

# „Und Sterben wird mir dann Gewinn“

Der Choral Nr. 9 als Schlüsselmoment für das musikalisch-theologische Verständnis von Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorium „Paulus“ und seine Vision vom Seelsorger

von *Michaela Christine Hastetter*

Mit Mendelssohns Oratorium „Paulus“ wird eine klassische Schnittstelle von Musik und Theologie berührt. Anhand der musikalisch-theologischen Relecture von Choral Nr. 9, der auf die Steinigung des Stephanus folgt, werden bestehende Deutungsansätze überprüft und eine neue Interpretation eingeschlagen, welche die Gesamtaussage des Werkes betrifft. In der Konfrontation mit Richard Wagners antisemitischer Schmähchrift, welche die Mendelssohn-Rezeption über lange Zeit behindert hatte, gewinnt diese bislang in der Forschung noch nicht wahrgenommene pastoral-theologische Kernaussage des „Paulus“ an Kontur, die bis heute nichts an Aktualität eingebüßt hat.

## 1. Kritische Stimmen zum „Paulus“ in den Jahren nach der Uraufführung

„Der flammenberedete Apostel der Heiden“, so schrieb 1837 ein unbekannt gebliebener Rezensent, „ist eine der größten Persönlichkeiten, aber – keine musikalisch darstellbare“.<sup>1</sup> Warum, möchten wir heute fragen. Der Rezensent führt eine Reihe von Gründen an: Das Wesen des Apostels dränge nicht nach musikalischer Äußerung und Gestaltung, er sei kein Gefühlsmensch, seine Lehre und Predigt sei nur episodisch, darüber hinaus biete seine Lebensgeschichte weder einen befriedigenden noch bestimmbaren Schluss. Kein Komponist, nicht einmal Mendelssohn, habe diese Aufgabe wirklich lösen können. Mit anderen Worten: Dem Leben und Wirken des Apostels fehlt die Dramatik. Denn die Grundlage einer dramatischen Form war nach musikästhetischer Auffassung des 19. Jahrhunderts die einzige Möglichkeit, einen in sich nicht darstellbaren Stoff „dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen durch die einzigen außer ihr noch übrigen Mittheilungsmittel erfaßbar“<sup>2</sup> zu machen, wie Joachim Raff in einer Rezension über das zeitgleich zum „Paulus“ entstandene Oratorium „Mose“ von Adolf Bernhard Marx urteilt. Was Marx bei seinem „Mose“ als gelungen attestiert wird, nämlich dass „die poetisch-musikalische Darstellung eines weltgeschichtlichen Vorgangs, der seines national-hieratischen Gewandes entkleidet in wahrer rein-menschlicher Gestalt und Bedeutung zur

---

<sup>1</sup> *Unbekannter Autor*, Rezension zu „Paulus“ (Ehlkamp), in: Allgemeine musikalische Zeitung 34 (1837) 533–541, hier: 535.

<sup>2</sup> *J. Raff*, „Aus Weimar“. Aufführung des Oratoriums „Mose“ von Adolf Bernhard Marx am 3. Juni 1853, in: Neue Zeitschrift für Musik 39 (1853) 4–8, hier: 7.

Anschauung gebracht wird, und zwar in dramatischer Form<sup>3</sup>, wird dem Mendelssohn'schen „Paulus“ trotz seines großen Publikumserfolges abgesprochen. Das Oratorium steht für zeitgenössische musikästhetische Empfindung für eine bis zur Kunstwidrigkeit empfundene epische Musik, mit der das Objektive zur Darstellung kommt, während die Oper als Inbegriff des romantischen Ideals zum Subjektiven und Individuellen strebt, zum Empfinden des Einzelnen und nicht einer Gesamtheit.<sup>4</sup> Die Zukunft religiöser Musik sieht Gustav Heuser im Jahre 1844 deshalb gerade nicht mehr in den im Kirchenstil entlehnten Oratoriumskompositionen: „Sie wird stets dieselbe Wahrheit offenbaren, aber nicht im Lichte der Gottheit, sondern als rein menschlich, auf dem Schauplatz des Volkslebens, im Glanze der Freiheit.“<sup>5</sup> Dass Mendelssohn dem Auftreten des Apostels Paulus die Steinigung des Stephanus vorangestellt hat und damit den Anteil an Dramatik im Oratorium wesentlich gesteigert hat, konnte die Kritiker auch nicht versöhnen. Vielmehr brachte ihm das noch einen weiteren Vorwurf ein, dass er nämlich im „Paulus“ statt einer im Grunde zwei Oratorienvertonungen aneinandergesetzt habe: Stephanus und Paulus.<sup>6</sup>

Die Materie, die den Anlass zu einer nicht abreißen wollenden Kritik des am 22. Mai 1836 uraufgeführten Oratoriums „Paulus“ bot, bewegt sich gewissermaßen auf zwei Ebenen. Zum einen wird der Stoff der Vita Pauli für eine dramatische Vertonung als völlig unzureichend und ungeeignet eingestuft. Nach außen hin stößt man sich an der fehlenden Dramatik des Handlungsfortgangs. Implizit schwingt hier sicher auch die Ablehnung gegen die Vertonung eines direkten Handelns Gottes mit: seine konkrete Anrede, die an verschiedenen Stellen an die Protagonisten im „Paulus“-Oratorium ergeht und so gar nicht zur rein menschlich vermittelten Wahrheit passen will, wie sie Heuser artikuliert hat. Die Akzeptanz eines geschichtlichen Handelns Gottes, das direkt in das Leben des Menschen eingreift und nach Antwort ruft, war dem Geniegedanken der Romantik fremd geworden. Die andere Ebene der Kritik betrifft die Musiksprache Mendelssohns. In den Augen seiner Kritiker ist nicht nur die Großform des Oratoriums überholt. Für Heuser hat das Oratorium schon deshalb ausgedient, da der Bibel nicht mehr der „mystische [...] Heiligenschein einer übernatürlichen Offenbarung“<sup>7</sup> zugebilligt wird. Und die Integration von Chorälen nach der Melodie von Kirchenliedern in Anlehnung an Bachs große Passionen und Oratorien wird für das aufgeklärte 19. Jahrhundert schlichtweg als Anachronismus abgetan:

<sup>3</sup> Raff, Aus Weimar (wie Anm. 2), 7; ähnlich Heuser, der dieses „Werk der neuen Zeit“ lobt, dass es „in poetischer, wie in musikalischer Hinsicht allen Anforderungen des Drama's“ (*G. Heuser, Oratorium und Oper*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 21 [1844] 161–208, hier: 207) entspreche.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Heuser, *Oratorium und Oper* (wie Anm. 3), 194. Für Heuser ist der „Paulus“ ein Negativbeispiel für eine „moderne Kirchencomposition [...] voller Schönheiten, die überall mit den überraschendsten Erfolgen des Beifalls gekrönt worden ist; ein Werk, dem wir, was Talent und Geschick des Componisten betrifft, Bewunderung zollen müssen; aber – ein charakterloses Werk. Seine Religiosität ist Scheinheiligkeit; und zur vollendeten Form eines Dramas hat sich der Componist nicht aufschwingen können“ (ebd., 205).

<sup>5</sup> Ebd., 198.

<sup>6</sup> Vgl. *G. W. Fink, Paulus*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 39/31 (1837) 519; zuletzt wieder aufgegriffen bei *M. Theobald, Felix Mendelssohn Bartholdy und Paulus. Eine Begegnung aus neutestamentlicher Sicht*, in: *Theologische Quartalsschrift* 190 (2010) 130–158, hier: 142.

<sup>7</sup> Heuser, *Oratorium und Oper* (wie Anm. 3), 206.

„Es ist wahr, der Choral ist uns ein geweihter, einen frommen Eindruck nicht leicht verfehlender Gesang. Aber deswegen wollen wir ihn doch ja nicht als ein Effectmittel missbrauchen [...]. Unsere Oratorien werden nicht, wie etwa die Bach'schen für den Gottesdienst geschrieben, können in demselben keine Stelle einnehmen, sondern sind freie, für sich allein bestehende Kunstwerke, wenn gleich religiöser Tendenz. Da wollen wir denn auch nicht die Effecte des Gottesdienstes oder gottesdienstlicher früherer Oratorien ausbeuten, und den Choral so wenig (und noch weniger) als eine andere Form anders einführen, als wo er nach Zeit und Ort hingehört.“<sup>8</sup>

Der Publikumserfolg des Oratoriums kann insofern nicht darüber hinwegtäuschen, dass Mendelssohns „Paulus“ und in Folge sein „Elias“ für die sich anbahnende Ära Richard Wagner und die Stilisierung der Oper zum alle anderen Formen beherrschenden Prototyp der Musik immer mehr zum Stein des Anstoßes wurde. An dieser Stelle gilt es nun zu fragen: Inwieweit hat man Mendelssohn überhaupt verstanden in seiner musikalisch-theologischen Intention, die er im „Paulus“ verfolgte?

