Leitung: WOLFGANG HELBICH. cpo 999'293-2 (2CD).
46. HÄFNER, KLAUS: *Aspekte* des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 12.) Laaber 1987.
47. HANSLICK EDUARD: Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens, nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz. Wien 1870, mit Rezensionen u.a. zu JOHANN SEBASTIAN BACH (Matthäuspasion) S. 243-246, (Chorwerke) 209f, (Violinkonzerte) 227f, (Orchestersuite in D-Dur) 228f, (Johannespasion, Weihnachtsoratorium) 306-308, (h-moll-Messe) 448f, und zu FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: (Psalm) S. 83, (Athalia) 126-128, (Chorwerke) 155-158, (Christus) 259, (Antigone) 309-311 und 387f, (Klavierkonzert) 338f, (Ruy Blas) 343f, (Loreley) 377-379 (Ouvertüren für Harmoniemusik und für Trompete) 419-421, alles abrufbar unter: <https://ia601009.us.archive.org/3/items/ausdemconcertsaal00hansgoog/ausdemconcertsaal00hansgoog.pdf>.
48. HANSLICK EDUARD: Geschichte des Concertwesens in Wien. I. Teil. Wien 1869, abrufbar unter <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11760&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=44>.
49. HASLER AUGUST BERNHARD: Wie der Papst unfehlbar wurde. (Ullstein-Taschenbuch, 34053.) Frankfurt/Berlin/Wien 1981.

50. HAWKINS ROBERT D.: Kirchenmusik. In: ERWIN FAHLBUSCH/JAN MILIĆ LOCHMAN/JOHN MBITI/JAROSLAV PELIKAN/LUKAS VISCHER (Hgg.): Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie. Bd. II Göttingen 31989, Spp. 1145-1152.
51. HEINE HEINRICH: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 2, Lutetia II, Musikalische Berichte aus Paris: Rossini und Mendelssohn. Essen o.J., S. 688-690; Musikalische Saison von 1844, S. 697-704.
52. HELMS, MARIANNE/HIRSCH, ARTUR: Werkeinführung zu JOHANN SEBASTIAN BACH: Osteroratorium BWV 249 Kommet, eilet und laufet. Kantate zum Osterfest. Bach-Ensemble, HELMUTH RILLING. Hänssler-Classik LP 98.720.
53. HENSEL SEBASTIAN: Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben. Mit zeitgenössischen Abbildungen und einem Nachwort von KONRAD FEILCHENFELDT. (Insel-Taschenbuch, 1671.) Frankfurt 1995.
54. HERNRIED ROBERT: Brahms und das Christentum. In: Musica 3 (1949) 16-21.
55. HILDEBRANDT IRMA: Glanz und Tragik auf dem Grünen Hügel. Wagners Muse Mathilde Wesendonck (1828-1902). In: IRMA HILDEBRANDT: Die Frauenzimmer kommen. 15 Portraits. München 1994, S. 45-63.
56. HOFFMANN-AXTHELM, DAGMAR: Bach und die "perfidia iudaica". Zur Symmetrie der Judenchöre in der Johannespassion. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 77 vom 02./03.04.1994, 63.
57. HUCKE HELMUT: Kastraten. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. VI. Freiburg im Br. 1961, Sp. 16.
58. Johann-Sebastian-Bach-Museum Leipzig im Bosehaus: *Bach in Leipzig. Leben – Wirken – Nachwirken*. Leipzig 1985.
59. KABISCH THOMAS: Hans Georg Nägelis Theorie instrumentaler Virtuosität. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Neue Folge 34/35 (2014/2015). Bern 2017, 109-145.
60. KAZNELSON SIEGMUND (Hg.): Juden im Deutschen Kulturbereich. Ein Sammelwerk. Mit einem Geleitwort von RICHARD WILLSTÄTTER. Berlin 21959.
61. KLEIN HANS-GÜNTER (Hg.): "... über jeden Ausdruck erhaben und schön". Die *Schweizer Reise* der Familie Mendelssohn 1822. Mit Briefen der Tochter Fanny, Zeichnungen und Tagebuchauszügen. Wiesbaden 2012.
62. KLEIN HANS-GÜNTER (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdys Reise in die Schweiz 1847 in seinen Aquarellen und in Bildern von heute. Leipzig 2009.
