

Der Choral am Unort

Melodien von Kirchenliedern in freien Orgelwerken des 19. Jahrhunderts

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort.
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.*

Joseph v. Eichendorff

Zeitzeugnisse des frühen 19. Jahrhunderts berichten von einem seltsamen Hin- und Hergerissensein der Menschen zwischen Rückschau und Fortschrittsglauben. Insbesondere die Kunstschaffenden der Frühromantik zeigten sich dabei gerne von ihrer konservativen Seite. Vor dem Hintergrund einer unaufhaltsamen Industrialisierung Europas bildet die harmonisierende Poesie Mörikes oder das innige Verhältnis zwischen Mensch und Natur in den Bildern Overbecks den schärfsten nur möglichen Antagonismus. Der österreichische Essayist Egon Friedell hat dieses Phänomen mit einer entscheidenden Wendemarke der Zeitgeschichte in Verbindung gebracht: *„Der ‚Siegeslauf der Technik‘ hat uns völlig mechanisiert, also verdimmt; durch die Anbetung des Geldes ist die Menschheit [...] rettungslos verarmt; und eine Welt ohne Gott ist nicht nur die unsittlichste, sondern auch die unkomfortabelste, die sich ersinnen lässt.“* In den Novalis-Versen *„Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt?“* könnte ohne weiteres der Schlüssel zum Selbstverständnis einer Künstlergeneration liegen, die sich aus dem Reich der aufkeimenden Moderne in eine längst verflossene Welt alter Mythen und in die Sphäre eines großen Gestern zurückgezogen haben.

Für Egon Friedell besteht gerade zwischen Rückwärtsgewandtheit und Poesie zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Allianz: *„Alle Erinnerung, die die Menschen besitzen, können sie nur in Form der Dichtung aufbewahren: jedes Lied, das von einem Mund zum anderen springt [...] ist von Natur aus etwas Tausenddeutiges.“* Und so, wie die Kunstmaler des frühen 19. Jahrhunderts tausendfältige Fantasiegebilde gotischer Sakralbauten in ihre Landschaftsbilder hineingedichtet haben, schlummerten auch im Hintergrund der Tondichtungen religiöse Symbole aus einer verflossenen Ära. Für Eichendorff mag der Grund dafür sonnenklar gewesen sein: *„Schläft ein Lied in allen Dingen...“* Und wen wundert es, wenn die Lieder, die da – aufs erste Hören kaum wahrnehmbar – hinterm Gebraus der Orgeln im 19. Jahrhundert geschlafen haben, ausgerechnet Kirchenlieder gewesen sind? Bei alledem waren die verlassenen Kirchenruinen auf den Gemälden Carl Blechens, Friedrich Schinkels oder Caspar David Friedrichs ebenso über ihr Dasein als Stimmungselemente erhaben, wie der Vermerk des *„religioso“*, der seit dem Anbruch des 19. Jahrhunderts in den Partituren geläufig wurde, bisweilen über sein Wesen als frömmelnde Grundnote hinausgewachsen ist

Es geht hier um viel mehr: Es geht um Symbole für geschichtliche und religiöse Wurzeln. Und so kommt es zu einer denkwürdigen Übereinkunft: Der Maler inszeniert seine Landschaft, und stellt – als gehöre sie seit jeher dahin – die Reste einer spätmittelalterlichen Kapelle in das romantische Naturarrangement. Demgegenüber schreiben Komponisten dieser Zeit ihre Musik in der ausladenden Harmonik des 19. Jahrhunderts, um ihr schließlich – als wäre es ein Imperativ ästhetischen Gedeihens – die heilige Einfachheit einer uralten Choralmelodie zu unterlegen.