Erst in den letzten Jahrzehnten ist das Oratorium „Paulus“ wieder vermehrt ins Interesse der Musikwissenschaft gerückt, Werkgenese und Textvertonung sind breit herausgearbeitet worden.<sup>9</sup> Auch auf exegetischer Seite ist Interesse an Mendelssohns „Paulus“ erwacht, was wichtige Einsichten gerade in Bezug auf das von der Aufklärung beeinflusste Gottesbild im „Paulus“ zu Tage treten ließ.<sup>10</sup> Es kann hier nicht darum gehen, alle diese Ergebnisse zusammenzutragen und auszuwerten, die eine Fülle an Detailspekten zum Vorschein treten haben lassen. In diesem Beitrag sei der Blick vielmehr auf einen Choral gelenkt, dem, so die Vermutung, eine bislang unbeachtet gebliebene Schlüsselfunktion zum musikalisch-theologischen Verständnis von Mendelssohns „Paulus“ zukommt. Bevor wir den Choral diesbezüglich analysieren, seien die ihm in der „Paulus“-Forschung bislang zugeschriebenen wichtigsten Deutemomente kurz dargestellt.

## 2. Der Choral Nr. 9 im Spiegel der Forschung

Mit dem Choral Nr. 9 „Dir Herr, Dir will ich mich ergeben“ schließt Mendelssohn das Rezitativ über die Steinigung des Stephanus aus Apg 7,59–60 ab. Auf den Choral folgt zum Abschluss des ersten Teils noch ein weiteres Rezitativ, das den Fortgang aus der

<sup>8</sup> *Unbekannter Autor*, Rezension zu „Paulus“ (Ehlkamp) (wie Anm. 1), 539–540.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu die wichtigsten Monographien A. *Kurzhals-Reuter*, Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchung zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 12), Tutzing 1978; S. *Reichwald*, The musical Genesis of Felix Mendelssohn's Paulus, London 2001; E. *Reimer*, Vom Bibeltext zum Oratorium. Zur Textverarbeitung und Textvertonung in Felix Mendelssohn Bartholdys „Paulus und Elias“, Köln/Rheinkassel 2002; M. *Albrecht-Hohmaier*, Mendelssohns Paulus. Philologische-analytische Studien (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin 2), Berlin 2004.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu *Theobald*, Paulus (wie Anm. 6), 148–151, der herausgearbeitet hat, dass das Gottesbild im „Paulus“ vom Glauben an den einen Schöpfer, seine Barmherzigkeit und Öffnung auf das ewige Leben geprägt ist, sein Jesus-Bild hingegen „sehr einfach und frei von ‚hoher Christologie‘“ sei, was sich in die „starke Theozentrik“ (ebd., 150–151) nahtlos einfüge. „Nirgends spricht das Libretto vom gekreuzigten und aufgeweckten Herrn – nach Paulus der Grund des Glaubens“ (ebd., 151).

Apostelgeschichte berichtet, wie die Zeugen ihre Kleider zu Füßen des Saulus ablegen (Apg 7,58; 8,12), und ein Schlusschor mit dem Lob auf die Märtyrer. Wertet man die vorliegenden Analysen des Chorals Nr. 9 in musikalischer und theologischer Hinsicht aus, kommen recht unterschiedliche Interpretationsrichtungen zu Tage, die hier unter je einem Zentralbegriff gefasst werden:

1) *transitus*: G. A. Macfarren hebt in seiner 1853 über mehrere Hefte von „The Musical Times“ erschienenen Besprechung in Bezug auf den Choral Nr. 9 die Besetzung für Orgel, Chor und Orchester hervor, die Tonart f-Moll und die ausgesprochen tiefe Lage der dem Text unterlegten Melodie des Luther-Chorals „To Thee, O Lord, I yield my spirit“, was dem Autor wie die musikalische Ausschmückung des Übergangs einer reinen Seele in den Himmel erscheint.<sup>11</sup>

2) *appellatio*: Eine sehr allgemeine, knappe<sup>12</sup> Deutung der Choräle insgesamt im „Paulus“-Oratorium, die sich nicht ausschließlich auf den zu untersuchenden Choral Nr. 9 bezieht, diesen aber miteinschließt, hat Friedhelm Krummacher in einem Aufsatz von 1985 vorgelegt. Sie ist insofern von Bedeutung, da sie eine eigene Stoßrichtung einschlägt, die sich sonst in der Forschungsliteratur zu Mendelssohns „Paulus“ nicht findet. Krummacher erinnert an die unterschiedlichen Funktionen der Choräle in Bachs Passionen, die von der Betrachtung des Geschehens bis hin zur Antwort der Gemeinde im Choral des Kirchenliedes reichen.<sup>13</sup> Wie andere von Krummacher analysierte Choräle aus dem „Paulus“ kann auch der Choral Nr. 9 so etwas wie „die nach innen gerichtete Meditation über den Vorgang als Appell an den Hörer“<sup>14</sup> gewertet werden.

3) *ars moriendi*: War Macfarren noch ganz vom Höreindruck der Musik ausgegangen, legt Erich Reimer 2002 im Zuge der Quellenforschung Wert auf weiterführende Bezüge.<sup>15</sup> Er beruft sich dabei auf einen Brief von Schubring, der Text und Melodie („Wer nur den lieben Gott lässt walten“, Georg Neumark 1641) vorgeschlagen habe.<sup>16</sup> Hinsichtlich der Position und Funktion weist Reimer darauf hin, dass der Choral Nr. 9 dem Choral „Wenn ich einmal sollt scheiden“ in der „Matthäuspasion“ (Nr. 62 [72]) entspricht. Dies gehe aus der bei Mendelssohn vorgenommenen Reduzierung der musikalischen Ausdrucksmittel hervor: die Reduktion des Chores auf Dreistimmigkeit,

<sup>11</sup> Vgl. G. A. Macfarren, Mendelssohn's St. Paul, in: The Musical Times 5 (1853) 211–214; 227–229; 245–246. 251; 6 (1954) 55–57; 109–112; 191–194; 239–242, hier wörtlich: „To Thee, O Lord, I yield my spirit' wick seems like the pall with which mortal grief decks what it has loved and lost, while the pure spirit, hovering over, delays its passage to heaven.“ (ebd., 246), in deutscher Wiedergabe: „Zu Dir, oh Herr, erhebe ich meine Seele, gleich einem Sargtuch, mit welchem der Sterbliche im Schmerz das schmückt, was er liebte und verlor – während der reine Geist darüber schwebt und seinen Übergang in den Himmel hinauszögert.“ (Übersetzung: Christina Biskupek).

<sup>12</sup> Vgl. F. Krummacher, Religiosität und Kunstcharakter. Über Mendelssohns Oratorium „Paulus“, in: C. Floros u. a. (Hg.), Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 8), Laaber 1985, 97–117, hierzu im Speziellen 109.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., 107.

<sup>14</sup> Ebd., 109.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Reimer, Bibeltext zum Oratorium (wie Anm. 9), 37.

<sup>16</sup> Vgl. ebd. mit Verweis auf Schubrings Brief an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 23.1.1833, in: J. Schubring (Hg.), Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums, Leipzig 1892, 32 (Nachdruck: Walluf bei Wiesbaden 1973).

die Colla-parte-Begleitung mit Streichern und die spärliche Hinzunahme von nur zwei Fagotten und Orgel.

4) *explicatio*: Am ausführlichsten wird der Choral Nr. 9 in der umfassenden Studie von Martin Albrecht-Hohmaier aus dem Jahr 2004 bedacht, in der die Analyse immerhin gut zwei Seiten einnimmt.<sup>17</sup> Der Schwerpunkt liegt auf einer ausführlichen Textgenese, die anhand der Quellen untersucht wird. Albrecht-Hohmaier kommt dabei zu dem Ergebnis, dass Mendelssohn der eigens vorgenommenen Umdichtung des ursprünglich vorgesehenen Sterbechorals „Christus, der ist mein Leben“ am Ende die Melodie von „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ zugrunde gelegt hat. Eine zunächst vorgesehene Arie, die der Trauer um Stephanus Ausdruck verleihen sollte, wurde nachträglich wieder gestrichen. Als Gründe führt der Musikwissenschaftler an, dass Mendelssohn die Stephanus-Thematik kürzen wollte und auf die Wirkung des Chorals vertraute. An musikalischen Mitteln, auf die der Komponist zur Ausdeutung des Geschehens zurückgreift, hält Albrecht-Hohmaier fest: sehr langsam, absteigende Sekund-Melodik, leise Dynamik in tiefer Lage, auf drei Stimmen reduzierter Chorsatz, gedämpfte Instrumentation und ein von liturgischer Praxis abweichendes Crescendo auf der Textpassage „Ich lebe Dir, ich sterbe Dir“, welches den Ausdrucksgehalt spürbar steigert. Daher ergibt sich für den Choral eine Deutung, die sehr nahe an der Handlung liegt. In diesem Choral werde die vom Kontext vorgegebene Stimmung aus dem Rezitativ, das die Steinigung des Stephanus und sein Entschlafen ausschmückt, fortgesetzt, wobei Albrecht-Hohmaier neben der Trauer auch einen Ausdruck der Zuversicht festhält.

