

1. August 2013

## **Mittelhessischer Kammerchor und Mittelhessisches Kammerorchester**

### **Text für das CD-Booklet 2014**

Die Idee für das Programm dieser CD entstand während einer Fernsehsendung. Geschäftsleute, Mütter und Väter sowie Politiker verschiedenster Couleur diskutierten das Für und Wider verkaufsoffener Sonntage und leuchteten auf diese Weise eine zweifelsohne wichtige ökonomische und gesellschaftspolitische Frage aus. Als symptomatisch für unsere postchristliche Gesellschaft empfand ich die Tatsache, dass kein Vertreter einer christlichen Kirche eingeladen war und dass geistliche Gestaltungsmöglichkeiten des Sonntags völlig unterrepräsentiert blieben. Vor dem Hintergrund des (nicht nur in diesem Fernsehbeitrag spürbaren!) Bedeutungsverlusts christlicher Werte möchte dieser Tonträger ein ‚musikalisches Zeichen‘ setzen, **im Sinne des dritten Gebots „den Feiertag heiligen“ und den Sonntag als spirituelle Kraftquelle in den Mittelpunkt stellen.**

Im neuapostolischen Katechismus findet sich zur Erläuterung des dritten Gebots unter anderem folgender Passus: „Die Heiligung des Feiertags besteht vor allem darin, Gott im Gottesdienst Anbetung darzubringen, sein Wort gläubig aufzunehmen, bußfertig die Sündenvergebung anzunehmen und Christi Leib und Blut im Sakrament des Heiligen Abendmahls würdig zu genießen. Dabei gedenken die Gläubenden des Opfers Christi, seiner Erlösungstat, feiern die Auferstehung des Herrn und richten den Blick auf sein Wiederkommen.“ (KNK, S. 232) Ausgehend von dieser Erläuterung illustriert der erste Teil der CD musikalisch die vielfältigen ‚Segenskanäle‘, die Sonntag und Gottesdienst erschließen, und zeichnet den Verlauf eines den Glauben nährenden Sonntags nach.

„Lass du mich stille werden“ – Schon das Erwachen hat (idealerweise) eine andere Qualität. Der Wecker läutet eben nicht wie an den sechs Tagen zuvor ein mehr oder weniger stressendes, von Zeit- und Termindruck geprägtes Arbeitspensum ein. Die Dinge vollziehen sich im Allgemeinen wesentlich gemächlicher, und die ‚äußere Ruhe‘ kann mit der ‚inneren Ruhefindung‘ korrespondieren. Der unbekannte Dichter des Chorals „Wie lieblich ist es sonntags früh“ fächert dieses Motiv weiter aus und schließt mit dem Aspekt der Anbetung „in meines Vaters Haus“. Das Gebet in der Kirche hat zwei einander ergänzende Formen: die stille, **i n d i v i d u e l l e** Zwie-

