

16. August 2012

## Mittelhessischer Kammerchor und Mittelhessisches Kammerorchester

### Programmerläuterung für das Konzertjahr 2013

Im Gegensatz zu den Programmen der vergangenen Jahre ist diese CD nicht einem Bibelzitat verpflichtet, sondern einem Sakrament. Das **Heilige Abendmahl** ist eines der zentralen Elemente christlicher Tradition. Das urchristlich-apostolische Abendmahlsverständnis zeigt, dass die Apostel das ihnen vom HERRN selbst anvertraute Mahl als

- Gedächtnismahl („Das tut zu meinem Gedächtnis.“ 1. Korinther 11, 24),
- Gemeinschaftsmahl („Ist der [...] Kelch [...] und] das Brot [...] nicht die Gemeinschaft des Blutes [...] und] Leibes Christi?“ 1. Korinther 10, 16),
- Verkündigung („Sooft ihr von diesem Brot esst und aus dem Kelch trinkt, verkündigt ihr den Tod des Herrn“ 1. Korinther 11, 26) und
- dauerhafte Bewusstmachung der Wiederkunft Christi begriffen haben „([...] bis er kommt“ 1. Korinther 11, 26; vgl. dazu auch die Worte Jesu laut Matthäus 26, 29: „Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, an dem ich von neuem davon trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.“).

Keines dieser Elemente darf fehlen, damit die unauflösliche Verknüpfung zwischen Abendmahl und Vorbereitung der Braut Christi „zum Hochzeitsmahl des Lammes“ (Offenbarung 19, 9) erfahr- und erlebbar ist.

Die acht kürzeren Kompositionen des ersten Programmblocks erhellen schlaglichtartig jeweils einen oder mehrere Aspekte des oben skizzierten Abendmahlsverständnisses. So geht beispielsweise der Gospel „Do Lord, remember me“ von der Bitte des an Jesu Seite gekreuzigten Verbrechers aus (vgl. Lukas 23, 42) und besingt mit geradezu kindlicher und vielleicht genau deshalb so fesselnder Emotionalität die Konsequenzen, die aus der Annahme von „Jesus as my saviour“ (2. Strophe) erwachsen: Der der Seinen in verlässlicher Treue gedenkende Jesus ist für gläubige Menschen ein dauerhafter Ansporn, „zu [...] S-]einem Gedächtnis“ das Abendmahl zu genießen und Seine Wiederkunft nicht zu vergessen („He'll take you, he's waiting for you. Listen to his voice!“ – 3. Strophe).

Nach dem zweiten Satz aus Johann Sebastian Bachs Konzert in d-moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo (welcher neben seiner konzertanten Verwendung auch hervorragend dazu geeignet ist, den Gang einer Gemeinde zum Heiligen Abendmahl musikalisch zu intensivieren) folgen in numerischer Anspielung auf die vier Säulen des urchristlichen Abendmahlsverständnisses die Werke der vier ‚Hauptkomponisten‘ des Programms:

**Johann Sebastian Bach:  
Stiftung des Abendmahls und „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ aus der Matthäuspassion**

Aus dem ‚Kosmos‘ der Bachschen Matthäuspassion leuchten drei ‚Fixsterne‘ in besonderer Weise hervor: der Eingangsschor „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“, der Schlusschor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ und der zu einem nicht minder bewundernswerten Chor ausgeweitete Choral „O Mensch, beweine deine Sünde groß“. Der Eingangsschor ist an die „Menge der Gläubigen“ (Apostelgeschichte 4, 32) gerichtet, die vom lyrischen Ich aufgerufen wird, die Passion Christi mit tiefer innerer Anteilnahme zu bezeugen („[...] helft mir klagen“), aber auch Jesus als „Lamm“ und „Bräutigam“ zu erkennen („Sehet – Wen? – den Bräutigam, seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm!“ – Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass für Bachs Textdichter Christian Friedrich Henrici (genannt „Picander“) der weiter oben genannte Zusammenhang zwischen Passion, Abendmahl und dem von der Braut Christi und ihrem Bräutigam ersehnten „Hochzeitsmahl des Lammes“ überaus bedeutsam ist.). Im Schlusschor kommt die „Menge der Gläubigen“ selbst zu Wort und nimmt „mit Tränen“ Abschied von dem Leichnam Jesu, wohl wissend, dass nur die „ausgesog‘nen Glieder [...] im Grabe [...] ruh[...‘n]“, während der seiner menschlichen Körperlichkeit enthobene Gottessohn denen „predigt [...], die einst ungehorsam waren [und nicht glaubten]“ (vgl. 1. Petrus 3, 19f.), und somit zum anderen Mal unter Beweis stellt, „dass er über Tote und Lebende Herr sei“ (Römer 14, 9).

