

Engel, Verheißungen und Brückenschläge

Christoph Gaiser

Der Gegensatz von Ost und West ist für viele von uns eine vertraute Denkfigur; und so sind «Ostkirche» und «Westkirche» viel bemühte Schlagwörter, um die komplexe Religionsgeschichte Europas und Vorderasiens begrifflich bündig zu fassen. Im Zeichen des herannahenden Weihnachtsfestes richtet das heutige Konzertprogramm unsere Aufmerksamkeit auf musikalische Meisterwerke aus beiden kirchlichen Traditionen und ist damit ein Stück gelebte Ökumene. Mit der Ostkirche verbinden wir Länder wie Russland, Serbien, Rumänien oder Griechenland. Gottesdienste finden dort im byzantinischen Ritus statt, der auf die Stadt Byzanz (heute Istanbul) verweist – neben Rom das andere bedeutende spirituelle Zentrum im Europa der vormittelalterlichen Zeit. Eine wichtige Eigenheit des byzantinischen Ritus ist die Ablehnung von Musikinstrumenten zur Begleitung des Gesanges. Ostkirchlicher liturgischer Gesang ist daher immer a-cappella-Gesang.

Die vielfältigen Traditionen des mehrstimmigen liturgischen Gesanges in kirchenslawischer Sprache gingen im Gebiet der Ostkirche zum Teil verloren, im 19. Jahrhundert erfolgte daraufhin aus dem für jene Zeit typischen Historismus heraus eine Wiederentdeckung und Neubelebung. Eine bedeutende Rolle spielte dabei der Moskauer Synodalchor, durch den ab den 1860er Jahren viele ältere Werke wiederbelebt und etliche andere uraufgeführt wurden. Neben Kastalskij, Gretschaninov und Ippolitov-Ivanov war es vor allem Pavel Tchesnokov, der mit seinen über 300 geistlichen Chorwerken das Repertoire des Chores prägte und diesem als Sänger auch einige Jahre angehörte.

«*Spasenie sodelal*» aus den *Zehn Kommuniongesängen op. 25* hat einen Vers aus Psalm 74 als textliche Grundlage. «*Gott ist ja mein König, von alters her, der alle Hilfe tut, die auf Erden geschieht.*» Der Vers bildet im Psalm eine Gelenkstelle: zuvor wird besungen, wie auf Erden die Feinde Gottes wüten, danach richtet sich das Augenmerk darauf, welche Heilstaten dem Volk Israel durch Gott widerfahren sind. Als Kommunionsgesang, also zur Austeilung des eucharistischen Brotes, setzt der Vers Gottes Hilfe mit der Stärkung in Beziehung, die vom Leib Christi ausgeht. Die Kenntnis des biblischen Kontextes ist für das Verständnis des Werkes aber noch in einer anderen Hinsicht wichtig. «*Spasenie sodelal*» avancierte nämlich nach 1917, also nach der Oktoberrevolution, zu einem der wichtigsten Musikstücke innerhalb der russisch-orthodoxen Gemeinschaft in den USA. Es wurde zum symbolhaften Bindeglied an die Heimat, welche die Ausgewanderten zurücklassen mussten und zugleich zu einem Ermutigungslied für alle, die im radikalen Säkularismus der Bolschewiki Gottes Feinde erneut am Werke sahen.

«*Sovyet prevechnyi*» aus den *Sechs Gesängen op. 40* steht in direktem Bezug zum Fest Verkündigung des Herrn, welches in der Ost- wie in der Westkirche am 25. März gefeiert wird – rund neun Monate vor dem Weihnachtsfest. Biblische Grundlage ist die Erzählung des Evangelisten Lukas, wonach Maria der Erzengel Gabriel erschienen sei und ihr verkündet habe, dass sie durch den Heiligen Geist ein Kind empfangen werde. In der Liturgie dieses Festtages ist «*Sovyet prevechnyi*» eines der so genannten Stichera, die im liturgischen Abendgebet gesungen werden. Der Text ist eine dichterische Auszierung des «englischen Grußes», also der Anrede Gabriels an Maria. Das griechische Grußwort χαίρει bedeutet «Freue dich», in der lateinischen Übersetzung wurde daraus «Ave». Dieses Grußwort wird im Text des Sticherons nun siebenfach an Maria gerichtet, aber stets ist die Anrede nicht ihr Name, sondern ein Bild aus dem Alten Testament, etwa der brennende Busch oder die von Jakob im Traum erschaute Himmelsleiter. Alle diese Bilder stehen für die Verbindung von Gott und den Menschen, und so wird die Mittlerinnenschaft Marias, ihre Stellung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, betont.