Felix Mendelssohn Bartholdys Beziehung zum evangelischen Choral gehört zu den bemerkenswertesten Kapiteln seiner Lebensgeschichte. Im Jahr 1819 – Felix war gerade einmal zehn Jahre alt – konvertierte die Familie Mendelssohn auf Initiative des Berliner Onkels Jakob Salomon vom Judentum zum evangelischen Glauben, und wie dieser, so änderten auch die Eltern von Felix bei der Gelegenheit ihren Namen zu dem Doppelnamen „Mendelssohn Bartholdy.“ Im Alter von 21 Jahren lieferte Felix mit der Symphonie Nr. V in d-moll einen beachtlichen Beitrag für die *„300-Jahrfeier der Augsburger Confession“*. Das Werk, das der Komponist selbst nie veröffentlicht wissen wollte, trägt den Untertitel *„Reformatio symphonie“*, weil ihr letzter Satz eine Art von symphonischer Dichtung über den Lutherchoral *„Ein veste Burg“* ist. Die Bearbeitung protestantischer Choräle zieht sich wie ein roter Faden durch das Oeuvre Mendelssohn Bartholdys. Die Bearbeitung alter Choralmelodien hatte seit seiner Ausbildung bei Zelter zu den handwerklichen Grundpfeilern gehört. Außerdem schrieb Felix Mendelssohn später mindestens in drei Fällen eigene Choralmelodien für evangelische Kirchengesangbücher. Die Intention der größeren geistlichen Werke aus seiner Feder hat indessen nicht selten Anlass zu wortreichen Auseinandersetzungen zwischen dem Komponisten und den kirchlichen Behörden gegeben. Insbesondere dem Berliner Dompropst Strauss erschien die Musik

Mendelssohns grundsätzlich als zu konzertant. Der Komponist selbst zeigte sich hin- und hergerissen: „Eine wirkliche Kirchenmusik [...] für den Gottesdienst [...] scheint mir unmöglich. [...] Bis jetzt weiß ich nicht [...] wie es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht blos ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege.“ Nach Ostern des Jahres 1844 – drei Jahre vor seinem Tod – folgte Mendelssohn für mehrere Monate einer Einladung an die Philharmonie von London, wo er sich vehement und streitbar für die Verbreitung der Musik aus der Feder Johann Sebastian Bachs einsetzte. Seine kompositorische Arbeit widmete er in dieser Londoner Zeit vor allem den **sechs Orgelsonaten, Opus 65**.

"Exclamatio"
"Schrei"

"Saltus duriusculus"
... Sprung aus der Tiefe...
bei einer übermäßigen Sekunde: "schmachtend"
bei einer übermäßigen Quarte: "heftig"

Die einzige Sonate aus diesem Zyklus, von der sich nach ihrer Entstehung kein Autograph erhalten hat, ist die **Sonate III in A-dur**, und ihre kontrapunktische Dichte trägt allemal bach'sche Züge. Einem grandiosen Anfangsteil im „*con moto maestoso*“ schließt sich eine bewegtere Doppelfuge an.

Der Kopf ihres ersten Themas symbolisiert nach der barocken Lehre von der rhetorischen Bedeutung musikalischer Floskeln nichts weniger als einen „*schmachtenden Schrei aus der Tiefe*“, – ein zur Figur

verlebendigtes Spiegelbild des Choraltitels „*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*“, dessen vergrößerte Melodie Mendelssohn der vierstimmigen Doppelfuge im weiteren Verlauf überraschend als fünfte Stimme unterlegt. Tempo und Lautstärke sollen sich dabei von der zweiten Themenexposition bis zum Ende der Fuge allmählich ins „*più animato e più forte*“ steigern, um schließlich über ein Pedalsolo, das den gesamten Klaviaturnumfang von Orgelpedalen zur Mendelssohn-Zeit einfordert, wieder in den Gestus des Anfangs „herabzusteigen“. Der Komponist beschließt sein Stück bukolisch – mit einem „*Andante tranquillo*“ im Metrum eines Ländlers.

