

## Werkbeschreibungen, Interpretationen, Analysen

---

J. S. Bach: „Matthäus Passion“

Alte Musik und aktuelles Erleben

### **Konstanz und Wandel in der Rezeption der Matthäus-Passion**

Die Matthäus-Passion wurde zweimal uraufgeführt. Zum ersten Mal geschah dies (höchstwahrscheinlich) am Karfreitag 1729 in der Thomaskirche Leipzig. Es war die liturgische Erstaufführung eines für diese spezifische Gelegenheit geschaffenen Werks; der umfangreichsten, an Stilen, Besetzungen, Symbolen, Formen und Ausdrucksnuancen reichhaltigsten Komposition des Thomaskantors J. S. Bach. Die zweite Uraufführung ereignete sich ein Jahrhundert später am 11. März 1829 in der Berliner Singakademie unter der Leitung Felix Mendelssohn-Bartholdys. Es erklang im wesentlichen die gleiche Musik wie hundert Jahre zuvor, doch jetzt war es nicht eine singuläre Gelegenheitskomposition, die aufgeführt wurde, sondern ein universales Ideenkunstwerk, dessen existentiell umfassender Gehalt von einer romantischen Zeit der Gefühlsreligion als ihr eigenes Thema erkannt und mit einem Enthusiasmus aufgenommen wurde, der folgenreich für die gesamte zukünftige Musikgeschichte sein sollte. Als ein Doppeltes, als ein in doppelter Geburt in die Welt getretenes Werk, hat sich die Matthäus-Passion uns überliefert.

Die Aufführung in der Berliner Singakademie stand zwar nicht am Anfang der Wiederbeschäftigung mit dem Werk Bachs (diese hatte für eine relativ breite Öffentlichkeit schon vor der Jahrhundertwende mit der Gründung der Berliner Singakademie durch Karl Friedrich Fasch und mit der Veröffentlichung der Bachschen Motetten "für Singchöre" 1803 durch Johann Gottfried Schicht eingesetzt). Doch sie war die entscheidende, auf die Dauer eines Konzerts konzentrierte Initialzündung. Das Echo in der Öffentlichkeit, in Fach- und Tagespresse war unvergleichlich. Die damalige Geisteswelt schien spontan und gleichsam intuitiv erkannt zu haben, was Bedeutsames geschehen war: es ging dabei durchaus nicht nur um die Ausgrabung eines einzelnen Meisterwerks, sondern um nichts weniger als eine neue Ausrichtung musikalischen Geschichtsbewusstseins überhaupt. Friedrich Blume fasst zusammen:

"Nicht dass ein alter Meister, dessen eigene Zeitgenossen ihm Hochachtung und Schätzung auf gewissen Gebieten entgegenbrachten, ihn aber keineswegs als eine aussergewöhnliche Erscheinung begriffen (...) wieder zum Leben erweckt wurde, ist das Einzigartige an dem Vorgang, sondern dass sich 50 Jahre nach seinem Tode plötzlich der Kontakt eines spontanen Verständnisses schloss und von da an durch weitere 150 Jahre seine Nachwirkung in unvorstellbarem Masse answoll, um in diese Bewegung schliesslich die gesamte Musikpflege und das Musikdenken des Zeitalters mit hineinzureissen. Bachbewegung und musikalischer Historismus bedingen einander: aus dem erwachenden Geschichtsbewusstsein entsprang die Bachbewegung, an ihr und durch sie entfaltete sich die gesamte Historisierung der Musikpflege sowie die geschichtliche Musikforschung des 19. und 20. Jahrhunderts. Alles, was seitdem an Erschliessung der musikalischen Geschichte und ihrer Quellen, an Wiederbelebung alter Musik, an musikalischer Erneuerung und Wiederbesinnung geleistet worden ist, geht letzten Endes auf die Bachbewegung (...) zurück."

Die Matthäuspassion stand am Anfang der Bachbewegung, und sie blieb in deren Zentrum. Jeder Wiederbegegnung mit ihr haftet seit Mendelssohns Tat jenes Moment des Enthusiastischen an, das sie zum Auslöser höchstpersönlicher Publikums-Empfindungen machte.

"In dieser Woche habe ich dreimal die Matthäuspassion des göttlichen Bach gehört, jedesmal mit demselben Gefühl der unermesslichen Verwunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium", bekannte beispielsweise — ausgerechnet — Friedrich Nietzsche.

Hatten die Bemühungen Faschs, Schichts oder auch Zelters Bachs Musik noch zum Gegenstand eines historischen Inventars gemacht, das es denkmalpflegerisch zu schützen galt, so wurde sie durch Mendelssohn erstmals zum persönlichen geistigen Eigentum breiter kunstbeflissener Bürgerkreise. Schnell eigneten die Gesangvereine sich das Werk an, auf Berlin folgten von 1821 bis 1833 rasch Aufführungen in Breslau, Frankfurt, Stettin, Königsberg, Kassel. Dass Chordirektoren unter grosser persönlicher Aufopferung, angespornt durch kunstreligiöse Begeisterung und Entdeckerfreude die Aufführungen leiteten, wurde bald zur Regel.

Rückbesinnung und die Entdeckung des wiedergefundenen Alten als Eigenes hatte Mendelssohns Aufführung ausgelöst: Beides sollte die Rezeptionsgeschichte des Werks begleiten. Die dialektische Grundbewegung dabei ist ein Gegenspiel zwischen distanzierender Objektivierung und subjektiver Vereinnahmung, das sich bis heute fortsetzt. Dabei wurde das "originale Werk" (was immer man zu verschiedenen Zeiten dafür hielt) in regelmässigen Abständen von instrumentalem, aufführungspraktischem und ideologischem Ballast befreit und — sobald eine Interessenverlagerung vom Bereich persönlichen Erlebens hin zum Musealen drohte — wieder mit neuen, via

Forschung und Interpretation gefundenen Ideen und Sinnhaftigkeiten, oft genug auch neuen Klanggewändern versehen. Wechselweise wurde dabei nach Bedarf Bachs Notentext, bzw. Bachs "Sinn", wechselweise die zwei "verschiedenen Werke" beschworen: die barocke Gelegenheitskomposition, deren Sprache durch die Jahrhunderte fremd geworden ist, und das Ideenkunstwerk, das jederzeit spontan gefühltem Verständnis entgegenkommt.

Für lange Zeit wurde dabei Mendelssohns Wiedergabe auch zum Massstab für aufführungspraktische Details. Kürzungen, Spezialeffekte wie der a cappella gesungene Choral oder das dramatisch instrumentierte Erdbeben-Rezitativ wurden dabei zur Tradition und haben sich bis fast in unsere Zeit erhalten. Weitere Zutaten wie Posaunenstimmen oder instrumentierte Secco-Rezitative wurden in der Folge weit verbreitet, obwohl seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zuverlässiges Aufführungsmaterial der neuen Bach-Ausgabe verfügbar war. Oder müsste man sagen: "weil"? Waren all die bedenkenlosen Bearbeitungen ihrerseits eine Vereinnahmungsreaktion auf die nüchterne und ausserordentlich seriöse Arbeit der Bach-Herausgeber, vielleicht auch auf den Caecilianismus, als im Zuge der Palestrina-Renaissance Bach als Ausstellungsstück alter Musik neben anderen präsentiert wurde? Es war jedenfalls eine Frage der Zeit, bis erneut "Werktreue" beschworen wurde. Der Dirigent Siegfried Ochs beispielsweise tat dies 1912, als er mit spürbarem Stolz verkündete:

"In der am Busstag 1912 veranstalteten Aufführung des Berliner Philharmonischen Chores gelangte die Matthäus-Passion zum ersten Mal in Berlin vollständig und ohne jegliche Veränderung des Bachschen Notentextes zu Gehör. Es mag merkwürdig erscheinen, wenn man das erwähnt. Vielleicht war es aber die überhaupt erste Wiedergabe des Werkes seit Bachs Zeit, die sich vollkommen getreu an die Partitur gehalten hat..."

Geklungen haben muss solche "Authentizität" indessen mit Regerscher Opulenz, wie die Besetzung jenes Konzerts verrät:

"In jedem Chor rund einhundertfünfzig Personen, in jedem der beiden Orchester zwölf erste, zehn zweite Violinen, sechs Bratschen, vier Celli, ebenso viele Kontrabässe. Weiterhin je zwölf Flöten, zehn Oboen und noch besonders, mit wechselweiser Verwendung, zwei Oboi d'amore und Englisch-Hörner. Ausserdem war die Viola da Gamba und das Cembalo vertreten."

Der nächste Schub historischer Rückbesinnung erfolgte nur wenig später mit der Sing- und Orgelbewegung. Aufführungen der "Matthäus-Passion in Originalbesetzung" gab es etwa 1925 in München oder 1931 in Magdeburg, die orchestrierten Rezitative verschwanden nun allmählich und im Accompagnato-Rezitativ "O Schmerz" wurden wieder Blockflöten verwendet. Doch solche — an heutigen Ansprüchen gemessen immer

noch halbherzige — Besinnung auf historische Authentizität weckte prompt Widerspruch: abermals fürchtete man die Objektivierung, die das geliebte Werk der subjektiv gefühlten Zugänglichkeit zu entreissen drohte.

"Wo das Ideal eines objektivierten, aller vermeintlichen Interpreten-Willkür entzogenen Musik-Barock in Purismus auszuarten begann, ist es freilich zu Recht auf den Widerstand temperamentvoller und künstlerisch engagierter Musiker gestossen", schrieb noch 1967 der Musikwissenschaftler Martin Geck, und beobachtete eine willkommene "neo-romantische Gegenbewegung, mit der sich heute u.a. der Name Karl Richter verbindet". Auch Adorno polemisierte gegen die rund um die Jubiläumsfeiern im Bach-Jahr 1950 erstarkte Begeisterung für Originalinstrumente. "Sie geniessen die Ordnung seiner Musik, weil sie sich unterordnen dürfen", schrieb er in seinem Text "Bach gegen seine Liebhaber verteidigt". Von diesen werde Bach "in ein neutralisiertes Kulturgut" verwandelt, "in dem trüb das ästhetische Gelingen mit einer an sich nicht mehr substantiellen Wahrheit sich vermischt. Sie haben aus ihm einen Orgelfestspielkomponisten für wohlerhaltene Barockstädte gemacht, ein Stück Ideologie." Und nach (bei heutigem Wissensstand unhaltbaren) Spekulationen über die Unzulänglichkeiten barocker Instrumente widerspricht Adorno dem vielbeschworenen Primat der "Texttreue":

"Nie und an keiner Stelle ist der musikalische Notentext mit dem Werk identisch; stets vielmehr gefordert, in der Treue zum Text zugleich zu ergreifen, was er in sich verbirgt. Bar solcher Dialektik wird die Treue zum Verrat: die Interpretation, die sich um den musikalischen Sinn nicht kümmert, (...) verfehlt ihn. (...) Die Reflexion auf den Stil darf nicht den konkreten musikalischen Inhalt verdrängen und sich selbstzufrieden bei der Pose transzendenten Seins bescheiden. Sie muss der unter der klanglichen Oberfläche verborgenen, kompositorischen Struktur der Musik folgen."

Natürlich bedeutet naive Texttreue noch keine Authentizität. Vielmehr muss der Notentext interpretiert werden, jedoch nicht auf Grund diffuser Sinn-Spekulationen, sondern mittels der Kenntnis der ursprünglichen Aufführungspraktiken, welche in historischen Quellen dokumentiert sind. So würden heutige Barock-Verfechter wohl gegen Adorno argumentieren. Tatsächlich hat die vorderhand letzte und folgenreichste Rückbesinnungs-Bewegung (erste wirklich breite Publikumsresonanz fand sie durch Nikolaus Harnoncourts Einspielung der Matthäus-Passion von 1970) durchschlagend gezeigt, dass Leidenschaft und künstlerisches Temperament durchaus nicht im Gegensatz zu historischer Objektivität stehen müssen, ja durch Originalinstrumente, barocke Spieltechniken und Artikulationen eigentlich erst neu geweckt werden können. Die dabei gewonnenen Qualitäten sind unbestreitbar und durch keinen noch so tief empfundenen "Enthusiasmus" ersetzbar. Im Widerspiel von assimilierender Aneignung und musealer Ausstellung freilich wird damit eine bisher neue Stufe erreicht: Indem nun

auch die Affektseite des Werks gänzlich aus historischer Perspektive angegangen wird, entfernt sich das Werk weiter denn je vom Bereich subjektiver Zugänglichkeit, macht diese gewissermassen automatisch verdächtig. Das Ideal der digitalisierten Perfektion, wie sie heutige Tonträger bieten, trägt ausserdem das Seine zu einer nunmehr ultimativen Objektivierung bei, die vielleicht zum nahen Ende einer bewegten Rezeptionsgeschichte überhaupt führt: das rundum erkannte, beweisbar korrekt aufgenommene und abgespeicherte Werk kann dann endgültig archiviert werden.

Die Matthäus-Passion war einst Triebkraft und Inbegriff für eine noch uns heute prägende Musikauffassung, die im Alten das aktuelle Eigene erkannte. Wird der Umgang mit ihr wohl auch symptomatisch sein für ein kommendes Ende dieser Epoche? Oder wird ihre Rezeption noch neue Wendungen erfahren? Wird sie schlicht bleiben, was sie jetzt, in diesem Augenblick jedenfalls noch ist? Nämlich ein Angebot an Ausführende und Publikum, im lebendigen Moment und mit wach differenzierendem Bewusstsein zu erleben, wie grosse Musikgrosses Geschehen erzählt, kommentiert und zur unmittelbaren klingenden Gegenwart bringt.

© Michael Eidenbenz

Literatur:

Martin Geck, Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967

Th. W. Adorno, Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a.M., 1955  
Friedrich Blume in der MGG, Kassel 1949

---

L. v. Beethoven: „Missa Solemnis“
-----------------------------------

Zeit und Ewigkeit - Die "Ränder" der Missa Solemnis

### **Eine subjektive Hörerfahrung**

Beethovens "Missa solemnis" ist ein musikalisches Universum. Sie erschöpfend beschreiben zu wollen, wäre ein ebenso unmögliches wie unnötiges Unterfangen. Denn je länger, je öfter wir sie hören, desto weniger tritt sie uns als "Werk", als "Kunstobjekt" gegenüber, das wir umfassend betrachten, analysieren, begreifen können. Wir werden vielmehr Teil dieses Universums, wir sind "im" Werk: eine Position, von der aus die endgültige intellektuelle Durchdringung selbst als utopisches Ziel logisch unmöglich ist. Doch soll uns dies keinesfalls erlauben, in gedankenlosem Zurücklehnen allen Verstand auszuschalten und geheimnisvolle metaphysische Schauer "an sich" zu geniessen. Im Gegenteil: je unerklärlicher das Ganze, desto interessanter die Teilaspekte!

Diese Einleitung hat einerseits den Zweck der üblichen Einschränkung: in diesem Text kann selbstverständlich nur ein einzelner Aspekt der Missa solemnis zum Thema werden. Andererseits soll sie aber auch andeuten, dass gerade dieser kleine Teil von grosser inhaltlicher Bedeutung ist, ja letztlich vielleicht sogar die oben beschriebene "subjektive Hörerfahrung" erklären kann.

Eine pauschale und etwas klischeebedrohte Gegenüberstellung zu Beginn:

Die barocke Welt ist still. In diese Stille hinein klingt die Musik. Handwerklich kunstvoll, körperlich und plastisch steht sie da, mit definiertem Anfang und Ende, begrenzt durch klare metrische und harmonische Strukturen. Die romantische Welt dagegen klingt dauerhaft. Natur, Himmel und menschliche Seele sind Klang, in den sich die Musik sozusagen "einschaltet", um einen Teil davon erlebbar zu machen: geträumt, erahnt... (als ein optischer Ausdruck dieses Gegensatzes könnten Orgelprospekte gelten: wirken sie im 18. Jahrhundert räumlich stark präsent als bunt glitzernder, geschnitzter, verzierter Korpus, so sind sie im 19. Jahrhundert oft dunkel, flach, im Hintergrund der Kirche, woher religiöse Gefühle musikalisch herüberwehen). Beethoven nun steht gleichsam zwischen diesen zwei Musikanschauungen. D.h., das romantische Gefühlsweben ist ihm noch vollkommen fremd, die barocke oder eben auch "klassische" umgrenzte Körperlichkeit ist seine historisch-stilistische Voraussetzung, die er aber durchbricht, falls die künstlerische Aufgabe es erfordert. In der Missa solemnis tritt dies ein.

Ein Musikstück vor der und zur Zeit Beethovens setzt normalerweise auf den ersten Schlag des ersten Taktes ein. Allenfalls geht diesem ein abgesetzter Auftakt voran, der die metrische Betonung aber nur verstärkt. Nicht so Beethovens "Kyrie":



In feierlichem Forte setzt das volle Orchester mit einem D-Dur-Akkord ein — auf die 2, den "leichten" Teil des alla-breve-Taktes! Der Akkord wird über den Taktstrich gebunden und fügt sich erst durch den Auftakt zu seiner Wiederholung in den metrischen Fluss ein. Er ist also ein übergebundener Auftakt; die 1 des ersten vollen Takts aber wird durch einen kräftigen Trompeten- und Paukenschlag markiert: das Metrum ist gleichzeitig verschleiert und doch betont. Damit gewinnt die Musik inhaltliche Bedeutung: der "Kyrios", der hier angerufen wird, ist schon "vor der Zeit" da. Nicht in romantisch-diffusem Sinn "irgendwie und irgendwo schon immer", sondern nichts anderes als "vor" der Zeit, die exakt beginnt durch den demonstrativen Paukenschlag. Nicht "ahnungsvolles religiöses Gefühl" führt hier zur musikalischen Neuerung, sondern ein theologischer Kommentar zur Philosophie: Zwei Takte, ein Dur-

Dreiklang und die Begrenzung menschlicher Wahrnehmung durch Zeit und Raum sind zum Thema gemacht! In solchen Dimensionen denkt die *Missa solemnis*!

An Stellen wie dieser ist nichts zufällig oder überinterpretierbar. Solch signalhafte Elemente wie der Paukenschlag ("Achtung! Dies bedeutet etwas!") gibt es in Beethovens Gesamtwerk viele. Gleich die Fortsetzung dieser ersten Takte bringt etwas Ähnliches: Harmonisch geschieht in den ersten zwei Takten nichts – reines D-Dur, das erst nach seinem Verklängen über h-moll, e-moll, A-Dur sanft kadenziert. Das ist ein durchaus konventioneller Einfall: die *maestoso*-Anrufung des Herrn soll unverrückbar hingesezt, einfach und statisch erscheinen – viele andere Messen vor der *Missa solemnis* beginnen ähnlich. Hier aber erscheint der Einfall gesteigert: wenn in Takt 21 der Chor einsetzt, so wiederholt er zunächst die instrumentale Musik der ersten Takte. Im Wechsel mit dem Solo-Tenor wird der Kyrie-Ruf dreimal ausgeführt in drei verschiedenen Dreiklängen (D, G, A). Dazu aber erklingt im Orchester ein Orgelpunkt auf D, unverrückbar und zuletzt auch beharrlich dissonant. Die harmonische Unbewegtheit des Anfangs wird jetzt mit diesem durchgehaltenen D demonstrativ — es war also damals in den ersten Takten nicht bloss Konvention, sondern so gemeint: nichts rührt sich, solange der Herr angerufen wird! Und tatsächlich: erst und exakt mit dem Wort "eleison", der menschlichen Bitte also, endet der Orgelpunkt und lässt nun harmonische Bewegung und die Empfindung von Nähe wieder zu.