5) *humilitas*: Eine kurze Analyse des Chorals Nr. 9 findet sich auch in der Konzerteinführung von Armin Koch zur Stuttgarter Aufführung von Mendelssohns „Paulus“ im Jahr 2006 unter dem Dirigenten Helmuth Rilling. Koch klassifiziert den auf das Rezitativ mit dem Bericht des Todes von Stephanus folgenden Choral eindeutig als „Sterbechoral“, mit dem der Aspekt der Demut aufgegriffen werde durch jenes Ergebnissein in den Willen Gottes des Herrn.<sup>18</sup> Musikalisch singulär für den Einsatz der Choräle im Werk Mendelssohns hebt Koch die auf drei Stimmen reduzierte Besetzung, die reine Begleitfunktion der Streicher, die die Chorstimmen doppeln, und die moderate Atmung der Melodie Stimme, wodurch der Choral ausgesprochen tief gesetzt ist, hervor. Da uns die sich daran anschließende Beobachtung zur Wirkung des Chorals noch bei seiner Relecture beschäftigen wird, sei sie im Wortlaut wiedergegeben:

„Der Satz wirkt dadurch relativ dicht, nur in der harmonisch hervorgehobenen fünften Zeile mit dem Crescendo auf den textlichen Höhepunkt ‚Ich lebe dir, ich sterbe dir [...]‘ weitet er sich, und der Tenor kann in der Höhe glänzen. Die musikalische Einzigartigkeit hängt womöglich mit dem Text zusammen, der selbst nicht traditionell bzw. konventionell, sondern

<sup>17</sup> Vgl. hierzu und im Folgenden *Albrecht-Hohmaier*, Mendelssohns Paulus (wie Anm. 9), 20–22.

<sup>18</sup> Vgl. *A. Koch*, Einführung. Die Tradition mit neuem Leben gefüllt. Über Mendelssohns Paulus-Oratorium, im Programmheft zu der Aufführung: Felix Mendelssohn Bartholdy, Paulus. 17. 18. Juni 2006, 19 Uhr. Stuttgart, Liederhalle Beethoven-Saal. Juliane Banse, Woo-Kyung Kim, Georg Zeppenfeld, Gächinger Kantorei Stuttgart, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR Stuttgart, Liederhalle Beethoven-Saal, [unter Leitung von] Helmuth Rilling. Internationale Bachakademie Stuttgart, 7–13, hier: 11, in: [www.2006063\\_abo6\\_paulus.pdf](http://www.2006063_abo6_paulus.pdf) (27.10.2011).

offenbar neu gedichtet ist – eine Ausnahme hinsichtlich des Umgangs Mendelssohns mit Chorälen.<sup>19</sup>

6) *exemplum*: Auch die 2010 erschienene neutestamentliche Auseinandersetzung mit Mendelssohns „Paulus“ geht auf den Choral Nr. 9 ein.<sup>20</sup> Theobald ordnet den Choral zunächst szenisch ein und weist ihm seinen Platz nach der Steinigung des Stephanus zu. Bei der Zuschreibung der Funktion des Chorals geht Theobald über die von Reimer und Albrecht-Hohmaier vorgelegte Deutung noch einen Schritt hinaus. Durch die enge Verknüpfung von Rezitativ und Choral erscheine Stephanus „als Vorbild christlichen Sterbens überhaupt“<sup>21</sup>. Generell deutet Theobald die Funktion der an den Schaltstellen des Oratoriums platzierten Chöre nach der Intention Mendelssohns als „so etwas wie die Fenster des Librettos in die religiöse Welt der Hörer hinein“<sup>22</sup>. Der Neutestamentler weist zudem in der neuen Textfassung, die vermutlich eine Umdichtung des Sterbechorals „Christus, der ist mein Leben“ darstellt, auf der theozentrischen Choralmelodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ die Verarbeitung paulinischer Motive aus Phil 1,21, Gal 2,20 und Röm 14,7 nach.<sup>23</sup> Darüber hinaus erwähnt er, dass ein früherer Vorschlag, an dieser Stelle den Choral „Jesus meine Zuversicht“ singen zu lassen, von Mendelssohn verworfen wurde. Dies lässt sich nach Theobald auf die stark zurückgenommene Jesuskonzeption des Mendelssohn'schen „Paulus“ zurückführen.

Wenn wir an dieser Stelle ein Fazit zu den verschiedenen Deutungen des Chorals Nr. 9 „Dir Herr, dir will ich mich ergeben“ ziehen wollen, fallen zwei unterschiedliche Interpretationsrichtungen auf: Der eine Deutungsstrang verläuft streng an der Handlung, orientiert und interpretiert den Choral als Ausweitung der Martyriumsszene des Hl. Stephanus. In ihm wird das Geschehen im Rezitativ ausgedeutet und verinnerlicht gleich einer Innenschau in das Herz des aus diesem Leben scheidenden Stephanus (Macfarren, Albrecht-Hohmeier, Koch). Der andere Deutungsstrang zielt mehr auf die Wirkung im Hörer, der mit diesem Choral angesprochen werden soll, an Stephanus Vorbild zu nehmen und sich in die Kunst christlichen Sterbens einzuüben (Krummacher, Reimer, Theobald). Beide Deutungsmomente schließen einander nicht aus, sondern ergänzen sich letztlich in ihren unterschiedlichen Perspektiven, die eingenommen werden. Doch ist mit dem Moment der Ausdeutung des Geschehens mit der Einfühlung in den sterbenden Stephanus und seiner Vorbildfunktion für christliches Sterben schon der gesamte Sinngehalt dieses Chorals ausgelotet? Es lohnt sich, den Choral Nr. 9 einer neuen theologisch-musikalischen Relecture zu unterziehen, um zu prüfen, inwieweit ihm tatsächlich eine Schlüsselfunktion im „Paulus“ zukommt.

---

<sup>19</sup> Ebd., 11.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu *Theobald*, Paulus (wie Anm. 6), 146.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd., 145.

<sup>23</sup> Vgl. die Auflistung ebd., Anm. 75.

### 3. Musikalisch-theologische Relecture des Chorals Nr. 9 „Dir Herr, dir will ich mich ergeben“

Aufgrund der Komplexität des Chorals bietet es sich an, in zwei Schritten vorzugehen und die Untersuchung der Textaussage der musikalischen Analyse voranzustellen. Da die Textgenese bei Armin Koch bereits ausführlich untersucht wurde, kann sie hier zurückgestellt werden.<sup>24</sup> Wir können uns daher direkt dem Vergleich der finalen Textfassung mit den biblischen Vorlagen zuwenden, wie sie von Theobald herausgearbeitet wurde, ohne dass er daraus aber weitere Rückschlüsse gezogen hätte.

Konfrontiert man die Reimfassung des Chorals direkt mit den Passagen aus den Paulusbriefen, lässt sich in etwa folgende Zuordnung vornehmen:

Choral Nr. 9 aus „Paulus“ von Felix Mendelssohn Bartholdy <sup>25</sup>	Entsprechungen in den Paulusbriefen
<i>Dir, Herr, dir will ich mich ergeben, Dir dessen Eigentum ich bin.</i>	Gal 2,20: Nicht mehr ich lebe, sondern Christus lebt in mir. Röm 14,8: ... wir gehören dem Herrn.
<i>Du nur allein, Du bist mein Leben, (Du liebster Jesus bist mein Leben) Und Sterben wird mir dann Gewinn. (Und Sterben bleibt mein Gewinn) Ich lebe dir, ich sterbe dir:</i>	Phil 1,21: Denn für mich ist Christus das Leben ...  Phil 1,21: ... und Sterben Gewinn.  Röm 14,7–8: Keiner von uns lebt sich selber, und keiner stirbt sich selber. Leben wir, so leben wir dem Herrn, sterben wir, so sterben wir dem Herrn. Ob wir leben oder ob wir sterben, wir gehören dem Herrn.
<i>Sei du nur mein, so g'nügt es mir. (Sei du nur mein so genüget mir.)</i>	

Alle drei Stellen, die nach dem Stand der heutigen exegetischen Forschung den „echten“ Paulusbriefen entstammen,<sup>26</sup> kreisen um die Selbstidentifikation des Apostels mit Christus, der seinem Meister sogar im Tode gleich gestaltet wird. Die den Choral inspirierenden Verse dürfen aufgrund der hohen Identifikation von Paulus mit Christus zu den, wenn man so will, ‚mystisch‘ geprägten paulinischen Aussagen gezählt werden.