Während Mendelssohn die Zitate aus Choralmelodien stets versteckt in seinen freien Orgelwerken untergebracht hat, gründet der größte Teil des Oeuvres, das **Johannes Brahms** (1833 – 1897) der Orgel gewidmet hat, auf erklärten und betitelten Arbeiten über evangelische Choräle. Die „**Variation und Fuge über ,O Traurigkeit, o Herzeleid‘**“ ist vermutlich die früheste Choralbearbeitung aus seiner Feder. Das Stück entstand im Frühjahr 1856. Brahms veröffentlichte das Stück aber erst 26 Jahre später im Rahmen der „*Beilage zum 13. Jahrgang des Musikalischen Wochenblattes*“ in Leipzig. Die Uraufführung fand am 2. Dezember desselben Jahres – 1882 – in Wien statt. Ganz offenbar hatte das Werk im Unterschied zu manch anderem frühen Orgelwerk von Brahms das gestrenge Selbsturteil seines Komponisten um Jahrzehnte überlebt. Der Choral taucht in diesem Fall nicht wie bei Mendelssohn oder Franck am formalen „Unort“ auf, sondern erscheint als ordnungsgemäß überschriebenes „*Vorspiel*“ mit „*Fuge*“. Der Schlusssatz des Werkes – eine Umkehrungsfuge – bewegt sich dennoch auf genau derselben Handlungsebene wie die Doppelfuge aus dem Mittelteil des ersten Satzes zur dritten Sonate von Mendelssohn: Brahms präsentiert die vergrößerte Choralmelodie – wie Mendelssohn – als Bassstimme einer thematisch ansonsten völlig freien Fuge.

Die letzte Sonate, die **Felix Mendelssohn** zu Anfang des Jahres 1845 in seinen Zyklus von Orgelsonaten aufgenommen hat – die **Sonate, op. 65, 6 in d-moll** – huldigt dem Sujet des protestantischen Chorals am unverhohlenen. Bis zum „*Allegro molto*“ trägt das Werk ganz offen die Züge einer barocken Partita wie etwa der „*Partite diverse ,Sei gegrüßet, Jesu gütig‘*“ von Johann Sebastian Bach, die Mendelssohn kurz nach der Drucklegung seiner Orgelsonaten noch einmal intensiv bearbeitet hat. Wie dort, so steht auch am Anfang seiner sechsten Orgelsonate ein einfacher, vierstimmiger Choralsatz. Dabei handelt es sich um die Melodie des Luther-Chorals „*Vater unser im Himmelreich*“. Es folgen zwei Sätze mit der Choralmelodie in der Oberstimme und Koloraturen in Alt und Bass. In der folgenden Variation verlegt Mendelssohn den „*Cantus firmus*“ in den Tenor, um ihn im abschließenden „*Allegro molto*“ – als wäre es ein Finale – unter kühnen Akkordbrechungen in der Gestalt eines Triumphgesangs erscheinen zu lassen. Das eigentliche „*Finale*“ dieser Sonate (und damit das Finale zum letzten Stück im ganzen Zyklus) überrascht seine Hörer dann anstelle der bombastischen Klanggewalt des „*Allegro molto*“ mit einem seligen „*Andante - piano e dolce*“, das im Gegensatz zu dem Lutherchoral ganz in Dur steht und dem Kirchenlied allenfalls atmosphärisch verbunden ist. Der Komponist scheint von dieser Idee selbst so überrascht gewesen zu sein, dass er die Überschrift „*Finale*“ erst ganz zum Schluss und kaum lesbar mit Bleistift ins Autograph eingetragen hat.

César Franck kam im Jahr 1822 als zweites Kind deutscher Eltern in Lüttich zur Welt. Seine ersten Lehrer am königlichen Konservatorium der Stadt sind gleichermaßen progressive Didaktiker gewesen, wie sie Vertreter einer klassischen Lehre waren. Als Mitglied der Kompositionsklasse von Anton Reicha am Conservatoire von Paris lernte er dann später die

Verwendung alter Kirchentöne und reiner Molltonarten zur Steigerung des musikalischen Ausdrucks kennen. Noch die Melodie, die seinem allerletzten Werk – dem „**Choral III**“ in a-moll – aus dem Jahr 1890 zugrunde gelegt ist, folgt einem altertümlichen Tonsystem mit phrygischem Schluss und ohne jedwede leittonige Verbindung. Erst die absurde Kombination aus melodischen Archaismen und spätromantischer Harmonik lässt das Stück durchweg in das Licht eines tonalen Schwebezustands einrücken, und der Begriff des „*Chorals*“ kokettiert hier eher mit dem Charme einer tausendjährigen Geschichte, als dass er auf eine spezielle thematische Vorlage verweisen würde.