Doch zurück zu Anfang und Ende der Zeit. Beginnt das "Kyrie" "vor" der Zeit, so endet das "Gloria" "nach" ihr. Diese Stelle ist spektakulär und auf den ersten Blick verständlich: die "Gloria"-Fuge mit ihrem ekstatisch sich aufschraubenden Thema schliesst nach zweifacher Temposteigerung mit euphorisch geschmetterten Orchesterakkorden rhythmisch prägnant auf den ersten Viertel des letzten Takts. Nur der Chor "verfehlt" gleichsam den Schluss, sein letzter Ruf fällt über das Ende hinaus in den bereits zeitlosen Raum...



Und wiederum das Demonstrative: es genügt nicht, die Konvention zu brechen, der Bruch muss auch dargestellt sein. Leistete dies damals der Gegensatz zwischen Pauke und dem Rest des Orchesters, so hier derjenige zwischen Orchester und Chor.

Beethovens Musik ist im obigen "barocken" Sinn durchaus plastisch: als begrenzter Körper steht sie in Zeit und stillem Raum. Doch gleichzeitig weist sie mit aller Macht auf

ihren Inhalt hin, der dies nicht tut: der Herr war vor der Zeit, sein Ruhm ragt über sie hinaus. Der Anfang des Kyrie und der Schluss des Gloria bilden eine Art paradoxe Klammer.

Und der Gedanke wird in der Folge weiterentwickelt: zum ersten mal meldet sich nun der Mensch in der ersten Person zu Wort: "Credo" — "ich glaube". Und hier geschieht das Erstaunliche: Ragte Gott über die Ränder der Zeit hinaus, so kommt der Mensch zu spät. Die ersten "Credo"-Takte stellen dies dar:



The image shows a musical score for the beginning of the 'Credo' section. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line starts with a long note on 'Cre - do, cre - do'. The piano accompaniment is marked with dynamics such as *ff*, *sfz*, and *f*. The score is in B-flat major and 3/2 time.

Ein trivialer Höreindruck lässt sich analytisch bestätigen: irgendwie setzt diese Musik mitten drin ein. Die Grundtonart des "Credo" ist B-Dur. Dies wird aber frühestens (und auch da nicht sehr deutlich) im dritten Takt klar. Zuvor erklingen ein Es-Dur- und ein F-Dur-Dreiklang. Diese beiden Tonarten sind diejenigen Stufen, die B-Dur harmonisch definieren — in der simplen Kadenz B - Es - F - B. Doch das erste B-Dur, das die Kadenz eröffnen müsste, fehlt bei Beethoven. Rückwirkend denkt man sich's vielleicht nach drei Takten, doch gehört hat mans nicht. Es muss tatsächlich erklungen sein, **bevor** ich da war!

Die relativierte Zeit: bis jetzt war sie ein Thema, das die Musik in symbolhaft-konzentrierter Form assoziierte, sozusagen eine Randidee des jeweiligen Hauptgedankens ("Kyrie", "Gloria", "Credo"). Nun aber wird sie zum expliziten, musikalisch auszudeutenden Textinhalt: in der Fuge "et vitam venturi saeculi. Amen". Hier wird "Ewigkeit" nicht mehr nur als Beiklang angetönt. Jetzt muss Beethoven sie "darstellen", "ausmalen", "erfahrbar machen". Die Form dafür, die Fuge, ist traditionell vorgegeben. Daran hält sich Beethoven, wie überhaupt die Missa solemnis kein revolutionäres, sondern ein in seinen Grundbedingungen durchaus konventionelles Werk ist. Entscheidend aber ist, wie die Form gefüllt wird.

"Zeit" manifestiert sich musikalisch im Metrum und im Tempo. Wie das Metrum den Zeitbegriff relativieren kann, haben wir im Kyrie und im Gloria gesehen: durch synkopische Verunsicherungen beispielsweise. Nun erfolgt die Auflösung der Zeit durchs Tempo.

In ruhigem 3/2-Allegretto hebt die Fuge an, ein höchst artifizielles barockes Gebilde, gebaut nach allen Regeln der Kunst: Subjekt mit Kontrasubjekt, Thema-Umkehrung, Engführungen, Modulationen — alles ist vorhanden für einen würdigen Abschluss des grossen Glaubens-Satzes. Doch in geradezu gewalttätiger Modulation bricht der



Fugenablauf urplötzlich ab — und setzt erneut ein in erhöhtem Tempo. Mittels einer Temposteigerung verdichtete Leidenschaft und Emphase zu erzielen, ist eine konventionelle Technik: auch hier wählt Beethoven eine traditionelle Methode, verleiht ihr aber durch das "Wie" einmaligen Sinn.

Würde sich ein bescheidenerer Komponist damit begnügen, das Fugenthema mit den nötigen Abänderungen nun einfach und effektiv im schnelleren Thema zu starten, so weist Beethoven darauf hin, **dass** er es tut. Wiederum: mit demonstrativer Absicht. Zunächst nämlich erscheint das Thema noch einmal im alten Tempo in den Bässen. Gleichzeitig aber intonieren Streicher und Bläser das Kopfmotiv der neuen schnellen Version.

Als ob ein Kreisel mit der Peitsche angetrieben werden müsste, wird das bewährte alte Fugenthema in den Strudel der Zeit gestürzt. Und wiederum ist der übergebundene Auftakt dabei im Spiel. Mehr noch: beim späteren Choreinsatz wimmelt es geradezu von über den Taktstrich gebundenen Synkopen, während (wir kennen jetzt die Methode) die mitgehenden Streicher diese genau nicht ausführen, sondern mit unerbittlichen sforzati die regulären Halbe-Schläge betonen.

Ohne dass ein eigentliches accelerando geschieht, ist jetzt alles auf vorandrängende Geschwindigkeit ausgerichtet: die eng sequenzierenden Amen-Rufe, das immer kurzatmiger werdende Thema und schliesslich auch der Orgelpunkt auf F, der vermeintlich das Ende ankündigt. Doch stattdessen geschieht eine letzte Steigerung: die Polyphonie ist bereits aufgehoben, durch verdoppelte Notenwerte hat der Themenkopf bereits mehrmals eine Richtungsumkehrung angedeutet, da hält plötzlich alles still im breiten Grave. Es ereignet sich sozusagen ein paradoxes Phänomen: die sich immer schneller drehende Zeit produziert zuletzt Langsamkeit. Als ob ein Tor durchschritten würde, als ob — das Bild ist hier am Platz — der Himmel sich öffnete, wird ein neuer, ein letzter Zustand erreicht. Die Themenkonturen lösen sich auf in schlichte aufsteigende Tonleitern, die letzte metrische Prägnanz in den Amen-Rufen des Chors verhallt wie Relikte vergangenen Wollens im ausgebreiteten, ziellosen Raum.

Und hier enden diese Überlegungen, denn spätestens hier sind wir — der anfangs geschilderten subjektiven Hörerfahrung entsprechend — "im Werk drin". In einem Werk, das das Innen und Aussen des musikalischen Raums zum Thema macht, das ein theologisches Innen und Aussen der Zeit gestaltet, das die Abgrenzung seines eigenen Innen und Aussen schliesslich gar dem Hörenden verunmöglicht und das — so einfach, deutlich und echt — endet mit einer "Bitte um innern und äussern Frieden".

© Michael Eidenbenz

## Das "deutsche Requiem": Ein humanes Engagement

"Dächtest Du der Sache und mir gegenüber einfach, so wüsstest Du, wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört. Wie es mir also im geheimen Grunde ganz selbstverständlich erscheinen musste, dass es ihm auch gesungen würde."

Mit diesen Worten lehnte Johannes Brahms Mitte der siebziger Jahre Joseph Joachims Bitte ab, für eine Schumann-Gedenkfeier in Bonn ein spezielles Werk zu komponieren. Das "deutsche Requiem" trägt keine explizite Widmung. Selbst ein emphatisches "Den Menschen", das Brahms einmal als Titel erwogen hatte, war wieder verworfen worden. Dass er rund zehn Jahre nach der Uraufführung dennoch bekennt, es gehöre "überhaupt Schumann", deutet auf einen tieferen Zusammenhang als auf eine bloss äussere Geste der Zueignung. Als Robert Schumann sich 1853 in einem Wahnsinnsanfall in den Rhein stürzte und zwei Jahre später in der Nervenheilanstalt Bonn-Endenich nach entsetzlicher Krankheit starb, bedeutete dies für Brahms nicht nur den Verlust des Freundes und früheren Mentors. Schumanns Sterben war auch der Tod eines romantischen Genies, ja romantischer Genialität schlechthin. Die Umstände seines Todes hatten nichts Erhabenes, das zu Verklärung anregte, nichts davon hätte an ein romantisches Erlösungsdrama gemahnt. Schumanns Tod war Wahn und sinnloser Zerfall, der ausserdem eine Witwe und sieben Kinder hinterliess.

Brahms' Beschäftigung mit dem Tod, so wie sie im "deutschen Requiem" umgesetzt wird, ist eine allgemeine Antwort auf solches Sterben. Der Tod wird in diesem Oratorium absolut genommen, er wird nicht relativiert. Weder Christi Erlösungstat noch ein jüngstes Gericht, das Dramatik auch im Jenseits verspricht, kommen vor. Das Werk vertritt kein theoretisches Konzept, weder ein theologisches noch ein romantisch-philosophisches.

Die fehlende Verankerung in der christlichen Lehre wurde zur Zeit der Uraufführung als Mangel empfunden. Basel etwa lehnte aus diesem Grund die Uraufführung ab. In Bremen wurde sie 1868 nur unter der Bedingung akzeptiert, dass anstelle des noch nicht vollendeten 5. Satzes die Arie "Ich weiss, dass mein Erlöser lebet" aus Händels "Messia" eingefügt werde. Und auch der Dirigent Karl Rheintaler hatte Brahms dringend empfohlen, im letzten Satz, wo es heisst "selig sind die Toten von nun an" einen Hinweis auf Christus einzufügen, da diese Stelle ja offensichtlich auf Karfreitag verweise. Brahms jedoch stellte klar, dass er genau dies eben nicht gewollt habe und fügte hinzu: "Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es brauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch ein 'von nun an' nicht abdisputieren oder streichen kann." Hier spricht ein selbstbewusster Künstler des 19.

Jahrhunderts, der die Bibeltex te ihrer lyrischen Qualitäten wegen "brauchte", der um die eigenständige Wirkungsmacht des geschaffenen Kunstwerks weiss und sich verpflichtet hat, ausschliesslich dessen eigenen Gesetzmässigkeiten zu gehorchen.

Zum künstlerischen Selbstbewusstsein tritt nun aber bei Brahms auch ein gründlich-strenger Geist und eine ausserordentlich selbstkritische Haltung. Der Entschluss, die "letzten Dinge" absolut künstlerisch zu behandeln, äussert sich im Werk mit einer gewissen Scheu, ja eigentlich mit Entsagung. Eine leise Trauer über den Verlust des Erlösungsglaubens ist unüberhörbar. Und auf der Seite des kompositorischen Handwerks stellt sich und erfüllt Brahms höchste Ansprüche. Die zielsicher getroffene Auswahl der Bibeltex te bildet nur die Voraussetzung für eine musikalische Ausdeutung, die die Bedeutung des Werks in die Reihe der ihre Zeit überragenden Tonschöpfungen stellt.

Einige wenige Merkmale können hier nur angedeutet werden. Brahms beweist eine Gewissenhaftigkeit der Ausarbeitung auch im Kleinen, einen Kunstfleiss, der sich in einem minutiös gestalteten Wort-Ton-Verhältnis offenbart. Jeder Tonschritt, jede musikalische Geste, jede Melodielinie eröffnet sofort den Sinn einer Textstelle, ja eines einzigen Wortes. Da sind "Begleitstimmen" nicht untergeordnet, sondern ihrerseits Träger von anderen, weiteren Deutungsmöglichkeiten. Da hat die weiträumige Melodik über den Zeitstil hinaus sinngebende Bedeutung. Am meisten aber fällt wohl die enorme formale Kraft auf, ein starker Hang zur Dreiteiligkeit und Symmetrie, der Wille, nicht nur jeden einzelnen Satz sondern das ganze Werk mit einer formalen Klammer zusammenzuhalten. Solche Formprinzipien müssten in jener Zeit als die Entfaltung der Gefühle beengende Fesseln betrachtet werden, wären sie nicht logische notwendige Ausdrucksform von Brahms' Tonsprache. - Und schliesslich zeigt die Instrumentierung weit mehr als klang sinnliche Farbigkeit. Es hat Sinn, dass im ersten Satz nur die tiefen, aber vielfach geteilten Streicher spielen; der Einsatz des ganzen breiten Orchesterklangs unterstützt die traurige Gewalt des Todes im zweiten Satz; der Verzicht auf losschmetterndes Blech "zur Zeit der letzten Posaune" schützt das Begreifen der ZuhörerInnen vor oberflächlichen Klangorgien.

Das "deutsche Requiem" ist kein bekennendes, jedoch ein engagiertes Werk, sein Anliegen und sein Thema sind zu trösten alle, "die da Leid tragen". Seine künstlerische Kraft, die Vielfalt an Zugangsmöglichkeiten und eine durch alle Kunstfertigkeit durchscheinende unmittelbar anrührende Menschlichkeit haben ihm seine Beliebtheit bis heute erhalten.

© Michael Eidenbenz

Abraham und das Kindsopfer

### **Ein beiläufiger Blick in einen Abgrund der Zeiten**

"Lay not thy hand upon the lad, Neither do anything to him. Behold, A ram, caught in a thicket by its horns; Offer the Ram of Pride instead of him.' – But the old man would not so, but slew his son, And half the seed of Europe, one by one."

Die Passage in Britten's War Requiem ist bekannt: der liturgische Text "quam olim Abrahæ promisisti et semini ejus", als Fuge vertont und später wiederholt, wie es die Tradition vorgibt, liefert Britten das Stichwort zum Einschub der berühmten Geschichte von der Beinahe Opferung Isaaks durch seinen Vater. Die spektakuläre Schlusspointe Abraham richtet sich nicht nach dem Rat des Engels, sondern schlachtet seinen Sohn (allegorisch gedeutet für den Tod der halben Jugend Europas im Krieg) tatsächlich ist das eigentlich Bemerkenswerte der ganzen Stelle. Weiter fällt aber auch auf, dass Britten das Grundkonzept des ganzen Werks durchbricht, indem er hier exklusiv weder Texte von Wilfred Owen noch der liturgischen Totenmesse, sondern die umgearbeitete Erzählung aus 1. Mose 22 verwendet. Die spezielle Faszination, die Britten für diese Episode empfunden haben muss, zeigt sich ausserdem daran, dass er sie 1952 im "Canticle 2" für Alt, Tenor und Klavier bereits einmal vertont hatte: nach einem Text aus dem 15. Jahrhundert mit dem gewohnten Ausgang – wobei er dieses Canticle im War Requiem auch musikalisch zitierend wieder aufgreift. Eine in verschiedener Hinsicht auffällige Passage also, die aber auch Fragen offenlässt: Abraham folgt nicht dem Willen Gottes, so wie das Schlachten im Krieg nicht dem Willen Gottes entsprechen kann, selbst wenn die verblendete Menschheit glaubt, damit willkommene Opfer zu bringen (der gleichzeitig auftretende Knabenchor mit dem Text "Hostias et preces tibi offerimus" verleiht der Stelle einen zusätzlich sarkastischen Unterton).

So weit, so klar. Ein unbefriedigendes Gefühl, ein Einwand gegen die Stimmigkeit der Stelle bleibt aber. Wir wissen nämlich, dass "es" ja nicht "so war": Abraham hat "in Wirklichkeit" den Widder angenommen und den Sohn verschont, die "richtige" Legende ist ja die Darstellung des exemplarischen zweimaligen Gehorsams gegenüber dem Willen Gottes. Kriege aber, auch mit religiöser Rechtfertigung, gibt es natürlich trotzdem. Was im Text des War Requiem durch den assoziativen Zusammenhang und durch die "kabarettistische" Umänderung der Schlusspointe zusammenpasst, scheint ausserhalb des Textes, in der Wirklichkeit, nichts miteinander zu tun zu haben. Im Werk verläuft eine Trennung zwischen Gott, der das Gute verlangt, und den Menschen (inklusive Abraham), die dennoch das Böse tun, ausserhalb verläuft die Trennung im zum Guten wie zum Bösen ebenso fähigen Menschen selber, als

unerklärliche und beunruhigende Ursache für die ganze Brutalität der Menschheitsgeschichte.

Man könnte nun den festgestellten Bruch für eine Kritik an Britten verwenden, ihm etwa Simplifizierung zugunsten ästhetischer Einheitlichkeit vorwerfen, man kann aber auch die "Wirklichkeit" hinterfragen, zu der die "korrekte" Abraham/ Isaak-Geschichte gehört – und dies scheint für den Moment der spannendere Ansatz zu sein: wen oder was hat Abraham wohl – und warum? – tatsächlich geopfert?

Ob Abraham gelebt hat, als Einzelperson mit klar begrenzten Lebensdaten, weiss niemand. Es gibt aus seiner unmittelbaren Umgebung keine schriftlichen Zeugnisse, wir begeben uns ins Feld der Spekulation, wenn wir ihn uns als ersten der Patriarchen, als wandernden Gottsucher aus Ur in Chaldäa vorstellen, den es, allein, oder mit vielen anderen zusammen, aus irgendwelchen Gründen nach Kanaan verschlagen hat, und übernehmen damit die alttestamentliche Projektion verschiedenster Mythen und Geschichten auf einen einzelnen Mann. Wie er seinen Gott, der mit ihm den folgenschweren Bund geschlossen hat, nannte, wissen wir auch nicht. Vielleicht "Il", ein undeutbarer Name, der wohl erstmals einfach ein Wort für "Gott" gewesen war, mit verschiedenen anderen Namen in Verbindung gebracht wurde und als Stiergott ein Vorläufer Baals war, als "El", bzw. "El Eljon", "der Höchste", später aber auch zeitweise zum Gottesnamen für die Israeliten wurde. Vielleicht war es aber auch ein anderer aus der überreichen Götterwelt des vorderen Orients. Wie auch immer – jedenfalls hat nun dieser Gott Abraham aufgefordert, seinen Sohn zu töten und ihm darzubringen. So wie uns die Geschichte in Gen. 22 überliefert wird, handelt es sich um eine Legende, deren ausdrücklicher Zweck es ist, den unumstösslichen Gehorsam Abrahams, seine sofortige Bereitschaft, auch sein Liebstes seinem Gott zu opfern, zu veranschaulichen. Nun wäre dieses Charakteristikum Abrahams allerdings noch eindringlicher hervorgehoben, wenn die Geschichte dahinginge, dass Isaak tatsächlich getötet würde; dass er verschont wird, mildert ja die Botschaft in ihrer letzten Konsequenz. Der Schreiber dieses Genesis-Kapitels scheint also eine alte Geschichte übernommen und mit einer neuen Tendenz versehen zu haben, ohne sie vollständig und radikal seinen aktuellen Intentionen angepasst zu haben.

Es gehört zu den spannenden und unterhaltsamen Aufgaben im hermeneutischen Umgang mit Literatur, die verlorengegangenen Vorlagen eines überlieferten Textes gleichsam archäologisch auszugraben und spekulativ zu rekonstruieren. Im Falle der Abraham/IsaakLegende ist dies natürlich mehrfach getan worden (auf Literaturhinweise soll hier verzichtet werden). Eine plausible Erklärung findet sich in dem Versuch, die Geschichte als kultätiologische Sage zu deuten, als eine Erzählung also, die begründet, weshalb an einer bestimmten, damals bekannten heiligen Stelle, "el jir'ae" ("Gott sieht") genannt, Widderopfer dargebracht wurden.

