

Deutschsprachige Oratorien des »langen 19. Jahrhunderts«

Studien zu vergessenen Gattungsbeiträgen

The image shows a page of a musical score for a German oratorio. The score is written in a historical style with various staves for instruments and voices. The instruments listed on the left include Timpani, Corni, Flauto II, Oboe II, Clarinetto I, Clarinetto II, Fagotto I, Fagotto II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and another Soprano. The vocal parts have lyrics in German. The tempo is marked 'Largo.' and the performance is for a 'Chorus.' The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp'.

herausgegeben von
 Dominik Höink
 und
 J. Cornelis de Vos

Deutschsprachige Oratorien des »langen 19. Jahrhunderts«

Studien zu vergessenen Gattungsbeiträgen

herausgegeben

von

Dominik Höink und J. Cornelis de Vos

Essen und Münster 2021

© 2021 Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Folkwang Universität der Künste Essen

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Institut für Musikwissenschaft
Philippstraße 2b
48149 Münster

Folkwang Universität der Künste Essen
Klemensborn 39
45239 Essen

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Institutum Judaicum Delitzschianum
Wilmergasse 1
48143 Münster

Satz: Robert Memering, Prinzipsatz Typographie
Notensatz von den Autor*innen

Dieses Werk wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC-BY-SA 4.0 zur Verfügung gestellt.



URN: urn:nbn:de:hbz:6-58049522934

DOI: 10.17879/58049522534

Inhalt

<i>Dominik Höink und J. Cornelis de Vos</i>	
Vorwort	7
<i>J. Cornelis de Vos</i>	
Deutschsprachige Oratorien im »langen 19. Jahrhundert«. Eine theologisch-bibelwissenschaftliche Perspektive	9
<i>Elina Thier</i>	
<i>Vom Himmel hoch, da komm ich her –</i> Zum Einsatz von Chorälen in August Mühlings Oratorium <i>Abbadona</i> . . .	15
<i>Marcus Dahm</i>	
Karl Kempfers <i>Oratorium für den heil. Charfreitag –</i> Musik mit pädagogischem, liturgischem oder konzertantem Hintergrund?	57
<i>Maik Hoppe</i>	
Max Zengers <i>Kain – Zwischen Oper und Oratorium</i>	93
<i>Carolin Constanze Albers</i>	
<i>Constantin</i> von Georg Vierling – Ein vergessener, internationaler Publikumserfolg	125
<i>Lisa Rosendahl</i>	
Daniel Friedrich Eduard Wilsings <i>Jesus Christus</i> im Kontext der Christus-Oratorien des 19. Jahrhunderts	141
<i>Christina Brüggemann</i>	
<i>Der Tag der Pfingsten</i> von Richard Bartmuß – ein Kirchenoratorium? . . .	153
<i>Christoph Thies</i>	
August Klughardts <i>Die Zerstörung Jerusalems</i> . Kontext – Text – Musik . . .	171
<i>Frauke Kandler</i>	
Paul Gläasers <i>Jesus-Trilogie</i> im Kontext der Christus-Oratorien im »langen 19. Jahrhundert«	203

Dominik Höink und J. Cornelis de Vos

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt die Ergebnisse eines wissenschaftlich-künstlerischen Lehrprojekts. Im Rahmen von zwei Seminaren, die an der Folkwang Universität der Künste Essen sowie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster stattgefunden haben, haben sich Masterstudierende im Sommersemester 2019 vergessenen deutschsprachigen Oratorien des »langen 19. Jahrhunderts« zugewandt und eigene Forschungsbeiträge verfasst. Ziel des Projekts war es, die Studierenden an die wissenschaftliche Praxis heranzuführen (Quellenarbeit, Entwicklung eigener Fragestellungen, Verschriftlichung und Diskussion von Forschungsergebnissen etc.) und ihnen den Weg von der Themensuche bis zu einem fertigen Buch aufzuzeigen. Dass ein solches Projekt keinesfalls in einem Semester, und ohnehin nicht im sehr begrenzten Rahmen von Seminarsitzungen, realisiert werden kann, liegt auf der Hand. Daher haben alle beteiligten Autor*innen weit über die Lehrveranstaltungen hinaus an ihren Studien gearbeitet, die Textentwürfe revidiert und an den Druckfassungen gefeilt. Nicht alle Seminarteilnehmer*innen haben schlussendlich einen eigenen Aufsatz verfasst, der hier publiziert werden konnte, aber die in diesem Band versammelten Beiträge belegen, dass sich alles Engagement gelohnt hat. Ergänzt werden die Studien um ein künstlerisches Projekt. Unter der Leitung von Tatjana Dravenau haben Folkwang-Studierende einzelne Nummern der Oratorien aufgenommen, die schließlich auf dem *YouTube*-Kanal der Musikwissenschaft an Folkwang zu sehen sein werden. So ergibt sich nicht allein eine rein wissenschaftliche Aufarbeitung eines weithin vergessenen Repertoires, sondern ebenso eine klangliche Wiederbelebung.

Wir danken allen beteiligten Studierenden, den Autor*innen wie den Künstler*innen, für ihr großes Engagement.

Essen und Münster, April 2021

Dominik Höink & J. Cornelis de Vos

J. Cornelis de Vos

Deutschsprachige Oratorien im »langen 19. Jahrhundert«. Eine theologisch- bibelwissenschaftliche Perspektive

Oratorienlibretti haben bekanntlich nicht allein eine musik- oder literaturgeschichtliche Bedeutung, sondern sind überdies wichtige Zeugnisse der Rezeptionsgeschichte biblischer Texte. Das Gros der Oratorien basiert auf biblischen Texten oder Motiven. Das gilt auch für die Oratorien, die in diesem Band behandelt werden. In der Reihenfolge der biblischen Bücher behandeln die nachfolgenden Studien als erstes ein Oratorium von Max Zenger über Kain (Gen 4,1–16) – das einzige, das ein alttestamentliches Thema behandelt. In diesem Werk wird die Erzählung über den Brudermord an Abel durch Kain zu einem Drama über den inneren Konflikt Kains mit sich selbst und seinem Glauben umgebaut.¹ Sodann liegen zwei Werke über Jesus Christus vor, die in ihrem Ansatz allerdings sehr unterschiedlich sind. Die *Jesus*-Trilogie von Paul Gläser behandelt das Leben Jesu von der Geburt bis zur Auferstehung, womit es in der Tradition der Jesus-Oratorien des 19. Jahrhunderts steht,² die wiederum durch das seit dem 18. Jahrhundert wachsende Interesse am Leben des historischen Jesus beeinflusst sind. Das Oratorium *Jesus Christus* von Daniel Friedrich Eduard Wilsing beschreibt auf reformiert-dogmatische Weise die Sündhaftigkeit der Menschen sowie die Heilsbedeutung Christi, während Ereignisse aus dem Leben Jesu nur kurz angedeutet werden.³ Zwei Werke behandeln kirchliche Feste: *Das Oratorium für den heil. Charfreitag* von Paul Kempter (zu Mt 26–27 und Parallelen)⁴ und *Der Tag der Pfingsten* von Richard Bartmuß (zu Apg 2).⁵ Letzteres Oratorium liegt in zwei Fassungen vor, wobei die zweite Fassung im Zuge der sogenannten älteren liturgischen Bewegung um die Jahrhundertwende deutlich mehr Bibelzi-

1 S. den Beitrag von Maik Hoppe zu Max Zengers (1837–1911) *Kain* (1867).

2 S. den Beitrag von Frauke Kandler zu Paul Gläsers (1871–1937) *Jesus*-Trilogie (1917).

3 S. den Beitrag von Lisa Rosendahl zu Daniel Friedrich Eduard Wilsings (1809–1893) *Jesus Christus* (1889).

4 S. den Beitrag von Marcus Dahm zu Paul Kempfers (1819–1871) *Oratorium für den heil. Charfreitag* (1864).

5 S. den Beitrag von Christina Brüggemann zu Richard Bartmuß' (1859–1910) *Der Tag der Pfingsten* (1892, 1901).

tate und -verweise enthält als die erste. Den personifizierten Abgrund mit dem Namen Abbadona (Offb 9,11) behandelt das gleichnamige Oratorium von August Mühlings.⁶ Hinzu kommen zwei Oratorien, die nicht direkt biblisch sind, aber christliche Elemente enthalten: *Constantin* von Georg Vierling⁷ und *Die Zerstörung Jerusalems* von August Klughardt.⁸

Alle erwähnten Oratorien werfen, je auf ihre eigenen Weisen, einen Blick auf die Zeitgeschichte, und zwar intensiver als es ein reines Textdokument vermag. Durch die Verbindung von Text und Musik werden neben rationalen und technischen Elementen auch Emotionen offengelegt und evoziert, die wiederum Rückschlüsse auf die Religiosität der Komponisten und Librettisten und mit Vorsicht auf einen bestimmten »Zeitgeist« des sogenannten langen 19. Jahrhunderts zulassen können. Dass z. B. ein Oratorium gegen Ende des 19. Jahrhunderts – während des Kulturkampfes – über den römischen Kaiser Konstantin den Großen (306–337) erscheint, kommt nicht von ungefähr; der Vergleich zwischen der Einführung des Kaisertums eines christlichen »Abendlandes« und dem vermeintlichen Begründer eines christlichen Reiches liegt auf der Hand. Mit einiger Vorsicht können wir hier von einer Sakralisierung der Nation sprechen.⁹ Ob das Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems* anti-jüdisch ist und sich damit in immer stärker werdende anti-jüdische Tendenzen des 19. Jahrhunderts einreicht, ist schwer auszumachen. In diesen Oratorien triumphieren Christ*innen über das jüdische Volk, das durch den stereotypischen »ewigen Juden« Ahasveros symbolisiert wird. Doch das Libretto enthält neben vielen innerbiblischen israelitisch- bzw. judenkritischen Zitaten und Anspielungen auch sehr judenfreundliche Aussagen, und zwar just am Ende des Oratoriums.

Das sogenannte lange 19. Jahrhundert, das mit den Umwälzungen durch die Französische Revolution 1789 einsetzt und mit dem Ersten Weltkrieg 1914 endet, ist ein Jahrhundert voller teils entgegengesetzter politischer, sozialer, kirchlicher und religiöser Entwicklungen.¹⁰ So haben die Kriege bis zum Wiener Kongress 1815 sowie eine gewisse Dechristianisierung, die mit der Französischen Revolu-

6 S. den Beitrag von Elina Thier zu August Mühlings (1768–1847) Oratorium *Abbadona* (1838).

7 S. den Beitrag von Carolin Constanze Albers zu Georg Vierlings (1820–1901) Oratorium *Constantin* (1886).

8 S. den Beitrag von Christoph Thies zu August Klughardts (1847–1902) Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems* (1899).

9 Höink, Dominik, »Oratorium und Säkularisierung«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 98 (2014), S. 125–134, hier S. 133.

10 S. für das Folgende Wolf-Dieter Hauschild, *Lehrbuch der Kirchen- und Dogmengeschichte. Band 2: Reformation und Neuzeit*, Gütersloh 42010, S. 737–818. Die Bezeichnung »das lange 19. Jahrhundert« geht bekanntlich auf den Historiker Eric J. Hobsbawm zurück, der diese Periode in seiner Trilogie *The Age of Revolution: Europe 1789–1848*, London 1962 [1992]; *The Age of Capital: 1848–1875* (= History Greats), London 1975 [2006]; und *The Age of Empire: 1875–1914*, London / New York 1987, beschreibt.

tion einsetzte, bei etlichen Christ*innen zu einer »apokalyptischen« Stimmung geführt.¹¹ Gleichgesinnte schlossen sich in Vereinen, die seit 1794 durch das Allgemeine Preußische Landrecht möglich waren, außerhalb und innerhalb der Staats- bzw. Landeskirchen zusammen und trafen sich in der Abwehr von Atheismus, aber auch von rationalem, liberalem Christentum. Es ging ihnen um persönliche Frömmigkeit, die sich in einer persönlichen Bindung zum Transzendenten zeigt, hauptsächlich zu Jesus Christus. Gleichzeitig waren sie von der eigenen Sündhaftigkeit sowie der Dankbarkeit wegen der Erlösung durch das Christusgeschehen geprägt.¹² Da sie das Ende der Welt in zeitlich unmittelbarer Nähe erwarteten, bei der nur »wahre« Christ*innen gerettet werden würden, arbeiteten sie durch Heiligung ihres eigenen Lebens sowie durch innere und äußere Mission daran, das Reich Gottes auf Erden als Vorbereitung auf das Reich Gottes nach dem Ende der Welt zu gestalten. Diese zum Teil sehr unterschiedlichen Bewegungen mit unterschiedlichen regionalen Zentren werden mit dem Sammelbegriff »Erweckungsbewegungen« zusammengefasst. Zeitlich sind die Gründungen ca. 1810–1840 anzusetzen, wobei die Grenzen allerdings fließend sind.

Im Zuge der Erweckungsbewegungen wurden mehrere Bibelgesellschaften gegründet. Die Bibel wurde als unfehlbares und wahres Wort Gottes gesehen, als eine Quelle für die Heiligung des Lebens und als Instrument für die innere und äußere Mission.¹³ Dieser unkritische Umgang mit der Bibel war auch eine Reaktion auf die seit dem 18. Jahrhundert aufkommende historisch-kritische, rationalistische Methode der Biblexegese.¹⁴

- 11 Vgl. zu den entsprechenden Auswirkungen auf die Oratoriengeschichte Rebekka Sandmeier, »... eine Zeit, wo kühn an die Geheimnisse göttlicher Offenbarungen, der Apokalypse, vor allem auch des jüngsten Gerichts gerührt wird«. Louis Spohrs Apokalypse-Oratorien im Kontext des Oratorienrepertoires im frühen 19. Jahrhundert«, in: *Die Oratorien Louis Spohrs. Kontext – Text – Musik*, hrsg. von Dominik Höink, Göttingen 2015, S. 169–189. Vgl. auch das Oratorium *Abbadona*, das in diesem Band beschrieben wird.
- 12 Vgl. in diesem Band vor allem den Beitrag zum Oratorium *Jesus Christus* von Wilsing.
- 13 Beispielhaft hierfür mag die ältere liturgische Bewegung sein, indem sie neben Kirchenliedern nur noch biblische Texte, somit keine freien Dichtungen, für die Gesänge in der Liturgie vorsah. S. Theodor Maas-Ewerd, Art. »Liturgische Bewegung«, in: RGG⁴ 5 (2002), Sp. 458–461, hier Sp. 460.
- 14 S. für das Alte Testament: Jean Astruc, *Conjectures sur la genèse*, Paris 1753 [Introduction et notes de P. Gibert, Paris 1999]; Johann Gottfried Eichhorn, *Einleitung ins Alte Testament*, Leipzig 1781; Wilhelm Martin Leberecht de Wette, *Lehrbuch der historisch-kritischen Einleitung in die kanonischen und apokryphischen Bücher des Alten Testaments, sowie in die Bibelsammlung überhaupt*, neu bearbeitet von Eberhard Schrader, Berlin⁸1869; Hans Joachim Kraus, *Geschichte der historisch-kritischen Erforschung des Alten Testaments*, Neukirchen-Vluyn³1988; und für das Neue Testament vor allem die kritische Leben-Jesu-Forschung, die mit Hermann Samuel Reimarus (1694–1768) – von Gotthold Ephraim Lessing anonym herausgegeben – und David Friedrich Strauß (1808–1874) einsetzte: Gotthold Ephraim Lessing, *Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungenannten. Ein Anhang zu dem Fragment vom Zweck Jesu und seiner Jünger*, Berlin 1784; David Friedrich Strauß, *Das Leben Jesu*, Tübingen 1835–1836; s. dazu Gerd Theißen und Annette Merz, *Der historische Jesus. Ein Lehrbuch*, Göttingen⁴2011, S. 21–33.

Seit der Aufklärung herrscht auch eine stark rationalistische Tendenz, die sich über das ganze 19. Jahrhundert und darüber hinaus erstreckt. Sie findet sich nicht nur in der Politik mit Rationalisierungen des Staatswesens – vor allem in Preußen – (Schule, Post, Militär usw.), sondern auch in Kirche, Religion und Theologie. In den Kirchen gab es eine jahrzehntelange Auseinandersetzung zwischen staatlicher Oberherrschaft und Eigenständigkeit der Landeskirchen bzw. der christlichen Denominationen in den Ländern. In der liberalen Theologie zeigte sich eine Abkehr von hierarchisch diktierten Dogmen und eine Tendenz, Bibeltexte rational zu erklären. Die technische und die industrielle Revolution ab ca. 1850 unterstützten diese Rationalisierungstendenzen. Die industrielle Revolution führte ihrerseits dazu, dass viele Menschen vom Land in die Stadt zogen, wodurch die Kirchen in den Städten enorm wuchsen. Da viele Zugezogene bereits arm waren oder verarmten, bekamen die Kirchen auch neue, soziale Aufgaben. Gleichzeitig setzte eine gewisse Säkularisierung ein, die aber bei Weitem nicht so massiv war als manche uns glauben lassen wollen.¹⁵ Beide Tendenzen veranlassten die Kirchen, ihr »Wesen« und ihre Aufgabe zu reflektieren.¹⁶

Das 19. Jahrhundert ist bekanntlich auch eine Zeit des Nationalismus und mündete 1871 in die Gründung des Kaiserreiches. Diese ging mit einer Nationalisierung der Religion, des Christentums, einher.¹⁷ In Preußen und anderen protestantischen Staaten war der Protestantismus in gewisser Weise »Staatsreligion«, auch wenn alle Religionen erlaubt waren.¹⁸ Im Kaiserreich kam es sogar zu einer regelrechten Auseinandersetzung zwischen Otto von Bismarck und den Katholiken, dem sogenannten Kulturkampf (1871–1887). Bismarck entzog mit verschiedenen Gesetzen den Katholiken (und zum Teil auch den Protestanten) viele Privilegien. Dazu gehörte, dass die Berufung von Geistlichen durch den Staat approbiert werden musste. Gleichzeitig gab es im 19. Jahrhundert eine Abkehr von Religion und eine Hinwendung zu Ersatzreligionen, darunter eben dem Nationalismus. Erstmals wurde es möglich, keiner Kirche oder einem religiösen Verein anzugehören.

In diesem turbulenten Jahrhundert ein biblisches und/oder kirchliches Oratorium zu schreiben, ist somit auch immer ein Bekenntnis zu einer gewissen

15 Zur Diskussion um die Tragfähigkeit der Säkularisierungsthese vgl. *Umstrittene Säkularisierung. Soziologische und historische Analysen zur Differenzierung von Religion und Politik*, hrsg. von Karl Gabriel, Christel Gärtner und Detlef Pollack, Berlin 2012. Eine Position, die sich gegen allzu oberflächliche Säkularisierungsnarrative in der Oratorien-geschichtsschreibung stellt, vertritt Höink, »Oratorium und Säkularisierung«.

16 S. das Kapitel »Kirchliche Auseinandersetzung mit der Sozialen Frage«, in Hauschild, *Lehrbuch*, S. 802–809.

17 Zum Kontext vgl. u. a. *Religion im Kaiserreich. Milieus – Mentalitäten – Krisen*, hrsg. von Olaf Blaschke und Frank-Michael Kuhle-mann, Gütersloh 1996.

18 Vgl. *Volk – Nation – Vaterland. Der deutsche Protestantismus und der Nationalismus*, hrsg. von Horst Zilleßen, Gütersloh 1970.

Richtung.¹⁹ Auf die Gefahr hin, zirkulär zu argumentieren, kann man auf dialektische Art anhand der Oratorien Zeit- und persönliche Verhältnisse erahnen und umgekehrt mit den Zeit- und persönlichen Verhältnissen Text und Musik und deren Verknüpfung in den Oratorien erklären.

Wie oben erwähnt, haben die meisten Oratorien, die in diesem Band behandelt werden, eine biblische Textgrundlage. Entsprechend stellt sich eine Reihe von Fragen: Welche Texte nutzten Librettist*innen und Komponist*innen verbunden mit welchen theologischen, religiösen und politischen Aussageabsichten? Wie gingen sie mit den Bibeltexten um? Stand ein bestimmter Text im Mittelpunkt und, wenn ja, welcher?²⁰ Wie werden die Bibeltexte angeordnet, nach der Anordnung der Bibel oder davon abweichend? Wie werden sie wiedergegeben, wörtlich, paraphrasierend oder durch Anspielungen? Welche Übersetzung wurde gewählt? Hinzu kommt der Gebrauch der nicht-biblischen Texte: Wie ist das Verhältnis zu den Bibelstellen? Wiederholen, kommentieren oder verinnerlichen sie sie – um nur einige Möglichkeiten zu nennen? Enthalten sie liturgische, religiöse oder profane Elemente? Antworten auf all diese Fragen geben einen Einblick in historische, politische, soziale, religiöse und theologische Hintergründe und die Aussageabsichten der Komponist*innen und Librettist*innen. Für Bibelwissenschaftler*innen – wie der Verfasser dieses Kapitels einer ist – sind Oratorien wichtige und wirkmächtige Beispiele der Bibelrezeption. In der Forschung wird Bibelrezeption hauptsächlich mit Blick auf die bildende Kunst analysiert, deutlich weniger hinsichtlich der Oratoriengeschichte. Seitens der Bibelwissenschaft besteht auf dem Gebiet der Oratorienforschung also ein erheblicher Nachholbedarf. Dabei spielt die Analyse der musikalischen Gestaltung eine wesentliche Rolle. Die Musik kann, um diese Kennzeichnungen zu benutzen, rational, empfindsam, pathetisch, verhalten, gewaltig usw. sein und ist damit auch Teil der Bibelrezeption.

Die Beiträge in diesem Band haben aus hauptsächlich musikwissenschaftlicher Sicht einen Anfang der Gesamtanalyse gemacht. Die Gesamtanalyse können

19 Vgl. exemplarisch Martin Geck, »Max Bruchs Oratorium ›Gustav Adolf – ein Denkmal des Kultur-Protestantismus«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 138–149. Der Zusammenhang von Religion und deutschem Nationalismus in der Gattung Oratorium ist – auch für die Zeit zwischen 1871 und 1917 – behandelt in: Dominik Höink, *Oratorium und Nation, 1914–1945. Studien zur Politisierung religiöser Musik in Deutschland* (= Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, 7), Münster 2022.

20 In den Oratorien *Christus der Meister* und *Christus der Erlöser* von Friedrich Schneider z. B. stehen Texte aus dem Johannes-Evangelium im Mittelpunkt, und in *Christus der Erlöser* sind Joh 3,16 und 1Kor 15,55 Angelpunkte, die die Aussage dieses Oratoriums zusammenfassen; s. Dominik Höink und J. Cornelis de Vos, »Die Christus-Trilogie Friedrich Schneiders. Eine Annäherung aus bibel- und musikwissenschaftlicher Perspektive«, in: *Musik im Dessau-Wörlitzer Gartenreich*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Adrian La Salvia, Halle 2019, S. 217–253.

sie aber nicht leisten. Die ist nur möglich, wenn Musikwissenschaftler*innen, Theolog*innen, darunter hauptsächlich Kirchenhistoriker*innen und Bibelwissenschaftler*innen, Historiker*innen und, für die deutschsprachigen Oratorien, Germanist*innen zusammenarbeiten. Einige wenige solcher interdisziplinären Projekte gab es bereits.²¹ Dennoch bleibt dies für die Analyse vieler anderer Oratorien ein Forschungsdesiderat. Mögen die vorliegenden Beiträge ein Schritt in diese Richtung sein.

21 Siehe z. B. die im Rahmen des Münsteraner Exzellenzclusters »Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne« entstandenen Bände: *Die Oratorien Louis Spohrs. Kontext – Text – Musik*, hrsg. von Dominik Höink, Göttingen 2015; *Gewalt – Bedrohung – Krieg. Georg Friedrich Händels Judas Maccabaeus. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen 2010; *Die Macht der Musik. Georg Friedrich Händels Alexander's Feast. Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Anja Bettenworth und Dominik Höink, Göttingen 2010.

Elina Thier

Vom Himmel hoch, da komm ich her – Zum Einsatz von Chorälen in August Mühlings Oratorium *Abbadona*

»Froh zu sein bedarf es wenig, und wer froh ist, ist ein König!« – Heute kennt man von August Mühling (1768–1847) in der Regel nur noch diesen kurzen Kanon. Zu seinem Schaffen zählen aber auch mehrere Oratorien, darunter *Abbadona* aus dem Jahr 1838. Die Uraufführung im Rahmen des Elbmusikfestes in Magdeburg war ein großer Erfolg. In den folgenden Jahren gab es noch einige weitere Aufführungen, auch in entfernteren Städten wie Lübeck. Dann ist das Werk erst einmal weitestgehend in Vergessenheit geraten, was auch am räumlich beschränkten Wirkungskreis Mühlings liegen dürfte.

Das Ziel dieses Beitrags ist es, das Werk musikalisch, inhaltlich und in Bezug auf den Entstehungs- und Aufführungskontext vorzustellen. Bei der Betrachtung des Werks ergibt sich eine interessante liturgische Ambivalenz: An zwei Stellen hat August Mühling die Melodie des weihnachtlichen Chorals *Vom Himmel hoch* verarbeitet, in der Rahmenhandlung des Oratoriums geht es jedoch um die Passion und Auferstehung Christi sowie das Erlösungsmoment. Warum hat Mühling also gerade diese Melodie gewählt? Die Melodie ist seit dem 16. Jahrhundert sehr bekannt und hat beim Hören vermutlich sofort Assoziationen zu einem Liedtext geweckt. Allerdings gab und gibt es nicht nur den heute allgemein bekannten Text Luthers, sondern auch Kontrafakturen. Dieser Beitrag geht von der Prämisse aus, dass Mühling nicht allein ästhetische Gründe für diese musikalische Wahl, sondern einen konkreten Text im Sinn hatte. Darauf basierend wird im zweiten Teil dieses Beitrags untersucht, ob andere Texte als mitgedachte Grundlage Mühlings in Frage kommen, die dem Libretto liturgisch näher sind.

Inhalt und Besetzung

Das Oratorium *Abbadona* besteht aus zwei Teilen und zeichnet die Geschichte des gefallenen Seraphen Abbadona¹ nach. Neben Abbadona (Tenor) treten noch drei

¹ Das hebräische Wort *abaddon* (אָבַדּוֹן) wird im Buch Hiob, im 88. Psalm und im Buch Sprüche meist mit Abgrund, Untergang oder Totenreich übersetzt (z. B. Hiob 26,6; 28,22; 31,12; Ps 88,12;

weitere Engel-Figuren auf: Abdiel (Sopran), Eloa (Alt) und Adramelech (Bass). Neben den Solist*innen gibt es zudem den Chor der Engel, der beim Einsatz von Chorälen noch eine Rolle spielen wird, und den Chor der Gefallenen. Das Libretto basiert dabei auf der Abbadona-Episode aus dem *Messias*² von Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803).

Im ersten Teil (»Der Fall«) wird Abbadona, durch Adramelech zur Abkehr von Gott verführt. Abdiel fühlt sich Abbadona freundschaftlich verbunden und versucht, die Abkehr zu verhindern (Nr. 5. »Oh tiefes, bittres Weh erfüllt, mein Bruder, / ob deinem wankelmüth'gen Sinn das Herz! / Gedenkest du des schönen Tages / Der beyde uns ins Leben rief?«), ist jedoch nicht erfolgreich. Abbadona bereut seine Abkehr jedoch schon bald (Nr. 8, »Du hast zerstört in mir des Himmels seel'ge Ruh«).

Im Vorwort des Librettos heißt es über den zweiten Teil (»Die Versöhnung«):

»Aeonen haben die Gefallenen in den Abgründen der Verdammnis durchlebt, Adramelech in Grimm und Bosheit, Abbadona in Reue und Verzweiflung, als die zweyte Handlung beginnt.«³

Abbadona und Adramelech werden Zeugen von Jesu »Versöhnungstod«. Bei Abbadona wird durch dieses Ereignis das »Bewußtseyn seiner eigenen Verdammniß« stärker und er bittet um den ewigen Tod, da er selbst nicht glaubt, die Erlösung verdient zu haben (Nr. 25, »Nicht begehret der Sünder das Heil der Erlösten!«). Eloa verkündet die Vergebung Gottes: »So spricht der Herr: / Komm Abbadona zu Deinem Erbarmer!« (Nr. 27).

Die Orchesterbesetzung entspricht den damals üblichen Standards,⁴ mit der Besonderheit, dass ein Basshorn hinzugefügt wurde, welches laut Ferdinand Simon

Spr 15,11). An zwei Stellen der Offenbarung (Offb 9,1.11; 9,20) wird der Begriff in Form eines Engels personifiziert, jedoch ist unklar, ob es sich jeweils um denselben Engel handelt. Im ersten Fall trägt der Engel in sich den Schlüssel zum Abgrund, aus dem Plagen emporsteigen. Im zweiten Fall verbannt der Engel den Teufel in die Hölle und schließt diese wiederum mit einem Schlüssel ab. Die Deutung, dass der Engel von der teuflischen auf die göttliche Seite wechselt, entspricht der Figur Abbadona in diesem Oratorium. Ich danke J. Cornelis de Vos für seinen Hinweis auf die Namensherkunft. Vgl. außerdem Franziska Seils, »Abbadona. Oratorium in zwei Abteilungen«, in: *Abbadona. Oratorium in zwei Abteilungen*, Programmheft, 29.05.2017, Pauluskirche Halle, [o. S.].

² Der *Messias* erschien in 20 Gesängen in den Jahren 1748–1773.

³ Diese und die folgenden Zitate sind aus: August Mühlings, *Abbadona. Oratorium in zwey Handlungen*, Textbuch, Magdeburg: Fabersche Buchdruckerei, [1838], Digitalisat des Münchener Digitalisierungszentrums: München 2011, S. 3 f., <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00059168-2>, (zuletzt aufgerufen am 03.01.2020).

⁴ Nach Ferdinand Simon Gassner, einem Zeitgenossen Mühlings, ist die übliche Besetzung eines Orchesters 2.2.2.2 – 2.2.3 – Pk. – Str. Vgl. ders., *Dirigent und Ripienist, für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe: Ch. Th. Groos, 1844, S. 77–79.

Gassner generell »nur als Verstärkung zu betrachten« sei und hauptsächlich in der Militärmusik eingesetzt würde.⁵

Von insgesamt 29 Nummern sind neun reine Chornummern, acht mit Chor und mindestens einem*r Solist*in (gleichzeitig oder nacheinander) und zwölf Nummern mit einem*r Solist*in oder mehr. Nur in vier Nummern spielt die volle Orchesterbesetzung, unter anderem in der Schlussnummer des Oratoriums. Am Ende des ersten Bandes der Partitur ist das separate Stimmenmaterial für Basshorn sowie für Pauke 3 und 4 *ad libitum* geführt.⁶

In sieben Nummern (Nr. 2, 3, 7, 19, 25, 27, 28) sind Varianten in den Solopartien notiert, die sich in erster Linie auf die Tonhöhe beziehen. Es geht – bis auf eine Ausnahme – nur um einzelne Töne, die im Ambitus bis zu einer Oktave auseinandergehen. In einem Rezitativ ist eine Variante für vier Takte angegeben (Nr. 2, T. 7–10), die in einer Ossiazeile notiert ist. Der Rhythmus ist fast identisch, die erste Variante ist allerdings höher und bleibt mit einer Fermate auf dem b" (Abdiel, Sopran) stehen. Möglicherweise hatte Mühling⁷ also verschiedene Sänger*innen für mehrere Aufführungen im Sinn.

Aufführungskontext

Die Uraufführung war zunächst für 1837 geplant, jedoch verhinderte eine Cholera-Epidemie diese,⁸ sodass das Konzert schließlich am 26. Juni 1838 im Rahmen der Elbfestspiele in St. Ulrich, Magdeburg, stattfinden konnte. Komposition und Aufführung wurden in der *Neuen Zeitschrift für Musik* und der *Allgemeinen mu-*

5 In den 1810er Jahren entwickelte Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf (1779–1837) das Basshorn zu einem chromatischen Basshorn weiter. Dennoch wurde es hauptsächlich in der Militärmusik verwendet. In der Orchestermusik wurde anstelle des Serpents bzw. der Ophikleide ab den 1830er Jahren vermehrt die Tuba eingesetzt, vgl. Christian Ahrens, »Streitwolf, Johann Heinrich Gottlieb«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18058>, (zuletzt aufgerufen am 06.01.2020).

6 Auf der zweiten Paukenstimme (Pauke 3 und 4) findet man die Angaben »Zur Verstärkung und Vervollständigung« sowie »bei schwachem Orchester wegzulassen«. Im zweiten Band gibt es keine separaten Stimmen, Pauke 3 und 4 werden ggf. in der gleichen Notenzeile wie Pauke 1 und 2 der Partitur notiert und als »ad lib.« angegeben. Eine weitere Anmerkung zur Besetzung wurde in der Partitur nach Nr. 22 notiert: »Die Verstärkung der Anfangstacte durch die Tenor-Posaune möchte in der Kirche fast nöthig, im Saal vielleicht weniger erforderlich seyn«.

7 Die Aufführungen in Magdeburg hat Mühling geleitet, bei den Aufführungen in Erfurt und Lübeck (vgl. Anm. 15 f.) sind die Akteur*innen nicht überliefert. Auch Schreiber*in, Entstehungszeitpunkt und Provenienz der Partitur sind nicht vollständig geklärt. So lässt sich letztlich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Varianten von Mühling stammen.

8 Vgl. *Magdeburgische Zeitung*, 31.05.1838, zitiert nach: Brit Reipsch, »Der Komponist und das Werk«, in: *Abbadona. Oratorium in 2 Abteilungen von August Mühling*, Programmheft, 12.10.2003, Konzerthalle »Georg Philipp Telemann«, Magdeburg, [o. S.].

sikalischen Zeitung als »nicht unter die leichten gehörend«⁹ sehr positiv besprochen.¹⁰ Die Chöre »unter des Componisten Leitung« waren »tüchtig eingeübt«, die Musiker*innen leisteten »besonders in den Blasinstrumenten Ausgezeichnetes« und das »Gesang-Soloquartett« war von den Solist*innen »auf's Beste repräsentiert.«¹¹ Im Anschluss an die Aufführung wurde Mühling von der Vereinigung und den Chorsänger*innen geehrt. Die Anwesenheit des Komponisten Friedrich Schneider (1786–1853) bei dem Konzert und der Feier wurde in beiden Zeitungen besonders hervorgehoben. Uneinig war man sich allerdings bei der Zahl der Mitwirkenden: Die *NZfM* spricht von 200 Sänger*innen und 70 Musiker*innen, unter denen sich »mehrere kunstfertige hiesige Dilettanten« und »ausgezeichnete Vor- und Mitspieler aus Leipzig und Dessau« fanden.¹² Im Gegensatz dazu nennt die *AmZ* 180 Sänger*innen und 80 Instrumentalist*innen.¹³ Es sind noch drei weitere Aufführungen in den Jahren danach bekannt – eine davon im ersten Quartal 1839 ebenfalls in Magdeburg,¹⁴ eine im Winter 1839/40 in Erfurt¹⁵ sowie im Herbst 1840 in Lübeck¹⁶. Bei RISM ist außerdem eine weitere Aufführung für das Jahr 1840 in Magdeburg genannt, zu der sich aber keine Hinweise in der *AmZ* oder *NZfM* finden lassen.¹⁷

Die Elbfestspiele standen bereits in einer Tradition von Musikfestspielen im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Im Juli 1810 kamen unter Louis Spohrs (1784–1859) Leitung Dilettant*innen und professionelle Musiker*innen zusammen, um in Frankenhausen (Thüringen) das erste Fest dieser Art in Deutschland zu veranstalten. In Magdeburg fanden im Jahr 1826 zum ersten Mal die Elbfestspiele statt, es folgten in den Jahren darauf Zerbst, Halberstadt, Dessau, Braunschweig

9 [o. A.], »Musikfest in Magdeburg.«, in: *AmZ* 40 (1838), Sp. 475.

10 »Je höher die Anforderungen an ein Werk gemacht werden, das ein Musikfest veranlassen soll, und je gespannter die Erwartungen von dem schon lange vorher viel besprochenen neuen Oratorium A. Mühling's »Abbadona« waren, um so mehr Freude macht es dem Ref., sagen zu können, daß diese Composition nicht nur die Vormeinung davon gerechtfertigt, sondern sie bei Kennern und Laien (und das scheint, wenn es so zusammentrifft, entscheidend zu sein) – übertroffen hat. Viel trug dazu die gelungene Aufführung bei [...]«. [o. A.], »Kürzere Briefliche Mittheilungen. Magdeburg, vom 4. Juli«, in: *NZfM* 9 (1838), Nr. 6, S. 25.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Vgl. [o. A.], »Musikfest in Magdeburg.«, Sp. 475.

14 Vgl. [o. A.], »Nachrichten. Magdeburg, im März«, in: *AmZ* 41 (1839), Sp. 232–234, hier Sp. 233.

15 Vgl. Martin Geck, *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen* (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte), Wilhelmshaven 1971, S. 24.

16 Martin Geck, vgl. ebd., nennt als Aufführungszeitraum den Winter 1839/40; ein Beitrag vom 30.09.1840 kündigt allerdings an, dass das Konzert »demnächst« stattfinden soll, vgl. [o. A.], »Vermischtes.«, in: *NZfM* 7 (1840), 13. Bd., Nr. 27, S. 108.

17 Vgl. dazu den Eintrag bei RISM online, *Mühling, Abbadona [...]. Abbadona, Oratorio in 2 parts*, RISM ID no.: 450061021, <https://opac.rism.info/search?id=450061021&View=rism>, (zuletzt aufgerufen am 03.01.2020).

u. a. als Austragungsorte.¹⁸ Friedrich Schneider war als »ständiger Festdirigent«¹⁹ angestellt, wurde jedoch vereinzelt durch andere Dirigenten, wie im Jahr 1838 durch August Mühling, vertreten.

In den Jahren 2003–2017 gab es Wiederaufführungen von *Abbadona* in Magdeburg, Halle, Gernrode und Neinstedt (alle in Sachsen-Anhalt).²⁰

Komponist und Quellenlage

(Heinrich Leberecht) August Mühling (26. September 1786 in Raguhn bei Dessau bis 3. Februar 1847 in Magdeburg) war als Musikdirektor hoch angesehen. Er lebte, lernte und arbeitete Zeit seines Lebens in der Gegend um Dessau, Leipzig (als Thomaner), Nordhausen und Magdeburg, die alle recht nah beieinanderliegen. Dies mag ein wichtiger Grund sein, weshalb sich seine Werke – bis auf wenige Ausnahmen – auch kaum über diese Städte und weiter über seinen Tod hinaus verbreiteten.²¹ August Mühling komponierte außerdem drei weitere Oratorien,²² verschiedene Gesangsstücke (mit und ohne Begleitung), Sinfonien, Kammermusik und Musik für Tasteninstrumente. In Magdeburg war er als Organist an St. Ulrich und am Magdeburger Dom tätig und leitete die Logen- und Harmo-

18 Vgl. Richard Schaal, »Musikfeste und Festspiele«, in: *MGG2 Sachteil 6* (1997), Sp. 1291–1307, hier Sp. 1295.

19 Ebd.

20 Die erste Wiederaufführung fand am 12.10.2003 im Rahmen des 3. *Magdeburgisches Concerts* statt (Konzerthalle »Georg Philipp Telemann«, Magdeburg, Magdeburger Kammerchor, Mitteldeutsches Kammerorchester, Ltg.: Wolfgang Kupke). Die weiteren Aufführungen: Stiftskirche, Gernrode, 22.09.2007; Lindenhofskirche, Neinstedt, 23.09.2007 (beide: Kantorei Gernrode und Neinstedt, Ltg.: Echart Rittweger/Hans Martin Fuhrmann); Pauluskirche, Halle (29.05.2017, Ltg.: Wolfgang Kupke). Das erste Konzert vom 12.10.2003 wurde vom MDR Kultur mitgeschnitten, jedoch hat der Sender laut E-Mail-Auskunft vom 25.05.2020 keinen Zugriff auf die Aufnahme. Im Telemann-Zentrum in Magdeburg ist ein Mitschnitt verfügbar.

21 Vgl. Brit Reipsch, »Mühling, Heinrich Leberecht August«, in: *Magdeburger Biographisches Lexikon*, <http://www.uni-magdeburg.de/mb1/Biografien/1720.htm>, (zuletzt aufgerufen am 11.12.2019).

22 *Die Leidensfeier Jesu* (1823), *Bonifacius, der Teutschen Apostel* (1839, UA 25.10.1840) sowie *David* (UA 16.10.1845), vgl. Geck, *Deutsche Oratorien*, S. 24, Axel Beer, »Mühling. 1. (Heinrich Leberecht) August«, in: *MGG2 Personenteil 12* (2004), Sp. 780 f., hier Sp. 781 und Reipsch, »Mühling«. In einer Suchanzeige in *Die Musikforschung* 18 (1965), S. 360, bittet Martin Geck auch um Informationen zu den Werken *Paulus* und *Belsazar* von August Mühling. Diese finden sich in seiner genannten Veröffentlichung zum Thema allerdings nicht wieder. Es wäre nachzuprüfen, ob die genannten Werke nach 1840 komponiert worden sind und deshalb nicht Eingang in die Publikation (*Deutsche Oratorien von 1800 bis 1840*) gefunden haben, oder ob Mühling keine Werke mit diesem Titel komponiert hat. Ich konnte keine weiteren Hinweise auf diese Oratorien finden. An einigen Stellen wird sein erstes Oratorium abweichend mit *Die Leichenfeier Jesu* betitelt und auf 1847 datiert. Beides konnte revidiert werden. Ich danke Ralph-Jürgen Reipsch für den entsprechenden Hinweis.

niekonzerte, die Magdeburger Liedertafel und den Seebach'schen Singverein, mit dem er Oratorien zur Aufführung brachte.²³

Die Noten zu *Abbadona* sind in einer handschriftlichen Partitur (1840/1841) überliefert, die insgesamt 29 Nummern auf 400 Seiten umfasst. Die Abschrift gehört zur Verkenius-Sammlung und liegt heute in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Tanz Köln.²⁴ Erich Heinrich Verkenius (1776–1841) war ein Kölner Richter und Musikmäzen, der als solcher u. a. das Niederrheinische Musikfest gefördert hat und zeitweise sogar die Leitung innehatte bzw. später Kuratoriumsmitglied war. Die Notensammlung umfasste ursprünglich über 800 Bände, darunter sämtliche Oratorien Friedrich Schneiders, mit dem er befreundet war. Die Notensammlung wurde 1872 von seiner Tochter an das damalige Konservatorium weitergegeben.²⁵ Interessanterweise wird der Librettist (Friedrich) Adolph Brüggemann (1797–1878)²⁶ nur auf dem Titelblatt der Partitur genannt, nicht aber auf oder in dem Librettodruck von 1838.

In letzterem wird nur zu Beginn der vorgeschalteten Inhaltsangabe angeführt, dass »einige Hauptmomente der bekannten schönen Episode aus Klopstocks Messias [...], nicht selten mit wörtlicher Benutzung des Gedichtes, zum Stoffe eines Oratoriums gewählt«²⁷ worden sind. Üblich zur Zeit des Entstehens ist, dass nur noch Hauptmomente bzw. Einzelszenen in einem Oratorium dargestellt werden und damit einhergehend »die konsequent verfolgte Ausschaltung aller

23 Vgl. Reipsch, »Mühling«.

24 Der Mikrofilm wurde mir freundlicherweise von der Bibliothek der Hochschule für Musik und Tanz Köln für diese Arbeit zur Verfügung gestellt: August Mühling, *Abbadona. Oratorium in II Abtheilungen. Gedichtet von Adolph Brüggemann. in Musik gesetzt von August Mühling.* [...], handschriftl. Partitur in zwei Bänden [1840/41], Mikrofilm Rf 620, HfMT Köln. Im Gegensatz zur Seitenangabe von »206f.« bei RISM online, *Mühling, Abbadona* (die sich nur auf Bd. 1 bezieht), umfasst der erste Band 193 Seiten plus 10 Seiten Anhang (Einzelstimmen, Basshorn und Pauke), der zweite Band 207 Seiten, sodass der Umfang fast doppelt so groß ist wie angegeben. Für eine Aufführung im Jahr 2003 wurde auf dieser Abschrift beruhendes Aufführungsmaterial angefertigt, das von Tobias Hammer herausgegeben wurde und beim Telemann-Zentrum Magdeburg als Leihmaterial verfügbar ist.

25 Vgl. Steffen Voss, »Hochschule für Musik und Tanz Köln«, in: *Nachrichten*, hrsg. von RISM online, August 2013, <http://de.rism.info/de/liste-aller-fundorte/koeln-d-knh.html>, (zuletzt aufgerufen am 03.01.2020).

26 Für weitere Inforationen zu Friedrich Adolph Brüggemann, vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, »Das Libretto und sein Dichter«, in: *Abbadona. Oratorium in 2 Abteilungen von August Mühling*, Programmheft, 12.10.2003, Konzerthalle »Georg Philipp Telemann«, Magdeburg, [o. S.]; Helmut Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786–1853) insbesondere die Oratorien*, Diss., Marburg 1961, S. 185; sowie Hartmut Greulich, »Brüggemann, Friedrich Adolph«, in: *Magdeburger Biographisches Lexikon*, <http://www15.ovgu.de/mbl/Biografien/0714.htm>, (zuletzt aufgerufen am 04.06.2020).

27 Mühling, *Abbadona*, Libretto, S. 3.

erzählenden Partien«²⁸. Deswegen ist zum Verständnis des Stoffes dem Libretto auch eine kurze Inhaltsangabe vorangestellt.

Klopstocks Messias als Vorlage

Untersucht man, welche Passagen der Librettist Brüggemann wörtlich aus Klopstocks *Messias* in die Textvorlage übernommen hat, so stellt man fest, dass dies nur einen einzigen Satz betrifft: »Komm Abbadona, zu Deinem Erbarmer!« (Nr. 27, Eloa). Dies ist durchaus einer der zentralen Sätze des Librettos, da hier die Begnadigung Abbadonas ausgesprochen wird. Dennoch ist die Formulierung »nicht selten mit wörtlicher Benutzung des Gedichtes« (Herv. d. Autorin) eine starke Übertreibung. Möglicherweise wollte man hier noch vehementer an den auch im 19. Jahrhundert anhaltenden Rezeptionserfolg des Klopstock'schen Werkes anknüpfen.

Zwar gibt es einige Vertonungen des *Messias* von Klopstock, doch keine davon widmet sich der Abbadona-Episode.²⁹ Im Vergleich mit der Literaturvorlage ist diese von Mühling auch nicht vollständig übernommen worden. Bei Klopstock ist Abbadona Teil der Handlung in den folgenden Abschnitten: im Zuge der Höllendarstellung (II. Gesang), bei den »drei Höhepunkte[n] des Heilsgeschehens [deren Zeuge er wird]: d[as] Gericht[] Gottes über den Messias in Gethsemane (V), de[r] Kreuzestod[] Jesu (IX) und d[ie] Auferstehung Christi (XIII)« und in der Weltgerichtsszene (»in der Abbadona Gnade findet und selig wird«; XIX. Gesang).³⁰ Die Gesänge II und V spielen im Oratorium keine Rolle, IX und XIII stellen keine separaten Teile dar.

Interessant sind auch Klopstocks eigene Versuche, den von ihm wiederentdeckten und viel verwendeten Hexameter in ein Taktmetrum und eine Melodie zu übertragen. Er suchte dafür immer wieder die Zusammenarbeit mit Komponisten und lieferte dafür teilweise auch Skizzen, verbunden mit der Bitte, diese in Kompositionen umzusetzen.³¹ Für Mühlings *Abbadona* ist eine Betrachtung dessen nicht weiter relevant, da nur der oben genannte Satz (»Komm Abbadona,

²⁸ Helmut Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders*, S. 205.

²⁹ Hinweise zu und eine Auflistung von Vertonungen von Klopstocks Werken im Originaltext (also ohne Textbearbeitungen wie diese) findet sich in: Magda Marx-Weber, »Klopstock, Friedrich Gottlieb«, in: *MGG2 Personenteil* 10 (2003), Sp. 297–304, hier Sp. 301–303. Darunter sind sieben Vertonungen von Teilen des *Messias*. Des Weiteren wird eine Vertonung in Form eines Melodrams von Johann Friedrich Hugo von Dahlberg (1760–1812) kurz besprochen in Michael Spors, »Messias-Vertonungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«, in: *Musik & Kirche* 89 (2019), Nr. 6, S. 382–385, hier S. 385. Die Auflistungen wurden nicht auf ihre Vollständigkeit geprüft.

³⁰ Alle Zitate aus: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Der Messias. Text/Apparat* (= *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* IV 3), hrsg. von Elisabeth Höpker-Herberg, Berlin/New York 1996, S. 281 f.