Auch **Mendelssohn** kennt den „Choral als Fantasiegebilde“. Wer seine sechste Orgelsonate kennt, der wird gar nicht anders können, als im Beginn des ersten Satzes zur **Sonate, op. 65,5 in D-Dur** einen Fingerzeig auf das „*Vater unser*“ aus op. 65, 6 zu sehen – und damit eine Anspielung auf alle Choralpartiten, die seit Bach je geschrieben worden sein mögen. Aber der schöne Schein trügt: Der Anfang der fünften Sonate zitiert überhaupt keinen Choral, er hört sich nur so an. Nach Auskunft Christoph Albrechts, der mehrere Gesangbücher des 19. Jahrhunderts auf die Melodie hin durchsucht hat, handelt es sich hier eindeutig um einen „*Choral ohne Worte*‘ *Mendelssohnscher Erfindung*“, dessen Abgesang der Komponist am Ende des dritten Satzes noch einmal als chromatische Variante aufgreift. Zwischen dem „*Choral*“ am Anfang und der Wiedervorlage seines Endes steht alles andere da, als handelte es sich bestenfalls um eine Art übermütiger Parenthese. Denn ebenso wie der „*Choral*“ selbst in Wirklichkeit nur ein Anschein von Choral ist, sind die nachfolgenden Sätze „*Andante*“ und „*Andante con moto*“ bestenfalls ein Anschein von Variationsatz. In Wahrheit haben sie nicht im Geringsten etwas mit der Melodie des ersten Satzes zu tun.

© Wolfgang Kostujak

Sebastian Kienel, Tonmeister
Sebastian Roderfeld, Technik
Mariko Sudo, Registrantin
Siegfried Sauer / Sebastian Sauer, instrumentenbauliche Betreuung
Wolfgang Kostujak, Orgel

Wolfgang Kostujak ist in Bremen aufgewachsen. Noch während der Schulzeit absolvierte er Orgel-Studien bei Arvid Gast und KMD Wilfried Langosz. Nach dem Abitur immatrikulierte er sich an der FolkwangHochschule Essen für das Fach „historische Tasteninstrumente“ bei Ludger Rémy, das er 1993 mit der künstlerischen Reifeprüfung abschloss.

Von 1993 an studierte er am Sweelinck-Conservatorium Amsterdam das künstlerische Hauptfach „Cembalo“ bei Prof. Bob van Asperen ein, das er 1996 mit dem Konzertdiplom „*uitvoerend musicus*“ abgeschlossen hat. Seit 1998 lehrt er im Ressort „historische Tasteninstrumente“ an der FolkwangHochschule Essen.

Seine Konzert- und Aufnahme­tätigkeit führte ihn über die Grenzen Deutschlands hinaus, so etwa nach Polen, Frankreich, Luxemburg, Italien, in die Niederlande und nach China. Seit 2002 arbeitet Wolfgang Kostujak außerdem als Editor verschiedener Musikverlage und als Sendeautor für das DeutschlandRadio Kultur.



Die Tradition des Unternehmens „Westfälischer Orgelbau Siegfried Sauer“, Höxter-Ottbergen, reicht zurück bis in das Jahr 1805. Damals ließ sich der preußische Soldat **Georg Josias Eggert** aus Klein Oschersleben bei Magdeburg in Paderborn nieder, wo er im heutigen Adam-und-Eva-Haus eine Tischlerei betrieb und sich wohl auch mit dem Orgelbau beschäftigte. Im Jahre 1840 übernahm sein Sohn **Karl Joseph Eggert** die Werkstatt. Neben der Holzbearbeitung betrieb er auch den Handel mit Klavieren sowie den Verkauf von Wanduhren, die er eigens entwarf und konstruierte. Vor allem aber engagierte er sich verstärkt im Orgelbau. Die heute noch erhaltene Orgel in Berge bei Lippstadt geht in wesentlichen Teilen auf ihn zurück.

