

Fragen & Antworten zum Adventskonzert der *Kantorei Passion*

Wo wurde das Magnificat von C.P.E. Bach zum ersten Mal aufgeführt? Gab es damals eine starke Reaktion auf den Marienbezug?

Das Magnificat trägt Züge einer Probemusik für ein hohes musikalisches Amt: Der Text ist nicht streng an eine Kirchenjahreszeit gebunden und das Werk zeichnet sich durch eine hohe stilistische Vielfalt aus – hier zeigt jemand, wozu er als Komponist fähig ist und dass seine Musik höchsten Ansprüchen genügt. Der Marienbezug spielte dabei weniger eine Rolle als die Tatsache, dass das Magnificat auch in der evangelischen Kirchenmusik eine wichtige Rolle spielt. Schon Luther schätzte den Text sehr, von ihm gibt es eine berühmte Auslegung dieser Marienworte.

Es wird vermutet, dass C.P.E. Bach sich mit dieser Musik, die sich also bewusst in eine bestimmte Tradition stellt, um das Thomaskantorat in Leipzig oder um einen Titel als „königlicher Hofkomponist“ bei Anna Amalia in Preußen bewerben wollte. Leider fehlen dazu Quellen und so weiß man über die Frühzeit dieses Werkes relativ wenig, auch über mögliche erste Aufführungen.

Immerhin ist bekannt, dass das Magnificat 1749 in Berlin komponiert wurde, in einer Zeit also, als C.P.E. Bach bereits über zehn Jahre als Hofcembalist Friedrichs des Großen zwar an einem bedeutenden Musikstandort tätig war, allerdings nicht in leitender Funktion. In den 1750er Jahren wurden die Arbeitsbedingungen in Berlin angesichts etwa des Siebenjährigen Krieges immer schlechter, sodass die Suche nach beruflichen Perspektiven plausibel erscheint.

Seine Bemühungen um ein solches Amt hatten schließlich Erfolg, als er 1767 als Nachfolger G.P. Telemanns städtischer Musikdirektor in Hamburg wurde; einer der prestigeträchtigsten Posten der damaligen Musikwelt. Hamburg gilt als eine der Keimzellen der städtisch-bürgerlichen Musikkultur, während Berlin noch länger in aristokratischen Strukturen verhaftet war. Insofern änderten sich C.P.E. Bachs Aufgaben grundlegend: Er war nun dafür zuständig, einem selbstbewussten und gebildeten Bürgertum adäquate repräsentative Musik zu komponieren und zur Aufführung zu bringen.

In dieser Zeit griff er auf sein Magnificat zurück, erweiterte es um Trompeten und Pauken und führte es 1779 in einem legendären Konzert gemeinsam mit dem Credo der h-Moll-Messe seines Vaters und Auszügen aus Händels Messias auf.

Gibt es stilistische Parallelen zwischen der Musik C.P.E. Bachs und der seines Vaters? Worin ähnelt sie sich, worin unterscheidet sie sich?

Zunächst einmal muss man sagen, dass C.P.E. Bach die Musik seines Vaters sicher förmlich aufgesaugt hat. Und dies nicht nur in der Hinsicht, dass es als Spross einer Musikedynastie nahe lag, diesen beruflichen Weg einzuschlagen und eine entsprechende Ausbildung aus erster Hand zu bekommen. Vielmehr waren damit auch umfangreiche Verpflichtungen verbunden, wie etwa das Abschreiben von Noten und Einrichten von Aufführungsmaterial. Aus heutiger Sicht hatten die Bach-Söhne (und Töchter) sicher keine leichte Kindheit und Jugend...