³¹ Vgl. Monika Lemmel, »Das Sylbenmaß ist mein Takt gewesen!« Klopstocks Umgang mit Musikern seiner Zeit im Spiegel des Klopstock-Briefwechsels«, in: *Klopstock und die Musik* (= *Ständige*

zu Deinem Erbarmer!«) aus Klopstocks Werk entnommen ist und es sich somit nur um eine Vertonung des Stoffes und nicht des eigentlichen Textes handelt.

Verwendung von Chorälen

Nach den einführenden Informationen rund um das Werk *Abbadona* werden wir uns nun auf die Choräle fokussieren. Ein Merkmal dieses Oratoriums ist der Einsatz von Chorälen an drei verschiedenen Stellen im 2. Teil. Es handelt sich zum einen um eine vermutlich eigens für dieses Oratorium komponierte Melodie in Nr. 27, zum anderen um die Melodie *Vom Himel hoch* von Martin Luther (1539) in Nr. 20 und 29³². Diese Stellen werde ich musikalisch-inhaltlich beschreiben und deuten. Das weitere Vorgehen ergibt sich aus der anfangs beschriebenen Ambivalenz zwischen der Weihnachtsgeschichte in Luthers *Vom Himel hoch* und der Passions- und Erlösungsthematik in der Rahmenhandlung von *Abbadona*. Da die Melodie ohne Luthers Text erklingt, stellt sich die Frage, ob es einen anderen Text mit weiteren Bedeutungsfacetten gibt, den Mühling bei der Komposition mitgedacht haben könnte. Dazu werden verschiedene mögliche Texte – auch hinsichtlich ihrer Rezeption – untersucht.

Nr. 27

Diese Nummer ist wie folgt aufgebaut: *Andante* (T. 1–8, rein instrumental) – *Maestoso* (T. 9–42, Choral, Eolo, *Abbadona* (recitativ)) – *Maestoso* (T. 43–53, nur Choral, Chor und tiefe Bläser, Pauke). Der Choral in dieser Nummer ist vermutlich eigens für *Abbadona* komponiert worden.³³

In Nr. 27 wird die Klimax der Handlung erreicht, nachdem *Abbadona* Gott als »Verzeiher der Missethat und des Verbrechens« anspricht und um den »ewigen

Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2003), hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 217–229. Der Vertonung des Klopstockschen *Messias* als Oratorium spricht entgegen, dass das Werk durchgängig im Hexameter geschrieben ist und eine der musikalisch üblichen Aufteilung in Rezitative, Arien und Chöre entsprechende Form natürlich nicht bei Klopstock selbst angelegt ist, vgl. dazu Spors, »Messias-Vertonungen«, S. 382.

32 Im Libretto wird bei Nr. 20 und 29 auf die Verwendung einer nicht näher genannten Chormelodie hingewiesen. In Nr. 20 steht neben der Besetzung: »Durch eine Chormelodie eingeleitet.« Hinter der ersten Textzeile von Nr. 29 ist eine Fußnote gesetzt mit dem Hinweis: »Dieser Satz ist auf die in Nr. 20 bereits gehörte Chormelodie gebaut, welche hier von den Bässen vorgetragen wird.« Vgl. Mühling, *Abbadona*, Libretto, S. 11 und S. 15. Offensichtlich wollte man die Zuhörer*innen auf die Melodie des Chorals aufmerksam machen.

33 Man findet jedoch in Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1892, Reprint: Hildesheim 1963, Bd. 5, Nr. 8637, S. 316, eine von Nr. 27 abweichende Melodie mit ähnlichem Text wie im Oratorium (s. u.). Der Text lautet: »Heilig ist Gott, der Herre Zebaoth. Alle Land sind seiner Ehre voll. Hosianna in der Höhe!« Als Quelle ist über den Noten »[Carl Gustav?] Flügel 1863. Nr. 525: Manuskript. (Dopp. M.)« angegeben.

Tod« fleht (Nr. 25).³⁴ Es erklingt zwei Mal der gleiche Choral in dieser Nummer, jeweils in Es-Dur und als *Maestoso*. Das erste Mal endet der Choral allerdings bereits nach sechs Takten (T. 9–14), im zweiten *Maestoso* ist er zehn Takte lang (T. 44–53, vgl. Notenbeispiel 1) und steht am Schluss der gesamten Nummer. Nach dem ersten Choral, der die göttliche Botschaft gewissermaßen einleitet, verkündet Eloa die Erlösung Abbadonas mit den Worten »So spricht der Herr: Komm Abbadona zu Deinem Erbarmer!« (T. 5–29). Abbadona reagiert mit »Entzücken«³⁵ und Erleichterung. Daraufhin erklingt der Choral ein zweites Mal und wird nun auch zu Ende geführt. Dies betont, wie wichtig das Erlösungsmoment ist, denn erst danach erklingt der Choral vollständig. Die Erlösung und die Reaktion Abbadonas werden durch den Choral gerahmt. Beim zweiten Erklingen des Chorals lautet der Text: »Heilig ist Gott, der Herre Zebaoth! Seine Ehre hat die ganze Welt erfüllt!«³⁶ Dass die Lobpreisung Gottes in Choralform erfolgt, unterstreicht den feierlichen Höhepunkt der Handlung.

Melodie und Harmonien beider Stellen stimmen überein, aber die Aussetzung variiert leicht. Auch die Besetzung ist verschieden: Beim ersten Mal spielen Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Pauke (letztgenannte nur bei den Fermaten), alle anderen Instrumente und Sänger*innen pausieren. Beim zweiten Mal ist es der »Engel-Chor«³⁷, der an dieser Stelle ausschließlich von Tenor und Bass (jeweils in zwei Stimmen aufgeteilt) gesungen wird. Nach der zweiten Fermate kommen in derselben Lage Fagott, Basshorn, Horn, Posaunen und Pauke hinzu. Bis auf wenige Durchgangsnoten ist der Choral in halben Noten gesetzt. Beide Choralstellen sind bis zum 6. Takt (also Ende der ersten Stelle) im *piano*, danach kommen im zweiten *Maestoso* die genannten Instrumentalist*innen für den letzten Teil des Chorals dazu, in dem alle *forte* spielen bzw. singen. Dabei unterstützen sie harmonisch und spielen teilweise die Chorstimmen mit, wie z. B. die dritte Posaune den zweiten Bass (Notenbeispiel 1).

34 Mühling, *Abbadona*, Libretto, Nr. 25, S. 14.

35 Ebd., Nr. 27, S. 15.

36 Vgl. Jes 6,3. In Jes 6 lässt der Prophet Jesaja im Auftrag Gottes die Herzen der Judäer »verstocken« und kommuniziert dies auch. Trotz der dadurch eingeschränkten Möglichkeit zum Verstehen und Erkennen ihrer zuvor gottlosen Taten bleibt ihnen durch die Ankündigung des Verstockens die Möglichkeit zur Umkehr auf den rechten Weg. Die genannte Stelle steht zu Beginn der Berufung Jesajas als Prophet. In beiden Texten, Libretto und Jes 6,3, wird der jeweilige Satz von Engeln verkündet. Vgl. Walter Dietrich, »Verstockung (AT). 5. Zum Menschen- und Gottesbild«, in: *WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, hrsg. von Michaela Bauks und Klaus Koenen, Stuttgart 2007, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/34167/>, (zuletzt aufgerufen am 04.09.2020).

37 Nur im Libretto wird der Chor als »Engel-Chor« bezeichnet, in der Partitur steht »Coro«.

Dieses Motiv wird zu Beginn des zweiten Teils (T. 30/31) vom solistisch besetzten Chor der Engel auf der gleichen Tonstufe aufgenommen: im Sopran und später einsetzenden Bass (fast) komplett, in Alt und Tenor mit anderen Tönen, aber demselben Rhythmus. Der Rhythmus wird in den folgenden Takten noch einige Male in allen Stimmen verwendet. Der Quartsprung aufwärts des Motivs findet sich außerdem noch einmal im Sopran als Auftakt zu T. 36.

In Nr. 20 steht Jesu Tod kurz bevor. Der Chor der Engel singt:

»Im Jubel sey genannt, o Stunde der Erlösung!
 Vom Fluch entlastest du die Erde,
 Und ihrem Staub erschallt der Segen
 Des blutenden, der sich dem Tode naht.«³⁹

Andante non troppo

Flöte I, II
 Klarinette I, II in C
 Fagott I, II
 Violine I
 Violine II
 Viola
 Violoncello
 Kontrabass

Fl. I, II
 Kl. I, II
 Fg. I, II
 Vl. I
 Vl. II
 Vla.
 Vc.
 Kb.

Notenbeispiel 2: Mühling, *Abbadona*, Nr. 20, T. 1–33

39 Mühling, *Abbadona*, Libretto, Nr. 20, S. 11.

Musical score for measures 23-28. The score includes parts for Flute I & II, Clarinet I & II, Bassoon I & II, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. Dynamics include *sf* (sforzando) and *dim.* (diminuendo). A first ending bracket is shown above the flute and clarinet parts starting at measure 27.

Musical score for measures 29-33. It includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and instrumental parts for Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal parts have lyrics in German: "Im Ju - bel sey ge - nannt, o Stun - de der Er -". Dynamics include *sf*, *mf*, *poco f*, and *p*.

Notenbeispiel 2: Mühling, *Abbadona*, Nr. 20, T. 1–33: Fortsetzung

In der darauffolgenden Nummer singt Eloa: »Es ist vollbracht! Ueberwunden hat der Löwe vom Stamme Juda.«⁴⁰ Jesus muss also gemäß der Handlung »zwischen den Nummern« oder direkt zu Beginn der Nr. 21 gestorben sein. Der Moment selbst ist musikalisch nicht umgesetzt. In Nr. 20 ist aber nicht nur der nahende Tod thematisiert, sondern vor allen Dingen geht es um die »Stunde der Erlösung«, darum, dass Jesus die Erde »vom Fluch entlaste[t]«. Dahinter steht die

40 Ebd., Nr. 21, S. 11.

soteriologische⁴¹ Vorstellung, dass Jesus Christus stellvertretend für die Menschheit die Schuld der Ursünde auf sich genommen und damit die Menschen mit Gott versöhnt hat.⁴² Der Wunsch nach Erlösung wird bei Klopstock und Mühling auf die Engelsfigur Abbadona übertragen. Die Lehre Anselm von Canterburys geht noch einen Schritt weiter und prägte die Vorstellung von Jesus, der sich selbst als Gottessohn opfert, um die »Wirkungen der Sünde«⁴³ der Menschen aufzuwiegen.⁴⁴ Die Botschaft, dass Kreuzigung und Auferstehung Christi die Welt vom Fluch entlaste, wird »jubelnd« vom Chor der Engel vorgetragen. Der Choral ist dem vorangestellt.

Der Chor der Engel erklingt insgesamt zwölf Mal im Laufe des Oratoriums. An den beiden Stellen, an denen der Choral im Oratorium verarbeitet wird, spricht der Chor der Engel Gott direkt an. Dies geschieht sonst nur noch in Nr. 9, als Kommentierung der wachsenden Abneigung Abbadonas gegen das Böse, die er zum ersten Mal in Nr. 8 klar äußert. Von anderen Figuren wird Gott auch direkt angesprochen (Abbadona, Nr. 25; Abdiel und Abbadona, Nr. 28).

- 41 Soteriologie ist die Lehre von der Erlösung der Menschheit durch Tod und Auferstehung Christi. Schon früh entwickelte sich die Vorstellung, »daß Christus den Platz des Sünders vor Gott einnimmt und so Sühne für den Menschen vor Gott« leiste, vgl. Colin Gunton, »Erlösung/Soteriologie«, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart 4 Online*, hrsg. von Hans Dieter Betz u. a., Tübingen 1998–2007, Abschnitt »I. Begrifflichkeit«, zuerst veröffentlicht 1999, http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_04528, (zuletzt aufgerufen am 15.05.2020).
- 42 Vgl. Harald Wagner, »Soteriologie«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Walter Kasper u. a., Bd. 9, Freiburg i. Br. u. a. 2000, Sp. 742–744, bes. Sp. 743. Vgl. Mühling, *Abbadona*, Libretto, S. 3: »Es ist die erhabene Zeit, wo der Menschen Heiland, von himmlischen Heerschaaren umgeben den *Versöhnungstod* stirbt.« [Hervorhebung durch die Autorin].
- 43 Gunton, »Erlösung/Soteriologie«, Abschnitt »I. Begrifflichkeit«.
- 44 Dem liegt die Vorstellung einer eigenständigeren »innertrinitarischen« Beziehung zugrunde. Ob aus glaubender Überzeugung Mühlings oder »nur noch« als künstlerisches Moment – der Gedanke findet sich in der Einleitung des Librettos (S. 3) wieder: »Eine Ahnung des Geheimnisses der Versöhnung durchdringt sie, und um es zu ergründen wagen sie sich unter die an der *Opferstätte* versammelten Engel zu begeben.« [Hervorhebung durch die Autorin]. Luther hingegen deutete den Kreuzestod nicht als ein Opfer mit dem Ziel der Versöhnung dem »rachsüchtigen Vater« gegenüber, sondern als Erlösungsgeschehen Gottes, der durch Jesus Christus zu den Menschen kommt und »angesichts der Schwere der menschlichen Verfallenheit und Sünde [...] nur [...] selbst die Erlösung« herbeiführen konnte, vgl. *Für uns gestorben. Die Bedeutung von Leiden und Sterben Jesu Christi*, hrsg. vom Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD), Gütersloh 2015, S. 83 f., https://www.ekd.de/ekd_de/ds_doc/fuer_uns_gestorben2015.pdf, (zuletzt aufgerufen am 15.05.2020). Klopstocks Sicht, die sich auch in diesem Libretto wiederzufinden scheint, orientiert sich allerdings eher an der zuerst beschriebenen soteriologischen Vorstellung, was auch die Vorstellung eines strafenden Gottes betrifft, vgl. Daniela Kohler, *Eschatologie und Soteriologie in der Dichtung. Johann Caspar Lavater im Wettstreit mit Klopstock und Herder* (= *Frühe Neuzeit* 192), Berlin u. a. 2015, S. 152 f.

Nr. 29 – *Schlusschor*

In der letzten Nummer des Oratoriums kommt die Choralmelodie lediglich im ersten Teil bis T. 27 vor, insgesamt ist die Nummer 165 Takte lang. Sie wird von den Bässen des Chors der Engel vorgetragen: Der Bass singt die Melodie teilweise leicht abgewandelt durch Unterteilung der Halben in Viertelnoten oder eine punktierte Viertel- und eine Achtelnote. Dazu kommen Fagott, Basshorn, Posaune 2 und 3, Violoncello und Kontrabass. Die Choralmelodie wird im Orchestersatz verarbeitet, aber nicht homophon ausgesetzt und ist damit auch nicht vordergründig hörbar. Dies ist eine der wenigen Nummern, in der das Orchester voll besetzt ist.

Der vom Chor der Engel gesungene Text lautet im hier relevanten Teil: »Herr, deine Güte ist über die Wolken verbreitet, und die Unendlichkeit erfüllet deine Gnade.«⁴⁵ Der Charakter des Textes wird durch die Vortragsbezeichnung *Andante Maestoso* unterstrichen.

Die Struktur ist recht ähnlich zu der von Nr. 20 (vgl. Notenbeispiel 3): Es gibt eine kleine Introduction, dann ertönt die Choralmelodie (rot markiert), die nach jedem Vers durch zwei Takte unterbrochen wird. Die Introduction von knapp fünf Takten wird, abgesehen von Basshorn und Chor, vom gesamten Orchester gespielt. Das Anfangsmotiv, welches in den Streichern vorgestellt wird, findet sich – parallel zu Nr. 20 – auch in den Zwischenspielen beim Violoncello und Kontrabass wieder, allerdings diminuiert und teilweise in der Melodie verändert. In T. 5 beginnend, wird die Choralmelodie in halben Noten vorgetragen (nur der Auftakt von Violoncello und Bass in Vers 3 und 4 ist eine Viertelnote). Violine 1 und 2 sowie Viola spielen, abgesehen von Überschneidungen von bis zu 1,5 Takten, währenddessen jeweils nicht mit – auch das ist in Nr. 20 (abgesehen von Violoncello und Bass) so. In Vers drei und vier wird die Melodie in Violoncello und Bass teilweise mit Durchgangsnoten verändert (Hauptmelodieton als punktierte Viertelnote, Durchgangsnote als Achtelnote). In den Intermezzi pausieren Fagott, Basshorn, Posaune 2/3 und der Chor, teilweise auch einzelne weitere Holzblasinstrumente.

Der Schlusschor ist üblicherweise eine Lobpreisung Gottes, so auch in diesem Fall. In der vorangehenden Nummer besingen Abdiel und Abbadona das Glück, dass sie sich wieder als Brüder nähern dürfen, sowie die Vergebung Gottes.

⁴⁵ Mühling, *Abbadona*, Libretto, Nr. 29, S. 15, bzw. Mühling, *Abbadona*, Partitur, S. 178–183. Der Text ähnelt Ps 36,6 und Ps 57,11.

Andante Maestoso

Flöte I, II
 Oboe I, II
 Klarinette I, II
 in C
 Fagott I, II
 Horn I, II
 in C
 Trompete I, II
 in C
 Posaune I, II
 Posaune III
 Basshorn

Andante Maestoso

Pauke in C, G
 (F, C ad lib.)

Chor der Engel
 Sopran
 Alt
 Tenor
 Bass

Andante Maestoso

Violine I
 Violine II
 Viola
 Violoncello
 Kontrabass

Herr, dei-ne Gü - te ist ü - ber die
 Herr, dei - ne Gü - te ist
 Herr, dei-ne Gü - te ist ü - - ber die

Notenbeispiel 3: Mühling, *Abbadona*, Nr. 29, T. 1-31

20

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Hn. (C)

Tnp. (C)

Pos. I, II

Pos. III

Fg.

Pk.

S.
ken ver - brei - tet; und die Un-end - lich - keit er - fül let dei-ne

A.
Gü - te ist ü - ber die Wol - ken ver-brei-tet, und die Un-end - lich - keit er - fül - let, er-

T.
ist ü-ber Wol - ken, die Wol - ken ver-brei - tet, und die Un-end - lich - keit er - fül - let, er-

B.
Wol - ken ver-brei - tet; und die Un - end - - lich-keit er -

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Kb.

Notenbeispiel 3: Mühling, *Abbadona*, Nr. 29, T. 1–31: Fortsetzung

25

Fl. *mis.*

Ob.

Kl.

Fg.

Hn. (C)

Trp. (C)

Pos. I, II

Pos. III

Fg.

Pk.

S.
Gna - - de, er - fil - let dei - - - ne dei - ne Gna - - de;

A.
fil - - - - let dei - ne Gna - - de, dei - ne Gna - - de;

T.
fil - - - - let dei - ne dei - ne Gna - de;

B.
fil - - - - let dei - - - - ne Gna - - - de;

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Kh.

Notenbeispiel 3: Mühling, *Abbadona*, Nr. 29, T. 1–31: Fortsetzung

28

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Hn. (C)

Trp. (C)

Pos. I, II

Pos. III

Fg.

Pk.

S.

A.

T.

B.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Kh.

mf

p

dim.

tr

dei - ne Gna - de, die Gna -

dei - ne Gna - de, dei - ne Gna - de, dei - ne

dei - ne Gna - de, dei - ne Gna - de, dei - ne

und die Un - end - lich - keit er - fül - let dei - ne Gna - de; und die Un -

Notenbeispiel 3: Mühling, *Abbadona*, Nr. 29, T. 1-31: Fortsetzung

Ursprung der Melodie Vom Himmel hoch

Der Ursprung der Choralmelodie findet sich bei Martin Luther (1483–1546): Er hat den Text des Liedes *Vom Himmel hoch, da komm ich her* zuerst auf die Melodie eines verbreiteten Kranzliedes gedichtet.⁴⁶ Diese Kontrafaktur Luthers wurde 1535 in einem Wittenberger Gesangbuch⁴⁷ veröffentlicht. Erst wenige Jahre später komponierte er eine eigene – die in Mühlings Oratorium verwendete – Melodie zu seinem Text. Das Lied wurde in dieser Form erstmals im Jahr 1539 unter dem Titel *Geistliche Lieder auff's new gebessert und gemehrt*⁴⁸ gedruckt und ist mit »Ein kinder lied auff die Weinacht Christi. Martinus Luther.« übertitelt. In der Fassung von 1539 ist die Melodie in F notiert,⁴⁹ was sich mit Nr. 22 deckt. In Nr. 29 hingegen ist die Melodie in C notiert.

Zentral für uns ist jedoch die Textebene: Im Oratorium spielt Jesu Tod eine Rolle, nicht aber die Geburt Jesu, die in *Vom Himmel hoch* beschrieben wird. Es gibt allerdings noch weitere Texte zu derselben Melodie (inklusive des bereits benannten Textes):⁵⁰

- 46 In der Tradition des Kranzliedsingens kamen Menschen zu einer Tanzveranstaltung zusammen. Junge Männer wetteiferten mit Hilfe ihrer Lieder – der Beste bekam einen Kranz von einer jungen Frau geschenkt. Die erste Strophe des besagten Kranzliedes lautete: »Ich kumm aus frembden Landen her / und bring euch vil der newen mâr; / der newen mâr bring ich so vil, / mer dann ich euch hier sagen will.« Die Nähe zur ersten von Martin Luther gedichteten Strophe ist schnell ersichtlich: »Vom himel hoch da kom ich her / ich bring euch gute neue mehr / der guten mehr bring ich so viel / dauon ich singen vnd sagen wil.« Der ursprüngliche Text sowie die Funktion eines Erzählendes blieb erhalten. Vgl. Hans-Otto Korth, »25. Vom Himmel kam der Engel Schar«, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch* (= *Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch* 3), hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, Heft 12, Göttingen 2005, S. 25–31, hier S. 29 f. sowie ders., »Zur Entstehung von Martin Luthers Lied ›Vom Himmel hoch, da komm' ich her‹«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 44 (2005), S. 139–154, bes. S. 141, siehe dort auch zu möglichen Motiven für die »Ablösung« der alten Melodie durch die heute bekanntere.
- 47 Martin Luther, *Geistliche Lieder auff's new gebessert* [...], Wittenberg: Joseph Klug, ³1535, DKL 1535⁰⁶, VD16 G 842, fol. 4v–6v, Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00055112-5>, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).
- 48 Martin Luther, *Geistliche Lieder auff's neue gebessert und gemehrt*, Leipzig: Valten [= Valentin] Schumann, 1539, fol. 3v–4v, zitiert nach: Frauke Schmitz-Gropengieser, »Vom Himmel hoch, da komm ich her«, in: *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon*, »Edition B: Melodie Martin Luther 1539«, hrsg. von Eckhard John und Tobias Widmaier, 2011, http://www.liederlexikon.de/lieder/vom_himmel_hoch_da_komm_ich_her/editionb, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).
- 49 Vgl. Christa Reich und Ansgar Franz, »24. Vom Himmel hoch, da komm ich her«, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch* (= *Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch* 3), hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, Heft 12, Göttingen 2005, S. 16–24, hier S. 22.
- 50 Die folgende Auflistung wurde übernommen von ebd., S. 16. Das Lied *Vom Himmel kam der Engel Schar*, welches dort ebenfalls aufgeführt ist, bezieht sich auf die Melodie des Kranzliedes und ist deswegen für diesen Zusammenhang nicht relevant, vgl. Korth, »25. Vom Himmel kam der Engel Schar«, S. 25. Ein Gesangbuch aus dem Jahr 1632 enthält vier weitere Texte auf die Melodie »Vom Himel hoch« von Martin Luther: [o. A.], *Geistreicher/ außerlesener Weyhenacht- vn[d] Neu-Jahr*

1. Martin Luther, »Ein kinder Lied / Auff die Weihnacht Christi.« (= *Vom Himmel hoch da kom ich her*), in: *Geistliche lieder / auff's new gebessert vnd gemehrt* [...], hrsg. von dems., Leipzig: Valentin Schumann, 1539, DKL 1539⁰⁴, VD16 ZV 6454, fol. 3v– 4v.
2. [Valentin Triller], »Es kam ein Engel hell vnd klar«, in: *Geistliche Lieder vnd Psalmen* [...], Bautzen: Johann Wohlrab, 1567, DKL 1567⁰⁵, fol. 30v–32v;⁵¹ direktes Zitat: Strophe 2 von Martin Luther.
3. Christian Fürchtegott Gellert, »Dies ist der Tag, den Gott gemacht«, in: *Geistliche Oden und Lieder*, Leipzig: Weidmann, 1757, VD18 11043652, S. 72–74.
4. [o. A.], »O Mensch betracht, wie dich dein Gott«, in: *Psalmen vnnnd Geistliche lieder* [...], Leipzig 1551, Teil 2, DKL 1551⁰², VD16 G 855; hier verwendete Quelle: [o. Hrsg.], 766 *Geistliche Psalmen, Hymnen, Lieder und Gebet* [...], Nürnberg: Valentin Fuhrmann, 1607, S. 513 f.
5. Johann[es] Placatom[us], »Hört zu, merckt auff, ihr Christen all. Ein New Christlich Lied«, in: *Christlichs Gesangbüchlein* [...], Eisleben: Andreas Petri, 1568, DKL 1568⁰⁸, VD16 S 7510, [ohne Paginierung].

Da die Chormelodie untextiert verwendet wird, könnte Mühling bei der Komposition theoretisch jeden der oben genannten Texte im Sinn gehabt haben. Im Folgenden werden, wie oben beschrieben, nun die möglichen Textvarianten in Hinblick darauf untersucht, wie sie inhaltlich zur Oratorienhandlung passen und, soweit bekannt, zu Mühlings Zeit rezipiert wurden. Alle Liedtexte sowie eine Übersicht über die Nummern des Oratoriums finden sich am Ende dieses Aufsatzes.

Lieder/ Zwanzig. Welche/ in den gemeinen gesang Büchern/ nit an zu treffen vnd zu finden : Doch/ ist bey jedem sein Melodej oder Thon/ darinn es gesungen kan werden/ hinzugesetz/ niemals zuvor also zusammen gebracht, Nürnberg: [Lochner], 1632, VD17 1:092309E, »Das fünffte«, »Das achte«, »Neu-Jahrs Lieder« und »Das 17.« [ohne Paginierung]. Die Texte sind alle im 16. Jahrhundert entstanden und in dieser Publikation ebenfalls auf die bereits bekannte Melodie *Vom Himmel hoch* gelegt worden. Das Neue besteht hier, wie der Titel ankündigt und bewirbt, in der Kombination von Bekanntem. Die zusätzliche Untersuchung dieser Texte erscheint nicht notwendig, da sie im 18. Jahrhundert alle mit anderen Melodien prominent rezipiert wurden. Es handelt sich um Kompositionen von Johann Sebastian Bach (*Lob sei dem allmächtigen Gott*, BWV 602, *Uns ist ein Kindlein heut geborn*, BWV 414, *Das alte Jahr vergangen ist*, BWV 1091) und Dietrich Buxtehude (*Das neugeborne Kindelein*, BuxWV 13). In dieser Form dürften sie auch Mühling bekannt gewesen sein.

⁵¹ Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10186109-1>, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).

Zu 1.: Martin Luther, *Ein kinder Lied / Auff die Weihnacht Christi* (= *Vom Himmel hoch da kom ich her*)

Diese erste Textvariante, von Luther verfasst, stellt zugleich auch mindestens eine der verbreitetsten, wenn nicht die verbreitetste Textvariante dar. Der Aufbau des Liedes entspricht dem des mittelalterlichen Krippenspiels mit den Teilen »Verkündigung der Geburt« (Strophe 1–5), »Aufbruch der Hirten nach Bethlehem« (Strophe 6–7) und »Anbetung Jesu vor der Krippe« (Strophe 8–15).⁵²

Trotz des weihnachtlichen Inhalts gibt es Aspekte, die zum Libretto passen. In der ersten Strophe heißt es: »Vom Himmel hoch da kom ich her / ich bring euch gute neue mehr« usw. Die Botschaft wird also von einem Engel verkündet, genauso wie der Chor der Engel an den Choralstellen des Oratoriums die zentrale Rolle spielt. Bei der bevorstehenden Erlösung in *Abbadona* (die mit dem Tod schon mitgedacht wird, d. h. Tod und Erlösung werden zeitlich-emotional nicht getrennt) geht es ebenfalls um »eine gute neue mehr«, die verbreitet wird. In der letzten Strophe wird auch Gott gepriesen. Christus wird beschrieben, als »Got / Der will euch fürn aus aller noth«, der den »Sünder nicht verschmehet« hat und »[v]on allen sunden mach[t] rein« (Strophen 3 und 7). Der Sünder im Oratorium ist die Hauptfigur *Abbadona*, die von Gott nicht verschmäht, sondern erlöst wird. Es wird gefragt: »Wie bistu worden so gering / Das du da ligst auf dürrem gras / Dauon ein Rindt und Esel ass.« (Strophe 9). Diese Zeilen beziehen sich auf die Krippe. Der Aspekt der Erniedrigung und Geringwerdung kann in diesem Kontext aber auch auf die Kreuzigung übertragen werden.

Von den insgesamt drei Weihnachtsliedern Martin Luthers wurde dieses am meisten rezipiert. Inzwischen findet man es sogar im katholischen *Gotteslob*. Auch in der europäischen Kunstmusik wurde die Melodie häufig verwendet, u. a. von Johann Sebastian Bach und Felix Mendelssohn Bartholdy. Bach zitiert das Lied an drei Stellen im *Weihnachtsoratorium* (BWV 248)⁵³, verarbeitet sie in den *Canonische[n] Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch«* (BWV 769), als Choralbearbeitung im *Orgelbüchlein* (BWV 606) sowie im *Magnifikat* (BWV 243a, Nr. 2). Die Choralkantate *Vom Himmel hoch* (MWV A 10) von Mendelssohn ist aus dem Jahr 1831, also nur sieben Jahre vor der Uraufführung von *Abbadona* entstanden, und hat die von Luther komponierte Melodie zur Grundlage. Im Bereich der Kunstmusik wurde sie also an prominenter Stelle auch zu Lebzeiten Mühlings rezipiert, was mit für die Bedeutung des Werkes spricht, die bei Christa Reich auch mit der Qualität und Eignung der Melodie begründet wird.⁵⁴ Es gibt zwar kleinere Melodievarianten, die etwa hinzugefügte oder wegge-

52 Vgl. Reich und Franz, »24. Vom Himmel hoch«, S. 18.

53 *Ach, mein herzliebtes Jesulein* (I, Nr. 9); *Schaut hin, dort liegt im finstern Stall* (II, Nr. 17); *Wir singen dir in deinem Heer* (II, Nr. 23).

54 Vgl. Reich und Franz, »24. Vom Himmel hoch«, S. 23 f.

lassene Durchgangsnoten oder Halbe- statt Viertelnoten als Auftakte betreffen.⁵⁵ Diese Unterschiede sind aber marginal und verändern nicht die Kernstruktur der Melodie. Auch Mühling selbst variiert die Melodie in den genannten Punkten, wie man bei einem Vergleich zwischen dem Oratorium und seinem Choralbuch⁵⁶ feststellen kann.

Die Melodie Luthers war als erstes mit dem ebenfalls von ihm erstellten Text *Vom Himmel hoch* verknüpft. Dies wird auch zu Mühlings Zeit die bekannteste Textvariante zur Melodie gewesen sein. Zwar knüpfen die anderen Texte an diese bereits weit verbreitete Melodie an, ihr »Ursprung« dürfte aber beim Hören vermutlich nur schwer abzuschütteln gewesen sein. Die im Folgenden besprochenen Liedtexte fallen also ein Stück weit auch unter die »Rezeption« dieses Chorals.

Zu 2.: [Valentin Triller], *Es kam ein Engel hell vnd klar*

Das Lied *Es kam ein Engel hell vnd klar* muss hier aus zwei Gründen nicht weiter behandelt werden: Im Jahr 1555 wurde der von Valentin Triller (1493–1573) geschriebene Text erstmals gedruckt, allerdings zusammen mit der ersten Melodie von *Ich kumm aus frembden Landen her*.⁵⁷ Vor allen Dingen in katholischen Gesangbüchern, wie dem des katholischen Geistlichen Johann Leisentrits von 1567,⁵⁸ wurde der Text Trillers rezipiert, dann auch mit der von Luther komponierten Melodie.⁵⁹ Dies war nicht die Rezeptionslinie, der August Mühling im protestantischen Magdeburg angehörte.

Darüber hinaus wurde diese leicht abweichende Kontrafaktur vermutlich weniger als Luthers »Urfassung« *Vom Himmel hoch* rezipiert und übernimmt Luthers Text in Teilen sogar (Strophe 2 als direktes Zitat, viele ähnliche Formulierungen, teilweise in anderer Reihenfolge). Der Inhalt ist nahezu identisch, sodass eine einzelne Betrachtung für die kontextuelle Deutung der Stellen im Oratorium keinen Unterschied bedeuten würde. Somit konzentrieren sich die weiteren Überlegungen auf die verbreitetere Textvariante von Martin Luther.

55 Vgl. die Melodievariante im Erstdruck von 1539, Schmitz-Gropengiesser, »Vom Himmel hoch«, »Edition B«.

56 Vgl. Anm. 38.

57 Gedruckt in: *Ein Schlesich singebüchlein aus Göttlicher schrift* [...], Breslau 1555, fol. F 3v–G 1r, zit. nach: Frauke Schmitz-Gropengiesser: »Vom Himmel hoch, da komm ich her«, in: *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon*, »Edition C: Umdichtung Valentin Triller 1555«, hrsg. von Eckhard John und Tobias Widmaier, 2011, http://www.liederlexikon.de/lieder/vom_himmel_hoch_da_komm_ich_her/editionc, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).

58 Dies ist auch das Gesangbuch, welches von der Auflistung in Reich und Franz, »24. Vom Himmel hoch«, S. 16, für diese Arbeit übernommen wurde.

59 Vgl. Frauke Schmitz-Gropengiesser: »Vom Himmel hoch, da komm ich her«, in: *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon*, hrsg. von Eckhard John und Tobias Widmaier, 2011, http://www.liederlexikon.de/lieder/vom_himmel_hoch_da_komm_ich_her/, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).

Zu 3.: Christian Fürchtegott Gellert, *Dies ist der Tag, den Gott gemacht*

Bei dem Text von Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) geht es zwar auch um Weihnachten, allerdings nicht im Sinne einer Beschreibung etwa nach dem Lukasevangelium mit Begriffen wie »Krippe«, »Hirten«, »Bethlehem« usw., sondern als »theologische Deutung und Erklärung von Weihnachten«⁶⁰. Es ist mit »Weihnachtslied« überschrieben und damit zusätzlich eindeutig in das Kirchenjahr eingeordnet. Im Gegensatz zu den anderen Kontrafakturen ist diese als einzige gut 200 Jahre nach Martin Luthers Komposition entstanden.

Es gibt besonders zwei Punkte, die es interessant machen, auch dieses Lied trotz des Bezuges zu Weihnachten zu betrachten: den Eingangsvers und einen zeitgenössischen Hinweis auf Klopstocks *Messias* in der 6. Strophe. Der Liedtext beginnt wie das Lied auch heißt: »Dies ist der Tag, den Gott gemacht«, was fast identisch mit Psalm 118,24⁶¹ ist. Dieser Psalm ist ein Introituspsalm für Ostern, wofür Gellert auch kritisiert wurde.⁶² Manfred Sitzmann weist darauf hin, dass »die Antiphon am Tag von Mariä Verkündigung ebenfalls lautete [...]: Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat.«⁶³ Abgesehen von diesem ersten möglichen Hinweis auf einen Zusammenhang zur Ostergeschichte gibt es noch einen Hinweis auf die Literatur des 18. Jahrhunderts. In Strophe 6 heißt es: »Dich, Gott Messias, bet ich an.« Diese Formulierung wird zu Gellerts Zeit mindestens Assoziationen an Klopstocks *Messias* geweckt haben und ist auch als direkter Verweis darauf vorstellbar.⁶⁴ Im Jahr 1755, also zehn Jahre vor Erscheinen dieses Gesangbuchs, waren bereits zehn der 20 Gesänge des *Messias* erschienen und einige Teile davon schon in der Öffentlichkeit diskutiert. Zudem lernten sich Gellert, Dichter und Moralphilosoph, und Klopstock während des Studiums in Leipzig kennen – beide lieferten Beiträge für die Zeitschrift *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, die ebendort verlegt wurde. 1748 wurden dort die ersten drei Gesänge des *Messias* veröffentlicht, sodass mit ziemlicher Sicherheit davon ausgegangen werden kann, dass Gellert mindestens die bereits veröffentlichten Teile gut kannte.⁶⁵ Sollte Mühling diesen Text Gellerts gekannt und den Zusammenhang zu Klopstocks Werk gesehen haben, wäre das ein gutes Argument für das Mitdenken

60 Manfred Sitzmann, »42. Dies ist der Tag, den Gott gemacht«, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch* (= *Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch* 3), hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, Heft 3, Göttingen 2001, S. 12–16, hier S. 12.

61 »Dies ist der Tag, den der HERR gemacht hat, wir wollen jauchzen und uns an ihm freuen.«, Ps 118,24, Zürcher Bibel 2007.

62 Vgl. Sitzmann, »Dies ist der Tag«, S. 13. Vor allem wurde darin von Kritiker*innen ein »Preisgeben des liturgischen Brauchtums« (ebd.) gesehen.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 14.

65 Bei den zur Zeit der Veröffentlichung von Gellerts Gesangbuch schon erschienenen *Abbadona*-Folgen handelt es sich um die aus den Gesängen II, V und IX. Der Ausgang der gesamten

dieses Textes bei der Komposition, auch wenn darin die Weihnachtsgeschichte behandelt wird.

Da der Text begrifflich nicht sehr konkret ist, lassen sich einige Stellen auch auf den Tod Jesu und den Fall und die Vergebung Abbadonas deuten:

Strophe 4: »Damit der Sünder Gnad erhält,
Erniedrigst du dich, Herr der Welt,
Nimmst selbst an unsrer Menschheit Theil,
Erscheinst im Fleisch, und wirfst uns Heil.«

Die hier beschriebene Erniedrigung Gottes, um Teil der Menschheit zu sein und sie von der Sünde zu erlösen, lässt sich (wie bei Luthers *Vom Himmel hoch*) auch auf die Erniedrigung Jesu übertragen, der durch seinen Kreuzestod die Sünde von den Menschen nimmt. Jesu Leiden am Kreuz veranlasst Abbadona zu Reue und der Bitte um Vergebung, sodass indirekt auch ihm als Engel Erlösung möglich wird.

Strophe 9:
»Durch Eines Sünde fiel die Welt.
Ein Mittler ists, der sie erhält.
Was zagt der Mensch, wenn der ihn schützt,
Der in des Vaters Schooße sitzt?«

Vers 1 nimmt Bezug auf die sogenannte Ursünde und lässt sich auf Abbadona übertragen, der auch der Sünde, vertreten durch die Figur Adramelech, erliegt. Jesus fungiert als »Mittler« (Vers 2) zwischen den Menschen und Gott und »erhält« damit die Welt. Schließlich wird besonders in Strophe 11 (identisch mit Strophe 1) Gott für das, »was durch Jesum Christ / Im Himmel und auf Erden ist« gepriesen. Im Oratorium wie auch in Klopstocks *Messias* wird die Leidensgeschichte Jesu durch Abbadonas Erleben geschildert,⁶⁶ der dadurch, wie beschrieben, wieder auf den göttlichen Weg findet. Insofern kann Christus auch hier als Mittler gesehen

Abbadona-Episode inklusive Weltgerichtsszene war schon seit 1748 in Planung, wie man Klopstocks Briefverkehr entnehmen kann. Über den Ausgang von Abbadonas Schicksal wurde öffentlich diskutiert und Klopstock holte sich Meinungen von Kollegen zu dieser Frage ein. Es ist also wahrscheinlich, dass Gellert auch diese Rezeption mitbekommen hat und schon zum Entstehungszeitpunkt von *Dies ist der Tag, den Gott gemacht* mit den Überlegungen zur gesamten Episode vertraut war, vgl. Klopstock. *Messias. Text/Apparat*, hrsg. von Höpker-Herberg, S. 281 f., 284 f. sowie Universität Leipzig, »13.06.1746 Klopstock an der Universität immatrikuliert.«, in: *Chronik der Universität Leipzig*, <https://blog.archiv.uni-leipzig.de/index.php/news/13-06-1746klopstock-an-der-universitaet-immatrikuliert/>, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).

⁶⁶ Erst dadurch könne Klopstock »die Leiden des Mess. in einer Erhabenheit zeigen, wie es [ihm] sonst kaum mögl. war.«, Klopstock Briefe 1783–1794, hrsg. von Helmut Riege, Bd. 1, Berlin 1994, Nr. 166, S. 49–51, zitiert nach: Klopstock. *Messias. Text/Apparat*, hrsg. von Höpker-Herberg, S. 289.

werden. Nicht nur die Menschen zagen, sondern eben auch *Abbadona*, der aber letztlich auf Gott vertraut und »Gnad erhält« (Strophe 4).

Der Choral *Dies ist der Tag, den Gott gemacht* kommt nicht in Mühlings *Choral-Buch* vor.⁶⁷ Gellerts Lieder sowie speziell dieses wurden im 19. Jahrhundert aber weiter stark rezipiert: Das Gesangbuch, aus dem das hier untersuchte Lied entnommen ist, hat weitere Auflagen in den Jahren 1763, 1821, 1841 und 1859 erfahren. In allen Auflagen wurde *Dies ist der Tag, den Gott gemacht* abgedruckt. Zudem würdigt ein Lexikoneintrag von 1835 Gellerts Werk:

»Gellert's Name als geistlicher Liederdichter war lange Zeit ein gefeierter Name, und wenn auch jetzt das unbedingte Lob von verschiedenen Seiten her beschränkt und herabgestimmt worden ist, so dürfte es doch auch der schonungslosesten Kritik nicht gelingen, den Dichter aus den Herzen des Volkes und seine Lieder aus der Kirche zu verdrängen. Gleich nach ihrem ersten Erscheinen (1757) wurden mehrere derselben in die damaligen neuen Gesangbücher von Zelle, Hannover, Kopenhagen, sowie in die der reformirten Gemeinden von Leipzig und Bremen aufgenommen. Auch in der römisch-katholischen Kirche fanden sie Beifall [...].«⁶⁸

»[...] wenn auch den Stempel ihrer Zeit an sich tragend, [lassen sie sich] eben als Zeugnisse ihrer Zeit neben den besten Stimmen der ältern und neueren Kirchenliederdichtern [...] hören [...]. Wir erinnern an das Weihnachtslied: ›Dies ist der Tag, den Gott gemacht‹ [...].«⁶⁹

Hinter der Rezeption von Luthers *Vom Himel hoch*, steht Gellerts *Dies ist der Tag, den Gott gemacht* im 19. Jahrhundert nicht zurück, wie eine Untersuchung zum Repertoire historischer Militärgesangbücher zeigt, wenngleich dies lediglich einen besonderen Teilbereich der Musikrezeption darstellt.⁷⁰

67 Vgl. Mühling, *Choral-Buch*, S. V (Register).

68 Karl Rudolf Hagenbach, »Gellert«, in: *Real-Encyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. In Verbindung mit vielen protestantischen Theologen und Gelehrten*, hrsg. von Johann Jakob Herzog, Bd. 4, Stuttgart/Hamburg: Besser, 1835, S. 768–771, hier S. 769.

69 Ebd., S. 770.

70 Vgl. Andreas Wittenberg, »Militär-Gesangbuch und Militär-Seelsorge in Vergangenheit und Gegenwart«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 18 (1973/74), S. 97–162, hier S. 158 f.

Zu 4.: [o. A.], *O Mensch betracht wie dich dein Gott*

Dieser Choraltext behandelt nicht die Weihnachtszeit. In der hier genutzten Quelle, einem Gesangbuch von 1607,⁷¹ wird er der Passionszeit zugeordnet (»Vom Leyden vnd Sterben / Jesu Christi. / Vom Wandel Christi.«), allerdings spielen Auferstehung von und Erlösung durch Jesus Christus hier eine untergeordnete Rolle. Im Gesangbuch ist vermerkt, dass der Text auf die Melodie von *Vom Himmel hoch* oder *Christe der du bist Tag und Liechte* zu singen ist.

Der Choraltext beschreibt Jesu Leiden schon während seines Lebens und fordert zu Dankbarkeit auf, da Jesus erschienen sei, um die Menschen zu versöhnen und zu erlösen. Die erste Strophe eröffnet mit der Aufforderung wahrzunehmen, wie sehr Gott die Menschen lieben müsse, wenn er seinen Sohn »[z]u vns auff diese[s] Jammerthal« entsende, »auff daß Er Adams Sünd vnnd Fall / auch alle vnsre Missethat / bezahlen solt mit seinem Todt« (Strophe 2). Die sogenannte Ursünde, deren Schuld Jesus als Stellvertreter übernimmt, wird hier im Gegensatz zu anderen Gesangstexten konkret benannt, ebenso wie die Übernahme der Sünde der Menschheit in Strophe 8: »weil du für vns gestorben bist«.

In den folgenden Strophen wird beschrieben, wie Jesus unter »Hohn vnd Spott« (Strophe 6), »falsche[m] Zeugn[is]« und »Gewalt« (beides Strophe 5) der Menschen gelitten habe. Strophe 7 spricht wieder den*die Leser*in direkt an, mit der Aufforderung zu Dankbarkeit: »O danck jhm deß zu aller Stund / [...] daß Er seine Theilhaftigkeit / dir mittheil zu der Seligkeit.« In den letzten vier Strophen wird wiederum Jesus bzw. Gott adressiert und um Unterstützung gebeten, z. B. mit »Entzünd das Hertz mit deiner Lieb / daß sichs inn deinem Dienste üb« (Strophe 9).

Es gibt einige Stellen, die sich im Hinblick auf die Handlung von *Abbadona* deuten oder in Zusammenhang sehen lassen. Besonders die Strophen 6, 8 und 10 zusammengenommen, lassen sich auf die Entwicklung der Figur *Abbadonas* übertragen (vgl. Tabelle 1).

Am Ende der letzten Strophe (11) gibt es einen kurzen Lobpreis, welcher im Vergleich zu anderen Texten sehr knapp ausfällt. Insgesamt ist der Text eher auf das Leiden Christi zu Lebzeiten fokussiert. Die Sprache erweckt in einem großen Teil (Strophe 2–6) eine eher bedrückende Grundstimmung, welche nicht zu den Nummern 20 und 29 im Oratorium passen, bei denen es um Erlösung, Freude und Lobpreis Gottes geht.

⁷¹ Das bei Reich und Franz aufgelistete Gesangbuch (vgl. Anm. 50) ist nur in dieser einen Quelle aus Leipzig, 1551, überliefert. Dieses Exemplar ist allerdings nicht für die Digitalisierung freigegeben. Deshalb habe ich, abweichend von der verwendeten Auflistung, für diese Arbeit folgende Quelle verwendet: [o. A.], »O Mensch betracht wie dich dein GOTT«, in: 766 *Geistliche Psalmen, Hymnen, Lieder und Gebete* [...], Nürnberg: Valentin Fuhrmann, 1607, S. 513 f., Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10590873-0>, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).

Choraltext ⁷²	Übertrag auf <i>Abbadona</i>
Strophe 6: »O Christen Mensch sie eben zu wie hie Christus der Gottes Sohn erlitten hat groß Hohn vnd Spott <i>biß auch zu letzt den bitteren Todt.</i> «	Abbadona sieht Jesus am Kreuz sterben.
Strophe 8: »Ey nun lieber H E R R Jesu Christ weil du für vns gestorben bist verleyh daß wir mit dem Hertzen recht betrachten deine Schmerzen.«	Das Gesehene geht Abbadona zu Herzen, woraus letztlich seine Reue entspringt. Er bittet daran anschließend um den ewigen Tod.
Strophe 10: »Denn du bist darumb erschinen daß du vnns wöllest <i>versöhnen</i> mit deinem Vatter durch den Todt vnd <i>erlösen auß aller Noth.</i> «	Nachdem Jesus die Menschheit durch seinen Tod mit Gott versöhnt und sie erlöst hat, wird auch Abbadona vergeben und er wird erlöst.

Tabelle 1: Übertragung der Choraltexte auf *Abbadona*

Für die Zeit von 1800–1850 konnte ich lediglich zwei Gesangbücher aus Leipzig (1844)⁷³ und aus Nördlingen (Bayern, 1848)⁷⁴ finden,⁷⁵ die den Choral enthalten – beide jedoch mit einer anderen Melodie.⁷⁶ Letztlich spricht auf diesem Stand an

⁷² Hervorhebungen durch die Autorin.