Bedeutendster Repräsentant der Ära Eggert ist Karl Josephs Sohn **Franz Eggert**, der die Firma von 1874 bis 1902 leitete. Nach einer mehrjährigen Volontärzeit bei namhaften deutschen Werkstätten orientierte sich Eggert in technischer und ästhetischer Hinsicht an den gängigen Strömungen im Orgelbau seiner Zeit: Übergang von der Schleif- zur Kegellade, pneumatische statt mechanische Trakturen, Abkehr vom Werkprinzip zugunsten dynamisch abgestufter, klanglich eingedunkelter Manuale. Zielorientiert waren seine Instrumente vor allem an den Erfordernissen der damaligen katholischen Gottesdienstpraxis. Mit seinen über einhundert Neubauten war sein Schaffensbereich vor allem das Bistum Paderborn mit seinen im Zuge der Industrialisierung zahlreich errichteten Kirchen im Ruhrgebiet. Aber auch im Rheinland sowie in den übrigen preußischen Provinzen baute er mehrere, teils größere Instrumente.



Kinderlosigkeit war der Grund, warum Eggert seinen Betrieb 1902 an den Kölner Orgelbauer **Anton Feith senior** übertrug, der dem Unternehmen bis zu seinem Tod 1929 vorstand. Nach Größe und Kapazität machte er es zu einem der bedeutendsten im damaligen Deutschland. Unter Einbezug der inzwischen durch die Elektrotechnik im Orgelbau erweiterten Möglichkeiten ging er den von Franz Eggert eingeschlagenen Weg konsequent weiter, wobei die Dimensionen seiner Instrumente wuchsen. Höhepunkt war die 1926 errichtete prospektlose Große Orgel im Dom zu Paderborn mit ihren 109 Registern.



Das Lebenswerk seines Sohnes und Nachfolgers **Anton Feith junior** war im wesentlichen bestimmt durch Naziherrschaft und 2. Weltkrieg sowie durch die Zeit des Wiederaufbaus in den 50er und 60er Jahren. Infolge der Zerstörungen insbesondere in den Großstädten bestand an Orgeln eine große Nachfrage, der Feith mit zahlreichen Neubauten entsprach. In zunehmendem Maße kamen dabei auch die durch die Orgelbewegung eingeforderten barocken Bau- und Klangprinzipien zum Einsatz. Wie Franz Eggert ebenfalls ohne Kinder, zog sich Feith 1972 aus der Firma zurück. In der Ära Feith waren seit 1902 ca. 800 Orgeln entstanden, ihr Ruf ist bis heute Legende.

Neuer Inhaber wurde mit Jahresbeginn 1973 **Siegfried Sauer**. Dieser hatte nach seiner Ausbildung in Deutschland und in der Schweiz bereits die Firma Stegerhoff /Steinheim übernommen und zuletzt in Höxter-Ottbergen eine neue Werkstatt errichtet, in die auch die Paderborner Fertigungsstätte verlegt wurde. Im Laufe der folgenden Jahre expandierte das Unternehmen zu einem der führenden Orgelbaubetriebe in der Bundesrepublik. Dem klassischen Orgelbau technologisch und klanglich verpflichtet, baute Sauer nahezu 300 teils große, bis 4-manualige Instrumente wie die neue Paderborner Domorgel (1981), St. Sophien in Hamburg (1997) sowie die Große Konzertorgel mit Fernwerk in der Historischen Stadthalle Wuppertal (1997).



Als „**Westfälischer Orgelbau – Siegfried Sauer**“ wird seit 1999 die Tradition in einem neuen Unternehmen fortgeführt.