63. KLEIN HANS-GÜNTER (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdy. Schweizer Skizzenbuch. Wiesbaden 2008.
64. KLEIN HANS-GÜNTER (Hg.): Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘? Die Referate des Symposiums am 2. September 2006 in Leipzig. (Leipzig – Musik und Stadt. Studien und Dokumente, 2.) Leipzig 2006.
65. KOCH ARMIN: Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy. (Abhandlungen zur Musikgeschichte, Band 12.) Göttingen 2003.
66. KRAEMER UWE: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Violin Concerto in E minor, Op. 64; Violin Concerto in D minor. VICTORIA MULLOVA (Violine), Academy of St. Martin in the Fields, Sir NEVILLE MARRINER. London 1990. Philips Digital Classics 432 077-2. Deutschsprachige Werkeinführung.
67. KÜHN, CLEMENS: Formenlehre der Musik. Basel/Kassel/ London/New York/Prag 22001.
68. KURMANN NICOLE: Gletle, Johann Melchior. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS Bd. V. Basel 2006, S. 486 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20585.php>.
69. LACKMANN THOMAS: Der Sohn meines Vaters. Biographische Studie über Abraham Mendelssohn Bartholdy. Göttingen 2008.
70. LANG JOSEF: Ultramontanismus und Antisemitismus in der Urschweiz – oder: Der Kampf gegen die Säkularisierung von Staat und Gesellschaft (1858-1878). In: BLASCHKE OLAF/ MATTIOLI ARAM (Hgg.): Katholischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Ursachen und Traditionen im internationalen Vergleich. Zürich 2000, S. 337-372.
71. LEMKE-MATWEY CHRISTINE: Felix Mendelssohn Bartholdy. 24. Folge: Magie des frühen Todes: das Jahr 1847. Abrufbar unter : http://www.kulturradio.de/download/fmb/fmb_24_folge.file.pdf.
72. Luther. Tischreden. Ausgewählt und eingeleitet von KARL GERHARD STECK. (Goldmanns gelbe Taschenbücher, 549.) München 1959.
73. MACCULLOCH DIARMAID: Die Reformation 1490-1700. Aus dem Englischen von Helke Voss-Becher, Klaus Binder und Bernd Leineweber. München 2003.

74. Manifest an die Regierungen und Völker der durch das Judenthum gefährdeten christlichen Staaten laut Beschlusses des Ersten Internationalen Antijüdischen Kongresses zu Dresden am 11. und 12. September 1882. Chemnitz 1882.
75. MARISSON, MICHAEL: Lutheranism, Anti-Judaism und Bach's St. John Passion. With an Annotated Literal Translation of the Libretto. Oxford 1998.
76. MARNAT, MARCEL: La messe en si mineur. Textbegleitheft, S. 17 zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe in h-moll BWV 232. TERESA STICH-RANDALL (Sopran), ANNA REYNOLDS (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), JOHN SHIRLEY-QUIRK (Bass), Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: LORIN MAAZEL. Philips 835'345/47 (3 LP).
77. MARNAT, MARCEL: Jean Sébastien Bach. Textbegleitheft, S. 7f zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe in h-moll BWV 232. TERESA STICH-RANDALL (Sopran), ANNA REYNOLDS (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), JOHN SHIRLEY-QUIRK (Bass), Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: LORIN MAAZEL. Philips 835'345/47 (3 LP).
78. MARRETTA-SCHÄR LUISE: Art. *Fröhlich, Friedrich Theodor*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2^d edition by STANLEY SADIE. Vol. 9. London 2001, 287.
79. MATTHESON, JOHANN: Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739.
80. MATTIOLI ARAM: Das letzte Ghetto Alteuropas. Die päpstliche Segregationspolitik in der „heiligen Stadt“ bis 1870. In: BLASCHKE OLAF/MATTIOLI ARAM (Hgg.): Katholischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Ursachen und Traditionen im internationalen Vergleich. Zürich 2000, S. 111-143.
81. MAUL MICHAEL: Die grosse catholische Messe. Bach, Graf Questenberg und die Musicalische Congregation in Wien. In: Bach-Jahrbuch 95. Leipzig 2009, S. 153–175.
82. MENDEL, ARTHUR: Vorwort. In: Johann Sebastian Bach: Johannespassion BWV 245. Klavierauszug. (Bärenreiter Urtext, BA 5037a.) Kassel-Basel-London-New York ¹³1981, p. VI-IX.