⁷³ [o. A.], »O Mensch betracht wie dich dein GOtt«, in: *Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation*, hrsg. von G. Freiherr von Tucher, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1848, S. 40, Nr. 88, Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10524917-9>, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).

⁷⁴ [o. A.], »O Mensch betracht wie dich dein GOtt«, in: *Kern des deutschen Kirchenlieds von Luther bis auf Gellert*, hrsg. von Friedrich Layriz, Nördlingen: Beck, 1844, S. 109 f., Nr. 109, Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10590750-8>, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).

⁷⁵ Außerdem ist das Lied in Zahn, *Kirchenlieder*, Nr. 472, S. 136, mit abweichender Melodie und nur einer Strophe gedruckt. Die Suche nach entsprechenden Gesangbüchern ist aufgrund der großen Zahl und schweren Zugänglichkeit umfassend praktisch nicht möglich, sodass ich mich für diesen Zweck auf eine stichprobenartige Suche in den folgenden Datenbanken beschränkt habe: RISM-Opac, Google Books sowie Stichproben in anderen historischen Gesangbüchern, basierend auf Wikisource, »Gesangbücher«, Abschnitt »19. Jahrhundert, Europa«, https://de.wikisource.org/wiki/Gesangb%C3%BCcher#19._Jahrhundert, (zuletzt aufgerufen am 04.01.2020).

⁷⁶ Es gibt außerdem ein Gesangbuch aus dem 18. Jahrhundert, das in einer deutschen Siedlung, Germantown in Philadelphia, gedruckt wurde. Die Siedlung wurde von vertriebenen Schwenckfeldianern gegründet, Anhänger einer protestantischen Kirche, die ab circa 1734 vor Verfolgung in die USA geflüchtet sind. Das darin enthaltene Repertoire war also mindestens zu dieser Zeit auch

Informationen und Quellen nicht viel für eine starke Rezeption dieses Chorals mit der gesuchten Melodie in der Zeit um 1838.

Zu 5.: Johann[es] Placatom[us],⁷⁷ *Hört zu, merckt auff, ihr Christen all. Ein New Christlich Lied*

Das Lied *Hört zu, merckt auff, ihr Christen all* wird in dem genannten wie auch in weiteren Gesangbüchern nicht innerhalb des Kirchenjahres, sondern des »Katechismus« eingeordnet, unter »Von der Absolution«, also Vergebung der Sünden, was dem Libretto entspricht. Dies ist der ausschließliche Inhalt des Textes. In den Strophen 4–8 werden Christen dazu aufgerufen sich gegenseitig zu vergeben. Weltliche Herrscher seien dazu nicht in der Lage, letztlich zähle nur Gottes Wort.

In den Strophen 1–9 wird der*die christliche Rezipient*in direkt angesprochen. In den letzten drei Strophen (10–12) wird Jesus adressiert, »[d]er [...] allein der Helffer [ist]« und »hilf[t] uns auf dem rechten Weg zu bleiben«. Christus hat als Vermittler zwischen Gott und der Menschheit mit seinem Tod den »Schlüssel« zur Vergebung von Sünden durch Gott gegeben (Strophe 3: »Gab er zuuor für seinem End / Gewalt / die man die Schlüssel nent / Die Schlüssel zu der Himelpfort«). In Strophe 8 f. wird dann beschrieben, dass nur Gottes Wort Sünden vergeben kann sowie der Vorsatz, von allen Sünden Abstand zu nehmen, wenig später gefolgt vom Lobpreis. Dies stellt eine Parallele zu Abbadonas Entwicklung dar. Die Lobpreisung (Strophe 11 f.) passt ebenfalls zum Libretto des Oratoriums, besonders zu den Stellen, an denen die Choralmelodie verwendet wird. Als Dank für die »grosse Güte« (Strophe 12) der Vergebung von Schuld, soll Gottes Name stets gepriesen und sich zum Glauben bekannt werden.

Eine breite Rezeption lässt sich nach derzeitiger Quellenlage nicht belegen. Aus dem 18. und 19. Jahrhundert ist der Autorin nur eine Monografie⁷⁸ bekannt, in der das Werk vorhanden ist.

außerhalb Europas – in dieser speziellen Glaubensgemeinschaft – in Gebrauch. [o. A.], »O Mensch betracht wie dich dein GOTT«, in: *Neu-Eingerichtetes Gesang-Buch* [...], hrsg. von Christopher Schultz, Germantown: Christoph Saur, 1762, S. 87 f. Vgl. außerdem Ute Evers, *Das geistliche Lied der Schwencfelder*, Diss., Tutzing 2007, S. 15 f.

⁷⁷ Johannes Placatomus (1514–1577) war überzeugter Lutheraner, Professor für Medizin in Königsberg und Leibarzt von Herzog Albrecht von Preußen (auf Luthers Empfehlung hin). Er veröffentlichte neben medizinischen Abhandlungen auch theologische Schriften und Kirchenliedtexte, vgl. Karl Heinz Burmeister, *Magister Rheticus und seine Schulgesellen* (= *Forschungen zur Geschichte Vorarlbergs* 11), Konstanz/München 2015, S. 122 f.

⁷⁸ Philipp Wäckernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, 4. Band, Leipzig: B. G. Teubner, 1874, S. 544, Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11105579-9>, (zuletzt aufgerufen am 02.03.2020).

Fazit

Ziel dieses Beitrags war es, überblicksartig über einzelne Aspekte des Werkes und seiner Entstehung bzw. seines Aufführungskontextes zu informieren. Im Fokus lag anschließend die Ambivalenz, die sich aus der Rahmenhandlung der Passion und Auferstehung Jesu auf der einen Seite und der aus heutiger Sicht naheliegenden ersten Assoziation des Weihnachtsliedes *Vom Himmel hoch* auf der anderen Seite ergibt. Es wurden fünf verschiedene Texte in Hinsicht auf Inhalt und Rezeption untersucht und in Bezug zum Libretto gesetzt, um der Frage nachzugehen, ob andere Liedtexte auch von Mühling mitgedacht gewesen sein könnten.

Der Text von Triller (2.) wurde wegen der geringen Abweichungen zu Luthers *Vom Himel hoch da kom ich her* nicht näher betrachtet. Von den vier verbleibenden Texten thematisieren zwei Weihnachten (1., 3.), einer davon (3., Gellert) eher auf der Metaebene und ohne konkrete Begrifflichkeiten der Weihnachtsgeschichte. Die anderen beiden Texte (4., 5.) fokussieren auf Jesu Leiden, welches er auf sich genommen hat um die Christenheit durch seinen Tod zu erlösen. Damit sind sie inhaltlich erst einmal deutlich näher am Libretto, jedoch bleibt der Choral *O Mensch betracht wie dich dein Gott* (4.) inhaltlich beim Leiden Jesu zu Lebzeiten bis zur Passion und bezieht sich nicht auf die Auferstehung und Erlösung. Somit ist er zwar liturgisch näher an der Rahmenhandlung des Oratoriums, verkörpert aber nicht das Jubilierende der Engel aus den Nummern 20 und 29 des Oratoriums und erscheint dadurch nicht passend zum emotionalen Charakter dieser Nummern. Zudem lässt sich keine Rezeption dieses Liedtextes in Kombination mit der Melodie für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nachvollziehen. Der zweite nicht-weihnachtliche Text *Hört zu, merckt auff, ihr Christen all* (5.) konzentriert sich stärker auf Sündenvergebung generell, was dem Libretto entspricht. Die nicht in großem Maße oder zumindest nicht im 19. Jahrhundert belegbare Rezeption scheint allerdings auch gegen eine Verwendung durch August Mühling zu sprechen.

Luthers *Vom Himel hoch* ist die Ursprungskomposition, Melodie und Text sind von ihm, die anderen Texte sind Kontrafakturen. Die Person Luther mit ihrer Bedeutung für den Protestantismus spielt für die ununterbrochene und räumlich weite Rezeption des Chorals eine tragende Rolle. Zwar ist es ein Weihnachtslied, jedoch passen einige Aspekte sehr gut zu den beschriebenen Nummern von *Abbadona*: Es handelt sich um eine Engelsbotschaft (einzelner Engel bei Luther bzw. Chor der Engel im Oratorium), es handelt von der Freude – im Gegensatz zum eher kritischen Ton beim 4. Text – über Christus, den Sohn Gottes, der die »Sünder nicht verschmehet [hat]«. Das heißt, die Übernahme der Schuld, um die Menschheit mit Gott zu versöhnen, spielt auch eine Rolle, genauso die Erniedrigung Jesu durch die Krippe, die sich ebenso auf die Erniedrigung des

Hingerichtetwerdens am Kreuz widerspiegelt. Es ist die einzige der Textvarianten, die sich in Mühlings *Choral-Buch* findet.

Gellerts Textvariante ist dort nicht abgedruckt, jedoch wurde sie gut 80 Jahre (und nicht drei Jahrhunderte) vor Mühlings *Abbadona* veröffentlicht, liegt also rezeptionsgeschichtlich näher und wurde auch im 19. Jahrhundert noch stark rezipiert. Mit dem Vers »Dich, Gott Messias, bet ich an« enthält der Text einen bedeutenden Hinweis auf Klopstocks Messias. Sollte Mühling hier einen Zusammenhang gesehen haben, könnte das ein Grund gewesen sein, diese Melodie zu verwenden. Dadurch, dass nicht die Weihnachtsgeschichte erzählt, sondern die Geburt Jesu als Heilsgeschehen abstrakter dargestellt wird, lassen sich auch leichter Parallelen zu *Abbadona* ziehen. Das betrifft ebenfalls die Erniedrigung am Kreuz und die Heilsbringung (»Damit der Sünder Gnad erhält, / Erniedrigst du dich, Herr der Welt«) sowie den Lobpreis Gottes in den letzten Strophen.

Alleine anhand der vorliegenden Quellen, lässt sich keine klare Vorlage rekonstruieren, jedoch kristallisieren sich die beiden letztbesprochenen Texte als wahrscheinlichste Varianten heraus. Durch den Abgleich von Texten und Stellen, an denen der Choral in die Handlung eingebaut wurde, konnte herausgearbeitet werden, dass der Lobpreis und die Erlösung – ermöglicht durch Gott selbst und das Leiden Jesu Christi – zentral sind. Den letzten Aspekt erfüllt Gellerts Text womöglich etwas stärker, Luthers *Vom Himmel hoch* wurde aber stärker rezipiert. Zudem lässt sich die Verkündigung einer Botschaft Gottes durch die Engel im Libretto parallel zur Funktion des Erzählliedes bei *Vom Himmel hoch* lesen.

Zentral ist auch die Frage: Was wurde von den Hörer*innen assoziiert? Denn diesen Effekt plante Mühling ja vermutlich mit ein, auch wenn eine eigene Beschäftigung und Auswahl aus inhaltlicher und persönlicher Motivation ein genauso triftiger Grund für die Auswahl gewesen sein könnte. Das würde für die vermutlich stärker verbreitete Variante Luthers sprechen.

Durch die Untersuchung und Deutung der Texte im Zusammenhang mit dem Libretto löst sich die anfangs vermutete Ambivalenz ein Stück weit auf bzw. lässt sie nebensächlich erscheinen, sprechen doch – trotz des weihnachtlichen Inhalts – einige Aspekte gerade für die Texte Luthers und Gellerts.

Es sind leider keinerlei Hinweise in Briefen⁷⁹ oder Notizen bekannt, die Aussagen Mühlings zu seiner Intention überliefern. Es wäre jedoch interessant zu untersuchen, ob es weitere Werke von Luther und/oder Gellert gibt, die Mühling

79 Alle der Autorin bekannten Briefe (D-B Mus.ep. Mühling, A. 1–8, D-B N.Mus.Nachl. 97, H/77, CH-SGv VadSlg NL 202 59 123f; nicht in der Datenbank Kalliope verzeichnet: Briefwechsel zw. August Mühling und Breitkopf & Härtel, Briefe vom 28.05.1824, 13.10.1832, 18.10.1832, 06.11.1832; Mühling an Friedrich Schneider 27.11.1835, abgedruckt in: Wolf Hobohm, *Beiträge zur Musikgeschichte Magdeburgs im 19. Jahrhundert*, 3 Teilbände, Bd. I.1, Diss. masch., Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1981, S. 199–203) wurden geprüft, ebenso waren in zeitgenössischen Quellen keinerlei persönliche Aussagen Mühlings zu dieser Fragestellung zu finden.

in seinen Kompositionen verarbeitet oder sie ihnen gedanklich zugrunde gelegt hat. Positive Befunde könnten bei der Beantwortung der hier behandelten Fragestellung hilfreich sein.

Anhang

Ein kinder Lied / Auff die Weinacht Christi (Martin Luther)

In: *Geistliche Lieder auff's neue gebessert und gemehrt*, Leipzig: Valentin Schumann, 1539, fol. 3v–4v, zit. nach: Schmitz-Gropengiesser, »Vom Himmel hoch«, »Edition B«.

1. Vom Himel hoch da kom ich her
ich bring euch gute neue mehr
der guten mehr bring ich so viel
dauon ich singen vnd sagen will.
2. Euch ist ein Kindlin heut geborn
von einer Jungfrawen auserkorn
Ein Kindelin so zart vnd fein
Das sol ewer frewd vnd wonne sein.
3. Es ist der Herr Christ vnser Got
Der will euch fürn aus aller noth
Er will ewr Heiland selber sein
Von allen sunden machen rein.
4. Er bringt euch alle seligkeit
Die Gott der Vater hat bereit
Das yr mit vns im himelreich
Solt leben nu vnd ewiglich.
5. So mercket nu das Zeichen recht
Die Krippen Windelin so schlecht
da findet yr das kind gelegt
das alle welt erhelt vnd tregt.
6. Des lasst vns alle fröhlich sein
Vnd mit den Hirten gehn hinein
Zu sehn was Gott hat beschert
Mit seinem lieben Son verehrt.
7. Merck auff mein hertz vnd sihe dort hin
Was ligt doch in dem Krippelin
Wes ist das schöne Kindlin?
Es ist das liebe Jhesulin.
8. Bis wilkom du edler Gast
Dem Sünder nicht verschmehet hast
vnd kompst ins elend her zu mir
Wie sol ich ymer dancken dir?
9. Ach HERR du Schöpffer aller ding
Wie bistu worden so gering
Das du da ligst auff dürrem gras
Dauon ein Rindt vnd Esel ass.
10. Vnd wer die welt viel mal so weit
Von edelstein vnd gold bereit
So wer sie doch dir viel zu klein
zu sein ein enges Wigelin.
11. Der Sammat vnd die Seiden dein
Das ist grob hew vnd windelein
Darauff du König so gros vnd reich
Her prangst als wers dein himelreich.
12. Das hat also gefallen dir
Die warheit anzuzeigen mir
Wie aller welt macht ehr vnd gut
für dir nichts gilt nichts hilfft noch thut.
13. Ach mein hertzliebtes Jhesulin
Mach dir ein rein sanfft bettelin
zu rugen inn meins hertzen schrein
das ich nimer vergesse dein.
14. Dauon ich allzeit fröhlich sey
Zu springen singen ymer frey
Das rechte Susaninne schon
Mit hertzenlust den sussen thon.
15. Lob ehr sey Gott im höchsten thron
der vns schenckt seinen einigen Son
des frewen sich der Engel schar
vnd singen vns solchs Newes iar.

Es kam ein Engel hell vnd klar (Valentin Triller)

In: *Geistliche Lieder vnd Psalmen* [...], hrsg. von Johann Leisentritt, Bautzen: Johann Wohlrab, 1567, fol. 30v–32v; direktes Zitat von Martin Luther: Strophe 2.

1. Es kam ein Engel hell vnd klar
von Gott auff's felde zu den Hirten dar
der war gar sehr von hertzen fro
vnd sprach frölich zu ihm also.

2. Von Himel hoch da kom ich her
ich bring euch viel der gutten meher
der gutten meher bring ich so viel
dauon ich singen vnd sagen will.

3. Der Herre Gott im höchsten Thron
hat auch gesandt sein lieben Sohn
der ist euch heut ein mensch geborn
von einer Junckfraw außserkorn.

4. Zu Bethleem ihm Davids Stadt
wie euch die Schrift hat lang gesagt
das ist ewr Heyland Jesus Christ
drumb fürcht euch nicht zu dieser frist.

5. Das new geborne Kindelein
das ligt in einem krippelein
mit windeln ist es eingehült
der alle ding mit krafft erfüllt.

6. Darnach kam baldt ein grosse schar
der lieben Engel hell vnd klar
die sunge gar ein schönes Liedt
vnd freuten sich gar hertzlich mit.

7. Sie sprachen Gott sey preiß vnd danck
dem singen wir den Lobgesang
denn Menschen sey auff erden fried
so solchs auch woll gefellet mit.

8. Die Hirten gingen all gemein
vnd suchten dieses Kindelein
sie fundens wie der Engel sagt
mit Maria der reinen Magdt.

9. Biß willkommen du kindlein zart
wie ligstu so elend vnd hart
du König Schöpffer aller ding
helt dich dein volck so gar gering.

10. Hastu denn sonst kein herberg hie
das du must liegen bey dem vihe
dein küßlein ist ein durres graß
darvon das rind vnd esel aß.

11. Der sammet vnd die seide dein
sind gar geringe windlein
wie ist die geburt so arm vnd schlecht
doch sagt vns zwar der Engel recht.

12. Der wirdt solt haben keine rast
den du bist ja der höchste gast
er solt dir reumen stub vn[d] saal
mit seinen gesten allzumal.

13. O liebes Kindelein bloß vnd arm
dich vnser aller heut erbarm
wir wollen dir auch hulden gern
als vnserm rechte[n] Christ vnd Herrn.

14. Das volck hat sich verwundert sehr
da sie vernamen solche mehr
vn[d] Maria die mutter sein
behiebt die wort im hertze[n] rein[.]

15. Das edle Kindelein tewr vnnd werdt
helff vns auch jetzt auff dieser Erdt
das wir recht feyren sein geburt
vnd vns jr freuen hie vnd dort.

16. Wir wollen frölich singen gleich
dem Kindelein aller gnaden reich
ein newes Lied vnd Lob gesang
vnd sagen ihm von hertzen danck.

17. Mach wir dem Kind ein Wigelein
in vnser Hertz vnd glauben rein
vnd beten jhm in Geist vnd sinn
so singn wir recht das Sausenin.

18. Gelobet sey der höchste Gott
der vns so hoch geliebet hat
dem singen wir mit jnnigkeit
Lob preiss vnd danck in ewigkeit
Amen.

Dies ist der Tag, den Gott gemacht (Christian Fürchtegott Gellert)

In: *Geistliche Oden und Lieder*, Leipzig: Weidmann, 1757, »Weihnachtslied«, S. 72–74.

1. Dieß ist der Tag, den Gott gemacht;
Sein werd in aller Welt gedacht!
Ihn preise, was durch Jesum Christ
Im Himmel und auf Erden ist!

7. Du unser Heil und höchstes Gut,
Vereinst dich mit Fleisch und Blut,
Wirst unser Freund und Bruder hier,
Und Gottes Kinder werden wir.

2. Die Völker haben dein geharrt,
Bis daß die Zeit erfüllet ward;
Da sandte Gott von seinem Thron
Das Heil der Welt, dich, seinen Sohn.

8. Gedanke voller Majestät!
Du bist es, der das Herz erhöht.
Gedanke voller Seligkeit!
Du bist es, der das Herz erfreut.

3. Wenn ich dieß Wunder fassen will:
So steht mein Geist vor Ehrfurcht still;
Er betet an, und er ermißt,
Daß Gottes Lieb unendlich ist.

9. Durch Eines Sünde fiel die Welt.
Ein Mittler ists, der sie erhält.
Was zagt der Mensch, wenn der ihn schützt,
Der in des Vaters Schooße sitzt?

4. Damit der Sünder Gnad erhält,
Erniedrigst du dich, Herr der Welt,
Nimmst selbst an unsrer Menschheit Theil,
Erscheinst im Fleisch, und wirfst uns Heil.

10. Jauchzt, Himmel, die ihr ihn erfuhrt,
Den Tag der heiligsten Geburt;
Und Erde, die ihn heute sieht,
Sing ihm, dem Herrn, ein neues Lied!

5. Dein König, Zion, kömmt zu dir.
Ich komm, im Buche steht von mir;
Gott, deinen Willen thu ich gern.
Gelobt sey, der da kömmt im Herrn!

11. Dieß ist der Tag, den Gott gemacht;
Sein werd in aller Welt gedacht!
Ihn preise, was durch Jesum Christ
Im Himmel und auf Erden ist!

6. Herr, der du Mensch gebohren wirst,
Immanuel und Friedefürst,
Auf den die Väter hoffend sahn,
Dich, Gott Messias, bet ich an.

O Mensch betracht wie dich dein Gott (o. A.)

In: 766 *Geistliche Psalmen, Hymnen, Lieder und Gebet* [...], Nürnberg: Valentin Fuhrmann, 1607, S. 513 f.

1. O Mensch betracht wie dich dein Gott
auß der massen geliebet hat
daß Er sein allerliebsten Sohn
gesandt hat von seim höchsten Thron.

2. Zu vns auff diesem Jammerthal
auff daß Er Adams Sünd vnnd Fall
auch alle vnsre Missethat
bezahlen solt mit seinem Todt.

3. Er gieng hie gantz auff harter Bahn
fieng bald in seiner Kindheit an
zu leyden grosse Dürfftigkeit
von wegen vnser Seligkeit.

4. Ob er gleich fromb vnd heilig was
noch war jhm jederman gehaß
vnd für seine grosse Wolthat
beweisten sie jhm Hohn vnd Spott.

5. Verdampften jhn vnnd seine Lehr
sprachen daß sie vom Teuffel wer
verklagten jhn auch mit Gewalt
durch falsche Zeugnuß manigfalt.

6. O Christen Mensch sih eben zu
wie hie Christus der Gottes Sohn
erlitten hat groß Hohn vnd Spott
biß auch zu letzt den bittern Todt.

7. O danck jhm deß zu aller stund
bitt jhn jnnig auß Herten grund
daß Er seine Theilhaftigkeit
dir mittheil zu der Seligkeit.

8. Ey nun lieber H E R R JEsu CHrist
weil du für vns gestorben bist
verleyh daß wir mit dem Herten
recht betrachten deine Schmetzen.

9. Entzünd das Hertz mit deiner Lieb
daß sichs inn deinem Dienste üb
auff daß wir hie deinen willen
würcklich recht mögen erfüllen.

10. Denn du bist darumb erschinen
daß du vnns wöllest versöhnen
mit deinem Vatter durch den Todt
vnd erlösen auß aller Noth.

11. O H E R R durch deinen bittern Todt
steh vnns hie bey in aller Noth
vnd hilff vns zu der Engel Chür
daß wir dich loben für vnd für
Amen.

Hört zu merckt auff ihr Christen all. Ein New Christlich Lied (Johann[es] Placatom[us])

In: *Christlichs Gesangbüchlein* [...], Eisleben: Andreas Petri, 1568, Nr. XCIII [ohne Paginierung].

1. Hört zu merckt auff ihr Christen all/
last vns Singen mit grossem Schall/
von des HErrn Christi güt vnd Gnad/
die er vns hie erzeiget hat.

2. Nach dem er hat fleissig gelehrt
Die schar der Christen wol gemehrt/
Mit der Schrifft vnd Wunderwerck
Das Wort das ist des HERREN Sterck.

3. Gab er zuuor für seinem End
Gewalt / die man die Schlüssel nent/
Die Schlüssel zu der Himelpfort
Des gleichen ist niemals erhört.

4. Sagt was ihr bindet auff Erden.
Sol im Himel nicht los werden/
Was ihr aber hie löset auff
Kömmet gewis gen Himel nauff.

5. Das ist / wem ihr vergebt sein Sünd
Mit Gottes wort ihrs thuen kund/
Derselbig ist ledig vnd frey
Es sey wie gros die Sünde sey.

6. Welchem ihr aber sie behalt
Er sey Reich/ Arm/ Jung/ oder Alt/
Dem werden sie vergeben nicht
Wie CHRists die Warheit selber spricht.

7. Kein Keiser/ König/ Fürst vnd Herr
Kein Graff vnd andere Herschafft mehr/
Irgent ein Sünd vergeben kan
Das es mög für dem HERRN bestan.

8. Solches thut allein Gottes Wort
Welchs jtzt erschalt an allem ort/
Sehr Reichlich lauter klar vnd fein
Gleich wie der Hellen Sonnenschein.

9. Last vns von sünden stehen ab
Das wir empfahen solche gab/
Das ist vergebung vnser schuld
Vnd des Ewigen Vaters huldt[.]

10. Darzu hilff vns HErr Jhesu Christ
Der du allein der Helffer bist/
Vnd mach vnser Hertze rein
Das nimmer kom kein Arges drein.

11. So wird vnser Hertz frewen sich
Vnd vnser Zunge Loben dich/
Vnd Preisen stets den Namen dein
Zu Haus vnd auch in der Gemein.

12. Nichts anders können geben wir
Für solche grosse Güte dir/
Denn es gleuben von Hertzen grund
Vnd auch Bekennen mit dem Mund.

Aufbau der Komposition

Nr.	Besetzung	Textincipit	Tempobezeichnung	Takte
1	Eloa Chor der Engel (T1, T2, B1, B2 – S1, S2, A1, A2 – S, A, T, B) Orchester (ohne Trp, Psn)	Heilig, der auf dem Stuhle thront! (Chor der Engel) ⁸⁰	Introduzione, Solo e Coro. Andante con gravita ed espressione – poco vivace – Tempo 1 ^{mo} – [ohne Bez.] – Andante – Coro. Andante – Allegretto – Andante – Grave – Allegro con brio	335
2	Abdiel Holzbl, Hn, Str	Jubel entströmet den Lippen der himmlischen Jugend	Andantino con moto	43
3	Adramelech Orchester (ohne Kl, Pos, Pk)	Nicht, rufen alle, so die Krone schmückt	Andante con spirito – Presto	59
4	Chor der Gefallenen Orchester (ohne Kl, Trp, Pk)	Wer überwindet, dem will ich geben mit mir zu sitzen auf meinem Stuhl	Coro. Allegro non molto ma marcato	66
5	Abdiel Abbadona Holzbl, Hn, Str	Ha! Groß ist der Gedanke, aber fürchterlich! (Abbadona)	Recitativo e Duetto. Allegro spirito – Larghetto – Allegro un poco vivo	183
6	Chor der Engel Orchester (ohne Kl, Trp)	Er ist der Herr dein Gott	Coro. Andantino maestoso – Con moto (Allegro moderato)	124
7	Adramelech Chor (solistisch) Orchester (ohne Ob, Trp, Basshn; Vll solistisch)	Der Jubellaut verstummet auf der Lippe (Chor)	Andantino – Allegro con spirito (ma moderato)	100
8	Abbadona (attacca) Streicher	Wer gab dir Macht, du ränkevoller Geist	Recitativo	15
9	Chor der Engel Holzbl, Hn, Basshn, Streicher	Ein tief Geheimniß ruht auf deinem Willen	Coro. Andantino sostenuto	67
10	Eloa Kl, Fg, Hn, Trp, Psn, Str (Vla1, Vla2, Vcl1, Vcl2, Kb)	So spricht der Herr!	Arioso. Allegretto	26

80 Der erste Einsatz des Chores in T. 127 ist a capella.

11	Chor der Engel (Coro Orchester attacca)	Schnell, wie ein Wettersturm nahet die Rache des Herrn!	Coro. Vivace	115
12	Abdiel Orchester (ohne Trp, Psn)	Abbadona mein Bruder!	Andante un poco con moto	20
13	Chor der Engel (attacca) Orchester	In grauenvoller Majestät nahet sich der ew'ge Sohn!	Coro. Andante maestoso – Andantino poco a poco sempre con più moto – Allegro con fuoco	83
14	Chor der Gefallenen (attacca) Orchester	Ihr Sonnen fallet über uns!	Coro. Andante con spirito	32
15	Eloa Chor der Engel Orchester (ohne Kl)	Der Herr hat seinen Grimm über euch gesandt (Eloa) ⁸¹	Solo e Coro. Allegretto	104
<i>Zweiter Teil</i>				
16	Basso solo Chor der Gefallenen Orchester (ohne Kl, Trp)	Er ist allmächtig! (Basso solo)	Coro. Un poco Andante – più Andante – Allegro	36
17	Adramelech Ob, Fg, Streicher	Vernichtet sind sie meine Träume	Allegro moderato	42
18	Chor der Engel Fl, Kl, Fg, Hn, Str	Heilige, Gottgeweihte Stunde	Coro. Andantino	97
19	Abbadona Adramelech Orchester (ohne Kl, Trp, Psn)	Jahrtausende entflohn! (Abbadona)	Andante con moto – Andante un poco moto – [ohne Bez.] – [ohne Bez.] – Adagio con gravita – Allegro – [ohne Bez.]	220
20	Chor der Engel Fl, Kl, Fg, Str	Im Jubel sey genannt, o Stunde der Erlösung!	Andante non troppo (Choralmelodie »Vom Himmel hoch, da komm ich her« bis T. 29 in Fl, Kl, Fg)	47
21	Eloa Chor der Engel Orchester (ohne Kl, Psn)	Es ist vollbracht! (Eloa)	Solo e Coro. Un poco Allegro – Coro. Con spirito	96

81 Entgegen dem Libretto ist der gesamte Text dieser Nummer nicht auf Eloa und den Chor der Engel aufgeteilt, sondern der Chor singt im Anschluss an Eloa denselben Text noch einmal.

August Mühlings Oratorium *Abbadona*

22	Abdiel Chor der Engel Orchester (ohne Kl)	Siehe, nun hält nicht mehr Gottes Hand die zitternde Erde (Abdiel)	Solo e Coro. Un poco Andante, quasi Allegretto – Coro. Vivace	50
23	Abdiel Eloa Abbadona Adramelech Orchester (ohne Trp, Basshn, Pk)	Es naht sich Abbadona, das Leben des Weltalls hat aus dem Elend ihn erweckt (Abdiel)	Quartetto. Un poco Andante – Con un poco più moto	175
24	Abdiel Eloa Chor Orchester (ohne Kl, Trp, Pk)	Doch siehe! Es senkt von dem Himmel mildes Säuseln sich nieder! (Eloa, Abdiel)	Solo e Coro. Un poco Allegretto	193
25	Abbadona Kl, Fg, Hn, Str	Herr! Herr! Gott, Verzeiher der Missethat, und des Verbrechens!	Andantino – Con più moto	86
26	Eloa Chor der Engel Orchester (ohne Fl, Kl)	Adramelech! Du schauest die Thaten des Sohn's, entfleuch! (Eloa)	Solo e Coro. Allegro – Andante – Coro Allegro	81
27	Eloa Abbadona Chor (T1, T2, B1, B2) Orchester (ohne Trp)	So spricht der Herr: komm Abbadona, zu deinem Erbarmer! (Eloa)	Andante – Maestoso – Maestoso (Choralmelodie ohne bekannte Vorlage, T. 9–14, 43–53)	53
28	Abdiel Abbadona Kl, Fg, Str (mit Vl solo, Vcl solo)	Im leuchtenden Gewand seh' ich dich wieder, ich darf mich dir auf's Neu' als Bruder nahn! (Abdiel)	Duetto. Andantino un poco con moto – Con moto, ma un poco moderato – Tempo 1 ^{mo}	101
29	Chor der Engel Orchester	Herr, deine Güte ist über die Wolken verbreitet, und die Unendlichkeit erfüllet deine Gnade!	Coro Finale. Andante Maestoso. – Allegro fugato (Choralmelodie »Vom Himmel hoch, da komm ich her« bis T. 27 in Bass, Fg, Psn, Basshn, Vcl, Kb)	165

Marcus Dahm

Karl Kempfers *Oratorium für den heil. Charfreitag* – Musik mit pädagogischem, liturgischem oder konzertantem Hintergrund?

Karl Kempfers Leben

Karl Kempfer wurde am 17. Januar 1819 in Limbach bei Burgau geboren. Er wuchs als siebtes und letztes Kind des Schulmeisters Mathias Kempfer und seiner Ehefrau Kreszentia in ärmlichen Verhältnissen auf. Sein älterer Bruder Friedrich¹ (1810–1844) wirkte als Musiklehrer am königlichen Schullehrerseminar in Lauingen und trat mit Veröffentlichungen v. a. zum Orgelspiel hervor. Dessen Sohn Lothar² (1844–1918), ein Schüler Josef Gabriel Rheinbergers (1839–1901), sollte später als Kapellmeister, Komponist und Lehrer für Komposition in Zürich Bedeutung erlangen.

Karl Kempfer erhielt seine erste musikalische Ausbildung bereits in seiner frühen Kindheit³ bei seinem Vater Mathias, der seinerseits bei seinem Onkel Bernhard Kempfer⁴ (1746–1802), dem 23. und gleichzeitig vorletzten Abt des

1 Vgl. Wilhelm Altmann, »Kempfer, Friedrich«, in: *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, Regensburg¹⁴ 1936, S. 185.

2 Vgl. Paul Suter, »Kempfer, Lothar«, in: *Theaterlexikon der Schweiz*, hrsg. von Andreas Kotte, Bd. 2, Zürich 2005, S. 986 f.

3 Vgl. Herbert Huber, »Der Augsburger Domkapellmeister und Komponist Karl Kempfer (1819–1871)«, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 53 (2019), S. 193–237, hier S. 195; vgl. auch das Bewerbungsschreiben Karl Kempfers um das Amt des Kapellmeisters am Hohen Dom zu Augsburg vom 12.04.1865, in: *Augsburger Bistumsarchiv*, Pers. 3518 L. (Personalakte Kempfers).

4 Vgl. Sebastian Sailer, *Das Jubilierende Marchtall, oder Lebensgeschichte des Hochseligen Konrad Kneers weiland dreyzehnten Abtens des besagten unmittelbaren freyen Reichsstifts, ... : Nebst Vortrab von dessen Stiftung, und Nachtrab dessen Vorstehern binnen sechshundert Jahren*, [Marchtall]: [Reichsstift Marchtall] 1771; vgl. außerdem »Jahresbericht«, in: *Zeitschrift des Kirchengeschichtlichen Vereins für Geschichte, Christliche Kunst, Altertums- und Literaturkunde des Erzbistums Freiburg mit Berücksichtigung der angrenzenden Bistümer, Beiträge zur Gründungsgeschichte der Oberbeirischen Kirchenprovinz* 73 (1925), S. 259–262, hier S. 262, sowie Heinrich Wolfgang Behrich, »Kempfer, Bernhard«, in: *Allgemeines Autor- und Litteratur-Lexicon in alphabetischer und chronologischer Ordnung bis 1778*, Hannover 1778, S. 438, und Wilfried Schöntag, »Das Bistum Konstanz: Das reichsunmittelbare Prämonstratenserstift Marchtal«, in: *Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz (= Germania Sacra, 3/5)*, Berlin / Boston 2012, S. 592 f. sowie S. 698.

Prämonstratenserstiftes Marchtal das Orgelspiel erlernt und theoretische Grundkenntnisse erworben hatte.⁵

Bereits im Alter von nur zwölf Jahren hatte sich Karl Kempfer so »außerordentliche Fertigkeit [erworben] und [zeichnete sich] namentlich im Primavista-Spiel [...] aus [...]«. ⁶ Sein Vater sandte ihn zur Vervollkommnung zu dem Augsburger Organisten Johann Michael Keller⁷ (1800–1865), der zuvor auch schon Karls Bruder Friedrich ausgebildet hatte.⁸ Karl Kempfer »ist denn auch sein bedeutendster Schüler geworden, der freilich, im Wesen anders geartet, später andere, seine eigenen Wege ging.«⁹

Bereits kurz nach seinem Eintreffen in Augsburg und kurzem, vielseitigem Unterricht¹⁰ wurde Kempfer 1837 im Alter von nur 18 Jahren auf Betreiben seines Lehrers, der ihm Protektion gewährte, Organist an dessen vormaliger Stelle an der Basilika St. Ulrich und Afra, nachdem Keller nun nach dem Tod von P. Rupert Streicher daselbst das Amt des Chorregenten übernommen hatte.¹¹

Keller war außerdem zum Domorganisten am Hohen Dom zu Augsburg ernannt worden. Als Domkapellmeister amtierte zu dieser Zeit der bereits greise und schwerhörige Carl Bonaventura Witzka. Nach dessen auf seinen eigenen Wunsch erfolgter Demissionierung zum 1. Oktober 1839 übernahm Keller auch dieses Amt. Offenbar hatte er geglaubt, sein Schüler würde nun seine Aufgaben an St. Ulrich und Afra übernehmen, jedoch wurde dieses Amt an Donat Müller¹² vergeben. Keller setzte sich nun angelegentlich für die Berufung Kempfers zum

5 Vgl. Josef Lautenbacher, »Kempfer, Karl«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 51, Leipzig 1906, S. 112–114, hier S. 112; vgl. außerdem Guido Kempfer, *Kempfer-Familien-Chronik*, Handschrift; eine Kopie der Chronik befindet sich Herbert Huber zufolge im Besitz Helmut Schöns, Günzburg; vgl. Huber, »Kempfer«, S. 193.

6 Johann Baptist Heindl, »Kempfer, Karl«, in: *Galerie berühmter Pädagogen, verdienter Schulmänner, Jugend- und Volksschriftsteller und Componisten aus der Gegenwart in Biographien und biographischen Skizzen*, hrsg. von dems., Bd. 1, München 1859, S. 342–345.

7 Johann Michael Claudius Keller gehört Lautenbacher zufolge mit seinen weitestgehend unbekanntem, gleichwohl meisterhaften Werken »zu den bedeutendsten katholischen Kirchencomponisten in deutschen Landen während des 19. Jahrhunderts«. Vgl. Josef Lautenbacher, »Keller, Michael«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 51, Leipzig 1906, S. 105 f. Keller war seinerseits Schüler Franz Bühlers (1760–1823) O. S. B. gewesen, der seine Ausbildung wiederum von Antonio Rosetti (1750–1792) erhalten hatte.

8 Vgl. Lautenbacher, »Kempfer«, S. 112.

9 Ebd.; vgl. außerdem Kempfer, »Bewerbungsschreiben«, in: Augsburger Bistumsarchiv, Pers. 3518 L.

10 Vgl. Huber, »Kempfer«, S. 198. Neben dem Orgelspiel und der Theorie erhielt Kempfer auch Unterweisung im Violinspiel und wirkte unter der Leitung seines Lehrers sowohl im Chor als auch im Orchester der Augsburger Basilika St. Ulrich und Afra mit. Keller pflegte hier auch Werke der Meister der altklassischen Vokalpolyphonie, wie sie zuvor auch in München u. a. durch Caspar Ett und in Regensburg durch Theobald Schrems wiederentdeckt wurden. Vgl. Lautenbacher, »Keller«, S. 105.

11 Vgl. ebd.

12 Müller war ebenfalls Schüler Franz Bühlers gewesen und wirkte dann von 1820 als Organist an der Augsburger Pfarrkirche St. Georg und von 1825–1835 an St. Maximilian, um dann wieder als

Domorganisten ein, woraufhin dieses Amt Kempter am 27. Oktober 1839 ohne die vorgesehene Ausschreibung und Prüfung übertragen wurde.¹³ Dieses Amt bekleidete Kempter für 25 Jahre bis zum Tod seines Lehrers am 3. April 1865. Die »meisterliche Behandlung«¹⁴ der Orgel durch den jungen Domorganisten, mit der er hervortrat und für die er rasch weite Bekanntheit erlangt hatte, wurde besonders hervorgehoben.¹⁵ Die Art und Weise seines liturgischen Orgelspiels, die große Zustimmung fand, mag sich auch in der Ausführung der Begleitsätze der Melodien zu dem 1860 für das Bistum Augsburg neu erschienen »katholischen Andachtsbuches« *Laudate* niedergeschlagen haben, an welchen die ihm eigene »edle Art der Akkordverbindung« besonders betont wurde.¹⁶ Trotz Kempfers allgemein bewunderter Fähigkeiten¹⁷ bedauerte man jedoch die nach Ansicht der Rezensenten noch zu geringe Würdigung des »fast bis zur Schüchternheit bescheidenen« Musikers, der, da er Augsburg fast nie verlassen hatte, einer weiteren Anerkennung selbst im Wege gestanden habe.¹⁸

Kempter hatte allerdings erst nach seiner Ernennung zum Domorganisten im Alter von 20 Jahren begonnen, sich in größerem Umfang mit der Komposition kirchenmusikalischer Werke zu beschäftigen. Er äußerte hierzu selbst anlässlich seiner Bewerbung um das Amt des Domkapellmeisters nach dem Tod seines Lehrers Keller, er habe die Komposition »zu seiner Lieblingsbeschäftigung in seinen nicht zahlreichen Mußestunden gemacht.«¹⁹ Rasch hatte er mit seinen Werken auch »vielseitige Anerkennung von Freunden und Bekannten von nah

Chorregent an St. Georg zurückzukehren. Müller hatte sich ebenso wie Keller um die Nachfolge Witzkas beworben; vgl. Friedhelm Brusniak und Petra Ludwig, »Müller, Donat«, in: *Stadtlexikon Augsburg Online*, hrsg. von Günther Grünsteudel u. a., Augsburg ²1998, online veröffentlicht [o. J.], <https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/mueller/4829>, (zuletzt aufgerufen am 17.01.2020).

13 Vgl. Schreiben Kellers an das Augsburger Domkapitel vom 21.10.1839 in der Personalakte Kempfers, in: Augsburger Bistumsarchiv, Pers. 3518 L.; vgl. außerdem Huber, »Kempter«, S. 199.

14 *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 221 vom 15.08.1863, S. 2318.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl. *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Nr. 144 vom 24.05.1854. Besonders gerühmt wurde auch Kempfers Werk »Der Land-Chorregent bei den gottesdienstlichen Verrichtungen im katholischen Kirchenjahre«, »ein Werk [...], das einzig in seiner Art dasteht und allen Anforderungen entspricht,« »eine Handbibliothek auf die vorzüglichsten musikalischen Vorkommnisse«, in welchem Kempter dem Übelstand fehlender Musikalien für kleinere Verhältnisse »auf eine Weise abgeholfen, wie noch kein Compositeur [...]«.», *Bayerische Schulzeitung. Ein Wochenblatt für die Interessen der Volksschule*, Nr. 7 vom 17.02.1859, S. 51. Auch bezüglich der »Grossen Militärmesse« Kempfers wurde erklärt, sie zeichne sich »bekanntlich [...] durch seine herrlichen Choräle aus«, vgl. *Augsburger Tagblatt*, Nr. 242 vom 04.09.1858, S. 2878; vgl. zu Kempfers Sammlung außerdem die sehr enthusiastische Besprechung in der *Landshuter Zeitung*, Nr. 56 vom 10.03.1859, S. 227.

17 Vgl. Augsburger Bistumsarchiv, Pers. 3518 L.

18 Vgl. *Augsburger Allgemeine Zeitung* vom 24.05.1854.

19 Augsburger Bistumsarchiv, Pers. 3518 L.

und fern von vortrefflichen Musikern«²⁰ erlangt, wie auch verschiedene namhafte »Zeitschriften diese Compositionen rühmlichst erwähnten [...].«²¹

Die meisten der ca. 150 überlieferten Kompositionen Karl Kempfers waren zu dieser Zeit allerdings bereits entstanden; nur noch sehr wenige schuf Kempfer während seines Wirkens als Domkapellmeister,²² da zu dieser Zeit seine Gesundheit bereits sehr angegriffen war.

Die Faktur und Instrumentation seiner Kompositionen betreffend unterstrichen die Kritiker »gerne [...] jedes ihm gespendete Lob«²³ und betonten die Originalität des »vielleicht nur allzu gewissenhaft ängstlichen Schwaben«²⁴ bezüglich der von ihm verwendeten »Motive, Passagen, Imitationen, Stimmführung, Instrumentierung 7c.«²⁵ Darüber hinaus stimmte die Augsburger Postzeitung enthusiastisch

»in den Ausspruch eines vorurtheilsfreien Kunstkenner ein: ›Wenn die Compositionen des eben so bescheidenen als talentvollen K. Kempfer in weitem Kreisen einmal gekannt und gewürdigt sind,

20 Kempfer, »Bewerbungsschreiben«, in: Augsburger Bistumsarchiv Pers. 3518 L.

21 Ebd.

22 Vgl. Huber, »Kempfer«, S. 214. Die Besetzung der Domkapellmeisterstelle durch Kempfer als »Kellers würdigsten Nachfolger« wurde auch von der überregionalen Presse sehr emotional förmlich eingefordert, vgl. *Allgemeine Zeitung*, Nr. 108 vom 18.04.1865, S. 1746. Dieser Ansicht wurde auch in der *Augsburger Postzeitung* vehement beigepflichtet, vgl. *Augsburger Postzeitung*, Nr. 92 vom 19.04.1865, S. 619, ebenso auch wie in einem in der *Allgemeinen Zeitung* abgedruckten Leserbrief, in dem ausgeführt wurde: »Wenn der Schreiber des fraglichen Artikels ›unsern Kempfer‹ als den würdigsten Nachfolger Kellers bezeichnet, so stimmt ihm vom Standpunkt der Kunst wohl die ganze Stadt bei.«, *Allgemeine Zeitung*, Nr. 110 vom 20.04.1865, S. 1779. Indes war bereits am Vorabend seitens des Domkapitels die Ernennung Kempfers zum Domkapellmeister einstimmig beschlossen worden, nachdem zuvor dessen Verdienste und besondere Eignung für dieses Amt enthusiastisch unterstrichen worden waren; hierbei hatte der für die Kirchenmusik zuständige Domscholasticus Dr. Gratz besonders hervorgehoben, dass »K. Kempfer durch seine Kirchen- und anderweitigen Musik-Compositionen nicht bloß im Bisthum Augsburg, sondern im ganzen kath. Deutschland, ja selbst in Frankreich, England und Amerika durch seine lat. Messen, Vespren u. a. rühmlichst bekannt« sei und »durch eine Reihe von Jahren [...] mit unermüdlichem Eifer und gewissenhafter Berufstreue auf dem Dom-Chor gewirkt« habe. Neben Kempfers großer persönlicher und musikalischer Eignung sei außerdem »bedeutsam, daß die allgemeine Stimme (*sensus communis*) in und außerhalb Augsburg der Hoffnung sich hingibt, es werde Kempfer Dom-Kapellmeister werden«, Personalakte Kempfers im Augsburger Bistumsarchiv, Pers. 3518 L. sowie *Augsburger Postzeitung*, Nr. 94 vom 21.04.1865, S. 632. Als Nachfolger im Amt des Domorganisten bestimmte das Domkapitel auf dessen Bewerbung hin, Domvikar Theodor Kriener; vgl. zu seiner Person Thomas Groll, *Das neue Augsburger Domkapitel. Von der Wiedererrichtung (1817/21) bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs (1945). Verfassungs- und Personengeschichte* (= Münchner Theologische Studien, I/34), St. Ottilien 1996, S. 913.

23 *Augsburger Postzeitung*, Nr. 83 vom 24.03.1848, S. 332, sowie Nr. 110 vom 19.04.1848, S. 440.

24 Ebd.

25 Ebd.

wird man nach ihnen ein Verlangen äußern, wie nach den Tonwerken eines Mozart, Haydn und Schnabel.«²⁶

Bei nahezu allen Werken Kempfers handelt es sich um geistliche Musik;

»sie alle sind mit Vorliebe viele Jahre lang auf den größten wie auf den kleinsten Kirchenchören wol ganz Deutschlands und darüber hinaus aufgeführt worden. Waren sie doch nicht allzu schwierig aufzuführen, waren sie doch gefällig und dankbar. Nicht alle stehen sie auf gleicher Höhe, und manche muthen uns wol etwas unausgereift und flüchtig gemacht, andere etwas seicht und breit an. Zwang doch, wie man sagt, die äußere Noth des Lebens den braven und schaffensfreudigen Mann öfters, das Brett da zu bohren, wo es am dünnsten ist. Wie vieles aber ist reif und echt, durchaus erfreulich und von stets anmuthiger Eigenart!«²⁷

Die pietätvolle Formulierung Lautenbachers streift damit jedoch ein dunkles Kapitel des Lebens des so hoffnungsvollen Musikers, das dessen letztes Lebensdrittel überschatten und belasten sollte. Bereits im Jahr 1847 hatte seine Gesundheit begonnen, den jungen Musiker im Stich zu lassen.²⁸ Von diesen Leiden scheint Kempfer sich jedoch erholt zu haben, so dass die darauffolgenden Jahre bis zu seiner Ernennung zum Domkapellmeister wohl nicht oder nur wenig von gesundheitlichen Problemen beeinträchtigt wurden; zumindest weist die dichte Folge seiner Kompositionen aus diesen Jahren auf seine ungetrübte und viel bewunderte Schaffenskraft hin.²⁹ Am 27. Oktober 1865 ereignete sich dann jedoch ein furchtbarer Unfall, dessen Folgen die ohnehin nicht stabile Konstitution Kempfers nahezu zerstören sollten:

»Ein Windstoß nämlich wehte Herrn Kempfer den Hut vom Kopfe gegen das Ziergitter des Herkulesbrunnen [an der Ecke der Maximilianstraße zur Katharinengasse gegenüber dem Schützlerpalais]. Beim Aufheben des Hutes stieß sich derselbe die Spitze einer Verzierung in den Kopf, wodurch eine so heftige Gehirnerschütterung eintrat, daß Hr. Kempfer lebensgefährlich darniederliegt.«³⁰

26 Ebd.

27 Lautenbacher, »Kempfer«, S. 113.

28 Vgl. ebd.

29 »Der fruchtbare Kirchencompositour Karl Kempfer leistete Vorzügliches, bis sein schon zwei Jahre nach seiner Ernennung eingetretenes, schweres körperliches Leiden seine rastlose Thätigkeit lähmte«, Joseph von Ahorner, »Augsburger Musikzustände seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts«, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 1 (1874), S. 342–355, hier S. 351.