«*Kheruvimskaya pyesn'*» aus den *Zehn Gesängen op. 27* ist die Vertonung des so genannten Cherubikons, das in der Göttlichen Liturgie – dem Hauptgottesdienst im byzantinischen Ritus – zum Großen Einzug gesungen wird. Es ist dies der Moment, wenn Brot und Wein von einem kleineren Tisch zur Ikonostase und zum Altar getragen werden. Das Wort Cherubikon verweist auf die Cherubim – hinter den Seraphim der höchste Rang in der Hierarchie der Engel. Der Text des Cherubikons ist in Wir-Form gehalten, denn im Angesicht der Eucharistie weiß sich die versammelte Gemeinde in mystischer Einheit mit den Engeln verbunden, die sich um Gottes Thron scharen.

Die Verkündigungserzählung im ersten Kapitel des Lukas-Evangeliums hat ein wichtiges Gegenstück: die Begegnung Marias mit der ebenfalls schwangeren Elisabeth, der Frau des Priesters Zacharias. Elisabeth grüßt Maria und stellt deren Begnadung heraus. Maria antwortet auf diesen Gruß mit einer längeren Gegenrede, die betrachtende und lobpreisende Züge trägt und zu den so genannten *Cantica* gerechnet wird, den neutestamentlichen Lobgesängen. Der Beginn des in griechischer Sprache überlieferten *Canticums* lautet in lateinischer Übersetzung «*Magnificat anima mea dominum*», woraus der Gattungsbegriff «*Magnificat*» abgeleitet wurde. Sowohl in der Ost- als auch in der Westkirche erhielt dieser Text eine besonders herausgehobene Stellung in der Liturgie; im byzantinischen Ritus wird er im Morgengebet, im lateinischen Ritus hingegen im Abendgebet gesungen.

Eine besonders interessante, mehrstimmige *Magnificat*-Vertonung stellt «*Velichit dusha moya Gospoda*» *op. 93* von César Cui dar. Der in Litauen aufgewachsene und daher römisch-katholische Komponist französischer Abstammung verbrachte den Großteil seines Lebens in Russland. Er wird heute fast nur noch als – in seinen Urteilen angreifbarer – Musikkritiker wahrgenommen und immer wieder als der am wenigsten begabte Komponist der Gruppierung «Das mächtige Häuflein» bezeichnet. Seine *Magnificat*-Vertonung ermöglicht es uns, einen frischen Blick auf Cui zu werfen. Die Komposition ist fraglos ein Meisterwerk.

Ihrem Text nach ist sie klar aus dem byzantinischen Ritus heraus gedacht; nach jedem Vers kehrt ein gleichbleibender Einschub wieder, den der lateinische Ritus nicht kennt. Auch in der Satzweise für Sopran-Solo und Chor a cappella folgt Cui der ostkirchlichen Tradition. Trotz der wiederkehrenden Textteile gelingt es dem Komponisten, den Eindruck eines kontinuierlichen Fließens zu erwecken. Die Sopranpartie ist von anrührender Innerlichkeit, die Chorpässagen changieren zwischen sphärisch-entrückten Klängen und feierlich leuchtendem Lobpreis.

Wie bereits weiter oben erwähnt, stellen Erscheinungen von Engeln ein zentrales Element der Erzählungen von der Geburt Jesu dar. Nicht nur Maria und Elisabeth erscheinen die geflügelten himmlischen Wesen, sondern auch den Hirten auf dem Felde. Aus dieser Episode des Lukas-Evangeliums hat Camille Saint-Saëns sein *Oratorio de Noël* entwickelt, das im Kontext der Weihnachtsmessen im lateinischen Ritus zu sehen ist. Im Herbst 1858 wurde Saint-Saëns Organist der Pariser Kirche Sainte-Marie-Madeleine. Um auf standesgemäße Weise seinen Einstand an diesem bedeutenden Gotteshaus zu geben, komponierte er im Dezember 1858 eine Folge von Musiknummern, die in der so genannten Mitternachtsmesse aufgeführt werden sollten. Das Werk ist eher als Kantate denn als Oratorium anzusehen, es fehlt auf textlicher Ebene der systematische Wechsel von Erzählung und Betrachtung, auf musikalischer Ebene jener zwischen rezitativischer und arioser Schreibweise.

Ob Saint-Saëns den Text alleine aus der Bibel zusammengestellt oder fachtheologischen Rat beigezogen hat, ist eine interessante Frage. Hochgebildet wie er war, verfügte er sicherlich über die notwendige Bibelfestigkeit und das literarische Gespür. Zudem dürfte er Charles Jennens' Libretto zu Händels *Messiah*, das ebenfalls aus Bibeltexten kompiliert wurde, gut gekannt haben. Drei der zehn Sätze lassen sich auf die verbindlichen liturgischen Texte der Mitternachtsmesse beziehen. Der Text des *Chores N° 6* ist im Messbuch als Introitus ausgewiesen, der Text des *Terzetts N° 7* als Graduale. Der Text des *Rezitativs und Chores N° 2* schließlich ist deckungsgleich mit der Evangelienlesung.