Wie auch immer man das bewerten mag, Carl Philipp muss von vielen Werken Johann Sebastian quasi jede Note gekannt haben. Offenbar hat ihn das Magnificat seines Vaters besonders inspiriert, denn immerhin entscheidet er sich zu einer ähnlich festlichen

Vertonung mit großen Ähnlichkeiten: Das fängt bei der gleichen Grundtonart (D-Dur) an, geht aber im Detail bis hin zum wörtlichen Zitat. So ist das Kopfmotiv des „Fecit potentiam“, bei C.P.E. gesungen vom Bass-Solisten, bei J.S. gesungen vom Chor, identisch und das musikalische Ausgangsmaterial des „Deposuit potentes“ sehr dicht beieinander. Carl Philipp hätte es sicher nicht an Kreativität gemangelt, ganz neue Lösungen zu suchen, aber offensichtlich empfand er diese Musik so passend zum Text, dass er es einfach übernahm. Zumal ein solches Vorgehen damals weder ungewöhnlich noch ehrenrührig war. Ähnlichkeiten liegen ansonsten im Anspruch, komplexe polyphone Gebilde zu komponieren, wie etwa in der alle Maße sprengenden „Sicut erat/Amen“-Fuge am Schluss des Werkes. Das Fugenthema weckt auch Anklänge an Händels Messias („And with his stripes“/ „Durch seine Wunden“) bzw. dann später das Mozart-Requiem (Kyrie-Fuge). Hörbare Unterschiede gibt es vor allem in den Arien, die eher den Idealen der Berliner Liederschule rund um die Komponisten Bach, Graun, Benda und Quantz verbunden sind. Sie folgen bei aller Virtuosität, die von den Ausführenden verlangt wird, doch meist einem einfachen harmonischen Gerüst und haben im besten Sinne „musikantische“ Qualitäten. Heraus kommt Musik, die unmittelbar auf das Publikum wirkt und „zupackt“.

Warum wird im Konzert das „Et misericordia eius“ nicht in der Fassung aufgeführt, die in vielen Einspielungen erklingt?

Wir führen eine Mischung der Berliner Ursprungsfassung von 1749 und der späteren Hamburger Fassung auf: Meist folgen wir der Hamburger Fassung, die insgesamt etwas prächtiger ist, aber ansonsten nah an der Berliner Fassung ist. Nur vom vierten Satz hat Bach später eine ganze neue Version komponiert; möglicherweise, weil er die erste Fassung u.a. in seinen Passionen wiederverwertet hat und eine Ermüdung des Publikums oder eine Verbindung zur Passionsthematik vermeiden wollte.

Für die Aufführung der Fassung von 1749 habe ich mich entschieden, weil der Satz so etwas mehr Gewicht erhält: Die Version ist länger und „extremer“: Sie führt den Chor bis in höchste Lagen, wenn der flehende Ruf nach Gottes Barmherzigkeit ertönt. Außerdem gibt es die reizvollen Duett-Einwürfe, in denen die Oboen das alte gregorianische Magnificat zitieren, ein schöner Querverweis auf die Tradition.

Du hast mit Bach und Schnebel zwei musikalisch sehr unterschiedliche Varianten des Magnificats ausgewählt. Worin liegt für dich der Reiz der modernen Interpretation der alten gregorianischen Klänge in Schnebels Improvisation?

Dieter Schnebel war einer der spannendsten und einflussreichsten Komponisten Neuer Musik. Er war zunächst als Pfarrer und Gymnasiallehrer tätig, bevor er sich auf das Komponieren und die Lehre an der Hochschule, davon viele Jahrzehnte an der Hochschule der Künste in Berlin, konzentrierte. Besonders hat ihn das Experimentieren mit den Möglichkeiten der menschlichen Stimme und der Arbeit mit Texten, häufig geistlicher Natur, gereizt. Dabei war er einer der ersten Komponisten der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, die auch gezielt für Laiensembles geschrieben haben und ihnen damit Klangwelten erschlossen haben, zu denen der Zugang sonst schwerfällt.

Das Grundmaterial seines Magnificats sind gregorianische Gesänge, die er allerdings so anordnet, dass sie einer wohlgedachten Dramaturgie folgen: Der sogenannte Rezitationston, auf dem der meiste Text gesungen wird, wandert allmählich nach oben,

findet einen Höhepunkt und fällt dann wieder ab. Er lässt außerdem einige Teile wiederholen und versieht sie mit Anweisungen zu Tempo und Lautstärke.