30 *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 298 vom 30.10.1865, S. 3235.

Nachdem Kempfer erst 1½ Jahre später uneingeschränkt seine Aufgaben wieder hatte übernehmen können,³¹ erlitt der eben erst Genesene während des von ihm im Gymnasium St. Stephan erteilten Unterrichtes einen Schlaganfall.³² Eine Lähmung sowie ein nicht näher bezeichnetes, schweres Nervenleiden als Folge dieses Schlaganfalles beeinträchtigte Kempfer sehr, so dass er »in der Erfüllung seiner Amtspflichten und in der vollen Entfaltung seiner Kunst mannichfach gehemmt«³³ war.

Nicht nur Kempfers angeschlagene Gesundheit trug jedoch zum Rückgang seiner kirchenmusikalischen Produktivität bei, sondern auch die offene Feindseligkeit, mit der sein Werk zusehends betrachtet wurde.³⁴ War doch mit der Gründung des »Cäcilienvereines für alle Länder deutscher Zunge« während des Katholikentages zu Bamberg im Jahr 1868 ein Verein konstituiert worden, der die Pflege der altklassischen Vokalpolyphonie als Ideal aller Kirchenmusik ansah und sich in der Folge mehr und mehr gegen orchesterbegleitete Kirchenmusik zu wenden begann, wie sie auch Kempfer in der Praxis ebensowohl wie in seinen Kompositionen pflegte. Insbesondere der sehr streitbare und nicht immer mit lauterer Mitteln kämpfende Generalpräses dieses Vereines, Franz Xaver Witt, stand Kempfer und seinen Werken bald in unverhohlener Feindseligkeit gegenüber.³⁵

- 31 Vgl. *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 116 vom 28.04.1867, S. 1381. Seine Dienste am Dom hatte Kempfer bereits ein Jahr nach dem verhängnisvollen Unfall wieder aufgenommen, vgl. *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 300 vom 01.11.1865, S. 3255. Theodor Kriener vertrat Kempfer während der Zeit seiner Erkrankung offensichtlich auch bei der Leitung des Domchors und der Domkapelle, vgl. *Augsburger Bistumsarchiv*, BO 9999, Personal, Musik, 1865–1900. Ein Dankesbrief Kempfers an das Augsburger Domkapitel vom 18.09.1866 belegt seine teilweise Genesung zu diesem Zeitpunkt; vgl. ebd.
- 32 Vgl. Marianne Geiselhart, *Karl Kempfer, eine Lebkuchen-Biographie*, Handschrift, Reutlingen 1987, Kopie des Lehrstuhles für Musikwissenschaft der Universität Augsburg, S. 97; vgl. außerdem Lautenbacher, »Kempfer«, S. 112–114.
- 33 Ebd., S. 112 f.
- 34 Vgl. ebd., S. 113.
- 35 In den *Fliegenden Blättern* führt Witt 1867 aus: »Ueber eine neue Messe K. Kempfer's in F. (Op. 126.) (Verlag von Benzinger in Einsiedeln 1½ fl.), hat die *Caecilia* eine sehr ungünstig lautende Kritik gebracht. Sie ist nur zu begründet. Ich schweige z. Z. nur, weil ich Kempfer's Werke sämtlich vergleichen will«, Franz Xaver Witt, »Recensionen«, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 2 (1867), Nr. 8, S. 70 f., hier S. 71. In dem genannten Beitrag der *Caecilia* kritisierte der Rezensent vor allem die Art und Weise der Verwendung des liturgischen Textes, vgl. G. W., »Recensionen«, in: *Cäcilia* (1867), Nr. 6, S. 48. Resümierend fügt er hinzu: »Da wir hienach die Messe durchaus nicht empfehlen können, so haben wir kaum einen Grund, auf die musikalische Seite der Arbeit näher einzugehen. Wir bemerken nur, dass der an sich schwierige dreistimmige Satz mit Geschick behandelt ist, dass dagegen Melodie wie Harmonie dem Ernste und der Würde, die dem Heiligthume ziemen, nicht die gehörige Rechnung tragen«, ebd. Witt hatte angekündigt, »die zu gebenden Beispiele würden den vollständigsten Beweis dafür liefern und einen Parallelismus darlegen, der die Unkirchlichkeit derselben auf's evidenteste bloßstellt«, Witt, »Recensionen«, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 3 (1868), Nr. 7, S. 49–54, hier S. 54. Die auch anderen Ortes (vgl. z. B. »Die Litaneien in der Liturgie, II. (Fortsetzung.)«, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 3 (1868), Nr. 2, S. 14–17) noch mehrfach angekündigte Besprechung der Werke Kempfers scheint

Auch familiäre Schicksalsschläge trafen den schwer Erkrankten in rascher Folge; so verstarben bald nacheinander seine Frau³⁶ und seine Tochter.³⁷ Wenig später musste er aufgrund seiner gesundheitlichen Beeinträchtigungen das Amt des Domkapellmeisters endgültig niederlegen.³⁸ Die Leitung der Domkapelle übernahmen nun sein Schüler Karl Kammerlander³⁹ sowie seit August 1870 aushilfsweise auch der Dommusiker Georg Seitz.⁴⁰

»[Karl] Kempter starb 52-jährig am 12. März 1871 in seiner Wohnung, Stephansplatz 9; als Todesursache wurde ›Hydrocephalus‹ (Gehirnwassersucht) diagnostiziert.«⁴¹ Ob die Ursache hierfür tatsächlich, wie Josef Lautenbacher und mit ihm Herbert Huber mutmaßen, »in einer Gehirnblutung oder einem Schädeltrauma«⁴² infolge einer bei einem weiteren, dem ersten sehr ähnlich geschilderten Unfall zugezogenen, neuerlichen Gehirnerschütterung zu suchen war oder hierbei fälschlicherweise zwei Begebenheiten vermischt wurden, ist wohl fraglich.⁴³

nach dem Tod Kempfers nicht mehr erfolgt zu sein. Der Tod Kempfers wird in den Publikationen Witts nur mit wenigen Worten erwähnt, dagegen die Frage der Besetzung der Stelle des Augsburger Domkapellmeisters sarkastisch kommentiert, vgl. Franz Xaver Witt, »Notizen«, in: *Musica Sacra* 4 (1871), Nr. 5, S. 44, sowie ders., »Umschau«, in: *Musica Sacra* 4 (1871), Nr. 9, S. 72–74, hier S. 72. Wahrscheinlich spielten diese Zeilen auch auf die Bewerbung des den cäcilianischen Reformen sehr verbundenen Bernhard Mettenleiter um diese Position an, dem jedoch Kempfers Schüler Karl Kammerlander vorgezogen wurde; nachdem wiederum Georg Seitz die Augsburger Dommusik bis zur Ernennung eines neuen Domkapellmeisters geleitet hatte, wurde Kammerlander am 17.05.1871 seitens des Domkapitels zum Nachfolger seines Lehrers bestimmt, vgl. Augsburger Bistumsarchiv, Pers. 3513 L, Personalakte Kammerlanders; vgl. außerdem Huber, »Kempter«, S. 220. Dagegen vermeldete gerade das Regensburger Morgenblatt anlässlich seines Todes, »eine Reihe höchst gediegener Kirchencompositionen« sicherten dem »hochgeachtete Domcapellmeister« »ein ehrenvolles Andenken.«, *Regensburger Morgenblatt* 24 (1871), Nr. 62 vom 16.03.1871, S. 225, sowie *Landshuter Zeitung* 23 (1871), Nr. 68 vom 15.03.1871, S. 275; vgl. außerdem Franz Xaver Witt, »Recensionen«, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 3 (1868), Nr. 7, S. 49–54, und »Schweizer Reise eines ›Musikdirectors‹«, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 2 (1867), Nr. 6, S. 51, sowie *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 3 (1868), Nr. 1, S. 5.

36 Vgl. *Neue Augsburger Zeitung*, Nr. 104 vom 16.04.1869, sowie Nr. 107 vom 19.04.1869.

37 Wahrscheinlich hatten die hohen Kosten seiner medizinischen Behandlung Kempter zudem so sehr finanziell belastet, dass er sich erneut an das Domkapitel wenden musste, da ihm mittlerweile selbst die Mittel zur Beerdigung seiner Tochter fehlten, vgl. Huber, »Kempter«, S. 216 f.

38 Vgl. Lautenbacher, »Kempter«, S. 112 f.

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. Augsburger Bistumsarchiv, BO 065, Schreiben vom 01.04.1867; vgl. außerdem Huber, »Kempter«, S. 219.

41 Ebd., S. 217; vgl. außerdem *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 74 vom 15.03.1871, S. 788, sowie *Memminger Zeitung*, Nr. 64 vom 16.03.1871. Der *Nürnberger Anzeiger* benennt als Todesursache einen Nervenschlag; vgl. *Nürnberger Anzeiger*, Nr. 73 vom 14.03.1871.

42 Huber, »Kempter«, S. 217.

43 Auch Herbert Huber berichtet in seinem Aufsatz von einem dem bereits 1865 durch einen Zeitungsartikel dokumentierten unwahrscheinlich ähnlichen Unfall; auch wenn dieses Vorkommnis Eingang in die Familienchronik gefunden hat, hat wohl doch mit großer Wahrscheinlichkeit die Erwähnung der Lebensgefahr in dem besagten Artikel zu einer Verquickung beider Ereignisse geführt; vgl. ebd.

Die Entwicklung der Kirchenmusik in Augsburg im 19. Jahrhundert

Bezüglich des Kontextes, für den Kempters *Oratorium für den heil. Charfreitag* entstand, könnten zwei Traditionslinien bedeutsam sein, die in Augsburg gepflegt wurden und die dortige Musikausübung prägten. Im Dom wurde die orchesterbegleitete Kirchenmusik gepflegt; hierbei kamen die großen Kompositionen der Wiener Klassik ebenso wie Werke süddeutscher und mit Augsburg verbundener Komponisten wie Carl Bonaventura Witzka (1768–1848) und Karl Ludwig Drobisch (1803–1854) sowie der ersten Generation der Münchener Kirchenmusikreformer wie Caspar Ett (1788–1847) und Johann Kaspar Aiblinger (1779–1867) zur Aufführung. Einen besonderen Höhepunkt stellte hierbei – erstmals in einer Kirche Deutschlands – die Aufführung von Ludwig van Beethovens *Missa Solemnis* am Pfingstfest 1852 unter der Leitung Kellers dar.⁴⁴

Die von Witzka in Augsburg gepflegte Kirchenmusik wurde dabei auch schon vor seiner Berufung zum Domkapellmeister interessanterweise als »die [unstreitig] beste Kirchenmusik [...] in jeder Beziehung [...], wo zuerst ein geläuterter Geschmack Eingang fand und die großen Messen der damaligen Zeit von Haydn, Mozart...«⁴⁵ aufgeführt wurden, bezeichnet. Gerade also die orchesterbegleitete Kirchenmusik, gegen die sich zwei Jahrzehnte später der Eifer der cäcilianischen Reformen richten sollte, wurde hier als das Gegenmittel einer zu seichten Musikauffassung angesehen. Die von Witzka bei seinem Amtsantritt aus dem Augsburger Dom verbannten Musikalien umfassten auch die Kompositionen seines Amtsvorgängers Franz Bühler.⁴⁶ Doch auch die von Witzka präferierten, ernsteren Werke der großen Wiener Komponisten wurden von den cäcilianischen Reformern, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um Franz Xaver Witt geschart hatten, als zu weltlich abgelehnt.⁴⁷

In Augsburg war dennoch – mit Ausnahme der Gottesdienste in der Advents- und Fastenzeit – die orchesterbegleitete Kirchenmusik nicht abgeschafft worden, obwohl dies nicht nur Witt und seinen Gesinnungsgenossen missfiel, sondern

44 Vgl. ebd., S. 204.

45 Ahorner, »Augsburger Musikzustände«, S. 350 f.

46 Vgl. Günther Schmidt, »Bühler, Franz«, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 2, Berlin 1955, S. 726. »Bühlers Schaffen als Komponist und Musikschriftsteller steht ganz unter dem Aspekt der aufklärerischen und rationalistischen Bestrebungen der Kirchenmusik der damaligen Zeit«, vgl. ebd. Obwohl weithin geschätzt und angeblich gar von der Bostoner Händel- und Haydn-Gesellschaft als »one of the most eminent composers of the present day [1829]« bezeichnet, schrieb Bühler doch »eine Musik für einfache ländliche Verhältnisse, immer bestrebt um möglichste Eingänglichkeit. Eine oft reichlich primitive Musik war die Folge.«, vgl. ebd.

47 Vgl. Franz Xaver Witt, »Die kirchliche Musik im Allgemeinen, besonders in Regensburg und München«, in: *Augsburger Postzeitung*, Nr. 184, Nr. 186 und Nr. 191 vom 03., 05. und 12.08.1859, Beilagen Nr. 72–74; vgl. auch Anton Walter, *Dr. Franz Witt: Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereines: Ein Lebensbild*, Regensburg u. a. 1889, S. 24 ff.

auch bei dem zu dieser Zeit amtierenden Bischof der Diözese Peter von Richarz nicht auf ungeteilte Zustimmung stieß.⁴⁸

Kempter, der zwar große Bewunderung der »für große Kirchenchöre unübertrefflichen Tongebilde großer Meister wie Mozart, Haydn und Andere [sic]«⁴⁹ hegte, ließ sich bei seinen Kompositionen ausdrücklich auch von den Vorstellungen seines Dienstherrn leiten, der

»den Wunsch zu erkennen [gab], daß wieder kirchliche Musik geschaffen würde [...], welche den Kirchenchor nicht zur Produktion der Virtuosität auf den verschiedensten Streich- und Blasinstrumenten benötigt, sondern welche den Singstimmen ihr lang unterdrücktes Recht und den von der Kirche beabsichtigten Gebrauch zur Andacht zu wecken, wieder gibt während die Instrumente in den Schranken der Begleitung zurückgehalten werden. Dieser Wunsch einer in so vielen Fächern des Wissens und der Kunst bedeutenden Autorität war dem gehorsamst Unterzeichneten die Richtschnur bei der Ausübung der [sic] von der Vorsehung in ihn gelagerten Talentes.«⁵⁰

Bezüglich der Behandlung des Orchesters durch Kempter konstatierte so auch ein Kritiker, der

»Vorwurf [dass die Orchesterbegleitung die Singstimmen überdecken würde] kann Kempter nicht gemacht werden; denn seine Orchesterbegleitung ist, wenigstens in den neuern Messen, so gehalten daß sie mit Recht einer, aber veredelten, durch Tonfarbenmannichfaltigkeit in ihrer Wirkung erhöhten Orgelbegleitung verglichen werden kann. Das eben ist mit ein Vorzug, der bald allgemein nachgeahmt werden dürfte. Und das ist nicht nur erlaubt, sondern sogar verdienstlich.«⁵¹

Das der kirchenmusikalischen Reform zugrundeliegende Gedankengut fand also durchaus Eingang in die kirchenmusikalische Praxis am Augsburger Dom und beeinflusste auch Kempfers Schaffen. Die Priorität lag hier jedoch im Gegensatz zu den Ideen Witts weniger auf der Verbannung der orchesterbegleiteten Kirchenmusik, zu der man sich ebensowenig wie in Österreich oder auch in Breslau entschließen konnte, als vielmehr auf einer starken Betonung des Primates der Singstimmen unter Verwendung einer mitunter fast volkstümlichen, schlichten

48 Vgl. Huber, »Kempter«, S. 204 f. und 227.

49 Augsburger Bistumsarchiv, Pers. 3518 L.

50 Ebd.

51 *Augsburger Postzeitung*, Nr. 83 vom 24.03.1848, S. 332, sowie Nr. 110 vom 19.04.1848, S. 440.

Melodik, die sich nicht zuletzt in den Dienst der Verständlichkeit des liturgischen Textes stellte und somit im weitesten Sinne eine der »Andacht« förderliche Musik anstrebte. In seinen Kompositionen war es Kempfers erklärtes Anliegen, »leicht aufzuführende Kirchenmusik auch für kleinere Kirchenchöre [zu schaffen]. Diese beiden Eckpunkte [...] sind ein wesentliches Merkmal der Kompositionen Kempfers [...]«,⁵² die auch sein *Oratorium für den heil. Charfreitag* charakterisieren.

Wenn auch die Instrumentalmusik für den Dom nicht, wie in vielen anderen Diözesen im Rahmen der cäcilianischen Reformen geschehen, generell abgeschafft worden war, so schwieg sie doch zur Fasten- und Adventszeit. Dies scheint sich auch unter Richarz' Nachfolgern Michael von Deinlein und Pankratus von Dinkel, in dessen Auftrag das neue Gesangbuch des Bistums *Laudate* erarbeitet worden war, nicht grundlegend geändert zu haben. Die von der allgemeinen Richtung des Cäcilienvereines abweichende Linie des Bistums verteidigte ein aus Augsburg stammender Leser der *Musica Sacra* gegenüber Witt, der – trotz des Festhaltens an orchesterbegleiteter Kirchenmusik – eine genaue Befolgung der kirchlichen Vorschriften versicherte, so

»daß in der Advent- und Fastenzeit (mit Ausnahme der an Werktagen fallenden Festtage) jede Instrumentalmusik aus den Kirchen beseitigt ist, und namentlich in der Stifts- und Studienkirche bei St. Stephan auch die Orgel nur an den Sonntagen Septuagesima, Sexagesima und Quinquagesima und am vierten Fasten- und Adventssonntage gebraucht wird.«⁵³

Der Autor des in der *Musica Sacra* abgedruckten Briefes erläuterte wie zur Rechtfertigung gegenüber den cäcilianischen Reformern, dass auch in den Kirchen Augsburgs trotz der weiteren Verwendung orchesterbegleiteter Kirchenmusik gleichfalls Werke der altklassischen Vokalpolyphonie oder diesen nachgebildete Kompositionen z. B. Kellers⁵⁴ erklingen würden.

Obwohl Kempfer sich durch die regelmäßige Aufführung als auch die Komposition orchesterbegleiteter Werke für die Liturgie scharfe Kritik seitens der cäcilianischen Reformen zugezogen hatte, ist aufgrund dieser Quellen mit großer Sicherheit anzunehmen, dass ein orchesterbegleitetes oratorisches Werk während der Fastenzeit nicht im Augsburger Dom aufgeführt worden sein wird; für eine solche Aufführung finden sich auch keinerlei Belege. Wäre eine Aufführung der anderen oratorischen Werke Kempfers schon aufgrund der verwendeten Sujets im gottesdienstlichen Rahmen undenkbar gewesen, so wäre eine solche zumindest bei Ausschnitten aus den *Hirten von Bethlehem* und dem *Oratorium*

52 Huber, »Kempfer«, S. 205.

53 [Dr. A.]:[Joseph von Ahorner?], »Umschau«, in: *Musica Sacra* 2 (1869), Nr. 9, S. 70–72, hier S. 70.

54 Vgl. ebd.

für den heil. Charfreitag, eine nicht szenische Aufführung immer vorausgesetzt, wohl grundsätzlich nicht unmöglich gewesen. Dennoch kann aufgrund dieser Umstände davon ausgegangen werden, dass eine solche unterblieben ist. Darüber hinaus wird aber zu zeigen sein, dass dieses Werk grundsätzlich für einen anderen Kontext außerhalb der kirchenmusikalischen Aufführungen im Dom, aber auch einen anderen Verwendungszweck konzipiert wurde. Von Aufführungen von Ausschnitten des Werkes im Rahmen von Schulgottesdiensten z. B. am Gymnasium der Benediktinerabtei St. Stephan⁵⁵ oder auch Festgottesdiensten wie – allerdings auch erst fünfzehn Jahre nach dem Tod Kempfers – zum Jubiläum des Bischofs⁵⁶ abgesehen, die für das *Oratorium für den heil. Charfreitag* ebenso überliefert sind wie für seine Oratorien *Maria* und *Johannes*, werden diese Werke – letztere als nicht liturgische Kompositionen mit Sicherheit, aber auch das *Oratorium für den heil. Charfreitag* mit großer Wahrscheinlichkeit – zu Kempfers Zeit nicht in der Liturgie erklingen sein. Nicht nur aufgrund ihrer Bestimmung gehorchen sie natürlich anderen immanenten Gesetzmäßigkeiten als seine für die Liturgie konzipierten Mess- und Vesperkompositionen. Gleichwohl reihten auch sie sich in eine nicht unbedeutende Tradition am Wirkungsort des Komponisten ein.

Die Pflege oratorischer Werke in Augsburg

Die fünf Oratorien Kempfers entstanden in einem Umfeld, durch das, neben der bayerischen Hauptstadt, auch Augsburg für die Gattung des Oratoriums einige Bedeutung erlangte. Hier wurden auf katholischer Seite eben die genannten Werke Kempfers und zuvor die Kompositionen seines evangelischen Kollegen Karl

55 Vgl. Lautenbacher, »Kempfer«, S. 113. Die Kirchenmusik an St. Stephan stand »in manchen Jahren [...] auf einer sehr hervorragenden Stufe« und konnte »selbst mit den Leistungen der Domkapelle sich messen [...]; hiebei wurde aber stets auf einen stark besetzten und gut geschulten Sängerkhor besondere Rücksicht genommen und nie unterlassen, nur gediegene Kirchenmusik der ältesten, mittleren und neuesten Zeit theils mit, theils ohne Instrumentalbegleitung, so wie solches die kirchlichen Vorschriften zu den verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres erheischen, zur Aufführung zu bringen.« Neben dem stolzen Hinweis, »dass schon im Jahre 1821 auf dem Chor der Augsburger Studienkirche fünfstimmige Messen von Orlando di Lasso und zwar zuerst in Augsburg zur Aufführung kamen«, wird besonders betont, »dass zwar den Vorschriften und der Tendenz des Cäcilienvereines auf dem Musikchor der Studienkirche Rechnung getragen wird, dass aber von demselben solide und ächt kirchliche Instrumentalmusik früherer Meister auch in neuester Zeit nicht ausgeschlossen ist, hierbei jedoch vorzugsweise an die Produkte der [ebenfalls orchesterbegleitete Werke pflegenden] Breslauer Schule sich gehalten wird«, Ahorner, »Augsburger Musikzustände«, S. 353. Ahorner weist auch auf das grundsätzlich hohe Niveau der Musikpflege an St. Stephan hin, vgl. ebd., S. 354. Vgl. außerdem [Dr. A.][Joseph Ahorner?], »Umschau«, S. 70 f. sowie *Augsburger Postzeitung*, Nr. 277 vom 25.11.1873, S. 2194, worin außerdem der Wunsch nach einer Wiederaufführung des Oratoriums *Maria* zur Finanzierung eines Gedenksteines für Kempfer ausgesprochen wird.

56 Vgl. Lautenbacher, »Kempfer«, S. 113.

Ludwig Drobisch⁵⁷ (1803–1854) beigesteuert.⁵⁸ Die Werke dieses Komponisten übten seinerzeit einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Passionsoratoriums aus, und so wird u. a. »das Bild der Passionsvertonung im 19. Jahrhundert [...] auch bestimmt durch [...] drei Passionsmusiken von Drobisch, die dieser nach seinen [...] Leipziger Passions-Oratorien als Kapellmeister an den protestantischen Kirchen in Augsburg komponiert [...]«. ⁵⁹ Bei diesen Oratorien handelt es sich um die Werke *Charfreitag. Passionsmusik nach Worten der heiligen Schrift*,⁶⁰ *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze*⁶¹ sowie eine als *Passions-Musik No. 2*⁶² bezeichnete Komposition. Diese Werke wird Karl Kempfer mit Sicherheit gekannt und zumindest teilweise – bewusst oder unbewusst – auch als Anregung für sein *Oratorium für den heil. Charfreitag* rezipiert haben.

Außerdem hatten in Augsburg bedeutende Aufführungen weiterer zeitgenössischer Oratorien durch die am 29. März 1843 von Johannes Rösle gegründete Augsburger Liedertafel stattgefunden, die bereits zwei Jahre nach ihrer Gründung zur »Musterliedertafel« erklärt worden war.⁶³ Dieser Chor, dem auch Kempfer selbst angehörte, hatte Wesentliches zur Pflege der Chormusik in der Stadt beigetragen und in rascher Folge sowohl geistliche als auch weltliche Werke eines durchaus beeindruckenden Niveaus zur Aufführung gebracht.⁶⁴ Die Programmauswahl ließ ebenso das deutliche Bestreben erkennen, aktuellste Werke des In-

57 Vgl. Moriz Fürstenau, »Drobisch, Karl Ludwig«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Leipzig 1877, S. 412.

58 Vgl. Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 10/2), Laaber 1999, S. 122.

59 Vgl. ebd., S. 160.

60 »Drobisch, Charfreitag. Passionsmusik nach Worten der hl. Schrift, gedruckt als Nr. 3 seiner *Festzeiten. Sammlung von Kirchen-Cantaten* (Leipzig ca. 1840) [...].«, vgl. Massenkeil, *Oratorium*, S. 160 f.

61 »Drobisch, *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze nebst Einleitungs-Chorale, Zwischen-Chören und Schluß* [Passionsmusik No. 1], datiert Augsburg 1848 (hs. in D-As).«, vgl. ebd., S. 161.

62 »Drobisch, *Passions-Musik No. 2*, datiert [Augsburg] 1853 (hs. in D-As).«, vgl. ebd.

63 Vgl. Friedhelm Brusniak, »Augsburger Liedertafel«, in: *Stadtlexikon Augsburg Online*, hrsg. von Günther Grünsteudel u. a., Augsburg 2019, online veröffentlicht [o. J.], <https://www.wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/augsburger-liedertafel/3178>, (zuletzt aufgerufen am 22.01.2020), vgl. außerdem ders., »Chorwesen im 19. Jahrhundert in Bayerisch-Schwaben«, in: *Aufbruch ins Industriezeitalter 2* (1985), S. 556–569. Die enthusiastische Verehrung ihres Mitglieds durch die Liedertafel spricht aus einem Bericht in den *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 222 vom 05.12.1862, S. 2802.

64 Vgl. Paul Moser, »Zusammenstellung der Konzerte und konzertähnlichen Veranstaltungen der Augsburger Liedertafel, Nr. 11«, in: *100 Jahre Augsburger Liedertafel*, in: Stadtarchiv Augsburg, Amtsbücherei, AB I 13 700, vgl. außerdem Ludwig Andreas Mack, *Gedenkbücher der Augsburger Liedertafel: Zur Jubel-Feier ihres 25jährigen Bestehens gesammelt*, Augsburg 1868, S. 8, sowie Eugen Keßler, *110 Jahre Augsburger Liedertafel*, in: Stadtarchiv Augsburg, Amtsbücherei, AB I 13 938, S. 9.

und Auslands zu erarbeiten; klassische oratorische Werke standen hingegen nur selten auf dem Programm.⁶⁵

Angesichts der Fülle zeitgenössischer oratorischer Werke, die so zur Aufführung gebracht wurden, und angesichts des Lobes, das den Aufführungen der Liedertafel – auch andernorts – durchaus gezollt wurde, verwundert die überhebliche Einschätzung des Rezensenten »Veritas« in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, der der Augsburger Musikpflege recht kritisch gegenüberstand.⁶⁶ Ob das in Augsburg so ehrgeizig angestrebte Niveau allerdings auch erreicht wurde oder aber zu wünschen übrigließ, kann angesichts der widersprüchlichen Kritiken und auch in Anbetracht der Schwierigkeiten, von denen »Veritas« bezüglich der Ausübenden zu berichten weiß, nicht mit letzter Sicherheit eruiert werden. Da Kritiken örtlicher Zeitungen wie auch die Einschätzungen lokaler Musikfreunde aber tatsächlich, wie z. B. bei den Besprechungen des Keller'schen *Benedictus*⁶⁷ oder der Werke Kempfers, häufig einen sicherlich überzogenen Enthusiasmus an den Tag legen,⁶⁸ von dem sich überregionale Blätter wie eben die in München erscheinende *Allgemeine Zeitung* ironisch distanzieren, sind möglicherweise deren Einwände zumindest teilweise begründet.⁶⁹ Einig hingegen waren sich die Kritiker jedoch bezüglich der gleichermaßen anerkannten Qualität der Kempfer'schen Kompositionen. Den Werken des »reichbegabten Meisters«⁷⁰ wurde bestätigt, sie würden »sich durch Reichthum an lieblichen Melodien wie durch edle Einfachheit«⁷¹ auszeichnen, sich dem Texte anpassen und seien, so zumindest die kleineren Tableaux, »nicht allzu schwer ausführbar«.⁷² Was von Kempfer auf der Höhe seiner Schaffenskraft in dieser Form noch erwartet werden konnte, lässt

65 Vgl. Moser, »Zusammenstellung«, Nr. 80 vom 12.04.1858, Nr. 138 vom 25.12.1867, sowie Nr. 161 vom 16.01.1873 (Haydns *Schöpfung*) bzw. Nr. 87 vom 06.04.1859 sowie Nr. 93 vom 27.02.1860 (*Die Jahreszeiten*).

66 Vgl. »Nachrichten«, in: *AmZ* 2 (1864), Sp. 166, sowie ebd., Sp. 482 f.

67 Vgl. [Dr. A.], »Umschau«, S. 70 f.

68 Vgl. *Augsburger Postzeitung*, Nr. 60 vom 12.03.1863, S. 403; zu einer Aufführung des Oratoriums *Die Hirten von Bethlehem*, *Augsburger Postzeitung*, Nr. 70 vom 23.03.1865, S. 4670; zu einer Aufführung des Oratoriums *Die Offenbarung des Herrn* unter der Leitung des Komponisten siehe *Augsburger Postzeitung*, Nr. 29 vom 04.02.1863, S. 195, ebd., Nr. 56 vom 06.03.1862, S. 367, und ebd., Nr. 60 vom 11.03.1862, S. 394; vgl. außerdem Nr. 64 vom 15.03.1862, S. 417, zu Aufführungen des Oratoriums *Maria, die Mutter des Herrn*.

69 Hingegen berichtet Ahorner von einem hohen Niveau der wenn auch teils unter schwierigen Bedingungen stattfindenden Darbietungen örtlicher Kräfte sowie einer illustren Gesellschaft durchreisender Künstler, zu denen u. a. Paganini, Catalani, Weber, Liszt, Thalberg, Vieuxtemps, Romberg, Moscheles, Bull, v. Bülow und Clara Schumann gehörten. Das Urteil der Augsburger Kritiker sollte damit, wenngleich sicherlich lokalpatriotisch gefärbt, dennoch geschult gewesen sein. Vgl. Ahorner, »Nachrichten«, in: *AmZ* (1864), Sp. 166, sowie »Musikleben in Augsburg«, ebd., Sp. 482 ff. und 500 f.

70 *Augsburger Postzeitung*, Nr. 56 vom 06.03.1862, S. 367.

71 *Augsburger Postzeitung*, Nr. 60 vom 12.03.1863, S. 403.

72 Ebd.

eine Kritik des zum 1000-jährigen Jubiläum der Einsiedelner Engelweihe komponierten, »großartigen Oratoriums ›Maria, die Mutter des Herrn‹«⁷³ erahnen:

»Die tiefempfundene, auch in ihrer Form höchst gelungene Dichtung hat an Kempter einen würdigen Componisten gefunden, Innigkeit des Gefühls, Reichthum der Phantasie, künstlerisches Maaß in Vertheilung von Licht und Schatten gehen mit richtigem Verständniß der Instrumentation und ihrer Wirkung Hand in Hand, und ein Reichthum von Modulationen zieht sich durch das Werk, der an die besten Meister des Oratorien-Styls erinnert. Von hervorragender Schönheit sind die Chöre [...].«⁷⁴

Diesem Lob schloss sich auch der Rezensent der *Allgemeinen Zeitung* an, der das Oratorium als ein »eben so reizende[s] wie tief ernste[s] Tonwerk[...]«⁷⁵ bezeichnete und hierzu ausführte: »Im Vocalsatz wie im instrumentalen bewahrt er eine Einheit welche nur der strengsten Schule eigen ist, und bei aller Strenge und Einfachheit ist er eben so lieblich in Melodie wie großartig im Rhythmus. Die Chöre sind erschütternd.«⁷⁶ Auch die Augsburger neuesten Nachrichten schlossen sich diesem Urteil an und konstatierten:

»Herr Kempter, welcher sich durch seine Compositionen für Kirchenmusik bereits einen guten Namen gemacht hat, wird durch dieses in der That großartige Tonwerk in den weitesten Kreisen geschätzt werden, denn die neuere Zeit hat ein ähnliches Opus, welches diesem würdig zur Seite treten könnte, nicht gebracht.«⁷⁷

73 *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 222 vom 05.12.1862, S. 2802.

74 *Augsburger Postzeitung*, Nr. 60 vom 11.03.1862, S. 394; vgl. außerdem Nr. 64 vom 15.03.1862, S. 417. Vgl. außerdem *Allgemeine Zeitung*, Nr. 70 vom 11.03.1862, S. 1138, sowie *Augsburger Anzeigenblatt*, Nr. 66 vom 07.03.1862.

75 *Allgemeine Zeitung*, Nr. 346 vom 12.12.1862, S. 5722.

76 Ebd. Auch bezüglich des Oratoriums *Johannes der Täufer* äußerte die Kritik eine ähnliche Einschätzung und sprach – sicherlich auf angebliche Unzulänglichkeiten der Augsburger Aufführung anspielend, den Wunsch aus, dass dieses »tragische Gemälde von ergreifender Wirkung« auch in der Landeshauptstadt Beachtung finden möge. Vgl. *Allgemeine Zeitung*, Nr. 54 vom 23.02.1863, *Beilage*; vgl. außerdem *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Nr. 355 vom 20.12.1862, S. 5781; vgl. außerdem *Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung*, Nr. 355 vom 24.12.1864, S. 1211.

77 *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 222 vom 05.12.1862, S. 2802.

Kempfers Oratorium für den hl. Charfreitag op. 131

Kempfers Oratorium zum Karfreitag schließt sich den größeren, zwischen 1859 und 1862 komponierten Werken dieser Gattung aus seiner Feder an; somit wäre diesen seinen vier gewichtigeren Oratorien⁷⁸ (*Maria*⁷⁹, *Johannes*⁸⁰, *Die Offenbarung*⁸¹ sowie *Die Hirten von Bethlehem*⁸²) mit dem *Oratorium für den hl. Charfreitag*

- 78 Auch Günther Massenkeil erwähnt in seinem Werk nur vier Oratorien Kempfers, die ihm zufolge zwischen 1855 und 1862 komponiert wurden. Vgl. hierzu Massenkeil, *Oratorium*, S. 115.
- 79 Huber zufolge ist das von Björn Pampuch im Artikel über Kempfer in *MGG2 Supplement* (2008), Sp. 387–389 erwähnte Oratorium *Der Rosenkranz* »kein eigenständiges Werk, sondern identisch mit dem Oratorium ›Maria, die Mutter des Herrn‹«, das sich inhaltlich an den Geheimnissen des Rosenkranzes orientiert. Huber, »Kempfer«, S. 228 f. Huber verweist diesbezüglich auf das Textbuch in der Musikbibliothek von Kloster Einsiedeln (Schweiz), sowie: *Die Feier des tausendjährigen Bestehens von Maria Einsiedeln im Festjahr 1861*, Einsiedeln u. a. 1862, S. 72. Vgl. außerdem *Augsburger Postzeitung*, Nr. 56 vom 06.03.1862, S. 367, *Augsburger Postzeitung*, Nr. 60 vom 11.03.1862, S. 394, und Nr. 64 vom 15.03.1862, S. 417, sowie *Deutsche Musik-Zeitung (Allgemeine musikalische Zeitung)*, Wien, Nr. 19 vom 10.05.1862, S. 152. Das Werk wurde ein weiteres Mal, wohl auf Anregung Friedrich Kempfers, am 17.07.1862 im Rahmen eines Benefizkonzertes in Lauingen aufgeführt, vgl. Huber, »Kempfer«, S. 231. Lautenbacher zufolge wurden die Partituren [1906] in der Bibliothek des Benediktinergymnasiums St. Stephan in Augsburg aufbewahrt; hier war jedoch diesbezüglich bei einem Besuch im Sommer 2019 nichts Weiteres mehr bekannt. Vgl. auch Lautenbacher, »Kempfer«, S. 113. Der freundlichen Mitteilung Herbert Hubers zufolge gelangte die Partitur des Oratoriums *Maria, die Mutter des Herrn* in – von ihm allerdings auch im persönlichen Gespräch ausdrücklich nicht näher bezeichneten – Privatbesitz. Vgl. Lautenbacher, »Kempfer«, S. 113.
- 80 In »Donauwörth [...] fand [...] am 26. Oktober 1863 im dortigen Städtischen Tanzhaus [unter der Leitung des dortigen Chorregenten Otto Sontheimer] wohl erstmals die Aufführung von Kempfers neuem Oratorium ›Johannes der Täufer‹ statt. In der Folgezeit erlebte dieses Oratorium in Augsburg noch zwei Aufführungen, und zwar zunächst am Buß- und Betttag 1863 und dann nochmals am 14. Februar 1864« im Saal »Zur goldenen Traube«. Vgl. *Der Volksbote für den Bürger und Landmann*, Nr. 244 vom 25.10.1863, S. 992; vgl. außerdem *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 42 vom 11.02.1864, S. 437, Nr. 44 vom 13.02.1864, S. 460, sowie Nr. 45 vom 14.02.1864, S. 475; vgl. außerdem Huber, »Kempfer«, S. 231, sowie Lautenbacher, »Kempfer«, S. 113.
- 81 *Augsburger Postzeitung*, Nr. 70 vom 23.03.1865, S. 467; laut Angaben Ponholzers blieb die Vertonung des zweiten und dritten Teiles dieses Werkes unvollendet, vgl. hierzu Bartholomäus Ponholzer, *Volksdramen zur Belehrung und Unterhaltung*, Bd. 7, Augsburg 1877, S. 290.
- 82 *Augsburger Postzeitung*, Nr. 34 vom 10.02.1863, S. 231. Eine weitere Aufführung dieses »Tableaus« ist für den 18.05. »im Saale zum Krebs« in Donauwörth verbürgt, vgl. *Augsburger Postzeitung*, Nr. 113 vom 15.05.1863, S. 756. Die Partitur des Oratoriums wird u. a. in der Musikbibliothek der Benediktinerabtei Metten aufbewahrt. In diesem Kloster wurde es möglicherweise unter der Leitung des Musikpräfekten P. Utto Kornmüller (1824–1907) der in cäcilianischen Kreisen großes Ansehen genoss, in einem ähnlichen Kontext aufgeführt, wie es Kempfer am Benediktinergymnasium St. Stephan selbst getan hatte. Die im Répertoire International des Sources Musicales (RISM) fälschlicherweise ebenfalls in Metten lokalisierte und damit übereinstimmend von Huber hier vermutete Partitur des Kempfer'schen Oratoriums *Die Offenbarung des Herrn*, die der Autor des vorliegenden Artikels eigentlich zu untersuchen beabsichtigt hatte, war bei einem Besuch im Sommer 2019 nicht aufzufinden, stattdessen wurde aber eben der Stimmensatz des hier eigentlich nicht katalogisierten *Oratoriums für den hl. Charfreitag* entdeckt. Eine von Huber anhand der Angaben des RISM vermutete Aufführung ebenfalls dieses Oratoriums in Metten ist daher – für den Fall, dass die

tag ein weiteres, wenn auch in seinen Dimensionen deutlich kleineres, bisher noch unbekannteres, wenngleich seinerzeit sicherlich verbreitetes Werk beizugesellen. Aufgrund seiner relativen Kürze, seiner kleinen Besetzung und leichten Ausführbarkeit, wodurch es sich auch besonders für betrachtende Aufführungen während der Passionszeit anbot, hat dieses einzige im Druck erschienene oratorische Werk Kempfers besondere Verbreitung gefunden, die sich auch in den im RISM verzeichneten Datensätzen niederschlägt.⁸³

Dieses wurde mit den Worten angekündigt, es werde

»von unserem ebenso thätigen als tüchtigen Domorganisten C. Kempfer [...] demnächst ein neues Werk an die Oeffentlichkeit treten, auf welches wir Freunde und Verehrer der Kempfer'schen Muse zum Voraus aufmerksam machen wollen. Es ist dies ein ›Charfreitags-Oratorium‹ für 4 Singstimmen, mit Instrumental- oder Orgelbegleitung. Wie alle Kempfer'schen Compositionen, zeichnet sich auch dieses Werk durch Originalität, Tiefe der Empfindung und andachtsvolle Weihe aus und wird den guten Ruf seines Schöpfers im In- und Auslande sicher mehren helfen.«⁸⁴

Das Titelblatt des Werkes trägt die Aufschrift:

ORATORIUM | für den | heil. Charfreitag | mit | **Sopran, Alt, Tenor, Baß**, | 2 Violinen, Viola, Violon, 2 Clarinetten, | 2 Hörner, 2 Trompeten, | Pauken u. Posaune, nebst | Beigabe einer Orgel- als Directions-Stimme. **In Musik gesetzt** | und | *S^r Gnaden, dem Hochwürdigsten Hochwohlgebornen Herrn | Jodok*,^[85] | Propst und lateranensischer

Materialien verloren gingen – durchaus möglich, aber noch spekulativer, als es die Überlegung Hubers ohnehin schon war. Vgl. Huber, »Kempfer«, S. 232 f. Zu P. Otto Kornmüller vgl. Michael Kaufmann, *Memento mori. Zum Gedenken an die verstorbenen Konventualen der Benediktinerabtei Metten seit der Wiedererrichtung 1830* (= Entwicklungsgeschichte der Benediktinerabtei Metten, 5), Metten 2008, S. 206 f. Kornmüller scheint also, ebenso wie sein Vereinsgenosse Ahle in Dillingen sich wohl von ihnen inspirieren ließ, bei seiner Arbeit am Abteigymnasium außerhalb der Liturgie bedenkenlos auf Werke Kempfers zurückgegriffen zu haben, obwohl diese von Witt nicht nur für den gottesdienstlichen Gebrauch so vehement abgelehnt wurden. Die Texte Pohnholzers wurden ihrerseits außerdem auch von Bernhard Mettenleiter, einem weiteren bedeutenden Cäcilianer vertont, vgl. Pohnholzer, *Volksdramen*, S. 289.

83 Vgl. auch Huber, »Kempfer«, S. 233.

84 *Augsburger Postzeitung*, Nr. 46 vom 24.02.1863, S. 310; vgl. auch die Annonce der Veröffentlichung des Werkes im Verlag Anton Böhm & Sohn, ebd., Nr. 48 vom 26.02.1863, S. 324.

85 Jodocus Stülz (1799–1872); vgl. Wilhelm Pailler, *Jodok Stülz, Prälat von St. Florian. Ein Lebensbild*, Linz 1876. Herbert Huber mutmaßt wohl zutreffend, dass der Komponist seine »Kontakte zu den ausländischen Klöstern [...] wohl dem Kloster St. Stephan [, an dem er als Lehrer tätig war, verdankte], wo mehrere Patres aus Österreich und der Schweiz bei der Wiedererrichtung der Abtei nach der Säkularisation beteiligt waren.«, Huber, »Kempfer«, S. 212.

Abt zu St. Florian, Sr. k. k. apost. Majestät Rath, Oberst-Erbland- | Hofkaplan u. Landtags-Abgeordneter in Oesterreich ob der Enns, wirklicher Konsistorialrath, | Ritter des kais. östr. Franz Joseph-Ordens, zweiter k. k. Historiograph, Mitglied der k. k. | Akademie der Wissenschaften in Wien und der königl. in München, Direktor der theolog. | Hauslehranstalt u. Präsident der k. k. ob der ennsischen Landwirthschaftsgesellschaft. | in tiefer Ehrfurcht | gewidmet | von | Karl Kemter [sic] | Opus 131. | AUGSBURG, | Verlag von Anton Böhm.

Kempfers *Oratorium für den hl. Charfreitag* op. 131 erschien im Jahr 1864, also ein Jahr vor seiner Amtsübernahme als Augsburger Domkapellmeister, im Verlag Anton Böhm & Sohn in Augsburg im Druck.⁸⁶ Eine Partitur des Werkes wurde hierbei offensichtlich nicht angefertigt, sondern von diesem lediglich die Instrumentalstimmen sowie eine »[Ausgesetzte⁸⁷] Orgel- oder Directionsstimme« veröffentlicht; letztere umfasste allerdings nur eine Zusammenschrift der Instrumentalstimmen mit Vermerken der einsetzenden Solo- und Chorpartien.

In den in alten Schlüsseln notierten Vokalstimmen sind auch die Gesangssoli enthalten. In dem sich an das Duett Nr. 2 anschließenden Chorsatz »Drücke tief in uns're Herzen« (Andante sostenuto) werden die den Chor unterbrechenden Ausrufe »O Gottessohn« der Solisten im Kleinstich dargestellt; eigene Stimmen für Solisten sind anscheinend nicht hergestellt worden oder haben sich zumindest in keinem der Archive erhalten. Zum Schluss desselben Chorsatzes (»und uns von Sünden waschen rein«, T. 142), wo die Stimme des Violoncellos von der des Kontrabasses abweicht, wird auch dieses nach wie vor in der gleichen Zeile wie der Kontrabass notiert, jedoch als Oberstimme in Kleinstich dargestellt. Die Passagen des instrumentalen Nachspieles des Einleitungschores sowie am Ende des dritten Satzes (»Und in düst'rer Abendstunde«), in denen das Violoncello die Bratsche verdoppelt und der Kontrabass schweigt, sind durch Hinzufügungen kenntlich gemacht. Die Directionsstimme vermerkt auch noch über die ohne Hinzufügung des Kontrabasses instrumentierten Stellen hinaus Passagen, die ohne das Pedal der Orgel auszuführen sind, wodurch eine weitere klangliche Differenzierung erreicht wird; dies sind vor allem die leisen Passagen der eher kammermusikalischen Sätze wie des Duettes; während der erwähnten Passagen, in denen das Violoncello die Viola verdoppelt, fällt die Bassstimme gänzlich weg.

Die gedruckten Stimmen des Verlags Anton Böhm besitzen das Format 33,5 × 25 cm und wurden zum Preis von 4 Gulden und 30 Kreuzer für die Ausgabe mit Instrumental-Begleitung sowie 1 Gulden und 48 Kreuzer für die Ausgabe mit Singstimmen und Orgel-Begleitung verlegt. Für eine spätere Aufführung des Oratoriums im Kollegiatstift St. Michael Beromünster wurde von dem dortigen

⁸⁶ Vgl. *Hofmeisters musikalisch literarischer Monatsbericht über neue Musikalien* 36 (1864), Nr. 4, S. 76.

⁸⁷ Diese Beifügung findet sich nur auf der Innenseite der betreffenden Stimme.

Regens chori Johann Nikolaus Estermann im Jahr 1903 ein handschriftlicher Klavierauszug angefertigt.

Die erhaltenen und im RISM katalogisierten Aufführungsmaterialien des Kempfer'schen Karfreitagsoratoriums finden sich in der Musikbibliothek des Kollegiatsstiftes St. Michael Beromünster,⁸⁸ der Pfarrkirchenstiftung St. Maria in Landau an der Isar, der Musikbibliothek der Metropolitkathedrale von Eger, im Pfarrarchiv der Stadtpfarrkirche Rohrbach, der Benediktinerabtei St. Mauritius in Niederaltaich sowie der Bibliothek der Benediktinerabtei St. Michael in Metten. Die letzteren beiden wurden zur Erstellung der diesem Aufsatz zugrundeliegenden Partitur verwendet.

