

Felix Mendelssohn Bartoldy: ELIAS

„...die Musik bekam eine Art von liebenswürdigem Ausdruck, über den ich noch heute toll werden möchte...“

Anmerkungen zu einem demokratischen Komponisten und seinem Oratorium des interreligiösen Dialogs

Birmingham am Morgen des 26. August 1846: von London kommend treffen Hunderte Sängerinnen und Sänger, Musiker und viele andere Teilnehmer eines der damals typischen Musikfeste mit dem Sonderzug ein. Ein Chor aus 271 Sängern (79/60/60/72 in der Stimmverteilung) sowie 125 Orchestermusiker bestreiten vor 2000 Zuhörern die triumphale Uraufführung eines der bedeutendsten Oratorien des 19. Jahrhunderts, dessen Strahlkraft heute mehr denn je fort dauert.

Mendelssohn und Wagner, demokratischer und autoritärer Ansatz des Komponierens

Weder Wagners antisemitische Äußerungen noch das Aufführungsverbot in der Nazi-Zeit konnten an der Popularität des ELIAS rütteln – gleichwohl ist die Mendelssohn-Rezeption durch beides stark beeinflusst worden und noch heute müssen wir uns fragen, ob der gelegentlich vorgebrachte Vorwurf von 'Glätte' oder 'mangelnder Tiefe' nicht Spätfolge der zu wenig erfolgten Auseinandersetzung mit den äußerst fragwürdigen Argumenten Wagners sind, die im übrigen fast völlig auf ihn selbst zurückfallen. Bereits 1869 schreibt Gustav Freytag in seiner Schrift „Der Streit um das Judentum in der Musik“: „Die Effecthascherei, das prätentöse und kalt überlegte Streben nach Wirkungen..., die übergroße, nervöse Unruhe, Freude am Seltsamen und Gesuchten..., ein abenteuerlicher Sinn, der im Ungeheuerlichen Befriedigung sucht... Diese Beschaffenheit seines merkwürdigen und für unsere Musik verhängnißvollen Talentes scheint uns gerade eine solche zu sein, welche in seinem Sinne als eine dem Judentum eigenthümliche aufgefaßt werden müßte. Da nun Herr Wagner keineswegs der Meinung sein wird, daß er selbst zu dem Judentum in der Musik gehöre, so haben wir Andern zuverlässig alles Recht verloren, von Beschränktheiten der jüdischen Musiker zu sprechen. Und das scheint uns der Humor bei diesem langen Streit um des Kaisers Bart.“ – ein Humor, der spätestens 1933 bitterster Ernst wurde und von dem sich Deutschland hinsichtlich der Beurteilung Mendelssohns lange nicht erholte. Wulf Konold („Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit“, Regensburg 1984) beschreibt, wie sich Wagners Vorurteile bis in die Musikschriftstellerei des ausgehenden 20. Jahrhunderts fortsetzten.

Arnd Richter weist in seinem Buch „Mendelssohn – Leben Werk Dokumente“ (Zürich/Mainz 2000) nach, dass Wagners Vorhaltungen vor allem dem Neid auf das Talent des teilweise überaus verehrten Kollegen entsprangen, der sich sogar für den 4 Jahre jüngeren Wagner eingesetzt hatte. Umgekehrt führte Wagner auch Mendelssohn auf. Ebenso sind mehrere Anklänge Mendelssohns bei Wagner nachweisbar, angefangen von Zitaten aus Mendelssohns Ouvertüren im RHEINGOLD über das 'Dresdner Amen' der Reformations-Sinfonie (zitiert im PARSIFAL) bis hin zur idiomatischen Nähe des Elias-Beginns zum Wotan des Rings. Und völlig emotionslos kann heute festgestellt werden, dass der frühreife Mendelssohn

