

Einführungstext zum Konzert der Cantorei der Reformationskirche

IN PARADISUM

19. November 2016

"Demnach haben wir in unsern Kirchen die päpstlichen Greuel, Seelenmessen, Fegfeuer und alles andere Gaukelwerk, für die Toten getrieben, abgetan und rein ausgefegt, und wollen unsere Kirchen nicht mehr lassen Klaghäuser oder Leidesstätten sein, sondern Schlaf- und Ruhestätten. Singen auch kein Trauerlied noch Leidgesang bei unsern Toten und Gräbern, sondern tröstliche Lieder von Vergebung der Sünden, von Ruhe, Schlaf, Leben, Auferstehung der verstorbenen Christen, damit unser Glaube gestärkt und die Leute zu rechter Andacht gereizt werden. Denn es auch billig und recht ist, dass man die Begräbnis ehrlich halte und vollbringe, zu Lob und Ehre dem fröhlichen Artikel unseres Glaubens, nämlich von der Auferstehung der Toten."

Martin Luther

Das große Jubiläumjahr der Reformation wirft seine Schatten voraus und bevor die Cantorei der Reformationskirche sich einem ganz besonderen interkulturellen Musiktheaterprojekt widmet, konzertiert sie mit einem Programm zum Ende des Kirchenjahres, das auf den ersten Blick kaum katholischer sein könnte. Sowohl das Requiem als auch das Stabat Mater begegnen in ihrer jahrhundertlang vertonten Form praktisch nicht im liturgischen Alltagsleben, ja stehen in ihren teils drastischen Bildern und der tiefen Marienverehrung der oben zitierten Auffassung Luthers scheinbar diametral entgegen.

Doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass spätestens seit dem zweiten Vatikanischen Konzil in den 1960er Jahren auch katholischerseits eine Entfremdung von den alten lateinischen Texten einsetzte. Für das Stabat Mater ist das sogar schon deutlich früher der Fall, das Gedicht hat eine höchst wechselvolle Geschichte. Seine Entstehung liegt fast vollständig im Dunkeln, doch handelt es sich angesichts der vielen Ich-Formulierungen ursprünglich wohl um ein Leselied zur Privatandacht. Formgeschichtlich handelt es sich um eine Sequenz, ursprünglich waren dies Textierungen eines langen Schlussvokals "a" (genannt Jubilus) im gregorianischen Halleluja, die den Mönchen wohl das Memorieren der Noten vereinfachen sollten. Nach und nach verselbstständigte sich diese Form und es existierten bis zu 5000 meist nur regional verbreitete Sequenzen. Ab dem 14. Jahrhundert werden an hohen Festtage sogar deutschsprachige Übertragungen üblich, wo etwa die noch heute bekannten Kirchenlieder "Gelobet seist du, Jesus Christ" und "Christ ist erstanden" ihren Ursprung haben.

Das Stabat Mater steht in der großen Tradition der Marienklage, die besonders in der Bildenden Kunst großen Widerhall fand. Sein langer Text, der inhaltlich und affektiv sehr gleichförmig, fast monoton dahinfließt, findet sich seit dem 14. Jahrhundert in Gebetbüchern. Spannend ist, dass hier die Menschlichkeit einer biblischen Figur in den Mittelpunkt gestellt wird, nämlich ihr Schmerzempfinden. Der reine Bibeltext ist hier denkbar sachlich gehalten:

„Es standen aber bei dem Kreuz Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala“

Johannes 19, 25ff

Maria ist jedoch primär Mensch und damit unseren Sorgen und Nöten zugänglicher als Jesus selbst, zu dem sie eine Mittlerrolle einnimmt. Das schillernde Bild dieser besonderen Frau, das der Katholizismus zeichnet, changiert zwischen einer Erlösenden, einer Mitleidenden, einer

Barmherzigen und einer Liebenden. Die Ich-Entgrenzung und Verschmelzung mit dieser Figur und ihrem Leiden nimmt dabei fast erotische Züge an, die der mittelalterlichen Mystik durchaus vertraut sind und in Wechselwirkung auch zu weltlichen Stoffen wie des Tristan stehen.