Ein Relikt dieser ursprünglichen Tendenz ist etwa die für den neuen Zweck der ausschliesslichen Veranschaulichung von Abrahams Gehorsam unnötig umständliche Beschreibung der von Gott gewiesenen Opferstelle und des dreitägigen Wegs dorthin in Gen.22, 2–5: wo sich die Geschichte genau abgespielt hat, ist nur von Bedeutung, wenn es auch zu ihrem Zweck gehört, auf einen bestimmten, für die damaligen HörerInnen geographisch lokalisierbaren, offensichtlich bedeutsamen Ort hinzuweisen. In "el jir'ae" wurden also einst rituell Widder geopfert. Dass Abraham dies als erster getan haben soll, ergibt allerdings noch keine substantiell spannende Erzählung. Interessant wird sie erst durch den Umstand, dass hier einer einen Widder anstelle seines Kindes seinem Gott dargebracht haben soll. Ob dieser Mann nun Abraham hiess, oder ob, wie bei anderen Ereignissen auch, hier eine kanaanitische Sage in viel späterer israelitischer Zeit auf den Ur-Patriarchen projiziert wurde, sei dahingestellt –die Wahrscheinlichkeit spricht natürlich für letzteres. Jedenfalls war dieser Mann ausgezogen mit der für ihn gar nicht so aussergewöhnlichen Absicht, sein Kind in ritueller Handlung als Preis für die erhoffte Gunst seines Gottes zu töten. Um dies akzeptieren zu können, muss man sich vergegenwärtigen, dass das Menschenopfer, speziell auch das Kinderopfer, im gesamten vorderen Orient über sehr lange Zeit nicht gerade alltäglich, aber jedenfalls weit verbreitet war. Ausgrabungen vor allem in Kanaan, zum Teil auch in Mesopotamien, lassen etwa auf die spezielle Form des "Bauopfers" schliessen, bei dem Menschen bei der Grundsteinlegung zu einem wichtigen Gebäude lebendig eingemauert worden waren. Aber auch das Töten von Kindern bei Brandopfern war ein bekannter Brauch noch bis zur Zeit der Propheten. Im alten Testament finden sich zahlreiche Hinweise darauf, meist als Warnung, diesen "heidnischen" Brauch, der offensichtlich für die Menschen eine Versuchung darstellte, nicht auszuüben. Schon im 2. Mose wird geboten, das zu opfernde Kind gegen ein Tier auszutauschen, wenn das Opfer denn schon sein müsse: 2. Mose 13,13:

"Jede Erstgeburt vom Esel aber sollst du mit einem Lamm auslösen; willst du sie jedoch nicht auslösen, so brich ihr das Genick. Auch alle Erstgeburt von Menschen unter deinen Söhnen sollst du auslösen."

Und im 5.Mose erfolgt die deutliche Distanzierung, das Verbot des Brauchs: 5.Mose 12,31:

"Du sollst nicht so verfahren gegenüber dem Herrn, deinem Gott; denn alles, was dem Herrn ein Greuel ist und was er hasst, haben sie zu Ehren ihrer Götter getan; sogar ihre Söhne und ihre Töchter verbrannten sie ja ihren Göttern."

Offenbar aber wurde das Verbot dennoch immer wieder missachtet, was den Propheten später mehrfach Anlass war, in drastischer Rede davor zu warnen. So wettet etwa Jesaja in Jes. 57,3-5:

"Ihr aber, kommet herzu, ihr Kinder der Zeichendeuterin, Brut des Ehebrechers und der Dirne! Über wen macht ihr euch lustig? über wen reißt ihr das Maul auf und streckt ihr die Zunge heraus? Seid ihr nicht SündenKinder, eine Lügenbrut? die ihr in Brunst geratet bei den Terebinthen, unter jedem grünen Baum, die ihr die Kinder schlachtet in den Tälern inmitten der Felsenklüfte."

Oder auch Jeremia in Jer.19,3-5:

"So spricht der Herr der Heerscharen, der Gott Israels: Siehe, ich bringe Unheil über diesen Ort, dass jedem, der davon hört, die Ohren gellen sollen, darum weil sie mich verlassen und diese Stätte missbraucht und an ihr fremden Göttern geopfert haben, die weder sie noch ihre Väter noch die Könige Judas gekannt, und weil sie diese Stätte mit dem Blute Unschuldiger erfüllt und dem Baal Höhen gebaut haben, um ihre Kinder dem Baal als Brandopfer zu verbrennen, was ich ihnen niemals geboten und wovon ich ihnen nie etwas gesagt habe und was mir nie in den Sinn gekommen ist."

Vergleichbare Stellen finden sich weiter in 5.Mose 18,10; Ez. 16,20; 1.Kön. 16,34; 2.Kön. 17,17; 2.Kön. 23,10; 2.Kön. 3,26; Jer. 7,31; Jer. 32,34f. usw.

Ob die Menschenopfer tatsächlich so verbreitet waren, wie es die vielen Hinweise nur schon im alten Testament vermuten lassen, oder ob die Propheten oft nur das drastischste Beispiel suchten, um dem Volk seine Gottlosigkeit vor Augen zu führen, ist schwer zu sagen. Immerhin aber finden sich Spuren dieses Greuelbrauchs bei nahezu allen Völkern des Gebiets, von Babylon über Kanaan, ägypten, Karthago, die Phönizier bis eben auch zu den Israeliten – es werden Tausende gewesen sein, Kinder und Erwachsene, die über die Jahrhunderte auf diese Weise ums Leben kamen, verbrannt, geschlachtet, eingemauert...

War "Isaak" einer von ihnen? Es wird nun nötig, zwischen den verschiedenen "Abrahams" zu unterscheiden, die sich im Verlauf dieses Textes eingefunden haben. Es sind mittlerweile drei:  
– der Abraham des alten Testaments, der eine Prüfung seines Gehorsams erfolgreich besteht und dafür belohnt wird,  
– die Hauptfigur der alten, wohl vorisraelitischen kultätiologischen Sage, die als erste auf einer bekannten heiligen Stätte, später "el jir'ae" genannt, einen Widder statt seines Kindes opferte, wahrscheinlich aber kaum Abraham hiess,  
– und schliesslich mag es auch den tatsächlichen Abraham gegeben haben, den Wanderer aus Ur, dessen Nachruhm als Projektionsfläche für viele berühmte Geschichten gedient hat, von dem wir aber kaum etwas Originales mehr wissen. Ob dieser Abraham Zeit seines Lebens auch einmal ein Menschenopfer dargebracht hat ...-möglich ist es durchaus.

Die Menschen kamen und kommen auf grausame Ideen, wenn sie versuchen, ihr ihnen rätselhaftes Schicksal zu beeinflussen. Das Menschenopfer als religiöser Akt hat

indessen mit der Zeit seine Bedeutung verloren. Im neuen Testament opfert zwar noch einmal ein Vater seinen Sohn, verbunden mit der menschlichen Hoffnung, das Böse sei nun endgültig überwunden. Da das Böse aber, ebenso wie das Gute, im Menschen sitzt, ist er's nie losgeworden.

Wenn Britten in seinem War Requiem den Isaak sterben lässt, so hat er damit nur eine Geschichte abgeändert, nicht die "Wirklichkeit": der geschlachtete Isaak ist nichts als der menschliche Normalfall.

© Michael Eidenbenz

---

A. Bruckner: "F-moll-Messe"
-----------------------------

### **Ein Höhepunkt der Kirchenmusik**

Bruckners letzte Messe ist ein Auftragswerk des k.u.k. Obersthofmeisteramts für die Wiener Hofburgkapelle. Der innere Anlaß zur Komposition dürfte jedoch die Genesung von einem schweren Nervenleiden gewesen sein, das den Komponisten im Frühjahr 1867 befiel und zu einem längeren Kuraufenthalt geführt hatte. Gegen den Willen seines Arztes begann Bruckner die Komposition schon während der Kur. Er empfand die Messe als seine Retterin, die ihn kurz vor dem Absturz in den drohenden Wahnsinn ins Leben zurückholte.

Dieses großartige, tief innerliche und erschütternd fromme Werk gehört zu den schönsten Zeugnissen liturgischer Kunst. Hier erreicht die Kirchenmusik einen ihrer strahlenden Höhepunkte. Sie erklang am 16. Juni 1872 in der Wiener Augustinerkirche zu ersten Mal. Den Eingeweihten galt Bruckner längst als großer Meister, hatte er doch in Paris, Nancy und London als Organist Triumphe gefeiert, die von keinem Zeitgenossen überboten wurden. Nur in Wien erlebte er noch lange den Widerstand vieler Kritiker. Die f-moll-Messe gehört heute zu den beliebtesten Chorwerken der Romantik.

#### **Kyrie**

Das wichtigste Motiv, vier von der Tonika zur Dominante absteigende Töne, erklingt am Anfang des Kyrie: Eine Geste der Ehrfurcht und Demut, erweist es sich als einheitsstiftend für die ganze Messe. Diese Figur erscheint in mannigfacher Form, in der Umkehrung, in weite Melodien und Begleitstimmen eingebettet. Sie hat geradezu leitmotivische Bedeutung. Wie eine Klammer schliesst sie, letztendlich von der Oboe angestimmt, Anfang und Ende der Messe zusammen. Das Kyrie, traditionell und dem Text entsprechend dreiteilig, hat durch seine sinfonisch kompakte Form eine enorme emotionale Ausdruckskraft, die in der Coda über einer ostinat kreisenden Bassfigur den



dynamischen Höhepunkt erreicht, dem der Chor im grösstmöglichen Gegensatz, a cappella und pianissimo, ein „Kyrie eleison“ von höchster harmonischer Bedeutung anfügt: Die Modulation innerhalb eines einzigen Taktes vom Kyrie-C-Dur nach der „entferntesten“ Tonart Ges-Dur drückt erschütternd das „eleison“ aus, vom „Oben“ des Kyrie zum „Unten“ des „erbarme dich“. So wird bereits der erste Satz der f-moll-Messe zum in allen Schattierungen leidenschaftlichen, persönlichen Flehen um Erbarmen.

### **Gloria**

Gegensätze auch im Gloria: Mitten im überschwänglich jubelnden Lobgesang die geradezu zerknirschte Klage des „Qui tollis“. Diesen Satz krönt Bruckner mit einer 92 Takte langen Fuge, deren scharf geschnittenes Thema am Schluss des „Agnus Dei“ noch einmal aufgegriffen wird. Mit grosser Meisterschaft bewältigt Bruckner hier in schönster Ungezwungenheit die kniffligsten kontrapunktischen Künste, verwendet Engführungen, Umkehrungen und Vergrösserungen des Themas zur Steigerung der formalen Entwicklung – und verleiht auch diesem Satz eine vielschichtige, emotionale Dichte.

### **Credo**

Symbolische Kraft und felsenfeste Glaubenszuversicht klingt aus dem C-Dur-Chor-Unisono des Credo. Im lichten E-Dur hebt sich das visionäre Tenorsolo des „Et incarnatus est“ vom Al-fresco-Stil des Anfangs ab. In diesem „misterioso“ zu intonierenden Stück schweigen Bässe und Blechbläser. Die Solovioline umspielt meditativ den Gesang des Tenors, während leise pulsierende Holzbläserakkorde den zeitlichen Ablauf des aus der Ewigkeit herübergekommenen „Mensch-Gewordenen“ symbolisieren mögen. Mit dynamischer Urgewalt bricht das „Et resurrexit“ hervor und steigert sich noch zur Darstellung des Jüngsten Gerichts „cum gloria“, wo Bruckner mit dickem Bleistift ein dreifaches Fortissimo in die Partitur eingetragen (und das Datum „21. November 1867“ hinzugesetzt) und damit als die lauteste Stelle des ganzen Werkes gekennzeichnet hatte. – Wiederum unisono und pompös die „eine, heilige, katholische und apostolische Kirche“; aber bedeutungsvoll die höchst dramatische Musik für das Bekenntnis der Taufe, wo verminderte Septakkorde von rasenden Unisono-Tonleitern der Streicher umspielt werden: die Taufe – zur Vergebung der Sünden – als wichtigstes, „umkremplendes“ Heils-Ereignis im sündigen Wesen des Menschen? – Auch das Credo schliesst Bruckner mit einer Fuge ab, deren musikalische Form er gleichsam sprengt, wenn er ihren polyphonen Fluss immer wieder durch bekräftigende „Credo“-Rufe durchsetzt und damit dem Text wiederum eine erweiternde Dimension verleiht.

### **Sanctus**

In himmlische Sphären entrückt, beginnt der kürzeste Satz der Messe leise und zart und bricht erst beim Namen Gottes „Dominus Deus Sabaoth“ in strahlendes C-Dur aus.  
Benedictus

Dieser besonders innige As-Dur-Gesang des zum Weihnachtsfest 1867 komponierten

Benedictus erinnert an die „Gesangsgruppen“ in den Ecksätzen der Brucknerschen Sinfonien. In der Zweiten erscheint denn auch Musik aus diesem Teil. Auch hier eine bedeutungsvolle Beobachtung: Zwar beginnt der Satz mit einer wundervollen Cellokantilene, aber das Stück entwickelt sich wegen relativ kurzen, nicht zu Ende geführten, ja abgebrochenen Phrasen vorerst nur zögernd, bis ein eigenartiges, zweistimmiges Spiel der Geigen mit sozusagen „suchendem Charakter“ endlich zum dicht komponierten, sich ständig steigernden Satz überleitet. Bedeuten die Entwicklungsunterbrüche im ersten Teil ungewisses Erwarten oder gar Zweifel über den, „der da kommt im Namen des Herrn“? Der affirmativ kompakte zweite Teil die endlich gefundene Gewissheit? Die Wiederholung des auch zum Sanctus gehörenden „Pleni sunt coeli“, im schnellen Tempo und ausgesprochen fröhlich, könnte diese Vermutung bestätigen.

### **Agnus Dei**

Das anfangs klagende, ernste Agnus Dei mit den eindrücklichen „Miserere“-Bitten schliesslich nimmt im „Dona nobis pacem“ das Thema des Kyrie und der Gloria-Fuge wieder auf. Im Wechsel von a cappella-Stellen des Chores im äussersten Pianissimo mit inständigem, lautem, fast schreiendem Flehen um Frieden, zeigt auch dieser Teil den Willen nach leidenschaftlichem Ausdruck des religiösen Textes. Diese musikalische Sprache zeugt von Bruckners innerstem, kraftvollem Erleben, von einem vielschichtigen Glauben, der weit entfernt ist von der ihm gelegentlich nachgesagten naiven Frömmigkeit.

© Michael Eidenbenz

---

A. Dvorák: "Stabat mater"
---------------------------

Die geistliche Kantate "Stabat mater" ist Antonín Dvoráks erstes gewichtiges Kirchenmusikwerk. Als 35-jähriger skizzierte er im Frühjahr 1876 die Vertonung von Jacopone da Todis mittelalterlicher Mariensequenz in erweiterter Kantatenform. Ein äusserer Auftrag dazu bestand nicht, "Stabat mater" entstand aus freiem Entschluss im Sinne eines Bekenntniswerks. Über die innere Veranlassung dazu wurde viel spekuliert. Denkbar ist, dass der Tod seiner Tochter zwei Tage nach der Geburt im September des Vorjahres im Komponisten das Bild der schmerzhaften Gottesmutter lebendig werden liess. Tatsächlich war die Marienverehrung zumal in den katholischen Bezirken des slawischen Sprachgebietes, aus denen Dvorák stammte, stark verbreitet und dem Komponisten innig bekannt, zu dessen Persönlichkeitsbild ein starkes religiöses Gefühl gehörte.

Eine kunstspezifischere Vermutung zum Kompositionsmotiv äusserte Leos Janáček, der Dvorák bewunderte und mit seinem Wesen höchst vertraut war:

"Ein Augenblick beleuchtete mir blitzartig das Geheimnis seines Schaffens. Er fand keine Worte, die schroff genug waren gegen Skroups <Wo ist mein Heim?> ... und nicht lange danach komponierte er auf Skroups Motive die Musik zu <Kajetán Tyl>! Gereizt blätterte er in Berlioz' Requiem und bald wird das Erscheinen seines eigenen Requiems bekannt ... Empfing er mit gleichem Unwillen die Anregung zu seinen übrigen Werken?"

Tatsächlich hatte Dvorák im November 1875 in einer Aufführung des "Stabat Mater" von Franz Xaver Witt den Harmoniumpart gespielt. Witt war ein Hauptexponent der sentimental-restaurativen Kirchenmusikreform des Caecilianismus, mit dem Dvorák offenkundig nichts anfangen konnte. Wäre seine eigene Kantate mit ihrem "unreformierten" sinnlich-melodischen Reiz demnach aus Unwillen gegenüber dem musikalisch unbedarften Wittschen Werk provoziert worden? Wie auch immer: nach der Skizzierung traten 1876 andere Werke in den Vordergrund, um die er dringend ersucht worden war ("Klänge aus Mähren", Klavierkonzert, Männerchöre, Symphonische Variationen), oder aus lebhaftem persönlichem Interesse Priorität erhielten (die Oper "Bauer und Schelm"). "Stabat mater" blieb vorerst liegen.

Im Herbst 1877 aber schlug das Schicksal die Familie Dvorák zum zweitenmal. Mitte August vergiftete sich das einjährige Töchterchen tödlich, und nicht ganz einen Monat später, am 36. Geburtstag des Komponisten, starb der erstgeborene Sohn an Pocken. Auf diesen Schmerz nun reagierte Dvorák unmittelbar: nur wenige Wochen später nahm er die weggelegten "Stabat mater"-Skizzen wieder zur Hand und stellte innerhalb eines guten Monats deren Instrumentierung fertig.

Die Uraufführung erfolgte 1880 in Prag unter Adolf Cech, zwei Jahre später leitete Leos Janáček eine Wiedergabe in Mladá, eine weitere Aufführung folgte in Budapest. Und im Frühjahr 1883 brachte Joseph Barnby in einem seiner berühmten Oratorienkonzerte in der Royal Albert Hall das Werk dem Publikum Londons zu Gehör. Der Erfolg dieses Konzerts war gewaltig und sollte Dvoráks ganze künftige Laufbahn beeinflussen. Es folgte die Einladungs London, selber eine Wiederholung des Konzerts am 13. März 1884 zu dirigieren, was zum bisher grössten Triumph des noch immer um Anerkennung ringenden Komponisten wurde. Als "musical hero of the hour" bezeichnete die "Times" den Komponisten, und mehr noch als die Rezensenten schwärmte das Konzertpublikum. "Im Konzerte wurde ich gleich beim Eintreten vom Publikum mit stürmischem Beifall empfangen. Von Nummer zu Nummer wuchs die allgemeine Begeisterung und gegen Ende war der Applaus so gross, dass ich dem Publikum immer wieder danken musste. Zugleich wurde ich auch andererseits vom Orchester und Chor mit den herzlichsten Huldigungen überhäuft. Kurz, es fiel so aus, dass ich es mir besser nicht wünschen konnte."

Im oratorienversessenen England musste ein Werk auf Begeisterung stossen, das religiösen Inhalt mit einer so unpräzise spontanen, formal einfachen, in der Übersichtlichkeit der Tonsprache durchaus an Händel gemahnenden Weise behandelt. Darüber hinaus aber spricht aus Dvoráks "Stabat mater" auch eine den tragischen Gehalt stützende natürliche Heiterkeit und Zuversicht, die dem Werk seine Beliebtheit über die Zeit hinaus bis heute gesichert hat.