ungleich begabter, tiefer und formal sowieso perfekter komponierte als bspw. der Wagner des LIEBESVERBOTs – ein zwar sehr talentiertes, jedoch recht exaltes Werk des 23-jährigen Magdeburger Kapellmeisters, das zwar eine auf den HOLLÄNDER vorausweisende Arie (des Friedrich) und eine wundervolle Hommage an Weber (die kleine Arie der Mariana im Finale) enthält, ansonsten aber stilistisch diffus wirkt und mit Mendelssohns Werken unvergleichbar ist: Felix war in diesem Alter ein fertiger und ausgereift schaffender Künstler auf der Höhe seines Könnens, Richard allenfalls ein junger Draufgänger. Mendelssohns größte und bedeutendste Werke sind die Sinfonien, Ouvertüren, Schauspielmusiken und namentlich die Oratorien – sämtlich Leistungen in Genres, die untrennbar mit der Entwicklung der bürgerlichen Kultur im 19. Jahrhundert verbunden sind. Gerade diese Tatsache hat Wagner zusätzlich der Oper zugetrieben, die er im Konzept des Gesamtkunstwerks auch tatsächlich zur Vollendung brachte – eine Pointe der Musikgeschichte, dass ausgerechnet der beschimpfte Mendelssohn daran erheblichen Anteil hatte.

Musikfeste, Singvereine, Konservatorium – Initiativen eines für Gleichheit Streitenden

1829, also bereits mit 20 Jahren, führte Mendelssohn die Matthäus-Passion Bachs auf und leitete damit einen Prozess ein, der letztendlich im bürgerlichen Konzertbetrieb mündete und als dessen entscheidender Anstoß gesehen werden kann. (Übrigens begann damit auch die 'Erbepflege' – mit den Konzerten unter Mendelssohn beginnen die Konzertprogramme, sich an Musik vergangener Generationen zu orientieren.) 1836 kommt es zur Uraufführung des PAULUS und kurze Zeit später schreibt Mendelssohn an seinen Freund Klingemann: „Und jetzt im Augenblick sind die Singvereine gut und sehnen sich nach Neuem“ – der auslösende Impuls zur neuerlichen Beschäftigung mit einem Oratorium. Martin Geck („Von Beethoven bis Mahler“, Reinbek 2000) bestreitet indes, dass Mendelssohns Interesse für die Singvereine einzig dem Erfolg galt und konstatiert: „Indem er das Chorwesen fördert, will er der Gesellschaft dienen. Wie er einem Leipziger Beamten im Zusammenhang mit der Gründung des dortigen Konservatoriums am 8. April 1840 darlegt, haben Künstler die Aufgabe, der 'vorherrschend positiven, technisch materiellen Richtung der jetzigen Zeit' den 'ächtigen Kunstsinn', das heißt den 'Sinn für das Wahre und Ernste' gegenüberzustellen. Im gleichen Zusammenhang sind die meisten der Initiativen Mendelssohns zu sehen, angefangen von den in Berlin im elterlichen Haus veranstalteten Hauskonzerten (mit teilweise beinahe 300 Gästen) über die dirigentische Tätigkeit und die Leitung vieler Musikfeste in Berlin, Düsseldorf, Aachen, Köln, Frankfurt, Leipzig, London und anderswo bis hin zum Einsatz für das Leipziger Konservatorium oder die Berliner Akademie der Künste – letzteres ein Traum, der nicht in Erfüllung ging. Bei all diesen Plänen, Ideen und ungezählten Auseinandersetzungen ging es um Öffnung, Liberalisierung und Demokratisierung der Kunst.

Bis in die Kompositionen hinein lässt sich dieses Bemühen verfolgen. Rainer Riehn notiert in Band 14/15 der Musik-Konzepte (München 1980): „Ohne die so harmlos, selbstverständlich wirkenden, manchem als zu glatt (sic!) erscheinenden formalen Experimente Mendelssohns in seinen Ouvertüren, die sicher zum

Avanciertesten seiner musikalischen Produktion zählen, wäre vieles in der Folgezeit kaum denkbar...“ Der Komponist hebt gerade hier die herrschaftsabbildende Dichotomie zwischen melodieführender Stimme (als Träger des Diskurses) und Begleitung auf. „Mendelssohn bringt das 'Unterdrückte' – hier durchaus in mehrfacher Interpretation des Begriffs, zumindest politisch sowohl als psychoanalytisch zu verstehen – nach 'oben': das, was früher nur Folie war. Es gibt in seinem Orchestersatz keine Stereotypen, keine bloßen Füllsel mehr, er ist vielmehr aufgebrochen, so kunstvoll die sekundäre Politur ihn wiederum glättet.“ Gerade dort, wo Mendelssohns Musik am sanftesten ist, etwa in den Chören Nr. 9 („Wohl dem, der den Herrn fürchtet“) und Nr. 29 („Siehe der Hüter Israels“) ist just dieses Kompositionsverfahren auch im ELIAS zu beobachten: im ersten der beiden Chöre sind Begleitung und Hauptthema direkte Verwandte und werden in verschiedenen Tempi musiziert, der zweite Chor ist eine veritable Doppelfuge, deren triolische Begleitfigur motivisch sich an das erste Thema kettet. Es ist Musik wie diese, die Prinzgemahl Albert aus Anlass der Uraufführung zu seiner enthusiastischen Reaktion animiert haben mag, wenn er Mendelssohn als Genius wahrer Kunst, nachahmender Empfindung und gesetzmäßiger Harmonie preist, als den „grossen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt.“

