

## Vergangenheit als Zukunft - Mendelssohn als Bach-Interpret

von Oliver Kluge

Donnerstag, den 6. August 1840.

---

**ORGEL-CONCERT**

in der Thomaskirche

gegeben von

**Felix Mendelssohn-Bartholdy.**

---

**Erster Theil.**

*Introduction und Fuge in Es dur.*  
*Phantasie über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele“.*  
*Grosses Praeludium und Fuge (A moll).*

---

**Zweiter Theil.**

*Passacaille (21 Variationen und Phantasie für die volle Orgel) (C moll).*  
*Pastorella (F dur).*  
*Toccata (D moll).*  
*Freie Phantasie.*

---

Sämmtliche Compositionen sind von *Sebastian Bach*; die Einnahme ist zur Errichtung eines Denksteins für ihn in der Nähe seiner ehemaligen Wohnung, der Thomasschule, bestimmt.

---

*Billets à 8 Groschen sind in den Musikalien-Handlungen der Herren Breitkopf und Härtel, Kistner und Hofmeister und an den Eingängen der Kirche zu haben.*

---

**Anfang 6 Uhr.**

Die Jahre 1840/41 ermöglichten dem Leipziger Publikum eine intensive Begegnung mit Werken Johann Sebastian Bachs. Felix Mendelssohn Bartholdy führte in vier „historischen Konzerten“ mit entschieden exemplarischem Charakter zentrale Werke aus den wichtigsten Schaffensbereichen des Thomaskantors auf. Eröffnet wurde dieser Konzertreigen am 6. August 1840 mit einem Orgelkonzert in der Thomaskirche, dessen Programm ausschließlich Werke Bachs enthielt. Im Neujahrskonzert 1841 führte Mendelssohn drei Sätze der h-Moll Messe auf, am 4. April folgte eine Aufführung der Matthäuspassion in der Thomaskirche. Im Oktober dann spielte Mendelssohn Bartholdy zusammen mit Franz Liszt und Ferdinand Hiller das Tripelkonzert d-Moll.

Mendelssohn Bartholdys unermüdliches Bestreben, die Werke von Meistern der Vergangenheit in das aktuelle Konzertleben einzuführen, machte ihn, Kraft seiner einzigartigen Popularität, zu der Lichtgestalt des musikalischen Historismus. Dabei war er keineswegs der Entdecker dieser Werke. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts beschäftigte

man sich mit den „musikalischen Schätzen“ der Vergangenheit. In einer Zeit der inhaltlichen Verflachung der musikalischen Produktion und Darbietung durch virtuose Exzesse im Instrumentalspiel und der Gesangkunst besann man sich auf die „reinigende Kraft“ alter Musik und sah in ihr ein leuchtendes Vorbild voller Reinheit und Natürlichkeit. So schreibt der Musikgelehrte Anton Thibaut in seinem 1824 veröffentlichten Manifest „Über die Reinheit der Tonkunst“: „Die Welt hat überhaupt das Große nie lange ertragen können. Wie das Gefühl abgestumpft wird, so sinnt man auf Neuigkeiten und eben diese Neuigkeiten führen nur zu leicht vom Wege ab“.

Im Rahmen der bürgerlichen Musikpflege fand die Beschäftigung mit alter Musik zunächst im häuslichen Kreis, in privaten Singgesellschaften statt. Schon 1771 gründete Johann Adam Hiller einen solchen Zirkel in Leipzig, ab 1807 wurden regelmäßige Chorsingstunden im Hause Goethes abgehalten.

Am nachhaltigsten hat wohl Thibauts Heidelberger Singverein von 1811, dem zeitweise Robert Schumann angehörte, auf die Entwicklung eines musikalischen Geschichtsbewusstseins eingewirkt. Der Schritt in die Öffentlichkeit vollzog sich nur zögerlich, befürchtete man doch, dass die Vokalwerke Palestrinas, Gabriellis, Händels und Bachs für das breite Konzertpublikum zu unverständlich seien.

Den alles entscheidenden Wendepunkt stellt Mendelssohn Bartholdys Wiederaufführung der Bach'schen Matthäus-Passion im Jahre 1829 dar. Das Werk war bereits einer umfassenden Mystifizierung unterzogen worden und galt als unaufführbar. Der Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx bezeichnete noch 1878 die Matthäus-Passion als das „größte und heiligste Gebilde der Tonkunst“. Mit dieser Wiederaufführung war das Tor zum öffentlichen Leben aufgestoßen und Mendelssohn entwickelte sich zum unermüdlichen Propagandisten der musikalischen Vergangenheit.

Darüber hinaus besaß die Beschäftigung mit alter Musik und die sie prägende kontrapunktische Technik eine entscheidende Bedeutung für Mendelssohn Bartholdys eigenes Schaffen. Um die Verflachungstendenzen, die Veräußerlichungen der Musik durch inhaltsleere artistische Instrumental- und Gesangsleistungen in den eigenen Werken zu vermeiden, war eine Absicherung des kompositorischen Handwerks nötig. Hierbei erwies sich die kontrapunktische Schreibweise als ungeahntes Kraftfeld, das dem schöpferischen Potenzial Mendelssohn Bartholdys die nötige Tiefendimension verlieh. Zugleich bewirkte sie, dass sein poetischer Ansatz durch eine kraftvoll-stabile Struktur getragen wurde. Seine innere und äußere Beschäftigung mit alter Musik stand unter der Maxime, dass ein Entwurf der künftigen Tonkunst aus dem Geist der alten zu vollziehen sei. Dabei griff er insbesondere die zukunftsstiftenden Impulse des Bach'schen Tonsatzes auf.

Zu den zahlreichen Großtaten, die Mendelssohn Bartholdy zum Zwecke der Reaktivierung alter Musik unternahm, gehört auch jenes Orgelkonzert vom 6. August 1840 in der Leipziger Thomaskirche. Er bot einem erstaunten Publikum von etwa 500 Zuhörern ein großangelegtes Bachprogramm, das einerseits die Orgelkunst Bachs hell aufleuchten ließ, andererseits einmal mehr Mendelssohn Bartholdys Ausnahmestellung als Organist bestätigte.

Unter den Zuhörern befand sich Robert Schumann, der seine Rezension über dieses Konzert in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ mit der Bemerkung schloss:

„...wie es doch in der Musik nichts größeres gibt, als jenen Genuss der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht“. Demselben Bericht verdanken wir die Information, dass Mendelssohn Bartholdy sein Orgelkonzert mit einer Improvisation beschloss. Schumann schreibt: „Den Schluss machte eine Phantasie Mendelssohns, worin er sich denn zeigte in voller Künstlerglorie; sie war auf einen Choral, irr´ ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden“ basiert, in den er später den Namen B-a-c-h und einen Fugensatz einflocht, und rundete sich zu einem so klaren, meisterhaften Ganzen, dass er gedruckt ein fertiges Kunstwerk gäbe“.

2012/2017