Auf einer zweiten Ebene werden diese mittelalterlichen Klänge vom Chor und der Orgel verwischt und schichten sich wie in der Akustik einer großen Kathedrale zu Clusterklängen. Dazu gesellen sich allerdings auch immer wieder „Störklänge“, die man sicher verschieden interpretieren kann: Ist es der Einbruch des heutigen in die jahrhundertalten Gesänge? Oder folgen auch diese Töne einer versteckten Logik? Die Klarheit der gregorianischen Vorlage wird auf diese Weise verrätselt und öffnet gleichzeitig Raum für verschiedene Deutungen und Hörerlebnisse.

Eine dritte Ebene bilden stark improvisatorische Einwüfe aus dem Chor: einzelne singen und sprechen Teile der Gregorianik mit, auf unterschiedlichen Tonhöhen, im Kanon, in verschiedenen Sprachen. Hinzu kommt ein Schlagzeug, das mit ungewöhnlichen Instrumenten und Klängen Kommentare zum Gesungenen gibt.

Nicht zuletzt hat das Werk wie viele Kompositionen Schnebels eine räumliche Komponente: Die Zuschauer sollen von wandernden Klängen umschlossen werden. Wir realisieren das mithilfe des Galerieumgangs in der Heilig-Kreuz-Kirche, der für solche Zwecke wie geschaffen scheint.

Interessant ist, dass das Werk auch im Rahmen eines Gottesdienstes aufführbar ist, den Schnebel genau durchchoreographiert hat. In der Tradition des Psalmsingens empfiehlt Schnebel, vor, ggf. zwischen und nach den Magnificatversen eine Antiphon zu singen – bei uns ist es das alte Adventslied „O Heiland, rei die Himmel auf“.

Alle diese Module können von den Interpreten sehr frei gehandhabt werden. Das hat den Vorteil, dass das Werk im Grunde für fast jede Gruppe aufführbar ist. Andererseits muss vieles dann im Vorfeld auch sehr genau durchdacht und festgelegt werden, da die Partitur nur sehr skizzenhaft ist.

Der Reiz des Stückes liegt darin, dass es die alten Texte und Melodien hinterfragt, kommentiert, ins Hier und Jetzt trägt. Diesen Anspruch wird jeder Komponist an seine Werke haben, aber selten ist es so kompromisslos und umfassend wie bei Schnebel.

Ich bin sehr gespannt darauf, wie Chor und Publikum aus diesem ungewöhnlichen Hörerlebnis gehen!

Missversteh Schnebel nicht den Jubelgesang Marias auf die Gerechtigkeit Gottes – im Zusammenhang mit der vorweihnachtlichen Heilserwartung – indem er ihn umdeutet als revolutionären Schrei nach Gerechtigkeit?

Wie die allermeisten Bibeltexte bietet auch das Magnificat ganz verschiedene Deutungsansätze – dessen war Schnebel als Theologe sich bewusst und das ist ja gerade die Stärke der Texte. Von Struktur und Inhalt handelt es sich beim Magnificat im Grunde um einen Psalm, dessen Grundmuster häufig den Weg von einem persönlichen Erleben zu ganz grundsätzlichen Aussagen über die Kraft Gottes beschreiben.

Schnebel selbst las diesen Text nach eigener Aussage als eine Klage über die Ungerechtigkeit der Welt, in der wir leben bzw. als Ausdruck der Sehnsucht nach besseren Verhältnissen für alle. Und zwar nicht theologisch-sublimiert auf spiritueller Ebene, sondern ganz praktisch-irdisch. Damit stellt er sich auch in eine Tradition von Lesarten des Magnificats, wie sie vor allem im 20. Jahrhunderts populär wurden, etwa in der feministischen Theologie.