1521 wurde das Stabat Mater aufgrund seiner großen Beliebtheit in das Missale Romanum und damit den offiziellen Kanon liturgischer Gesänge aufgenommen - jedoch durch das Konzil von Trient unter der gegenreformatorischen Leitidee der Verschlankung und Vereinheitlichung der Liturgie schon 1563 wieder abgeschafft. Fortan waren nur vier Sequenzen zu besonderen Anlässen zugelassen: Victimae paschali (Ostern), Veni Sancte Spiritus (Pfingsten), Lauda Sion (Fronleichnam) und Dies Irae (Requiem). Doch offenbar war das Stabat Mater nicht aus der Welt zu bekommen und wurde 1727 mit dem Fest der „Sieben Schmerzen der Heiligen Jungfrau Maria“ offiziell wieder ins Messbuch eingeführt. Sicher waren dafür auch pietistische Strömungen verantwortlich, denen der persönliche Gehalt des Textes offenbar besonders zusagte. Der absolute Wendepunkt in der Geschichte des Stabat Mater war dann aber die Vertonung durch Giovanni Battista Pergolesi (1736), das zum meistgedruckten Musikwerk des 18. Jahrhunderts werden sollte und bis heute eines der bekanntesten Werke überhaupt ist. Um diese Tonschöpfung auch einem aufgeklärten deutschen Publikum zugänglich zu machen und gleichzeitig theologisch hier und da zu "protestantisieren", leisteten Friedrich Gottlob Klopstock (1767) und Christoph Martin Wieland (1781, in Bezug auf Klopstock) deutsche Übersetzungen, die sogar zu Pergolesis Musik singbar sind. Damit wird das Stabat Mater nun gewissermaßen sogar in dem Olymp der deutschen Klassik erhoben, was angesichts seines liturgischen Nischendaseins sehr erstaunlich ist.

Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901), der ursprünglich aus Liechtenstein stammt, aber als Lehrerpersönlichkeit, Konzertorganist und musikalischer Vielschreiber lange in München wirkte, komponierte sein "kleines" Stabat Mater op. 138 einem Brief zufolge als Einlösung eines Versprechens gegenüber der Muttergottes anlässlich der Heilung seiner entzündeten Hand. Bereits 20 Jahre zuvor hatte er ein groß besetztes Stabat Mater komponiert. Das jüngere hat nun angesichts der Knappheit der Mittel (keine Solisten, lediglich Orgelbegleitung mit Streichern ad libitum) offenbar eher einen liturgischen Rahmen vor Augen. Eine Tendenz zu Verinnerlichung und Zurücknahme ist zu beobachten, die jedoch trotzdem (oder gerade deswegen) von der handwerklichen Meisterschaft Rheinbergers zeugt. Die Sätze sind mit Blick auf Taktart und das thematische Material kreuzförmig aufeinander bezogen und schließen mit einer Fuge ab. Natürlich ist dies kein Ort der musikalischen Avantgarde - 1884 ist das Jahr der 7. Sinfonie Bruckners, Verdis Otello, Wagner ist ein Jahr früher bereits gestorben, Liszt sollte bald folgen - doch die konzise Form, das eingängige Melos und einige harmonische Überraschungen geben dem Werk ein eigenständiges Gepräge, das sich stets dem Kitsch verwehrt.

Zwischen der (süd-)deutschen Klarheit eines Rheinberger und dem französischen Farbreichtum eines Duruflé ist eines der wenigen Kammermusikwerke des großen italienischen Opernkomponisten Giacomo Puccini (1858-1924) zu hören, das mit dem Titel "I Crisantemi" auf Trauerblumen verweist und ursprünglich für ein Streichquartett vorgesehen ist. In der Tat handelt es sich um eine Trauermusik, die Puccinis Freund Amadeus I., 1871-1873 König von Spanien, gewidmet ist.

Während das Stabat Mater in seiner Textgestalt recht festgelegt ist, scheint beim Requiem besonders ab dem 19. Jahrhundert die Mode aufzukommen, nach eigenem Gutdünken Textteile zu ergänzen oder zu streichen - sicher liegt dies auch an dessen ohnehin recht eklektischer Grundanlage, die verschiedenste Traditionen und Textbausteine vereint. Die Auferstehungshoffnung der frühen Christenheit war durchaus ein Gegensatz zu jüdischen und hellenistischen Vorstellungen der Zeit. Der Frage, wie ein jenseitiges Leben aussehen wird, nimmt im Vergleich zu dem umfangmäßigen Kernstück des Requiems, der Sequenz Dies Irae, jedoch ursprünglich nur eine untergeordnete Rolle ein. Dieses Konglomerat aus Bildern des Jüngsten Gerichts war sicher mit verantwortlich für die