Der Schmerzensausdruck des Textes steht in der Vertonung auf einem Fundament von im besten Sinne naiv hoffender Frömmigkeit. Dvoráks optimistische Tonart D-Dur bildet gleichsam den leuchtenden Goldgrund für die Leidensgebärden, für Steigerungen, Blech-Akzente, Chromatik und Kulminationen im verminderten Septakkord. Und zuletzt, wenn das Material der Anfangstakte zu einer riesigen Reprise wiederverwendet wird, erfährt das Werk sein eigentliches Ziel in hymnischer Heilsgewissheit. Sinfonisches Strömen bestimmt die Behandlung des Textes, dessen Sprachgerüst mehr im Hintergrund spürbar ist. Nicht Exegese des einzelnen Wortes sondern Visionen und Bilder von umfassender Kraft dominieren die Musik. Die ersten Takte mögen dies verdeutlichen: Das in Oktaven sich ausbreitende Fis, die Terz der Haupttonart D-Dur, kann als Sinnbild für das Kreuz, die in verminderten Intervallen absinkende Figur für die demütige Haltung Marias verstanden werden. Beides zusammen bestimmt dann aber, gelöst von enger Symbolhaftigkeit, den ganzen ersten Abschnitt in frei fliessender meditativer Musizierhaltung. Die lyrische Grundhaltung des gesamten Werks, das Primat der musikalischen Form vor dem theologischen Detail und ein gewisser slawischer Akzent verleihen diesem "Stabat mater" den starken Anstrich von einer "Diesseitigkeit", die später in der "Glagolitischen Messe" des Dvorák-Verehrers Janáček zu einem speziellen Aspekt tschechischer Messekomposition werden sollte. Natürlichkeit des Gefühls, Schlichtheit der Rede, Aufrichtigkeit des Ausdrucks – solche Werte stellen Ansprüche an Ausführung wie Rezeption dieser Musik. Hier Sentimentalität erzielen oder vernehmen zu wollen, wäre gänzlich verfehlt. Schlichtheit wird zum diffizilen künstlerischen Mass, Innigkeit und emotionale Klarheit kann der Lohn des Konzerterlebnisses werden.

A. Dvorák: „Requiem“
----------------------

### **Dvorák hören!**

Auf einer imaginären Hitliste grosser Chororatorien dürfte Antonin Dvoráks Requiem wohl einen achtbaren, aber kaum einen der unbestrittenen Spitzenränge belegen. Selbst unter den bei Chorkonzertgängern so beliebten Requiemvertonungen gehört es wohl nicht zu den unumstösslichen Favoriten: Mozarts Requiem ist mysteriöser, Berlioz'

spektakulärer, Verdis reicher an Ohrwürmern und Brahms' tröstlicher. Andererseits wird es doch wiederum zu oft aufgeführt, als dass es als Geheimtip propagiert werden könnte. Es ist sozusagen ein Werk, das sich einem nicht aufdrängt, weder durch extrovertierte musikalische Sensationen noch durch irgendwelche pittoreske Anekdoten um seine Entstehungsgeschichte.

Auslösende Erfahrung für das frühere Oratorium "Stabat mater" soll der Tod seiner beiden Kinder gewesen sein; Dvoráks Amerika-Erlebnis schlug sich in der 9. Sinfonie "Aus der neuen Welt" nieder (und auch hier hat das biographisch-exotische Moment der Neunten eine herausragende Popularität verschafft, die die mindestens gleichbedeutenden Sinfonien 7 und 8 überschattet) –; für die Komposition des Requiem jedoch lag weder ein eigentlicher Auftrag vor, noch ist ein privates initiiertes Ereignis bekannt. Denkbar ist, dass Dvorák mit dem Requiem einem im Zeitalter der Gesangsvereins-Gründungen akuten Bedarf an zeitgenössischen Oratorien entgegenkommen wollte; denkbar ist, dass englische Musikkreise, die sich seit einigen Jahren Dvoráks Werken sehr zugetan zeigten, ihn inoffiziell zu einem grossen Chorwerk aufforderten (in Birmingham wurde das Requiem denn auch am 9. Oktober 1890) uraufgeführt. Denkbar ist aber auch, dass den Komponisten die Herausforderungen reizten, die ein umfangreicher, vielgestaltiger und durch seine lateinische Sprache distanzierender Text an seine formale Gestaltungskraft bot.

Die für einen Biographen interessante Frage nach einem äusseren Kompositionsanlass mag hier gleichgültig sein, die These aber, dass sie sich letztlich in rein musikalisch-formalem, also künstlerischem Bereich beantwortet, folgt einer Hör-Erfahrung, die in der Partitur ihre Bestätigung und Erfahrung findet.

Zunächst die Erfahrung, in aller subjektiven Unverbindlichkeit formuliert: In Dvoráks Requiem herrscht der lyrische Gestus vor. Kaum treten abrupte Überraschungen als dramatische Effekte auf wie etwa bei Verdi, sondern die poetische Vielfalt des Textes wird in einer weit ausladenden Palette nuancierter Expressionen und Melodien umgesetzt. Dvoráks melodische Erfindungskraft ist berühmt. "Der Kerl hat mehr Ideen als wir alle. Aus seinen Abfällen könnte sich jeder andere die Hauptthemen zusammenklauben", äusserte sich beispielsweise Johannes Brahms. (Auf der anderen Seite ist sein Beharren auf dem nachsingbaren, periodisch gebauten Thema zu Zeiten, da sich bei Wagner und seinen Nachfolgern bis hin zu Schönberg die abgegrenzte Melodie mehr und mehr aufzulösen begann, auch ein deutlich konservativer Zug). Nun ist aber das Requiem alles andere als eine beliebige Aneinanderreihung schöner Melodien, sondern es erweckt vielmehr den Eindruck, dass hier aus einer gänzlich unspektakulären, aber irgendwie zwingenden Notwendigkeit ein Abschnitt auf den nächsten folgt, ja dass selbst bei abrupten Wechseln des Affekts die Überraschung etwas

bereits Vertrautes zeigt, dass verschiedene und gegensätzliche Äusserungen irgendwo einen gemeinsamen Kern haben.

Ein Blick in die Partitur kann diesen Eindruck leicht begründen. Wie sparsam Dvorák im Grunde mit melodischen Einfällen umgeht, wie die effiziente Verwendung eines einzigen motivischen Elements die Wirkung einer musikalischen Folgerichtigkeit erzielen kann, sei am Beispiel der letzten drei Sätze des Requiems "Sanctus", "Pie Jesu", "Agnus Dei" gezeigt.

Das "Sanctus"-Thema lautet:



Davon wird für den ersten Choreinsatz zunächst nur der letzte Takt aufgegriffen:



Der gebrochene Septakkord des "Pleni sunt" scheint zunächst neu (Klavierauszug S. 183), wandelt sich aber bald zum gebrochenen Dreiklang, der im Choreinsatz Seite 185 seine definitive Gestalt findet: als leichte Veränderung des "Sanctus"-Themenkopfes:



Im Orchester ist dieses "Pleni"-Thema auch während des ganzen "Benedictus" präsent und bildet mit dem zweiten "Hosanna" den Abschluss des Satzes.

Der nächste Satz "Pie Jesu" bringt den im "Pleni sunt" zum Dreiklang angereicherten "Sanctus"-Themenkopf wieder in seiner ursprünglichen Quint-Oktav-Gestalt:



Losgelöst erklingt das 3-Ton-Motiv zum Schluss im Englischhorn und wird im anschliessenden "Agnus Dei" sofort als Einleitung wieder aufgegriffen, nunmehr aufsteigend expandierend, um jedoch, in seinem Aufbegehren gleichsam verpuffend, in die resignative Geste des im ganzen Werk präsenten "Leitmotivs" zu münden:



Ohne damit Symbolhaftigkeit zu suggerieren, ohne eine interpretationsbedürftige inhaltliche Entwicklung zu behaupten, wird mit diesem Mittel der diskreten Themenverwandtschaft auf Grund von nur drei Tönen eine innere Geschlossenheit der Musik über mehrere Sätze hinweg erreicht.

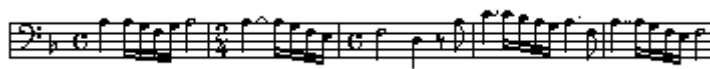
Neben der sukzessiven Folgerichtigkeit der thematischen Erfindung sorgt aber auch eine bewusst gestaltete Architektur für den "grossen Atem" des Werks: Die ersten zwei Sätze des zweiten Teils "Offertorium" und "Hostias", sind nur schon durch die Wiederholung der Fuge "quam olim Abrahae" ineinander verschränkt. Darüber hinaus sind sie aber auch durch einen ähnlichen symmetrischen Aufbau und durch die Verwendung gemeinsamer Themen zur Einheit gebunden, wie das folgende Schema veranschaulichen soll:

**Offertorium:**

A Orch.-Einleitung



B "Domine..." (Chor)



A "Domine..." (Alt)

B "Domine..." (Chor)

A "Domine..." (Bass)

A "Domine..." (Chor)

C "Libera..." (längerer, selbständiger Zwischenteil Soli + Chor)

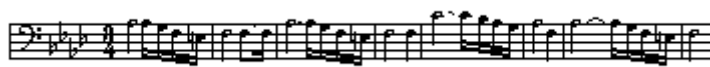
A "sed signifer..." (Chor)

D Fuge



**"Pie Jesu":**

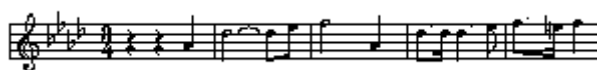
B "Domine..." (Bass)



E "Hostias..." (Alt)

B "Tu suscipe..." (Bass)

F "Tu suscipe..." (Tenor)



G "Fac eas..." (Chor)



B "Domine..." (Alt)

E "Hostias..." (Sopran)

B "Tu suscipe..." (Bass)

F "Tu suscipe..." (Alt)

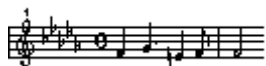
G "Fac eas..." (Chor)

D Fuge

Auch hier fällt — neben der offensichtlichen Identität des B-Themas in beiden Sätzen — auf, wie eng sich die einzelnen Themen aneinander anlehnen: so sind etwa das A- und das E-Thema in Gestus und Ambitus nicht allzu fern vom Fugenthema, eine direkte Anspielung an dieses ist aber gewiss das Thema G "Fac eas...", wodurch die Wiederholung der Fuge kaum bewusst spürbar, aber organisch-selbstverständlich vorbereitet wird.

Ein Schema wie das obige ist natürlich eine anfechtbare Abstraktion, seine Relationen stimmen nicht mit der zeitlichen Ausdehnung der einzelnen Abschnitte in der Musik überein, und im Schema offensichtliche Analogien sind musikalisch durch verändertes Tongeschlecht, verschiedene Tempi usw. verschleiert. Überhaupt würde wohl niemand behaupten, dass ausgerechnet das Dvorák-Requiem zum detailversessenen analytischen Hören herausfordere. Gerade der unerschöpfliche Erfindungsreichtum Dvoráks aber braucht offensichtlich die selbstauferlegte Beschränkung durch die kontrollierte und schematisierende Form (und kann sie sich auch leisten!): nicht um handwerkliche Virtuosität zu demonstrieren, sondern um sie im Gegenteil wieder zu verwischen und die nunmehr fassliche Expression für sich selbst wirken zu lassen.

Die Kunstfertigkeit des diskreten Umgangs mit der Form, seine innere und äussere Geschlossenheit machen das ganze Requiem zum in sich ruhenden, distanzierten, "absoluten" Kunstwerk. Scheinbar. Denn dieser abgeschlossene, "fertige" Komplex wird immer wieder aufgebrochen durch das von dem ersten bis zu den letzten Takten omnipräsente "Leitmotiv"



Undefiniert in seiner Tonart, verwischt in seinen metrischen Konturen, gibt es bald das Material für ganze Abschnitte, taucht bald unvermutet in einer Nebenstimme auf, ist einmal vordergründig und kräftig, einmal verzagt oder klagend, dann wieder geradezu aufdringlich: eine unausweichliche Chiffre der Verunsicherung, des Unwissens darüber, was der Tod letztlich ist... Und spätestens hier versagt die Analyse, wird die Objektivität des Kunstwerks wieder ins Subjektive gekehrt: nicht als Aussage allerdings, sondern allenfalls als Frage, auf jeden Fall dem Verständnis des Hörers überlassen.

Das Dvorák-Requiem ist kein "spektakuläres" Werk, Dvoráks Musik überhaupt masst sich kaum je den Anspruch an, "sensationell" zu wirken. Gerade deshalb kann man sich in ihr täuschen, sie unterschätzen, für zu gefällig halten. Man muss ihr genau zuhören um zu erleben, wie unvermutet die Affekte ändern, wie sich (etwa in der 8. Sinfonie) scheinbar



gültige Heiterkeit in grossen Ernst wandelt... um sich gerade von diesem konservativen Komponisten vielleicht sogar verunsichern zu lassen. Dvorák hören!...

© Michael Eidenbenz

---

J. Haydn: „Die Schöpfung“
---------------------------

### **Der Weltgeist ruht**

Das Libretto, das Haydn von seinem Londoner Freund und Impresario, dem Kapellmeister Solomon zur Vertonung vorgeschlagen wurde, war rund fünfzig Jahre früher für Händel geschrieben, von diesem aber nicht vertont worden. Lidley hatte John Miltons "Paradise lost" bearbeitet und in eine Text- und Bilderfülle gekleidet, die Händels Oratorienschema wohl widersprach. Die Aussicht, das Werk des grossen Vorbildes weiterzuführen und die Tradition zu vollenden, dürfte für Haydn verlockend gewesen sein. Er überreichte Lidleys Buch an Gottfried van Swieten, der es übersetzte und mit zahlreichen, zum Teil sehr detaillierten Anweisungen zur Komposition versah (z.B.: "Die Worte 'Es werde Licht' dürfen nur einmal gesagt werden!" oder: "Die Bewegung der Fische soll schnell sein..."). Mitglieder der adeligen Liebhabergesellschaft sicherten Haydn ein ansehnliches Honorar und finanzierten die Uraufführung. Diese fand am 29. April im Palais Schwarzenberg auf dem Wiener Mehlmarkt statt. 18 Berittene mit zwölf Polizisten waren beauftragt, die Menge der Zuschauerinnen und Zuschauer, Wagen und Sänften in Ordnung zu halten. Ein knappes Jahr später wurde "Die Schöpfung" im Burgtheater zum ersten Mal öffentlich aufgeführt, worauf sie ihren beispiellosen Erfolgzug um die Welt und durch die Jahrhunderte antrat.

Die Spannung in der Polarität von Nichts und Sein ist die Voraussetzung für den Beweis göttlicher Macht und Güte, den das Werk darlegt. Es hebt an mit der "Vorstellung des Chaos", einem der merkwürdigsten Instrumentalsätze der Musikgeschichte mit ziellos schweifenden Harmonien, unaufgelösten Dissonanzen und vagierenden thematischen Rudimenten. Das Gestaltlose wird hier Gestalt, grandioser Hintergrund für die folgenden heiteren Bilder der Weltschöpfung. Denn schon im 86. Takt ist das Chaos zu Ende und es erklingt der berühmteste C-Dur-Akkord des 18. Jahrhunderts. Über 34 Nummern, Rezitative, Chöre, Arien und Ensembles verschiedenster Formen strahlt das freundliche Licht weiter, das von ihm ausgeht: als Anfang und Grund allen glücklichen Seins.

Ein anderer bedeutsamer C-Dur-Einbruch ereignete sich zehn Jahre später in Beethovens 5. Sinfonie. Dort ist die Tonart Ziel und Kulminationspunkt einer Per-aspera-ad-astra-Entwicklung, erlitten, erkämpft und als Schlussvision eine Utopie. Was

Beethoven erringt, entspringt Haydn auf sein künstlerisches Geheiss aus staunendem Welt- und Gotteserleben. Selbst die Tochter aus Elysium, der Götterfunke utopischer menschlicher Brüderlichkeit, ist bei Haydn von Beginn weg da, ja Ausdruck des Daseins überhaupt: Vor Freude brüllend steht der Löwe da...

"Die Schöpfung" steht an einer musikgeschichtlichen Scharnierstelle: In der Zeit rückwärts orientiert sie sich an der Tradition Händels, deren barocke Prachtentfaltungen sie mit der warmen Menschlichkeit der Wiener Klassik aufnimmt und durch die in der Mess-, Singspiel- und Opernkomposition gewonnene Erfahrung modifiziert. Progressiv wirkte sie als – zusammen mit den "Jahreszeiten" – wichtigstes Repertoirestück für die vielen neugegründeten Chorvereinigungen und Singakademien, die die Chorkultur im 19. Jahrhundert entscheidend prägen sollten.

Direkte Nachahmer hat das Werk freilich nicht gefunden. Mendelssohns Oratorien berufen sich auf Bach und Händel, Schumann entfaltete eine eigenständige romantisch-phantastische Ästhetik, Berlioz, Liszt und andere verfolgten Wege einer neuen religiös-poetischen Welterfahrung. Im Grunde enthebt sich Haydns reichstes Werk einer Funktionalisierung durch historisches Musikverständnis. Es ist jenem glücklichen Moment entsprungen, als der Weltgeist noch ausruhte, bevor er zu seinem anstrengenden Ritt durch den Fortschritt hin zur Moderne ansetzte. Ein glücklicher Moment, der Ewigkeit schafft, Verheerungen durch reale Gegenwart unbekümmert überdauert und lächelnd Kritik an seinem Natur- und Menschenbild (etwa am Verhältnis der Geschlechter) abgleiten lässt. Der Urgrund dieses Moments aber ist die Demut.

Die Löwenfreude trillert mit tiefem Kontrafagott, mit schnellen Streicherläufen schießt der gelenkige Tiger hervor, in chromatischen Basslinien windet sich am Boden das Gewürm, mit kompositorischer Raffinesse geht in stiller Majestät die Sonne erstmals auf. Im absichtsvoll schlichten Secco-Rezitativ dagegen wird die Erschaffung des Menschen erzählt, der sich einfügt in die paradiesisch unberührte und ungefährliche Natur, seinen Stolz als Krönung der Schöpfung mit Demut trägt, nichts von Sündenfall weiss, noch – in dieser Haltung – je wissen wird. Vielleicht spricht daraus die Erfahrung jenes Blicks ins All, den Haydn einst durch das Teleskop des Oboisten und Astronomen William Herschel tun durfte. Haydns Reaktion ist überliefert: Eine halbe Stunde war er sprachlos, dann ein Gestammel: "... so hoch – so weit..."

© Michael Eidenbenz

---

E. Hess: "Jeremia"
--------------------

## Das Werk eines Schweizer Komponisten

Das Werkverzeichnis von Ernst Hess zählt über dreihundert Kompositionen und Bearbeitungen auf, die Palette seiner musikalischen, musikpädagogischen und -wissenschaftlichen Tätigkeiten Zeit seines Lebens ist reichhaltig und breit gefächert. Ernst Hess muss - den verschiedenen Nachrufen und Dokumenten seines Wirkens nach zu schliessen - für die Schweiz, und im besonderen für den Raum Zürich eine wichtige und prägende Musikerpersönlichkeit gewesen sein. Und dennoch kennt man heute seinen Namen kaum mehr, Aufführungen seiner Werke sind äusserst rar, Literatur und Lexikoneintragungen über sein Wirken sind selten und knapp. Beides, die breite Entfaltung eines grossen musikalischen Potentials, wie das schnelle Vergessen der daraus entwachsenen Früchte, mag vielerlei Gründe haben, gewiss auch persönlich-künstlerische. Lässt man aber die Frage nach den Ursachen beiseite und beschränkt man sich auf die möglichst wertungsfreie Beobachtung der beruflichen Biographie, so stellt man zahlreiche Zeichen daran fest, die man als typisch schweizerisch, als symptomatisch für die Situation eines Schweizer Komponisten in den ersten drei Vierteln des Jahrhunderts empfinden kann.