<sup>24</sup> Koch hat darauf hingewiesen, dass der Text Mendelssohn von Schubring am 23. Januar 1833 in einem Brief vorgeschlagen wurde mit zwei alternativen Melodien von zwei Sterbechorälen („Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ und „Wer nur den lieben Gott lässt walten“). In der Mendelssohn-Choralforschung konnte bis heute jedoch nicht geklärt werden, ob sich der Text an traditionelle Vorlagen anlehnt, vgl. hierzu ausführlich A. Koch, Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy (Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen 2003, 64–65, mit Quellenbeleg in Anm. 46.

<sup>25</sup> So abweichend von Schubrings Vorlage diese in Klammer, entnommen aus Koch, Choräle und Choralhaftes (wie Anm. 24), 65.

<sup>26</sup> Vgl. zur Diskussion paulinischen Gedankenguts im Oratorium „Paulus“ in Bezug auf den Anteil authentischer Paulusbriefe und Corpus Paulinum Theobald, Paulus (wie Anm. 6), 136–137.

Vom Handlungsinhalt aus gesehen entsprechen sie durchaus dem dargestellten Geschehen um das Martyrium des Stephanus; denn in seinem Sterben für Christus ist der Erzmärtyrer diesem bis in den Tod gefolgt und darin mit ihm in eine Schicksalsgemeinschaft eingetreten, die Ausdruck höchster Willenseinigung und -übereignung ist.

Doch gerade da tut sich ein Widerspruch auf. Denn betrachtet man den Handlungsduktus im „Paulus“-Oratorium aus historischer Perspektive in seiner chronologischen Folge, die Mendelssohn nicht nur mit der Zweiteilung Stephanus/Paulus vorgibt, sondern später auch brieflich bestätigt,<sup>27</sup> wird mit dem Choral Nr. 9 vor der Bekehrung oder Berufung des Paulus dem sterbenden Stephanus paulinische Gedankengut in den Mund gelegt, das so in diesem Moment, in dem Paulus noch unter die Christenverfolger zählt, noch nicht existieren konnte. Man könnte diesen Einwand als theologische Spitzfindigkeit abtun und dagegen argumentieren, dass es für Mendelssohn unerheblich war, an welcher Stelle er typisch paulinische Theologie einführen würde, sich diese Auswahl vielmehr assoziativ und vom Gesamthema her als von der Chronologie der Vita Pauli ergab. Damit würden wir Mendelssohn in seinem Libretto aber ein nur sehr geringes theologisches Urteil zugestehen, das sich aus den Quellen und Aussagen des Komponisten nur schwerlich halten ließe. Zudem ist auffällig, dass der Komponist diesem Choral Nr. 9 gegen seine sonstige Praxis eine eigene textliche Neudichtung unterlegt und in dieser überhaupt zum ersten Mal im „Paulus“ auf authentische paulinische Briefliteratur zurückgreift, die Mendelssohn im übrigen Verlauf des Oratoriums aufs Äußerste reduziert hat. „Der Originalton des Apostels [...] ist“, wie Theobald in Bezug auf die authentischen Paulusbriefe konstatiert, „im Libretto nur sehr begrenzt zu hören“<sup>28</sup>. Wenn wir dem universal gelehrten Felix Mendelssohn Bartholdy also weiterhin höchste Präzision in der Textauswahl zugestehen, muss es mit dieser bewusst a-chronologischen Entscheidung, dem sterbenden Stephanus Paulus-Zitate in den Mund zu legen, noch eine andere Bewandnis haben. Nimmt man Mendelssohns Textkonstruktion an dieser Stelle ernst, heißt dies doch, dass das, was Paulus später verkündet, dem Mund des sterbenden Stephanus abgelauscht ist. Paulus scheint durch diesen Choral als Schüler und Hörer des Stephanus auf, wodurch der viel diskutierte und als zu lange empfundenen Einleitung in die Vita Pauli über die Gestalt des Stephanus, die den gesamten ersten Teil des Oratoriums beherrscht, eine neue Qualität zukommt. Die Aussage der Gesamtanlage des zweigeteilten Oratoriums Stephanus/Paulus würde somit verdichtet zu der das Werk bestimmenden Prämisse: ohne das Testament des sterbenden Stephanus keine paulinische Mystik und Theologie. Mendelssohn stellt seinen „Paulus“ ganz bewusst in die Tradition

<sup>27</sup> Dass Mendelssohn im „Paulus“ ein stringent historisches Interesse verfolgt und damit auch die Chronologie der Handlungsabläufe als solche in historischer Zeitlichkeit bewusst angeordnet hat, geht aus einer Aussage zu neuen Oratoriumsplänen in einem Brief vom 14. Juli 1837 an Schubring hervor. Darin schwebt ihm als Ergänzung zum „Paulus“ ein Petrus-Oratorium vor, das er nun nicht mehr historisch, sondern symbolisch anzulegen gedenkt. Mendelssohn wörtlich im rückblickenden Vergleich zum „Paulus“: „Denn historisch dürfte der Stoff [sc. zum Petrus] nach meinem Gefühle durchaus nicht behandelt werden, so notwendig dies im Paulus war“ (F. M. Bartholdy, Brief an J. Schubring vom 14. Juli 1837, in: J. Schubring [Hg.], Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Betrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums, Leipzig 1892, 109–111, hier: 110). Das Petrus-Oratorium wurde allerdings von Mendelssohn nicht wie geplant umgesetzt, an seine Stelle trat der „Elias“, wie dem weiteren Briefwechsel zu entnehmen ist.

<sup>28</sup> Theobald, Paulus (wie Anm. 6), 136 mit Anm. 32, ohne hier den Choral Nr. 9 mitzuberücksichtigen.

des Stephanus, aus dessen Mund Paulus seine eigene Lehre empfängt, die er dann an die Heiden weitergibt. Dass der Apostel Paulus wirklich in der Traditionslinie des ersten Märtyrers Stephanus steht, unterstreicht Mendelssohn im zweiten Teil des Oratoriums mit einem weiteren Detail. Analog zum Steinigungs-Chor Nr. 8 („Steiniget ihn!“), mit dem das Martyrium des hl. Stephanus eingeleitet wird, gestaltet er im zweiten Teil in Chor Nr. 38 einen Schlusspart, der dieselbe Aufforderung „Steiniget ihn“<sup>29</sup> beinhaltet, die nun nicht mehr Stephanus, sondern Paulus gilt. So ist Paulus in der Doppelgestalt der Christusidentifikation im Leben und Sterben Stephanus gleich geworden; das „dir lebe ich“ des Chorals mündet ein in die Bereitschaft zum „ich sterbe dir“ und wird im Steinigungs-Chor Nr. 38 von Paulus existentiell eingelöst.

Kommen wir nach diesen den Text betreffenden Beobachtungen nun zur musikalischen Gestalt des Chorals Nr. 9 in f-Moll. Schon mit der Wahl der Tonart hat Mendelssohn eine Aussage getroffen. Denn f-Moll gilt nach der Tonartencharakterisierung des 18. Jahrhunderts, der sich Mendelssohn hier verpflichtet zu sein scheint, durchweg als Ausdruck des Schmerzes und tiefen Leidens. Stellvertretend sei hierfür Johann Mattheson genannt, der mit f-Moll sogar jene beiden Deutemomente grundgelegt sieht, die uns in der Übersicht der Deutungen des Chorals Nr. 9 begegnet sind. Mit f-Moll verbindet er nämlich sowohl eine gelassene Todesangst als auch eine starke, auf den Hörer gerichtete Wirkung: f-Moll „scheint eine gelinde und gelassene / wiewol dabey tieffe und schwere / mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete / tödliche Hetzens=Angst vorzustellen und ist über die massen beweglich. Er drücket eine schwatze hülflose MELANCHOLIE schön aus / und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauer verursachen.“<sup>30</sup> Harmonisch bewegt sich der Choral fast durchgehend diatonisch in f-Moll. Die in der ersten Motiveinheit aufgebaute Spannung zwischen Grundtonart und Dominante (f-Moll – C-Dur) beherrscht auch den weiteren Verlauf. Große Ausweichungen, die über die Hauptstufen der Kadenz und ihre Paralleltonarten hinausgehen, werden vermieden. Auch mediantische Verhältnisse, die Mendelssohn sonst im „Paulus“ mit Vorliebe einsetzt, sind hier zurückgenommen. Die einzige harmonische Auffälligkeit ist auf der Passage „ich lebe dir“ der zweiten Choralzeile auszumachen, bei der der Tenor in außergewöhnlich hoher Lage (f–f–g’–f’–e’) hervortritt und die parallele Durtonart F-Dur in Terzlage auf dem Hauptschwerpunkt des Taktes zum Wort „dir“ erreicht. Wir werden auf diese Stelle noch zurückkommen. Aufs Ganze gesehen ist in harmonischer Hinsicht jedenfalls Krummacher zuzustimmen, dass bei Mendelssohn „die barocken Modelle – der Soli wie

<sup>29</sup> Dies wird auch musikalisch unterstrichen durch dieselbe rhythmische Figur und den fugierten Einsatz, der nun im zweiten Steinigungs-Chor nicht mehr auf „as“, sondern dem Ton „ais“ beginnt und damit nicht nur höher gesetzt, sondern auch von der Länge verkürzt wird; zum Vergleich der beiden sich ähnelnden Chorpassagen vgl. auch Reimer, Bibeltext zum Oratorium (wie Anm. 9), 80.