sprache mit Gott vor dem Gottesdienst (Bachchoral „I c h will beten, du wirst hören“) und das g e m e i n s c h a f t l i c h e Gebet als integrales liturgisches Element (Bachchoral „Was wird's tun, wenn sie nun / A l l e vor ihn treten / und zusammen beten“). Die Psalmvertonung „Denn des Herrn Wort ist wahrhaftig“ ist der Universalität des Wortes Gottes verpflichtet (Verlässlichkeit, Licht, Schutz gegen das Böse etc.) und versteht sich vor dem Hintergrund des Paulus-Wortes „So kommt der Glaube aus der Predigt“ (Römer 10, 17) als Plädoyer für den Wert der Predigt im Gottesdienst, die trotz vieler anders lautender Begehrlichkeiten in manchen christlichen Denominationen als ‚Quelle des Glaubens‘ auch quantitativ unantastbar bleiben sollte. Die vierte Strophe dieser Psalmvertonung führt – gewissermaßen als ‚Bußlied‘ – zur musikalischen Darstellung der Trias „Gebet des Herrn / Sündenvergebung / Heiliges Abendmahl“. Das romantisch schwelgende „Deutsche Pater Noster“ von Christian Heinrich Rinck und das nicht minder schöne, emotional unmittelbar ansprechende Neue Geistliche Lied „Herr, hier bring‘ ich mein Alles“ von Armin Metschies (Kontrabassist unseres Orchesters) loten den Sakramentsteil des Gottesdienstes ausdrucksstark aus. Die Schluss-Strophe des Metschies-Liedes („Mein Dank sei, dich bekennen / Und treiben gern dein Werk, / Dein‘ Namen freudig nennen / Und rühmen deine Stärk!“) schildert die Reaktion der Gemeinde auf das Abendmahlserleben und nennt das Thema für die beiden letzten Lieder des ersten Programmblocks: enthusiastisches „Rühmen [... der] Stärk[-e]“ Gottes mit südamerikanisch-pointierter Rhythmik („Gloria a Dios“ aus Peru) sowie die wieder mitteleuropäisch-gemessenere Sonntagslaudatio des englischen Romantikers Henry Rowley Bishop („O seliger Sonntag, du Tag meines Herrn“). Der unbekanntere Textdichter Bishops fasst die Motive der acht vorangestellten Kompositionen brennpunktartig zusammen und „richte[-t im Sinne des obigen Katechismus-Zitats] den Blick auf [... Christi] Wiederkommen“. In der 4. Strophe heißt es: „O Sonntag, ein herrliches Vorbild der Ruh / Des Friedens auf Edens Gefilden bist du / Und wird einst in Gnaden mein Heimweh gestillt, / Dann sing‘ ich, von himmlischer Wonne erfüllt: / Lob, Ehr‘, [...]“ Genau das ist das Ziel geistlicher Feiertagsgestaltung: der ‚Feiertag‘ der Hochzeit des Lammes, von dem die Offenbarung des Johannes sagt: „Lasst uns freuen und fröhlich sein und ihm die Ehre geben, denn die Hochzeit des Lammes ist gekommen, und seine Braut hat sich bereitet.“ (Offenbarung 19, 7) Völlig zu Recht resümiert der KNK daher: „Der Feiertag als Ruhetag ist überdies ein Vorbild für die verheißene Ruhe bei Gott. Der Zusammenhang zwischen dem dritten Gebot und diesem künftigen ‚Feiertag‘ wird in Hebräer 4, 4-11 beschrieben.“ (KNK, S. 233)

Der zweite Teil der CD ist den beiden Schlussversen des ersten Programmblocks verpflichtet: „Lob, Ehr‘, Dank, Ruhm, Preis, Kraft und Macht / Sei Jesus, dem Heiland der Sünder, gebracht!“ – Das Christus- und Gotteslob steht im Mittelpunkt des „Te Deum laudamus“ (Dich, Gott, loben wir) von Marc-Antoine Charpentier und des „Psaume CL“ (Psalm 150) von César Franck. Aufgrund der seit der Jahreswende 2012/2013 bestehenden Kooperation zwischen den neuapostolischen Gebietskirchen Frankreich und Hessen/Rheinland-Pfalz/Saarland war es uns als den mittelhessischen Ensembles der Kirche ein Anliegen, mit dem musikalischen Gottes- und Christuslob „à la française“ einen ‚klingenden Gruß‘ der Wertschätzung nach Frankreich zu senden.

Das „Prélude“ von Charpentiers „Te Deum“ ist ein Paradebeispiel für die Säkularisierung von Musik: Als so genannte „Eurovisionsfanfare“ ist das „Prélude“ den meisten Fernsehzuschauern in der Schweiz sowie in Österreich und Deutschland

bekannt. Dass jedoch diese festliche Introdution ursprünglich eben nicht beispielsweise den ‚Einzug‘ von ‚Wetten dass‘-Granden wie Gottschalk, Hunziker, Lanz und Co. vorbereitete, sondern vielmehr zur Ehre Gottes erklingen sollte, wissen (leider!) nur die wenigsten Hörerinnen und Hörer. Ebenso wie diese CD ‚en gros‘ einen Gegenpol zur Verweltlichung des Sonntags setzen möchte, mag die Einbettung des „Prélude“ in seinen originalen Kontext ‚en détail‘ die Profanierung der Musik Charpentiers bewusst machen und der ursprünglichen Intention zur ihrem Recht verhelfen.