Mit dem Choral „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ fokussiert sich die Perspektive von der „Menge der Gläubigen“ auf das glaubende Individuum. An die Stelle des Imperativs Plural („Kommt!“, „Seht!“ etc.) und des ebenfalls die „Menge“ repräsentierenden Indikativs der 1. Person Plural („Wir setzen [...] und rufen [...]“) tritt nunmehr der Imperativ Singular. Wenn barocke Musik in Anlehnung an Johann Mattheson (1681-1764) aus guten Gründen auch als „Klangrede“ verstanden werden darf (vgl.: Nikolaus Harnoncourt: Musik als Klangrede – Wege zu einem neuen Musikverständnis, Kassel 2001), so geht es in diesem Choral im Sinne des Horazschen „Tua res agitur“ um den auf sich selbst verwiesenen Menschen. Mit größter literarischer und musikalischer Eindringlichkeit ‚redet‘ Bach mit jedem Einzelnen im Publikum und transportiert die Botschaft: ‚Liebe Zuhörerin und lieber Zuhörer! Um dich, ja gerade um dich geht es hier, und zwar um deine ureigenste Befindlichkeit als sündiger Mensch.‘ Schon im Notenbild als „goldener Schnitt“ an exponierter Stelle in der Mitte zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Passion stehend, erweist sich dieser Choral von Zeile zu Zeile immer stärker als ‚ideelles Zentrum‘ der gesamten Komposition, welches das vorherige und spätere Geschehen als Rückblick und Ausblick bündelt. In der alle Orchesterinstrumente durchziehenden, vom Chor zu Achtelnoten augmentierten und somit geradezu allgegenwärtigen Seufzermotivik sind die Klagen der Töchter, die Tränen der am Grab Sitzenden, vor allem aber das Leid des Gekreuzigten selbst aufgehoben. Die vornehmlich von den Streichern gespielten und an etlichen Stellen von den

Holzbläsern komplementärhythmisch intensivierten Staccati muten im Kontext des Chorals wie ‚Schläge‘ an, die gleichsam die Nägel durch den Körper des „für uns geopfert[-en Heilands]“ treiben. Die schier endlos langen, durch die Oberstimmen harmonisch zum Teil extrem spannungsreich ‚aufgeladenen‘ Orgelpunkte erheben den „wohl an dem Kreuze lange“ leidenden, im extremen Spannungsfeld zwischen Sieg und aller Macht des Bösen „unsrer Sünden schwere Bürd“ tragenden Gottessohn zu gebietender Größe. Die drei letzten Zitate aus dem Choraltex zeigen, dass im Verlauf des Chores die ‚Individualperspektive‘ des „Tua res agitur“ von der ‚pluralischen Sicht‘ des „Wir“ und „Uns“ abgelöst wird. Auch das gehört zum ‚ideellen Zentrum‘ von Passion, Sündenvergebung und Abendmahl: Individuelle Buße und individuelles Ergreifen der Gnade Gottes führen zur Gemeinschaft in Christus, zum gemeinsamen Gedächtnis des Leidens Jesu, zum gemeinsamen Verkünden Seines Todes und zur gemeinsamen Sehnsucht nach dem Hochzeitsmahl des Lammes.

Bachs Vertonung der Christusworte, die bei der Stiftung des Abendmahls das Hochzeitsmahl des Lammes ankündigen („Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken bis an den Tag, da ich’s neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich.“), nimmt in der Matthäusp passion eine Ausnahme-stellung ein. Im Allgemeinen kann man mit Alfred Dürr „von der Jesusbegleitung in g e h a l t e n e n Streicherakkorden“ sprechen (Alfred Dürr: S. VII des Vorworts zur Matthäusp passion in der Ausgabe des Bärenreiter-Verlags, 13. Auflage, Kassel 2011; Hervorhebung von mir). Bei der Stiftung des Abendmahls erfährt die Streicherbe-geleitung eine einschneidende Veränderung. Die „gehaltenen Streicherakkorde“ reichen dem Komponisten nicht mehr aus, es gibt im wahrsten Sinne des Wortes „kein H a l t e n e n mehr“, denn das Accompagnato-Rezitativ mutiert kraftvoll zur Arie, in der Solist und Orchester mit vitalisierenden Viertel- und Achtelnoten mit-reißend nach vorn streben, sich in ihrer Musizierfreude förmlich ‚anstecken‘ und ein sinnenfrohes Klangbild erschaffen, das den vertonten Vers des Matthäusevange- liums in einen assoziativen Zusammenhang zu Offenbarung 19, Vers 7 stellt: „Lasset uns freuen und fröhlich sein und ihm die Ehre geben; denn die Hochzeit des Lammes ist gekommen, und seine Braut hat sich bereitet.“