Die generelle Frage nach dem "typisch Schweizerischen" der hiesigen Musik ist allerdings äusserst kompliziert und man ist - führt man sich nur etwa die grossen Unterschiede innerhalb der älteren Generation von Schweizer Komponisten, bzw. (Re-)Immigranten wie Schoeck, Honegger, Martin oder gar Vogel vor Augen - geneigt, die "Schweizer Musik" vielmehr als ein "Feld der Individualitäten" zu charakterisieren, was seinerseits wiederum typisch für eine Nation sein könnte, deren kulturelle Identität durch starke Nachbarschaften immer imitiert war. Das "typisch Schweizerische" (oder vielleicht besser "Deutschschweizerische") wird also auch bei Hess eher marginal sein, wirkt aber doch, wie mir scheint, in einer Weise zurück auf sein Werk, dass es, als Ansatz einer Rezeption auch des "Jeremia", einige Ueberlegungen wert sein kann.

Der Studienaufenthalt im Ausland ist obligatorischer Bestandteil praktisch aller schweizerischen Komponistenbiographien. Für Ernst Hess bedeutete er Kompositionsstudien in Paris bei Paul Dukas und der legendären Nadia Boulanger, die ihn mit den Worten entliess: "il est un vrai compositeur!". Als "Horizontenerweiterung", als inspirierendes Moment scheint die Erfahrung einer fremden Metropole für Schweizer Kulturschaffende unverzichtbar zu sein, womöglich auch als Garantie dafür, dass die einmal entfachte Schöpfungskraft in der Heimat nicht wieder vertrocknet, der "Diskurs in der Enge" weiterläuft. Denn der nur aus sich selbst heraus in der Stille schaffende genialische Kopf wird nicht in der Schweiz, wo "Transparenz" zu den meisterhobenen Forderungen überhaupt gehört, sein neugierigstes Publikum finden, wirkt, falls er überhaupt wahrgenommen wird, eher suspekt. Hingegen bietet das "Land der Vereine" demjenigen, der gewillt ist, seine künstlerische Tätigkeit in den Einklang mit der breiten

Gesellschaft zu stellen, zahlreiche Möglichkeiten öffentlichen Wirkens und damit auch der Publikation eigenen Produktionen.

Ernst Hess hat im Lauf seines Lebens zahlreiche Männer- und gemischte Chöre, Laien- und professionelle Orchester geleitet, Privatvereine, kirchliche, Universitäts- und Schulensembles; und er hat für diese Vereinigungen auch komponiert. Dass dabei Praxisbezogenheit und Ausführbarkeit zu wichtigen Kriterien seiner Arbeit geworden sind, erstaunt nicht und ist auch in der Partitur des "Jeremia" überall deutlich zu spüren. Das beginnt mit der Wahl eines Stoffes mit breiten Zugangsmöglichkeiten und endet mit den kleinen, aber zuletzt oft entscheidenden "Ton-Findungs-Hilfen" für den Laienchorsänger bei einer erweiterten Tonalität.

Aber auch dass Hess für sein Hauptwerk die Gattung "Oratorium" wählt, die sich auf im hiesigen Konzertleben beliebte traditionelle Wurzeln (Händel, Bach, Haydn ... ) berufen kann, deutet auf die Notwendigkeit einer breiten Abstützung im Publikum, das, oft selber aus Mitgliedern irgendwelchen Laienchöre bestehend, damit einen Zugang sozusagen "aus eigener Erfahrung" finden kann. Dass das Oratorium, und nicht etwa die abstrakte Sinfonie oder die mondäne Oper, die Gattung ambitiöser Grossprojekte von Schweizer Komponisten ist (Martin, Burkhard, Suter, Honegger) erstaunt daher nicht, zumal, wenn es einen biblischen Stoff bearbeitet und damit auch die Tradition des populären Kirchenchorgesangs aufnehmen kann.

Die Verankerung in der Tradition ist denn bei "Jeremia" auch in den kleineren Formen offensichtlich: das Werk enthält Arien, Fugen, Choräle, Rezitative, Volkschöre, usw. und seine Tonsprache beruht auf einer nur behutsam erweiterten, oft auch altkirchlich modalen Tonalität. Dabei ist die Geordnetheit, Uebersichtlichkeit, eben "Transparenz" eines der ästhetischen Hauptanliegen des Komponisten: die Dreiteiligkeit entspricht der inneren Dramaturgie des Stoffes (Berufung Jeremia, Auseinandersetzung mit dem Volk und hereinbrechende Katastrophe, Versöhnung und neuer Bund Gottes mit seinem Volk); darüberhinaus sorgen Wiedererkennbarkeits-Prinzipien für die klar freigelegte Architektur: die leitmotivische Formel "Höret das Wort des Herrn", der mottoartige Choral "Nimm den Willen Gottes an", der bereits in der Orchester-Intrada erklingt, die charakteristische Instrumentation mit Flöte und Streichern für die Arien des Engels, Orgel und Bass für die Worte Gottes, usw..

Ein für diesen Ordnungswillen (durchaus auch eine schweizerische Eigenart) symptomatisches ästhetisches Merkmal ist die Tatsache, dass die Zerstörung des hereinbrechenden Gerichts nicht etwa in einer anarchisch freischweifenden Fantasie, sondern in der starren, Unerbittlichkeit signalisierenden Passacaglia evoziert wird. Symptomatisch ebenfalls, dass diese weitaus stärker wirkt als die vorangehenden, für den Ausdruck heftigsten emotionalen Aufruhrs zuständigen, aber etwas alibihaften "Wehe"-Rufe. Und wäre schliesslich die Vermutung zu weit hergeholt, dass es ein

Komponist aus einem verschonten Land sein musste, der 1947 einen Stoff vertont, der die Deutung zwar nicht explizit ausspricht aber immerhin nahelegt, dass mit der kriegesischen Zerstörung und dem optimistischen Wiederaufbau die Situation Europas während und nach dem zweiten Weltkrieg gemeint sei? Wahrscheinlich ist jedenfalls, dass ein direkter betroffener Komponist hier mehr Skrupel einer relativ unverbindlichen religiösen Umsetzung gegenüber empfunden hätte. Indessen enthält die Jeremia-Geschichte wiederum genug mythische Kraft, dass eine Vielfalt an Zugangsmöglichkeiten und damit auch andere Aktualisierungen des Mythos offen bleiben und bei einer heutigen Aufführung des Werks vermutlich sogar näher liegen.

So sehr nun die geschilderte breite Abstützung seiner Musik auf vielen Bestandteilen und Vorlieben des helvetischen Musiklebens für Hess' produktive Kraft notwendig und hilfreich war, so problematisch wirkten sich dann auch Veränderungen der kultursozialen Verhältnisse auf das Weiterleben seines kompositorischen Werks aus. Zwar sind diese Veränderungen in der Schweiz seit Hess' Tod 1968 nicht fundamentaler Art (immerhin ist es die Stadt Zürich, die dem Bach-Chor den Auftrag zur Wiederaufführung des "Jeremia" erteilte), aber das Gefälle von mondänen Konzertveranstaltern der Grossstadt zur Provinz und damit das schweizerische Misstrauen dem "Hausgemachten" gegenüber hat eher zugenommen, die Zeiten, da auch arrivierte Komponisten selbstverständlich für Laien-Sängerfeste schrieben (Hess selber war hochgeschätzter Experte an ungezählten Gesangsfesten), sind vorbei. Dies kann man bedauern oder nicht: das Klima einer fruchtbaren, produktiven, in der Tradition wurzelnden Provinzialität wird dadurch gefährdet, andererseits sind bereits wieder eine Vielzahl kleinerer, speziell auf die lokale Moderne ausgerichteter Konzertorganisationen entstanden: Nischen, die ihrerseits als helvetische Eigenart das Fortbestehen einer so schwer durch eine gemeinsame Formel zu erfassenden "Schweizer Musik" vorderhand zu garantieren scheinen.

© Michael Eidenbenz

---

L. Janacek: „Glagolitische Messe“
-----------------------------------

### **Warum hast du sie komponiert?**

Es strömt, strömt der Luhacovicer Regen. Aus dem Fenster schaust du in den finsternen Berg Komon.

Wolken wälzen sich, der Sturm zerreisst und zerstreut sie.

Genau so, wie vor einem Monat, dort vor der Hochwalder Schule. Wir standen im Regen.

Und neben mir ein hoher kirchlicher Würdenträger.  
 Dichter und dichter bewölkt es sich. Du schaust schon in die finstere Nacht; Blitze zerschneiden sie.  
 Du schaltest das blinkende elektrische Licht an der hohen Decke ein.  
 Nichts anderes als das stille Motiv eines verzweifelten Sinnes in den Worten 'Herr erbarme dich...' skizzierst du.  
 Nichts anderes als den Freudenruf "Ehre, Ehre".  
 Nichts anderes als den herzerreissenden Schmerz im Motiv "Für uns gekreuzigt, gemartert und begraben".  
 Nichts anderes als die Härte des Glaubens und Schwures im Motiv "Ich glaube".  
 Und das Ende aller Begeisterung und Gemütsregung in den Motiven "Amen Amen".  
 Die Grösse der Heiligkeit in den Motiven "Heilig - heilig", "Segensreiche Lamm Gottes".  
 Ohne die Düsternis der mittelalterlichen Klosterzellen in den Motiven. ohne Nachhall stets gleicher Imitationsgeleise,  
 ohne Nachhall der Bachschen Fugengewirre,  
 ohne Nachhall des Beethovenschen Pathos,  
 ohne Haydns Verspieltheit;  
 gegen den Papierdamm der Wittschen Reform - die uns Kriskovsky entfremdete!\*

Heute, o Mond, scheinst du mir vom hohen Himmel auf die Papierabschnitte, die mit Noten bedeckt sind -  
 morgen schleicht sich die Sonne neugierig ein.  
 Einmal erstarrten die Finger -  
 einmal strömte durch das offene Fenster die warme Luft.  
 Der Duft der feuchten Wälder von Luhacovice war - Weihrauch.  
 In nebelhaften Fernen wuchs mir ein Dom in die riesenhafte Grösse der Berge und des darüber gewölbten Himmels; mit ihren Glöckchen läutete in ihm eine Schafherde.  
 Im Tenorsolo höre ich irgendeinen Hohepriester, im Sopran ein Mädchen - ein Engel, im Chor unser Volk.  
 Kerzen, hohe Tarnen im Walde, von Sternen angezündet; und in der Zeremonie, dort irgendwo, die Vision des Fürsten - des hl. Wenzel.  
 Und die Sprache der Glaubensboten Cyrill und Method.  
 Und bevor drei Abende im Kurorte verstrichen, war dieses Werk vollendet; und deshalb, damit Dr. Nejedly teilweise recht behalte, dass ich "leicht und schnell" nach Vymazal komponiere.\*\*

Am 5. Dezember wird in Brünn im Konzertsaal Stadion die "Glagolskaja missa" aufgeführt werden. Schon im vornherein lobe ich den Gesang des Herrn Tauber und der Frau Cvan. Auch die wenigen, aber gesunden Töne des Frl. Hlousek und des Herrn

Nomecek. Ich lobe die Frische der Stimmen und die Sicherheit der Intonation des Chores.

Mit dem Orchester war schon Mascagni zufrieden und mit dem Dirigenten Kvapil wird es bestimmt der Philharmonische Verein der Brünner Beseda sein.

Brünn, 23. November 1927

(aus: Lidove noviny, Jahrgang XXXV, Nr. 598, 27.11.27)

\*F.X.Witt war ein wichtiger Organisator des Caecilianismus, einer musikalischen Ideologie um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die auf eine künstliche Weise den strengen Stil Palestrinas zur einzigen Richtschnur geistlicher Komposition erheben wollte. Janacek bedauerte, dass auch sein einst geachteter Lehrer Pavel Kriskovsky von dieser papiernen Reform erfasst wurde.

\*\*Vymazal gab berühmte Anweisungen zum Erlernen fast aller europäischen Sprachen unter dem stereotypen Schlagwort "leicht und schnell" heraus. Daher stammt Janaceks sarkastische Bemerkung.

(Text zitierte nach: Leos Janacek. Feuilletons aus den "Lidové Noviny", dt. hg. von Leo Spies. Leipzig 1959)

Der Text zur Glagolitischen Messe erschien in der "Lidove" Noviny" einer fortschrittlichen Brünner Tageszeitung, in der Janacek zahlreiche Feuilletons veröffentlichte, alle in einem aphoristischen, assoziationsreichen Stil, der dem heutigen Leser nicht sehr leicht zugänglich ist. Auch dieser Text ist eigentlich kein Kommentar zur Komposition als vielmehr ein sprachliches Festhalten der Inspirationsquelle Luhacovice, Sturm Regen, Nacht und Natur, aus der die Sprache ähnlich unvermittelt brockenhaft hervorgeht wie die Musik der Messe. Die Frage "Warum hast du sie komponiert?" beantwortet Janacek auf diese Weise jedenfalls höchstens für sich selber. Immerhin lassen sich in der sprachlichen Analogie einerseits und in der expliziten Abgrenzung andererseits einige Hinweise auf zentrale Punkte der Janacekschen Aesthetik finden, die im folgenden etwas aufgespürt werden sollen.

Zunächst die Abgrenzungen: "Ohne die Dürsterheit der mittelalterlichen Klosterzellen in den Motiven./ ohne Nachhall stets gleicher Imitationsgeleise / ohne Nachhall der Bachschen Fugengewirre,/ ohne Nachhall des Beethovenschen Pathos ohne Haydns Verspieltheit;/ gegen den Papierdamm der Wittschen Reform..."

Die Liste der "ohne den Nachhall..." liesse sich vermutlich noch verlängern; sie zeigt auf jeden Fall, dass Janacek etwas Neues, in der Geschichte der Messekomposition Ungehörtes schaffen wollte, das nichts Epigonenhaftes an sich haben durfte. In seinen Schriften taucht gelegentlich der Ausdruck "Musik der Wahrheit" auf, und zwar immer im Zusammenhang mit tschechoslowakischer Volksmusik, die Janacek unermüdlich sammelte und erforschte; einer Musik also, die sich nicht an historischen Vorbildern

messen lassen muss, sondern die ungeschaffen und unreflektiert einfach da ist, unkritisierbar, weil nur den eigenen Kriterien unterworfen, also zwangsläufig "wahr" ist. Die Wirkung des "Ungestalteten", des "Ungeschaffenen" scheint Janáček denn auch in seiner eigenen Musik gesucht zu haben. Gerade in der Glagolitischen Messe ist etwa nur schon das äussere Klangbild, in dem die einzelnen Instrumentengruppen ungemischt ihren elementaren Klang entfalten können, weit entfernt von den raffinierten Orchestereffekten eines Richard Strauss oder Debussy.

Die Ästhetik des "Ungeschaffenen", das "einfach da ist", hat auch einen Verzicht auf die raffinierte subjektive Aussage zur Folge - auch hier eine völlige Abgrenzung etwa von Beethovens "Missa solemnis" -; Janáčeks Musik distanziert sich von der romantischen Künstlerideologie des "Schöpfers", der sich "kreativ" seine Welt im Werk erschafft. Im Falle der Messe ist die Musik denn auch überhaupt nicht subjektives Glaubensbekenntnis durch individuelle Textausdeutung - Janáček selber war ungläubig: "Altslawische Messe? Sie wissen doch, wie Sie über mich geschrieben haben, - ein gläubiger Greis. Damals habe ich mich aber sehr geärgert und sage: Ei Sie junger Marm, erstens bin ich kein Greis und gläubig - na, das erst nicht nicht, das erst recht nicht. Erst, bis ich mich überzeuge."

Allenfalls lässt sich bei Janáček eine Art Pantheismus beobachten, der Göttliches in der naiven Naturerfahrung spürt; den Weihrauch im Duft der feuchten Wälder, den Dom in den nebelverhangenen Bergen...

Die Idee, die glagolitische Messe mit einem Orgel-Solo und einem Orchesterfinale enden zu lassen, legt nahe, sich hier den Schluss eines Gottesdienstes mit Orgel-Ausgangsspiel und Auszug der Gemeinde aus der Kirche vorzustellen. Dass dieser Auszug aber unbekümmert "Intrada" genannt wird, macht aus dem Verlassen der Messen einen Einzug: in die Natur, ins Leben...

Janáček schreibt zur Messe:

"Ich wollte hier den Glauben an die Sicherheit der Nation auffangen, nicht auf religiöser Grundlage, sondern auf der Grundlage des Sittlichen, Starken, das sich Gott zum Zeugen nimmt."

Dass auf Grund solcher Voraussetzungen - Natur- und Volksverbundenheit, Sittlichkeit und Nationalbewusstsein - nicht Kitsch entsteht, vermeidet Janáček durch sein radikales Vertrauen auf die Richtigkeit seines eigenen musikalischen Erlebens. Solches Vertrauen auf die Inspiration (der Ausdruck ist hier sehr ernst zu nehmen) bestimmte sein eigentliches kompositorisches Vorgehen. Die Erfahrung, dass die Welt zu singen anhebt, wenn man nur den richtigen Ton trifft, muss für ihn von grosser Bedeutung gewesen sein. Ludvík Kundera gibt hierzu eine anschauliche Schilderung:

"Von dort (aus dem Klavierzimmer) erklang den ganzen Vormittag das Klavier. Allerdings in ungewohnter Weise. Janáček hämmerte dort so laut, als es überhaupt



möglich war, und zumeist bei ständig gehobenem Pedal, mit den Fingern immer ein und dasselbe Motiv von ein paar Tönen aus dem Klavier hervor ... Er wiederholte das Motiv mehrere Male rundum entweder in unveränderter Gestalt oder zuweilen mit einer kleinen Abänderung. Aus der Verve, mit der er spielte, war herauszufühlen, wie stark er von dem Gehaltsinhalt des Motivs erregt und hingerissen wurde. Bei diesem Beginnen komponierte er nicht - er wollte sich nur durch das ständige Wiederholen eines kleinen Motivs in eine bestimmte Stimmung versetzen, um dann ohne Klavier das zum überwiegenden Teil aus diesem Motiv aufgebaute Tonwerk in fieberhafter Hast unmittelbar aufs Papier zu werfen."

Hier findet man Janacek "Nichts anderes als..." wieder. "Nichts anderes als der Freudenruf 'Ehre, Ehre' ... Nichts anderes als der herzerreissende Schmerz ... Nichts anderes als die Härte des Glaubens..." Dieser Moment der Inspiration, in dem "nichts anderes, als..." möglich ist, ist punktuell, zeitlos. Er kann sich manchmal direkt in einem musikalischen Motiv manifestieren, er kann aber auch "vor" der musikalischen Gestaltwerdung stehen, quasi als nie definitiv realisierbarer "Archetyp", der die Faktur eines ganzen Stücks unsichtbar dominiert. Man darf also nicht selbstverständlich davon ausgehen, dass das "Motiv", die abgegrenzte melodisch-rhythmische Einheit, der eigentliche Bedeutungsträger der Janacekschen Musik ist, es ist vielmehr der zeitlose "Moment der Inspiration", die "Intention", das "Bild", die "Idee", die "Empfindung" oder wie auch immer, was durch die Musik Gestalt annehmen will.