Der Text des „Te Deum“ stammt aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. und wird den Kirchenlehrern Ambrosius und Augustinus zugeschrieben. Zwischen 1768 und 1771 übertrug Ignaz Franz die 29 Versetten des Hymnus ins Deutsche und schuf damit die Grundlage für den in mehrere Sprachen übersetzten Choral „Großer Gott, wir loben dich“, der sich rund um die Welt großer Popularität erfreut. Die 29 Versetten des „Te Deum“ lesen sich wie eine Nachdichtung des Glaubensbekenntnisses von Nizäa-Konstantinopel (vgl. KNK, S. 478) und beleuchten eindringlich unverzichtbare Elemente der Kirche Jesu Christi: den Glauben an die Dreifaltigkeit, das Bekenntnis zur Apostolizität, das Bewusstsein, auf die Gnade und Barmherzigkeit Gottes angewiesen zu sein, sowie den klaren Blick für die Doppelnatur Christi, der nicht nur Mensch und Gott in Personalunion ist, sondern dem auch in doppelter Weise vom Vater die „Vollmacht gegeben [wurde], das Gericht zu halten“ (Johannes 5, 27). „Judex crederis / esse venturus.“ („Wir glauben, dass du als Richter kommen wirst.“) Diese 19. Versette des „Te Deum“ hat eine doppelte Bedeutung: Jesus wird am Jüngsten Tag, „zur Auferstehung des Gerichts“ (Johannes 5, 29) als Richter Recht sprechen, z u v o r jedoch „zur Auferstehung des Lebens“ (Johannes 5, 29), also bei „der ersten Auferstehung“ (Offenbarung 20, 4-6), als „gerechte[-r] Richter“ seiner Braut „die Krone der Gerechtigkeit“ verleihen (vgl. 2. Timotheus 4, 7 und 8) und somit „denen, die auf ihn warten, zum Heil [erscheinen]“ (vgl. Hebräer 9, 28). Dass die Sehnsucht von „Geist und [...] Braut“ nach der Wiederkunft Christi als Bräutigam (vgl. Offenbarung 22, 17 und 20) nicht ungestillt bleiben wird, leuchtet aus der 19. Versette des „Te Deum“ heilsgewiss hervor.

Den theologischen Reichtum des „Te Deum“-Textes beantwortet Charpentier mit klanglicher und kompositorischer Fülle. Das für unsere CD ausgewählte „Te Deum“ in D-Dur (H. 146) ist die einzige „Te Deum“-Komposition Charpentiers, die Trompeten und Pauken verlangt. Vermutlich wurde das Werk anlässlich der Siegesfeier zum Frieden von Steinkirchen (3. August 1692) uraufgeführt, und der absolutistische „Sonnenkönig“ Ludwig XIV. sah sich wahrscheinlich nicht zuletzt durch den Glanz dieser Musik verherrlicht und in seinem vermeintlichen Gottesgnadentum bestätigt. Dieses ‚Sich-Sonnen‘ in der Aura Gottes (dem a l l e i n alle Ehre gebührt!), diese von maßloser Hybris geprägte Machttrunkenheit des selbsternannten Gott-Königs Ludwig steht im unrühmlichen Gegensatz zur Haltung des Komponisten selbst. Jean-Paul Montagnier verweist darauf, dass „Marc-Antoine Charpentier, der [...] tief gläubige Christ, [sich] den hymnischen Lobgesang in der Weise zu eigen [macht], dass er ihn in ein vielgestaltiges Drama [...] verwandelt, bald festlich schmetternd, bald jubelnd, bald empfindsam und sanft“ (Text im CD-Booklet der Einspielung im Label harmonia mundi, Arles 2008, Seite 21). Der Begriff „Drama“ deutet an, dass Charpentier durch den Glauben im Innersten bewegt ist und Glaubende durch seine Musik im Innersten bewegen möchte. Die kompositorischen Mittel zur Verwirklichung dieser Absicht sind so vielgestaltig, dass sie hier nur exemplarisch skizziert werden können:

Während das „Patrem“-Melisma schwerelos in die göttliche Höhe schwebt, ‚verneigt‘ sich die konsequent absteigende „omnis terra veneratur“-Basslinie vor dem Allerhöchsten (Versetze 2, Takt 102-108).