<sup>30</sup> J. Mattheson, Das Neu-eröffnete Orchester, Hamburg 1713, 248. Als eine besondere Fügung im musikalischen Schaffen Mendelssohns mag nachträglich der Umstand gewertet werden, dass sein letztes vollendetes Werk, das Streichquartett op. 80 (1847), ebenfalls in f-Moll steht, hierzu J. Krummacher, Zur Kompositionsart Mendelssohns. Thesen am Beispiel der Streichquartette, in: H.-K. Metzger; R. Riehn (Hg.), Musik-Konzepte Bd. 14/15, München 1980, 46–74, hier: 47 (Anm. 80): „Op. 80 steht am Ende seines Schaffens“. Sieht man von den Fragmenten zu „Christus“ (op. 97, 1847), dem unvollendet gebliebenen dritten Oratorium, und der Oper „Lorelei“ (op. 98, 1847) ab, stirbt Mendelssohn selbst in der Klangsphäre von f-Moll und hat damit zumindest in harmonischer Hinsicht den Choral Nr. 9 existenziell eingelöst.

der Chöre – in ihrer kontrapunktischen Linearität und Plastik liedhaft umgefärbt [sind]. Sie sind gleichsam durch den Filter des romantischen Liedes gegangen. Darin mag man zunächst eine Simplifikation sehen. Erst beim genauen Hören erschließt sich aber das Raffinement, das diesem widersprüchlichen Verhältnis seinen Reiz gibt<sup>31</sup>. Trotz dieser scheinbaren harmonischen Vereinfachung im Vergleich zu Bach ist vom Klangeindruck des auf das Sterbe-Rezitativ folgenden Chorals „Dir Herr, dir will ich mich ergeben“ sein Einfluss nicht von der Hand zu weisen. Die Assoziation mit Bachs musikalischer Ausschmückung des Todes Jesu in der Matthäuspassion und dem darauffolgenden Choral in a-Moll „Wenn ich einmal sollt’ scheiden“ (Nr. 72) drängt sich dem Hörer des Rezitativs und Chorals Nr. 9 unweigerlich auf. Inwieweit Mendelssohns Anlehnung an Bach auch das Wort-Ton-Verhältnis betrifft, wird unterschiedlich diskutiert. Robert Schumann hatte 1837 im Jahr nach der Uraufführung des „Paulus“ in einer Rezension von der tief religiösen Gesinnung gesprochen, die sich überall in diesem musikalisch meisterhaft getroffenen Werk finde, das durchzogen sei von der „Vermählung des Wortes mit dem Ton“<sup>32</sup>. Krummacher hingegen sieht im „Paulus“ „Wort und Ton nicht so verkettet, daß die Musik in den Dienst des Textes träte“<sup>33</sup>. Auch hierzu kann nur wieder die Musik selbst in ihrem Bezug zum Text Auskunft geben. Um uns nicht in unwesentlichen Details zu verlieren, sei der Blick auf das harmonische Zueinander des sprechenden Ich (= Stephanus) zum angesprochenen Du (= [Christus], der Herr) gelenkt. Auffällig ist nämlich, wie bereits angedeutet, dass Ich und Du in den beiden Choralzeilen in einem dominantischen Verhältnis stehen: Fast ausschließlich wird das Du in der Grundtonart f-Moll und das sprechende Ich in der Dominante C-Dur vertont. Dies hält sich in der gesamten ersten Zeile bis auf eine unwesentliche Ausnahme auf dem „dir“ vor „dessen Eigentum“, das eher als harmonischer Durchgangsakkord zu sehen ist, streng durch. Ein Austausch der Tonarten bahnt sich bereits in der ersten Choralzeile mit c-Moll auf einem dem Du zugehörigen Pronomen („dessen“) an, bleibt aber mit dieser Moll-Variante noch eingetrübt. Erst im Akt des Sich-selber-Sterbens, der das Ich im mystischen Liebestod frei macht, um für das Du zu leben („Ich lebe dir, ich sterbe dir“), wird der Tonartentausch vollzogen: Das Du nimmt die C-Dur-Gestalt des Ich an und das Ich wird mit dem aufgehellten F-Dur, der gleichnamigen Moll- und Grundtonart des Chorals bekleidet, womit der Komponist den wunderbaren Liebestausch durch den Austausch der beiden Tongeschlechter – Du und Ich im strahlenden Gewand von C-Dur und F-Dur – harmonisch besiegelt. Am Ende des Chorals hat sich das Ich („mir“) der Ausgangstonart des Du ganz angeglichen und stirbt dem Du in f-Moll.

f f f C C C - - C f f c C C  
*Dir, Herr, dir will ich mich ergeben, Dir dessen Eigentum ich bin. Du nur allein du bist mein Leben,*

- C-f C f C F - - c c C f  
*Und Sterben wird mir dann Gewinn. Ich lebe dir, ich sterbe dir, sei du nur mein, so g'nügt es mir.*

<sup>31</sup> Krummacher, Religiosität und Kunstcharakter (wie Anm. 12), 108.

<sup>32</sup> R. Schumann, Rezension zu „Paulus“ in: Ders., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Bd. 2. Herausgegeben von H. Simon, Leipzig 1889, 113–117, hier: 115.

<sup>33</sup> Krummacher, Religiosität und Kunstcharakter (wie Anm. 12), 108.

Man ist bei dieser harmonischen ‚Mystik‘ an die Ausdrucksweise der Kirchenväter erinnert, die vom *sacrum commercium*, vom heiligen Tausch zwischen Gott und dem Menschen gesprochen haben.<sup>34</sup> Das Einswerden mit Christus drängte Stephanus nach dem Zeugnis der Töne zum heiligen Tausch, weshalb ihm Sterben Gewinn wird. In diese Traditionslinie wird sich Paulus nach seiner Bekehrung und Berufung zum Apostel einreihen und jenen heiligen Tausch in seinem Galater-Brief ausdrücken: „Nicht mehr ich lebe, sondern Christus lebt in mir“ (Gal 2,20). Diese Erfahrung wird ihm zum inneren Antrieb, als „Botschafter an Christi Statt“ (Duettino Nr. 25) bis zu den Heiden zu gehen, damit alle Welt vom „Namen des Herrn Jesu“ (Rezitativ Nr. 24) Kunde bekomme.

Angesichts des engen Wort-Ton-Verhältnisses, mit dem Mendelssohn meisterhaft den mystischen Liebesaustausch zwischen Stephanus und Christus in Töne gekleidet hat, wird auch der Vorwurf hinfällig, seine Choralbehandlung sei im Vergleich zu Bach zu seicht und zu liedhaft. Die für Bach so spezifische „Vermählung des Wortes mit dem Ton“, von der Schumann in seiner Rezension zum „Paulus“ gesprochen hat, wird gerade im Choral Nr. 9 besonders greifbar. Mendelssohn hat sich somit nicht nur von der Großform des Oratoriums in die Traditionslinie Bachs gestellt, er ist auch mit der Vertonung des Textes ähnlich sensibel wie Bach umgegangen. Konfrontiert man nun dieses Ergebnis auf musikalischer Seite mit dem auf der Textebene, eröffnet sich eine überraschende Strukturanalogie. Auf der Ebene des Textes ließe sich sagen: Was Paulus in seinen Briefen geschrieben hat, hat er dem zum Tode verurteilten Stephanus abgelauscht. Auf musikalischer Ebene wäre analog dazu folgende Aussage zu machen: Was Mendelssohn in der Musik des „Paulus“-Oratoriums vorgelegt hat, hat er dem zum Vergessen verurteilten Bach und seiner „Matthäuspassion“ abgelauscht. Nimmt man beide Aussagen zusammen, ergibt sich die strukturanaloge Spitzenaussage: Was Paulus dem zum Tode verurteilten Stephanus abgelauscht hat, steht analog zu dem, was Mendelssohn dem zum Tod des Vergessens verurteilten Bach abgelauscht hat. Oder mit anderen Worten ausgedrückt: So wie es ohne Stephanus keinen Paulus geben kann, kann es ohne Bach keinen Mendelssohn Bartholdy geben. Dass Mendelssohn, freilich aufgrund von anderen Umständen und Motiven, sogar in dieselbe Schicksalsgemeinschaft des ‚Steinige ihn durch das Vergessen seiner Musik‘ mit Johann Sebastian Bach eingetreten ist, dessen „Matthäuspassion“ hundert Jahre lang bis zur Wiederaufführung durch Mendelssohn am