Bis auf eine Aufführung zumindest in unmittelbarer Nachbarschaft der Kathedrale von Eger⁸⁹ sind Aufführungen des Oratoriums an diesen Orten bisher nicht mehr nachweisbar;⁹⁰ auch über den Ort der Uraufführung, so eine solche unter der Leitung des Komponisten überhaupt stattgefunden haben sollte, kann nur spekuliert werden. Es ist jedoch aufgrund der Ereignisse im Jahr der Komposition, durch die Kempfer so schwere gesundheitliche Beeinträchtigungen erlitten hatte, mehr als nur wahrscheinlich, dass eine in der *Augsburger Postzeitung* zwar noch angekündigte, jedoch nie rezensierte Aufführung des Werkes nach dem Unfall des Komponisten unterbleiben musste.

Kempfer hatte zwar selbst im Zusammenhang mit seiner Bewerbung um das Amt des Augsburger Domkapellmeisters gerade unter Bezugnahme auf eben seine oratorischen Werke ausgeführt,

»was die praktische Befähigung als Dirigent anbelangt, so hatte der gehorsamst Unterzeichnete während seiner Amtsführung als Organist bei St. Ulrich und seit 1. November 1839 an der hohen Domkirche häufig Gelegenheit, bei Krankheitsfällen des Dirigenten größere Werke zu leiten sowie auch die von ihm persönlich geleiteten Concertaufführungen seiner Oratorien ›Maria‹ und ›Johann der Täufer‹ von nicht ungünstigem Erfolge gekrönt waren.«⁹¹

Dennoch scheint Kempfer am Dom nicht konzertant hervorgetreten zu sein; die Aufführungen seiner Werke sind vielmehr für die Säle der Gasthäuser »Zur

88 CH-BM Mus. Dr. II. 296.1; der Katalog dieser Materialien listet auch eine Flötenstimme auf; dies konnte bisher nicht verifiziert werden.

89 Hier wurde in der Franziskanerkirche von Eger am Karfreitag, dem 14.04.1867 um 5 Uhr nachmittags das Kempfer'sche Oratorium unter dem Titel *Jesus in Leiden und Tod* als Grabmusik aufgeführt; vgl. *Egerer Anzeiger*, Nr. 16 vom 18.04.1867.

90 Belegbar ist dagegen z. B. eine Aufführung für Freitag, den 14.04.1876 in Forchheim, vgl. *Amtsblätter für die königlichen Bezirksamter Forchheim und Ebermannstadt*, Nr. 44 vom 13.04.1876.

91 Augsburger Bistumsarchiv Pers. 3518 L.

goldenen Traube« und »Zu den drei Mohren« verbürgt,⁹² in denen er auch seit Beginn seiner Augsburger Laufbahn »unermüdet und mit Selbstaufopferung« als Kammermusiker sowohl bei der Aufführung eigener wie auch fremder Werke mit großer Resonanz in Erscheinung getreten war.⁹³ In diesen Sälen fand auch die Aufführung seiner oratorischen Werke, im Fall der *Hirten von Bethlehem* und des ersten Teiles der *Offenbarung des Herrn* auch deren Uraufführung, statt. Da gerade der Domchor jedoch als eine der verlässlichsten Gruppierungen des Musiklebens der Stadt Augsburg dieser Tage angesehen werden muss, verwundert es – angesichts der mehrfach dokumentierten Schwierigkeiten, überhaupt fähige Ausführende zu finden umso mehr⁹⁴ –, dass sich dessen Mitwirkung nicht nachweisen lässt, wengleich Kempfer sicherlich auf bewährte Mitglieder desselben zurückgegriffen haben wird.⁹⁵ Ebenso stellt sich die Frage, wieso er die Domkirche als Aufführungsort seiner oratorischen Werke anscheinend vermied, umso mehr, da er sich doch gerade auch mit Hinweis auf diese dem Domkapitel empfohlen hatte.

Neben möglichen Vorgaben des Domkapitels wird dies einerseits den schwierigen akustischen Verhältnissen des Augsburger Domes⁹⁶ geschuldet sein, andererseits auch für ein Bemühen Kempfers um ein bürgerliches Publikum im Rahmen eines gewissen gesellschaftlichen Umfeldes sprechen. Doch auch auf die Säle der Gasthäuser scheint Kempfer ab den späten 1850er Jahren aufgrund der sich nun entwickelnde Zusammenarbeit mit seinem künftigen Textdichter Bartholomäus

92 Bereits seit 1855 hatten die zugunsten eines Fonds zur Unterstützung der »von dem kgl. Hofrathe Dr. Reisinger [...] gestifteten s. g. ambulatorischen Krankenanstalten ins Leben gerufenen Dilettanten-Concerte [...] anfänglich im Börsensaale und nach dessen Umwandlung zum Schwurgerichts-Saale im Saale der goldenen Traube und zuletzt im Saale bei den 3 Mohren« stattgefunden. »In denselben [konnten] grosse Orchesterstücke und Oratorien schon wegen Mangels an Raum des Börsensaales nicht gegeben werden [...]«. Ahorner, »Augsburger Musikzustände«, S. 348.

93 Vgl. *Augsburger Anzeigblatt*, Nr. 97 vom 09.04.1847 sowie Nr. 60 vom 29.02.1856. Die gesellschaftliche Bedeutung der Aufführungen der Kempfer'schen Oratorien für das kulturelle Leben der Stadt Augsburg spiegelt sich – gerade vor dem Hintergrund der vom Rezensenten der *Allgemeinen Zeitung* in Abrede gestellten Bereitschaft zur Kooperation der verschiedenen musikalischen Gruppierungen der Stadt – auch darin, dass selbst das Augsburger Stadttheater am betreffenden Tag geschlossen blieb und eine Abonnementvorstellung von Wagners *Tannhäuser* auf den nächsten Tag verschoben wurde; vgl. *Augsburger neueste Nachrichten*, Nr. 42 vom 11.02.1864, S. 437, Nr. 44 vom 13.02.1864, S. 460, sowie Nr. 45 vom 14.02.1864, S. 475. Zuvor war im selben Blatt in Nr. 10 vom 10.01.1864, S. 96, auch die Genehmigung des Konzertes sowie in Nr. 41 vom 10.02.1864, S. 430, die Verlegung einer Probe der auch im Saal des Gasthauses »Goldene Traube« probenden Augsburger Liedertafel, deren Mitglied Karl Kempfer auch war, vermeldet worden. Die kollegiale Zusammenarbeit mit der Kempfer sehr schätzenden Liedertafel beleuchten außerdem Annoncen im *Augsburger Tagblatt*, Nr. 41 vom 10.02.1864, S. 340.

94 Vgl. *AmZ* 2 (1864), Sp. 482.

95 Vgl. *AmZ* 2 (1864), Sp. 484.

96 Vgl. ebd.

Ponholzer⁹⁷ (1827–1892), der ihm als Präses des katholischen Gesellenvereines offenbar Zugang zu anderen, wohl geeigneteren Räumlichkeiten eröffnete, nicht mehr angewiesen gewesen zu sein.⁹⁸ Zudem liegt es nahe anzunehmen, dass der Komponist bei diesen Werken neben dem Gesellenverein, wie ja Lautenbacher es auch überliefert, vor allem Aufführungen an der Schule, an der er selbst tätig war, im Auge hatte.⁹⁹ Suchte Kempfter schon mit seinen nicht szenischen Oratorien zumindest in Augsburg ein säkulares Umfeld auf, so würde bereits die Anlage der *Hirten von Bethlehem* und des *Oratoriums für den heil. Charfreitag* in Form der von Ponholzer hierfür intendierten »*Tableaux vivants*«¹⁰⁰ eine Aufführung im Dom umso mehr unmöglich gemacht haben.

Eine Aufführung des Oratoriums *Die Hirten von Bethlehem* nach der Textvorlage Ponholzers im Januar 1863 fand denn auch in den Räumlichkeiten des katholischen Gesellenvereines statt;¹⁰¹ ebenso zwei Jahre später die des ersten Teiles seines Oratoriums *Die Offenbarung des Herrn* nach Worten desselben Textdichters.¹⁰² Es ist zumindest möglich, dass Kempfter auch für die Aufführung des Oratoriums für den heil. Charfreitag die bewährten Gegebenheiten wählen wollte, in denen er auch zuvor diese Oratorien der Öffentlichkeit präsentiert hatte.

Die Passion Christi, die er für dieses Oratorium verarbeitete, stellte nach Gestalten des alten Testaments das beliebteste Sujet für Oratorien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar, war aber natürlich auch durch die beabsichtigte Verwendung zum Karfreitag vorgegeben.¹⁰³ Bereits mit Karl Wilhelm Ramlers von Carl Heinrich Graun vertonter Vorlage zu dessen Oratorium *Der Tod Jesu* (1758), mit dem »in textlicher Hinsicht die Abkehr vom konsequent biblischen Wortlaut und die Hinwendung zu den menschlichen Empfindungen, die nun nicht mehr wie bei den oratorischen Passionen die madrigalischen Texte, son-

97 Vgl. Franz Brümmer, »Ponholzer, Bartholomäus«, in: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten*, Leipzig 1885, S. 147, sowie den Schematismus der Geistlichkeit des Bistums Augsburg für das Jahr 1864; vgl. außerdem Max Steigenberger, *Bartholomäus Ponholzer, Präses. Ein kurzes Bild seines Lebens und Wirkens*, [o. O.] 1893.

98 Vgl. *Augsburger Postzeitung*, Nr. 56 vom 26.02.1856, S. 224.

99 Auffallend ist die hohe Anzahl von Schulen, die sich dieser Werke annahmen, wie auch Kempfters Biograf Josef Lautenbacher auf Aufführungen der oratorischen Werke Kempfters unter der Leitung des Komponisten am Benediktinergymnasium St. Stephan in Augsburg hinweist. Der Grund hierfür wird sicherlich in deren dezidiert religionspädagogischen, erzieherischen Intention zu sehen sein. Vgl. Lautenbacher, »Kempfter«, S. 113.

100 Vgl. Joseph Meyer, *Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände. Zweite Abtheilung: O bis Z*. Bd. 11, Hildburghausen 1851, S. 25.

101 Vgl. *Augsburger Postzeitung*, Nr. 34 vom 10.02.1863, S. 231. Eine weitere Aufführung dieses »Tableaus« ist für den 18.05. »im Saale zum Krebs« in Donauwörth verbürgt, vgl. *Augsburger Postzeitung*, Nr. 113 vom 15.05.1863, S. 756.

102 Vgl. *Augsburger Postzeitung*, Nr. 70 vom 23.03.1865, S. 467.

103 Vgl. Massenkeil, *Oratorium*, S. 122.

dern die gesamte Schilderung der Leidensgeschichte bestimmen«,¹⁰⁴ markiert wird, hatte sich eine Wende bezüglich der Libretti vollzogen. Diese Entwicklung wurde durch den hochemotionalen und hierfür durchaus auch heftig kritisierten Text Franz Xaver Hubers, den Beethoven für die Komposition seines Oratoriums *Christus am Ölberge* verwendete, fortgeschrieben. Ebenfalls in diese Tradition stellte sich der Leipziger Theologe und Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz, dessen Text sowohl dem Oratorium *Das Ende des Gerechten* des Leipziger Thomaskantors Johann Gottfried Schicht als auch Spohrs *Des Heilands letzte Stunden* zugrundeliegt.¹⁰⁵ Auch zwei der von Drobisch, dem in unmittelbarer Nachbarschaft Kempfers wirkenden evangelischen Stadtkantor, komponierten Oratorien reihen sich hier ein, während dessen andere beiden Kompositionen den biblischen Bericht vertonen.

Der Textdichter der Kempfer'schen Vertonung ist unbekannt; es ist jedoch kaum anzunehmen, dass von den beiden für die anderen Werke Kempfers belegten Textdichtern der »treffliche Benedictiner Gall Morell«¹⁰⁶ (1803–1872), der die Textvorlagen für *Maria* und *Johannes* geliefert hatte, ihn verfasst haben sollte; vielmehr erinnert der Text des *Oratoriums für den heil. Charfreitag* in seinen oft tatsächlich unglücklichen und ungelungenen Wendungen an die von Josef Lautenbacher kritisierte Textgrundlage des Oratoriums *Die Hirten von Bethlehem* von Bartholomäus Ponholzer,¹⁰⁷ die dieser im Jahr zuvor gemeinsam mit anderen Verarbeitungen geistlicher Sujets als »Volksdrama zur Belehrung und Unterhaltung« geschaffen hatte.¹⁰⁸

Ponholzer würdigte das Wirken des katholischen Gesellenvereines, dem er als Präses vorstand, als Anlass und Impulsgeber solcher »Volksdramen« mit religiösem Hintergrund.¹⁰⁹ Um die Eindringlichkeit dieser Dramen zu erhöhen, sah Ponholzer ihre szenische Darstellung in Form der besagten *Tableaux* vor.

104 Vgl. ebd., S. 152.

105 Vgl. ebd.

106 Vgl. P. Benno Kühne, *Gall Morell. Ein Mönchsleben aus dem 19. Jahrh.*, Einsiedeln 1875, sowie Markus Ries, »Morell, Gall«, in: *Neue Deutsche Biographie*, hrsg. von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd 18, Berlin 1997, S. 96 f.

107 Vgl. Brümmer, »Ponholzer«, S. 147, sowie den Schematismus der Geistlichkeit des Bistums Augsburg für das Jahr 1864; vgl. außerdem Steigenberger, *Bartholomäus Ponholzer*.

108 Vgl. Bartholomäus Ponholzer, *Volksdramen zur Belehrung und Unterhaltung*, Augsburg 1862. Bei den hierin edierten Texten vermerkte Ponholzer deren Verwendung für Kompositionen in einem eigens erstellten Anhang akribisch. Vgl. ebd., S. 289 ff.; vgl. außerdem zur Zielsetzung dieser Volksdramen *Augsburger Postzeitung*, Nr. 34 vom 10.02.1863, S. 231.

109 Vgl. Ponholzer, *Volksdramen*, S. V., vgl. außerdem *Augsburger Postzeitung*, Nr. 34 vom 10.02.1863, S. 231.

»Welchen Eindruck gutgewählte lebende Bilder üben,« so führte er hierzu aus, »davon dürfte man sich in Oberammergau^[110] hinlänglich überzeugt haben.«¹¹¹

Im Zusammenhang mit den *Hirten von Bethlehem* konnte Ponholzer offensichtlich Kempfer für das Anliegen begeistern, geistliche Inhalte in einer für das einfache Volk leicht fasslichen Form darzubieten. Die Textvorlage des Kempfer'schen Karfreitagsoratoriums stammt jedoch nicht aus diesem insgesamt sieben Folgen umfassenden Korpus der Volksdramen. Wenn man also – geleitet von den ähnlichen stilistischen Unzulänglichkeiten sowohl dieses Textes als auch der Volksdramen – an der These von Ponholzers Urhebererschaft festhalten will, müsste der dem *Oratorium für den heil. Charfreitag* zugrundeliegende Text, der sich gleichfalls in die von Ponholzer wiedererweckte und zur Nachahmung und Entwicklung ausdrücklich empfohlene Tradition des »belehrenden Volksdramas« stellte, später verfasst worden sein.

Der Textdichter gibt in seiner Textvorlage das Passionsgeschehen in sehr dramatischer Weise wieder, reiht dabei jedoch leider häufig grobe Platitüden aneinander. Das Versmaß ist oft, wenn überhaupt, nur ungeschickt und holprig beibehalten, mehrfach werden sogar nur einzelne Textbruchstücke wiederholt, um Zeilen zu vervollständigen, die sich ansonsten nicht in den metrischen Fluss einfügen würden. Diese Textvorlage muss mit alledem sicherlich, wie das von Lautenbacher kritisierte, ebenfalls aus der Feder Ponholzers stammende Libretto der *Hirten von Bethlehem*, als sehr unglücklich, ja plump bezeichnet werden.

Karl Kempfer strukturierte nun diesen Text, dem er eine instrumentale »Introduction« und, ähnlich, wie es auch Drobisch in seinem Werk *Charfreitag. Passionsmusik nach Worten der hl. Schrift* getan hatte, einen Einleitungs-Choral voranstellte, indem er ihn in drei große Abschnitte unterteilte, die er wiederum in Chorsätze sowie Soli und Ensemblenummern gliederte. Der Aufbau des Werkes stellt sich wie folgt dar:

110 Die Bühnenmusik der dortigen Passionsfestspiele, in deren Tradition sich Ponholzer stellt, war im Jahr 1810 von Rochus Dedler (1779–1822) auf den im gleichen Jahr entstandenen Text des Ettaler Benediktiners Othmar Weis (1770–1843) komponiert worden und hatte eine immense Breitenwirkung entfaltet. Vgl. hierzu Eugen Papst, »Dedler, Rochus«, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 3, Berlin 1957, S. 554. Tatsächlich ist für Oberammergau eine Aufführung des also textlich auf Anregung der dortigen Spiele entstandenen Oratoriums *Die Hirten von Bethlehem* Kempfers verbürgt; vgl. *Neuer bayerischer Kurier für Stadt und Land*, Nr. 5 vom 06.01.1865, S. 33. Auf die Tradition der Oberammergauer Festspiele nimmt auch der spätere Augsburger Diözesanpräses des Cäcilienvereines, Johann Nepomuk Ahle (1845–1924), der im zwischen Lauingen und Augsburg gelegenen Dillingen an der Donau zunächst als Musikpräfekt wirkte und somit wohl Kempfers Werke kannte, in seiner sehr schlichten *Weihnachtsfeier* Bezug. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass ihn auch Kempfers wenige Jahre zuvor entstandene *Hirten von Bethlehem* und dessen *Oratorium für den hl. Charfreitag* beeinflusst haben, wenn er bemerkt, dass dergleichen »lebende Bilder [...] nach Oberammergau's unübertrefflichem Muster jetzt immer häufiger werden.« Johann Nepomuk Ahle, *Weihnachtsfeier mit lebenden Bildern (Tableaux) nach einem älteren Texte bearbeitet*, Regensburg 1873.

111 Ponholzer, *Volksdramen*, S. VI.

Karl Kempfers *Oratorium für den heil. Charfreitag*

Nº Titel	Takte	Textbeginn	Bibelquelle
Introduction	1–23	–	–
Eingangschoral	1–24	Betrachte deines Meisters Leiden [Chor SATB]	–
1 Ecce homo.	1–48	Seht ihn, geißelt und gekrönt [Solo T]	Mt 27,27–31 Joh 19,1–5 (Lk 23,11)
	49–58	Er ist kein Sünder, ich finde keine Schuld an ihm. [Solo T + Chor SATB]	Joh 19,4
	59–81	Seht ihn, geißelt und gekrönt [Solo T]	–
Duett.	1–50	Alle diese Rutenhiebe, allen diesen bitter'n Hohn [Soli S, A]	–
	51–66	Drücke tief in uns're Herzen [Soli A, T, B + Chor SATB]	–
	67–94	Was wir gesündigt allzumal [Chor SATB]	–
2 Kreuzzug und Kreuzigung.	1–18	Doch nicht gesühnt ist seiner Gegner Geifer [Solo B]	–
	19–26	So zieh' denn hin, du Opferlamm [Chor S]	Joh 1,29
	27–41	Und seht! Erreicht ist nun die Schädelstätte [Solo A]	Mt 27,33 Lk 23,33
	42–49	Als schweigend er darniederlag [Chor A, T]	Mt 27,33 Joh 19,18 (Lk 23,33)
	50–65	Und endlich blickt von dem erhöhten Stamme [Solo S]	–
	65–74	Das Blut entströmt, sein Antlitz bleicht [Chor T, B]	–
	75–86	Hörst du deiner Mörder Schmähen [Soli S, A, T, B]	Mt 27,31–48 Lk 23,34
	87–95	Vater, ach, verzeihe ihnen [Solo T]	Joh 19,23–24
	96–153	Vor solcher Liebe hohem Meister [Chor SATB]	–
3 Jesu Tod, Kreuzabnahme und Begräbnis	1–115	Die Erde bebt, die Berge zittern [Soli S, A, T, B]	Mt 27,51–53 Lk 23,44–46 Joh 19,30
	116–127	Hört noch, ihr künftigen Geschlechter! [Solo B]	–
	128–139	Wahrlich! Er war ein Gerechter [Solo T]	Mt 27,54 Lk 23,47
	140–161	Und in düst'rer Abendstunde [Chor SATB]	Mk 15,42–47 Mt 27,57–61 Lk 23,50–53 Joh 19,38–42
Schluß.	1–18	Der du ruhst im Felsengrabe [Chor SATB]	–
	19–63	Dafür sei dir Ruhm und Ehre (Fuge) [Chor SATB]	–

Tabelle 1: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Aufbau des Werkes

Die »Introduction«

Mit einem in dreifachem Kanon geführten, weit ausgreifenden Klagemotiv, in welchem die konstituierenden Intervalle der Tonart c-moll gleich zu Beginn umrissen werden, eröffnet Kempter diesen Satz und lässt so von Anfang an keinen Zweifel über die Ausweglosigkeit und Dramatik der von ihm dargestellten Situation. Vor allem dieses Motiv wird, neben anderen Zitaten, von Kempter in der Folge auch zur Verzahnung der einzelnen Sätze verwendet.

Introduction.
Adagio non troppo.

[Clar. in B]
Solo. dol.

[p]

[VI. I & II]

[Vla., Vc. & Cb.]

[Vla.]

p

Notenbeispiel 1: Kempter, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Introduction, T. 1–6

Das Motiv umspielt gleichzeitig die Melodie des sich unmittelbar anschließenden Eingangs-Chorals, der wohl aus Kempters Feder stammen wird, sich jedoch in seiner klagenden Melodik an vertraute Elemente von Passionschorälen wie *O Haupt voll Blut und Wunden* und *O Jesu, all mein Leben bist du* anlehnt. Die imitatorische Verarbeitung des Motivs führt jedoch nicht zu einer sukzessiven Verdichtung, sondern schon nach nur wenigen Tönen zu einer Ausdünnung des Stimmengewebes, sowohl, was die Anzahl der Stimmen als auch die der verwendeten Instrumente anbelangt, um dann im Nichts »auszufransen« und in einer phrygisch anmutenden Schlusswendung der schließlich nur noch allein erklingenden Klarinette auf der Dominante zu enden. Nach einer kurzen, ruhigen Überleitung der Hörner, die die Einleitung der unter № 1. »Ecce homo« verwendeten Tenor-Arie »Seht ihn geißelt und gekrönt« vorwegnimmt, stellt dann die Klarinette gleich das Motiv dieser Arie vor. Unter Verwendung des klagenden Beginns des ersten Motives leitet Kempter unmittelbar in ein notengetreues Zitat der so charakteristisch mit synkopisch pulsierenden Streicherakkorden begleiteten Passage »hört Seraphim und *Cherubim*« derselben Arie über. Diese greift ihrerseits die bei den Worten »des Erlösers Scheiden« erklingende Melodie des Eingangs-Chorales auf. So stellt Kempter schon durch die wenigen Takte der instrumentalen Einleitung den Anspruch dieser Musik dar: Hier soll nicht nur in Art einer Ouvertüre das motivische Material des Oratoriums schon einmal vorab vergegenwärtigt werden, sondern vielmehr soll die Klage über den Tod

des Gerechten bis zu den Chören der Engel getragen werden. Doch auch diese erste Steigerung des Werkes bricht unmittelbar nach diesem Motiv ab, die Viola übernimmt wieder, beantwortet von nun beiden Klarinetten das einleitende Motiv, steigert es dann unisono mit Violoncello und Kontrabass, um wieder in das pulsierende Streichermotiv, grundiert von einem bedrohlichen Paukenwirbel, überzuleiten. Auch dieses Aufbäumen fällt jedoch sofort wieder in sich zusammen, und die Viola stellt ein letztes Mal über dem leise verklingenden, als letztes übrig bleibenden Paukenwirbel das Eingangsmotiv vor, mit dem die nur 23 Takte umfassende »Introduction« nunmehr zum Eingangs-Choral überleitet.

Der »Eingangs-Choral«

Adagio non troppo.

Das Anfangsmotiv der Arie wird hierbei sequenziert und bei der Wiederholung mit stärker angeschärften Akkorden begleitet; die Erwähnung des »schwachen Schilfrohes« in Jesu Hand – das sowohl auf die »Insignien« des Schmerzensmannes bei seiner Verhöhnung durch die Kriegsknechte als auch die Textstelle der auch auf die Passion bezogenen Gottesknechtslieder des Propheten Jesaja (Jes 42,1–4) verweist, was dann gleichzeitig die Assoziation eines »Reiches nicht von dieser Welt« (Joh 18,36) heraufbeschwört – führt angesichts der vor Augen geführten Leiden zu einem Stocken der Streicherbegleitung, die nun den Rhythmus der wiederholten Töne der Hörner übernimmt. Sie führt nach der Wiederholung der Aufforderung »hört ihr dieser Erde Kinder« zu dem großen und dennoch unbegleiteten Ausruf »hört Serafim und Cherubim«. Erst auf dem Schlusswort wird durch den entfernten Des-Dur-Akkord, den verselbständigten neapolitanischen Quartsextakkord der eben noch klar umrissenen Grundtonart c-Moll, mit der erwähnten synkopierten Streicherbegleitung wieder Boden gewonnen, was gerade durch die zweitaktig pausierende Begleitung dem exponierten, starken Ausruf große Dramatik verleiht.

Der »Heide« Pontius Pilatus wird durch die exponierte Verwendung des Tritonus, verzahnt mit dem einleitenden Klagemotiv der Klarinetten vorgestellt. Der Textdichter setzt hier wie auch bei anderen nur spärlich angedeuteten Handlungsverläufen die Vertrautheit der Hörer mit dem Passionsgeschehen voraus, indem er zur Person des Heiden keine weiteren Angaben macht. Seine Worte, keine Schuld an Jesus zu finden, die den Menschen und selbst den Engeln als gerade aus dem Mund des Heiden unerhörte Aussage zugerufen werden, leiten über zu einer imitatorischen, c-Moll-Tonleiterfiguren verwendenden Bestätigung durch den Chor. Dieser Einwurf endet dominantisch in G-Dur; lediglich ein gehaltenes g des zweiten Hornes bereitet die unvermittelte Wiederaufnahme des Tenor-Motives »Seht ihn, gegeißelt und gekrönt« in Es-Dur vor; die Sequenz des Motivs geht jedoch nun in ganztaktige Melodietöne über flächigen Streicherakkorden über, an denen sich Klarinetten und Hörner beteiligen. Nach einem relativ konventionellen Abschluss der Tenorlinie, mit der Kempter den Gestus einer großen Gesangsszene aufnimmt, führt er die Arie klanglich differenziert und mit einer bewusst reduzierten Instrumentation über das einleitende Hornmotiv zu Ende.

Duett

Das sich anschließende Duett wird mit einer getragenen Melodie der unbegleitet einsetzenden Klarinette eröffnet, wonach Sopran- und Alt-Solo sich im Vortrag der Textworte abwechseln (Notenbeispiel 3).

Einem angesichts der vertonten, auf die der Kreuzigung vorangehenden Folterungen Jesu bezugnehmenden Worte (Joh 19,1–3) sehr harmlos anmutenden Beginn steht eine Antwort der Altistin gegenüber, der Kempter sich nicht scheut, ihr

Al - le die - se Ru - ten - hie - be
 trug nur uns, nur uns zur Lie - be



Al - len die - sen bit - tern Hohn
 Got - tes ein - ge - bor - nen Sohn;

Notenbeispiel 3: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 1, T. 7–14

auch durch die Verwendung der Moll-Subdominante entstehende, charakteristisch-schmerzliche Intervalle anzuvertrauen, die aufgrund ihrer gefürchtet schlechten Singbarkeit als »*Diabolus in musica*« über Jahrhunderte in der Theorie verboten gewesen waren. Dennoch bleibt die Melodie trotz der Verwendung dieser plakativen »Kühnheit« weitestgehend belanglos; wieder verwendet Kempfer, ähnlich wie im Einleitungs-Choral, viertaktige Phrasen, die aber nun wirklich wörtlich wiederholt werden. Gerade angesichts der überraschenden Wendung, die sich noch zudem dem Text »Gottes eingebor'nen Sohn« genauso mäßig anpasst wie das erste Motiv den Rutenhieben, gereichen sie dem Duett nicht zum Vorteil. Erstmals bei dem Textwort »duldet« wird in T. 19 das bloße Abwechseln der Solisten durchbrochen und die beiden Singstimmen imitatorisch verzahnt eingesetzt, doch auch diese Verdichtung wird zugunsten des vorher durchgeführten Prinzips sofort wieder aufgegeben. Nach einer an das Motiv angelehnten Variante, die nur die Altistin allein vorträgt, leitet Kempfer zur ohne Zwischenspiel sich anschließenden zweiten Strophe über, die zunächst genau der ersten entspricht, in deren letzten Takten sich dann aber tatsächlich eine unabhängigere Stimmführung der beiden Solistinnen entwickelt, wie man sie sich schon vorher gewünscht hätte. Die Klarinette scheint den Satz wiederum zunächst völlig unbegleitet mit einer nach Moll eingetrübten Variante der einleitenden Phrase zu beschließen; diese führt jedoch plötzlich in einen doppeldominantischen C-Dur-Akkord, der einen nicht gleich zu überblickenden tonalen Raum eröffnet. In dieses C-Dur des sich über der zuvor bei der Anrufung der höchsten Chöre der Engel aufgetretenen Synkope der Streicher zum zweiten Takt hin zum Tutti steigenden Orchesters deklamiert der Chor bis auf das rhythmische Nachschlagen des zweiten Rufes tatsächlich in ganzen Noten – leider ansonsten ohne jede noch so kleine Entwicklung oder Veränderung recht hölzern – sein »Ja! Ja!«, welches dann zum f-Moll der Kontemplation des »Leidensbildes« Christi führt. Der Gesang des Chores wird dabei durch Akklamationen der Alt-, Tenor- und Basssolisten unterbrochen.

Nach einer kurzen Steigerung führt Kempfer die Stimmen in Seufzermotiven wieder in die Tiefe, um sie sich reumütig und – vom Orchester unbegleitet – vor dem für die Schuld der Menschen leidenden Gottessohn verbeugen zu lassen. Nach einer Fermate beklagt der Chor – nun tatsächlich einmal wohlthuenderweise nicht blockartig, sondern rhythmisch versetzt und mit einer bewegten Streicherfigur begleitet – seine Sünden und lobt den Erlöser für seine Tat.

№ 2. Kreuzzug und Kreuzigung

Aus einem liegenden g der zweiten Geige und der signalartig repetierten Oktave der beiden Hörner entsteht die rhythmisch an einen Trauermarsch gemahnende Gesangslinie des Basssolisten, der zunächst nur auf diesem Ton rezitierend den blinden Eifer der Hohenpriester und des Volkes beklagt. Durch aus dem Ton entstehende, schweifende Linien der begleitenden Streicher, die der Solist dann übernimmt, entwickelt sich über verschiedene motivische Anklänge nach und nach wieder eine fließendere, klagendere Melodik, die nach 18 Takten wieder in die Melodie des Eingangs-Chorales mündet.

18 *Adagio non troppo.*
 [Tutti.] *p*
 So zieh denn hin, so zieh denn hin, so zieh denn hin, du Op - fer - lamm,
 [B. Solo]
 Kreu - zes - zug.
 Kl. I
 Kl. II *p*

Notenbeispiel 4: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 2, T. 18–22

Die Chormelodie wird nun jedoch schon bei ihrem ersten Auftreten diesmal im Chorsopran nur von den hohen Streichern begleitet, und dies auch deutlich bewegter als bei ihrem ersten Auftreten als Eingangs-Choral des Oratoriums, womit Kempfer der fortgeschrittenen Entwicklung der Handlung und auch der in der Zwischenzeit erreichten rhetorischen Ebene Rechnung trägt. Der Choral wird jedoch nach seiner ersten Strophe unterbrochen, da nun die Schädelstätte erreicht ist, was die Altsolistin quasi rezitativisch zu einer wiederum reduzierten und charakteristischen Streicherbegleitung kommentiert. Ihr Bericht greift dabei auf motivische Bruchstücke zurück, derer sich der Basssolist zu Beginn des Satzes auch schon zu den Worten »der Priester und des Volkes blinder Eifer« bedient hatte. Statt der schmerzlichen und dann wiederum ins Nichts einer Generalpause laufenden Harmonisierung der ersten Stelle erfährt die Melodie in diesem Falle eine Intensivierung durch die unisono geführten beteiligten Stimmen.

Karl Kempfers Oratorium für den heil. Charfreitag

[S. Solo.] [A. Solo.] **Moderato.**

auf sich nahm! [*mf*] Und seht, und seht! Er - reicht ist nun die Schä - del - stät - te, der
 Klei - der wird der heil - ge Leib, der heil - ge Leib be - raubt

[+ Vc. & Cb.]
 [Vc. & Cb.]

Notenbeispiel 5: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 2, T. 26–33

Die sich daran anschließende, von den Chortönen vorgetragene zweite Strophe des Chorals beginnt leise, erfährt ihre erste Steigerung durch Hinzuziehung der Choraltistinnen, die die Melodie ab der zweiten Hälfte der ersten Choralzeile unisono verstärken und wird dann, den Text ausdeutend, zur Darstellung der Hammerschläge im *forte* weitergeführt. Hierzu komponiert Kempfer eine wilde Begleitung durch die Streicher, die vor dem Hintergrund starker, jedoch dynamisch sogleich wieder zurückgenommener Bläserakkorde abläuft.

Die dramatischen Hammerschläge der Unisono-Triller und -Figuren aller Streicher gehen über in eine *pizzicato*-Begleitung, die dann auch versiegt, als die Solo-Sopranistin hervortritt, um gleichfalls rezitativisch und nur punktuell von

[A. & T.]

Ham - mer - schlag auf Ham - mer - schlag, tönt Ham - mer - schlag auf Ham - mer - schlag.

[Pk.] *f*

[Str.] *f arco* *p pizz.*

Notenbeispiel 6: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 2, T. 46–50

den Streichern begleitet auf die Leiden Mariens unter dem Kreuz hinzuweisen. Gespenstisch anmutende, einstimmige Passagen des Männerchores leiten trugschlüssig zur Frage der Solisten über, ob es unter den fortgesetzten Schmähreden seiner Mörder Jesus überhaupt möglich sein könne, Gnade walten zu lassen, was doch eigentlich »seiner Sendung Ziel« gewesen sei. Der Tenorsolist singt die erlösende und den Textdichter offensichtlich erstaunende Antwort Jesu:

[f] Nein! Du hörst ihr Schmä-hen nicht, dei-ne Fein-des-lie-be spricht:
 [Ten. Solo] Va - ter! Ach! Ver -
 [+ 2 Kl.]
 ze - he ih - nen, Va - ter, laß die Stra - fe ruh'n, denn seit ih - res Grolls Be - gin - nen

Notensbeispiel 7: Kempster, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 2, T. 83–94

Mit einer in T. 97 beginnenden und nahezu den (in den rhythmischen Werten verkürzten) Krebs des das Leiden Jesu vorwegnehmenden Eingangsmotivs der »Introduction« entsprechenden Passage leitet Kempster dann zur Antwort des verwunderten Betrachters über, die der Chor vorträgt.

[Kl. I]
 [Chor] Vor sol-cher Lie-be ho - hem Meis-ter ent-flich'nder Ra-che schwar-ze Geis-ter;
 [Kl. II]
 f

Notensbeispiel 8: Kempster, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 2, T. 98–103

Diese Verwunderung mündet in Dankbarkeit, dass alle Menschen von Gott gleich geliebt und im Blut seines Sohns nun erlöst sind. Die Verwunderung über das so opferbereit vergossene Blut zeigt sich in einer etwas gewaltsamen Modulation des gesamten Chores ab T. 122 mit Auftakt über F⁷ nach B-Dur und G⁷ nach C-Dur, die sich phrygisch zur Dominante von d-Moll öffnet, woraufhin die Solisten voller Dankbarkeit die dadurch erreichte Reinigung von Sünden besingen. Dies wird von dem von Klarinetten, Hörnern und Streichern begleiteten Chor im *piano* aufgegriffen und in einer der wenigen, melodisch schwärmerischeren Stellen nach F-Dur abkadenziiert. Ein mit einem ab T. 142 solistisch hervortretenden Cello apart instrumentiertes Nachspiel greift diese Motivik auf und führt den Satz ebenfalls *piano* zu Ende.

№ 3. Jesu Tod, Kreuzabnahme und Begräbnis

Das volle Orchester stellt die Sterbestunde Jesu dramatisch vor: Vor einem immer wieder aus dem *pianissimo* ins *forte* ausbrechenden Paukenwirbel und gegeneinander verschobenen, den Grundton *d* in verschiedenen Oktavlagen markierenden Synkopen der Streicher blitzen über dem Orgelpunkt der Bassinstrumente starke Vorhaltsakkorde des restlichen Orchesters auf.

№ 3. Jesu Tod, Kreuzabnahme und Begräbnis.
Allegro.

The musical score is for the third movement, 'Jesu Tod, Kreuzabnahme und Begräbnis', in Allegro tempo. It features a complex orchestration with percussion (Pk.), strings (I, VI, Vle., Vc. Kb.), and woodwinds (Horn, Clarinet, Trumpet). The score is divided into three measures, each with a dynamic marking: *pp*, *f*, and *pp*. The percussion part is marked with a 'tr' (trill) and a 'tr' (trill) symbol. The woodwind parts are marked with '+ 2. Hrn & B. Pos.' and '+ 2 Kl., 2 Tr. & 1. Hrn'. The string parts are marked with 'p' and 'f' dynamics. The woodwind parts are marked with 'p' and 'f' dynamics. The percussion part is marked with 'pp', 'f', and 'pp' dynamics. The woodwind parts are marked with 'p' and 'f' dynamics. The string parts are marked with 'p' and 'f' dynamics.

Notenbeispiel 9: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 3, T. 1–6

Nach acht Takten kommt die Szene kurz zur Ruhe, indem alle Blechblasinstrumente bis auf die Bassposaune das *a* der Dominante in Viertelnoten wiederholen, woraus sich dann ein weiteres unwirsches Motiv entwickelt, das den Satz in der Folge immer wieder zerreißen soll. Dieses Motiv tritt zunächst rhythmisch versetzt auf:

Musical score for Notensbeispiel 10, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic structure with many rests and dynamic markings, including a prominent 'f' (forte) marking. The notation includes various note values, accidentals, and articulation marks.

Notensbeispiel 10: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 3, T. 7–16

Im späteren Verlauf des Satzes erscheint es dann durch die Hinzufügung von Vorschlagnoten in noch wilderem Gestus:

Musical score for Notensbeispiel 11, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic structure with many rests and dynamic markings, including a prominent 'f' (forte) marking. The notation includes various note values, accidentals, and articulation marks, with some notes marked with trills and slurs.

Notensbeispiel 11: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 3, T. 31–37

Bei seinem ersten Auftreten leitet das Motiv in die Tonleiterpassage, die die Altsolistin beim Erreichen der Schädelstätte und der Aufteilung der Kleider verwendet hatte, über, um nach unwirschen, großen Akkorden und rhetorischen Pausen den Einsatz des Bassolisten vorzubereiten. Dieser besingt die dramatischen Naturerscheinungen, die mit dem Sterben Jesu einhergingen, mit raschen dynamischen Wechseln. Das Zittern der Berge und das Beben der Erde wird durch die zuvor gezeigte, unwirsch auftretende Motivik dargestellt und vergegenwärtigt. Den »gewaltigen Ruf« Jesu »Es ist vollbracht« stellt Kempfer dann allerdings nicht durch den Solisten, sondern überraschenderweise durch die Bässe des Chores dar, die nach einem *forte*-Einwurf des vorher pausierenden Orchesters besondere Eindringlichkeit erlangen.

Ein in Melodik, Harmonik und Instrumentierung dem Anfangsteil der Arie entsprechender Abschluss leitet die dramatische Darstellung der Sterbestunde Jesu in ein Soloquartett über, in dem die Bedeutung des ebenfalls zerrissenen Vorhanges im Tempel betrachtet wird. Hierin wird die christologische Dimension des Geschehens deutlich: Jesus Christus offenbart sich als der Sohn Gottes. Die zuvor so wild bewegte Streicherfigur kommt zur Ruhe und weicht einer leicht bewegten Linie der ersten Geige, unter der nur noch beim Zerreißen des Vorhanges selbst ein in den tiefen Streichern aufrollender Triller an das vorherige Inferno

erinnert, währenddessen der Chor, begleitet von schweifenden Streicherfiguren, den Symbolcharakter dieser Begebenheit erläutert.

In einem zwölftaktigen Andante, in dem der Basssolist die Motivik der Tenor-Arie »Seht ihn« aufgreift, stellt er nun nach dem Zitat des »Heiden« die Aussage des betroffenen römischen Zenturios, der zum Zeuge des Sterbens Jesu und der es begleitenden Umstände wurde, in den Mittelpunkt. Hierin wird den Zuhörern das christologische Bekenntnis vor Augen geführt, welches mit der bereits vorangegangenen Heilzusage zur Kernaussage der Passion wird.

Wieder leitet hierbei das die Introduction beherrschende Motiv der Klarinette zum Bekenntnis des Zenturios über, das sehr holzschnittartig in langen Notenwerten rezitierend, von der synkopierten Begleitung der Streicher getragen wird, die an die höhere Bedeutung des Geschehens gemahnt. Diese Passage wiederum geht über in ein genaues Zitat der Parallelstelle mit der Feststellung des Pontius Pilatus, keine Schuld an Jesus finden zu können, die diesen jedoch dennoch nicht vor seiner Verurteilung bewahren konnte. Auch hier leitet die zweitaktige Reminiscenz des klagenden Motivs der Klarinette, begleitet von einer Vorhaltsharmonik der Streicher, ein weiteres Mal zur Melodie des Eingangs-Chorales über, dessen Begleitung weiter an Bewegung zunimmt. Die vom Sopran vorgetragene Chormelodie wird durch beide Klarinetten sowie alternierend die Violen bzw. die zweiten Violinen *colla parte* verstärkt und von der ersten Violine mit seufzenden Synkopen kommentiert.

142 *p*

Sopr. Und in düst - rer A - bend - stun - de sinkt sein Leib vom Kreuz he - rab;

I *p*

VI. *p*

Vlc. *p*

Vc. *p*

Kb. *p pizz.*

Notenbeispiel 12: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 3, T. 142–145

Die zweite Strophe des Chorals stellt die Chormelodie im Alt des Chores, immer noch von der Viola in rhythmisch pointierten Doppelgriffen im *pizzicato* mit einigen kleinen Umspielungen und beiden Klarinetten verstärkt, vor, während der Sopran hierzu einen kontrapunktierenden Diskant beisteuert; dieser wiederum wird von einer oft in Terzen, Klauselfiguren oder Komplementärintervallen geführten Linie im Tenor begleitet. Die tiefen Streicher lockern den harmonischen Bass, den auch der Chorbass übernimmt, rhythmisch auf. Die

zweite Geige umrankt den Cantus firmus mit einer bewegten, mit Nebennoten versehenen Arpeggiofigur, während die erste Geige ebenfalls *pizzicato* in großen Doppel- und Tripelgriffen in weiter und höherer Lage die Harmonie verstärkt.

150 Solo.

Sopr. Und in düst - rer A - bend - stun - de sinkt sein Leib vom Kreuz he - rab;

A. Und in düst - rer A - bend - stun - de sinkt sein Leib vom Kreuz he - rab;

T. Und in düst - rer A - bend - stun - de sinkt sein Leib vom Kreuz he - rab;

B. Und in düst - rer A - bend - stun - de sinkt sein Leib vom Kreuz he - rab;

I. *pizz.*

II. *pizz.*

Vle. [*arco*] *pizz.*

Vc. Kb. [*pizz.*]

Notenbeispiel 13: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Nr. 3, T. 150–153

Die klagende Kantilene der Soloklarinette, die – nach ihrer erneuten Begleitung durch die Vorhalte der Streicher – wieder wie bei ihrem ersten Auftreten unbegleitet in tiefer Lage auf der Dominante endet, beschließt den Satz.

Schluss

Der festliche Schlusssatz beginnt mit einem homophonen, wieder nahezu völlig gleichrhythmisch gesetzten und von allen Bläsern, jedoch nur den tiefen Streichern, den Violen hierbei mit Doppelgriffen, begleiteten Choral. Der wiederum sehr statische und unentschlossene, melodisch und harmonisch durchaus ein wenig befremdliche Choral bleibt nicht bei der Grabesruhe des Karfreitags stehen, sondern betont die Gewissheit, durch die Kreuzesnachfolge ebenfalls »den Himmel« zu erlangen. Das Oratorium stellt sich dadurch in die erzählerische Tradition des Lukas- und des Johannesevangeliums, in welchen der leidende Gerechte am Kreuz erhöht wird, um die Macht, Wahrheit und Herrlichkeit Gottes zu offenbaren.

Der Choral leitet nach 18 Takten in eine recht frei gehandhabte Fuge über, die diese Apotheose und die aus ihr erwachsende Zuversicht zum Ausdruck bringen und dem Oratorium einen festlichen Abschluss verleihen soll.

19 **Allegro.**

Da - für sei dir Ruhm und Eh - re mei - ne Le - bens - zeit und Ruhm

24

Da - für sei Dir Ruhm und Eh - re mei - ne gan - ze
Ruhm und Eh - re mei - ne Le - bens - zeit und Ruhm in E - wig -
Le - bens - zeit und Ruhm in E - wig - keit.
in E - wig - keit. Da - für sei dir Ruhm und Eh -

Notenbeispiel 14: Kempfer, *Oratorium für den heil. Charfreitag*, Schluss [Fuge], T. 19–28

Das Motiv wird von T. 19 bis T. 31 in der Grundtonart C-Dur durchgeführt, wobei der Bass in T. 27 ein weiteres Mal einsetzt und das Ende der ersten Durchführung nach e-Moll wendet. Die Durchführung des Themas in dieser Tonart schließt sich ohne Zwischenspiel in T. 31 an, wobei nur die drei Oberstimmen mit Beantwortungen einsetzen und der Abschluss des vorherigen Basseinsatzes quasi als vierte Stimme fungiert, über der sich dieses Geflecht entspinnt. Klarinetten und Streicher werden hierzu *colla parte* geführt; die Schlusskadenz der ersten Durchführung wird durch festliche Akkorde der Blechbläser markiert, von denen sich die beiden Hörner dann ab T. 27 sporadisch an der Verstärkung der Singstimmen bzw. deren Grundierung mit Akkorden beteiligen.

Die während der ersten Durchführung vorgestellten kontrapunktierenden Motive werden zunächst beibehalten. In T. 38 wendet Kempfer die Entwicklung nach G-Dur, und die dritte Durchführung beginnt nun in T. 39 im *piano*, grundiert durch einen vom zweiten Horn und den Kontrabässen gehaltenen und durch einen Paukenwirbel im *pianissimo* verstärkten Orgelpunkt, in dieser Tonart. Eine mit einem Crescendo versehene kleine Engführung führt ab T. 43 zu einer wieder eher choralartigen, von freudigen Violinfiguren umspielten Abschluss, bei dem durch die zuletzt wieder recht langen Notenwerte des Chores in festlich-

strahlendem C-Dur und begleitet vom Tutti des Orchesters das im Text zum Ausdruck gebrachte »Fortklingen« des Lobliedes in Ewigkeit evoziert wird.