große Beliebtheit, derer sich das Requiem bei Musikern stets erfreute. Zudem ist eine Trauermusik natürlich auch ein Anlass, der häufig mit politischen Inhalten verknüpft wurde und besonders repräsentativ gestaltet werden sollte. Im Protestantismus waren dann viele Bilder des Requiemtextes bedeutungslos geworden, man bediente sich lieber biblischer Texte oder zeitgenössischer freier Dichtung, wie etwa in Schütz' Exequien oder Bachs Actus Tragicus. Doch auch in der katholischen Welt gingen die Ideen des Pietismus und der Aufklärung nicht spurlos am Requiem vorüber und so wurde als Spätfolge das Dies Irae durch das Zweite Vatikanische Konzil in den 1960er Jahren aus der offiziellen Liturgie gestrichen. Schon 100 Jahre früher deutete sich diese Tendenz an, wenn Gabriel Fauré in seinem Requiem auf ein eigenständiges Dies Irae verzichtet und damit dem Werk einen viel mildereren Gestus gibt und damit der Trostmusik Johannes Brahms' näher steht als der Schreckensklänge Verdis.

Maurice Duruflé (1902-1986) schließt sich mit dem Verzicht auf ein Dies Irae und der Vertonung des "In Paradisum" Fauré an und sagt selbst über sein Werk: "Es ist so sanftmütig wie ich selbst." Der Tod wird hier als Erlösung, nicht als Schreckensbild inszeniert und wann immer der Text Härten vorgibt und die Komposition sich aufschaukelt, folgt erneut die Bitte um ewigen Frieden.

In Duruflés Tonsprache ist das bestimmende Element ganz klar der gregorianische Choral, der sich einerseits dem klassischen Dur-Moll-Empfinden, aber auch den kompositorischen Idealen etwa des Duruflé-Zeitgenossen Olivier Messiaen entzieht. Die Bezüge zur Gregorianik sind teils wörtlich-zitierend, teils frei-entwickelnd, aber in jedem Satz deutlich spürbar. Besonders der großteils lyrisch-fließende Rhythmus trägt zu dem besonderen Klangbild des Werkes bei.

Duruflé war wie viele Komponisten höchst selbstkritisch und vernichtete Werke lieber, als dass er der Nachwelt etwas Unfertiges hinterließ. Umso erstaunlicher ist es, dass in seinem schmalen Gesamtwerk das Requiem gleich in drei Fassungen vorliegt: Einer ursprünglichen für großes Orchester (1947), einer für ein Kammerorchester, die heute erklingt und bis auf eine Fassung für Orgel und Streicher reduziert werden kann (1961) und eine reine Orgelfassung, deren virtuoser Anspruch Duruflés eigenes organistisches Können widerspiegelt.

Das Stabat Mater gipfelt in der Hoffnung, einst die Herrlichkeit des Paradieses zu erlangen, die bei Rheinberger durch eine historisierende plagale Schlusskadenz eindrücklich befreiend vertont wird. Im Requiem kann der Tote nicht mehr selbst bitten, für ihn muss das die versammelte Gemeinde tun. Auf dem Weg zum Grab, also gar nicht mehr als regulärer Bestandteil der Totenmesse, wurde um den Eingang der Seele ins Paradies gebeten. Die ersten Töne der gregorianischen Melodie dieses Gesangs entspricht dem Beginn des bekannten Spirituals "Oh when the Saints go marchin' in", das ebenfalls paradiesische Zustände und eine Aufnahme in die Gemeinschaft der Heiligen ersehnt.

Die Idee, den Himmel musikalisch zu öffnen, begegnet in jeder Messe in Form des Sanctus, das auch bei Duruflé höchst virtuos vertont ist. Mit der Empfehlung des Komponisten, an einigen besonderen Stellen des Requiems Kinderstimmen zu besetzen, wird eine Klangfarbe hinzugewonnen, die seit jeher in ihrer Klarheit mit dem Gesang der Engel verbunden wird. In dieser Betonung der Hoffnung auf ein "Leben danach" rücken damit sowohl Rheinberger als auch Duruflé in die Nähe von Luthers Auffassungen zum "fröhlichen Artikel unseres Glaubens".