Oratorien entstanden Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem im Auftrag und Zusammenhang großer Musikfeste und der sie prägenden Chöre. Um die Oper hat Mendelssohn lange gerungen, scheiterte aber vor allem an fehlenden Sujets. Schwester Fanny hatte gar die Nibelungen vorgeschlagen. Heinrich Heine dagegen rühmt die Ernsthaftigkeit und Verstandesschärfe des komponierenden Künstlerkollegen, traut ihm aber kein Bühnenwerk zu, da dies der Boden sei, „wo zunächst Wahrheit und Leidenschaft verlangt wird“. Martin Geck führt den Gedanken weiter: „Er, der doch so virtuos und modern zu komponieren vermag, läßt sich fesseln von den Erwartungen seiner Auftraggeber, denen es kaum nach Ausdruck von Wahrheit und Leidenschaft gelüftet, sondern nach Selbstdarstellung im Sinne musikalischer und ästhetischer Reinheit.“ Es fehle das Moment der Besessenheit – etwa der KREISLERIANA von Schumann oder des TRISTAN von Wagner. Geck scheint diesen – mit den Vorhaltungen der 'Glätte' und 'Oberflächlichkeit' beinahe korrespondierenden – Argumenten selbst zu misstrauen und vermutet viel Angestregtes, Widersprüchliches unter der glatten Oberfläche. Mendelssohn – ein Komponist jenseits von Wahrheit und Leidenschaft???

Widersprüche unter der Oberfläche

Überdeutlich werden diese Widersprüche beim Blick auf Mendelssohns Verhältnis zum jüdischen Glauben, wie es sich einerseits in der Vorgeschichte seiner Ahnen und andererseits in seiner möglichen Widerspiegelung im ELIAS darstellt. Großvater Moses, der Philosoph, der Lessing zur Ringparabel inspirierte und die Emanzipation der Juden in Preußen einleitete, wurde – von Dessau kommend – in Berlin noch als Jude registriert, der neben soundso viel Ochsen und Schweinen das Tor passierte. Von dort bis zum ersten im europäischen Maßstab erfolgreichen jüdischen Komponisten (einzig Meyerbeer

hatte noch ähnliche Berühmtheit) war ein zeitlich ebenso kurzer wie dennoch steiniger Weg, der in den 40-er Jahren eher schon wieder ins Schlingern geriet. Die Mitte dieses dünnen Pfads stellt die protestantische Taufe der Kinder Fanny, Felix, Rebecca und Paul im Jahr 1816 dar sowie der Übertritt des Vaters Abraham (des Sohnes von Moses) und seiner Frau Lea im Jahr 1822. Im guten Glauben, den Kindern das Beste getan zu haben und durchaus in der kritischen Distanz zum zurückgebliebenen, dem Mittelalter verhafteten Judentum der Zeit ermahnt Abraham Felix 1829: „Du kannst und darfst nicht Felix Mendelssohn heißen.“ Felix hatte in London den seit dem Übertritt angenommenen Zusatznamen Bartholdy auf Plakaten weggelassen und so den Zorn des Vaters erregt. Seine Antwort auf die väterlichen Ermahnungen ist erst in den letzten Jahren teilweise wieder rekonstruiert worden – alles in allem hat Felix sehr kühl reagiert und ist nicht weiter darauf eingegangen.

Im gleichen Brief äußert sich Abraham zu seinen Erziehungsprinzipien und schreibt: „...ich hatte gelernt, ... , daß die Wahrheit nur Eine und ewig, die Form aber vielfach und vergänglich ist, und so erzog ich Euch, solange die Staatsverfassung unter der wir damals lebten, es zugeben wollte, frei von aller religiösen Form...“ Die jüdische geißelt er dabei als die veraltete, verdorbene und zweckwidrige, die christliche als die gereinigte.