### **Georg Friedrich Händel:**

#### **„Behold the Lamb of God“ und „Surely, He hath borne our griefs“ aus dem Oratorium „Messiah“**

Gäbe man ein ‚Popularitäts-Ranking‘ der Chöre von Händels „Messiah“ in Auftrag, so landeten die Passionschöre vermutlich auf den letzten Plätzen, weit abgeschla- gen von den hohen Prozentzahlen der ‚Spitzenreiter‘ „Hallelujah“, „Worthy ist he Lamb“ mit der „Amen“-Schlussfuge, „For unto us a Child is born“ etc. Natürlich fas- zinieren die Passionschöre nicht mit dem festlichen Glanz der Trompeten, der rhyth- mischen Kraft der Pauken und dem vor Christenfreude geradezu überschäumenden Elan der Weihnachts- und Oster-Allegri, aber dennoch sind auch die ‚leiseren Töne‘ dieses gewaltigen Oratoriums nicht weniger hörens-wert. Während die genannten ‚Spitzenreiter‘ oftmals auch als Einzelstück aufgeführt werden und dabei durchaus ‚für sich selbst sprechen‘ (sei es als barockes Element in stilistisch oft sehr hetero- genen und daher quotensicheren Galakonzerten der Vorweihnachtszeit oder als Filmmusik zur Steigerung triumphaler Momente), sind die Passionschöre sehr viel stärker auf eine kontextuale Einbettung angewiesen, die sich entweder durch eine Aufführung des gesamten Oratoriums erreichen lässt oder wie in unserem Konzert-

projekt durch eine auf das Thema „Passion und Abendmahl“ zentrierte Kompositionsauswahl. Wenn diese Vorbedingung erfüllt ist, erweisen sich die Passionschöre gleichsam als „Schatz [...] im Acker“ (Matthäus 13, 44), dessen verborgene Schönheit sich dem im Kontext ‚Grabenden‘ erschließt.

„Part the second“ des „Messiah“ wird eröffnet durch den Chor „Behold the Lamb of God“, dessen Orchestereinleitung instrumental extrem ausgedünnt ist. Alle Bläser schweigen, und auch die Ripieno-Streicher setzen erst mit dem Chor ein. Auf diese Weise entsteht ein überaus zartes, ja geradezu *fragile* Klangbild, das assoziativ auf die Tatsache hinzuweisen scheint, dass Jesus – wie seine alttestamentliche Präfiguration David körperlich eher unscheinbar und zart konstituiert (vgl. 1. Samuel 17, 38f. und Jesaja 53, 2) – physisch entkräftet unter der Last des Kreuzes zusammen *bricht*, so dass Simon aus Kyrene das Kreuz tragen muss (vgl. Matthäus 27, 31f.). Die materielle Last des Kreuzes steht jedoch in keinem Verhältnis zur immateriellen Last der Sünde, die der körperlich entkräftete Gottessohn trägt und unter der er – Gott sei Dank! – geistlich nicht zusammenbricht. Beides, die mit immenser Kraft nach *unten* ziehende Last der „sin of the world“ und die dieser Kraft *über* legene geistliche Tragkraft des Gotteslamms, „that taketh away the sin of the world“, erlangt in Händelscher Genialität eine sinnenfällige akustische Präsenz: Das Kopffthema des Chores ist nach auftaktigem Beginn konsequent nach *unten* gerichtet und prägt die erste Hälfte des Satzes, um in der zweiten Hälfte gleichsam seinen ‚Meister‘ zu finden. Dem durch die erste Geige und durch die Holzbläser verstärkten Chorsopran fällt die Aufgabe zu, die ‚Abwärtstendenz‘ zu beenden und *über* dem bewegten Auf und Ab der Unterstimmen nicht weniger als 30 ½ Zählzeiten lang das im jeweiligen Akkord den *Dominant* ton markierende *b'* bzw. *d'* weiterzutragen; ebenso wie schon rein satztechnisch alles an dem konstant tragenden Halte- bzw. Repetitionsmotiv des Sopran-Dominanttons ‚aufgehängt‘ ist, so hängt auch in der Dramatik des Karfreitagsgeschehens alles von Jesus Christus ab, der im Spannungsfeld der widerstrebenden Kräfte *über* den Dingen steht und im Gegensatz zu Pilatus‘ zynischer Kreuzesinschrift INRI (Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum) nicht „Jesus von Nazareth, der König der Juden“ ist (vgl. Johannes 19, 19), sondern sich als Herr der Welt, als *dominus mundi* erweist, indem er trägt und trägt und trägt.