PROGRAMMREIHENFOLGE

Felix Mendelssohn Bartholdy:

Sonate op. 65, 3 in A-dur für Orgel *

- 1 Con moto maestoso
- 2 Andante tranquillo

Johannes Brahms:

Choralvorspiel und Fuge über « O Traurigkeit, o Herzeleid »**

- 3 Poco Adagio
- 4 Fuge: Adagio

Felix Mendelssohn Bartholdy:

Sonate op. 65, 6 in d-moll für Orgel **

- 5 Choral
- 6 Andante sostenuto
- 7 *[ohne Bezeichnung]*
- 8 *[ohne Bezeichnung]* – Allegro molto
- 9 Fuga: Sostenuto e legato
- 10 Finale: Andante

11 César Franck:

Choral III in a-moll*

Felix Mendelssohn Bartholdy:

Sonate op. 65, 5 in D-dur für Orgel *

- 12 Andante
- 13 Andante con moto
- 14 Allegro maestoso

** Orgel der katholischen Pfarrkirche in Hembsen

* Orgel der katholischen Pfarrkirche in Rüthen

Disposition der Orgel von St. Johann Baptist in Brakel-Hembsen

erbaut 1895 von der Orgelbauanstalt Franz Eggert, Paderborn,
restauriert und im gekennzeichneten Ausmaß erweitert im Jahr 2000 durch den „Westfälischen Orgelbau – Siegfried Sauer“,
vollmechanische Schleifladenorgel.

I. Hauptwerk C-f''

- | | | |
|----|-------------------------------|----|
| 1. | Bordun 16' | 1) |
| 2. | Prinzipal 8' | 1) |
| 3. | Harmonieflöte 8' | 1) |
| 4. | Salicional 8' | 2) |
| 5. | Oktave 4' | 2) |
| 6. | Flauto dolce 4' | 1) |
| 7. | Oktave 2' | 2) |
| 8. | Mixtur 2-3f.
2 2/3' bis 4' | 2) |
| 9. | Trompete 8' | 3) |

II. Cornetwerk C-f'''

10.	Gedackt 8'	3)
11.	Flöte 4'	3)
12.	Nasat 2 2/3'	3)
13.	Waldflöte 2'	3)
14.	Terz 1 3/5'	3)
	Tremulant	

Pedal C-d'

15.	Kontrabass 16'	1)
16.	Subbass 16'	Transmission von Register 1
17.	Prinzipalbass 8'	Transmission von Register 2.
18.	Flöte 8'	Transmission von Register 3.
19.	Trompete 8'	Transmission von Register 9.

1) Franz Eggert 1895

2) Franz Eggert 1895 / Siegfried Sauer 2000

3) Siegfried Sauer 2000

Disposition der Orgel von St. Nikolaus in Rüthen

Prospekt von Adolph Cappelmann 1754

Die gesamte Orgel ist 1999 unter Verwendung des gekennzeichneten historischen Bestandes aus den Jahren 1876 und 1938 durch den „Westfälischen Orgelbau – Siegfried Sauer“ als seitenspielige, vollmechanische Schleifladenorgel in Anlehnung an die Cappelmann'schen Grundzüge rekonstruiert worden.

II. Hauptwerk C-g'''

1.	Prinzipal 8'	3)
2.	Bordun 16'	2)
3.	Hohlflöte 8'	2)
4.	Octave 4'	1)
5.	Gemshorn 4'	3)
6.	Quinte 2 2/3'	3)
7.	Octave 2'	3)
8.	Waldflöte 2'	3)
9.	Sesquialtera 3f.	3)
10.	Mixtur 5f. 2'	3)
11.	Trompete 8'	3)

I. Unterwerk C-g'''

12.	Praestant 4'	3)
13.	Geigenprinzipal 8'	1)
14.	Lieblich Gedackt 8'	1)
15.	Salicional 8'	1)
16.	Flöte 4'	1)
17.	Nasard 2 2/3'	3)
18.	Flageolet 2'	1/3)
19.	Terz 1 3/5'	3)
20.	Quinte 1 1/3'	3)
21.	Scharff 4f.	3)
22.	Dulcian 8'	3)
	Tremulant	3)

Pedal C-d'

23.	Violon 16'	2)
24.	Subbass 16'	2)
25.	Octavbass 8'	3)
26.	Gedacktbass 8'	3)
27.	Choralbass 4'	3)

28.	Rauschpfeife 3f.	3)
29	Posaune 16'	3)

1) Carl August Randebrock / Rudolf Randebrock 1876

2) Anton Feith junior 1938

3) Siegfried Sauer 1999