83. MÜHLEMANN MARIANNE: Weltgewandtes Wunderkind. In: Der Bund vom 03.02.2009 = <http://www.derbund.ch/zeitungen/kultur/Weltgewandtes-Wunderkind/story/17001778>.
84. MÜLLER GERHARD: Hat Papst Clemens XIV. die Kastration von Sängerknaben verboten? In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 68 (1957) S. 129-131.
85. Museum im Mendelssohn-Haus. Katalog zur ständigen Ausstellung Felix Mendelssohn Bartholdy. O.O. (Leipzig) o.J.
86. NEUMANN WERNER: Vorwort zu J. S. Bach. Motetten. Partitur. Urtext. Edition Peters, Frankfurt o.J.
87. NOLTE ECKHARD: Hans Georg Nägelis Konzept einer ‚wahren Tonkunstbildung‘ und dessen grundlegende Theoreme. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Neue Folge 34/35 (2014/2015). Bern 2017, 69-87.
88. OBOUSSIER ROBERT: Der Sänger. In: FRED HAMEL/MARTIN HÜRLIMANN (Hgg.): Das Atlantisbuch der Musik. Zürich/Freiburg im Breisgau ⁹1959, 655-664.
89. OOMEN HANS-GERT/SCHMID HANS-DIETER (Hgg.): Vorurteile gegen Minderheiten. Die Anfänge des modernen Antisemitismus am Beispiel Deutschlands. (Reclam Taschenbuch, 9543.) Stuttgart 1999.
90. PAHLEN, KURT: Die grosse Geschichte der Musik. München ²1996, S. 213-225.
91. PFISTER WILLY: Die reformierten Pfarrer im Aargau seit der Reformation 1528-1985. In: Argovia. Jahresschrift der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau 97 (Aarau 1985) 5-268 = <http://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=arg-001:1985:97#271> (zuletzt besucht am 10.06.2017).
92. PILGRAM-FRÜHAUF FRANZISCA: ‚Speckseite‘: ein bisher unbekannter Brief Gotthelfs an Abraham Emanuel Fröhlich. In: Berner Zeitschrift für Geschichte 76 (2014) 133-135, vgl. <http://www.bsg.nb.admin.ch/lib/item?id=chamo:132630>.
93. RAUHE, HERMANN: Hohe Messe. Textbegleitheft, S. 13f zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe in h-moll BWV 232. TERESA STICH-RANDALL (Sopran), ANNA REYNOLDS (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), JOHN SHIRLEY-QUIRK (Bass), Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: LORIN MAAZEL. Philips 835'345/47 (3 LP).
94. REFARDT EDGAR: Art. *Fröhlich, Friedrich Theodor*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel 1949ff, Bd. IV, Sp. 995-997.
95. RIEZLER WALTER: Beethoven. Zürich ⁸1962.

96. ROCHLITZ JOHANN FRIEDRICH: Für Freunde der Tonkunst. 4 Bände Leipzig 1825-1832, hier: Bd. II, Leipzig 1830, 212 Fn. **, abrufbar unter: <https://ia802703.us.archive.org/31/items/frfreunederton00rochgoog/frfreunederton00rochgoog.pdf>.
97. ROUSSEAU, JEAN-JACQUES: Dictionnaire de Musique. Paris 1768.
98. SARBACH PIERRE: Friedrich Theodor Fröhlich 1803-1836. Winterthur 1984.
99. SARBACH PIERRE: Zwischen Trauer und Überschwang. Zum 150. Todestag des Komponisten Theodor Fröhlich. In: Brugger Neujahrsblätter 97 (1987) 79-88.
100. SARBACH PIERRE: Art. *Fröhlich*, Friedrich Theodor. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. IV, Basel 2005, 846f = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20576.php>.
101. SCHNEIDER, HOLGER: Hofmusik in der Messestadt – Bach für die ganze Familie. Begleitheft zu Edition Bachakademie, 68. Stuttgart, 22f.
102. SCHNEIDER MICHAEL: Art. *Fröhlich*, (Friedrich) Theodor. In: Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. 2. Auflage hg. von LUDWIG FINSCHER. Personenteil Bd. 7. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 2002, 194-196.