In den Versetten 3 bis 5 (Takte 114-170) entfaltet sich durch das Pausieren der vokalen und orchestralen Bassstimmen ein luzides, gleichsam der Erdenlastigkeit ‚ent-hobenes‘ Klangbild, welches dem himmlischen Gesang der Cherubim und Seraphim sinnfällig Gestalt verleiht.

Der Chor der Apostel, vereint sowohl mit den Propheten als auch mit den Märtyrern und somit im Sinne der Universalität von Kirche auch den Verstorbenen als der „Wolke von Zeugen“ (Hebräer 12,1) verpflichtet, lobt Gott mit dem überschwänglichen, kunstvoll fugierten „Laudat“-Melisma, das mitreißend ‚per omnes voces‘, durch alle Stimmen wandert; ein subtiler Hinweis auf den Missionsbefehl der Apostel, ‚per omnes partes mundi‘, „in alle Welt“ zu gehen (vgl. Matthäus 28, 19) und das Evangelium begeistert zu verbreiten (Versetzen 7 bis 9, Takte 232-258).

Sobald sich in den Versetten 11 bis 13 die Perspektive vom Vater auf den Sohn und den Heiligen Geist weitet und auf diese Weise den Blick auf die *D r e i* faltigkeit freigibt, weitet sich der gerade Takt (Takte 259-276) zum *t e r n ä r e n* „modus perfectus“, dem als „vollkommen“ angesehenen 3/2-Takt (Takte 277-302); sobald mit Versetze 16 die Schwangerschaft Marias und damit der Weg Jesu in die von Sünde und Unvollkommenheit geprägte Welt der Menschen in den Mittelpunkt gestellt wird (Takte 303-335), tritt an die Stelle des „modus perfectus“ wieder der ‚unvollkommene‘ 2/2-Takt.

Während die Bassregion in den Versetten 3 bis 5 klanglich nicht vertreten ist (s. o.), avanciert sie bei der Thematisierung von Christus als „gerechte[-m] Richter“ zum integralen Darstellungsmittel (Versetze 19). Als ‚fundamentale‘ Stimme ist der Solobass geradezu prädestiniert dazu, das fundiert-profunde und unantastbar gerechte Urteil Christi bei der ersten Auferstehung und beim Jüngsten Gericht zu besingen. Da der Gottessohn *z w e i m a l* als *judex justus* erscheinen wird (s. o.), ist es nur zu konsequent, dass Charpentier den Satz „Judex crederis esse venturus“ *z w e i m a l* vertont (Takte 389-392 und 401-404), und jedes Mal ertönt – so als ob das Gewicht dieser Aussage nochmals gesteigert werden sollte – eine vorbereitende, fanfarengeprägte ‚Heroldsmusik‘, die Christus als den „König aller Könige und Herr[-n] aller Herren“ (1. Timotheus 6, 15; Offenbarung 19, 16) ankündigt.

Charpentier legt großen Wert darauf, dass die 29 Versetten in einem Zuge aufgeführt werden, und fordert die Ausführenden wiederholt dazu auf, „sans interruption“ (ohne Unterbrechung) fortzufahren (Takte 335 und 446) oder nur „une petite pause“ (eine kleine Pause) bzw. „un peu de silence“ (ein wenig Stille) einkehren zu lassen (Takt 99 bzw. 612). Umso auffälliger ist die Anweisung, die Versetten 26 bis 28 mit den finalen Bitten des „Te Deum“ erst nach einer „großen Stille“ zu musizieren („Suivez après un grand silence“; Takt 544). Mit dieser Vortragsanweisung nimmt der gläubige und bibelfeste Christ Charpentier meiner Ansicht nach Bezug auf das 8. Kapitel der Offenbarung, in dem fesselnd geschildert wird, dass „eine Stille im Himmel“ entsteht, bevor die Gebete der Gläubigen zu Gott aufsteigen. Symbolträchtiger kann man die drei gebetsartig formulierten Bitten der Versetten 26 bis 28 nicht einleiten.