Im Gegensatz zum zarten, gewissermaßen *introvertierten* Gestus der Eröffnung des zweiten „Messiah“-Teils entfaltet der Chor „Surely, He hath borne our griefs“ eine aufwühlende, schon fast aggressiv anmutende Atmosphäre. Zwar ist auch hier die Orchestereinleitung instrumental in gleicher Weise reduziert wie in dem Chor „Behold the Lamb of God“ – es geht ja immer noch um das zarte „Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird“ (Jesaja 53, 7) – , aber schon das Forte, das Händel für den gesamten Satz vorschreibt, spiegelt auf dynamischer Ebene wider, dass nunmehr der musikalische Fokus nicht mehr auf der stillen Geduld des Lammes liegt, sondern auf der lauten, hasserfüllten Aggression, die von *außen* an Jesus herangetragen wird. Händel ergänzt die Tempoangabe bezeichnenderweise durch eine Vortragsanweisung, und im „Largo *estacato*“ (Hervorhebung von mir) ‚prasselt‘ pausenlos und mit nie nachlassender Wucht ein Akkordschlag nach dem anderen auf den Hörer ein. Der Chor greift dieses Staccato-Motiv in den Takten 6 und 9 auf und verdoppelt in Abweichung von der Textvorlage (Jesaja 53, 4-6) das einleitende Modaladverb „Surely“, so als ob es noch einer letzten Unterstreichung des Hinweises bedürfe, dass das, was mit jeder Aufführung dieser Komposition fiktionale Realität wird, vor Jahrhunderten „fürwahr“, eben „surely“ im wahrsten und

grausamsten Sinne des Wortes die ‚nackte Wahrheit‘ war: Mit nacktem Oberkörper wird Jesus gegeißelt, nackt steht er vor dem ganzen Pratorium, bevor er mit einem Purpurmantel, einer Dornenkrone und einem Rohr verspottet wird, und wiederum ist er nackt, als ihm der Purpurmantel abgenommen wird, nachdem er bespuckt und mit dem Rohr (als schäbigem Symbol eines Herrschaftsstabs) geschlagen worden ist (vgl. Matthäus 27, 26-31). Die Schläge mit der Geißel, mit Worten, mit dem Rohr, ja letztlich mit den Hämmern, die bei der Kreuzigung die Nägel treffen, nehmen in den Akkordschlägen von Orchester und Chor eine eindringliche musikalische Gestalt an, wobei das komplementärrhythmische Wechselspiel etwa von Oboen, erster Geige sowie Sopran auf der einen und den mittleren wie tiefen Chor- bzw. Orchesterstimmen auf der anderen Seite hörbar macht, dass sich die Peiniger Jesu in ihrem abgrundtiefen Hass förmlich gegenseitig ‚aufpeitschen‘ und zu weiteren Peitschenhieben und Schlägen mit Worten oder dem Rohr aufwiegeln. Der Mittelteil der Takte 13-19 bietet nur scheinbar eine Unterbrechung der Schmerzen für den, „[...] who was bruised for our iniquities“: Der „um unserer Sünde willen Zerschlagene“ wird zwar erst mit den drei Schlussnoten des Mittelteils erneut den Akkordschlägen der Eckteile ausgesetzt, aber in den sechs Takten zuvor gibt es nahezu keinen Akkord, auf dem nicht Quart-, Sext-, Sept- oder Nonenvorhalte dissonierend ‚lasten‘, so dass die immense Belastung Jesu ‚nur‘ von der Ebene der Akkordschläge auf die Ebene der Akkordzusammensetzung verlagert ist. – Für die „im Kontext Grabenden“ ist das Hören und noch viel mehr das eigene Musizieren dieses Chores eine besonders intensive Form des gemeinsamen Sich-Hineinversenkens in das Leiden und Sterben Jesu. „Das tut zu seinem Gedächtnis.“ (s. o.)

### **César Franck: „Panis angelicus“**

Wenn man die Passionschöre des „Messiah“ aus gutem Grund als verborgenen „Schatz im Acker“ (s. o.) bezeichnen kann, so gehört – um in der Bildlichkeit von Geschmeide und Edelsteinen zu verbleiben – César Francks „Panis angelicus“ zu den am meisten bewunderten ‚Kronjuwelen‘ der französischen Spätromantik. Kaum ein anderes Werk des großen Komponisten und Organisten von Ste-Clotilde in Paris wird häufiger aufgeführt als dieser Auszug aus der Messe in A, wobei von der ursprünglichen liturgischen Bedeutung des Textes und seiner genialen Vertonung je nach Anlass leider nicht mehr viel bzw. gar nichts übrig bleibt. (Bei allem Verständnis für Emotionalität: Wenn diese herrliche Musik beispielsweise für kirchliche Hochzeiten ‚gebucht‘ wird, um die Tränen der Brautmütter, Großmütter und anderer Hochzeitsgäste zu untermalen, dann entheilt der Zweck das Mittel.) So berechtigt und notwendig die Kritik an liturgisch unsensiblen Populismus auch erscheint, so tröstlich ist die Tatsache, dass es neben diesem Populismus eine ästhetisch seriöse Popularität gibt. Es spricht sogar einiges dafür, dass Franck selbst eine gewisse ‚Breitenwirkung‘ seines Werkes kompositorisch beabsichtigt hat. Schon im Hinblick auf die Ökonomie der Besetzung (Solostimme, Violoncello, Harfe und Orgel) geht man wahrscheinlich nicht fehl mit der Vermutung, dass er mit gerade einmal vier Beteiligten den aufführungspraktischen Aufwand auch deshalb so gering wie möglich halten wollte, weil durch die Unabhängigkeit von Chor und Orchester die Wahrscheinlichkeit einer Aufführung größer wurde. Der klangliche Reiz dieser Besetzung liegt darin, dass sich die Vortragsanweisung „dolce, molto cantabile“ (die nicht nur für das Solo-Cello gilt, sondern durchaus auch auf das ganze Werk bezogen werden darf) mit einer geradezu kammermusikalisch minimierten Anzahl von Mitwirkenden besonders gut realisieren lässt. Hier kann jeder Ton zart duften und weich fließen,