Die ungezählten Ostinatoformen in Janaceks Musik sind ein äusserer Ausdruck dieses Umstandes. Auf der anderen Seite steht die Erfahrung des Hörers, dass in dieser Musik eine ständige Ungewissheit über deren weiteren Verlauf herrscht. Denn indem das Motiv nicht die Hauptrolle einer musikalisch-gedanklichen Entwicklung spielt, die den Hörer mit sich führen könnte, sondern absolutistisch und jeder Dialektik fremd immer nur auf sich selber und den Punkt seiner Entstehung verweist, entstehen eigentliche "Kommunikationsprobleme". Es ist letztlich ein Konflikt zwischen der Zeitlosigkeit des Inspirationsmoments und der "Zeitkunst" Musik. Der Konflikt manifestiert sich etwa in der Anekdote, demzufolge Janacek im Unterricht auf dem Klavier einen Akkord anschlug, einen Schüler fragte, was dieser Akkord "sei", und, als dieser natürlich die Antwort nicht wusste, schliesslich verärgert ausrief, das sei eine Feuersbrunst.

Janacek stellte sich bewusst gegen die Tradition und gegen die Gelegenheit, durch die Erfüllung ästhetischer Regeln sich den Hörerinnen und Hörern zum leichteren Verständnis anzubieten.

"Deine Komposition schaffe alleine! Hüte das Geheimnis ihrer Arbeit und ihren Beweggrund! Die Helle ihrer Werkstätte verdüstere nicht mit fremden Werken, erstickte sie nicht in fremder Umgebung! "

Es entstand so der Versuch, in Analogie zur Volksmusik Kunst zu machen, die nur ihren eigenen Kriterien unterworfen ist und damit unklassifizierbar ist. Gleichzeitig komponierte aber Janacek in einem Zeitalter, da Ausverkauf unter den traditionellen Kunstmitteln herrschte und damit sowohl die Notwendigkeit als auch die Gelegenheit bestand, neue, unerprobte Ausdrucksmittel anzuwenden. Bei Janacek beobachtet man den einzigartig radikalen Versuch, eine "geschichtslose Musik der Wahrheit" zu finden (die somit auch nicht eigentlich "progressiv" gemeint ist), die aber trotzdem durch die Musikgeschichte erst ermöglicht wurde und natürlich zeitbedingt ist nur schon in der Wahl der äusseren Mittel. Dies ergibt eine sehr eigentümlich Ethik der künstlerischen Arbeit, die gleichzeitig problematisch aber auch für den heutigen Betrachter ausserordentlich aufschlussreich sein kann, und die vor allem eine auch heute noch ungemein erfrischende und erregende Musik hervorgebracht hat.

© Michael Eidenbenz

---

F: Mendelssohn Bartholdy: "Elias"
-----------------------------------

Als der "Elias" am 25. August 1846 auf dem Musikfest in Birmingham aus der Taufe gehoben wurde, war die Reaktion des Publikums und der Tageskritik nahezu einmütig enthusiastisch. Weitere Aufführungen folgten bald, das Werk gehörte schnell zu den beliebtesten Oratorien des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt, die einhellige Publikumsgunst blieb ihm, von einigen, durch den Zeitgeschmack bedingten Unterbrüchen abgesehen, bis heute erhalten.

Ebenso hartnäckig wie die Begeisterung der Konzertgängerinnen und -gänger aber hielt sich auch die Kritik aus der Fachpresse, die seit den ersten fundierten Besprechungen von Eduard Krüger in der Neuen Zeitschrift für Musik 1847 und Otto Jahn in der Leipziger Allgemeinen Zeitung 1848 auf Mängel in der Gesamtkonzeption des Werks hinwies und seither durch jüngere Autoren mehrfach Bestätigung fand. Fachkritik versus Publikumsgunst – ein bekanntes Phänomen in der Musikgeschichte. So stichhaltig indessen die differenzierten Einwände der Kritik sind, so gewichtig spricht das Argument einer seit 150 Jahren lebendigen Wirkungskraft für das Werk. Es kann also hier keinesfalls darum gehen, einen definitiven Urteilsspruch zu versuchen, sondern das Ziel dieser Ausführungen soll eine freie Annäherung an das Werk aus der Sicht seiner uneinheitlichen und komplexen Entstehungsbedingungen sein.

Kritische Einwände gegen den "Elias" haben von Anfang an vor allem grundsätzliche Fragen in Textanlage und Darstellungsprinzipien angesprochen. So bemängelte etwa Otto Jahn das Fehlen eines vermittelnden Erzählers, denn die Gattung Oratorium sei per

se "einer wahrhaft dramatischen Ausbildung nicht fähig". Eduard Krüger hingegen beklagt im Gegenteil gerade die mangelhafte "dramatische" Konsequenz; dass im zweiten Teil in ihrer Rolle "unbestimmte Chöre" als Erzähler auftreten, sei für die "dramatische Entfaltung ungünstig". Wenn nun zwei Autoren aus gegensätzlichen Positionen mangelnde Konsequenz monieren, dabei aber weder der eine noch der andere seine Vorstellungen erfüllt sieht, so muss der Widerspruch im Werk selbst enthalten sein. Als gleichzeitig Ausdruck und Ursache solcher Widersprüchlichkeit erscheint die Entstehungsgeschichte des "Elias", die sich über fast ein Jahrzehnt hinzog, und aus der das vollendete Werk schliesslich als Resultat verschiedener, einander entgegenlaufender künstlerischer, theologischer, gattungsspezifischer, aufführungspraktischer und schliesslich auch biographischer Ideen und Tendenzen hervorging.

Im April 1837, ein Jahr nach der erfolgreichen Uraufführung des "Paulus", äussert Mendelssohn in einem Brief an den Jugendfreund Karl Klingemann erstmals den Plan einer Komposition des Elias-Stoffs. Klingemann, der den Text dazu besorgen sollte, zeigt sich zunächst begeistert von der Idee, nimmt die Arbeit jedoch nicht auf. Als zudem politische Umstände eine Zusammenarbeit unwahrscheinlich machen, lässt Mendelssohn den Elias-Stoff fallen und wendet sich an Julius Schubring mit der Anfrage, ob dieser zur Mitwirkung an einem Petrus-Oratorium zu gewinnen sei. Diese ursprüngliche Anfrage an mögliche Textlieferanten ist aufschlussreich für den ganzen weiteren Verlauf des "Elias"-Projekts.

Mit Karl Klingemann hatte Mendelssohn schon Jahre lang Opernpläne geschmiedet, die sich aber nie erfüllen sollten. Als eine Art Ersatz erschien ihm nun offenbar der "Elias"-Stoff, dessen opernhafte-dramatische Elemente er Klingemann gegenüber ausstrich. Fluch, Dürre, Regenwunder, Gotteserscheinung und eine effektvolle Himmelfahrt des Elias: solche Szenen sollten Klingemann ködern und interessierten auch Mendelssohn weitaus mehr als die religiöse Dimension des Stoffs. Julius Schubring hingegen war Pfarrer in Dessau und hatte seinerzeit massgeblich am Text des "Paulus" mitgewirkt. Ihm traute Mendelssohn eine dramatisch effektvolle "Elias"-Dichtung offensichtlich nicht zu und machte daher den Vorschlag, des "Petrus"-Sujets, in dem mehr das theologische Gewicht des Apostels hätte hervorgehoben werden können. Im Grunde aber wünschte sich Mendelssohn alles andere als eine Wiederholung des "Paulus". Sobald sich doch noch Aussichten auf eine weitere Arbeit mit Klingemann zeigten, nahm er die "Elias"-Idee wieder auf und reiste zu Klingemann nach London, wo beide zusammen im August 1837 in rund zwei Wochen ein Szenarium für den "Elias" entwarfen, das Klingemann in der Folge durch eigene Verse und biblische Prosa hätte ergänzen sollen. Trotz Mendelssohns wiederholt dringender Bitten geschah dies jedoch

nicht, und so forderte der Komponist im Mai 1838 den Szenariumentwurf zurück und schickte ihn an Julius Schubring weiter.

Mendelssohn muss in diesen Entwurf, der bereits die biblische Erzählung bis zum Regenwunder in Episoden gliederte, grosse Hoffnung gesetzt haben, von Schubring erwartete er nichts weiter, als dass dieser das Handlungsgerüst mit geeigneten Bibelstellen auffülle. Schubring erklärte darauf seine grundsätzliche Bereitschaft, mit Klingemanns Szenario war er jedoch ganz und gar nicht einverstanden: "... es ist eigentlich doch so geworden, wovon ich mich hüten wollte und wovon ich Dir schrieb, dass die Sache zu objektiv wird – ein interessantes, auch ergreifendes Bild, aber wenig erquicklich für das Herz des Zuhörers. Alle Verwünschungen – die Opferszenen und der Regen – vorher Jesabel usw., alles ist nicht so, dass es uns heutzutage von Herzen kommen könnte, daher so, dass es auch nicht zu Herzen geht."

Was Schubring vorschwebte, ein Oratorium mit allgemeiner, religiös erbauender Tendenz, in dem Elias vor allem als Vorläufer des Messias dargestellt werden sollte, war meilenweit von Mendelssohns Intentionen entfernt. Als Schubring auch noch die Absicht äusserte, eine Verklärungsszene des Elias einzubauen, in der Christus selbst hätte auftreten sollen, und nur bedauerte, dass ihm dazu "die Worte fehlten", sah Mendelssohn keine Möglichkeit sinnvoller Zusammenarbeit mehr und gab das Projekt wieder auf.

Erst im Herbst 1845, als Mendelssohn die Einladung erhält, im August des nächsten Jahres auf dem Musikfest in Birmingham ein neues Oratorium aufzuführen, wird das Thema wieder aktuell – und jetzt ist die Zeit plötzlich knapp geworden. Wieder bittet er Schubring um Mitarbeit, was sich jetzt aber zwischen Textdichter und Komponist abwickelt, ist alles andere als ein synergetischer Schaffensprozess auf ein gemeinsames Ziel hin. Geradezu borniert hält Schubring an einer neutestamentlichen Interpretation des Propheten fest, was Mendelssohn nicht nur für zu abstrakt hält, sondern was auch seiner Vorstellung von Elias als einer "primären" Figur, die nicht bloss "Vorläufer" ist, widerspricht. Schon 1838 hatte er den Propheten folgendermassen charakterisiert:

"Ich hatte mir eigentlich beim Elias einen rechten durch und durch Propheten gedacht, wie wir ihn etwa heut' zu Tage wieder brauchen könnten, stark, eifrig, auch wohl böse und zornig und finster, im Gegensatz zum Hofgesindel und Volksgesindel, und fast zur ganzen Welt im Gegensatz, und doch getragen wie von Engelsflügeln."

Ausserdem beharrte Schubring auch fast bis zuletzt auf einem in Rezitativen auftretenden Erzähler, was Mendelssohn ausdrücklich von allem Anfang an vermieden haben wollte. Geradezu bestürzt nimmt Schubring jedenfalls im Mai 1846 zur Kenntnis, dass Mendelssohn ihm befriedigt mitteilt, er habe im ersten Teil "in der Form jetzt alles historische Rezitativ weglassen können, einzelne Personen aufgeführt, statt des Herrn immer den Engel oder den Engelschor". Dennoch schickt Schubring unverdrossen einen

Entwurf nach dem anderen, von denen Mendelssohn nur sehr selektiv verwendet, was und wo es ihm nach seinen Vorstellungen dienlich ist.

Wem nun letztlich die Hauptverantwortung für die definitive Textgestalt zuzuweisen ist, lässt sich kaum mehr endgültig klären. In konstruktiver Hinsicht scheint Schubrings Beitrag eher marginal: der erste Teil beruht noch weitgehend auf Klingemanns Szenario, den zweiten Teil hat sich Mendelssohn selber zusammengestellt und dabei Schubrings Hinweise auf mögliche Bibelstellen ganz nach seinem eigenen Gutdünken berücksichtigt. So hinterlässt Schubrings Mitarbeit letztlich vor allem als Manko ihre Spuren: das Fehlen eines poetisch sensiblen, dramatisch souveränen, mit den ästhetischen Absichten des Komponisten einiggehenden Autors drückt sich in der mannigfachen Problematik der Textgestalt des "Elias" aus.

Problematisch sind vor allem die betrachtenden, kommentierenden Partien, deren Text nicht dem biblischen Elias-Bericht in 1. Kön. 17ff entnommen ist, sondern zum Teil aus den entlegensten Bibelstellen, zur Hauptsache aber aus den Büchern Jesaja, Jeremia, den Klageliedern und dem Psalter stammen.

Da Mendelssohn die historisch-erzählende Ebene möglichst nicht durch symbolische oder christologische Interpretationen überlagern wollte, sah er sich einerseits gezwungen, Texte mit allgemeinem, unverbindlichem Gehalt wie etwa "Fürchte dich nicht", "Siehe, der Hüter Israels", "Wer bis an das Ende beharrt", "Wohlan, alle die ihr durstig seid" zu verwenden; Texte, die im Grunde in beliebigem Zusammenhang einsetzbar sind.

Auf der anderen Seite stehen gerade die markanteren, inhaltlich gewichtigeren Texte doch in einem Widerspruch zum Nimbus archaischer Kargheit, die den Elias-Bericht charakterisiert. Am krassesten ist dies bei der Gottesvision spürbar: Um die Wirkungskraft von Elias' Begegnung mit dem Herrn in der Wüste dramaturgisch auszubauen, fügt Mendelssohn einen Chorsatz mit Solisten ein, dem die berühmte Vision des Jesaja "Seraphim standen über ihm" etc. (Jes. 6,2) zugrunde liegt. Nun ist dieser Jesaja-Text nicht nur allen Hörerinnen und Höreren bekannt und zudem von eigenständiger theologischer Bedeutung (das liturgische "Sanctus" geht auf ihn zurück), sondern die Elemente "Thron", "Rauch", "Engel" usw. statten ihn auch mit einer Aura aus, die denkbar weit vom elementenverhafteten, apokalyptischen Erlebnis des einsamen Elias in der Wüste entfernt ist. Ob man nun diese Diskrepanz als Bereicherung oder als Schwächung einer eindeutigen Charakterisierung der Szenerie beurteilen will (musikalisch jedenfalls reicht die Jesaja-Vertonung nicht an die grossartige Wucht des "der Herr ging vorüber" heran), bleibe offen. Bemerkenswert ist immerhin, dass dies Elias-Episode, einer Äusserung Mendelssohns zufolge, für ihn der erste Anstoss zur Auseinandersetzung mit dem Stoff bedeutet haben soll. Die Aussage lässt auf eine

mystische Neigung schliessen, die ausgerechnet bei diesem Komponisten wohl nicht unbedingt zu erwarten war.

Item. Der Zusammenzug von chronologisch weit voneinander entfernten Texten aus dem alten Testament hat allgemein zu einer heterogenen und unklaren religiös-historischen Situierung geführt. Die Entwicklung vom archaischen, brutalen Feuer- und Sturmgott Jahwe, der in direkter Konkurrenz mit Baal stand, zum universalen Monotheismus, ja zum christlichen Weltengott der Nächstenliebe, wie ihn der Schlusschor als letztes Relikt von Schubrings christologischer Sicht noch antönt; die Spannung zwischen der blutrünstigen Zeit der Könige und der viel später entstandenen biblischen Poesie reineren Geistes sind zu gross, als dass das Libretto als eine ästhetische Einheit wirken könnte. "Ein Potpourri von religiöser Fanatik und salbungsvoller Pastoren-Frömmigkeit" urteilt denn auch schonungslos der Mendelssohn-Biograph Eric Werner.

Solche Kritik ist nicht von der Hand zu weisen, dennoch beweist die Rezeptionsgeschichte des "Elias", dass die Gesetze des Publikumserfolgs nicht unbedingt auf einer inhaltlich widerspruchsfreien, stringent-logischen Durchgestaltung eines Werks beruhen müssen. Dramaturgisch geschickt ausgenutzte Verteilung der Kräfte während einer zweieinhalbstündigen Aufführung, der möglichst grosse Ambitus zwischen extrovertierter Massenwirkung und intimer Individualität, die im Moment via Identifikation erlebbare Erhebung eines Einzelschicksals zu kollektiver Gültigkeit – solcherart sind die Anforderungen, die die Publikumserwartung jener Zeit an ein gross inszeniertes Oratorienkonzert stellte. Es fällt auf, dass Mendelssohn in den letzten Monaten der Arbeit am "Elias" Schubring gegenüber nicht mehr wie früher auf möglichst "historischer" Darstellung beharrte, sondern nur noch sinngemäss "die schönsten Bibelstellen zur Auswahl" verlangte. Sein Interesse am Werk hatte sich durch den Auftrag aus Birmingham geändert: War seine Haltung zunächst von rein künstlerisch-ethischen Ansprüchen geprägt ("ein Prophet, wie wir ihn etwa heut' zu Tage brauchen könnten"), so galt es nun, in erster Linie ein Werk zu liefern, das dem Rahmen des Birmingham Music Festival gerecht wurde.

Dieses Festival war seit 1768 im Drei-Jahres-Turnus ein renommierter Grossanlass, der einem zahlreichen Publikum an drei bis vier Tagen je zwei grosse Konzerte mit mindestens einem Oratorium oder sonstigen grossen Chorwerk bot. Mendelssohn hatte hier bereits den "Paulus" und den "Lobgesang" aufgeführt, der Erfolgsdruck war entsprechend gross. Für den "Elias" stand ihm ein Apparat von insgesamt 296 Mitwirkenden, bestehend aus 93 Streichern und doppelt besetzten Bläsern und einem Chor von 79 Sopranen, 60 Alten (nur Männerstimmen – "bearded altos", wie Mendelssohn sie nannte), 60 Tenören und 72 Bässen, zur Verfügung. Um dieses Potential auszunützen, aber auch um das Werk bei den zahlreichen, in jenen Jahren neu

gegründeten Oratorienchören beliebt zu machen, mussten mehr Chorsätze eingefügt werden, als sich durch die unmittelbare Handlung aufdrängten; Chorsätze, die nicht in erster Linie durch den Sinn des Textes, sondern durch die Disposition der musikalischen Kräfte motiviert waren.

Der ganze Schlusskomplex der Nummern 39 - 42 etwa gehört dazu: als beiläufiger Hinweis auf den wiederkehrenden Elias macht er weniger Sinn denn als breit angelegtes, dem Monumentalcharakter des Werks angemessenes Finale.

Ähnliches gilt für die Chöre "Siehe, der Hüter Israels" und "Wer bis an das Ende beharrt": Zusammen mit der Arie "Sei stille dem Herrn" formen sie die Zeit zwischen dem resignativen Tiefpunkt "Es ist genug" und dem Erscheinen des Herrn. Die Dehnung einer Spannung, Ruhe und Warten darzustellen, ist ein **musikalischer** Vorgang, und es ist denn auch nur die **Musik**, die diesen Sätzen, in denen nicht klar wird, wer hier redet, ihre Notwendigkeit zuspricht, es ist die Musik, die sich äussert und die mehr aussagt als der Text. Konkret wird das im Falle von Nr. 29 anschaulich: Die Worte "Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht" werden im Charakter eines Wiegenlieds vertont, der sich zum Textsinn zwar paradox verhält, der aber die Situation des unter dem Wacholder schlafenden Elias musikalisch aufgreift und weiterführt.

Die Aussagekraft der Musik bewirkt aber noch eine weitere, für das ganze Werk charakteristische Tendenz in der Darstellung der Hauptfigur Elias selber. Im ersten Teil erscheint dieser noch als handelnder Protagonist mit prägnanten Zügen: als Verkünder des Fluchs im dreifachen Tritonus, als Verspotter der Baal-Anhänger und grausamer Rächer einerseits, andererseits als Wundertäter beider Witwe von Zarpath und als vertrauensvoll Betender in der Regenszene. Im zweiten Teil jedoch treten die Äusserungen seines Handelns auch musikalisch weit zurück hinter die eine grosse Geste der Resignation, wie sie die zentrale Arie "Es ist genug" ausdrückt. Seine Anklage gegen Ahab erfolgt in geradezu beiläufig farblosem Rezitativ, und später wird von Elias nur noch berichtet, er sei "wie ein Feuer" hervorgebrochen und habe "stolze Könige gestürzt", Taten, bei denen wir ihn nicht mehr aktiv miterleben können.