Mit 107 (!) Takten erfährt die letzte und 29. Versetze die bei weitem ausgedehnteste Vertonung. Dies ist nicht nur ein weiterer Beleg für das in vielen Kompositionen zu hörende Prinzip der Schlusssteigerung, sondern ein Mittel der Textausdeutung. 28 Versetten erklingen aus der Perspektive der 1. Person Plural, wodurch sich das „Wir“ der Gemeinde ausgiebig und in vielen Ausdrucksschattierungen artikulieren kann. Erst mit der 29. Versetze kommt mit der 1. Person Singular das „Ich“ des glaubenden

Individuums zu Wort. Wenn Charpentier diesen Perspektivenwechsel kompositorisch unüberhörbar unterstreicht, so unterstreicht er zugleich die Einsicht, dass das unverzichtbare Eingebundensein in die *G e m e i n d e* sein ebenso unverzichtbares Pendant darin findet, dass der bzw. die *E i n z e l n e* nicht umhin kommt, sich in freier, urpersönlicher Entscheidung im Hinblick auf Gott zu positionieren und dabei im Idealfall mit dem „Te Deum“ zu bekennen: „In te, Domine, speravi“ (Auf dich, Herr, setze ich meine ganze Hoffnung“; Versette 29).

Der 150. Psalm ist literarisch wesentlich kürzer angelegt als das „Te Deum“ und zeichnet das Lob Gottes auf seinem Weg aus dem sakralen Raum („Lobt Gott in seinem Heiligtum“; Vers 1) über die Schöpfung („in der Feste seiner Macht“; Vers 1) bis hin zu allen Geschöpfen nach („Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja!“; Schlussvers 6). Dass zur Ehre Gottes Posaunen, Psalter, Harfen, Pauken, Saiten, Pfeifen und Zimbeln Verwendung finden sollen (Verse 3-5), ist schon fast eine ‚Instrumentierungsanweisung‘ dieses ‚Musikerpsalms‘, der im Laufe der Zeit viele Komponisten zu klangprächtigen Deutungen inspiriert hat.

Eine der schönsten und wirkungsvollsten Deutungen gelingt César Franck im Jahr 1884 (also 6 Jahre vor seinem Tod) auf dem Gipfel seiner kompositorischen Meisterschaft. Der Beginn des „Psaume CL“ mutet an wie der Zustand der Erde, bevor das schaffende Wort Gottes seine machtvolle Wirkung entfaltet: „Die Erde [bzw. die Musik ... ist] wüst und leer [...] und [...] finster“ (1. Mose 1, 2). Unter der fahl-leblosen d'-d''-Oktave der Geigen ‚wabern‘ düstere Orgeltöne der 8'- und 16'-Register und intonieren einen dreistimmigen Kanon in d-moll, den die Streicher in h-moll fortsetzen. Nach und nach kommt Bewegung in die Szenerie, und alles erwacht sozusagen zum Leben, die Chorstimmen zunächst mit vereinzelt „Alleluja“-Einsätzen im Piano, dann mit paarweise imitierenden Doppelungen und schließlich mit sich verdichtenden Einsätzen zum Forte des Chor- und Orchestertutti (Takte 1-42). Nach dieser dramaturgisch fesselnden Einleitung ist die Zeit reif für das hymnisch-erhabene Hauptthema, das jedoch zunächst nur von den Bässen und damit sozusagen ‚in einem begrenzten (Ton-)Raum‘ vorgetragen wird (Takte 45-61): Das Lob Gottes ist zunächst noch beschränkt auf den Raum des „Heiligtum[-s]“ (s. o.), auf die in einer Kirche versammelte Gemeinde. Dass Gotteslob und Evangelium „in alle Welt“ (Matthäus 28, 19), ja in die gesamte Schöpfung (s.o.) ausgebreitet werden, macht der zweite Teil der Psalmvertonung spürbar (Takte 75-136). Nunmehr überflutet das Hauptthema das gesamte musikalische Geschehen: *A l l e* Ausführenden – also „alles, was Odem hat“ (s. o.) – stimmen ein in ein machtvolles „Alleluja“ zur Ehre des Höchsten (Chor, Harmoniestimmen und Orgel sogar im wörtlichen Sinne mit ihrem „Odem“!), wobei die chorische und orchestrale Fülle durch die kühne spätromantische Harmonik César Francks wirkungsvoll gesteigert wird und eine letzte Aufgipfelung erfährt.