Insgesamt kann man dem Kempfer'schen Oratorium nicht eine gewisse Gewandtheit in der Instrumentation absprechen, wie sie ihm ja auch in Rezensionen seiner weiteren Werke stets zugesprochen wurde. Dennoch hinterlässt sein *Oratorium zum heil. Charfreitag* zumindest teilweise einen eher befremdlichen Eindruck. Gerade die nicht alltäglichen, gediegenen, nicht selten geistreichen Ideen in der Behandlung des Orchesters und fraglos auch die Beherrschung des kompositorischen Handwerkes stehen oft neben völlig ungeschmeidigen, statischen oder unmotivierten melodischen und harmonischen Entwicklungen. Man kann angesichts dieses Werkes, das ja zu einer Zeit entstand, in der Kempfer möglicherweise schon gesundheitlich beeinträchtigt gewesen sein mag, ermessen, was sein Biograf Josef Lautenbacher mit seiner Formulierung andeuten wollte, dass der Komponist durch die Nöte seines Lebens oft gezwungen gewesen sei, »das Brett da zu bohren, wo es am dünnsten ist«. Das auch von der zeitgenössischen Presse immer wieder loblich erwähnte Bestreben Kempfers, auch für kleinere und kleinste Verhältnisse adäquate, ausführbare und dennoch gediegene Kirchenmusik zu schaffen, vermag dabei nicht die zahlreichen, holzschnittartigen Momente der Komposition zu rechtfertigen. Das Oratorium, das für eine Aufführung des Gesellenvereines entstanden war, fand später vor allem in schulischem Kontext, aber auch, wie in Eger, als Grabmusik eine gewisse Resonanz. Den Gegebenheiten an Schulen wie auch an Landkirchen kam es durch seine – zumindest, was den Chorsparten anbelangt – praktikablen Stimmen entgegen, wenngleich Kempfer selbst am Benediktinergymnasium St. Stephan den Zeugnissen zufolge wohl auch mit den meisten Jahrgängen deutlich schwierigere Partituren bewältigt hätte.¹¹² Dennoch haftet dem Werk weniger das Bescheiden auf einfache Verhältnisse als – bei aller instrumentatorischen Raffinesse und Sauberkeit einerseits – eine vor allem in den Gesangsstimmen teilweise befremdlich skizzenhafte Vorläufigkeit an. Insgesamt ist es aufrichtig zu bedauern, dass sich die – was auch die begeisterten Rezensionen dieser Werke vermuten lassen – wohl deutlich interessanteren und wertvolleren Oratorien Kempfers *Maria, die Mutter des Erlösers* sowie *Johannes der Täufer*, die eigentlich hätten vorgestellt werden sollen, bis heute unserem Zugriff entziehen. Somit soll hierdurch dieses kleine und unbekanntere Werk vorgestellt werden, um sowohl eine Lücke in der Biografie Kempfers als auch der Geschichte des Bistums Augsburg zu schließen und die bürgerliche Musikpflege anhand dieses von der Pädagogik Pöhlhölzlers geprägten Werkes zu beleuchten. Hiermit kann vielleicht gleichzeitig auch der Weg zur weiteren Erforschung der anderen oratorischen Werke Kempfers bereitet werden.

¹¹² Vgl. [Dr. A.][Joseph von Ahorner?], »Umschau«, S. 70.

Maik Hoppe

Max Zengers *Kain* – Zwischen Oper und Oratorium

Das 1867 uraufgeführte Oratorium *Kain* des Münchener Komponisten Max Zenger (1837–1911), das von Zeitgenossen nicht nur als musikalisch herausragend, sondern ebenso als eine auf Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) aufbauende Weiterentwicklung der Gattung Oratorium angesehen wurde, ist heutzutage wahrscheinlich vollständig in Vergessenheit geraten. Auch Zenger selbst, dessen Werke, vor allem seine Opern, zu seinen Lebzeiten und darüber hinaus deutschland- und europaweit aufgeführt wurden, sucht man auf den Spielplänen unserer Zeit vergeblich. Der folgende Text soll zunächst einen Überblick über Leben und Werk Zengers bieten, um danach einen Blick auf sein wohl erfolgreichstes Werk – das Oratorium *Kain, nach Byron's Mysterium frei bearbeitet von Theodor Heigel* – zu werfen. Zunächst soll es dabei um die literarische Vorlage – *Cain, a Mystery* – von Lord Byron (1788–1824) und deren Bearbeitung gehen, wobei die Autorschaft Theodor Heigels bzw. die korrekte Zuschreibung des Werkes nicht gesichert ist.¹ Im dritten Teil beschäftigt sich dieser Aufsatz mit der musikalischen Verarbeitung des Stoffes, woraufhin im vierten und fünften Abschnitt die zeitgenössische Rezeption dargestellt und das Werk in den Gattungskontext eingeordnet wird.

1. Der Komponist

Max Zenger wurde 1837 in München als Sohn des Jura-Professors Franz Xaver Zenger und seiner Frau Karoline, geb. Zaiger, geboren. Bis auf seinen Bruder Gustav starben alle anderen seiner sechs Geschwister bereits im Kindesalter. Zenger besuchte das Münchener Maximiliansgymnasium, wo er 1855 das Abitur ablegte. Er nahm zunächst ein Philosophie-Studium an der Münchener Universität auf und trat dort dem Corps *Isaria* bei. Philipp Allfeld, der 1915 Zengers Nekrolog verfasst hat, gibt an, dass Zenger bereits in jungen Jahren über ein ausgeprägtes

¹ Ich benutze weiterhin dennoch den Namen Heigel bzw. Theodor Heigel für den Librettisten.

musikalisches Talent sowie möglicherweise über ein absolutes Gehör verfügte.² Neben seinem Studium – welches er nach nur einem Jahr abbrach – nahm Zenger Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Ludwig Stark (1831–1884) und schrieb bereits erste eigene Stücke. Nach Abbruch seines Studiums 1859 reiste er – wohl auf Geheiß seines Vaters – nach Leipzig, um sich dort am Konservatorium bei Ernst Friedrich Richter (1808–1879) vorzustellen. Richter erklärte ihn nach Durchsicht seiner Kompositionen – unter anderem einer Symphonie, die Zenger später als Jugendwerk betitelte und nicht zu seinem eigentlichen Opus zählte – als »technisch fertigen Musiker«³. Zenger blieb für ein Jahr in Leipzig und wohnte dort unter anderem Proben des Gewandhausorchesters unter Julius Rietz (1812–1877) bei und kehrte 1860 wieder nach München zurück. Neben ersten Erfolgen als Komponist – z. B. mit *Szenen aus Goethes Faust*, komponiert wahrscheinlich 1859 in Leipzig – leitete er ab 1860 die Münchener Bürgersängergesellschaft und arbeitete als Musikreferent zunächst bei der *Süddeutschen Zeitung* und ab 1865 auch bei den *Münchener Neuesten Nachrichten*, wo er bis 1868 das Musikreferat leitete. Seine 1863 uraufgeführte erste Oper *Die Foscari* (Libretto: Gustav Zenger & Felix Dahn) hatte wohl »für ein Erstlingswerk wünschenswert[en]«⁴ Erfolg, jedoch gelang ihm erst mit der Uraufführung des *Kain* 1867 ein über die Grenzen Münchens hinausreichender Durchbruch. Von 1868 bis 1869 wirkte er als Kapellmeister am Stadttheater Regensburg, bevor er 1869 von König Ludwig II. als Musikdirektor an die Münchener Hofbühne berufen wurde. 1868 wurde seine zweite Oper *Ruy Blas* (Libretto: Th. Heigel nach Victor Hugo) zunächst in München uraufgeführt und im Folgenden deutschlandweit mehrfach aufgenommen. 1872 nahm er die Stelle als Hofkapellmeister am großherzoglichen Hoftheater in Karlsruhe und damit die Nachfolge Hermann Levis (1839–1900) an. Aufgrund von persönlichen und künstlerischen Differenzen mit dem Theaterleiter, einem gewissen Dr. Köbele, die teilweise als »erste Anfänge [einer] geistigen Erkrankung«⁵ Köbeles, teilweise als Beginn einer schweren, nicht näher umschriebenen Krankheit Zengers⁶ überliefert wurden, kehrte Zenger bereits 1875 nach München zurück. Während seiner Zeit in Karlsruhe schloss er seine erste Ehe mit Maria Holzer, einer E Levin des Hoftheaters.

2 Vgl. Philipp Allfeld, »Max Zenger«, in: *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog*, hrsg. von Anton Bettelheim, Bd. 17, Berlin 1915, S. 305: »[E]r konnte schon als Kind jeden gespielten oder gesungenen Ton mit absoluter Sicherheit bezeichnen.«

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Vgl. Hugo Riemann, »Zenger, Max«, in: *Musiklexikon*, bearb. von Alfred Einstein, Berlin ¹¹1929, S. 2077; Barbara Eichner, »Zenger, Max«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21392>, (zuletzt aufgerufen am 16.10.2020).

Nach zwei Jahren in München, in denen er vor allem von der Komposition (z. B. seiner dritten Oper *Wieland der Schmied*) lebte, übernahm Zenger 1877 die Leitung des Akademischen Gesangsvereines München und dirigierte ab 1878 zusätzlich den Münchener Oratorienverein. 1880 wurde er als Dozent an die Akademie der Tonkunst in München berufen, wo er zunächst Chorgesang, später auch Sologesang, Harmonielehre und Musikgeschichte unterrichtete. Aufgrund seiner »Verdienste um die Musik«⁷ verlieh ihm Ludwig II. 1882 den Titel »Professor der Musik«. 1897 wurde er anlässlich seines 60. Geburtstages zusätzlich zum Doctor *honoris causa* der philosophischen Fakultät der Universität München ernannt. Nach dem Tod seiner ersten Frau im Jahre 1888 heiratete Zenger 1892 ein weiteres Mal. Seine zweite Frau, Susanna Reißner, verstarb im Herbst 1897 bei der Geburt ihres dritten gemeinsamen Kindes. 1901 erschien seine vierte Oper *Eros und Psyche* (Libretto: Willhelm Schriefer), die sich für einige Jahre im Repertoire mehrerer deutscher Opernhäuser hielt. 1907 wurde er zum Ritter des Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft ernannt, was eine der höchsten Ehrungen für einen Künstler dieser Zeit bedeutete. Sein letztes, über die Grenzen Münchens hinaus erfolgreiches Werk waren die 1872 komponierten, aber erst 1904 uraufgeführten Rezitativ-Ergänzungen zu Étienne-Nicolas Mehuls (1763–1817) Oper *Joseph in Ägypten*. Seine letzten Lebensjahre widmete Zenger vor allem dem Verfassen seiner posthum erschienenen *Geschichte der Münchener Oper*. Am 16. November 1911 verstarb er, anscheinend nach längerer Krankheit.

Dass Zenger, obwohl heute in Vergessenheit geraten, zu seiner Zeit eine prominente und relevante Person, zumindest des Münchener Musiklebens, war, zeigt, dass am folgenden Tag in mehreren Zeitungen, z. B. den *Münchener Neuesten Nachrichten* sowie durch Straßenanschlüge über den Verlust eines »ausgezeichneten Musikers«⁸ berichtet wurde und die Nachricht über seinen Tod in ganz München für Aufsehen und Trauer sorgte.

2. Das Libretto

a) Lord Byrons Vorlage und die Bearbeitung durch Theodor Heigel

Die Textvorlage für Zengers wohl bekanntestes und erfolgreichstes Werk, das Oratorium *Kain*, ist – so der Titelaufdruck – eine durch Theodor Heigel angefertigte, freie Bearbeitung von Lord Byrons *Mysterium*. Der freien Bearbeitung liegt das 1821 erschienene Werk *Cain – A Mystery*⁹ des britischen Dichters George Gordon Noel Byron, 6th Baron Byron (1788–1824), zugrunde. Die zu dieser Zeit einzige

⁷ Allfeld, »Zenger«, S. 307.

⁸ Ebd.

⁹ Der vollständige Titel lautet: *Cain – A Mystery: with Notes, wherein the Religion of the Bible is Considered, in Reference to Acknowledged Philosophy and Reason*.

vorliegende deutsche Übersetzung und damit sehr wahrscheinlich der von Heigel zur Bearbeitung herangezogene Text stammt von Adolf Böttger und war 1855 in Leipzig erschienen.¹⁰ Dass Heigel den Text von Byron selbstständig übersetzt und bearbeitet hat, ist weniger wahrscheinlich, weil er in seiner Autobiografie vor allem Französischkenntnisse angibt.

Byrons Werk bezieht sich auf die in Gen 4,1–16 erzählte biblische Geschichte von Kain und Abel, den beiden Söhnen Adams und Evas. Nach der Versuchung Evas durch die Schlange und die anschließende Vertreibung der beiden aus dem Garten Eden lassen sich Adam und Eva vor den Mauern des Paradieses nieder und Eva gebiert die zwei Brüder Kain und Abel (Gen 4,1 f.). Da Gott die ihm von Abel dargebrachten Opfer denen seines Bruders Kain vorzieht, erschlägt Kain seinen Bruder aus Eifersucht (Gen 4,8) und wird daraufhin von Gott verflucht und verbannt (Gen 4,11–16).

Die in der Bibel gerade einmal 16 Verse umfassende Erzählung wird von Byron zu einem dreiaktigen Bühnenwerk erweitert. Byron bezieht sich dabei im Vorwort zu diesem Werk direkt auf die Tradition der Mysterienspiele,¹¹ also der innerhalb oder außerhalb der Kirche erfolgten Aufführung von »religiösen oder parareligiösen« Geschichten oder Gleichnissen, die spätestens seit dem Mittelalter als meist volkssprachliche Darbietung mit edukativem Charakter belegt sind.¹² Er evoziert damit also eine über die dramatische Handlung hinausgehende, tiefere Bedeutung. Byron geht in seiner Adaption der Geschichte weit über die Bibel hinaus. So fügt er nicht nur der Familie Kains die beiden Schwestern und Ehefrauen Kain und Abels, Adah und Zillah¹³ sowie zwei Kinder Kains und Adahs, ihren Sohn Enoch¹⁴ und eine unbenannte neugeborene Tochter hinzu, sondern verhandelt an der biblischen Geschichte vom ersten Mord der Menschheitsgeschichte übergreifende theologische und philosophische Fragen.

Während Adam und Eva sowie Abel, Zillah und Adah die Gebote Gottes befolgen und ihm opfern, ringt Kain von Anfang der dramatischen Handlung an mit seinem Glauben. Er sieht Gott nicht als väterliche Figur, sondern als kalten, unnahbaren Herrscher, der nicht Liebe gibt, sondern Gehorsam fordert und die gesamte Familie und alle ihre Nachkommen – also die gesamte zukünftige Menschheit – für das Fehlverhalten Evas, das Essen der Frucht vom Baum der Erkenntnis, bestraft. Lucifer taucht auf und verspricht Kain Einsicht und Antworten auf seine Fragen, wenn er ihn als seinen Meister anerkennt. Kain sagt sich,

10 *Byron's sämtliche Werke*, hrsg. von Adolf Böttger, Leipzig 1855, Bd. 7.

11 Vgl. Harding Grant, *Lord Byron's Cain. A Mystery*, London 1830, S. v.

12 Vgl. Franz Körndle, »Liturgische Dramen, geistliche Spiele«, in: *MGG2 Sachteil 5* (1996), Sp. 1388–1412.

13 Adah und Zillah sind zwar ebenfalls biblische Namen – vgl. Gen 4,19 – sie sind jedoch dort die Gemahlinnen Lamechs, eines späteren Nachkommen Kains.

14 Enoch (auch »Henoch«) ist auch in der Bibel der Sohn Kains, vgl. Gen 4,17.

trotz der Warnungen seiner Schwester/Frau Zillah, von Gott und seiner Familie los und folgt Lucifer. Die beiden reisen zunächst in den Weltraum (*The Abyss of Space*, II/1), wo Lucifer Kain verschiedene andere Welten neben seiner eigenen zeigt, und danach in die Unterwelt bzw. das Totenreich (*Hades*, II/2), in dem Kain zum einen auf die Seelen der von Gott Verdammten und zum anderen auf die Seelen riesiger Kreaturen trifft, die laut Lucifer vor den Menschen auf der Erde lebten.¹⁵ Gerade in diesem zweiten Akt, in dem lediglich Lucifer und Kain auftreten, verhandelt Byron elementare theologische Fragen: Was ist gut, was ist böse? Was ist der Teufel und welche Rolle spielt er in Bezug auf Gott? Ist er ein ebenbürtiger Widersacher? Wenn ja, ist er dann ebenso allmächtig und was ist sein Ziel? Ist Gott freundlich und milde oder kalt und strafend? Was passiert nach dem Tod? War der Sündenfall von Gott geplant? Wenn ja, warum hat er Adam und Eva dann dafür bestraft? Wenn nicht, ist Gott dann wirklich allwissend? – Alles Fragen in Bezug auf die sogenannte Theodizee. In dem Gespräch zwischen Lucifer und Kain wird auch deutlich, dass Kain neidisch auf seinen Bruder Abel ist, weil Gott dessen bedingungslosen Glauben und seine Opfer lieber hat als ihn. Dieses wird aber von Lucifer als Gottes Wunsch nach Gehorsam und nicht nach Liebe gedeutet, was bei dem zweifelnden Kain auf offene Ohren trifft.

Nach der Rückkehr zu seiner Familie vor die Mauern Edens ist Kain von noch tieferen Zweifeln an seinem Glauben erschüttert, erklärt sich aber – vor allem auf Bitten Adahs – bereit, mit seinem Bruder Gott ein Opfer darzubringen. Nachdem Gott erneut das Opfer Abels, jedoch nicht Kains Opfertieren annimmt, kommt es zum Streit der Brüder: Kain will sich keiner höheren Macht mehr beugen und bezweifelt die Güte und Liebe Gottes. Im Zorn will er nicht nur seinen eigenen, sondern auch Abels Altar zerstören. Abel stellt sich ihm in den Weg und wird von Kain im Affekt erschlagen. Auch Kains Monolog nach dem Tod Abels stützt diese Annahme: Kain versteht zunächst nicht, was geschehen ist, und als er erkennt, dass sein Schlag Abel getötet hat, bereut er seine Tat sofort und betrauert den Tod seines Bruders. Bevor Kain durch einen Engel Gottes verbannt und verflucht wird, verstößt ihn auch seine Familie, zuvorderst seine Mutter Eva. Auch in diesen Teil des Werkes webt Byron eine zentrale theologische Frage: Geschieht alles nach Gottes Willen? War der Mord an Abel gut, weil er von Gott gewollt war? Wenn ja, warum sollte man Kain dann bestrafen? Und wenn nicht und wenn Gott wirklich allmächtig ist, warum hat er den Mord nicht verhindert?

Auf der narrativen Ebene folgt Heigel in seiner Libretto-Bearbeitung weitestgehend der Vorlage Byrons, kürzt den Text jedoch sehr stark. Auch Heigels bzw. Zengers *Kain* ist von Beginn des Oratoriums an von Zweifeln an der Güte und

¹⁵ Byron bezieht sich dabei auf die zu seiner Zeit hochaktuellen Forschungen und Theorien des französischen Naturkundlers Georges Cuvier (1769–1832), der als Begründer der Paläontologie gilt; vgl. Harding Grant, *Byron: Cain, A Mystery: with Notes wherein the Religion of the Bible is Considered, in Reference to Acknowledged Philosophy and Reason*, London, 1830, S. vii, 223 f. und 242 f.

Liebe Gottes geplagt und wird von Lucifer, der ihm Wissen und Erkenntnis verspricht, fortgeführt. Heigel fügt vor dem Weggang Kains und Lucifers jedoch eine inhaltlich wie theologisch wichtige und spannende Episode ein. Bevor Kain sich Lucifer anschließt, bittet er Gott um ein Zeichen: Sollte Gott nicht wollen, dass er mit Lucifer geht, so solle er ihm irgendein Zeichen senden. Kain würde dann wissen, dass Gott sich tatsächlich für ihn interessiere und weiterhin gehorchen. Drei Mal ruft er Gott an und drei Mal erhält er keine Antwort, worauf er dem »dunklen Engel«¹⁶ folgt. Die Szene im Weltall (Byron II/1) entfällt in der Libretto-Fassung vollständig und die Szene in der Unterwelt (Byron II/2) ist stark verkürzt und inhaltlich umgearbeitet. Die Anspielungen auf die den Menschen vorausgehenden Wesen sowie eine ausführliche Diskussion über den Tod und das Leben danach entfallen und der Fokus des zweiten Teiles liegt vor allem auf der von Kain und Lucifer als grausam und ungerechtfertigt angesehenen Bestrafung aller Menschen (besonders Kains und seiner Geschwister) mit Sterblichkeit, allein für das Verfehlen Evas. Ebenso umgedeutet wurde das Verhältnis von Gott und Lucifer. Sieht sich letzterer bei Byron eher als Rivalen oder Gegen-Konzept zu Gott, so empfinden Lucifer und die zum »Chor der Dämonen« umgeschriebenen verstorbenen Seelen bei Heigel explizit Hass auf Gott, dafür, dass er Lucifer und die Seinen aus dem Himmel gestoßen hat.

Der dritte Teil folgt im Wesentlichen, wenn auch gekürzt, wieder dem Verlauf der Handlung des dritten Aktes bei Byron. Der Brudermord ist bei Heigel zwar weniger klar ein Unfall, aber immer noch keinesfalls ein mehr oder weniger kaltblütiger Mord aus Neid, wie er in der Bibel beschrieben ist.¹⁷ Kain gerät über die Auseinandersetzung mit Abel in Rage und greift ihn – ebenfalls im Affekt – eher mit der Absicht an, um an ihm vorbei zu Abels Opferaltar zu gelangen. Kain versteht zunächst nicht, was geschehen ist, und bereut, nach der Erkenntnis seiner Tat, zutiefst den Tod seines Bruders. Anders als bei Byron wüten in der Folge des Mordes vor allem Adam und Zillah gegen Kain und wollen Blut mit Blut bezahlen. Eva – die eben diese Forderung bei Byron stellt – bittet Gott um Gnade für Kain, die – durch das Einschreiten des Engels – gewährt wird. Kain wird verstoßen, Adah und das neugeborene Kind folgen ihm unter Liebesschwüren in die Verbannung.

Byrons Originaltext, beziehungsweise Böttgers Übersetzung davon, wurde von Heigel stark gekürzt und in seinem Wortlaut massiv verändert. Es wurden zwei Chöre eingefügt, der Chor der Engel und der oben bereits erwähnte Chor der Dämonen, deren Texte komplett neu hinzugefügt wurden. Stellenweise erwecken sie in ihrem Sprachduktus den Anschein, biblisch oder liturgisch zu sein, wobei Entsprechungen in Gesangbüchern oder der Bibel nicht festzustellen sind. Ebenso

¹⁶ So die Beschreibung beim Auftritt Lucifers in I/1.

¹⁷ Kain erschlägt Abel in der biblischen Überlieferung nicht direkt an den Opferplätzen, also quasi im Affekt, sondern geht mit ihm noch auf den Acker, vgl. Gen 4,8.

vollständig neu hinzugefügt sind die Texte der Arien sowie des Liedes der Adah (Nr. 6: »Schon küssen den neu belebten Hain«). Vereinzelt finden sich im Libretto einzelne Sätze oder Wendungen, die originalgetreu aus Böttgers Übersetzung stammen, dann jedoch in ihrer Position im Kontext des gesamten Stückes, einer Szene oder auch eines Monologes umgestellt wurden. Wiederum einige Textbausteine sind in der Bearbeitung inhaltlich gleich, im Wortlaut jedoch marginal verändert, diese werden in der Tabelle 2 (s. Anhang) als »entlehnt« bezeichnet.

Als Beispiel für diese eben beschriebenen Kategorien soll hier der Beginn des zweiten Aktes dienen. Auch hier hat Heigel stark gekürzt und die Reihenfolge der Textbausteine bei Heigel entspricht nicht zwangsläufig der entsprechenden Abfolge bei Byron/Böttger. So finden sich sowohl Bausteine aus II/2 (*Hades*) als auch aus II/1 (*The Abyss of Space*) in dem inhaltlich auf II.2 reduzierten zweiten Teil.

<i>Zenger/Heigel[?] No. XII; Introduction & Rezitativ (Kain)</i>	<i>Byron/Böttger: II/1 (der unermessliche Raum), II/2 (Hades)</i>
Die Wolken kreisen um mich her,	Weit und weiter breiten die Wolken sich und kreisen um uns (E)
Furchtbares Dunkel hüllt mich ein!	Hier ist Dunkel. Furchtbar alles! (O/E)
Gewalt'ge Welten seh' ich glühend schweben,	Neu (Referenz zu II/1, Lucifer und Cain betrachten verschiedene Welten im Weltraum)
Entsetzen bleicht die Seele mir!	Neu
Wohl sind's des Todes düst're Schatten, Die diese Dämmerung durchwandern	Lucifer (II/1): Zur Welt der Schatten, Die Wesen einst – doch Schatten nun für immer (B) Kain (II/1): Wer sind die mächt'gen Schatten, die ich mich umschwanken seh'? (B)
Still und grauenhaft	Neu

Tabelle 1: Verarbeitung des Vorlagentextes in Zenger, *Kain*, Nr. XII¹⁸

b) Das Librettisten-Problem

Klavierauszug, Partitur und Textbuch geben als Bearbeiter des Byronschen Mysteriums Theodor Heigel an. Ein gewisser Carl Theodor Heigel ist ebenfalls der

¹⁸ Tabelle 2 im Anhang enthält eine komplette Aufstellung der Bearbeitungsschritte und Textursprünge, aufgeschlüsselt nach der Szenenfolge bei Zenger/Heigel.

Librettist von Zengers 1868 uraufgeführten zweiten Oper *Ruy Blas*. Aufgrund der zeitlichen Nähe und trotz der zu jener Zeit wahrscheinlich eher häufigen Vornamen, ist anzunehmen, dass es sich bei diesen beiden Textdichtern um dieselbe Person handelt. Aber wer war dieser Carl Theodor Heigel? In der digitalen Sammlung der Münchener Staatsbibliothek werden beide Libretti sowie ein Libretto zu *Esther* nach Franz Grillparzer (1791–1872)¹⁹ in das Œuvre des Historikers Karl Theodor Ritter von Heigel (1842–1915) gruppiert. Robert Münster zitiert Zenger in einem 1975 erschienen Aufsatz, wie er eben diesen Historiker als »Freund« bezeichnet.²⁰ Warum sollten also Zweifel bestehen, dass dieser Prof. Dr. Karl Theodor von Heigel beide Libretti sowie das *Esther*-Libretto tatsächlich verfasst bzw. bearbeitet hat?

Primären Anlass dazu gibt die 1913 erschienene Selbstbiografie Heigels.²¹ Dort ist zu lesen, dass Heigel zwar früh und nachhaltig mit Kunst und Kultur in Kontakt kam – sein Vater war Schauspieler und Schriftsteller, seine Mutter Sängerin, er selbst überlegte, vor seinem Studium der Geschichte Maler zu werden, und es wird im ersten Absatz auch eine Neigung zur Schriftstellerei suggeriert, die ihm durch seinen Ziehvater Ludwig Solerder in jungen Jahren nach dem Freitod des Vaters im Jahre 1849 nahegebracht wurde,²² es wird aber trotz einer ausführlichen Werkschau im weiteren Verlauf seiner Selbstbiografie mit keinem Wort auch nur eines der oben genannten Werke erwähnt. Aus jener Selbstbiografie sowie aus weiteren Verzeichnissen seiner Publikationen und Schriften wird darüber hinaus ersichtlich, dass Karl Theodor von Heigel 1866/67, also zur Zeit der Komposition des *Kain*, mit der Arbeit an seinem ersten Buch *Das Großherzogtum Bayern zur Zeit Heinrich des Löwen und Otto I von Wittelsbach* befasst war. Zwar ist die gleichzeitige Arbeit an einer wissenschaftlichen Publikation und an einem Oratorien-Libretto durchaus denkbar, es ist aber davon auszugehen, dass es sich im Falle des *Kain* um das Erstlingswerk des seinerzeit 25-jährigen auf dem Gebiet der Textbearbeitung für ein Libretto gehandelt hat. Die starken Veränderungen des Vorlagentextes sowie die vielen neu eingefügten Texte im *Kain*-Libretto sprechen jedoch eher gegen ein Erstlingswerk, darüber hinaus das eines eigentlich Fachfremden, der nebenbei noch an einem eigenen Großprojekt arbeitet. Es ist anzunehmen, dass der Librettist des *Kain* nicht nur eine profunde Kenntnis der Übersetzung Böttgers hatte, sondern ebenso mit den musikalischen Formen und den ihnen zugrunde liegenden Text-Konzeptionen vertraut war, da die Texte

19 Franz Grillparzer und Karl Heigel, *Esther*, Drama in 5 Aufzügen, Ms., D-Mbs 4 P.o.germ. 255 w, [o. O.]: [o.V.], 1875.

20 Vgl. Robert Münster, »Richard Wagner im Urteil eines Münchener Zeitgenossen«, in: *Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte* 10 (1975), S. 31–36, hier S. 35.

21 Vgl. Karl Theodor von Heigel, »Heigel Karl Theodor«, in: *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*, hrsg. von Wilhelm Zils, München 1913, S. 151–161.

22 »Wenn ich ein leidlicher Schriftsteller geworden bin [...]«, ebd., S. 152.

für das Lied der Adah, die Arien sowie für die Chornummern vollständig neu geschrieben wurden und nur passagenweise von Böttgers Übersetzung inspiriert scheinen. Die textliche Gestaltung der Chornummern (s. u.) lässt außerdem vermuten, dass der Librettist theologisch bewandert oder zumindest »bibelfest« genug war, um sowohl im Diktum der Psalmen zu formulieren als auch passende theologische Ideen in die Szenen des Mysteriums einzufügen.

Diese Faktenlage lässt sich nun auf mehrere Weisen interpretieren:

1. Karl Theodor Heigel hat die Libretti tatsächlich geschrieben, aber aus nicht bekannten Gründen darauf verzichtet, sie in sein »Werkverzeichnis« aufzunehmen.
2. Es gab einen Münchener Librettisten desselben Namens, der zur selben Zeit am – wahrscheinlich – selben Ort gelebt hat und dessen biografische Daten sowie weiteres Schaffen in Vergessenheit geraten sind, sehr wahrscheinlich aufgrund eben dieser Namensgleichheit mit dem zu seiner Zeit in München durchaus bekannten und für die bayerische Geschichtsforschung relevanten Karl Theodor von Heigel.
3. Jemand anderes hat die Libretti – eventuell tatsächlich in Co-Autorschaft mit Karl Theodor von Heigel – verfasst und es wurde entschieden, sie unter anderem Namen zu veröffentlichen.

Zu 1.: Ein möglicher Grund für diese Distanzierung durch Nicht-Nennung wäre – für den Fall seiner Selbstbiografie – eine bestimmte Außenwirkung, die er erzielen wollte; quasi eine Verklärung der eigenen Biografie zugunsten eines nahezu vollständig der Geschichte verschriebenen Schaffens. Aber auch in anderen zeitgenössischen Schriften sowie in den von Erich Marks verfassten Nachrufen²³ findet sich lediglich die Bemerkung, er sei »ein wenig selber Musiker und Poet«²⁴ gewesen. Sollte er also tatsächlich die Libretti verfasst haben, so scheint dies bei seinen Zeitgenossen nicht bekannt oder für die Biografen nicht von Relevanz gewesen zu sein.

Zu 2.: Ein Grund für eine ungewollte Verwechslung eines unbekanntem und in den Wirren der Geschichtsschreibung untergegangenen Librettisten mit dem – zumindest in München, möglicherweise auch im Rest Bayerns – bekannten Historiker wäre eine uneinheitliche Namensschreibung. So finden sich in den Archiven der Bayerischen Staatsbibliothek vereinzelte dichterische Werke eines

²³ Vgl. Erich Marks, »Heigel, Karl Theodor Ritter von«, in: *Deutsches Biographisches Jahrbuch Überleitungsband 1: 1914–1916*, hrsg. vom Verbands der deutschen Akademien, Berlin/Leipzig 1925, S. 134–138, und Erich Marks, »Nachruf auf Dr. phil. Karl Theodor von Heigel«, in: *Jahrbuch der bayerischen Akademie der Wissenschaften* (1916), S. 149–158.

²⁴ Ebd., S. 155.

Carl Theodor von Heigel, eines Carl von Heigel und eines Theodor Heigel. All diese könnten aber auch abweichende Schreibweisen der Heigel-Brüder (s. u.) sein.

Zu 3.: Ein möglicher Co-Autor wäre Karl Theodors eigener älterer Bruder, der Dichter, Dramatiker und Bibliothekar Carl August von Heigel. Dieser verfasste zu seinen Lebzeiten mehr als 30 Novellen, Erzählungen, Gedichte und Dramen. Der dann als absichtlich anzunehmende Namenstausch der beiden Brüder mag darin begründet sein, dass Carl August von Heigel zur Zeit der Aufführungen von Zengers Werken in Berlin bzw. Oberschlesien lebte und Zenger und/oder einer der beiden Heigel-Brüder sich größeren Anklang oder Erfolg versprach, wenn ein Autor, der Teil der Münchener Gesellschaft ist, für die Libretti verantwortlich zeichnet. Eine weitere denkbare Theorie wäre, dass es sich bei den Libretti zumindest zu Teilen um Arbeiten des Vaters, Cäsar Max von Heigel, eines Schauspielers und Dramatikers, der sich 1849 das Leben nahm, handelt. Als Grund für die Veröffentlichung unter dem Namen des Sohnes käme eine tatsächlich erfolgte Überarbeitung des väterlichen Nachlasses oder der Wunsch, einen noch lebenden Autor als Librettisten zu nennen, in Frage. Um diesen Ansatz jedoch ernsthaft zu prüfen, bedürfte es einer literaturwissenschaftlichen Überprüfung der Werke des Bruders und des Vaters und eines entsprechenden Vergleichs zu den Theodor Heigel zugeschriebenen Libretti.

Grundsätzlich wäre es darüber hinaus ebenso möglich, dass entweder Theodor Heigel, Zenger selbst oder eine dritte, unbekannte und ungenannte Person eine eigene, unveröffentlichte Übersetzung des Byronschen Textes verfasst hat, die im Wortlaut näher an dem vorliegenden Libretto ist und die von dem Librettisten lediglich zusammengestrichen wurde. Die zusätzlichen Texte würden diese Theorie jedoch nicht erklären.

3. Die Musik

a) Struktur

Das Oratorium ist, der dramatischen Vorlage folgend, in drei Teile unterteilt. Der längste ist dabei der erste mit zwölf Nummern. Die Teile 2 und 3 scheinen zwar mit jeweils sieben Nummern auf den ersten Blick gleich umfangreich, die »Szenen« des dritten Teils sind jedoch äußerst umfassend (vgl. Tabelle 3 im Anhang), weshalb der mittlere Teil – *In der Unterwelt* – proportional stark hinter den beiden anderen zurückfällt. Die Orchesterbesetzung ist selbst für den spätromantischen Kontext umfangreich. Besonders die Blechbläser sind mit vier Hörnern, drei Posaunen (auch Bassposaune), zwei Trompeten, einer Basstrompete, einer Tuba und einer Basstuba recht opulent besetzt. Darüber hinaus werden in den Hörnern und Trompeten diverse wechselnde Stimmbögen benötigt. Zenger führt in seiner

Partitur jeweils doppelt besetzte Hörner in C, D, Es, F, G und A sowie Trompeten, in C, D, E, F und A an. Es ist ebenso möglich, dass Zenger ein Orchester mit omnitonischen Hörnern vorsah, da es bei einem Ventilhorn – das sich zudem auch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts zu etablieren begann – keinen Bedarf gegeben hätte, vor einzelnen Nummern eine neue Transposition anzugeben.²⁵ Die Notation der Paukenstimme lässt annehmen, dass Zenger bereits den Gebrauch von umstimmbaren Maschinenpauken voraussetzten konnte, die erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und damit später als die Ventilhörner entwickelt wurden. Die Holzbläser sind durchweg doppelt besetzt, hinzu kommt eine zusätzliche Piccolo-Flöte; beide Klarinetten*innen wechseln zwischen B- und A-Klarinetten. Hinzu kommen eine fünfstimmige Streicherbesetzung, eine Harfe und ein Tamtam. Als Solist*innen werden drei Soprane (Adah, Zillah und der Engel des Herrn), zwei Bässe (Adam und Lucifer), ein Tenor (Abel), ein Bariton (Kain) sowie ein Alt (Eva) benötigt. In einer »Vorbemerkung an die Herren Dirigenten« macht Zenger das Zugeständnis, »eine Sopranistin [könne] die Parthien der Adah und des Engels und ein Bassist die des Adam und des Lucifer übernehmen, eine grössere Beschränkung des Personals wird nicht zulässig sein.«²⁶

Adam	Herr Baufewein.
Eva	Fräulein Ritter.
Adah, } Töchter	Frau Diez.
Zillah, }	Fräulein Thoma.
Kain, } Söhne	Herr Simons.
Abel, }	Herr Vogl.
Engel des Herrn	Fräulein Pfihler.
Lucifer	Herr Ziffer.
	Chor der Engel. Chor der Dämonen.

Abbildung 1: Besetzung der Uraufführung (Textbuch zum vierten Abonnement-Concert der musikalischen Akademie München, 14.04.1867, S. 1)²⁷

Hinsichtlich der Instrumentierung ist Zengers Darstellung der Unterwelt auffällig. Für den gesamten zweiten Teil entfallen im Orchester die Violinen und im Chor die Sopranistinnen. Nach der oben genannten Vorbemerkung sind »alle der Bratsche kundigen Violinspieler anzuhalten«²⁸, im zweiten Teil das Instrument zu wechseln und alle Sopranistinnen, die dazu in der Lage sind, auf gleiche Weise die

25 Vgl. Peter Holmes, Christian Ahrens und Gregor Widholm, »Hörner«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12560>, (zuletzt aufgerufen am 16.10.2020).

26 Max Zenger, *Kain, nach Byron's Mysterium*, Partitur, Leipzig 1872, S. 2.

27 Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek, <https://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0005/bsb00059156/images/>, (zuletzt aufgerufen am 23.10.2020).

28 Zenger, *Kain*, Partitur, S. 2.

Alt-Stimme des Chores zu unterstützen. Bei genauerer Betrachtung der Instrumentation des zweiten Teiles fällt auch auf, dass die Flöte lediglich in der Arie des Kain, in der er sich an seine Frau/Schwester erinnert und dort musikalisch deren Lied aus dem ersten Teil zitiert, besetzt ist, während die Piccolo-Flöte hingegen weiterhin regelmäßig eingesetzt wird. Zenger entfernt also für die Darstellung des Totenreiches jede »angenehme« Höhe aus dem Chor- und Orchesterklang, was eine düstere, gedämpfte Stimmung erzeugt, in die stellenweise das sehr hohe, spitze Register der Piccolo-Flöte hineinspielt.

Strukturell und gattungsgeschichtlich fällt an den Satz- bzw. Nummernbezeichnungen auf, dass sich Zenger offensichtlich stark an der Oper orientiert hat oder zumindest die szenisch-dramatische Grundlage von Byrons Drama nicht zugunsten der für das Oratorium typischen Rezitativ-Arie/Chor/Ensemble-Struktur aufgeben wollte. Das zeigen auch die diversen Attacca-Übergänge, die besonders im dritten Teil zu sehr langen, nahezu opernhafte Szenen führen. Weiterhin ist auf das bis in den dritten Teil hineinreichende fast regelmäßige Abwechseln gerader und ungerader Taktarten hinzuweisen (vgl. zur musikalischen Struktur Tabelle 3 im Anhang).

b) Die Behandlung des Chores

Zenger teilt dem Chor auf narrativer Ebene zwei Rollen zu: den Chor der Engel und den Chor der Dämonen. Der Engelschor, der im ersten und dritten Teil auftritt, nimmt eher die Funktion kommentierender Beobachter ein, auf die die Protagonist*innen nicht reagieren, ihn möglicherweise im Kontext der Erzählung nicht einmal wahrnehmen, während der Chor der Dämonen als handlungstragendes Kollektiv verstanden werden kann.

Die Texte der Engelschöre wirken fast liturgisch und kommentieren und moralisieren auf inhaltlicher Ebene die Handlung der vorausgehenden Szene. Als Beispiel soll hier der Chor der Engel Nr. 5 dienen: Nach Kains erster Nummer, in der er Güte und Gerechtigkeit Gottes zum ersten Mal in Frage stellt, beginnt der Chor zunächst mit der Beobachtung und Zusammenfassung des vorher Gesungenen (»In stolzen Zweifeln schwankt sein Herz«) und gibt die moralisierende Weisung, dass Gottvertrauen jeden Zweifel auslösche (»Flieh zum Herrn in gläubigem Vertrauen! Wo seine Gnade waltet flieht des Zweifels Nacht«), gefolgt von einer Warnung an Kain bzw. die Zuhörerschaft, dass Gott den Gottlosen zürne (»Doch wenn den Tag der Gnade du versäumst, wird dich der Herr mit Blindheit schlagen.«). Abschließend folgt eine weitere moralische Lektion, deren Text-Duktus an einen Psalm oder eine ähnliche liturgische Textgattung erinnert (»Nah ist der Herr den Frommen, die Gottlosen vernichtet er«) – eine genaue, wortgetreue Bibelstelle gibt es zwar nicht, das Motiv findet sich jedoch häufig, aber nicht nur, in den Psalmen (s. z. B. Ps 37,28–30: »Der Herr ist ein Freund des

Rechts, lässt nicht seine Frommen im Stich, die Gottlosen gehen zu Grund«). Ob der Librettist sich jedoch auf diese konkrete Stelle bezieht oder eine grundlegende Idee eines strafenden Gottes, der vor allem im Alten Testament beschrieben wird, zitiert, kann nicht nachvollzogen werden. Auch in den späteren Nummern des Engelschores finden sich ähnlich gestaltete Textstellen.

Die Engelschöre des dritten Teiles sind, mit Ausnahme des Schlusschores, eher kurz und entbehren der moralisierenden Anteile – sie kommentieren lediglich in kurzen Einwüfen die Ereignisse, beispielsweise den Brudermord mit »Wehe! In ihren Festen schwankt die Erde, die Sonne birgt sich in schwarze Schatten, dass sie nicht schaue die Schrecken des Todes«. ²⁹ Als eine Ausnahme für die von der narrativen Handlung abgegrenzte, beobachtend-kommentierende Rolle des Chores im dritten Teil kann Chor Nr. 25 gesehen werden: Adam und Zillah (Abels Frau/Schwester) wollen Kain aus Rache für den Tod Abels erschlagen, Eva und Adah flehen um Gnade. Der Chor der Engel antwortet auf Evas »Gott, höre das Flehen einer Mutter, rette ihn, rette mein Kind« mit »Halt ein! Gross war die Schuld, doch grösser ist des Herren Güte und seinen Engel sendet er herab«, worauf tatsächlich ein Engel des Herren auftritt, der Zillah und Adam vom Mord an Kain abhält und Gottes Fluch über Kain verkündet. Ob dieser Einwurf jedoch von den handelnden Personen vernommen wird beziehungsweise Teil der dramatischen Handlung ist, wird dabei nicht klar.

Der Chor der Dämonen hingegen dient im zweiten Teil des Oratoriums als ein in die Handlung integriertes Element, das mit den Protagonisten des Aktes, Kain und Lucifer, interagiert bzw. in das narrative Geschehen mit eingebunden ist. Direkt der erste Einsatz des Chores (Nr. 14) wird von Kain mit »Wohl sind's des Todes düst're Schatten, die diese Dämmerung durchwallen« quasi angekündigt. Lucifers anschließendes Rezitativ nimmt wiederum direkten Bezug auf den Text des vorangegangenen Chores: Der Chor spricht davon, von Gott verstoßen worden zu sein (»sein starker Arm hat uns herabgeschleudert [...] aus schimmerndem Äther, aus lichten Gefilden«). Lucifer greift dieses auf und spricht auch darüber hinaus von einem lyrischen »uns« (»Doch ewig wie des Bannes Kraft, den er im Zorn auf uns geschleudert«), was den Dämonenchor auf szenisch-dramatischer Ebene zu tatsächlich an der Szene beteiligten Figuren macht, während – bis auf die o. g. Ausnahme – keine der handelnden Figuren auf die Einwüfe der Engelschöre reagiert oder darauf Bezug nimmt, was den Engelschor von dem inhaltlichen Fortschreiten der Handlung abtrennt.

Kompositorisch sind beide Chorpartien sehr ähnlich konstruiert. So besteht nahezu jede Nummer – ausgenommen die oben beschriebenen kurzen Einwüfe im dritten Teil, die homorhythmisch und im Falle von Nr. 24 unisono kompo-

²⁹ Ein Verweis auf die Dunkelheit während der Kreuzigung Christi (Mt 27,45 und Parallelen) ist durchaus denkbar.

niert sind – aus mindestens einer Fuge, die sich mit homorhythmischen, teilweise choralhaften Passagen abwechselt. Die Fugentechnik ist dabei für Zengers Zeit sehr traditionell und formelhaft. Dieses strikte Befolgen kompositorischer Traditionen und Vorgaben wurde von Zeitgenossen hoch gelobt und als Beweis für das kompositorische Geschick Zengers bewertet (vgl. Abschnitt 4). Ihm wurde attestiert – vor allem mit dem ersten und letzten Chor des dritten Teiles – sowohl auf der handwerklichen Höhe seiner Zeit als auch mit »tiefe[m] wahren Gefühle« zu komponieren.³⁰

c) Die Soli

In seiner Vorbemerkung weist Zenger darauf hin, bei der Besetzung der Solo-Partien »Bühnensängern vor Concertsängern und Dilettanten den Vorzug zu geben. Insbesondere wird sich dies bei den Parthien des Kain, der Adah und des Lucifer als nöthig erweisen.«³¹ Dieses deutet sowohl auf technisch anspruchsvolle Partien hin, die von Laiensänger*innen, die zu jener Zeit oftmals die Soli in Oratorien-Konzerten sangen, nicht zu bewältigen wären, als auch auf die oben bereits angedeutete dramatisch-opernhafte Gesamtanlage des Werkes.

Gerade der Sänger des Kain soll bzw. muss die zweifelnde, aufgewühlte Einstellung seiner Rolle einzig durch seinen Gesang vermitteln, da weder szenische Bühnenhandlung noch sonstige Werkzeuge einer Oper (Bühnenbild, Licht etc.) zur Verfügung stehen. In zeitgenössischen Aufführungen des Werkes scheint – zumindest für die Rolle des Kain – auf diesen Wunsch bzw. Hinweis eingegangen worden zu sein und die entsprechenden Solisten wurden in den Besprechungen vielfach für ihre facettenreiche, überzeugende Darstellung gelobt. Gesangstechnisch wird für eine Besetzung des Kains ein hoher Bariton benötigt. Der Ambitus der Stimme beträgt zwar lediglich eineinhalb Oktaven (*c-f'*), jedoch ist der Großteil der Partie im höheren Bariton-Register geschrieben (besonders das hohe *e* und *f* sind oft exponiert und als lang gehaltene Noten zu finden). Darüber hinaus muss der Sänger des Kain während der Rezitative/Szenen, aber auch während seiner Arie im zweiten Teil, immer wieder ohne oder nur mit sehr wenig Begleitung durch das Orchester stellenweise anspruchsvolle Passagen bewältigen.

Kains Arie (Nr. 17) stellt den Interpreten, neben dem hohen Register, vor die technische Herausforderung, sowohl lyrische Passagen mit gedehnten Phrasen (Notenbeispiel 2) und hohen, langen Noten als auch textlastige, quasi-parlando Stellen (Notenbeispiel 3) überzeugend zu bewältigen.

Auf der Seite des musikalischen Ausdrucks muss der Solist in dieser Arie überzeugend einen Moment von Trauer, Sehnsucht und Liebe evozieren, während der

³⁰ Vgl. [F. E.], »Kain. Oratorium frei nach Byron von Theodor Heigel, Musik von Max Zenger«, in: *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1867), S. 183–186, hier S. 185.

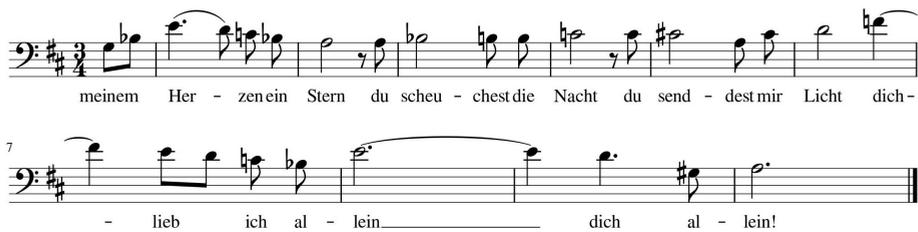
³¹ Zenger, *Kain*, Partitur, S. 2.

Recit.
KAIN:



Die Wol-kenkrei-sen um mich her furcht-ba-res Dun-ke-l hüllt mich ein! Ge-walt-ge Wel-ten
seh' ich glü-hendschwe-ben, Ent-se-tzen bleicht die
See-le mir! Wohl sind's des To-des diis-tre
Schat-ten die die-se Däm-me-rung durch-wal-len still und grau-en-haft.

Notenbeispiel 1: Zenger, *Kain*, Nr. 13 (Rezitativ), T. 50–62



meinem Her-zen ein Stern du scheu-dest die Nacht du send-dest mir Licht dich-
- lieb ich al-lein dich al-lein!