---

<sup>34</sup> Papst Benedikt XVI. hat dieses Liebesgeheimnis in seiner Konzerthausrede in Freiburg so kongruent zu Mendelssohns Vertonung des Chorals, in dem Stephanus aus Liebe für Christus mit den Worten der Mystik Pauli auf den Lippen stirbt, in Worte gefasst: „Zum Christusgeschehen gehört das Unfassbare, daß es – wie die Kirchenväter sagen – ein *sacrum commercium* – einen Tausch zwischen Gott und den Menschen gibt. Die Väter legen es so aus: Wir haben Gott nichts zu geben, wir haben ihm nur unsere Sünde hinzuhalten. Und er nimmt sie an und macht sie sich zu eigen, gibt dafür sich selbst und seine Herrlichkeit. Es ist ein wahrhaft ungleicher Tausch, der sich im Leben und Leiden Christi vollzieht. Er wird Sünder, nimmt die Sünde auf sich, das Unsrige nimmt er an und gibt uns das Seinige. Aber im Weiterdenken und Weiterleben im Glauben ist dann doch deutlich geworden, dass wir ihm nicht nur Sünde geben, sondern dass er uns ermächtigt hat, von innen her die Kraft gibt, ihm auch Positives zu geben: unsere Liebe“ (*Benedikt XVI.*, Ansprache an engagierte Katholiken aus Kirche und Gesellschaft [im Konzerthaus Freiburg], in: Apostolische Reise seiner Heiligkeit Papst Benedikt XVI. nach Berlin, Erfurt und Freiburg 22.–25. September 2011. Predigten, Ansprachen und Grußworte [Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 189], Bonn 2011, 143–151, hier: 145–146).

11. März 1829 der allgemeinen Erinnerung entschwunden war,<sup>35</sup> konnte er bei der Fertigstellung seines „Paulus“-Oratoriums freilich noch nicht wissen. Aber vielleicht stiegen in Felix Mendelssohn bereits dunkle Vorahnungen auf, als sein Jugendfreund und Librettist Adolf Bernhard Marx aus Ärger über ihn seine Briefe vernichtete.<sup>36</sup> Varnhagen von Ense schreibt über diesen Bruch, wie Marx, nachdem seine „Erwartungen im Mendelssohn’schen Haus nicht befriedigt wurden“, umschlugen „und [...] den jungen Mann [verkleinerte und verlästerte] so viel er konnte. [...] Man lachte über den dummdreisten jüdischen Bocher“<sup>37</sup>. Die *damnatio memoriae* sollte im faschistischen Verbot der Aufführung Mendelssohns im Nazi-Deutschland ihren Höhepunkt erreichen. Krummacher zählt zu den Folgen dieses politisch verordneten Vergessens „eine Generation, die ihrerseits ohne nähere Kenntnis der Kunst Mendelssohns aufwuchs“<sup>38</sup>. Sogar die Steigerung der beiden Steinigungs-Chöre, wie sie Mendelssohn im „Paulus“ angelegt hatte – den zweiten kürzer und einen Ganzton höher einsetzend –, sollte sich im Vergleich zu einer hundert Jahre lang ruhenden Aufführungspraxis der „Matthäuspassion“ bei Mendelssohn durch das diktatorisch aufgezwungene Vergessen seiner Musik schmerzhaft wiederholen. Wir werden auf diesen Punkt im nächsten Abschnitt noch zurückkommen.

Halten wir bis hierher fest: Mendelssohn hat in seinem Oratorium „Paulus“ die Traditionslinie von Johann Sebastian Bach (Oratorium, Vermählung von Text und Musik) in der Sprache seiner Zeit weitergeführt, gleichsam das Überkommene ins Heute hineingestellt.<sup>39</sup> Nichts anderes hat der Paulus seines Oratoriums getan, als er dem sterbenden Stephanus die Worte des Liebesaustausches ablauschte, für sich selbst verinnerlichte und in seiner Briefliteratur verheutigte. Das Oratorium folgt in dieser doppelten Identifikation Stephanus/Paulus und Bach/Mendelssohn zutiefst der Grundeinstellung des Apostels: „Denn vor allem habe ich euch überliefert, was auch ich empfangen habe“ (1 Kor 15,3). Hier gilt es nun rückzufragen, ob dieses genuin pastoral-theologische Anliegen der Musik Mendelssohns von seiner Zeit überhaupt erkannt wurde.

---

<sup>35</sup> Zu den Hintergründen vgl. *M. Geck*, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente in ihrer ideengeschichtlichen Deutung, Regensburg 1967. Hier müsste nochmals unterschieden werden zwischen dem passiven Vergessen-Werden bei Bach und dem aktiven zum Vergessen-verurteilt-Werden durch die braunen Machthaber bei Mendelssohn im Sinne einer aktiven *damnatio memoriae*.

<sup>36</sup> Darüber berichtet Therese Marx, die nach der letzten Auseinandersetzung zwischen Marx und Mendelssohn mit ersterem spazieren ging: „Bald nach seiner Rückkunft aus Leipzig gingen wir spät Abends noch in den Thiergarten. Als wir mitten auf der Marschallbrücke waren, warf Marx mit plötzlicher und heftiger Bewegung ein Paket weit ins Wasser hinein. Ich, erstaunt und erschrocken, fragte, was das gewesen. Da sagte er in fast freudiger Erregung: ‚Es waren die Briefe Mendelssohns‘“ (*Th. Marx*, Adolf Marx’ Verhältnis zu Felix Mendelssohn Bartholdy in Bezug auf Eduard Devrients Darstellung berichtet, Leipzig 1869, 23–24, zit. bei *Albrecht-Hohmaier*, Mendelssohns Paulus [wie Anm. 9], 172, Anm. 2).

<sup>37</sup> Bibliotheka Jagiellonska Krakau, Sammlung Varnhagen, Konvolut 121, zit. in *Albrecht-Hohmaier*, Mendelssohns Paulus (wie Anm. 9), 179, Anm. 13.

<sup>38</sup> *Krummacher*, Religiosität und Kunstcharakter (wie Anm. 12), 101.

<sup>39</sup> Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis kommt der Mendelssohn-Forscher Armin Koch: „Am Beispiel der Choralvertonung wird deutlich, wie Mendelssohn Besonderes schuf, indem er Traditionelles aufgriff und mit neuem Leben erfüllte“ (*Koch*, Einführung [wie Anm. 18], 13).

#### 4. Gegenprobe mit Wagners Schmähchrift „Das Judentum in der Musik“

Bei der Frage, ob Mendelssohn in dem urpaulinischen Anliegen, das weiterzugeben, was auch er empfangen habe, verstanden wurde, tut sich eine paradoxe Situation auf. Denn gerade derjenige, der seinerzeit Mendelssohns Intention im „Paulus“ sehr nahe gekommen war, hatte diese im selben Atemzug am radikalsten pervertiert und antisemitisch gewendet, was schließlich zum Auslöser für das im Dritten Reich verordnete Vergessen des Komponisten wurde. Sehen wir uns dazu die Argumentation in Richard Wagners Schmähchrift „Das Judentum in der Musik“, die unter einem Pseudonym erstmals 1850 veröffentlicht wurde, etwas genauer an.