Wie passt Mozarts Krönungsmesse in die Adventszeit? Zu welchem Anlass wurde sie komponiert und wieso wird sie ‚Krönungsmesse‘ genannt?

Als Festmesse mit Pauken und Trompeten liegt es nahe, sie rund um die großen kirchlichen Feiertage aufzuführen. Uraufgeführt wurde sie wohl Ostern 1779 und wahrscheinlich tatsächlich zu einem Gottesdienst anlässlich einer Krönung in Salzburg. Sicher ist, dass sie in der Folgezeit häufig zur Einsetzung von Herrschern erklang. Der Titel „Krönungsmesse“ ist allerdings erstmals 1862 nachweisbar.

In der Wahl der musikalischen Mittel (etwa starke Rhythmen oder der Einsatz von militärisch konnotierten Instrumenten) machte es zumindest in dieser Zeit noch keinen Unterschied, ob ein weltlicher Fürst oder Gott besungen wird. Gut bekannt ist ja etwa die Tatsache, dass Bachs Weihnachtsoratorium sich musikalisch weitgehend aus Huldigungskantaten für sächsische Potentaten speist, die dann mit geistlichen Texten versehen wurden. Das ist natürlich ein genialer Zug, denn so kann eine Theologie ohne Worte ausgedrückt werden: Der geborene Sohn Gottes ist Herr über alle irdischen Herrscher.

Zum nimmt in der Krönungsmesse das Credo den zentralen Raum ein und innerhalb dessen ist vor allem die Menschwerdung Gottes (Et incarnatus est) besonders eindringlich vertont. So aufgeführt und gehört passt die Krönungsmesse ganz hervorragend in die Adventszeit und auch zum Magnificat, in dem die Erwartungen an den geborenen Erlöser beschrieben werden.

Wie ist das Heitere, Opernhafte, das die Messe oft hat, angekommen?

Da muss man unterscheiden: Zu Mozarts Zeiten entsprach dies durchaus dem Zeitgeschmack und es war nicht per se verpönt, auch „ernste“ Kirchenmusik in diesem Stil zu schreiben. Schon in der Generation vor Mozart, etwa bei den Bach-Söhnen, die Mozart gut kannte und schätzte, hatte es einen Paradigmenwechsel gegeben: Weg von der bloßen Verklanglichung von Worten und Affekten, wie kunstvoll auch immer, hin zum subjektiven Gefühlsausdruck. Viel wichtiger war, dass die Messe den äußeren Vorgaben folgte, wie sie Papst Benedikt XIV 1749 gemacht hatte : Ein Gottesdienst durfte nicht länger als 45 Minuten dauern (diese Reform hat sich offenbar nicht durchgesetzt...) und es mussten vor allem die Texte klar verständlich bleiben. Für Mozart war dann die Aufgabe, unter dieser Maßgabe seinen eigenen musikalischen Ansprüchen und denen seiner Hörer gerecht zu werden. Mozarts Meisterschaft liegt gerade darin, wie er besonders in den textreichen Messteilen eine Einheit aus Textnähe der Musik, formaler Geschlossenheit und melodischem Erfindungsreichtum schafft.

Dass Mozart bei seinem Dienstherrn in Salzburg, dem Fürsterzbischof Colloredo, aneckte und schließlich mit ihm brach, lag weniger am Stil seiner Musik, sondern an der Vernachlässigung seiner Dienstplichten. Bei seinen Nachfolgern wurden dann vertraglich „Fleiß“ und häufigeres Komponieren eingefordert...

Im 19. Jahrhundert hingegen widersprach das Klangbild der Messen Mozarts dem Ideal einer „reinen“ Kirchenmusik nach dem Vorbild der Vokalmusik der Renaissance. Wirklich wieder entdeckt wurden sie erst im 20. Jahrhundert als Werke, die auch von Laien gut singbar sind, musikalische Tiefe haben und eben gerade diese „menschliche“ Komponente.

Autor: Johannes Stolte

Fragen: Martin Book, Simone Lampert, Lena Knauss, Susanne Steffen, Christa Unruh