Es ist hier weder der Platz noch kann es Aufgabe sein, nachzuweisen, dass Felix möglicherweise gegen Ende seines Lebens den Weg wieder rückwärts gegangen ist – hin zur Rückbesinnung auf jüdische Identität. Auffällig hingegen sind mindestens vier sehr entscheidende Dinge, die ein Bild des ELIAS prägen, das eindeutig zur 'aufgerauten Oberfläche', zum Offenlegen der immanenten Widersprüche tendiert und darüberhinaus fast das Bild eines 'interreligiösen Dialogs' im Stück evoziert:

1. die Wahl des Stoffes
2. die Auseinandersetzungen um den neutestamentlichen Schluss
3. die Zitate jüdischen Melodienguts
4. die dramatische Intention des Stückes

Der Prophet der Gotteswende

Schon bald nach dem Erfolg des PAULUS (1836) will Mendelssohn ein weiteres Oratorium in Angriff nehmen und setzt sich auch selbstkritisch mit dem gerade vollendeten Werk auseinander. Von Anfang an ist dabei eine Tendenz zum Propheten Elia aus dem Buch der Könige zu erkennen: die alttestamentarische Wucht, die Stärke der Person und die bildgewaltigen Schilderungen des Regenwunders sowie der feurigen Himmelfahrt faszinieren den Komponisten.

In seiner Einführung zum ELIAS schreibt Andreas Eichhorn (Kassel, 2005): „Der biblische Elias bleibt als Figur auffällig unpersönlich und holzschnittartig. ... Für Mendelssohn hatte Elias neben aller religiösen

Bedeutung auch eine zeitaktuelle Seite. In der monolithischen Gestalt des Elias sah er das Beispiel einer großen, charakterstarken und authentischen Persönlichkeit, nach der er sich für seine Zeit sehnte.“ Neben dem Elias stand auch die Figur des Petrus längere Zeit als Thema zur Disposition. Der Korrespondenz ist insgesamt aber eine deutliche Präferenz des alttestamentarischen Stoffes anzumerken.

Der Theologe Heinz Zahrnt beschreibt Elias als den Propheten einer Gotteswende um die Zeit, als die israelitischen Nomadenstämme in Kanaan sesshaft und mit den Gottheiten Baal und Astarte konfrontiert wurden, die nicht zuletzt einen starken Hang zum Fruchtbarkeitskult und zur Mythisierung des Sexuellen hatten. König Ahab (873 – 853 v.u.Z.) hatte große phönizische Gebiete eingegliedert und sogar die tyrische Prinzessin Isebel geheiratet, für die eigens ein Baalstempel in Samaria errichtet wurde. Elias – der Name 'elijah' oder 'elijahu' bedeutet etwa: „mein Gott ist Jahwe“ – geht den Weg vom eifernden Fundamentalisten zum neuen Gottesbild des leisen, sanftmütigen Gottes, der nicht im Donner und Erdbeben erscheint, sondern im leichten Säuseln. Mit Elias neuem Gottesbild, zu dem auch die Integration des Schöpfungsgedankens gehört, vollziehe der Prophet – so Zahrnt – einen dritten Weg: keine fundamentalistische Abgrenzung, auch keine totale Öffnung, sondern „Kontinuität durch Wandlung“.

„Die Gottesgeschichte Israels begann jetzt nicht erst mit dem Auszug aus Ägypten und dem Bundesschluß am Sinai, sondern bereits mit der Erschaffung der Welt.“ – ein Tribut an die Fruchtbarkeitsriten der Baalsleute. Mit Elias wird Jahwe auch zuständig für den Regen und die Natur. Inwiefern Mendelssohn derlei theologische Überlegungen nahelagen, sei dahingestellt. Dennoch geht seine Titelfigur genau jenen Weg. Die Krise des Propheten zu Beginn des zweiten Teils kann ja durchaus als Folge des blutigen Tuns im ersten Teil gedeutet werden: dort werden die Baalspriester grausam hingeschlachtet – auf Elias Befehl hin. Mit fulminanter Wucht lässt der Komponist seinen Elias eifern („Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“) und die Blutopfer rechtfertigen, um ihn beim „Es ist genug“ in die Tiefe der Resignation zu stürzen, die dem eigenen gewalttätigen Handeln entspringt. Aber das ist nur die halbe Geschichte. Die entscheidende Theophanie auf dem Berg Horeb rundet das Bild erst ab und lässt das neue Gottesverständnis hervorbrechen, das übrigens in der Witwenszene schon einmal aufscheint.

