



Felix Mendelssohn Bartholdy wirkte zu einer Zeit, da ein neuer Historismus, besonders in der Kirchenmusik, Einzug hielt. Rund um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert erschienen zahlreiche musikliterarische Abhandlungen, darunter *Cäcilia* von Johann Gottfried Herder, in der die Zerstörung der Einheit von Musik und Wort im Gottesdienst durch die Aufklärung gezeißelt wurde. Johann Friedrich Reichardt mahnte in der Folge eine Rückbesinnung auf die alten Meister an und nannte den a cappella-Stil eines Palestrina als Vorbild. Dieser Stil stand, allerdings in streng reglementierter Form, für die Wiedergewinnung „echter Kirchenmusik“.

Mendelssohn selbst sah es als fast unmöglich an, dass „die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes [...] werde“. Daher fühlte er sich auch nicht an die restaurativen Vorgaben gebunden und komponierte seine Motetten ohne Rücksicht auf liturgische oder stilistische Zwänge. Sie zeigen die vielfältigen Einflüsse während seiner musikalischen Ausbildung: Die Niederländische Vokalpolyphonie und der Palestrina-Stil vereinen sich mit dem liedhaften Tonfall der Wiener Klassik und der Musik seiner „Hausgötter“ Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Der junge Komponist lernte deren Werke in den „Freitagsmusiken“ der Berliner Singakademie unter der Leitung seines Lehrers Carl Friedrich Zelter kennen. 1829 folgte Mendelssohns sagenumwobene Wiederaufführung von Bachs Matthäuspassion, und nach Zelters Tod drei Jahre später machte er sich an eine Katalogisierung der vielen Kantaten und Motetten im Besitz der Singakademie.

In dieser Zeit entwickelt sich seine Begeisterung für den protestantischen Choral, die sich in eigenen Choralkantaten, Motetten, aber auch in der Reformationssinfonie oder den Oratorien niederschlug. 1830 bekommt er Luthers *Geistliche Lieder* geschenkt und schreibt an Zelter: „wie ich sie mir durchlas sind sie mir mit neuer Kraft entgegengetreten und ich denke viele davon diesen Winter zu komponieren.“ Mendelssohn dachte im Falle des Chorals **Mitten wir im Leben sind** zuerst an eine Vertonung für Chor und Orchester. Schließlich wird „nur“ eine Choralmotette für die *Kirchenmusik* op. 23 daraus, über die er im Oktober 1830 an seine Familie berichtet: „[...] und nun kommen alle Frauenstimmen piano: ‚das thust Du, Herr, alleine‘. Dann gibt es bösen Lärm und am Ende ‚Kyrie eleison‘. Das Ding macht auch ein Cantorgesicht.“ Schließlich folgt die Meldung: „[...] es ist wohl eins der besten Kirchenstücke, die ich gemacht habe, und brummt bös' oder es pfeift dunkelblau.“ Tatsächlich komponierte Mendelssohn die Motette in herbem antiphonalem Satz mit verzweifelt anklagendem wie auch tröstendem Ton. Der Choral, dessen Melodie frei ausgeführt ist, inspirierte ihn zu einem überaus archaischen Werk, das in seinem getragenen Charakter nicht nur die damals gewünschte Erhabenheit der alten Meister zeigt, sondern auch die Musik eines Anton Bruckner vorwegnimmt.

Wie Mendelssohn es in einem Brief an Zelter im Dezember 1830 formulierte: „Freilich kann mir niemand verbieten, mich dessen zu erfreuen [...], was mir die großen Meister hinterlassen haben, [...] aber es soll auch ein Weiterarbeiten nach Kräften sein, nicht ein todes Wiederholen des schon Vorhandenen.“

Auch die Motette **Warum toben die Heiden** op. 78, 1 von 1843 ist ein Beispiel für dieses „Weiterarbeiten“. Der Text des 2. Psalms wird von Mendelssohn vollständig vertont, zudem fügt er ihm noch ein Gloria Patri an. Auch hier setzt er auf doppelchörige Wirkungen und unterteilt die Motette, in direkter Ausdeutung des Psalmworts, in mehrere Abschnitte, die sich in Besetzung, Tempo, Takt- wie auch Tonart unterscheiden. Bindeglied des komplexen Werks sind neben einem kräftigen, meist homophonen Satz die vielen Punktierungen, die dem Stück einen rhythmisch drängenden Charakter geben. Das abschließende „Ehre sei dem Vater“ ist wiederum sehr schlicht gehalten, die Doppelchörigkeit weicht dem gemeinsamen Gotteslob.