Es ist zwar immer ein riskante interpretatorisches Unterfangen, Identifikation zwischen der Person eines Komponisten und dem Protagonisten seines Werks zu behaupten, aber unter dem allgemeinen Aspekt dieses Versuchs, die Entstehungsgeschichte als Ursache und Ausdruck des Profils des fertigen Werks zu betrachten, sei es gleichwohl gerechtfertigt.

In der ersten Projektphase des "Elias", aus der die Anlage für den ersten Teil des Oratoriums stammt, stand Mendelssohn im Vollbesitz seiner physischen und psychischen Kräfte, sein Erfolg und sein Einfluss im deutschen Musikleben waren in einer Weise im Wachsen begriffen, die durchaus mit dem Machtkapital eines Propheten vergleichbar wäre. Indem er die angebotenen Möglichkeiten wahrnahm, mutete er sich

aber eine Arbeitsbelastung zu, die ans Unmögliche grenzt. Eine Zusammenstellung der Tätigkeiten in den Jahren 1841-44 möge dies veranschaulichen: Als Komponist schrieb Mendelssohn in dieser Zeit vier grosse Theatermusiken, zwölf Duette, zwanzig Lieder, viele Chorlieder, ein Violinkonzert, ein Klaviertrio, eine Sonate für Cello und Klavier, viele Klavierstücke; als Dirigent leitete er das Gewandhausorchester Leipzig, den Berliner Domchor, die Subskriptionskonzerte der königlichen Kapelle, zwei deutsche Musikfeste, zwei englische Musikfeste, zahlreiche Konzerte in London; als Administrator bemühte er sich ohne Ergebnis um die Gründung einer Musikakademie in Berlin, mit Erfolg jedoch um ein gleiches Institut in Leipzig, wo er zudem auch als Lehrer Klavier und Komposition unterrichtete.

Zwar hat ihn der Erfolg bei all dieser Tätigkeit kaum verlassen, Mendelssohn musste sich keineswegs wie Elias verfolgt und ausgestossen sehen, aber zahlreiche Briefstellen zeigen deutliche Anzeichen der Resignation und der Klage über den belastenden administrativen Arbeitsaufwand. Jenes "Es ist genug" wird in seinen Äusserungen immer deutlicher spürbar, nachträglich erscheint es gleichsam als existentielles Motto für die letzten Jahre seines Lebens. Mendelssohn stirbt wenige Monate nach der letzten Überarbeitung der "Elias"- Partitur; persönliche Schicksalsschläge haben den schwachen, frühzeitig verbrauchten Körper vollends überwältigt. Mit der Figur des Elias, so scheint es, hat er sich ob gewollt oder nicht, eine Art autobiographisches Denkmal seiner letzten Jahre gesetzt: in einem grossartigen, so widerspruchsvollen wie aufschlussreichen und deshalb spannenden Werk.

© Michael Eidenbenz

Literatur:

Arntrud Kurzhals-Reuter, Die Oratorien F. Mendelssohn-Bartholdys, Tutzing, 1978. Arno Forchert, Textanlage und Darstellungsprinzipien in Mendelssohns Elias, in: Das Problem Mendelssohn, hg. Carl Dahlhaus, Regensburg, 1974. Eric Werner, Mendelssohn, Leben und Werk in neuer Sicht, Zürich / Freiburg i.Br. 1980

---

W. A. Mozart: „C-moll-Messe“
------------------------------

Die zwei bedeutendsten, an Wirkung und Verbreitung durch die vorangegangenen bis heute unübertroffenen Kirchenmusikwerke Mozarts sind unvollendet geblieben. Nicht nur diese Tatsache hat sie seit je mit einer Aura des Rätselhaften umgeben. Das Fragmentarische lädt ein zu Spekulation. Wie hätte der Rest geklungen? Und der



vorhandene Torso lässt nach seinen Ursachen fragen: wodurch wurde er motiviert, so zu klingen, wie er klingt?

Die Fragen stellen sich zahlreicher noch als beim Requiem im Zusammenhang mit der **Missa** **in** **c-moll.**

Warum wurde sie komponiert? Warum hat sich Mozart nach seinem Abschied vom Salzburger Erzbischof noch einmal mit einem grossen kirchenmusikalischen Plan beschäftigt? War das Werk tatsächlich jene Messe, die er seiner Braut Constanze zur Hochzeit versprochen hatte? Wie aber gelangen dann in eine solche Votivgabe derart abgründige Visionen, derart ambitionöse formale und technische Ansprüche, derart rahmensprengende Dimensionen, wie sie das Fragment aufweist? Warum blieb sie unvollendet? Hat Mozart bei der wahrscheinlichen Uraufführung im August 1783 in der Salzburger Peterskirche die fehlenden Partien mit Ausschnitten aus früheren Messen ergänzt? Wie mag die Aufführung geklungen haben mit Constanze als Sopranistin und einem Chor der Peterskirche, der üblicherweise bloss zehn Köpfe aufwies und durch Zuzüger massiv verstärkt worden sein muss? Und schliesslich: Spricht Geringschätzung dem geistlichen Gehalt seines Stücks gegenüber aus Mozarts Idee, dem Werk später den weltlichen Text der Kantate "Davide penitente" zu unterlegen? Oder wollte er damit im Gegenteil die Musik, die mit ihren Zeit- und Besetzungsdimensionen liturgische Aufführungen unwahrscheinlich machte, wenigstens für den Konzertsaal retten?

Hervorstechendstes Merkmal der c-moll-Messe ist ihre stilistische Vielfalt. Von Generalbass gestützte, barock inspirierte Arien stehen neben opernhafte Elementen und an Bach orientiertem Kontrapunkt. Für letzteres hat man üblicherweise Mozarts kurz zuvor gemachte Bekanntschaft mit den Oratorien Bachs und Händels anlässlich der Akademien in Baron van Swietens Haus verantwortlich gemacht. Indessen hat sich Mozart Zeit seines Lebens immer wieder fremde Stile angeeignet, und nie war Nachahmung das Ziel sondern deren Anwendung dort, wo es künstlerisch notwendig ist. So lässt sich denn auch im Fragment der c-moll-Messe ein "Stil-Bauplan" erkennen, der alles andere als eine heterogene Zufälligkeit ist. Das "Gloria" etwa, in der Tradition der einstigen "Kantatenmesse" in sieben Einzelsätze gegliedert, weist eine symmetrischen Bau auf, der mit dem Mittel der abrupten Wechsel einen weiten expressiven Raum aufreisst und den Text zu einem religiösen Nachdenken über die existentielle condition humana macht:

An seinem Anfang und Ende stehen C-Dur-Jubelchöre (der zweite – "cum sancto spiritu" – eine virtuose Fuge mit einem lapidaren Thema), die an Händelsche Oratorien erinnern können. Zwischen ihnen finden sich drei Solo-Stücke mit linear zunehmender Besetzung: "Laudamus te", eine koloraturenselige, verspielt-trauliche Sopranarie; "Domine Jesu Christe" mit ähnlichem Charakter, in welchem sich nun zwei Sopranistinnen im spielerischen Wettstreit befinden; und "Quoniam", ein Terzett mit

belebtem Generalbass und barocker Figurensprache. Zwischen diesen drei das Gotteslob mit Musizierlust und Kunstfertigkeit anstimmenden Sätzen stehen – an dritter und fünfter Stelle im "Gloria" also – zwei Chorpässagen, die den sakralen Klangraum unvermittelt ins Bodenlose einer existentiellen Erschütterung aufreissen: einem Schock gleich eröffnet nach dem "Laudamus" der verminderte Septakkord des "Gratias agimus tibi" einen Zustand angstvollen Erschauerns ob der "magna gloria". Mehr als die Geste des Dankes ist hier ein Erbeben des schuldverstrickten Menschen über sein Dasein komponiert. Und noch heftiger, in düster-intensivem g-moll lässt nach dem "Domine" das "Qui tollis" mit dramatischen Doppelpunktierungen und wiederum einer angstvoll bebenden Bitte um Erbarmen ("miserere") erschauern.

Zusammengefasst ergibt sich für das "Gloria" also folgende symmetrische, tiefenperspektivische Architektur:

"Jubelchor" – Solo – "Schreckenschor" – Duett – "Schreckenschor" – Terzett – "Jubelchor".

Schwieriger ist der Nachweis ähnlicher Absichten im Falle des "Credo", von welchem nur ein opernhafter Eingangsschor mit theatralischem Fanfarenmotiv ohne detaillierte textdeutende Ambitionen sowie das "Et incarnatus est" ausgeführt sind. Letzters ist eine umfangreiche Sopranarie im 6/8-Takt mit Stilanleihen bei der neapolitanischen Oper und einer eigenartigen Kadenz für die Solostimme und drei Blasinstrumente. In der torsohaften Gestalt der c-moll-Messe scheint hier gleichsam der innerste Kern erreicht. Menschwerdung, "Mütterlichkeit" tritt hier als gelöstes Dahinmusizieren in einem Moment der Glückseligkeit entgegen. Der Mensch, der in "Gratias" und "Qui tollis" erschauert, erfährt jetzt innige Ruhe und Geborgenheit. Aus diesem Zentrum führen Sanctus als majestätischer Doppelchor mit Osanna-Fuge und das wiederum barock anmutende Soloquartett des "Benedictus" hinaus.

Die c-moll-Messe tritt uns als der abgebrochene Versuch des reifen Mozart entgegen, persönliche kirchenmusikalische Aussage ausserhalb eines festen Anstellungsverhältnisses mit individuellen Mitteln zu erzielen. Historisch tut sich damit eine Entwicklung auf, die über Mozarts "Requiem" bis zu Beethovens "Missa solemnis" und den romantischen Bekenntniswerken des 19. Jahrhunderts führen wird.

© Michael Eidenbenz

---

M. Reger: „100. Psalm“
------------------------

**Anmerkungen zu Max Reger und seinem "100. Psalm"**

Hand aufs Herz: wären Sie in der Lage, spontan und ohne nachzuschlagen zwei, drei Kompositionen von Max Reger zu nennen, die Sie kennen, im Konzert gehört haben, auf CD besitzen...? Und weiter: was bleibt, wenn wir von den möglichen Antworten den 100. Psalm, die Mozart- und die Hiller-Variationen ausschliessen? – vermutlich nicht allzu viel, das Klarinettenquintett vielleicht, die BACH-Fantasie für Orgel...

Mit Reger ist es seltsam: Ruhm und Anerkennung hat sein Schaffen schon sehr früh gewonnen und bis heute nicht verloren, eine breitere Bekanntheit, gar Popularität ist ihm aber versagt geblieben: ein Publikumsliebhaber war Reger nie, viel eher wurde er zu einer Art "nicht aufgeführter Klassiker". Dies hat verschiedene Ursachen, die wichtigsten liegen gewiss in seiner Musik selber. Doch auch die Mechanismen des Musikbetriebs sind seinem Werk nicht eben förderlich. "Reger muss viel gebracht werden (...) weil man noch immer keine Klarheit über ihn besitzt. Ich halte ihn für ein Genie", forderte einst noch Arnold Schönberg. Und tatsächlich wurde er der meistaufgeführte Komponist im von Schönberg gegründeten Wiener "Verein für musikalische Privataufführungen". Definitive "Klarheit" über Reger besitzt das Publikum wohl auch heute noch nicht, "gebracht" wird er jedoch kaum mehr.

Dabei wäre die Auswahl gross, Regers Werkverzeichnis ist beeindruckend. Es umfasst u.a.:

17 Orchesterwerke

ein Violin-, ein Klavierkonzert, zwei Romanzen für Violine und Orchester

2 Klavierquintette, 2 Klavierquartette, 2 Klaviertrios, rund 30 Stücke für Violine + Klavier

6 Streichquartette, 2 Streichtrios, 11 Sonaten sowie diverse Präludien + Fugen für Violine solo, je 3 Suiten für Viola, bzw. Violoncello solo

gut 300 grössere und kleinere Stücke für Klavier zweihändig, 3 Werke für 2 Klaviere, 55 Stücke für Klavier 4-händig

gut 200 grössere und kleinere Orgelwerke

278 Lieder mit Klavierbegleitung

20 Lieder mit Orgelbegleitung

14 Lieder mit Orchesterbegleitung

ca. 60 mehrstimmige Werke für Chor a cappella

9 Gesänge für Frauen- und Kinderchor

17 Gesänge für Männerchor (nebst zahlreichen Bearbeitungen)

16 Kompositionen für mehrstimmigen Chor (+ SolistInnen) und Orchester (darunter etwa der 100. Psalm, "Der Einsiedler" nach Eichendorff, "Requiem" nach Hebbel, ein erster Satz eines unvollendeten lateinischen Requiems...)

11 mehrstimmige Gesänge mit Klavier

## 21 mehrstimmige Gesänge mit Orgel

Auch wenn darin die Parade-Gattungen klassischer Komposition, nämlich die Sinfonie und die Oper fehlen, ist dies eine beeindruckende Hinterlassenschaft eines Komponisten, der mit dreiundvierzig Jahren in einem Zustand chronischer Arbeitsüberlastung starb.

Die mangelnde "Klarheit über Reger" liegt freilich auch in Widersprüchlichkeiten seiner Persönlichkeit und seines Schaffens, die eine einfache Schubladisierung erschweren. Zum Beispiel bezeichnete sich Reger als "katholisch bis in die Fingerspitzen. Das zeigen mein 100. Psalm und die <Nonnen>..." Doch im Werk keines anderen Komponisten von Format hat der protestantische Choral in an Bach anknüpfenden Techniken ähnliche Bedeutung erlangt wie bei Reger (auch der "100. Psalm" enthält ja den Luther-Choral "Ein' feste Burg...", der ausserdem auch der Orgelfantasie op. 27 zugrundeliegt). Sein dadurch geleisteter (aber wohl ohne demonstrative Absicht erfolgter) Beitrag zur Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik ist enorm. Von seinen kirchlichen Gebrauchs-Kompositionen profitieren aber gleichzeitig katholische wie protestantische Kirchenmusiker: "fünf Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahrs" stehen beispielsweise neben den "Leicht ausführbaren Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauch" mit lauter "Tantum ergo"-Sätzen und Marienliedern. Weitere Widersprüche ergeben sich beim Versuch, Regers Musik stilistisch einzuordnen. Pauschal wird sie zur "Romantik" gerechnet, was ja meistens nicht viel Präziseres als "nicht mehr Beethoven und noch nicht Schönberg" bedeutet. Doch beruft sich Reger auf keinen so oft wie auf Bach, besonders und bezeichnenderweise auch, was die Harmonik betrifft: "Bach ist nicht nur ein grosser Polyphoniker, sondern ein ebenso bedeutender Harmoniker gewesen. Denn jede wahre Harmonik ist das Ergebnis der Stimmführung. Es gibt nichts so Kompliziertes in unserer modernen Harmonik, was nicht der alte Bach längst vorweggenommen hätte." Reger selbst war ein vollendeter Harmoniker, der — ganz auf der Höhe seiner Zeit — der Lisztschen Regel nachkam, dass jeder Akkord auf jeden folgen kann, sofern er theoretisch zu begründen ist, was bei entsprechend gedehntem Tonalitäts-Begriff auch in praktisch jedem Fall möglich war. Die Berufung auf Bach und auf polyphone Stimmführungs-Regeln muten daher wie ein Rettungsanker vor vollkommener harmonischer Beliebigkeit an: sozusagen eine regressive Variante zu Schönbergs progressivem Schritt zunächst in die komplette Freiheit der Atonalität und später in die rigide Regulierung durch die 12-Ton-Technik.

Auf der anderen Seite hat Regers Musik in der unmittelbaren Expressivität kleinster Materialteile, in einer eigentlichen Atomisierung des musikalischen Materials und in ihrer unaufhörlichen Modulation eine moderne Radikalität, die radikaler als Schönberg ist und Reger um Welten etwa von Brahms entfernt: Lagen bei Brahms beispielsweise noch melodisch-regelmässige "Themen" einer "Entwicklung" zugrunde, die gedeutet

und verstanden werden wollte, so ist bei Reger von Anfang an alles ständiger Veränderung und Variation unterworfen: ein eigentlicher fixierter Ausgangspunkt existiert nicht mehr.

Man betrachte etwa den Anfang des 100. Psalms: da gibt es zwar das Quart-Motiv "jauchzet!" im Chor und ein Doppelschlag-Motiv in den Streichern (das das ganze Werk durchzieht und später für eines der Fugenthemen konstitutiv sein wird). Doch ein "Thema" im konventionellen Sinne oder gar so etwas wie eine Melodie entsteht daraus nicht: die beiden Motive sind sofort in modulierender Bewegung, werden sequenzierend in Ganztonschritten aufsteigend wiederholt, daran fügen sich triolische aufsteigende Tonleitern an, später punktierte — und wenn dieser ganze Aufstieg abgeschlossen ist, so ist auch der ganze erste "Jauchzet"-Komplex zu Ende, es folgt die "Dienet"-Episode. Zwar kann man letztere durchaus als eine Art kontrastierendes "Seitenthema" bezeichnen (wie der ganze Psalm sich an sinfonische Architektur anlehnt). Doch haben diese beiden Themen ("Jauchzet" und "Dienet") keine dialektische Entwicklung im Sinn, hier geht es nicht ums "Verstehen", hier ist alles reine Expression:

"Die Hörer des Psalms müssen nachher als 'Relief' an der Wand kleben", hatte Reger den Dirigenten der Uraufführung, Fritz Stein, angewiesen.

Solch handfeste Absichten decken sich mit der Textwahl: Unter allen Psalmen ist der 100. wohl einer der lapidarsten, ein einziger Aufruf zum Lobe Gottes ist sein Inhalt. Und zur Einfachheit des Textes passt wiederum eine geradezu exemplarische Selbstbeschränkung in der musikalisch-motivischen Erfindung: So opulent und überladen das Werk auf den ersten Blick äusserlich wirkt, so einfach und reduziert ist sein Fundament.

Die grossformale Anlage ist derjenigen der traditionellen Sinfonie mit Hauptsatz, langsamem Satz, Scherzo und Finale nachgebildet, wobei die einzelnen Teile ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Der "erste Satz" exponiert die zwei erwähnten Hauptthemen: den mächtigen, zur markanten Orchesterfigur in erregt-synkopierender Verschiebung einsetzenden Chorrufruf "Jauchzet" und die expressiv-kantablen Linien des "Dienet dem Herrn". Diese beiden Themengruppen enthalten auch bereits die motivische Haupts substanz der übrigen Teile. So ist die Erkenntnis "Er hat uns gemacht" nach der mystisch-reflektierenden Einleitung "Erkennet, dass der Herr Gott ist" im zweiten Satz deutlich dem "Dienet"-Thema des ersten entlehnt, ebenso die zwei Teile "Gehet ein zu seinen Toren" und "Lobet seinen Namen" im dritten, "con grazia" überschriebenen Satz. Das Finale wird eingeleitet durch die Orchesterfigur der "Jauchzet"-Themengruppe. Diese wird darauf zum ersten Thema der grossen Doppelfuge, deren zweites, gleichzeitig einsetzendes wiederum dem "Dienet"-Motiv entstammt. Die grandiose Fuge wird schliesslich gekrönt durch den unvermittelt im Blech erschallenden Choral-cantus-firmus "Ein feste Burg ist unser Gott".