Wagner unterscheidet darin zwei Typen von Künstlern, den Denker und den Dichter. Der Denker ist für ihn der „rückwärtsschauende Dichter“, der wahre Dichter hingegen der „vorverkündende Prophet“<sup>40</sup>. Unter den ersten fällt bei ihm der gebildete Jude, dessen Musik von kalter Gleichgültigkeit geprägt ist, die sich „bei keiner Veranlassung zur Erregtheit höherer, herzdurchglühter Leidenschaft steigert“<sup>41</sup>, während der wahre Künstler in der Musik die Sprache der Leidenschaft beherrscht, denn „Musik ist die Sprache der Leidenschaft“<sup>42</sup>. Den Grund für eine solche Leidenschaftslosigkeit in der Musik, wie sie Wagner jüdischen Komponisten unterstellt, sieht er in ihrer Sprachprägung durch das Hebräische. Da ihnen alle anderen Sprachen deshalb fremd blieben, werde in ihnen auch das Dichten verunmöglicht. Da sie also die Kunst des Neuen nicht beherrschten, könnten sie nur das „nachsprechen“ und „nachdünkeln“, was andere vorgesprochen und vorgedacht haben – wirklich „redend dichten oder Kunstwerke schaffen“<sup>43</sup> bleibe ihnen verwehrt. Daraus leitet Wagner das Spezifikum ihrer musikalischen Kompositionen ab, nämlich darin „zu reden, ohne etwas wirkliches zu sagen“<sup>44</sup>. Diese Einschätzung ergibt sich aus Wagners Abqualifizierung des Denkers, oder sagen wir besser Nach-Dichters, im Vergleich zum wahren Dichter, dem eigentlichen Genie, der Neues schafft. Der rückwärtsschauende Dichter kann für Wagner deshalb nur eine Mangelerscheinung für die Musik, die auf der Höhe ihrer Zeit sein will, darstellen, „weil in ihr die größten Genies bereits das gesagt haben, was in ihr als absoluter Sonderkunst zu sagen war. War dieses einmal ausgesprochen, so konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenso ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie diese närrischen Vögel es tun“<sup>45</sup>.

Die beißende Kritik des genialen Festhaltens an der Tradition führt Wagner dann auch in Hinblick auf die Form weiter: „Alles ist, wie im Judentum überhaupt, in Gehalt und Form starr haften geblieben. Eine Form, welche nie durch Erneuerung des Gehalts

---

<sup>40</sup> R. Wagner, *Das Judentum in der Musik* (1850), in: Ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 5, Leipzig 1911, 66–85, hier: 74.

<sup>41</sup> Ebd., 71

<sup>42</sup> Ebd., 72.

<sup>43</sup> Ebd., 71.

<sup>44</sup> Ebd., 75.

<sup>45</sup> Ebd.

belebt wird, zerfällt aber; ein Ausdruck, dessen Inhalt längst nicht mehr lebendiges Gefühl ist, wird sinnlos und verzerrt sich.“<sup>46</sup> Dazu komme, dass jüdische Musiker nun „die verschiedenen Formen und Stylarten alter Meister durcheinander[werfen]“ und damit „im buntesten Chaos die formellen Eigenthümlichkeiten aller Schulen an[ge]häuft“<sup>47</sup> würden.

Beim fortschreitenden Lesen der Schmähchrift drängt sich immer mehr der Eindruck auf, dass hier Wagner vor allem mit einem speziellen Komponisten jüdischer Herkunft abrechnen will, der Sujet, Musiksprache und Form an alten Vorbildern ausrichtet und diese gleichzeitig in die Musiksprache seiner Zeit gekleidet hat: Felix Mendelssohn Bartholdy. Ihm unterstellt Wagner, dass er es trotz dieser Mängel geschafft habe, in der Musik „zur Beherrschung des öffentlichen Geschmacks zu gelangen“<sup>48</sup>. Mendelssohns Name fällt relativ spät, und doch läuft Wagners Schmähung des Jüdischen in der Musik ganz auf seine Oratorienpraxis hinaus. In ihm sieht er alle die genannten Kritikpunkte gesteigert vorhanden, wörtlich sogar „auf die höchste Spitze gesteigert“<sup>49</sup>, obwohl Wagner nicht herumkommt, sein außergewöhnliches Talent und seine hohe Bildung anzuerkennen. Aber alle diese Vorzüge haben ihm nicht geholfen, „es ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten“. Statt der von Wagner geforderten Leidenschaftlichkeit der Musik findet er bei Mendelssohn eine „ausdrucksunfähige“, aber immerhin „moderne Sprache“, die „besonders unseren alten Meister Bach als nachahmungswürdiges Vorbild sich erwählte“<sup>50</sup>. Dadurch habe er eine vergleichslose Verwirrung beim Publikum gestiftet und den musikalischen Geschmack verdorben, da jetzt die Musiksprache Bachs zeitgleich mit der von Beethovens erklinge.<sup>51</sup> Dieser Umstand ist für Wagner deshalb so prekär, da die Musiksprache Beethovens die eines vollendeten leidenschaftlichen Künstlers war, unnachahmlich absolute Musik, die über sich hinausdrängte, während die Musiksprache Bachs nachgesprochen werden könne, eben „weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist“<sup>52</sup>.

---

<sup>46</sup> Ebd., 76.

<sup>47</sup> Ebd., 78.

<sup>48</sup> Ebd., 73.

<sup>49</sup> Ebd., 81.

<sup>50</sup> Ebd., 80.

<sup>51</sup> Vgl. hierzu ebd., 80–81.

<sup>52</sup> Ebd., 81.

Das eigentliche Problem jedoch, das sich neben der verletzten Eitelkeit<sup>53</sup> Wagners hinter seiner antisemitischen Musikästhetik verbirgt, ist das Verhältnis zur Tradition. Denn Wagner geht vom reinen Ideal absoluter Musik aus, wie er sie in Beethoven vorausgebildet sieht, während Mendelssohns Musik in der wortgebundenen Musiktradition Bachs steht, also in Rückbindung an alte musikalische Vorbilder, Formen und Texte, die mit fest definierten Funktionen verbunden sind. Damit müsse die Musik ihre Absolutheit und naturgemäß auch ihre Autonomie einbüßen. Dieser Traditionsstreit hängt mit der aufstrebenden Musikästhetik des 19. Jahrhunderts zusammen. Musik sollte von jeglichen Zwängen und Zwecken befreit werden. Diesem höchsten Anspruch konnte Musik daher nur noch genügen, wenn sie ganz neu und individuell als absolute und somit nicht-textgebundene in Erscheinung trat.<sup>54</sup> Historische Vorbilder aber engten den Freiraum absoluter Musik und ihre Originalität naturgemäß ein. So entstand das Dilemma, dass gerade die beiden Seiten des Kunstbegriffs, Tradition und Innovation, worauf Krummacher hingewiesen hat, in Zwiespalt geraten sind.

Nach Wagners musikästhetischem Empfinden ist Mendelssohn statt der individuellen und reinen kompositorischen Voraussicht den Weg der Rückschau gegangen, was zum „phantastischen Schattenbilde“ geführt habe, das dem „Ringeln nach höherem Verlangen“<sup>55</sup> gänzlich entgegensteht. Aber genau hier wird der Kern der musikalisch-theologischen Intention des „Paulus“-Oratoriums berührt. Denn Mendelssohn, der „unermüdliche und langjährige Apostel Bachs“<sup>56</sup>, zeichnet den ebenso unermüdlichen Paulus und Apostel Jesu Christi (vgl. 1 Tim 1,1) als jemanden, der sich in eine lebendige Tradition einreihet und diese in seiner Sprache als Seelsorger und Missionar im Heute weitergibt. In Mendelssohns Eintreten für die Musik der Vergangenheit und gleichzeitigem Fortschreiten in der Musiksprache seiner Zeit wird genau diesem Sachverhalt entsprochen.<sup>57</sup> Auf diese Weise ist es Mendelssohn in seinen Oratorien gelungen, die

---

<sup>53</sup> Vgl. hierzu die auskunftreiche Nachzeichnung der wachsenden Animosität Wagners gegenüber Mendelssohn, den man ihm in Leipzig vorgezogen hatte, von *G. Schönfelder*, Mendelssohn einerseits, Wagner andererseits – Mendelssohn und Wagner zusammen, in: *Gewandhaus zu Leipzig (Hg.), Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn – Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1996, 89–96*, darin wörtlich: „Als die Leipziger Mendelssohn ans Gewandhaus holten, mag Wagner darin ganz aufrichtig eine große Chance seiner Förderung durch den Anerkannten und Erfolgreichen erblickt haben. Daß ihn Mendelssohn im Stich ließ, hat ihn lebenslang verbittert und erbost. Wagner stilisierte von da an den Namen Mendelssohn zum Reiz- und Stichwort eines traumatischen Feindesbildes hoch, das schließlich in rassistischer Diskriminierung aufging“ (ebd., 92). Und etwas weiter: „Die Anerkennung, die Wagner für sich reklamierte, entsprang seinem durch einen Verkantheits- und Zurückgesetztheitskomplex höchst aktivierten Geltungsanspruch. Mendelssohn paßte die Wagnersche Art nicht, und was Wagner von seiner Musik halten mochte, mag ihm, wie man sieht, gleichgültig gewesen sein. Er hatte um Anerkennung zu buhlen nicht nötig“ (ebd., 95).

<sup>54</sup> Vgl. zum gesamten Themenkomplex und der Überlagerung des Autonomiebegriffs in der Musik durch das Ideal des Absoluten die Ausführungen bei *Krummacher*, *Religiosität und Kunstcharakter* (wie Anm. 12), 102–107.