Kein protestantischer Schluss

Von diesem Verständnis bis zum Lukasevangelium ist es kein allzu weiter Weg: „Der Menschensohn ist nicht gekommen, Menschenleben zu verderben, sondern zu retten.“ (Lk. 9, 55 ff.) Die Freunde Klingemann und Schubring, die hinsichtlich des Librettos von Mendelssohn kontaktiert wurden, konnten beide den Komponisten nur schwer zufriedenstellen. Waren es bei Klingemann z.T. auch berufliche Gründe, die eine intensivere Zusammenarbeit verhinderten – er war Diplomat der hannoverschen Gesandtschaft in London –, so lag das Problem beim Dessauer Pfarrer Schubring eindeutig im

konzeptionellen Bereich. „Ich erkenne jetzt mit der bestimmtesten Klarheit, daß das Oratorium keinen anderen als neutestamentlichen Schluß haben darf, ... Elias muß den alten Bund zum neuen verklären helfen, das ist seine große geschichtliche Bedeutung.“, schreibt Schubring am 15.6.1846. Mit diesem Brief bricht die Korrespondenz zwischen Komponist und Dichter ab.

Auch eine Frage nach dem Umgang mit Chorälen findet sich in Schubrings Zeilen: Mendelssohn beantwortet sie im Stück recht eindeutig – er verzichtet weitgehend darauf. Zwar gibt es mehrere choralartige Passagen, doch können diese nicht wie im PAULUS als Choräle im Sinne Bachscher Tradition gewertet werden, als Gesänge der andächtigen Gemeinde. In der in Birmingham erklangenen Erstfassung gab es mit „O Gott du frommer Gott“ ein direktes Choralzitat (in Nr.15), das Mendelssohn bei der Umarbeitung verschleierte und damit letztlich als lutherischen Choral eliminierte („Wirf dein Anliegen auf den Herrn“). Diese Abkehr von einer Grundfeste des Protestantismus korrespondiert mit mehreren Dokumenten, die u.a. von Eric Werner und Rainer Riehn als Beleg gewertet werden, dass Mendelssohn „die politische und gesellschaftliche Entwicklung, das Anwachsen des Antisemitismus, mit wachem Verstand verfolgte“ und eben kein lediglich apolitischer und gleich gar kein erzprotestantischer Komponist war, als den ihn viele Biografien sehen.

Auf Mendelssohns enge Bindung zur Gruppe des 'Lukasbundes', bald spöttisch die 'Nazarener' genannt, weist Martin Geck hin. Die Künstlergruppe um Overbeck, Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Veit und Schadow beriefen sich auf die Ideale von Dürer, Giotto, Fra Angelico und dem frühen Raffael. Ideengeschichtlich sind sie von der katholischen Romantik und von Friedrich Schlegel inspiriert, wenden sich gegen Entheiligung und Zersplitterung und suchen nach einem Weg zur naiven Frömmigkeit der vorreformatorischen Zeit.

Wulf Konold diagnostiziert darüberhinaus die Nähe zur 'Gefühlstheologie' Schleiermachers („Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern“) und den Gedanken Thibauts („Über Reinheit der Tonkunst“) – beides wichtige Anregungen für Mendelssohn und seine Erneuerung der Kirchenmusik: „Jede Art von Orthodoxie mißtraut letztlich der Macht der Musik, wo sie nicht vollständig im Dienste des Wortes und der Verkündigung steht; und so tendierte geistliche Musik, die sich nicht unterordnete, im bürgerlichen Zeitalter hinaus aus der Kirche, in den Konzertsaal...“ Dabei ginge es aber durchaus um das Erwecken andächtiger Gefühle – nur jenseits des Kirchenraumes, und sei es auf dem Musikfest.
Monotheistischer und dreieiniger Gott in einer Person

Rainer Riehn sieht im Eröffnungsteil des ELIAS den Grundkonflikt Mendelssohns festgehalten. Abgesehen davon, dass dieses Bekenntnis des Elias vor der Ouvertüre ohnehin alle Konventionen sprengt, wird hier der monotheistische Gott Israels mit den Dreiklangsschritten des dreieinigen christlichen Gottes angerufen und zusätzlich noch der 'diabolus in musica', der Tritonus, zitiert – im fortissimo zerschneidet dieser das piano begonnene Stück und gehört damit von Beginn an formend zum Ganzen.