Expressivität statt Verstehbarkeit, die Intention einer "Druckwelle", die das Publikum zum Relief macht, die unaufhörliche Modulation, die äusserliche Opulenz und die innere kalkulierte Logik, die naive und unhinterfragte Selbstverständlichkeit seiner Musik – das sind alles Stichworte, die bei grosszügiger Betrachtung auch zu Regers Leben zu passen scheinen. Ein skrupulöser Intellektueller war Reger jedenfalls gewiss nicht, viel eher eine bayerische Urgewalt, die nicht anders konnte, als die Zeit des Lebens mit der vollständigen Ausschöpfung des angeborenen Talents auszufüllen. Dass dieses ausschliesslich in der Musik liege, hat Reger spätestens mit einundzwanzig Jahren erkannt, als er seine sogenannte "Sturm- und Trankzeit" in Wiesbaden entschlossen für beendet erklärte:

"... solide bin ich geworden. In rein moralischer und sittlicher Beziehung war ich stets in höchstem Grade zurückhaltend und werde es auch stets sein, da ich es als eine der grössten Gefahren betrachte, in dieser Beziehung nicht gut zu leben. Allein bisher hatte ich doch eines übersehen, nämlich die Gefahren des Alkohols... Jede tolle Zeit muss schliesslich doch ein Ende haben, um dem Ernst Platz zu machen."

Von da an zeichnen ausserordentliche Disziplin und Systematik Regers kompositorisches Schaffen aus – und eine unvergleichliche Arbeitswut. Reger komponierte überall, zu Hause, im Zug, im Hotel, zwischen zwei Konzertproben... Oft reichte die Zeit nur für ein paar Takte, die er ans Ende der Handschrift anfügte und so das gerade aktuelle Werk Stück für Stück zu Ende brachte — nicht in jedem Fall als rundum gelungene organische Einheit.

Typisch für Regers Systematik beim Komponieren aber sind seine Handschriften: ausserordentlich sauber geschrieben erscheint darin der Notentext in schwarzer Tinte, während nachträglich mit roter Farbe alle Spielanweisungen, Artikulationen, Phrasierungszeichen etc. darübergerlegt wurden. Dabei wirken die Notenseiten immer ausserordentlich dicht beschrieben, leeren Platz oder ein locker-luftiges Notenbild gibt es kaum. Auch dies wirkt wie ein Bild für Regers manchmal manisch anmutenden Drang, die Zeit mit Geschaffenem zu füllen, nichts unbeschrieben und ungenutzt zu lassen (es gibt Postkarten, auf denen Reger eine einen einzigen Satz benötigende Mitteilung anbringt, diese aber so oft wie möglich wiederholt, nur um keinen freien Platz auf der Karte zurücklassen zu müssen...).

Im Falle des 100. Psalms hat solcher "horror vacui" auch zu bekannten Problemen geführt: Das Orchester – darin vor allem die Hörner und die durchweg mit dem Chorsatz mitgehende Orgel – ist derart dick gesetzt, dass die polyphone Textur stark verunklart wird. Dieser Eindruck jedenfalls hat Paul Hindemith dazu bewogen, eine Neueinrichtung der Partitur vorzunehmen, die die Instrumentation ausdünn, die Orgel für wenige Kulminationspunkte ausspart und beim Aufbau der Schlussfuge nur noch die

Themeneinsätze dem Chor, die kontrapunktierenden Stimmen aber dem Orchester zuweist.

Einrichtungen von zweiter Hand sind immer diskutabel. Und man kann sich auch im Fall des 100. Psalms fragen, ob nicht der Eindruck erdrückender Wucht und Üppigkeit für das Werk mindestens ebenso bezeichnend sind wie die von Hindemith geforderte saubere Transparenz. Indessen zeigt Regers Entwicklung eindeutig, dass, sobald er in Meiningen als Orchesterdirigent zu wirken bedingt, seine Instrumentation raffinierter, zielgerichteter und weniger summarisch wird als noch zur Zeit des 100. Psalms; dass also Hindemith sozusagen eine Verbesserung vorgenommen hat, die durchaus im Sinne von Regers fortschreitender Erfahrung lag.

Wie auch immer: Es ist nicht zuletzt Hindemiths Bearbeitung zu verdanken, dass der 100. Psalm als eines der ganz wenigen Werke mit einer relativ kontinuierliche Präsenz in den Konzertsälen an Reger erinnert... Und vielleicht gar dazu anregen könnte, mehr von diesem nicht aufgeführten Klassiker kennenzulernen. Die Auswahl an Lohnendem wäre gross: viele der Orgelwerke... die Tondichtungen nach Böcklin... die ganze Kammermusik!...

© Michael Eidenbenz

---

G. Verdi: "Messa da Requiem"
------------------------------

Giuseppe Verdi beendete die Arbeit an seinem Requiem 1874, zwei Jahre nach der Uraufführung von Aida und ganze dreizehn Jahre vor dem nächsten grossen Werk Otello. Die Farbigkeit der Harmonik und die Feinheiten der orchestralen Klangimpressionen lassen denn auch die Nähe von Aida erkennen, die Freiheit und Einmaligkeit der ganz aus dem Text gewachsenen Formen weisen bereits auf Otello, als ganzes jedoch ist das Requiem ein Werk sui generis und steht einsam im musikalischen Schaffen des Komponisten und seiner Zeit.

Seinen unverwechselbaren Charakter erhält das Werk durch sein Melos, das im Vergleich zum früheren Operschaffen eine gewisse Verhaltenheit der Motive aufweist und damit ebenfalls bereits auf Verdis Spätstil deutet, das aber – zusammen mit den packenden theatralischen Effekten des Dies irae – entscheidend zur ausserordentlichen Beliebtheit dieser Totenmesse beigetragen hat. Darüber hinaus aber dürfte die Popularität des Werks auch in einer gewissen Tendenz begründet sein, einer dem Thema der Totenmesse scheinbar entgegenstehenden Tendenz zum gegenwärtigen Leben, die sich vielleicht am ehesten durch die analytische Betrachtung des letzten Satzes, des Libera me, nachweisen lässt.

Das Libera me nämlich nimmt im Gesamtkontext des Werks und seiner Entstehung in vielfacher Hinsicht eine besondere Stellung ein: Bekanntlich hat Verdi die Arbeit an seinem Requiem mit diesem Satz begonnen. Die Komposition dieser Absolutio war nicht nur sein Beitrag zu der von ihm selber angeregten Totenmesse zum Gedächtnis Gioacchino Rossinis, jener zwar geschriebenen, aber nie aufgeführten Gemeinschaftskomposition von dreizehn verschiedenen italienischen Komponisten, sondern auch die Arbeit der eigenen Requiemvertontung etwa fünf Jahre später begann mit der Umarbeitung des 'Ur-Libera-me'. Dieser Umstand ist insofern interessant, als ja der Satz die Musik anderer Requiemsätze, nämlich des Dies irae, und des Requiem aeternam bereits enthält: Was die Hörerin, der Hörer als erinnernde Wiederaufnahme, als Zitat erlebt, ist werkgeschichtlich betrachtet vielmehr eine 'Keimzelle' für entscheidende Partien des gesamten Werks.

Weiter ist aber auch die Tatsache bemerkenswert, dass Verdi diesen Text überhaupt vertont. Die seit dem Tridentiner Konzil definitiv festgelegte Liturgie der Totenmesse schliesst nämlich mit der Communio Lux aeterna und tatsächlich enthalten andere berühmte Requiem-Vertonungen etwa von Mozart, Cherubini oder Berlioz kein Libera me. Allerdings war es üblich, dass bei feierlichen Gelegenheiten die Worte der Absolutio super tumulum als Responsorium gesungen oder von früheren Komponisten auch mehrstimmig vertont wurden. Mit der Gegenüberstellung von Sopransolo und Chor greift denn auch Verdi den alten responsorialen Charakter auf, die psalmodierenden Tonwiederholungen der ersten Takte haben zudem etwas altertümlich klerikales, im Übrigen aber fehlen alle Anspielungen auf die traditionelle Libera-me-Melodie.

Der Satz enthält vier grössere Teile:

- psalmodierende Anfangstakte und 2-strophige Arie ('tremens factus') mit Einleitung ('dum veneris')
- 'Dies-irae'-Einschub (tutti)
- 'Requiem aeternam' (Sopransolo mit Chor a capella)
- Fuge (tutti)

Die ersten drei Teile dieses grossformalen Aufbaus sind alle ziemlich genau gleich lang, nämlich je etwa 40 Takte in ähnlichem Tempo (wobei der 'Dies-irae'-Einschub im alla-breve-Metrum steht und daher auf dem Papier doppelt so viele Takte umfasst). Man unterstellt Verdi keine versteckte Zahlensymbolik, wenn man behauptet, dass mit diesen Proportionen eine gewisse Absicht verfolgt wird: Die drei Abschnitte malen sozusagen den dramatisch-seelischen Hintergrund aus für die nachfolgende grosse Bitte um Befreiung vom ewigen Tod (Fuge). Zu diesem 'Hintergrund' gehören die Bilder des individuellen ('tremens factus sum ego...') und des kollektiven Schreckens ('Dies irae'), sowie die Bitte um Ruhe für die Toten als erhoffte Milderung dieser Schreckensvorstellungen. Diese drei Positionen stehen in gleichberechtigter Bedeutung



nebeneinander – gleichsam 'Kulissen' – als Ausgangslage für die nachfolgende, in ihrem Wesen grundverschiedene, durch persönliche Betroffenheit des lebenden Menschen ausgelöste Bitte der Fuge 'Befreie mich, Herr, vom ewigen Tod...'

Damit dieser quasi 'szenische' Aufbau zur Geltung kommt, ist es unerlässlich, dass eine Interpretation die von Verdi im ganzen Werk exakt bezeichneten Metronomangaben beachtet: Wird beispielsweise (wie es oft zu hören ist) der Versuchung nachgegeben, den a-capella-Abschnitt 'Requiem aeternam dona eis, Domine' zu langsam zu nehmen, so verschieben sich die Proportionen, der Text erhält eine zu grosse Ausdehnung und ein Gewicht, das ihm eben gerade nicht zukommen soll. Wäre die Bitte für sie, die Toten, das für Verdi zentrale Anliegen gewesen, so hätte er das Werk wie sonst üblich mit der Communio 'Lux aeterna... – 'das ewige Licht leuchte ihnen' – abschliessen können; nun ist aber offensichtlich das 'Befreie mich' der abschliessende, die Tendenz des ganzen Werks bestimmende Zielpunkt.

Für diesen umfangreichen Schlussteil wählt Verdi die Form der Fuge, ein altbewährtes finales Steigerungsmittel. Dem Thema der Fuge fehlt nun aber jeglicher Ausdruck unterwürfigen Flehens, wie er als Antwort auf die vorangegangenen Schreckensvisionen wohl zu erwarten wäre. Es hat im Gegenteil bei aller Erregtheit etwas selbstbewusst Auftrumpfendes, was während der Exposition durch die gleichsam ultimativ fordernden kadenzierenden Orchesterakkorde heftig unterstützt wird. Seine markante Intervallstruktur ist aber auch die technische Voraussetzung für den grossen Umfang des Stücks, während dessen Verlauf sich die Affekte in vielfältigster Weise ändern. In der 'Libera-me'-Fuge erklingt die leidenschaftlichste, die in der Beweglichkeit wechselnder Expressionen vitalste, die kraftvollste und letztlich affirmativste Musik des ganzen Werks –: Ein umfangreicher Ausdruck des vielseitigen Lebens ist die Antwort auf die Aussicht des gewissen Todes!

Verdi war laut einer Aussage seiner Frau kein gläubiger Katholik. Seine Distanz zu Kirche und religiösem Gebaren lässt sich etwa auch an einer unverhohlenen blasphemischen Szene im Falstaff erkennen, in der (Falstaff betet um die Erhaltung seines Wanstes) Verdi das 'Hostias' aus seinem eigenen Requiem parodistisch zitierend aufgreift. So ist auch das Hauptanliegen des Requiem kaum religiöse meditative Verinnerlichung oder Aufruf zum frommen Lebenswandel angesichts der Schrecken des jüngsten Gerichts. Die drastischen, aus dem Mittelalter stammenden Bilder der Missa pro defunctis sind Verdi vielmehr Anregung zur vitalen Kunstentfaltung, das Libera me schliesslich wird zum ausgeformten Ringen um Leben überhaupt.

Zur Komposition angeregt wurde Verdi durch den Tod des von ihm zutiefst verehrten Alessandro Manzoni. Dem Gedenken des Dichters gilt das Werk, das Vergessen eines grossen Künstlers nach seinem Tode zu verhindern, war sein erstes Anliegen, als

leidenschaftlicher Versuch, den gegenwärtigen Tod durch die Kunst als geformtes Leben zu bannen, ist es uns aktuell geblieben.

© Michael Eidenbenz

---

P. Hindemith: „Fliederrequiem“
--------------------------------

### **Ein amerikanisches Requiem?**

Im Frühling 1945, kurz vor Kriegsende, starb US-Präsident Franklin D. Roosevelt – Amerika trauerte. Wenig später erhielt der aus Deutschland emigrierte, in den USA aufgenommene und soeben mit dem amerikanischen Bürgerrecht versehene Paul Hindemith vom New Yorker Collegiate Chorale und seinem Leiter Robert Shaw den Kompositionsauftrag zu einem grossen Chorwerk. Die Zeit und ihre Ereignisse liessen ein Requiem naheliegend erscheinen, und eine eigenartige Parallele zu Geschehnissen 80 Jahre zuvor führte auch zur Textwahl. Schon im Frühjahr 1865 nämlich war der Ausgang eines opferreichen Kriegs mit dem Tod eines amtierenden Präsidenten zusammengefallen, als wenige Tage nach dem Ende des Bürgerkriegs Abraham Lincoln von einem Attentäter aus den Südstaaten ermordet wurde. Auch damals sank das Land in Trauer, und zur Trauer gesellte sich die Beschwörung der inzwischen legendären amerikanischen Werte und Moralmaximen, der Tod Lincolns verstärkte erst die frische patriotische Welle eines neuen, demokratisch-aufgeklärten Amerika.

Einer, der mit seinem Werk dieses «neue Amerika» verkörperte, war – von der Öffentlichkeit zu Lebzeiten zwar noch kaum anerkannt, in der Folge dafür aber um so wirkungsmächtiger – der Dichter, Journalist und Publizist Walt Whitman. Seine Reaktion auf Lincolns Tod erfolgte im Gedicht «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd», das in poetischer Überhöhung den Trauerzug des mit frischen Fliederblüten geschmückten Sargs Lincolns durch die USA beschrieb. Es handelt sich dabei nicht um eine realistische Schilderung des Trauerzugs (der Name Lincoln wird im Text an keiner Stelle erwähnt), sondern um eine lyrische Reise durch das Land, wie sie Whitman real und literarisch schon zuvor mehrmals unternommen hatte, doch diesmal mischten sich zur farbenreichen Beschwörung von Landschaften, Städten und Menschen des Landes Trauer und Klage über die Begegnung mit dem Tod. Whitman hatte den Bürgerkrieg begrüsst, hatte aber als freiwilliger Sanitätshelfer auch selber dessen mörderische Folgen gesehen – es war also eigenes Erleben, was sich direkt im Gedicht niederschlug:

« I saw battlecorpses, myriades of them, / And the white skeletons of young men ... I saw the debris and debris of all the dead soldiers of the war...».

Zu den Bildern einer erlebten Realität fügt Whitman Symbole, die den Tod Lincolns und der im Krieg Gefallenen überhöhen: Der Flieder steht für Liebe und, mit seiner Farbe, für die Trauer; der Gesang der Drossel, des «gray-brown bird», der in den Pinien- und Zedernwäldern von Tod und Liebe singt, mag des Dichters eigene Seele sein; und der «western star» erinnert an jenen bei Lincolns zweiter Inauguration als gutes Omen verklärten Stern, der nun von einem «rising» zu einem «fallen star» geworden ist.

Diesen Text nun wählte Hindemith also für sein Requiem-Projekt, ohne Zweifel im Wissen um dessen für Amerikas Selbstbewusstsein hohen Symbolwert und mit der aufrichtigen Absicht, dem Land, das ihm die Aufnahme im Exil ermöglicht hatte, seine Dankbarkeit zu bezeugen. Doch liegt das Ziel des Werks tatsächlich darin, ein «American Requiem» zu sein, wie es ein zunächst von Hindemith vorgesehener Untertitel nahelegt? Der Text Whitmans, an dem Hindemith nichts änderte, steht zwar dafür, doch die musikalische Umsetzung hat im Grunde nichts «Amerikanisches» an sich. Möglich wäre dies durchaus. Wobei nicht nur an allfällige Lieder- oder Hymnenzitate zu denken ist, sondern auch an eine zur Mitte des 20. Jahrhunderts bereits ausgebildete amerikanische Moderne, die das alte amerikanische Dilemma der künstlerischen Unoriginalität gelöst hatte. Nicht zuletzt hatte ausgerechnet Walt Whitman und mit ihm der Philosophenkreis der «Transzendentalisten» um Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau (denen Whitman als «amerikanischer Sänger» schlechthin galt) mit ihrer Idee, dass ein Neuanfang in jedem historischen Augenblick, also auch eine «American Newness, möglich sei, das Wachsen einer eigenständigen amerikanischen Kunst befördert und im Gebiet der Musik etwa für Charles Ives und später noch für John Cage entscheidende Anstöße geliefert.

Solchen also bereits vorhandenen autochthon amerikanischen Tendenzen schliesst sich Paul Hindemith nun aber in keiner Weise an. Vielmehr führt er, auf der Höhe seiner eigenen Kunst stehend, traditionelle europäische Formen weiter: Im «Arioso» singt der traurige Vogel sein Lied «aus dem Ried» (Nr.2), ein «Marsch» führt «über die Hügel im Lenz» (Nr. 3), eine Fuge besingt das vitale «varied and ample Land» (Nr. 7), eine Passacaglia wird zum «Death Carol» (Nr. 9). Formen, die ihre grosse abendländische Geschichte haben und nun in fast schon demonstrativer Weise auch den Zusammenbruch des alten Europa überleben sollen – das «amerikanische Requiem» wird zur weltumspannenden künstlerischen Einheit. Noch deutlicher wird diese übernationale Tendenz aber durch einen Hinweis, den Hindemith selbst verschwiegen hatte und der erst vor kurzem entschlüsselt worden ist: An einer Stelle des Werks zitiert

Hindemith im Orchester eine Melodie aus einem in New Haven gebräuchlichen jüdischen Gesangbuch und formt aus ihr den Hymnus «For those we love» (Nr. 8). Die Stelle ist von grösster Bedeutung: Sie markiert erstens einen dramatischen Effekt von grösster Wirkung, indem sie – durch die Verengung des Klangraums von der vorangegangenen grossen Fuge auf den intimen Rahmen eines Mezzosopran-Solos – auf die überschwänglichen Bilder der Landschaften und Städte mit einer Rückbesinnung auf den Tod reagiert . Zweitens dient die zitierte Melodie als Keimzelle nahezu aller musikalischen Themen des Werks, was eine tiefer gehende Analyse belegen müsste: Auf dem Fundament einer alten jüdischen Melodie also steht dieses «amerikanische Requiem». Und drittens ist der Name der Hymne an prominenteste Stelle im Werk gerückt worden, indem durch ihn der ursprünglich vorgesehene Untertitel «An American Requiem» ersetzt wurde: «A Requiem <For those we love>» heisst das Werk nun - und wird somit zum überzeitlichen, übernationalen Trauergesang für die Opfer aller Kriege in allen Kontinenten – und für alle Opfer des Todes, «die wir lieben».

© Michael Eidenbenz