<sup>55</sup> *Wagner*, *Judenthum in Musik* (wie Anm. 40), 81.

<sup>56</sup> *S. Großmann-Vendrey*, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17)*, Regensburg 1969, 151.

<sup>57</sup> Vgl. hierzu in musikalischer Hinsicht *Koch*, *Einführung* (wie Anm. 18), 8; *Großmann-Vendrey*, *Musik der Vergangenheit* (wie Anm. 56), 221, die in Bezug auf Mendelssohns Verhältnis zur Musik der Vergangenheit in ihrem Schlusssresümee bewusst von „Fortschritt“ spricht.

Tradition mit neuem Leben zu füllen, wie es Armin Koch auf den Punkt gebracht hat.<sup>58</sup> Denn Mendelssohns Blick war, wie dies schon 1980 Rainer Riehn betont hat, „keineswegs nur rückwärts gerichtet, sondern zugleich Zukunftsvision“<sup>59</sup>. Doch bis sich diese Einsicht durchsetzen konnte, musste über ein Jahrhundert vergehen. Friedrich Nietzsche hatte 1879 die Argumentationslinie Wagners fortgesetzt und die Rückwärtsgerichtetheit von Mendelssohns Musik wiederholt: „Felix Mendelssohns Musik ist die Musik des guten Geschmacks an allem Guten, was dagewesen ist: Sie weist immer hinter sich. Wie könnte sie viel ‚Vor-sich‘, viel Zukunft haben! – Aber hat er sie denn haben wollen? Er besaß eine Tugend, die unter Künstlern selten ist, die der Dankbarkeit ohne Nebengedanken: auch diese Tugend weist immer hinter sich.“<sup>60</sup> Mit der böswillig abwertenden und ins Antisemitische abgleitenden Betonung des Traditionsbezugs war freilich nur eine Seite der Musik Mendelssohns wahrgenommen. Das Paradoxe an Wagners schmählicher Judenhetze mit der Degradierung des rückwärtsgerichteten Denkers ist, dass er selbst von Mendelssohns Neuerungen in der Musik, die ihn ebenso als vorausschauenden Dichter ausweisen, nicht nur profitierte, sondern maßgeblich beeinflusst war. Denn Richard Wagner, so der Hinweis bei Riehn, nahm Maß und lernte nicht nur an Mendelssohns „motivisch-thematischer Erfindung“, sondern auch „in formaler Hinsicht, [...] was ihm [...] durchaus bewußt war“<sup>61</sup>. Hoensbroech wiederum hat in seiner Mendelssohn-Forschung auf Riehns Ausführungen zurückgegriffen und ergänzt: „Aus Cosimas Tagebuchaufzeichnungen ist eine Episode bekannt, in der Wagner sich, als er eine schwere Modulation für die *Götterdämmerung* nicht regelkundig zu vollziehen schafft, bei Cosima beklagt: Was sei er doch für ein Musiker! Mendelssohn hätte es sofort gekonnt.“<sup>62</sup>

Zusammenfassend lässt sich daher auf die Frage, ob jenes Aggiornamento in der Musik Mendelssohns von seiner Zeit erkannt wurde, mit dem der Komponist die Traditionslinie von Bach weiterführte und ins Heute seiner Zeit hineinstellte, antworten, dass die Mendelssohn-Rezeption über lange Strecken den Schwerpunkt einseitig auf das Traditionsmoment setzte, während das zukunftsweisende Potenzial seiner Musik durch Wagner und in seinem Gefolge Nietzsche bis hin zu den Wächtern der Musik im Dritten Reich verkannt wurde. Mendelssohns Musik hingegen birgt beide Komponenten gleichermaßen in sich, die Wertschätzung der Überlieferung und die Kunst des neuen Liedes, wie sie in seinem „Paulus“ Gestalt angenommen haben: jene existenzielle Verheutigung des Überkommenen, die mit dem eigenen Leben bezeugt und im Sterben

<sup>58</sup> Vgl. den programmatischen Titel zur Einführung in das Oratorium Paulus bei Koch, Einführung (wie Anm. 18), 7.

<sup>59</sup> R. Riehn, Das Eigene und das Fremde. Religion und Gesellschaft im Komponieren Mendelssohns, in: H.-K. Metzger; Ders. (Hg.), Musik-Konzepte Bd. 14/15, München 1980, 123–146, hier: 128.

<sup>60</sup> F. Nietzsche, Der Wanderer. Nr. 157; Felix Mendelssohn, in: Ders., Menschliches, Allzumenschliches. Bd. II. Ein Buch für freie Geister (1879). Herausgegeben von Karl Schlechta, München – Wien 1954, 936; erster Teil des Ausspruchs zit. auch bei W. Dahms, Mendelssohn, Berlin 1922, 16; wieder aufgegriffen bei R. von Hoensbroech, Felix Mendelssohn Bartholdys unvollendetes Oratorium Christus (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel 2006, 34.

<sup>61</sup> Riehn, Das Eigene und das Fremde (wie Anm. 59), 128 mit Verweis in Anm. 13 auf die Untersuchung von E. Werner, Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht, Zürich – Freiburg i. Br. 1980, 241.

<sup>62</sup> Hoensbroech, Unvollendetes Oratorium Christus (wie Anm. 60), 34, Anm. 63.

besiegelt wird. Kommen wir zum Schluss: Was hat Mendelssohns „Paulus“ der Seelsorge zu sagen?

### 5. Fazit: Der „Paulus“ des Mendelssohn – Seelsorge zwischen Überlieferung, Mystik und Martyrium

Mendelssohn hat in seinem Oratorium mit Paulus einen Seelsorgertypus aufleben lassen, der sich der Weitergabe der Überlieferung im Heute verpflichtet weiß, und in seiner Person Mystik und Martyrium zugleich vereint. In dieser Spannung von Christuseinigung und der Bereitschaft, sich für die Verkündigung des Evangeliums steinigen zu lassen, bewegt sich seine an die Heiden gerichtete Mission. Was er empfangen hat, will er weitergeben unter Einsatz seines Lebens nach dem Vorbild der großen Seelsorgergestalt des Stephanus, wie es die Analyse des Chorals Nr. 9 nahelegte. So gestaltet sich die Predigt des Paulus wie die des Stephanus auf der Ebene des Christusereignisses, das beide verwandelt und mit der Sehnsucht erfüllt hat, die Neuheit dieser Erfahrung weiterzutragen, das Empfangene zu tradieren. Damit zeichnet Mendelssohn seinen Paulus als einen Seelsorger, dem es „in erster Linie darum [geht], die Identität der empfangenen Offenbarung mit dem überlieferten und auf die ersten Zeugen des Auferstandenen zurückgehenden Kerygma zu erweisen“<sup>63</sup>. Der Rückgriff auf alte Formen und musikalische Modelle steht somit in Mendelssohns „Paulus“ ganz im Dienst des Inhalts, Kündiger einer lebendigen Tradition zu sein. Dass Richard Wagner diese Spitzenaussage des Oratoriums in seiner antisemitischen Judenpolemik maßlos verdrehte und fehldeutete, ist die große Tragik der Mendelssohn-Rezeption. Damit wurde der Zugang zu diesem großartigen Tondichter, der sowohl zurück als auch nach vorne blickte – gerade hinsichtlich der musikalischen Entwicklung Richard Wagners selbst – ein Jahrhundert lang versperrt. Das Schicksal Bachs, die Steinigung durch Vergessen, hat sich bei Mendelssohn in verdichtetem und überaus schmerzlichem Maße wiederholt. Was wir ihm heute schulden, ist eine musikalisch-theologische Relecture seiner Musik, die nicht nur Tradition und Moderne in einer kongenialen Synthese zu vereinen wusste, sondern auch jene hohe pastorale Qualität besitzt, dem Gestern im Heute zu neuem Klang zu verhelfen.

Mendelssohn's St. Paul Oratorio touches on a common interface between music and theology. On the basis of the musico-theological relecture of Choral No. 9, which follows the stoning of St. Stephen, existing interpretative approaches have been reviewed and a new interpretation which concerns the overall message of the oeuvre has been provided. In contrast with Richard Wagner's anti-semitic lampoon – which for a long time had been an encumbrance as far as the reception of Mendelssohn's opus was concerned – this key message of St. Paul's on pastoral theology (that researchers have so far been oblivious to) is taking shape and turns out to be as up to date today as it ever was.

<sup>63</sup> G. G. Blum, Tradition und Sukzession. Studien zum Normbegriff des Apostolischen bei Paulus bis Irenäus (Arbeiten zur Geschichte und Theologie des Luthertums 9), Berlin – Hamburg 1963, 31.