Riehn verweist auf den Theologen Theodor Reik, der belegt, dass das Böse im präexilischen Judentum von Jahweh ausginge.

Weiterhin sind im Stück mehrere Kadenzen zu finden, jeweils dreiklangartig von oben fallend, die Eric Werner als jüdischen Melodien entlehnt entdeckt: „Und da ist niemand der sie tröstet“ (Nr. 2, Duett mit Chor – eine Nummer, die von der auf CD versammelten interpretatorischen Prominenz zumeist in flotten Vierteln musiziert wird, während die vorgeschriebenen MM 100 für die Achtel einen wirklich dringlichen Bittgesang erzeugen) – auf das Wort 'tröstet' fällt die Kadenzierung erstmals auf und kehrt sowohl in Nr. 21 (Sopran-Arie „Höre Israel“) als auch in der großen Elias-Arie (Nr. 26, „Es ist genug“) wieder. Die Verwendung des fallenden Motivs gerade an dieser Stelle ist nicht ohne eine gewisse musikgeschichtliche Pointe, beruft sich doch in dieser Arie Mendelssohn eindeutig auf Bachs Johannes-Passion. Wenn er nun dem verehrten und protestantischen Bach mit einer jüdisch geprägten Melodie nach runden einhundert Jahren zuruft „Es ist genug“, so mag an Zufall glauben, wer immer mag...

Seit dem 15. Jahrhundert war es in deutschen Synagogen üblich, an hohen Festtagen das ADONAI, ADONAI, ELRACHUM anzustimmen. Diese Weise findet sich in Nr. 34 des ELIAS („Der Herr ging vorüber“) ganz eindeutig zitiert, wie Eric Werner entdeckt hat und Rainer Riehn mitteilt, der fernerhin darauf verweist, wie Mendelssohn in Briefen dem Unterbewussten und dem 'Zuviel' der Empfindungen das Wort redet.

Ist es also der jüdische Gott, der hier vorübergeht? Nicht im Sturm, nicht im Erdbeben, auch nicht im Feuer, sondern im leichten Säuseln?

Vielleicht – aber auch Freund Schubring, dem protestantischen Pfarrer, wurde in gewisser Weise entsprochen: die Arie des Tenors (Nr. 39, „Dann werden die Gerechten leuchten“) zitiert das Matthäus-Evangelium; und von den letzten 3 Nummern weist mit dem Text aus Jesaja („Aber einer erwacht von Mitternacht“) die mittlere auf die eschatologische Bedeutung des Propheten Elias hin und wirft den Blick – allerdings, ohne ihn beim Namen zu nennen! – auf Christus, dessen Oratorium Mendelssohn noch schreiben wollte, aber nicht vollendet hat.

Es griffe also zu kurz, ELIAS nun zum jüdischen Oratorium zu stempeln – es ist vielmehr ein Werk des religiösen Dialogs! Und es wirkt möglicherweise gerade durch die eigene Biografie des Komponisten ganz im Wortsinne 'verzweifelt authentisch'.

ELLAS – eigentlich eine Oper?

NEIN, zu klar sind alle bisherigen Befunde, die das Werk ganz klar als auch vom Komponisten beabsichtigtes geistliches Oratorium klassifizieren. Es stellt sich in die Tradition Bachs, Händels und Haydns, diese ebenso aufgreifend wie erneuernd. 'Kontinuität durch Wandlung'... sh.o.

Und doch ein Stück weit auch JA!

Anders als im PAULUS verzichtet Mendelssohn auf einen Erzähler, es gibt nur handelnde Personen im Stück. Der Chor kann in den meisten Teilen als Volk eingeordnet werden, abwechselnd die Propheten Baals oder auch die Israeliten darstellend. Die dramatische Wucht der Musik ist unüberhörbar und auch deutlich intendiert!