die Instrumente dürfen ‚singen‘, damit das zwölftaktige Vorspiel nahtlos in den Vokalpart übergeht, dessen melodischer Schönheit sich wohl niemand entziehen kann und dessen *m a j e s t ä t i s c h – f r i e d e v o l l* ausschwingende Bögen glaubhaft nachzeichnen, welche Wirkung das Abendmahl als „panis caelicus“, als „himmlisches Brot“ in aller Stille entfaltet: Der in Brot und Wein gegenwärtige Heiland schenkt als *M a j e s t ä t* aller Majestäten (vgl. Matthäus 28, 18 und Offenbarung 19, 16) jenen *F r i e d e n*, den nur Er als der Auferstandene geben kann (vgl. Johannes 14, 27).

Entscheidend ist die Frage, für wen das „Engelsbrot“ („panis angelicus“, also das durch die beauftragten Seelsorger, die „Engel der Gemeinde[-n]“ (vgl. Offenbarung 2, die Verse 1, 8, 12 und zahlreiche weitere Stellen) konsekrierte und ausgeteilte Abendmahl) zur „res mirabilis“, zur „wunderbaren Sache“ wird. Nicht weniger wichtig ist die Frage, in wessen Augen das Himmelsbrot den alttestamentlichen „Symbolen [wie zum Beispiel Sündenbock und Passahmahl] ein Ende setzt“ („dat [...] figuris terminum“), weil Jesus im Gegensatz zu dem Sündenbock (vgl. 3. Mose 16, 20-22) die Schuld der Menschen eben nicht symbolisch in die Wüste trägt, sondern vollständig tilgt, und das den Auszug ins „gelobte Land“ Kanaan vorbereitende Passahmahl (vgl. 2. Mose, 12. Kapitel) zum weitaus wirkungsmächtigeren Abendmahl überhöht, welches den ‚Auszug‘ in das ‚gelobte Land‘ der ewigen Gemeinschaft mit Gott und das „Hochzeitsmahl des Lammes“ (s. o.) vorbereitet.

Die dreifache Antwort lautet: „Der Arme, der Diener und der Demütige“ („pauper, servus et humilis“; Takte 25-32 und 49-57). César Franck hebt dieses zentrale Bekenntnis in mehrfacher Weise kompositorisch hervor. Im Hinblick auf die *P h r a – s e n b i l d u n g* zeigt sich, dass die Takte 13-16 als viertaktige Phrase und die Takte 17-20 als viertaktige Gegenphrase einen durchaus regelkonformen achttaktigen Vordersatz bilden. Der normalerweise zu erwartende achttaktige Nachsatz gestaltet sich jedoch anders. Auf die viertaktige Phrasenwiederholung (Takete 21-24) folgt keine viertaktige Schlussphrase, die drei zentralen Begriffe „pauper, servus et humilis“ werden vielmehr acht Takete lang vertont (Takete 25-32), so dass anstelle der üblichen 4/4/4/4-Symmetrie einer 16taktigen Periode eine asymmetrische 20taktige Periode entsteht, deren ‚Schlusslastigkeit‘ 4/4/4/8 die begriffliche Trias unüberhörbar betont. (Für die 20 Takete 37-57 gilt das Gleiche.)