103. SCHÖNERER GEORG Ritter von: Reden des Reichsrathsabgeordneten Georg Ritter von Schönerer. Horn 1896.
104. SCHOOP ALBERT: Johann Konrad Kern. Jurist, Politiker, Staatsmann. Frauenfeld/Stuttgart 1968.
105. SCHÜLER GOTTLIEB A.: Die Judenfrage – Eine Frage an das deutsche Volk und an die deutschen Juden. Marburg 21880.
106. SCHUMANN EUGENIE: Erinnerungen. Stuttgart 1927.
107. SCHUMANN ROBERT: Aus Kunst und Leben. Ausgewählt und eingeleitet vomn WILLI REICH. Basel 1945.
108. SCHWEITZER, ALBERT: J. S. Bach, le musicien-poète. Paris/Leipzig 1905.
109. SCHWEITZER, ALBERT: J. S. Bach. Leipzig 1908.
110. SCHWEITZER ALBERT: Geschichte der *Leben-Jesu-Forschung*. 2 Bände (Siebenstern-Taschenbücher 77/78 und 79/80.) München-Hamburg 1966.
111. SEIBT GUSTAV: Rom oder der Tod. Berlin 2000.
112. SILBER BALLAN JUDITH: *Vorwort*. In: Felix Mendelssohn Bartholdy: Die Deutsche Liturgie. Coro SATB/SATB a cappella. Gesamtausgabe (mit Erstaussgaben von Nr. 1 und 5-9), vorgelegt von Judith Silber Ballan. (Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben, Carus-Verlag, 40128.) Stuttgart 1998, S. 4-7.
113. SILBER BALLAN JUDITH: Kritischer *Bericht*. In: Felix Mendelssohn Bartholdy: Die Deutsche Liturgie. Coro SATB/SATB a cappella. Gesamtausgabe (mit Erstaussgaben von Nr. 1 und 5-9), vorgelegt von Judith Silber Ballan. (Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben, Carus-Verlag, 40128.) Stuttgart 1998, S. 37-39.
114. SMEND, FRIEDRICH: Die *Johannes-Passion* von Bach. Auf ihren Bau untersucht. In: Bach-Jahrbuch 23 (1926) 105-128 = Wiederabdruck in: SMEND, FRIEDRICH: Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze, hg. von CHRISTOPH WOLFF. Kassel 1969, S. 11-23.
115. SMEND, FRIEDRICH: *Luther* und Bach. (Der Anfang, 2.) Berlin 1947 = Wiederabdruck in: SMEND, FRIEDRICH: Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze, hg. von CHRISTOPH WOLFF. Kassel 1969, S. 153-175.
116. STÄBLEIN, BRUNO/VON FISCHER, KURT/BLANKENBURG, WALTER: *Passion*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/ London/New York 1949-1986. Bd. X, Sp. 886-933. (STÄBLEIN: Die einstimmige lateinische Passion, ebd., Sp. 886-898; VON FISCHER: Die mehrstimmige und katholische Passion, ebd., Sp. 898-911; BLANKENBURG: Die protestantische Passion, ebd., Sp. 911-933).
117. STEGEMANN MICHAEL: Davidde penitente. Begleitheft zu WOLFGANG AMADEUS MOZART: Ave Verum Corpus KV 618; Davidde penitente KV 469. KRISZTINA LAKI (Sopran), NICOLE FALLIEN (Sopran), Hans-PETER BLOCHWITZ (Tenor), Nederlands Kamerkoort, La petite Bande, SIGISWALD KUIJKEN. Deutsche Harmonia Mundi GD77045, S. 5f.
118. STEIN, WERNER: Kulturfahrplan. Die wichtigsten Daten der Kulturgeschichte von Anbeginn bis 1973. München/Berlin/Wien 1974, 756-805.
119. STOECKER ADOLF: Das moderne Judentum in Deutschland, besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-sozialen Arbeiterpartei. Berlin 21880.
120. STÖCKLI RITA: Neuenburgerhandel. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS). Bd. IX. Basel 2010, Sp. 189f.

121. T'HART, MAARTEN: *Bach* und ich. (Piper, 3296.) Aus dem Niederländischen von Maria Csollány. München-Zürich 2003.
122. T'HART MAARTEN: *Mozart* und ich. Aus dem Niederländischen von Gregor Seferens. München/Zürich 2006.
123. TODD R. LARRY: Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste unter Mitwirkung von Thomas Schmidt-Beste. Stuttgart 2008.