Im einleitenden Zitat über die Sopranistin der Uraufführung („...die Musik bekam eine Art von liebenswürdigem Ausdruck, über den ich noch heute toll werden möchte...“) ist viel enthalten von Mendelssohns grundsätzlich dramatischem Ansatz für das Werk. Auch die Masse der Aufführenden spricht deutlich dafür.

Von Schubring kamen die Mahnungen sie „müßten noch neuen Fleiß anwenden, um das Dramatische herunterzudrücken und das Kirchliche zu heben und immer wieder darin zurückzulenken“. Dies nun passte Mendelssohn gar nicht und er antwortet: „Mit dem dramatischen Element scheint mir noch irgend ein Differenzpunkt zwischen uns zu sein; bei einem solchen Gegenstande wie Elias ... muß das Dramatische vorwalten“

Das tut es hoffentlich auch in unserer Aufführung, die nicht ganz die Zahlen von Birmingham erreicht, den Gedanken und Geist des Schöpfers und seiner vielen Initiativen um das Musikleben aber weiterzuführen sucht, in dem bspw. der Kinderchor (statt einer solistischen Besetzung) den Part der Engel übernimmt und junge Solistinnen und Solisten mit Rollendebüts sich vorstellen.

Sie verdeckt dabei hoffentlich nicht die von Martin Geck formulierte zweite Seite eines Mendelssohn-Bildes, eine dem Bild des konfliktlos komponierenden christlichen Künstlers entgegenstehende: „Es ist die des Einsamen, nicht Versöhnten, Volksbildung ist für Künstler von höchsten Graden eben doch ein zermürbendes Geschäft, kaum weniger entbehrungsreich als künstlerische Selbstverwirklichung.“

Und sie mag einem Wort Abraham Mendelssohns, dessen Andenken Felix verteidigte und ehrte, zu neuerlicher Kraft zu verhelfen. An Fanny schrieb er aus Anlass ihrer Konfirmation: „Ob Gott ist? Was Gott sei? Ob ein Theil unserer Selbst ewig sei und, nachdem der andere Theil vergangen fortlebe? und wo? und wie? – Alles das weiss ich nicht und hab Dich deswegen nie etwas darüber gelehrt. Allein ich weiss, dass es in mir und in Dir und in allen Menschen einen ewigen Hang zu allem Guten, Wahren und

Rechten und ein Gewissen giebt, welches uns mahnt und leitet, wenn wir uns davon entfernen. Ich weiss es, ich glaube daran, lebe in diesem Glauben und er ist meine Religion.... Die Form, unter der es Dir Dein Religionslehrer gesagt, ist geschichtlich und wie alle Menschensatzungen veränderlich. Vor einigen tausend Jahren war die jüdische Form die herrschende, dann die heidnische, jetzt ist es die christliche“ –
- wie oben gezeigt, hat Felix diese Worte ähnlich gekannt. Sie lassen tief in das Herz eines weisen Menschen blicken und beschreiben gleichermaßen die fundamentalen Probleme einer Zeit und ihrer Menschen.

In den Strom dieser Auseinandersetzungen stellt Felix Mendelssohn Bartholdy seinen Propheten Elias und mit ihm sich selbst. Das Werk kann als sein Testament verstanden werden.

Literaturnachweis:

Eichborn, Andreas: „Felix Mendelssohn Bartholdy – Elias“, Bärenreiter, Kassel 2005

Geck, Martin: „Von Beethoven bis Mahler“, rororo, Reinbek b. Hamburg, 2000

Kleßmann, Eckart: „Die Mendelssohns“, Artemis Verlag, Zürich und München 1990

Konold, Wulf: „Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit“, Laaber-Verlag, Regensburg, 1984

Musik-Konzepte, Band 14/15: „Felix Mendelssohn Bartholdy“, edition text+kritik, München, 1980

Pilkington, Michael: (Einführungstext zum ELLAS), Booklet zur CD-Aufnahme mit K. Masur, elatus, 1992

Richter, Arnd: „Mendelssohn – Leben Werke Dokumente“, Atlantis-Musikbuch Verlag, Zürich und Mainz, 2000

Todd, R. Larry: Vorwort zur Kritischen Ausgabe des ELLAS, Carus-Verlag, Stuttgart, 1995

Wehner, Ralph: „Elias“, Booklet zur CD-Aufnahme mit Ph. Herreweghe, harmonia mundi, 1993

Zahrnt, Heinz: „Das Leben Gottes“, Piper, München, 1997