Was sich ‚im Großen‘ in der Formbildung zeigt, setzt sich ‚im Kleinen‘ auf *d e k l a – m a t o r i s c h e r* Ebene fort: Während die Gegenphrase (Takete 17-20) ohne Unterbrechung ihre Bahn zieht, wird ihr ‚formales Pendant‘, die Schlussphrase, im Vokalpart nicht weniger als fünfmal durch eine Pause unterbrochen. (Nur die Instrumentalbegleitung sorgt dafür, dass der majestätisch-friedevolle Fluss der Musik (s. o.) erhalten bleibt.) Jede dieser Pausen wirkt wie ein Ausrufezeichen, besonders die vier Viertelpausen nach dem von Franck zweimal durch eine Wortwiederholung zusätzlich hervorgehobenen Begriff „pauper“. Beim Anhören der Pausen nach der zweifachen *geminatio* von „pauper“ und nach „servus, et humilis“ glaubt man förmlich, einem sorgfältig deklamierenden Redner zu lauschen, der mit rhetorischer Kunst im wahrsten Sinne des Wortes ‚Kunstpausen‘ einlegt, um die Botschaft zu unterstreichen: ‚Ja, es ist so! Ausgerechnet den Armen, den Dienenden und den Demütigen erschließt sich der tiefere Sinn des Abendmahls.‘ Da es in der zweiten Hälfte der Komposition zu einem imitatorischen Wechselspiel zwischen Solostimme und Chor kommt, würden die Pausen durch Töne des jeweils anderen Klangblocks ‚überlappt‘ und verlören daher ihre Wirkung. Es ist vor diesem

Hintergrund gut nachvollziehbar, dass der Komponist andere rhythmische Gestaltungsmittel zur Betonung der begrifflichen Trias verwendet: Anstelle der Pausen prägen Synkopen und bewegungsintensivierende Achtelnoten das Bild der Takte 49-57.

Es gehört zu ‚ästhetischen Stringenz‘ dieser großartigen Musik, dass Franck neben Formbildung und Deklamatorik/Rhythmik ein *drittes* kompositorisches Element einbezieht, um die *drei* geistlichen Haltungen herauszustellen, die tiefgehendes Abendmahlserleben bedingen. Während die Takte 13-22 und 36-46 mit Ausnahme zweier Akkorde (Takt 42, Zählzeit 1 und Takt 43, Zählzeit 4) auf A-Dur, E-Dur und D-Dur beschränkt und somit weitgehend tonikal, dominantisch und subdominantisch erklärbar sind, dringt die *Harmonik* bei der Vertonung der begrifflichen Trias in weitaus komplexere Bereiche vor (Takte 25ff. und 49ff. einschließlich der zwei jeweils vorbereitenden, zum Teil modulierenden Takte). Exemplarisch seien hier die Takte 23-26 herausgegriffen: Die Tonika A-Dur mit Septime im Bass (Takt 23, Zählzeit 1+2) mündet in den zwischendominantischen Gis-Dur-Septakkord mit Quartvorhalt im Vokalpart (Takt 23, Zählzeit 3+4). Das auf diese Weise vorbereitete cis-moll bleibt jedoch elliptisch und wird durch den seinerseits wieder zwischendominantischen, verkürzten, kleinen Fis-Dur-Septnonenakkord mit Sextvorhalt im Vokalpart ersetzt (Takt 24, Zählzeit 1). Wer nach der Auflösung des Sextvorhalts (Takt 24, Zählzeit 2-4) den nunmehr vorbereiteten H-Dur- oder h-moll-Quartsextakkord erwartet, sieht sich abermals überrascht, denn es erklingt ein erneut zwischendominantischer, verkürzter und diesmal großer H-Dur-Septnonenakkord (Takt 25, Zählzeit 1+2), der nach Auflösung des Nonenvorhalts (Takt 25, Zählzeit 3+4) in die E-Dur-Dominante übergeht. Dieser harmonische Reichtum ausgerechnet an der Stelle, an der es um die Armen geht, vermittelt in subtiler Weise, dass das Abendmahl aus „Armen“ ‚Reiche‘ macht. Menschen, die

- geistlich arm sind,
  - ihrem Heiland Jesus dienen und
  - sich demütig in ihren Schwächen erkennen,
- erleben durch den Genuss des Heiligen Abendmahls,
- dass „das Himmelreich [...] ihrer ist“ (Matthäus 5, 3; vgl. im Gegensatz dazu die klaren Worte Jesu an diejenigen, die sich laut Offenbarung 3, 17 für geistlich reich halten),
  - dass sie dort sind, wo Jesus Christus ist (vgl. die Worte Jesu laut Johannes 12, 26: „Wo ich bin, da soll mein Diener auch sein.“ Schon auf Erden empfinden Dienerinnen und Diener Jesu die Nähe Gottes, aber erst recht dann, wenn sie beim Hochzeitsmahl des Lammes laut 1. Johannes 3, 2 Gott „sehen, wie er ist“.)
  - und dass „Gott [...] den Demütigen [...] Gnade [gibt]“ (1. Petrus 5, 5; vgl. auch Lukas 14, 11, Lukas 18, 14 und Matthäus 23, 12).