124. TRÖHLER DANIEL: Singen als Alchemie zur menschlichen Tugend: Pfeiffers und Nägelis Gesangsbildungslehre vor dem Hintergrund der pestalozzischen Methode. In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Neue Folge 34/35 (2014/2015). Bern 2017, 89-107.
125. VON DADELSEN, GEORG: *Parodie* und Kontrafaktur. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1986. Bd. X, Sp. 815-834, speziell Sp. 829-832.
126. VON DADELSEN, GEORG: Johann Sebastian *Bach*. Textbegleitheft, S. 5f zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe in h-moll BWV 232. TERESA STICH-RANDALL (Sopran), ANNA REYNOLDS (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), JOHN SHIRLEY-QUIRK (Bass), Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: LORIN MAAZEL. Philips 835'345/47 (3 LP).
127. VON DADELSEN, GEORG: Die *Johannespassion* J. S. Bachs. Textbegleitheft, S. 2f zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Passio secundum Johannem "Johannespassion". EVELYN LEAR (Sopran), HERTHA TÖPPER (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), HERMANN PREY (Bariton), KIETH ENGEN (Bass), HEDWIG BILGRAM (Orgel), Münchener Bachchor, Münchener Bachorchester, Dirigent: KARL RICHTER. XL 172'718/20 (3 LP).
128. VON KLEIST HEINRICH: Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende. Zum Taufangebinde für Cäcilie M. In: Berliner Abendblätter vom 15. und 16. November 1810.
129. VON TREITSCHKE HEINRICH: Ein Wort über unser Judenthum. Berlin 31880.
130. WAGNER RICHARD: Das Oratorium ‚*Paulus*‘ von Felix Mendelssohn Bartholdy (1843). In: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Volksausgabe Bd. XII. Leipzig 61912.
131. WAGNER RICHARD: *Das Judentum in der Musik*. An Frau Marie Muchanoff geborene Gräfin Nesselrode. Stark erweiterte Fassung des unter dem Pseudonym K. FREIGEDANK veröffentlichten Pamphlets von 1850. Leipzig 21869, abrufbar unter <http://archive.org/details/Wagner-Richard-Das-Judentum-in-der-Musik>.
132. WALK JOSEPH (Hg.): Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat. Eine Sammlung der gesetzlichen Massnahmen und Richtlinien – Inhalt und Bedeutung. (Uni-Taschenbücher, 1889.) Heidelberg 21996.
133. WEISS OSKAR/KELLER KJELL: Concerto Classico. Eine kleine Bildmusik. Bern 1996.
134. WERNER ERIC: Felix Mendelssohn. In: BLUME FRIEDRICH (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel/Basel/London/New York 1949ff. Bd. IX, Sp. 59-98.
135. WIDMANN JOSEF VIKTOR: Erinnerungen an Johannes Brahms. Zürich/Stuttgart 31980.
136. WILDHAGEN CHRISTIAN: Zwischen Barock und Romantik. Mendelssohns geistliche Chormusik. Beiheft zu MENDELSSOHN: Chorwerke/Choral Works (Complete). Chamber Choir of Europe. NICOL MATT. 10 CD. Brilliant Classics 99997. 2002, S. 3-25.
137. WILI HANS-URS: Bundesinterventionen. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. III. Basel 2004, S. 10f, abrufbar unter: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D26427.php>.
138. WILI HANS-URS: Zum Konzert des Singkreises vom 16. und 17. Dezember 2000: Johann Sebastian Bach: 3. Kantate aus dem Weihnachtsoratorium (BWV 248, entstanden 1734); *Lutherische Messe* in A-dur (BWV 234, entstanden 1737).
139. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 14.-16. November 2003: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791):
 - a. *Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771;
 - b. *Requiem* d-moll für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR.
140. WILI HANS-URS: Einführung Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem (*Johannespassion*) für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245.

141. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 10./11. Dezember 2005 :
- BENJAMIN BRITTEN (1913-1976): A Ceremony of Carols op. 28 (1942/1943);
 - CÉSAR FRANCK (1822-1890): Messe in A-Dur op. 12 für Sopran-, Tenor- und Bass-Solo, vierstimmigen Chor, Harfe, Violoncello, Kontrabass und Orgel (1860/1872): Gloria, Panis angelicus (Sopran-Solo, Violoncello, Harfe und Orgel), Agnus Dei;
 - HUGO DISTLER (1908-1942): Geistliche Chormusik op. 12. Nr. 4: Singet frisch und wohlgenut. Motette auf die Weihnacht für vierstimmigen Chor a cappella. Entstehung von op. 12: 1934-1941;
 - PHILIPP FRIEDRICH BUCHNER (1614-1669): O welche Freude im Himmel. Weihnachtsskandate aus den ersten Concerti ecclesiastici für (Soli), gemischten Chor und Continuo. Venedig 1642;
 - GEORG FORSTER (1510-1568): Vom Himmel hoch da komm ich her. Fünfstimmiger Satz (Tübingen 1544).
142. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 14. November 2010 in der Französischen Kirche in Bern: JOHANNES BRAHMS: Ein Deutsches *Requiem* für Sopran, Bariton, Chor und Orchester op. 45, abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/brahmsrequiemwerkbeschreibung.pdf>.
143. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 21./22. Mai 2011: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (Text: CHARLES JENNENS [1701-1773] nach 1 Sam 18-20; 28; 31; 2 Sam 1): *Saul*. Oratorium HWV 53 (uraufgeführt am 16. Januar 1739 im King's Theatre in London), abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/saulhaendelkonzertdokumentation.pdf>.
144. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 10. November 2012 im Casino Basel und vom 11. November 2012 im Casino Bern: CARL ORFF (1895-1982): *Carmina Burana*. Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis (1937), abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/carminaburanadokumentation.pdf>.
145. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 15. Juni 2013 in der Französischen Kirche Bern:
- WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Veni Sancte Spiritus. Offertorium KV 47 (1768);
 - FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Konzert für Violine und Orchester in e-moll op. 64 MWV O 14 (1844);
 - WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Grosse *Messe in c-moll* KV 427 (1782);
 - WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Ave verum corpus. Fronleichnamsmotette in D-Dur KV 618 (1791).
146. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises vom 14./15. November 2015: HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672): *Schwanengesang* (SWV 482-494). Doppelhörige Geistliche Konzerte (1668-1672). Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm in Eilf Stücken Nebenst dem Anhang des 100. Psalms: Jauchzet dem Herrn! und Eines deutschen Magnificats: Meine Seele erhoebt den Herrn. - Schwanengesang. (119. Psalm [SWV 482-492, 1669-1671] mit Anhang des 100. Psalms [SWV 493, 1662/1665] und eines deutschen Magnificats [SWV 494, nach 1670]), abrufbar unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/schuetzschwanengesang2015a.pdf>.
147. WILI HANS-URS: Einführung zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 29. Mai 2016 im Kulturcasino Bern: GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Messa da Requiem* (1868-1874), abrufbar unter unter: <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>.
148. WINKLER FRANZ: Johann Sebastian Bach in Leipzig. Leben und Wirken. In: Johann-Sebastian-Bach-Museum Leipzig im Bosehaus: Bach in Leipzig. Leben – Wirken – Nachwirken. Leipzig 1985, S. 7-11.
149. ZWEIG STEFAN: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. (Fischer-Taschenbuch, 1152.) Frankfurt am Main ³²2000.
150. ZWINGLI HULDRYCH: Schriften. Im Auftrag des Zwinglivereins herausgegeben von THOMAS BORNHAUSER und SAMUEL LUTZ unter Mitarbeit von HANS ULRICH BÄCHTOLD, ANDREAS BERIGER, CHRISTINE CHRIST-VON WEDEL, RAINER HENRICH, HANS RUDOLF LAVATER, PETER OPITZ, ERNST SAXER und PETER WINZELER. Bd. II. Zürich 1995.
151. ZYMNER RÜDIGER: Art. *Fröhlich, Abraham Emanuel*. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. IV, Basel 2005, 846f = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11805.php>.

Internet-Links

- a. www.bach.de
- b. <http://www.jsbach.org/>
- c. <http://www.cs.ualberta.ca/~wfb/bach.html>
- d. <http://www.bach-leipzig.de/de/neutral/wir-%C3%BCber-uns>
- e. <https://www.saw-leipzig.de/de/projekte/leipziger-ausgabe-der-werke-von-felix-mendelssohn-bartholdy/thematisch-systematisches-werkverzeichnis>

Alle Links letztmals besucht am 1. Juli 2016 oder am 10. Juni 2017.

Ulrich Graf, Rombach AG / Hans-Urs Wili, Aarberg BE