

„**Laus deo**“ (Lob dem Gott) ist eine lateinische Floskel, mit der Joseph Haydn oft seine Kompositionen unterzeichnete. Als frommer Katholik, der seine musikalische Ausbildung am St. Stephansdom in Wien erhielt, war es ihm offenbar ein Anliegen, für die Fertigstellung einer Komposition Gott zu danken und ihn zu loben.

Nach der Aufführung seiner 101. Sinfonie „die Uhr“ im letzten Konzert des Kammerorchesters kam die Idee auf, dem Gotteslob in anderen Orchesterwerken nachzuspüren. Sucht man in Kirchenmusik, gegebenenfalls sogar mit Gesang, gibt es natürlich Werke zuhauf. In reiner Sinfonik – so sehr Gotteslob auch sublim darin stecken mag – ist es selten eindeutig nachzuweisen. Die heute zu Gehör kommenden Werke legitimieren sich einerseits durch Zitate aus der Liturgie und Chorälen, andererseits durch die Verwendung der Orgel, deren traditioneller Platz nun mal in der Kirche steht.

Wie Haydn war auch **Johannes Brahms** zeitlebens ein gläubiger Mensch, der für sein „Deutsches Requiem“ sogar statt der üblichen liturgisch vorgesehenen Texte eigens herausgesuchte Bibelstellen verwendete. Der Orgel hatte sich Brahms aber nur selten zugewandt, bei seinen ersten Versuchen noch aus Übungszwecken, bei seinen letzten Kompositionen überhaupt, den Choralvorspielen op. posth. 122 mit deutlichem Bezug zu seiner Lebenssituation: Sie entstanden 1896, in dem Jahr, als Clara Schumann starb, mit der Brahms zeitlebens eine tiefe Freundschaft verband. Mit ihrem Tod fand auch sein Lebenswille ein Ende. Er erkrankte schwer und starb im folgenden Jahr.

Entsprechend ist das vorherrschende Thema der von Brahms bearbeiteten Choräle der Tod. In seiner Widmung an Clara Schumanns Tochter bezeichnet er sie als "ganz eigentliches Totenopfer für Ihre geliebte Mutter". Im Druck erschienen sie erst nach seinem Tod mit der posthumen Opuszahl 122.

Der Bearbeitung von Paul Angerer für Streichorchester, die 1985 erschien, sind für die heutige Aufführung Bläser hinzugefügt, die die Choralzeilen hervorheben.

Brahms kam durch seine Gönner Robert und Clara Schumann zur Orgel. **Alexandre Guilmant** wuchs als Sohn eines Organisten sozusagen mit der Orgel auf – und diese ließ ihn zeit seines Lebens nicht mehr los. Als einer der Pariser Organisten neben Camille Saint-Saëns, Charles-Marie Widor und César Franck war er Zeitgenosse einer unerhört fruchtbaren Orgelepoche, die unmittelbar mit dem Bau klangreicher Orgeln aus dem Hause Cavallé-Coll in Zusammenhang stand. Sein kompositorisches Schaffen besteht mit Ausnahme weniger Vokalwerke und Klavierstücke aus Orgelkompositionen. Und so ist auch die 1. Symphonie für Orgel und Orchester eine eigene Bearbeitung seiner ersten Orgelsonate. Unnötig zu erwähnen, dass Guilmant bei der Uraufführung 1878 den Orgelpart selbst spielte.

Nachdem Martin Luther 1517 mit seinen Thesen die Reformation in Gang gesetzt hatte, wurde 1521 mit dem Wormser Edikt über ihn die Reichsacht verhängt. 1530 kam es zum Augsburger Reichstag, bei dem die Protestanten ihre „Confessio Augustana“ vortrugen, ein Bekenntnis zur gemeinsamen Kirche, das aber selbstbewusst Reformen vorschlug. Da Kaiser Karl V. die Reformen ablehnte, fand de facto damit die Kirchenspaltung statt, die de iure 1555 mit dem Augsburger Religionsfrieden akzeptiert wurde.

Anlässlich der 300. Wiederkehr der „Confessio Augustana“ schrieb **Felix Mendelssohn Bartholdy** 20-jährig (!) seine Reformationssinfonie. Da aufgrund der Pariser Julirevolution die Feierlichkeiten ins Wasser fielen, kam es erst 1832 zur Uraufführung unter der Leitung des Komponisten. Ihr war allerdings kein sonderlicher Erfolg beschieden und Mendelssohn verschloss das Werk in seinem Notenschrank, aus dessen „Gefängnis“ er es nicht „*entzwischen lassen*“ wollte. Somit wurde diese eigentlich zweite Sinfonie erst nach seinem Tod als fünfte und mit der verwirrend hohen Opuszahl 107 gedruckt.

Obwohl die Sinfonie klassisch viersätzig ist, beeinflusst die religiöse Thematik doch die Struktur. So werden in der Einleitung zum ersten Satz Anklänge an das gregorianische Magnificat hörbar. Der Übergang zum schnellen Teil dieses Satzes markiert das Zitat des „Dresdner Amens“, das auch Richard Wagner in seinem Parsifal verwendet. Auf den kurz gehaltenen langsamen Satz folgt als Hauptthema des vierten Satzes der Luther-Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“. Aber auch abseits der Zitate zeigt sich in der archaisierenden Satztechnik mit Choralvariation, Kontrapunkt und Fugato eine Hinwendung zu älterer Kirchenmusik.