Jede Bearbeitung mit Chor und Orchester muss sich an dem „dolce“-Charakter der Originalbesetzung orientieren (s. o.). Auch bei 70 bis 80 Mitwirkenden darf keine Stelle klanglich forciert oder gar aufdringlich wirken – Jesus steht im Gottesdienst „vor der Tür und klopf[-t ...] an“, drängt sich aber nicht auf, um das Abendmahl zu halten (vgl. Offenbarung 3, 20). Die Chance einer Bearbeitung mit Chor und Orchester liegt darin, dass durch das Piano vieler Mitwirkenden eine schwelgerische, aber gleichzeitig dezente klangliche Üppigkeit entstehen kann, die der Spätromantik ‚gut zu Gesicht steht‘. Die ‚Ton- und Akkordtrauben hängen satt und reif im Raum‘ (wie Weintrauben kurz vor der Lese und Kelterung!) und lassen trotz rein physi-

kalisch relativ geringer Dezibel-Zahlen eine Klangfülle entstehen, die musikalisch mit jener Fülle korrespondiert, die sich dem Glaubenden im Genuss des Abendmahls darbietet: „Von seiner Fülle haben wir alle genommen Gnade um Gnade.“ (Johannes 1, 16; Hervorhebung von mir)

**Walter Glück:**

**Chor- und Orchesterfantasie über Offenbarung 20, Vers 6 und Offenbarung 19, Vers 9**

„Es kommt die Stunde, in der alle, die in den Gräbern sind, seine [Jesu] Stimme hören werden und werden hervorgehen, die Gutes getan haben, zur Auferstehung des Lebens, die aber Böses getan haben, zur Auferstehung des Gerichts.“ (Johannes 5, 28 und 29) – Mit diesen Worten unterscheidet Jesus Christus unmissverständlich zwischen einer ersten Auferstehung (zum Leben) und einer zweiten Auferstehung zum Gericht. Auch die Offenbarung stellt diese Zweiteilung klar heraus (vgl. Offenbarung 20, 5f. und Offenbarung 20, 11-15), was insofern nur zu konsequent ist, als die „Offenbarung des Johannes“ – so die von Luther gewählte Überschrift – genau genommen natürlich „die Offenbarung Jesu Christi [ist], die ihm Gott gegeben hat, [die er ...] durch seinen Engel [...] seinem Knecht Johannes kundgetan [hat]“ (vgl. Offenbarung 1, 1) und in der ER als Garant für Verlässlichkeit selbstverständlich nichts anderes sagt als im Johannesevangelium. Die erste Auferstehung beginnt mit der Wiederkunft Christi zur Vereinigung mit seiner Braut, die – inspiriert durch die empfangene Gabe des Heiligen Geistes – die Wiederkunft ihres Bräutigams unablässig herbeigeseht hat („Und der Geist und die Braut sprechen: Komm!“ – Offenbarung 22, 17). Auf den heilsbringenden Abschluss dieser Wartezeit nimmt der Verfasser des Hebräerbriefes Bezug, indem er versichert: „Zum zweiten Mal wird er [Christus] nicht der Sünde wegen erscheinen [wie bei der ersten Erscheinung als Kind in der Krippe], sondern denen, die auf ihn warten, zum Heil.“ (Hebräer 9, aus 28) Da der Sohn Gottes „über Tote und Lebende Herr [... ist]“ (Römer 14, 9; s. o.), lässt Apostel Paulus gegenüber den Korinthern und gegenüber den Thessalonichern keinen Zweifel daran, dass in die mit der Wiederkunft Christi beginnende erste Auferstehung Tote und Lebende einbezogen sind: „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und das plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune erschallen und die Toten [, die in Christus gestorben sind,] werden auferstehen unverweslich, und wir [, die wir leben,] werden verwandelt werden.“ (1. Korinther 15, 51f.) – „Denn er selbst, der Herr [Jesus Christus], wird, wenn der Befehl ertönt, wenn die Stimme des Erzengels und die Posaune Gottes erschallen, herabkommen vom Himmel, und zuerst werden die Toten, die in Christus gestorben sind, auferstehen. Danach werden wir, die wir leben und übrig bleiben, zugleich mit ihnen entrückt werden auf den Wolken in die Luft, dem Herrn entgegen; und so werden wir bei dem Herrn sein allezeit. So tröstet euch mit diesen Worten untereinander.“ (1. Thessalonicher 4, 16-18) Die faszinierende Engel- und Posaunenbildlichkeit des Apostels Paulus bezieht sich auf keinen Geringeren als auf Jesus selbst: „Und er [, der ...] Menschensohn [... Jesus Christus,] wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln [...]“ (Matthäus 24, 31) Ihren Abschluss findet die erste Auferstehung mit der Auferstehung der Märtyrer laut Offenbarung 20, 4f..