Notenbeispiel 2: Zenger, *Kain*, Nr. 17 (Aria), T. 58–61

Schwerpunkt des dritten Teiles auf Hass, Rache und Tod liegt. Da sich Zenger konzeptionell mit seinem Oratorium nahe an der Oper bewegt, wird dem Sänger der Titelpartie über den hohen technischen und musikalischen Anspruch hinaus

wenn der Vö - gel Gesang schon im Wal - de verstumme wenn nur lei - se im Wind noch die
4
Blät tersich wiegen wen seh - suchts - vol - les Be - ben durch die Au - en schau - er - te

Notenbeispiel 3: Zenger, *Kain*, Nr. 17 (Aria), T. 36 ff.

ebenso die Fähigkeit abverlangt, quasi szenische Momente – wie den Brudermord oder das Warten auf Gottes Zeichen am Ende des ersten Aktes – überzeugend darzustellen, ohne auf die Hilfsmittel einer szenischen Konzeption wie Bühnenbild, Requisite oder szenisch-dramatischer Bühnenaktion zurückgreifen zu können. Kains Handlungen werden in diesem Oratorium nicht von einem Erzähler beschrieben, sie ergeben sich aus der wörtlichen Rede der Protagonisten selbst. So zum Beispiel in der Brudermord-Szene:

- Abel: Halt, Bruder, schone den Altar
Der durch Jehova's Gunst geweiht,
Ich schütze ihn
- Kain: Hinweg, dein Gott liebt Blut!
Fort, ehe mehr ihm fließt!
- Abel: In seinem großen Namen
Steh' zwischen dir ich und der heil'gen Stätte
Gott lieb' ich mehr als Leben!
- Kain: So nimm dein Leben mit zu deinem Gott!
Geister der Tiefe, euch halt' ich meinen Schwur (*Er erschlägt ihn*)
- Abel (sterbend): O Gott, – nimm meinen Gest zu dir!
Vergib dem Mörder, – wehe, – denn er ist mein Bruder!
Reich' mir die Hand, – ich vergebe dir (*Er stirbt*)³²

Es wird nicht lediglich beschrieben, was passiert, sondern das Geschehen spielt sich direkt ab – wenn auch ohne Bühnenhandlung. Zenger bzw. Heigel drucken – und dies ist für ein Oratorium durchaus bemerkenswert – die Regieanweisungen (»Er erschlägt ihn« und »Er stirbt«) im Textbuch zur Aufführung ab, sodass die mitlesenden Zuhörer*innen gar keine weiteren Erläuterungen benötigen. Im Anschluss an diesen Ausschnitt folgt ein kurzer Einwurf des Engelschores, woraufhin – mit der Nummernbezeichnung »Scene« – Kain realisiert, dass er seinen Bruder erschlagen hat.

Der Solist sollte also nicht nur in der Lage sein, die anspruchsvolle Partie bloß singen zu können, sondern auch die handlungstragende, halb-szenische Anlage überzeugend umzusetzen, was Zengers Wunsch bzw. Forderung nach einem

³² Vgl. Max Zenger, *Kain. Oratorium in 3 Abtheilungen*, Textbuch zum vierten Abonnement-Concert der musikalischen Akademie in München, München 1867, S. 16.

Opernsänger durchaus nachvollziehbar macht. Die Gründe für den Wunsch nach professionellen Opernsängern für die Rollen der Zillah und des Lucifer lassen sich auf ähnliche Punkte zurückführen: Beide Partien sind deutlich umfangreicher als beispielsweise Adah, Eva und Adam. Sie haben im Gegensatz zu eben diesen Partien mehr und anspruchsvollere Nummern zu singen und treiben – im Falle Lucifers – stark die Handlung voran oder müssen – im Falle Zillahs – ein breites Portfolio an Subtext bzw. musikalischem Ausdruck bewältigen.

4. Rezeption

Das hier besprochene Oratorium ist wohl der nachhaltigste Erfolg Zengers und das über die Grenzen Münchens hinaus am häufigsten aufgenommene Werk. Bereits die Vollendung des Werkes und der Beginn der Probenarbeit wurden am 23. Februar 1867 in der *Bayerischen Zeitung* und am 26. Februar in den *Augsburger Neuesten Nachrichten*, dort sogar mit einer Notiz auf der ersten Seite, angekündigt.³³ In den *Münchener Neuesten Nachrichten*, bei denen Zenger zu dieser Zeit das Musikressort leitete, wurde spätestens ab dem 22. März 1867 regelmäßig zu den Chorproben eingeladen.³⁴ Die Uraufführung selbst wurde von diversen Zeitungen innerhalb und außerhalb Münchens angekündigt und besprochen.

Neben dem Lob über die musikalische Umsetzung findet sich in diversen Rezensionen ebenso große Anerkennung für die Arbeit des Librettisten. Das Unterhaltungsblatt der *Münchener Neuesten Nachrichten* spricht beispielsweise in seiner Rezension vom 21. April 1867 von einer der besten Dichtungen »welche je einem Komponisten gedient haben«³⁵, die *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* von einem »geschickten Librettisten, der im Stande ist, dem Komponisten einen Stoff componirbar einzurichten« und von »poetischer Schönheit«³⁶ des Textes. Die Komposition selbst wird – mit einigen Ausnahmen – einhellig von Aufführung zu Aufführung gelobt. Die *Bayerische Zeitung* spricht von einem Werk »auf der Höhe zeitgemäßer Kunstbetrachtung«³⁷, die *Münchener Neuesten Nachrichten* nennen es das »in jeder Beziehung reiffste [sic!] Werk dieses Komponisten« voll »großartiger Begabung« und »seltene[r] Fülle von Poesie, die unsere tiefste Seele ergreift«³⁸. In den *Augsburger Neuesten Nachrichten* ist von »Beifallsstürme[n] [...], wie solche daselbst lange nicht gehört wurden«³⁹ zu lesen;

33 Vgl. *Augsburger Neueste Nachrichten*, Nr. 57 vom 26.02.1867; *Bayerische Zeitung*, Nr. 54 vom 23.02.1867, S. 6.

34 Vgl. *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 81, 86 und 92 vom 22.03., 27.03. und 02.04.1867.

35 *Unterhaltungsblatt der Münchener Neuesten Nachrichten*, Nr. 32 vom 21.04.1867.

36 [F. E.], »Kain«, S. 185.

37 *Bayerische Zeitung*, Nr. 106 vom 16.04.1867 (Morgenausgabe).

38 *Unterhaltungsblatt der Münchener Neuesten Nachrichten*, Nr. 32 vom 21.04.1867.

39 *Augsburger Neueste Nachrichten*, Nr. 111 vom 23.04.1867.

der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* nennt *Kain* »eine höchst bedeutende Erscheinung im Gebiete der Musik«⁴⁰.

Einige Rezensionen setzen sich, neben einer reinen Besprechung von Libretto, Komposition und Aufführung, auch mit der Kontextualisierung des Werkes in die Gattung Oratorium und ihren zeitgenössischen Aufführungs- und Rezeptionskonventionen auseinander. So beschäftigt sich der Autor der Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ausführlich mit der Entwicklung und der stagnierenden Rezeption des Oratoriums im 19. Jahrhundert. Er bezeichnet Zengers *Kain* als eine »in mehrfacher Hinsicht [...] Fortbildung der Gattung«⁴¹. Zenger habe es geschafft, auf Mendelssohns *Paulus* aufzubauen und die dramatischen, der Oper entlehnten Elemente sinn- und wirkungsvoll in sein Oratorium zu integrieren. Ebenso sei es Zenger gelungen, den Fokus des Werkes vom Nacherzählen einer biblischen Handlung auf den inneren Konflikt Kains und die Darstellung des Ringens mit sich selbst und seinem Glauben, also von äußeren Handlungen auf innere Vorgänge, zu verschieben.⁴² Die Unterhaltungsbeilage zum *Frankfurter Journal*, *Didaskalia*, diskutiert in ihrer Besprechung der zweiten Frankfurter Aufführung von 1870, ob es sich bei dem Werk – dem »trotz Längen und Störungen der fortschreitenden musikalischen Entwicklung [...] viel Werth« beizumessen sei und dessen Komponist »umfassende[s] Wissen und Können« sowie »schöne[s] und ergreifende[s] Gefühlsleben«⁴³ zu attestieren sei – wirklich um ein Oratorium und nicht vielmehr um eine freie musikalische Dichtung handle.

Das Werk wurde in den Jahren nach seiner Uraufführung mehrfach innerhalb und außerhalb Deutschlands aufgeführt. Zum Beispiel in Stuttgart (1868), Frankfurt (1869, 1870), Hermannstadt, Amsterdam und Innsbruck.⁴⁴ Die vorliegenden Rezensionen sind dabei durchweg positiv. Wann und warum das Werk in Vergessenheit geriet, ist nicht mehr nachzuvollziehen.

5. Einordnung in die gattungstheoretische Debatten des 19. Jahrhunderts

Auf die oben erwähnte Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 5. Juni 1867 soll an dieser Stelle noch einmal ein differenzierter Blick geworfen werden. Direkt zu Beginn des Artikels distanziert sich die Redaktion des Blattes in einer Fußnote von einem »gewisse[n] süddeutsche[n] Standpunkt bei der Beurtheilung des Oratoriums als Kunstgattung« des anonymen Verfassers aus München und erklärt, dass sie »im Principiellen nicht überall zustimmen« kön-

40 [F. E.], »Kain«, S. 186.

41 Ebd., S. 184.

42 Vgl. ebd.

43 *Didaskalia – Blätter für Geist, Gemüth und Publicität*, Nr. 31 vom 01.02.1870.

44 Vgl. Allfeld, »Zenger«. Die genauen Daten sind dort nicht genannt.

ne.⁴⁵ Diese explizite, dem Inhalt und der Argumentation des Autors vorgreifende Abwertung der Meinung desselbigen ist in Bezug auf die Gattung Oratorium zu der Zeit, in der Zenger seinen *Kain* schreibt und in der die hier besprochene Kritik erscheint, wenig verwunderlich. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts herrschte unter Rezensenten, Komponisten und Theoretikern nahezu konstant Uneinigkeit sowohl über die gattungsspezifischen Merkmale als auch über den ästhetischen Wert des Oratoriums im Musikbetrieb jener Zeit. War das Oratorium zu Beginn seiner Geschichte noch explizit an die Aufführung im kirchlichen Kontext gebunden⁴⁶ und bis ins 18. Jahrhundert hinein von seiner Anlage stets als dramatische, wenngleich auch nicht-szenische Gattung zur Darstellung biblischer oder allegorischer Szenen verstanden worden,⁴⁷ entbrannte im 19. Jahrhundert ein erbitterter Streit darum, was ein Oratorium – vor allem ein gutes Oratorium – ausmacht. Die Debatte entfachte sich zum Einen an der Abgrenzung des Oratoriums zur Oper und zum Anderen daran, inwieweit das Oratorium noch als religiöse bzw. kirchliche Gattung angesehen werden könne.

Bereits Georg Friedrich Händel, dessen Oratorien, im Besonderen sein *Mes-siah*, von einigen Theoretikern des 19. Jahrhunderts als Ideal angesehen wurden,⁴⁸ emanzipierte sich von der Vertonung rein religiöser Texte. Jene nicht-biblischen Oratorien Händels, zum Beispiel *Hercules*, waren in ihrer Anlage seinen zur selben Zeit entstehenden Opern nicht unähnlich.⁴⁹ Diese Zuwendung zur Oper, die sich auch in der dramatischen Konzeption der Werke niederschlug, wurde von Kritikern des dramatischen Ororientyps dahingehend interpretiert, dass sich die Oper als Kunstform zu Händels Zeit noch nicht vollends etabliert und über die »Mode« erhoben habe⁵⁰ und das Oratorium somit nur eine vorübergehende Behelfsgattung⁵¹ gewesen sei, deren Ende mit einer Emanzipation der Oper vor-programmiert gewesen sei.⁵² Das dramatische Oratorium habe sich dann selbst überlebt und sei in der Oper aufgegangen – ein zeitgenössisches Oratorium solle also wieder der religiösen Erbauung dienen.

Die Kategorie des »Dramatischen« wird dabei in Bezug auf das Oratorium vor allem dem »Lyrischen« gegenübergestellt. Beide Kategorien werden fast aus-

45 Vgl. [F. E.], »Kain«, S. 183.

46 Vgl. Erich Reimer, »Oratorium«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Ordner III: M–R*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1972, S. 1–9, hier S. 1.

47 Vgl. ebd., S. 4.

48 Vgl. ebd., S. 9.

49 Vgl. Silke Leopold, »Zwischen Oper und Oratorium. Georg Friedrich Händels ›Hercules‹«, in: *Österreichische Musikzeitung* 60/5 (2005), S. 8–13.

50 Vgl. Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart – Fünfundzwanzig Vorlesungen*, Leipzig 1878, S. 207.

51 Vgl. Erich Reimer, »Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jahrhundert«, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 51), hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1978, S. 247–256, hier S. 251 f.

52 Vgl. Brendel, *Geschichte der Musik*, S. 207.

schließlich auf das Libretto angewandt.⁵³ Während in einer dramatischen Textkonzeption die Charaktere als reale Personen wahrgenommen werden, deren Schicksal sich in dem Moment auf der Bühne in einer idealerweise spannenden, mitreißenden Handlung entspinnt und die das Publikum im Verlauf dieser Handlung als Individuen kennenlernt, stehen in einer lyrischen Konzeption Reflexionen der Figuren im Zentrum.⁵⁴ Eine dramatische Handlung sei dabei neu und wird im Laufe einer Erzählung dem Publikum bekannt gemacht, während eine lyrische Handlung über bereits bekannte Personen und Ereignisse, zum Beispiel biblische oder historische, reflektiert.⁵⁵ Dass sich ein Oratorium auf der Grenze dieser beiden ohnehin unscharf umrissenen Kategorien bewegt, somit ein Mischform ist, wird von den verschiedenen Lagern entweder als Gewinn für das Oratorium⁵⁶ oder als Makel in der Grundkonzeption gesehen.⁵⁷ Ebenso wurde das Fehlen klassischer musiktheatraler Elemente wie Kostüm, Bühnenbild und Bühnenhandlung bei dramatischen Oratorien konträr gedeutet. Die Kritiker dramatischer Konzeptionen und teilweise des Oratoriums als Kunstgattung insgesamt postulieren, dass den Zuhörenden ein elementarer Teil des Kunstwerkes fehle, wenn eine dramatische Handlung lediglich beschrieben, nicht jedoch gezeigt würde,⁵⁸ sodass ein dramatisches Oratorium immer hinter einer Oper zurückbleiben müsse. Die gegenläufige Meinung, die zum Beispiel von Franz Liszt (1811–1886) oder Adolph Bernhard Marx (1795–1866) vertreten wurde, erklärt diesen »Makel« zum Gewinn: die klassischen Werkzeuge der Oper seien »für die hehren Leidenschaften [...] ein zu begrenzter Raum«. Sie würden die »glänzenden Visionen der Einbildung durch Schauspiele«⁵⁹ ersetzen, »die Hoheit und den Ernst des Gegenstandes durch leeren Opernpomp und triviale Sinnlichkeit [...] erniedrigen«⁶⁰. Ein Verzicht auf diese Elemente würde also den Zuschauer*innen erlauben, sich die allegorischen, teilweise mythischen Figuren – wie zum Beispiel Zengers Lucifer oder die Engel und Dämonen des Chores, aber auch andere biblisch-religiöse Figuren, wie sie vielfach in Oratorien auftreten – selbst vorzustellen und nicht auf die Annäherung und Interpretation einer szenischen Inszenierung zurückzufallen.

53 Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill/London 2012, S. 64 ff.

54 Vgl. Arrey von Dommer, *Elemente der Musik*, Leipzig 1862, S. 346, und Smither, *Oratorio*, S. 64 ff.

55 Vgl. ebd.

56 So z. B. von Dommer, *Elemente der Musik*, S. 349.

57 Vgl. hierzu Smither, *Oratorio*, S. 64 ff., und Reimer, »Kritik und Apologie«, S. 251 f.

58 Vgl. Smither, *Oratorio*, S. 66.

59 Franz Liszt, »Marx und sein Buch: »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege.« 1855«, in: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, hrsg. von Lina Ramann, Bd. 5, Leipzig 1882, S. 183–217, hier S. 212.

60 Dommer, *Elemente der Musik*, S. 349.

Beide Zitate zeigen, dass dem Oratorium selbst von Verfechtern des dramatischen Oratoriums immer noch eine gewisse erbauliche, spirituelle, teilweise religiöse Funktion zugeschrieben wird. Inwieweit diese Religiosität jedoch in einen kirchlichen Kontext zu setzen sei, ist ein weiterer Streitpunkt der Oratorien-Debatte im 19. Jahrhundert. Sehen einige Theoretiker und Kritiker in einem Oratorium nicht mehr als eine ausgedehnte Kantate, die zu hohen Kirchenfesten aufgeführt wird, so sehen wiederum andere den spirituellen, erbaulichen Gehalt des Oratoriums nicht auf die christliche Kirche beschränkt. Die Texte und die Sujets von Oratorien rufen bei den Zuhörenden allgemeingültige religiöse Gefühle,⁶¹ die »vom kirchlichen Kultus [und] jeder besonderen Religion abgelöst« sind,⁶² hervor.

Zengers *Kain* ist, wie die vorangegangenen Ausführungen deutlich gemacht haben, eindeutig als ein dramatisches Oratorium zu bezeichnen. Nicht nur, dass das Libretto nicht auf dem Bibeltext, sondern auf der dramatischen Bearbeitung der biblischen Geschichte fußt, auch formal und musikalisch nähert sich das Oratorium, wie in Abschnitt 3 gezeigt, stark der Oper an. Der Rezensent des eingangs erwähnten Artikels lobt diese »Einbeziehung des dramatischen Elements« als Gewinn für das Oratorium.⁶³ Ihm zufolge geht Zenger in der dramatischen Anlage seines *Kain* noch über die »theilweise [...] hergebrachte epische Form«⁶⁴ von Mendelssohns zu jener Zeit sehr beliebten Oratorien *Elias* und *Paulus* hinaus. Während Mendelssohns Werke »handelnde und betrachtende Personen« nebeneinander stellen (somit zwischen Lyrik und Dramatik wechseln), bleibt Zenger konsequenter in einer dramatischen Erzählweise. Der Brudermord beispielsweise wird trotz der uninszenierten Form des Oratoriums im Libretto mit Regieanweisungen bedacht (s. o.) und nicht vom Engelschor oder einem* r anderen Betrachter* in von außen beschrieben. Gleiches gilt für Kains Warten auf ein Zeichen Gottes, das ihn von Lucifer abhält. Das Publikum wartet drei Mal mit dem Protagonisten auf ein Zeichen Gottes; die Musik illustriert dabei den dramatischen Vorgang bzw. ersetzt eine mögliche Bühnenhandlung. Die Figur des Kain, sein Ringen zwischen Glaube und Zweifel, wird im Laufe des Werkes entwickelt, Kain steht nicht als metaphorisch der Realität entrückte Figur fest. Die Eröffnung seiner Gedanken, Gefühle und Bestrebungen dienen also nicht als moralische Erbauung des Publikums, sondern als Vermenschlichung einer vermeintlich allegorischen Figur. Denn die biblische Figur des Kain, des ersten Mörders der Menschheitsgeschichte, wird ohne Frage auch damals weitaus geläufiger gewesen sein, als der von Lord Byron geschriebene und in diesem Oratorium aufgegriffene zweifelnde, ringende, suchende Kain.

61 Vgl. Smither, *Oratorio*, S. 22.

62 Reimer, »Kritik und Apologie«, S. 251.

63 Vgl. [F. E.], »Kain«, S. 184.

64 Ebd.

Die Grundlage des dramatischen, fast opernhaften Oratoriums bildet – wenn auch stark bearbeitet und erweitert – eine biblische Geschichte, die in theologischem Kontext moralisierend verstanden werden kann. Zenger geht jedoch über die bloße Darstellung Kains als des vermeintlich bösen Brudermörders weit hinaus und verhandelt den »ewige[n] Kampf in des Menschen Brust zwischen Glaube und Zweifel, zwischen Freiheit und Unterordnung«⁶⁵. Ein als »ernst und erbaulich«⁶⁶ zu verstehender Inhalt ist also durchaus festzustellen. Warum schreibt Zenger, dessen Œuvre eine Vielzahl musiktheatraler Werke verzeichnet, also aus einer dramatischen, nahezu opernhaften Vorlage ein Oratorium? Ein Grund könnten das oben erwähnte Abstraktionsniveau und die Mystifizierung der biblischen, allegorisch für grundlegend menschliches Empfinden gedachten Figuren sein, das Zenger, wie Liszt und Marx, auf der Opernbühne nicht realisierbar sah. Eine andere Möglichkeit liegt in der Musikökonomie jener Zeit. Laienchöre und Chorverbände, wie Zenger selber einen leitete, bestimmten das Musikleben des etablierten Bürgertums seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und beförderten die Oratorienrezeption jener Zeit stark.⁶⁷ Es könnte also Zengers Bestreben gewesen sein, mit einem Oratorium, das – bis auf einige Solist*innen – auch für Musikfeste und sonstige Konzerte von Dilettant*innen geeignet ist, breiter rezipiert zu werden; was ihm mit dem *Kain* auch gelingen sollte.

6. Fazit und Ausblick

Zengers *Kain* war für das Publikum seiner Zeit, auch weit über die Grenzen von Zengers Hauptwirkungsstätte München hinaus, ein herausragendes, besonderes und beliebtes Oratorium und kann meines Erachtens aus mehreren Gründen auch in der heutigen Zeit wieder Anklang finden: Die Stoffgrundlage verhandelt in der Bearbeitung Byrons zeitlich und kulturell übergreifend relevante Themen: die Frage nach der Güte Gottes im Angesicht von Leid und Tod und das Zweifeln an und Hinterfragen von für unumstößlich geltenden (gesellschaftlichen) Regeln.⁶⁸ Zenger bettet diese Themen in ein Oratorium ein, das in seiner Konzeption und Erzählweise stark an musiktheatrale Formen angelehnt ist und schafft so einen Spagat, der von Zeitgenoss*innen als die Form des Oratoriums vorantreibend bezeichnet wurde. Musikalisch erinnert das Werk mit seinem großen Orchesterapparat, den schweren, dramatischen Solo-Partien und den im Verlauf des Werkes immer komplexer werdenden und ineinander verzahnten Nummern ebenfalls eher an eine Oper der Zeit, als an ein typisches Oratorium. Die musi-

65 Ebd.

66 Dommer, *Elemente der Musik*, S. 349.

67 Vgl. dazu Smither, *Oratorio*, S. 29 ff. und S. 85 f., sowie Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 10/2), Laaber 1999, S. 118 ff.

68 *Kain* hinterfragt die unbedingte Gottestreue und den Opferritus seiner Familie.

kalische Darstellung der Unterwelt ist dabei besonders hervorzuheben: Durch das Auslassen der hohen Streicher, Flöten und Sopran-Stimmen schafft es Zenger, ganz ohne Erklärung und Bühnenbild, nur durch musikalische Mittel, einen szenischen Ort zu erschaffen.

Weiterführend würde sich ein Vergleich der Kompositionsweise von Zengers Opern mit dem des vorliegenden *Kain* lohnen, ebenso wie eine geschichts- und literaturwissenschaftliche Untersuchung des Librettisten-Problems. Interessant wäre sicherlich auch der Versuch nachzuvollziehen, wann und warum das besprochene Werk, sowie auch alle anderen Werke Zengers, in Vergessenheit geraten ist. Mögliche Ansatzpunkte für eine entsprechende Studie sollten eine Untersuchung der Oratorienrezeption seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, eine Gegenüberstellung der im Oratorium verhandelten theologischen sowie übergeordneten Fragen mit dem Glauben und Weltbild des frühen 20. Jahrhunderts oder ein Vergleich der Kompositionen Zengers mit denen jener Zeitgenossen, die ihren Platz in der Musikgeschichte finden konnten – beispielsweise mit den Werken Richard Wagners liefern. Des Weiteren wäre ein Vergleich mit den beiden anderen *Kain*-Oratorien des 19. Jahrhunderts von Wilhelm Sutor (1818) und Konrad Kocher (1819) – beide nach Adolph Gessners *Tod Abels* entstanden – lohnenswert.

Anhang

Tabelle 2: Quellenlage des Textes

Legende:

B = Bearbeitet (Inhalt der Szene entspricht Vorlage, Wortlaut stark verändert)

O = Original, N = Neu

E = Entlehnt (Inhalt der Szene entspricht Vorlage, Wortlaut jedoch stark verändert)

Anteil am Gesamt-Text der jeweiligen Szene von oben nach unten abnehmend

<i>Nr.</i>	<i>Bezeichnung</i>	<i>Text</i>	<i>Quellenlage</i>
Erster Teil			
1	Introduction	»Preis dir, allmächtiger, ewig waltender Gott [...] betet zu ihm und danket seiner Liebe«	B N
2	Quartett	»Wende dein Antlitz gnädig uns zu [...] denn du bist Herr und Gott«	N Fürbitte
3	Chor (6-stimmig)	»Nie ist verschlossen das Auge des Herrn der Reue [...] ewiger Born der Liebe«	N
4	Scene	»Stolz steigt die Sonn' empor, es fliehen die Schatten [...] Lös' mir dies Rätsel auf!«	N wenig B/O/E
5	Chor (4-stimmig)	»In Stolzen Zweifeln schwankt sein Herz! Fleh' zum Herrn in gläubigem Vertrauen [...], die Gottlosen vernichtet er!«	N
6	Lied	»Schon küssen den neu belebten Hain [...] schlumm're süß!«	N
7	Scene	»Mein Holdes Kind, dein Anblick scheucht [...] Lass uns ein neues Gründen / Wo?«	B O
8	Arie	»Hier, überall, wo du verweilst [...] blick dankbar auf zu uns'rem gü'tgen Gott«	N wenig B
9	Scene	»Ihn kenn' ich nicht [...] der nicht vermag zu hassen ihn«	B N
10	Chor	»Tiefes Mitleid fast mich an! [...] O keh'r zurück zu deinem Gott!«	N
11	Scene und Chor	»Wer nahet? Furchtbare Gestalt! [...] Ich folge dir!« (<i>Lucifer erscheint</i>)	N O B
12	Chor	»Wehe, er wandte sich vom Herrn! So wird ihn treffen Jehova's Rache und sein gewalt'ger Arm wird ihn zerschmettern!«	N

Zweiter Teil			
13	Introduction und Rezitativ	»Die Wolken kreisen um mich her, furchtbares Dunkel hüllt mich ein! [...] still und grauenhaft«	O B
14	Chor	»Nimmer leuchtet uns die Sonne, lächelt uns der Tag [...] Ewig ist uns're Pein!«	N
15	Szene	»Doch ewig, wie des Bannes Kraft, den er im Zorn auf uns geschleudert [...] sei uns're Rache!«	B N
16	Chor	»Wir hören dich, Meister! [...] und dem Verderben sei es geweih't!«	N
17	Arie	»Ihr schönen Sterne euer Strahlengold erglänzet [...] Adah, Geliebte, grüß' ich dich!«	N B
18	Rezitativ und Szene	»Du Armer, der du liebst, was sterben muss! [...] Ich sag' mich los von dir!«	N O wenig B
19	Chor (3-stimmig)	»Rastlos bereiten wir Krieg seinem Throne [...] Ewig sei unser Kampf!«	N
Dritter Teil			
20	Introduction und Arie	»Im Sonnenglanze strahlet die Natur [...] in Liebe zu dem Herrn!«	N
21	Chor (4-stimmig)	»Lieblich wie die Morgenröthe, wandelt der Gerechte vor den Augen des Herrn [...] Selig wird er auferstehen!«	N
22	Scene	»Ich lebe, wandle wie im Traum [...] Reich mir die Hand, ich vergebe dir!« (<i>Brudermord-Szene</i>)	O B N
23	Chor (4-stimmig)	»Wehe, in ihren Festen wankt die Erde! [...], dass sie nicht schaue die Schrecken des Todes.«	N
24	Scene und Chor (4 -stimmig)	»Ich bin allein. Wo ist mein Bruder? [...] Höre, Gott, das Flehen einer Mutter, rette ihn, rette mein Kind!«	N O B
25	Chor (6-stimmig) und Solo	»Halt ein! Groß war die Schuld doch größer ist des Herren Güte [...] Euch behüte der Herr und schenke seinen Frieden euch! Lebt wohl!« (<i>Verbannung</i>)	N B/E O
26	Schlusschor (6-stimmig)	»Dich, Vater, singen wir! Ewige Quelle des Lichtes! [...] Denn er hat alles gemacht!«	N

Tabelle 3: Musikalische Struktur

<i>Nr.</i>	<i>Bezeichnung</i>	<i>Besetzung</i>	<i>Tonart</i>	<i>Taktart</i>	<i>Notizen</i>
Erster Teil					
1	Introduction Moderato (V=54)	Str Cl-B (2) Hn-C (2) Pos (3) Timp	C-Dur	4/4	30 Takte Vorspiel
		Adam & Eva Zilla & Abel			letzte 7 Takte: Rezitativ (Adam)
2	Quartett Larghetto (A=80)	Str Ob/Fg/Cl Hn-Es (2)	As-Dur	3/8	
		Adam & Eva Zilla & Abel			Attacca in 3
3	Chor (6-stimmig) Allegro Moderato (V=88)	Str Cl-B (2) Hn (2 F, 2 C) Trp-F Basstrp Hfe Timp	F-Dur	4/4	Sop. & Ten. geteilt
		Chor der Engel			
4	Scene Andante Maestoso (V=76)	Str Ob/Fag Hn (2 F, 2 D) Pos (3) Trp-D (2) Timp	d-Moll Es-Dur	3/4	Piu mosso T. 34 Andante cantabile T. 59 acc. T. 80 →
		Kain	d-Moll		Allegro Maestoso T. 88
					Attacca in 5
5	Chor (4-stimmig) Andante Sostenuto (V=66)	Str Cl-B (2) Hn-Es (2)	c-Moll es-Moll	4/4	Poco piu mosso T. 23
		Chor der Engel	Es-Dur		
6	Lied Andante (A=100)	Str Fl/Fg	B-Dur	6/8	Strophe Ref Strophe Ref
		Adah			2 Takte Übergang → 7

7	Scene Poco piu Lento (A=92)	+ Hn-D (2) + Kain	B-Dur	4/4	2 Takte Überleitung aus 6 6/8 Zitat aus 6 Piu mosso T. 11 (V=126)
8	Arie Allegro (H=100)	Str Cl-A (2) Hn (2 D, 2 C) Adah	G-Dur	AB 6/8	T. 54 Adagio (A=80) Attacca subito in 9
9	Scene Allegro (V=144)	Str Ob Hrn-C (2) Pos (3) Kain Adah	C-Dur	4/4	 Attacca in 10
10	Chor (4-stimmig) Larghetto (V=54)	Str Cl-B (2) Ob Fg Hn-F (2) Chor der Engel	f-Moll	4/4	
11	Scene und Chor (4-stimmig) Allegro, ma non troppo (H=69)	Str Cl-A (2) Hn (2 F, 2 C) Pos (3) Trp-D (2) Timp (3) Tamtam Adah Kain Lucifer Chor der Engel	A-Dur d-Moll fis-Moll (C-Dur)	6/4 Es-Dur (C-Dur)	 T. 21 T. 34 T. 61 T. 90 Andante Maestoso (V= 63) T. 119 Tempo Primo (H=69)
12	Chor Poco Lento (V=69)	Str Cl-A (2) Hn (2 G, 2 C) Pos (3) Trp (1 E, 1 C) Timp Adah Chor der Engel	C-Dur	4/4 2/4	4-stimmig T. 17 Andante con moto (V=88)

Zweiter Teil

13	Introduction und Rezitativ Lento, ma non troppo (V=60)	Vla Vc/Kb (get.) Ob/Cl-A/Fg Hn (2 A, 2 E) Pos-A alto (2) Timp (C# F#)	cis-Moll	4/4	Rez. 11 Takte vor 14 (Vla, Kb, 2 Hn [A, E/D])
		Kain			Attacca in 14
14	Chor (3-stimmig) Andante (V=92)	Vla I/II Vc/Kb Ob/Fg Hn-D (2) Pos (2) Trp-D (2) Basstuba	h-moll	3/2	Chor ohne Sopran
		Chor der Dämonen			Attacca in 15
15	Szene Allegro moderato (V=76)	Vla I/II Vcl/Kb Picc/2 Cl-A Hn-D (2) Pos (3) Trp-D (2) Timp	(A-Dur) [H-Dur]	6/8	2 Takte »Szene« Rezitativ (2 Takte)
		Lucifer			Attacca in 16
16	Chor (3-stimmig) (V=80)	Vla Vcl/Kb Ob/2 Cl-A Hn-D (2) Altpos (A) Pos (D) Timp	fis-Moll	6/8	Chor ohne Sopran
17	Arie Andantino (V=60)	Vla I/II Vlc/Kb Fl/Fg Hn-D (2)	D-Dur	3/4	Gesang Anfang: Quasi Rezitativo
		Kain			

18	Rezitativ und Szene Allegro moderato (V=92)	Vla Vcl/Kb Ob T. 45 + Picc + Hn-D (2) + Pos + Timp Kain Lucifer T. 85 Vla Vc/Kb Picc Ob Fg Hn (G, Es, D, C) Trp-G Pos (3) Basstuba Timp Kain Chor der Dämonen	(D-Dur) 4/4 (C-Dur) F-Dur (C-Dur)	T. 29 T. 45 Tempo (V=112) T. 71 con moto an T. 78 rit. bis 85 T. 85 Andante Maestoso (V=76)
				Attacca in 19 (2 T acc)
19	Chor (3-stimmig) Allegretto (V=108)	Vla Vc/Kb I/II Picc Ob Cl-A (2) Fg Hn (2 G, D, C) Trp-G Pos (3) Basstuba Timp Kain Chor der Dämonen	(E-Dur) 2/4	

Dritter Teil

20	Introduction und Arie Andantino (V=69)	Str Fl/Ob/Cl-A (2)/Fg Hn-E (2) Trp-A Timp	A-Dur	3/4	
		ab T. 93 Abel	E-Dur	3/4	T. 91 T. 93 Allegro moderato (V=138) T. 130 GP 4/4 T. 131 Adagio (V=56) 3/4 T. 166 Allegro ma non troppo (V=132) T. 197 Adagio
<hr/>					
21	Chor (4-stimmig) Allegretto (V=112)	Str Fl/Ob/Cl-A (2)/Fg Hn-A (2) Trp-D Timp Hfe	A-Dur	4/4	
		Chor der Engel			
<hr/>					
22	Scene Moderato Assai (V=69)	Str Fl/Ob/Fg Hn-C (2) Trp-C (2) + Cl-B (2) Kain Abel + Picc + Hn-C (2) + Pos (3)	D-Moll (C-Dur) (F-Dur) E-Dur C-Dur	4/4	Gesang quasi Rezit T. 37 T. 49 Grave Maestoso (V=56) T. 68 T. 101 Allegro (H=92) T. 109 Allegro Vivace Recitativo T. 117 un poco meno Allegro T. 127 piu allegro T. 142 Quasi Presto T. 152 Lento (V=72) Attacca subito in 23
<hr/>					

Carolin Constanze Albers

Constantin von Georg Vierling – Ein vergessener, internationaler Publikumserfolg

Kaiser Konstantin und seine legendäre Kreuzeserscheingung kurz vor dem Sieg über seinen Widersacher Maxentius scheinen nahezu perfekt geeignet für die Handlung eines Oratoriums. Der Facettenreichtum und die Gegensätze in der Figur des Konstantin laden geradezu zu einer künstlerischen Bearbeitung ein: Er war nicht nur eine siegreiche, historische Persönlichkeit, sondern zugleich eine Figur, um die sich viele Mythen ranken. Auf der einen Seite war er Staatsmann und Machtpolitiker, auf der anderen Seite wurde er im Streit zwischen Heidentum und Christentum eine frühe Leitfigur des christlichen Glaubens. Damit vereint er in seiner Person kirchliche, staatsmännische, dramatisch übernatürliche und historische Aspekte.

Gerade im 19. Jahrhundert, in dem die Grenzen zwischen den Konfessionen, zu dieser Zeit zwischen Protestantismus und Katholizismus, und die Grenzen zwischen Staat und Kirche wie zu Zeiten Konstantins erneut ausgefochten wurden und schließlich in den »Kulturkampf« mündeten, gewann die Figur des Konstantin als Person im Spannungsfeld zwischen Staat und Kirche zusätzlich an Aktualität. Dies lässt sich nicht nur an wissenschaftlichen Abhandlungen über Konstantin,¹ sondern auch daran erkennen, dass sich mehrere Komponist*innen im 19. Jahrhundert mit Konstantin beschäftigten.

Der erste Komponist, der mit einem Oratorium über Konstantin beauftragt wurde, war Ludwig van Beethoven. Dieser stellte das Oratorium *Der Sieg des Kreuzes* auf ein Libretto von Karl Joseph Bernard jedoch nie fertig.² Nach ihm setzte Hermann Küster das Sujet 1844 im Oratorium *Die Erscheinung des Kreuzes* um. In dem zweiteiligen dramatischen Oratorium wird der Streit zwischen Konstantin und seinem vom christlichen Glauben überzeugten Sohn in den Mittelpunkt gerückt. Nachdem er seinen Sohn wegen seines Glaubens hat hinrichten lassen, erscheint Konstantin am Anfang des zweiten Teils des Oratoriums ein Kreuz. Jene

1 Vgl. Jakob Burckhardt, *Die Zeit Constantin's des Großen*, Basel 1853.

2 Vgl. Michael Ladenburger, »Beethoven und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Mitteilungen zum Oratorium ›Der Sieg des Kreuzes‹ oder: Das Verdienst der Geduld«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 49 (2002), S. 253–297.

Erscheinung lässt ihn seine Tat bereuen, woraufhin er zum christlichen Glauben konvertiert. Von den zeitgenössischen Kritiker*innen wurde der Stoff dieses Oratoriums trotz vieler musikalischer Schwachpunkte als »wohl gewählt«³ betitelt; zu großer Berühmtheit gelangte es indes nicht. Erst mit Georg Vierlings *Constantin* mit einem Libretto von Heinrich Bulthaupt erzielte der Konstantin-Stoff in der Gattung Oratorium große Erfolge und wurde auch international aufgeführt. Statt einer Vater-Sohn-Geschichte rückt Vierling die fiktive Liebesgeschichte zwischen der Christin Lucretia und Constantin in den Vordergrund. Wie in Küsters Oratorium wird Lucretia am Ende des ersten Teils hingerichtet. Constantin bereut dies im zweiten Teil des Oratoriums und bekennt sich nach der Kreuzeserscheinung zum Christentum.

Constantin fügt sich dabei in eine Reihe weiterer Oratorien Vierlings über historische Stoffe, nämlich *Alarich* und *Der Raub der Sabinerinnen*, ein. Doch trotz vieler Aufführungen zu Lebzeiten Vierlings sind das Werk und sein Komponist heute weitgehend unbekannt und eine musikanalytische Annäherung an das Oratorium *Constantin* fehlt. Die Entstehung und Rezeption des Werkes sollen deshalb skizziert und einige ausgewählte Stellen, die in der Literatur Aufmerksamkeit erregt haben, musikalisch analysiert werden.

Georg Vierling, am 5. September 1820 in Frankenthal in der bayerischen Pfalz geboren, arbeitete zu Lebzeiten als Organist, Dirigent und Chorleiter und wurde als Komponist vor allem durch seine Oratorien bekannt. Nachdem er in seiner Kindheit und Jugend das Klavier- und Orgelspiel u. a. bei Johann Christian Heinrich Rinck in Darmstadt erlernt hatte, studierte er von 1842 bis 1847 bei Adolf Bernhard Marx in Berlin mit Schwerpunkten in der Musikwissenschaft und Kompositionslehre. Nach Stellen in Frankfurt an der Oder und Mainz⁴ lebte er ab 1853 in Berlin. Dort komponierte er die meisten seiner Werke und widmete sich in Berlin und Potsdam mit verschiedenen Chören der Bach-Pflege und den Aufführungen von Oratorien. 1901 starb er in Wiesbaden. Im Schaffen Vierlings finden sich unter insgesamt 209 Werken viele Lieder und Chorsätze. Kompositorische Berühmtheit zu Lebzeiten erlangte er durch seine drei Oratorien *Raub der Sabinerinnen* (1876), *Alarich* (1881) und *Constantin* (1886).⁵

3 [Johann Philipp Samuel Schmidt], »Nachrichten«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1845), Sp. 10–14, hier Sp. 13.

4 Die erste Organisten- und Chorleiterstelle führte ihn mit 27 Jahren nach Frankfurt an der Oder. Dort übernahm er im selben Jahr auch die Leitung der Singakademie, bevor er vor seiner Rückkehr nach Berlin für kurze Zeit Leiter der Mainzer Liedertafel war.

5 Vgl. Heinz-Georg Vogl, *Studien zur Musikerfamilie Vierling*, Diss. Mainz 2004, S. 25–44; Birgit Schreier, »Vierling, Georg«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22719>, (zuletzt aufgerufen am 19.10.2020).

Während Arnold Schering alle drei Oratorien als »Prototype für das auf Rührung und Nervenspannungen angelegte weltliche Oratorium ihrer Zeit«⁶ einordnet, wird *Constantin* zeitgenössisch von Hermann Kretzschmar noch als *geistliches* Oratorium beschrieben, das in seiner Anlage den anderen, *weltlichen* Oratorien Vierlings ähnele. Es habe in der Oratoriengeschichte einen einzigartigen Inhalt, das profanes Drama mit Wundererscheinungen paare.⁷ Diese kontroverse Einordnung des *Constantin* in den Gattungskontext zeigt deutlich die Probleme bei der Kategorisierung in geistliche oder weltliche Oratorien im Rahmen der Säkularisierungsdebatte des Oratoriums auf.⁸ Wegen der historischen Figur des Kaiser Konstantin und der Datierung der Handlung ins Jahr 312 in der Handlungsbeschreibung des Textbuches⁹ kann das Oratorium heute stattdessen als *historisches* Oratorium angesehen werden, auch wenn die übernatürlichen, christlichen Erscheinungen einen beträchtlichen Anteil einnehmen.

Zur Entstehung des *Constantin* ist bekannt, dass Vierling im April 1883 von seinem Librettisten Heinrich Bulthaupt den ersten Librettoentwurf zugesandt bekam.¹⁰ Bulthaupt war zuvor schon als Librettist von Max Bruchs Oratorien in Erscheinung getreten. Die veröffentlichten Briefe Bulthaupts belegen, dass sich Librettist und Komponist zur Diskussion und Verbesserung des Librettos auch persönlich trafen. Dies geschah im Sommer 1883 unter anderem bei einer Wanderung mit Weinverkostung in der Pfalz.¹¹ Zwei Jahre später konnte Vierling schließlich sein Werk als Opus 64 mit Klavierauszug, Chor- und Orchesterstimmen¹² und wenig später mit Partitur¹³ und Textbuch¹⁴ im Schott Verlag veröffentlichen. Die Uraufführung fand 1886 in Mainz statt.¹⁵

6 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums* (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, 3), Leipzig 1911, S. 501.

7 Vgl. Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Bd. 2, Leipzig ²1899, S. 301–304.

8 Vgl. Dominik Höink, »Oratorium und Säkularisierung«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 98 (2014), S. 125–134.

9 Vgl. die drei Ausgaben: Georg Vierling, *Constantin*. Textbuch, Mainz: B. Schott's Söhne, [1886?, o. J., 1887], in: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B), Mus. Tv 201, 20 ZZ 3703 und 55 Tb 535, S. 1.

10 Vgl. *Briefe von und an Heinrich Bulthaupt*, hrsg. von Heinrich Kraeger, Oldenburg/Leipzig 1912, S. 442.

11 Vgl. ebd., S. 263.

12 Georg Vierling, *Constantin*. Klavierauszug, Mainz: B. Schott's Söhne, 1885, Schott-Verlagsnummer 24075, in: Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 2457. Georg Vierling, *Constantin*. Chorstimmen, Mainz: B. Schott's Söhne, 1885, Schott-Verlagsnummer 24076, in: D-Mbs. Georg Vierling, *Constantin*. Orchesterstimmen, Mainz: B. Schott's Söhne, 1885, Schott-Verlagsnummer 24077, verschollen.

13 Georg Vierling, *Constantin*. Partitur, Mainz: B. Schott's Söhne, 1886, Schott-Verlagsnummer 24270, in: D-Mbs.

14 Vierling, *Constantin*, Textbuch.

15 Vgl. »Constantin«, in: *Opening Night! – Opera & Oratorio Premieres*, online veröffentlicht von Stanford University, <https://exhibits.stanford.edu/operadata/catalog/183-60249>, (zuletzt aufgerufen am 24.02.2020).

Vierling berichtet in einem Brief an Franz Wüllner im April 1890,¹⁶ dass das Oratorium zwanzigmal in 17 verschiedenen Städten im In- und Ausland mit Erfolg aufgeführt worden sei. Dem Brief liegen Zeitungsausschnitte bei, die belegen, dass *Constantin* mit großem Publikumsandrang in Oldenburg, unter Leitung von Carl Reinecke im Leipziger Gewandhaus, in Rotterdam, Düsseldorf, Petersburg, Breslau, Augsburg und in den USA in Milwaukee¹⁷ aufgeführt wurde und damit eine große Reichweite hatte. Auch die *Illustrierte Zeitung* berichtet 1889 darüber, dass trotz der aufkommenden Zweifel an der Kunstgattung Oratorium *Constantin* mit Erfolg in mehreren Städten und zuletzt im Leipziger Gewandhaus aufgeführt worden sei.¹⁸

Doch schon einige Jahre nach den großen Erfolgen lässt das Interesse an den Oratorien Vierlings nach. Ein Grund dürfte eben das schon zu Lebzeiten Vierlings einsetzende, nachlassende Interesse an der Gattung des Oratoriums gewesen sein.¹⁹ Hinweise auf das Vergessen speziell von Vierlings Werken finden sich in der Sekundärliteratur bereits 1915, und zwar in der *Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts* von Richard Batka und Wilibald Nagel:

»Er ist Meister der Form. Einen persönlichen Ton haben seine Schöpfungen nicht. Während seine einst viel beachteten Chorwerke nach und nach bedauerlicherweise in den Hintergrund zu treten scheinen, behaupten sich einige Arbeiten von Max Bruch in der Gunst der Öffentlichkeit.«²⁰

Das weitere Vergessen der Oratorien Vierlings lässt sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts verfolgen. In der *MGG* von 1966 liest man dort über Vierling: »ein Kleinmeister, der zwar in seiner Zeit hochgerühmt war, dessen Werk jedoch das Leben seines Schöpfers nicht überdauerte.«²¹

Während *Constantin* vom zeitgenössischen Publikum gefeiert wurde, wird in der Musikgeschichtsschreibung aber auch Kritik speziell an diesem Oratorium laut: So schreibt Schering, dass der Stil des *Constantin* »um einige Grade minder gewählt«²² erscheint. Kretzschmar äußert sich über den Anfang des Werkes: »Im

16 Vgl. Brief von Georg Vierling an Franz Wüllner vom 30.04.1890, in: D-B, Mus.Nachl. Wüllner, F, 21,799: Kasten 21b.

17 Auch nachgewiesen mit Solistenangaben in: *Der Musikverein von Milwaukee. 1850–1900. Eine Chronik*, hrsg. vom Musikverein [Milwaukee], Milwaukee 1900, S. 194; <https://archive.org/details/dermusikvereinv00socigoog/page/n217>, (zuletzt aufgerufen am 24.02.2020).

18 Vgl. Bernhard Vogel, »Georg Vierling.«, in: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 2387 (1889), S. 311 f., hier S. 311.

19 Vgl. Jürgen Heidrich, »Warum? Woher? Wohin?«: Krise des Oratoriums im frühen 20. Jahrhundert?, in: *Die Tonkunst* 6 (2012), S. 36–42.

20 Richard Batka und Wilibald Nagel, *Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts* (= Allgemeine Geschichte der Musik, 3), Stuttgart 1915, S. 135 f.

21 Karl-Heinz Köhler, »Vierling, Georg«, in: *MGG* 13 (1966), Sp. 1608 f., hier Sp. 1608 f.

22 Schering, *Geschichte*, S. 501.

Prolog des Oratoriums wird man nur schwer die beiden feindlichen Parteien, die heidnischen Römer und die Christengemeinde, von einander unterscheiden können.«²³

Trotzdem werden die Chorsätze als stilistisch herausragend in Vierlings Oratorienschaffen beschrieben: Auch Kretzschmar schreibt über den *Constantin*, dass das Beste in den Chorsätzen liege,²⁴ und Schering erwähnt bei der Beschreibung des *Constantin* zusammen mit den Höhepunkten des Werkes die Chorsätze:

»interessant ist die Szene mit dem bekannten Wunder vom flammenden Himmelskreuz und Lucretias Traumerscheinung. Überall nimmt das Orchester reichlich teil, und in zahlreichen Varianten: geteilt und doppelt, deklamierend und hymnisch, in Gruppen von Frauen- und Männerstimmen gesondert, ist der Chor beschäftigt, dessen dankbarer und gesanglicher Satz Vierling's Oratorien einst weit hinaus, auch in die Neue Welt, trugen.«²⁵

Genau diese Höhepunkte des Librettos werden auch vom Librettisten in seinen Briefen besonders hervorgehoben. So schreibt er in einem Brief an Eduard Crüsemann im Mai 1883:

»Der Angelstern ist natürlich die Kreuzerscheinung vor der Maxentiuschlacht und die Bekennung des Christentums« und »Die transcendentalen Dinge waren nicht leicht zu behandeln.«²⁶

Wegen der in der Literatur hervorgehobenen Bedeutung der Traum- und Kreuzerscheinung als Höhepunkt des Librettos im zweiten Teil sollen diese beiden Nummern und zwei Chorsätze, für die Vierling berühmt war, im Folgenden in den Kontext eingeordnet und musikanalytisch näher betrachtet werden.