Camille Saint-Saëns 1903

Man könnte vermuten, dass diese drei Sätze am konkreten liturgischen Ort aufgeführt worden sind – parallel zum halblauten Beten des Textes durch den Priester. Neueste Forschungen von Christina M. Stahl haben aber gezeigt, dass bei der Uraufführung 1858 nur sechs der zehn Sätze erklangen und dass die Nummern 4, 6, 7 und 9 erst später eingefügt wurden. Möglich ist, dass sich die ursprünglichen sechs Sätze über die ganze Mitternachtsmesse hinweg verteilt haben, genauso gut möglich ist, dass sie wie eine Bach'sche Kantate als geschlossenes Ganzes aufgeführt wurden.

Im Hinblick auf den liturgischen Kontext mag zwar Unklarheit herrschen, doch auf der inhaltlich-theologischen Ebene des Werkes an sich lässt sich ein klares gestalterisches Konzept selbst in der sechssätzigen Fassung erkennen. Von der Freudenbotschaft der Engel ausgehend, werden Stellen im Alten Testament aufgesucht, die traditionell auf die Ankunft Christi und Gottes

Heilwirken bezogen worden sind. Die meisten Stellen stammen aus dem *Psalter* (*Psalmen* 2, 40, 98, 118), einige Stellen auch aus den Prophetenbüchern (*Jeremia* 49, *Klagelieder des Jeremia* 2, *Jesaja* 62). Eine Ausnahme bildet das später hinzugefügte *Terzett N° 7*, in welchem ein Wort Marthas an Jesus aus der Lazarus-Erzählung im Johannes-Evangelium vertont wird. Saint-Saëns' Vorgehen in der Textanlage verblüfft, da in der kirchlichen Tradition die alttestamentlichen Texte den Advent prägen und damit zur weihnachtlichen Frohbotschaft hinführen. Saint-Saëns hat, möglicherweise aus einem intuitiven Gespür für Dramatik heraus, die Reihenfolge umgekehrt.

Saint-Saëns' Vertonung der biblischen Texte zeigt sich von den vielfältigen Interessen und Begabungen des Komponisten geprägt. Im instrumentalen *Prélude* huldigt er Bach, in den Chorsätzen Händel, in den solistischen Nummern sind hingegen Einflüsse Rossinis deutlich erkennbar. Ein interessantes Gegenstück zum *Prélude* aus Saint-Saëns' *Oratorio de Noël* ist Aleksandr Glasunows Komposition *Thema und Variationen op. 97*, die zwar erst 1917 im Druck erschien, aber auf ein bereits 1895 komponiertes Werk für Streichquartett zurückgeht. Das verwendete Thema steht in gemessenem Dreiertakt und ist ebenso dem «alten Stil» verpflichtet wie die Einleitung von Saint-Saëns' Musik zur Mitternachtsmesse. In den sechs anschließenden Variationen überwiegt ein idyllischer Tonfall, der immer wieder an Werke englischer Komponisten im «pastoralen» Stil erinnert. Die *Variation N° 5* im 5/4-Takt ist möglicherweise eine Huldigung an Tschaikowsky, genauer an den zweiten Satz aus dessen *Sechster Symphonie*, bei deren denkwürdig-emotionaler Generalprobe Glasunow anwesend gewesen war. Insofern ist es nur konsequent, dass auch Tschaikowsky im heutigen Konzertprogramm ebenfalls mit einem Werk vertreten ist. Es handelt sich um das *Adagio molto Es-Dur*, das Tschaikowsky im Jahre 1863 oder 1864 als Studienarbeit in Anton Rubinsteins Kompositionsklasse am St. Petersburger Konservatorium verfertigt hatte. Das knapp vierminütige Stück ist für Streichquartett und Harfe gesetzt und wurde erst 1967 im Rahmen der Tschaikowsky-Gesamtausgabe im Druck vorgelegt. Sein Schöpfer



Pjotr Tschaikowsky

steht wie kein zweiter für den Richtungsstreit, der in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts ausgefochten wurde – Ost gegen West, slawisch-patriotisch gegen europäisch-kosmopolitisch. Für viele seiner Landsleute klang Tschaikowskys Musik zu «westlich» – übersehen wurde und wird hingegen oft, dass Tschaikowsky in seinem Vokal- und Instrumentalschaffen die traditionelle Musik seiner Heimat immer wieder aufgriff und nicht zuletzt mehrere Texte aus der russisch-orthodoxen Liturgie vertonte. In Tschaikowskys Person und in seinem Werk kommen daher die Gegensätze zusammen und versöhnen sich.

*Christoph Gaiser (*1975) studierte Musikwissenschaft, Journalistik und Komparatistik in Leipzig und Berlin. Als Musik- und Tanzdramaturg arbeitete er an Theatern in Saarbrücken, Darmstadt, Karlsruhe und Bern. Seit 2016 ist er Beauftragter für Kulturprojekte (Tanz/Theater/Jugendkultur/Orchesterförderung) beim Kanton Basel-Stadt.*

Der Autor dankt Anton V. Kochetkov (Lörrach) und Dr. Christina M. Stahl (Dortmund) für wertvolle Hinweise zum vorstehenden Text.