Diese grandiosen, alle menschlich-rationale Vorstellungskraft bei weitem übersteigenden Geschehnisse bilden den ‚eschatologischen Kern‘, die zukunftsorientierte



Sinnmitte des Heiligen Abendmahls. Abendmahlserleben im umfassenden Sinn ist untrennbar verknüpft mit der Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Bräutigam Jesus Christus und mit dem aufrichtigen Bemühen um die Würdigkeit zur Teilhabe an der ersten Auferstehung. Noch ist kein Mensch heilig, und kein Mensch ist autorisiert, andere heilig zu sprechen. Erst mit der von Apostel Paulus so eindringlich beschriebenen Verwandlung und Entrückung der Braut Christi entscheidet sich durch Gottes souveränes Handeln, an wem sich die Worte erfüllen: „Selig ist der und heilig, der teilhat an der ersten Auferstehung.“ (Offenbarung 20, 6) „Selig sind, die zum Hochzeitsmahl des Lammes berufen sind.“ (Offenbarung 19, 9)

Walter Glücks Chor- und Orchesterfantasie über diese Offenbarungszitate ‚entrückt‘ den sensiblen Zuhörer für einige Zeit in die Zukunft. Von hohen, geradezu ‚sphärischen‘ Tremoli der Geigen und Bratschen überleuchtet, erscheint wie aus dem Nichts in den Celli der Kopf eines Themas, das erst beim dritten Mal (Takte 18ff.) vollständig erklingt. Dieser ‚vorsichtig tastende‘, in gewisser Weise ‚stammelnde‘ Beginn macht fühlbar, dass uns Menschen eigentlich die Worte und Töne fehlen, um das auszudrücken, was Gott seinen Kindern in der Herrlichkeit der jenseitigen Welt bereitet hat. Das Thema beginnt in der Tiefe, ‚schraubt‘ sich mit unwiderstehlicher Stringenz geradezu ‚spiralenartig‘ nach oben und ist aufgrund seiner Chromatismen wie geschaffen dazu, modulatorisch harmonisiert und sequenzierend fortgesponnen zu werden. Diese Aufgabe übernimmt zunächst die groß angelegte orchestrale Einleitung (Takte 1-65), aber auch ihr formales Gegenstück, das sogar noch um neun Takte längere Orchester-Intermezzo der Takte 137-211. Diese beiden Kompositionsteile sind ‚symphonische Dichtungen en miniature‘, die ‚ohne Worte‘, aber mit feinstem Gespür für orchestrale Klangfarben und mit großer harmonischer variatio (abgesehen von f-moll und g-moll erklingen ALLE 24 Tonarten!) atmosphärisch das ausloten, was die beiden Vokalteile mit Worten der Offenbarung zum Ausdruck bringen. In beiden Orchesterteilen ist die Korrespondenz zwischen Themengestalt und instrumentaler Disposition auffallend: Ebenso wie sich das Thema selbst von unten nach oben ‚schraubt‘, sind auch die das Thema exponierenden Instrumente so gestaffelt, dass der Weg von der Tiefe der Celli (Takte 3ff.) bzw. der Posaunen, Tuben, Celli und Kontrabässe (Takte 117ff.) nach und nach in die ‚höheren Regionen‘ der Flöten, Oboen und Violinen führt, bis mit dem dreigestrichenen g der Sologeige (Takt 181) der Kulminationspunkt dieser Entwicklung erreicht wird.

Da in den beiden orchestralen Teilen kompositorisch alles Wesentliche angelegt und ‚gewachsen‘ ist, fallen die beiden Vokalteile dem Hörer wie reife Früchte zu. Hier wird mit Worten besungen, was das Orchester bereits ohne Worte ‚gesagt‘ hat, hier erklingen die in den Orchesterteilen noch fehlenden Tonarten f-moll (Takt 80f.) und g-moll (Takt 98), und hier setzt sich in der Abfolge der Vokalstimmen das fort, was in der Staffelung der Orchesterstimmen seinen Anfang nahm. Beide Vokalteile beginnen solistisch und in tiefster Lage des Soprans (das kleine gis des Taktes 67 markiert eigentlich schon für den Alt die tiefe Lage, wieviel mehr erst für den Sopran!), und beide Vokalteile werden durch das ‚aus den Niederungen der irdischen Welt auferstehende und gen Himmel strebende‘ Thema sowie durch das Hinzutreten der anderen Chorstimmen im Hinblick auf Ambitus und Dynamik ihrer Vollendung entgegengeführt, bis sich schließlich in dem fulminanten, durch einen zweifachen Tempowechsel zusätzlich hervorgehobenen Schlussteil (Takte 270-296) eine monumentale ‚Klangkathedrale‘ erhebt, die wie ein Abglanz jenes „Bau[-es]“ wirkt, von dem Paulus spricht: „Denn wir wissen: wenn unser irdisches Haus, diese Hütte, ab-

gebrochen wird, so haben wir einen Bau, von Gott erbaut, ein Haus, nicht mit Händen gemacht, das ewig ist im Himmel. (2. Korinther 5, 1)