Auch hier ist Mendelssohn Vermittler zwischen Tradition und Gegenwart und holt damit die Kirchenmusik ins Bewusstsein seiner Zeitgenossen zurück. So sind auch die Motetten von Johannes Brahms in Mendelssohns Nachfolge zu sehen, dessen Musik er über Robert Schumann kannte. Seine Motette **Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz** op. 29,2, entstand um 1860 zusammen mit *Es ist das Heil uns kommen her* und *O Heiland, reiß die Himmel auf*. Doch während diese noch stark dem Cantus-firmus-Prinzip verhaftet sind, ist *Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz* wesentlich individueller gestaltet. Besonders auffällig ist auch hier die Textausdeutung. Die Affekte der Motette (Bitte um Gewissheit – Angst vor Verwerfung – Bitte um Trost und Freude) werden plastisch ausgeführt, sei es durch die chromatische Enge des „Verwirf mich nicht“ gegenüber dem Eingangssatz oder die thematische Dichte als Ausdruck des intensiven Flehens. Die Schlussfuge dagegen verweist in ihrem affirmativen Charakter auf die Klangwelt eines Georg Friedrich Händel.

Knapp zwanzig Jahre später, im Jahr 1878 komponierte Josef Gabriel Rheinberger seine große doppelchörige Messe in Es-Dur op. 109, im Originaltitel: **Cantus Missae ex octo modulatione vocum concinnatus a Josepho Rheinberger**. Äußerlich erinnert diese Messe an die Vorbilder aus dem 16. und 17. Jahrhundert, mit funktioneller Harmonik, kühnem Kontrapunkt und liedhafter Stimmführung war das Werk für seine Zeit dagegen höchst modern. Den Anhängern des Cäcilianismus musste die Messe ein Dorn im Auge sein. Seit der Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins durch Franz Xaver Witt 1868 waren sie ebenso wie ihre protestantischen Geistesgenossen auf der Suche nach der „ächten Kirchenmusik“, huldigten genauso dem Palestrina-Ideal und ließen kaum eine andere, fortschrittli-

che Kirchenmusik zu. Rheinberger litt unter dieser Restauration und forderte die Cäcilianer mit seinem *Cantus Missae* bewusst heraus; er widmete die Messe sogar dem regierenden Papst Leo XIII. Ironischerweise dankte ihm dieser mit der Ernennung zum Ritter des Gregoriusordens – eine der höchsten Auszeichnungen des Vatikans – und der *Cantus Missae* wurde bis ins frühe 20. Jahrhundert als „bedeutendste achtstimmige Messe der neueren Zeit“ gefeiert.

Da hatte bereits eine weitere Erneuerungsbewegung in der Kirchenmusik eingesetzt. Hugo Distler und seine Kollegen hatten wohl ebenfalls die „echte Kirchenmusik“ im Sinn, als sie für den Chorgesang eine leichte Ausführbarkeit, sangliche Linien und eine unmittelbare Verständlichkeit für den Hörer zum Ziel erhoben. Auch sie nahmen sich Alte Meister wie Heinrich Schütz und – wie Mendelssohn – den protestantischen Choral zum Vorbild. Distler arbeitete Zeit seines kurzen Lebens an einer Motettensammlung für das Kirchenjahr, die wie Schützens Hauptwerk den Titel *Geistliche Chormusik* trägt. ***Wachet auf, ruft uns die Stimme*** ist deren sechste Motette und entstand 1935. Sie zeigt exemplarisch den Verkündigungscharakter dieser „neuen“ Kirchenmusik, die plastische, deklamatorische Textgestaltung, aber auch die Rückbesinnung auf den Cantus firmus.

Ob Mendelssohn, Brahms, Rheinberger oder Distler, sie alle fanden im Spannungsfeld zwischen Historismus, Restauration und zeitgenössischer Klangsprache ihren ganz persönlichen Stil und bereicherten die geistliche Chormusik eines Jahrhunderts, das mit dem kompositorischen Mut des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy begann.

Jens Lehmann