Formal besteht das Oratorium aus 19 Nummern, die in acht verschiedene Szenen und in zwei Teile aufgeteilt sind. Der erste Teil des Oratoriums beginnt mit einem Doppelchor, in dem Heid*innen und Christ*innen ihre Götter besingen. Anschließend wird die Liebesgeschichte zwischen Kaiser Constantin und der Christin Lucretia dargestellt, die unter der Bedingung, dass er Christ wird, in eine Heirat einwilligt. Dies lehnt Constantin ab und heiratet stattdessen Fausta, mit der er im Amphitheater als Opfer für die anstehende Schlacht den Tod von Lucretia ansehen muss.

Im zweiten Teil des Oratoriums erscheint Lucretia in Constantins Traum in der Nacht vor der Maxentiuschlacht und kündigt ihm eine Kreuzerscheinung

23 Kretzschmar, *Führer*, S. 303.

24 Vgl. ebd., S. 303.

25 Schering, *Geschichte*, S. 502.

26 *Briefe Bulthaupt*, hrsg. von Kraeger, S. 121 f.

an. Als er diese am Morgen wahrnimmt, bekennt er sich zum Christentum und gewinnt die Schlacht.

Musikalisch ist die Rolle des Constantin eine Baritonpartie. Fausta wird von einem Sopran und Lucretia von einem Alt gesungen. Der Chor wird neben seiner kommentierenden Rolle in einzelnen Szenen auch als Doppelchor der heidnischen Römer*innen und Christ*innen eingesetzt; der Frauenchor als Engel oder »Stimmen aus der Höhe« und der Männerchor als Krieger auf dem Schlachtfeld.

Traum- und Kreuzeserscheinung

Nr. 10. Altsolo und Frauenchor.

(Traumerscheinung: Lucretia im Geleite von Engeln.)

Chor: In seligem Reigen
Ihr Cherubim
Wallt schwebend hernieder! Dem Zagenden, kühlet
Die Wangen ihm,
Mit goldigem Engelsgefieder!

Lucretia: Was sorgst du und zerquälst dein Herz,
Was blickst du suchend erdenwärts?
Empor das Auge – Kennst du mich?
Die Frühgeliebte bat für dich.

Lucretia/Chor: Aus heil'ger Höhe kommt das Heil,
O gib dem Herrn dein irdisch Theil!

Lucretia: In Flammenzeichen wird er nah'n,
So wolle gläubig ihn empfan'n!

Nr. 11. Barytonsolo und Frauenchor.

Constantin (allein erwachend):

Hat mich ein Traum berückt? Wo schwand sie hin?
War es des Fiebers wirre Ausgeburd,
War es der Geist/Gruss²⁷ aus einer andern Welt?
Wie wundersam ist mir das Herz bewegt!
Die dunkle Nacht entweicht! Ihr Wachen auf!
Werft ab den Schlummer, lasst den Tag herein!

(Das Zelt wird geöffnet)

Ha, seht! Was dämmert wunderbar
Im Osten auf – wird hell und klar –
Dem Sonnenball zu Häupten steigt
Ein Kreuz, vor dem das Licht erbleicht!

Chor (Stimmen aus der Höhe.):

In diesem Zeichen siege, Held der Erde,
Auf dass die Welt durch dich des Herren werde!

27 »Geist« im Klavierauszug, »Gruss« in Partitur und Textbuch.

- Constantin: Woher die Stimme, stark und wonnesam?
Woher der Klang, den noch kein Ohr vernahm?
- Chor: Dir kündigt Gott sich an – versag' ihm nicht!
Du bist sein Streiter – halte dein/denn²⁸ Gericht!
- Constantin: Der Glanz verglüht, der Klang erstirbt – Wohlan!
Zu neuem Fluge rüstet sich mein Geist.
Ihr Krieger hört, was Euch mein Wille weist!

Nummer 10, die mit »Traumerscheinung, Lucretia im Geleite von Engeln« für Alt und Frauenchor überschrieben ist, ist zweiteilig aufgebaut. Der erste Teil, der Cherubimchor, setzt nach der vorhergehenden Nummer in Es-Dur auf Ges-Dur ein. Instrumental ist die Nummer mit Streichern, Harfe, Orgel und einem kleinen Bläsersatz, bestehend aus Flöten, Oboen, Klarinetten und Hörnern besetzt.

In einem Brief von Carl Reinecke an Wilhelm Rust im Januar 1889 wird zudem ein aufführungspraktischer Wunsch Vierlings mitgeteilt, der die Dramatik der Szene steigert. So erbittet sich Vierling für das Gewandhauskonzert, dass der Chor der Cherubinen in den Nummern 10 und 11 von den Sopranisten und Altisten des Thomanerchores von der Orgel aus gesungen werde,²⁹ sodass auch räumlich und akustisch die Engel aus der Höhe hervorgehoben werden.

Andante molto tranquillo beginnen im 12/8-Takt die Violinen mit einem leisen, gedämpften Tremolo und schaffen damit eine schwebende Atmosphäre, bevor nach einem tänzerischen Achtelmotiv in den Bratschen der Frauenchor homophon zusammen mit Oboen und Hörnern mit »Im seligen Reigen ihr Cherubim« als Engelschor *dolcissimo* vierstimmig anhebt. Dabei wird er von sanften Harfenarpeggien, Streichertremoli und aufsteigenden Sechzehntelmotiven der zwei Soloviolen begleitet. Ab und an tauchen auch im weiteren Verlauf in den Flöten und Klarinetten *staccato* gespielte, absteigende Achtelmotive auf, die den tänzerischen Charakter unterstreichen.

Der nächste Choreinsatz nach einem eintaktigen instrumentalen Zwischenspiel (»wallt schwebend zur Erde hernieder / dem Zagenden kühlet die Wangen ihm mit goldigem Engelsgefieder«) wird passend zum Text imitatorisch erst vom Sopran und anschließend in den tieferen Altstimmen vertont.

Zu Beginn des zweiten Teils der Traumerscheinung erfolgt ein Taktwechsel sowie ein enharmonischer Tonartenwechsel nach Fis-Dur. Dieser könnte angelehnt an barocke Kompositionsfiguren durch die vielen vorgezeichneten Kreuze schon die Ankündigung der Kreuzeserscheinung symbolisieren.³⁰ Nach viertaktigem

28 »dein« in Partitur und Klavierauszug, »denn« im Textbuch.

29 Vgl. Brief von Carl Reinecke an Wilhelm Rust vom 27.01.1889, in: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, A/4982/2009.

30 Vgl. Manfred Bukofzer, »Allegory in Baroque Music«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3/1–2 (1939–1940), S. 1–21, hier S. 14.

(♩ ein wenig schneller, wie vorher ♩)

Lucretia.
En - gels - ge - fie - der!
Was

En - gels - ge - fie - der! (Senza Org.)

Notenbeispiel 1: Vierling, *Constantin*, Nr. 10, T. 13–18: satztechnische Ankündigung der Kreuzes-
erscheinung

ruhigen Instrumentalvorspiel setzt Lucretia rezitativhaft mit einer syllabischen Vertonung leise auf *fis* ein und wird dabei von den Streichern und der Klarinette begleitet. Erst bei »Empor das Auge« gibt es ein passend zum Text aufsteigendes, punktiertes Achtelmotiv, das *forte* von allen Instrumenten homophon begleitet wird. Nach »Kennst du mich« bleiben in den Streichern fragend lange Noten liegen, bevor die Oboe mit einem *dolce*-Motiv auf den nächsten Gesangseinsatz (»Die Frühgeliebte bat für dich«) hinführt.

Zum gemeinsamen Gesangseinsatz von Lucretia und dem Frauenchor (»Aus heiliger Höhe kommt das Heil«) spielen die Bläser – den Text aufgreifend – in höheren Lagen, allen voran die Flöten bis zum dreigestrichenen *fis*. Zugleich setzen als Symbol der himmlischen Sphäre wieder Harfenarpeggien sowie die

Orgel ein, während die Violinen mit einem triolischen Aufwärtsmotiv den Text vertonen. Nach Ende des gemeinsamen Gesangs, der sich vom *pianissimo* zum *mezzoforte* steigert und wieder im *pianissimo* ausklingt, bleibt allein die Harfe mit einer aufsteigenden Sechzehntellinie stehen, die von Streichern im crescendo abgelenkt wird nach einem Zweiunddreißigstelmotiv auf einem *sforzando* endet, bevor Lucretia das erste Mal das »Flammenzeichen« erwähnt. Der dramatische Höhepunkt »wird er nah'n«, nur durch Oboen, Klarinetten und Hörner begleitet, wird dann ritardierend und im *forte* erreicht, bevor *a tempo* im *piano* mit Streicherbegleitung der letzte Vers »so wolle gläubig ihn empfah'n!« ausklingt, der das gläubige Einkehren vertont.

Nummer 11, das anschließende Constantin-Solo mit Frauenchor, beinhaltet das Erwachen Constantins aus seinem Traum und die vom Frauenchor kommentierte Kreuzeserscheinung als Wendepunkt der Geschichte. Im Gegensatz zu der irrealen, vorübergehenden Nummer wird das Erwachen in der Realität durch einen satztechnischen Wechsel von Fis-Dur zu C-Dur deutlich gemacht, obwohl zunächst die Tonart mit Vorzeichen in den Einzelstimmen notiert noch bei Fis-Dur verbleibt. Diese Kreuzvorzeichnungen könnten zur Versinnbildlichung der Kreuzeserscheinung gewählt worden sein, wie z. B. auch in der *Matthäuspassion* von Johann Sebastian Bach.³¹ Bei der Kreuzeserscheinung selbst wird diese Kreuzvorzeichnung auf die Spitze getrieben, indem bei der Erwähnung von »Kreuz« im Text ein Gis-Dur-Akkord erklingt, eine ultimative Steigerung in die Kreuztonarten als bildhafte Darstellung des Geschehens.

Notenbeispiel 2: Vierling, *Constantin*, Nr. 11, T. 50–52: satztechnische Kreuzeserscheinung

Nachdem die Kreuzeserscheinung mit lauten crescendoierenden Triolen endet, beginnt der Chor als »Stimmen aus der Höhe« zu singen. Passend zur transzendenten Erscheinung wechselt auch die musikalische Stimmung durch Tremolo und Wechselnoten in den Streichern, Haltenoten in den Bläsern und einem Paukenwirbel, in den die Harfe ab und an mit aufsteigenden Arpeggien einsteigt.

³¹ Vgl. Eric Chafe, »J. S. Bach's St. Matthew Passion: Aspects of Planning, Structure, and Chronology«, in: *Journal of the American Musicological Society* 35/1 (1982), S. 49–114, hier S. 63 f.

In den Passagen, in denen Constantin ungläubig singt, wird die orchestrale Begleitung hingegen fast rezitativisch stark reduziert und kontrastierend bis ins *pianissimo* geführt.

So zeigen diese beiden Nummern einen deutlichen Kontrastreichtum zwischen himmlischer und irdischer Sphäre und stellen nicht nur klanglich dramatisch, sondern auch bildhaft im Notentext die Kreuzeserscheinung dar. Die Dramatik der Handlung steht bei der Vertonung des Librettos im Vordergrund und wird effektiv durch verschiedene Klangfarben von Orchester, Chor und Soli vertont.

Im Gegensatz zu dieser dramatischen Anlage der Traum- und Kreuzeserscheinung stehen die traditionelleren Chorsätze.

Eingangs- und Schlusschor

Der Eingangschor ist als Doppelchor angelegt, in dem musikalisch der Chor der Heid*innen mit dem Chor der Christ*innen parallelisiert wird. Dabei beginnt der Gesangseinsatz beider Chöre zusammen mit dem Anrufen ihres Gottes (»Zeus« bzw. »Herr«), wodurch das Hauptthema des Oratoriums, das Spannungsfeld zwischen Christen- und Heidentum, schon im ersten Wort des Oratoriums eröffnet wird. Anschließend preisen die beiden Chöre mit oftmals abwechselnden Stimmeinsätzen jeweils ihren Gott, bevor der Eingangschor wieder mit einer zugleich erklingenden Bitte (»Zeus, Allgewaltiger, höre unsern Ruf« bzw. »Herr, o Herr, hör unsern Ruf«) ausklingt.

Durch die Anlage als Doppelchor werden plakativ die beiden konkurrierenden Chöre bzw. Glaubensgemeinschaften gegenübergestellt. Der Verlauf der Oratorienhandlung wird dabei durch die motivische Ausgestaltung sowie durch den Einsatz der Begleitung in dieser ersten Nummer schon angedeutet. So setzt zu Anfang beim Gesangseinsatz »hör unsern Ruf« beim Chor der Christ*innen die Begleitung mehrfach aus, während der Chor der Heid*innen durch orchestrale Begleitung gestützt wird. Am Ende des Eingangschors hingegen (»der wahre Gott«) intoniert der Chor der Heid*innen ohne Begleitung, während der Chor der Christ*innen vom Orchester unterstützt wird. Motivisch-musikalisch fällt auf, dass zu Anfang die Aussagen der Christ*innen rhythmisch schlicht und klar vertont werden, während die Gesangseinsätze der Heid*innen bei Wiederholung dieser Aussagen häufig mit triolischen Melodieverläufen verziert werden. Zum Schluss der Nummer wird diese triolische Verzierung der Heid*innen aufgegeben, sodass die rhythmische Ausgestaltung der der Christ*innen zu Anfang ähnlicher wird. Der Chor der Christ*innen hingegen verleiht seinen Äußerungen, weiterhin in klarem Rhythmus, aber mit immer länger werdenden Notenwerten und dadurch größer werdendem Taktanteil, mehr Gewicht (s. Notenbeispiele 3 und 4).

Im Gegensatz zu dieser demonstrativen, musikalisch einfach angelegten Gegenüberstellung der konkurrierenden Glaubensgemeinschaften und Götter im

Zeus, Allgewaltiger, höre unsern Ruf!
 hör' unsern Ruf!
 höre unsern Ruf!
 hör' unsern Ruf!

Herr, Herr, hör unsern Ruf!

trem.

Notenbeispiel 3: Vierling, *Constantin*, Nr. 1, T. 27–32: Heid*innen und Christ*innen zu Beginn des Eingangschores

Eingangschor steht der Schlusschor. Dieser ist nicht nur musikalisch, sondern auch deshalb interessant, weil Vierling diesen nicht nur für das Oratorium, sondern wohl auch als Geburtstagskomposition für Kaiser Wilhelm I. verwendet hat. So beschreibt Vierling seine Absicht in einem Brief vom 18. Oktober 1883:

»Es ward mir nämlich die hohe Ehre zu teil, von der Akademie zum Festkomponisten für die Kaiser-Geburtstagsfeier gewählt zu werden. Nachdem ich schon früher die Mitgliedschaft zum Senat abgelehnt, kann ich diesmal unmöglich wieder danken und muß nun sehen, wie ich mich mit Anstand aus der Affaire ziehe. Eine Arbeit pour le roi de Prusse bleibt es immer. Damit es jedoch nicht absolut pour le roi de

Prusse sei, bin ich auf folgenden schlaun Gedanken gekommen, den ich Ihnen einmal unterbreiten möchte. Nach dem Vorgang S. Bachs, der so vielfach Stücke aus Gelegenheitskantaten in seine reifsten Werke hinüber nahm, wenn auch mit modifiziertem Text und leisen musikalischen (meist rhythmischen) Abweichungen, scheint es mir nicht undankbar, in meinem Falle den Schlußchor des ›Konstantin‹ à 2 mains zu benutzen.«³²

der wah - re Gott!

Notenbeispiel 4: Vierling, *Constantin*, Nr. 1, T. 151–155: Heid*innen und Christ*innen am Ende des Eingangschores

³² Briefe Bulthaupt, hrsg. von Kraeger, S. 445 f.

Die Anpassung des Textes an die unterschiedlichen Verwendungszwecke lässt sich in den verschiedenen Quellen nachverfolgen. Dabei unterscheiden sich nämlich die ersten zwei Verse. Die in diesem Brief ursprünglich für den *Constantin* angedachten Verse, die Verse für die Geburtstagsfeier, sowie die im Textbuch und in Partitur und Klavierauszug schließlich publizierten, sind in Tabelle 1 gegenübergestellt.

<i>Ursprüngliches Libretto (Brief 1883)</i>	<i>Geburtstagsversion (Brief 1883)</i>
Nun ist der Erdkreis all des Herrn, Hell glänzt des Kreuzes Gnadenstern,	So preiset freudig nun den Herrn, Hell glänzet seiner Gnade Stern,
Er strahlt in alle Ferne weit Von Ewigkeit zu Ewigkeit.	Er strahlt in alle Ferne weit Von Ewigkeit zu Ewigkeit.
<i>Textbuch 1886</i>	<i>Partitur 1886 und Klavierauszug 1885</i>
Nun preiset freudig Gott den Herrn, Hell glänzt des Kreuzes Gnadenstern,	Nun preiset freudig Gott den Herrn, Hell glänzet seiner Gnade Stern,
Er strahlt in alle Fernen weit Von Ewigkeit zu Ewigkeit.	Er strahlt in alle Fernen weit Von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Tabelle 1: Gegenüberstellung der Textfassungen des Schlusschores

Im Vergleich wird deutlich, dass in der publizierten Form der Inhalt der Geburtstagsversion (»preiset freudig nun«) in einer für das Oratorium angepassten Version (»preiset freudig Gott«) den ursprünglich angedachten ersten Vers ersetzt. Für den zweiten Vers unterscheiden sich die Versionen des Textbuches und der Noten: Im Textbuch hat sich die ursprünglich angedachte Version (mit »des Kreuzes«) erhalten. In die Partitur und den Klavierauszug des Oratoriums ist hingegen die abgewandelte Geburtstagsversion (mit »seiner Gnade«) eingeflossen. Die Verse 3 und 4 weisen bis auf eine Verwendung des Plurals in Textbuch, Partitur und Klavierauszug (»Fernen«) keine großen Abweichungen von der ursprünglichen, sowie der Geburtstagsversion (»Ferne«) auf. Insgesamt sind in die nicht konkordanten Publikationen des Textbuches, der Partitur und des Klavierauszuges also Abschnitte aus dem ursprünglich angedachten Libretto als auch aus der Geburtstagsversion eingegangen.

Aus einem weiteren Brief Vierlings vom 12. Juni 1884 (verschickt nach der Geburtstagsfeier des Kaisers) geht hervor, dass der Schlusschoral tatsächlich als Geburtstagsständchen schon vor der Veröffentlichung des Oratoriums aufgeführt wurde. Darin beschreibt er seine Intentionen für die Doppelverwendung, aber auch die Wirkung seiner musikalischen Einfälle auf das Publikum, wie folgt:

»Bei dem Schlußchor des Ganzen habe ich meine ursprüngliche Absicht, ein Stück Choral: ›Wie leuchtet uns der Morgenstern‹ hineinzuflchten, während die Fuge ihren Gang geht, ausgeführt. Die Wirkung, wie die Trompeten in strahlendem Glanz über dem ganzen Chore schweben, war für mich selbst überraschend und auch für das Publikum, sogar der gestrengen Akademiker. Natürlich habe ich niemanden [sic] verraten, daß ich für den Gelegenheitszweck zur Geburtstagsfeier allein mich nicht so angestrengt hätte.«³³

In der Partitur lässt sich der Choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* von Philipp Nicolai aus dem 16. Jahrhundert, der auf Psalm 45 basiert und vom Hohelied und von mittelalterlicher Mystik beeinflusst ist, im Schlusschor wiederfinden. Jesus wird in Nicolais Lied als Morgenstern und Bräutigam charakterisiert, so dass das Lied die Liebe zu Jesus widerspiegelt.³⁴ Passend zu dieser Interpretation wird der Choral laut Vierlings Textbuch »als symbolische Hindeutung auf das aufgehende Christentum«³⁵ verwendet. Da Vierling als Chorleiter selbst viele Werke Bachs aufgeführt hat, kann die Verwendung dieses Chorals zudem auch als Rückbezug und Anknüpfung an die praktische Tätigkeit aufgefasst werden. Bach verwendete das Lied u. a. in seiner Choralkantate BWV 1 zu Palmsonntag und Mariae Verkündigung (1725). Instrumentiert ist die Kantate mit zwei Hörnern, zwei Oboi da caccia, zwei Violinen und Viola sowie Generalbass. Eingerahmt von der ersten und siebten Liedstrophe als Choral werden die anderen Strophen auf Rezitative und Arien verteilt.³⁶ Während bei Bach die Melodie des Chorals vor allem durch Hörner und Oboen gespielt wird, verwendet Vierling Trompete und Flöte, die strahlend am Ende des Schlusschors einsetzen.

Musikalisch beginnt der Schlusschor im *Allegro* homophon mit dem ersten Vers, bevor beim zweiten Vers die Gesangs- und Instrumentalstimmen sukzessive einsetzen. Anschließend werden der erste und zweite Vers wiederum mit sukzessivem, teils imitatorischem Stimmeinsatz wiederholt und klingen im *decrescendo* aus, bevor es eine majestätische, signalhafte Überleitung durch Hörner, Trompete und Pauke zum zweiten Abschnitt des Schlusschores gibt. Der zweite Abschnitt beginnt imitatorisch gestaltet mit der Intonation des dritten Verses im *Allegro moderato*, bevor der vierte Vers wiederum imitatorisch in den dritten eingeflochten wird. Die imitatorischen Elemente weiten sich zunehmend auch auf die Holzbläser und Streicher aus, bis instrumental der Choral *Wie schön leuchtet*

33 Ebd., S. 447.

34 Vgl. Joachim Stalman, »70. Wie schön leuchtet der Morgenstern«, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch* (= Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch, 3), hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, Heft 4, Göttingen 2002, S. 42–52.

35 Vierling, *Constantin*, Textbuch, S. 1 f.

36 Vgl. Sarah Meredith, »Wie schön leuchtet der Morgenstern in the Chorale Cantatas of J. S. Bach«, in: *The Choral Journal* 38/5 (1997), S. 9–14.

der *Morgenstern*, gespielt von Trompete und Flöte, einsetzt. Gleichzeitig singen die Gesangsstimmen eine nochmalige Wiederholung der beiden letzten Verse, sodass der Schlusschor triumphal durch Paukenwirbel begleitet ausklingt. Zusammenfassend folgt der Schlusschor somit dem klassischen Aufbau aus homophonen Abschnitten, die von imitatorischen Abschnitten abgelöst werden und in einen Schlusschoral münden. Der Schlusschoral wird hier jedoch von Trompete und Flöte gespielt, während die Gesangsstimmen bis zum Ende imitatorisch bleiben. Während der Eingangsschor auf plakative Weise die Christ*innen den Heid*innen gegenüberstellt, ist der triumphale Schlusschor in seiner musikalischen Anlage nicht weniger effektiv.

Im Vergleich zu Küsters Oratorium *Die Erscheinung des Kreuzes* lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen. So handelt es sich bei beiden Werken um dramatische Oratorien in zwei Teilen, in denen die Kreuzeserscheinung am Anfang des zweiten Teils den Höhepunkt darstellt, nachdem im ersten Teil die Hinrichtung eines Christen (Crispus, der Sohn des Constantin bei Küster) bzw. einer Christin (Lucretia bei Vierling) dargestellt wird. In beiden Oratorien werden dabei Heiden-, Christen-, Engels- und Kriegerchöre verwendet. Im Gegensatz zu Küster werden diese bei Vierling jedoch plakativer eingesetzt und schon im Eingangsschor als feindliche Gruppen gegenübergestellt. Insbesondere im ersten Teil ist die Figurenkonstellation bei Vierling klarer strukturiert als bei Küster. Während bei Küster ausführlicher der politische Streit und die Vorbereitungen auf die Maxentiusschlacht betont werden, wird bei Vierling der Schwerpunkt auf die emotionalere, fiktive Liebesgeschichte zur Christin Lucretia gelegt.³⁷

Im Vergleich zu Küster und anhand der exemplarischen musikalischen Analysen aus dem *Constantin* zeigt sich, dass einige effektvolle Momente im Oratorium angelegt sind, die seinen frühen, internationalen Publikumserfolg erklären: Die politisch aktuelle Figur des Constantin wird einerseits in eine publikumswirksame Liebesgeschichte eingeflochten und dramatisch gepaart mit effektvollen musikalischen Kontrasten und einfallsreichen aufführungspraktischen Besonderheiten, wie dem Engelschor, der von der Empore singt. Andererseits werden altbewährte Elemente der Gattung Oratorium wie ein triumphaler Schlusschor aufgegriffen. Damit steht *Constantin* in der Tradition des 19. Jahrhunderts und schließt sich wie viele andere der publikumswirksamen Oratorien der Zeit nicht den avantgardistischen Neuerungen der aufkommenden musikalischen Moderne an.³⁸ Außerdem zeigt die Doppelverwendung des Schlusschores als Auftragswerk für den Kaiser auch, dass Vierling kein unbekannter Komponist war und dass sich seine Werke effektiv aufführen ließen. Die internationalen Aufführungen etwa

37 Vgl. Hermann Küster, *Die Erscheinung des Kreuzes*, Textbuch, [o. O.]: [o. V.] [ca. 1845], in: D-B, Mus. Tk 936.

38 Vgl. z. B. Glenn Watkins, *Pyramids at the Louvre*, Cambridge 2013; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980.

in den USA und St. Petersburg sind ein weiteres Indiz dafür, dass Vierling mit *Constantin* den Publikumsgeschmack der Zeit getroffen hat. Stilistisch kritisierte, schwächere Abschnitte wie der Eingangschor und die nachlassende Nachfrage nach der (einzigen) Gattung, in der Georg Vierling seine größten, internationalen Erfolge als Komponist feierte, können Erklärungsversuche für das dennoch eingetretene Vergessen des Oratoriums innerhalb von dreißig Jahren nach der Veröffentlichung darstellen.

Lisa Rosendahl

Daniel Friedrich Eduard Wilsings *Jesus Christus* im Kontext der Christus-Oratorien des 19. Jahrhunderts

Christus-Oratorien als eigene oratorische Subgattung? Dies schlugen bereits Helmut Loos und Gustav Krieg 1990 bei einer Tagung zum Schaffen Felix Draesekes vor.¹ Daniel Ortuño-Stühling griff dies in seiner Dissertation 2011 wieder auf, die sich denjenigen Oratorien zugewandt hat, welche, ausgelöst durch das wachsende Interesse an der historischen Person Jesu im 19. Jahrhundert, dessen Leben und Wirken thematisieren.² Dabei fokussierte sich Ortuño-Stühling auf die Form, typische Merkmale und Gemeinsamkeiten sowie die historische Entwicklung. Ein bisher in diesem Kontext nicht beachtetes und kaum rezipiertes Werk ist *Jesus Christus* von Daniel Friedrich Eduard Wilsing (1809–1893). Dieser Beitrag befasst sich nun mit der Frage, ob Wilsings Oratorium Merkmale aufweist, die es mit anderen Christus-Oratorien des 19. Jahrhunderts teilt und soll somit gleichermaßen ein neues Schlaglicht auf diese Subgattung werfen.

Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert gab es verstärkt Bestrebungen, Jesus als historische Person als Kriterium für die Wahrheit des christlichen Glaubens heranzuziehen. Die Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommende Leben-Jesu-Forschung hat das Ziel, ein Bild der historischen Person Jesu zu zeichnen, indem sie die Bibel als historische Quelle betrachtet.³ Dabei spielte u. a. die Frage nach seiner Persönlichkeit und seiner inneren Entwicklung eine starke Rolle, insbesondere in der protestantischen

1 Vgl. Helmut Loos, »Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert«, in: *Zum Schaffen von Felix Draeseke: Instrumentalwerke und geistliche Musik. Tagungen 1990 in Coburg und 1991 in Dresden* (= Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, 5), hrsg. von dems., Bonn 1994, S. 239–256.

2 Vgl. Daniel Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis. Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (= Weimarer Liszt-Studien, 6), Laaber 2011.

3 Vgl. Gerd Theißen und Annette Merz, *Der historische Jesus. Ein Lehrbuch*, Göttingen ⁴2011, S. 24 f.

Theologie in Deutschland.⁴ 1799 erschien Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers (1768–1834) Schrift *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, die bis in das 20. Jahrhundert hinein stark rezipiert wurde und die protestantische Glaubensauffassung beeinflusste.⁵ Er stellt die absolute (»schlechthinnige«) Abhängigkeit von Gott in den Vordergrund, die Bedingtheit und Endlichkeit der menschlichen Existenz sowie Jesus als Mittler zwischen Menschheit und Gottheit.⁶ Schleiermacher hielt Vorlesungen über »Das Leben Jesu«, in denen er versuchte, historisch-kritische Methoden auf die Bibel anzuwenden.⁷ Daraus entstand ein Kontrast zwischen den Darstellungsweisen von Jesus Christus:

»Der Gang der literarischen Jesusdarstellung im 19. Jahrhundert zeigt, daß das Bild des Gott-Menschen zunehmend mit dem Problem des ›großen Mannes‹ aufgefüllt wird und die bei Schleiermacher noch gültige Einheit zwischen dem ›Christus des Glaubens‹ und dem ›Jesus der Geschichte‹ unaufhaltsam aufgesprengt wird. In der allmählich unüberbrückbar werdenden Kluft zwischen diesen beiden Polen wird die Vorstellung des Gott-Menschen nun ›von unten her‹, ›aus dem Stoff der irdischen Erzählung‹ konzipiert.«⁸

Dieser theologische Wandel schlug sich auch in der geistlichen Musik nieder, es entstanden zahlreiche Oratorien, die sich auf Jesus als historische Person fokussieren. Gemeinsam ist ihnen, dass das ganze Leben und Wirken Christi im Mittelpunkt steht, nicht nur einzelne Abschnitte, wie bei Weihnachts-, Passions- oder Osteroratorien, die nur jeweils Geburt, Leiden oder Auferstehung Christi behandeln.

Ortuño-Stühling veranschlagt für das Phänomen der Christus-Oratorien im deutschsprachigen Raum den Zeitraum 1815–1918 und listet zu Beginn seiner Arbeit chronologisch Werke des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges auf. Dabei handelt es sich um diejenigen von Sigismund Neukomm, Friedrich Schneider, Georg Valentin Röder, Carl Loewe, Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt, Friedrich Kiel, Anton Rubinstein, Felix Draeseke, Friedrich Ernst Koch, Felix Woyrsch, Gerhard von Keußler und Paul Gläser. Wilsings Oratorium nennt er nicht, was an dessen mangelnder Rezeption in Konzertwesen und

4 Vgl. Elisabeth Hurth, *Von der Evangelienparaphrase zum historischen Jesusroman. Untersuchungen zum Problem der Literarisierung des Leben-Jesu-Stoffes* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, 1377), Frankfurt a. M. u. a. 1993, S. 2.

5 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (= Philosophische Bibliothek, 563), hrsg. von Andreas Arndt, Hamburg 2004.

6 Vgl. Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis*, S. 24.

7 Vgl. *Das Leben Jesu. Vorlesungen an der Universität zu Berlin im Jahr 1832. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und Nachschriften seiner Zuhörer* (= Sämtliche Werke, I/6), hrsg. von K. A. Rütenik, Berlin 1864.

8 Hurth, *Von der Evangelienparaphrase zum historischen Jesusroman*, S. 71.

Wissenschaft liegen mag. Der Text ist bei den meisten dieser Oratorien biblisch, seltener handelt es sich um freie Dichtung, vereinzelt werden auch liturgische Texte, Kirchenlieder, Hymnen, evangelische Choräle und geistliche Volkslieder verarbeitet. Die Textzusammenstellung erfolgte in etwa der Hälfte der Fälle durch den Komponisten selbst.⁹

Detaillierter stellt Ortuño-Stühning die Christus-Oratorien Kiels, Liszts, Draesekes und Rubinsteins dar, um abschließend Vergleiche ziehen zu können. Damit beschränkt er sich auf diejenigen Oratorien, die in die Zeitspanne zwischen Liszts *Christus* und dem Ersten Weltkrieg fallen, somit jener Zeitraum, den Howard E. Smither als »third oratorio period« bezeichnet.¹⁰ Seine Auswahl begründet Ortuño-Stühning damit, dass die Komponisten ihr jeweiliges Werk als Hauptwerk und Krönung ihres Schaffens betrachteten, alle außer Rubinstein ihre Textbücher selbst zusammenstellten, die Werke als künstlerische Manifestationen der jeweiligen religiösen Überzeugungen ihrer Komponisten rezipiert wurden und nicht zuletzt mit der Verbindung durch die Person Liszts.¹¹ Er kommt zu dem Schluss, dass alle vier Oratorien dieses Zeitraums zwar inhaltlich zusammenhängen, jedoch nicht musikalisch-stilistisch. Die Unterschiede in der Textzusammenstellung führt er auf konfessionelle Traditionen und Positionen zurück und erklärt auch die verschiedene Rezeption mit der Konfession. Insbesondere in der Verwendung von Chorälen sowie dem musikalischen Rückbezug auf Bach und Palestrina werden die Unterschiede der Konfessionen deutlich, da sie als religiöses Selbstbekenntnis der jeweiligen Komponisten angesehen werden können.

Daniel Friedrich Eduard Wilsing: Jesus Christus

Daniel Friedrich Eduard Wilsing wurde am 21. Oktober 1809 in Hörde (heute ein Stadtteil Dortmunds) als Sohn eines reformierten Predigers geboren. Nach dem Ende seiner Schulzeit am Gymnasium in Dortmund besuchte er das Lehrerseminar in Soest. Ab 1829 war er als Organist in Wesel angestellt, wurde jedoch nach Streitigkeiten 1834 entlassen und zog nach Berlin.¹² Durch Johann Gottlieb Preller, seinen Urgroßvater mütterlicherseits, war er im Besitz einer umfangreichen Handschriftensammlung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs, die er jedoch zusammen mit einem großen Teil seiner Besitztümer weggeben musste, als er nach Berlin zog.¹³ Dort arbeitete er als Musiklehrer und blieb bis

⁹ Vgl. Ortuño-Stühning, *Musik als Bekenntnis*, S. 13 f.

¹⁰ Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill / London 2012, S. 124.

¹¹ Vgl. Ortuño-Stühning, *Musik als Bekenntnis*, S. 14 f.

¹² Vgl. Reinhold Sietz, »Daniel Friedrich Eduard Wilsing«, in: *Die Musikforschung* 18 (1965), S. 54–60, hier S. 56.

¹³ Vgl. Hans-Joachim Schulze, »Wie entstand die Bach-Sammlung Mempell-Preller?«, in: *Bach-Jahrbuch* 60 (1974), S. 104–122, hier S. 104.

zum Ende seines Lebens in der Stadt. Bekanntheit erlangte nur sein Werk *De profundis*, das überschwänglich von Robert Schumann gelobt wurde, aber mit seiner ausladenden Besetzung schwer aufzuführen und nicht leichtgängig ist.¹⁴ Sonst umfasst sein Werk wenige Klavierwerke, Lieder, eine Sonate für Klavier und Violine sowie Chorwerke.¹⁵ Sein schmales Œuvre umfasst keine Oper und kaum Klavierwerke, die dem Zeitgeist entsprochen und sich besser hätten vermarkten lassen als seine umfangreichen Chorwerke. Kurz vor seinem Tod verbrannte er in geistiger Umnachtung einen Großteil seiner Dokumente.¹⁶ Er starb am 2. Mai 1893 in Berlin.

Heute gibt es verstärkt Bemühungen um die Wiederentdeckung der Werke Wilsings. *De profundis* wurde 2016 in Dortmund aufgeführt, zudem kamen Teile seines Klavierwerks zur Aufführung – so zum Beispiel beim Westfälischen van Bremen Klavierwettbewerb, der mehrfach einen Preis für das Klavierwerk Wilsings ausschrieb. Außerdem ist eine Edition von *Jesus Christus* in Arbeit, in deren Rahmen bereits eine Aufnahme eines Duets aus dem Oratorium entstanden ist.¹⁷

Großen Aufschluss über Wilsings Charakter und die Ursache seines Vergessens gibt der Briefwechsel Schumanns mit seinem Schüler Hermann Krigar (1819–1880), der mit Wilsing befreundet war und Schumann *De profundis* überhaupt erst zusandte:

»Wilsing ist ein großes Talent, aber besitzt neben diesem und seiner strengen Rechtlichkeit große Eigenthümlichkeiten. Dazu gehört, daß er selbst seinen genausten Bekannten sich oft gänzlich verschließt und nur im äußersten Falle, wenn man ihn geschickt zu nehmen weiß, Aufklärungen giebt über seine Absichten und Ideen. Er selbst ist nicht im Stande für sein Werk, das auf Kosten des Königs gestochen, auch nur einen Schritt zu thun, selbst auf die Gefahr hin, daß es Niemand zu sehen bekommt. Mein Wunsch geht nun dahin, daß Sie, verehrter Herr Doctor, das umfangreiche Werk einer Prüfung unterziehen mögen, und, falls es Ihre kostbare Zeit erlauben sollte,

14 Vgl. Thomas Synofzik, »... fruchtbares Streben verratend. Friedrich Eduard Wilsing in der Kritik Robert Schumanns«, in: »*Neue Bahnen*«: Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen; Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposion am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, Düsseldorf (= Schumann Forschungen, 7), hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz u. a. 2002, S. 243–258, hier S. 243.

15 Vgl. Eva Verena Schmid, »Wilsing, Friedrich Eduard«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel u. a., 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/21852>, (zuletzt aufgerufen am 16.12.2019).

16 Vgl. Sietz, »Wilsing«, S. 57.

17 Eine Edition von *Jesus Christus* ist seit 2015 bei Sebastian Plate (Eichen Musikverlag) in Arbeit.

eine erschöpfende Kritik eines wirklich Sachverständigen veranlassen wollten.«¹⁸

Schumann antwortete mit dem größten Lob und bedauerte, dass das Programm des Rheinischen Musikfestes schon feststehe und er das Werk nicht in dem Rahmen aufführen könne. Stattdessen rief er Krigar dazu auf, *De profundis* mit seinem eigenen Gesangsverein in Berlin aufzuführen:

»Es wäre eine Schande, wenn auch diesmal der Prophet seinen Ruhm erst aus der Fremde holen müsste. Sie müssen Alles dazu in Bewegung setzen. Haben Sie denn nochmals Dank für die Übersendung des Psalms, der mir ohne dies vielleicht länger unbekannt geblieben wäre. Der Künstler, der es geschaffen, ist der Höhe seiner Musik nach, ein zu festgegründeter Geist, als dass ihm das Urtheil der Welt etwas anhaben könnte.«¹⁹

Die Freude über dieses ausgesprochen positive Urteil Schumanns war groß und Krigar bekam die Erlaubnis, den Brief zu veröffentlichen.²⁰ Wilsing ließ trotzdem zunächst seinen Dank nur durch seinen Freund ausdrücken:

»Wilsing, der bis jetzt in aller Zurückgezogenheit gelebt, der sich um das Urtheil der Welt nicht kümmerte, versetzte die Stelle Ihres Briefes, in der Sie ihn als Kunstgenossen anerkannten, in eine nicht zu schildernde freudige Aufregung, und ich kann wohl sagen, daß ich ihn niemals so glücklich gesehen habe. Es gebricht ihm augenblicklich, da er den Plan zu einer neuen noch umfangreicheren Arbeit entwirft, an Zeit, Ihnen, wie er so gern möchte, sogleich zu antworten, um selbst seinen Dank auszusprechen. Jedenfalls aber schreibt er Ihnen in kürzester Zeit und wird sich Ihnen diesen Sommer in Düsseldorf mit Ihrer gütigen Erlaubniß persönlich vorstellen.«²¹

Ein weiteres Beispiel für die Verschrobenheit Wilsings, denn von Zeitdruck kann nicht die Rede gewesen sein: Bei dem Werk, dessen Plan Wilsing hier entwirft, handelt es sich um *Jesus Christus*, das er wohlgemerkt erst vierzig Jahre später fertigstellte.²² Die Uraufführung von *Jesus Christus* fand am 22. Juni 1889 in Bonn unter Leitung von Wilsings Schüler Arnold Mendelssohn (1855–1933) statt, wobei

18 Brief von Hermann Krigar an Robert Schumann, Berlin den 18.02.1853, in: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883* (= Schumann Briefedition, 17), hrsg. von Klaus Kopitz u. a., Köln ¹2015, S. 332 f.

19 Brief von Robert Schumann an Hermann Krigar, Düsseldorf den 16.03.1853, in: ebd., S. 334 f.

20 Vgl. Brief von Hermann Krigar an Robert Schumann, Berlin den 27.04.1853, in: ebd., S. 340.

21 Brief von Hermann Krigar an Robert Schumann, Berlin den 02.04.1853, in: ebd., S. 336–339.

22 Vgl. Sietz, »Wilsing«, S. 59.

lediglich die ersten beiden der drei Teile gespielt wurden.²³ Das Werk erschien nicht im Druck und ist nur durch das Autograf überliefert, das nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst als verschollen galt. Demzufolge gibt es bisher keine ausführliche Werkbetrachtung. Das Oratorium ist in den Überblickswerken von Arnold Schering²⁴ und Howard E. Smither²⁵ aufgeführt.

Das Manuskript ist inzwischen wieder zugänglich und liegt heute in der Berliner Staatsbibliothek (Mus.ms.autogr. Wilsing, F. E. 1 M).²⁶ Es handelt sich dabei um eine Reinschrift, die er erst nach der Uraufführung vollendete. Auf der letzten Seite der Partitur ist ein Vermerk Wilsings zu finden, demzufolge er das Werk in Berlin im September 1890 fertigstellte. Das Autograf ist in Halbleinen gebunden und auf drei Bände aufgeteilt, die jeweils einem Teil entsprechen. Sie haben ein eigenes Titelblatt, dem gesondert der Text folgt, bevor der Notenteil beginnt. Der erste Teil trägt den Titel »Der Weg des Heils« und umfasst dreizehn Nummern, der zweite »Die Erlösung« zwölf Nummern und der dritte »Die Vollendung« elf Nummern. Hier fällt auf, dass der Aufbau sich nicht etwa an den Lebensstationen Jesu orientiert. Stattdessen erinnert er in seiner Programmatik an die drei Teile des Heidelberger Katechismus (»Von des Menschen Elend«, »Von des Menschen Erlösung« und »Von der Dankbarkeit«).²⁷ Damit gibt Wilsing schon in seinem Aufbau den Hinweis, dass es ihm nicht um eine Biografie Jesu geht, sondern um dessen Bedeutung für die evangelische Dogmatik.

Das Oratorium hat eine klassische Besetzung mit Pauken, Trompeten, zwei Hörnern, Flöten, Oboen, Klarinetten, zwei Fagotten, drei Posaunen, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Bass sowie zwei Chören und vier Solisten. Weder Orgel noch Harfe werden verwendet. Die beiden Chöre treten in abwechselnden Rollen auf und sind als »Vox fidelium«, »Vox mundi« und »Vox ecclesiae« benannt. Der Bass übernimmt die Rolle der »Vox ecclesiae«. Der Solotenor tritt sowohl als »Una vox: Homo« als auch als »Una vox: Christianus« auf. Alt und Sopran verstärken den Chor als »Vox fidelium«. Gott und Jesus Christus haben keine eigene Stimme, sondern werden zitiert, meist durch die »Vox ecclesiae«.

23 Vgl. »Wilsing, Daniel Friedrich Eduard«, in: Hugo Riemann, *Musik-Lexikon. Zweiter Band*, Nachdruck von 1916, Nikosia 2017, S. 1239.

24 Vgl. Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 466 f.

25 Vgl. Smither, *Oratorio*, S. 803.

26 Autograf, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus.ms.autogr. Wilsing, F. E. 1 M; RISM ID: 464000816, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000F31F00000000>, (zuletzt aufgerufen am 19.10.2020), Titel: [1. Teil] »Jesus Christus. / Oratorium / von / Fr. Ed. Wilsing. / Erster Theil. Der Weg des Heils. / Partitur«, [2. Teil] »Jesus Christus. / Oratorium / von / Fr. Ed. Wilsing. / Zweiter Theil. Die Erlösung. / Partitur.«, [3. Teil] »Jesus Christus. / Oratorium / von / Fr. Ed. Wilsing. / Dritter Theil. Die Vollendung. / Partitur.«, Autograf, 1890, 3 Bde., (188, 200, 180 Seiten), Hochformat, 34 × 26,5 cm, Bibliotheks-Halbleinenbände (1937). Schlussvermerk (Teil 3, S. 179): »S. D. G. / Vollendet Berlin im September 1890. / Fr. Ed. Wilsing.«

27 Vgl. *Der Heidelbergische Catechismus nebst den betreffenden Beweisstellen der Heiligen Schrift*, Duisburg, 1841.

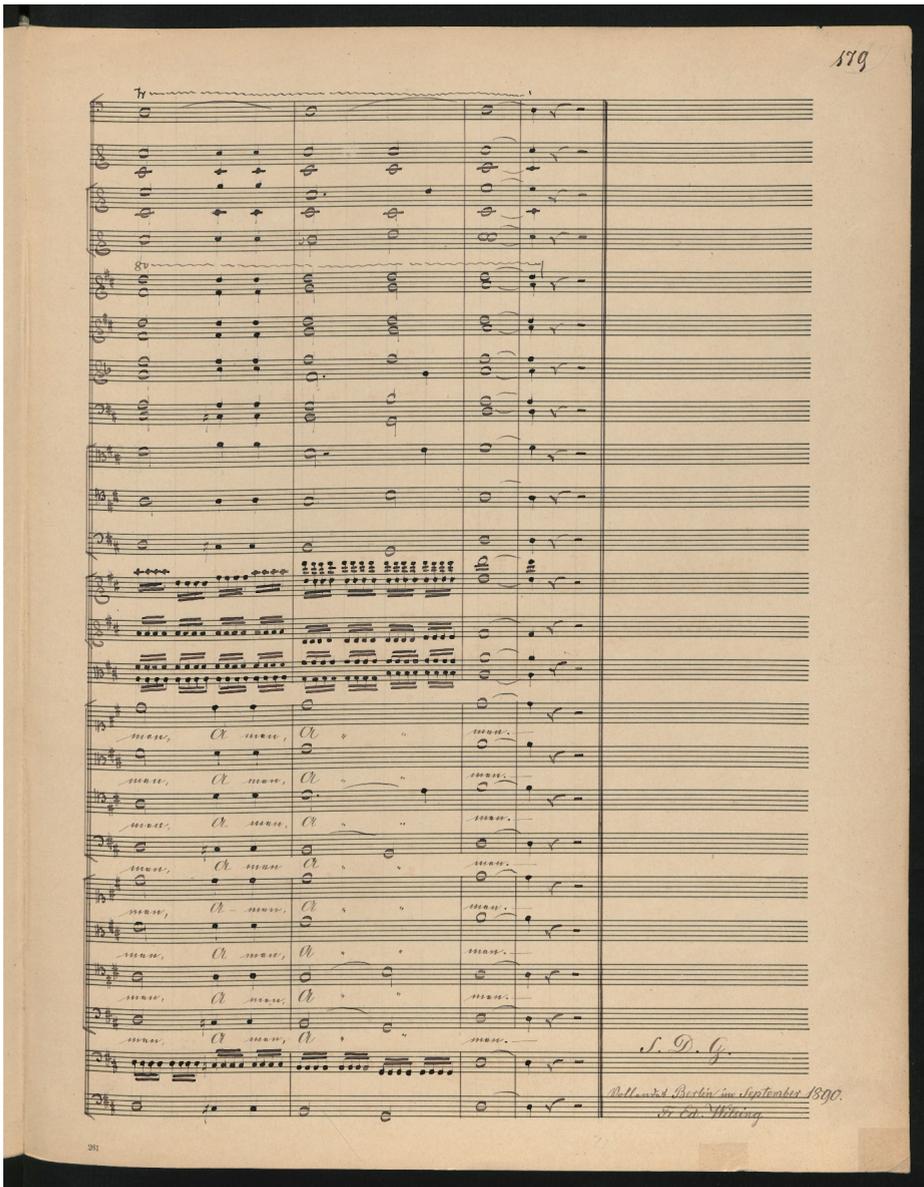


Abbildung 1: Die letzte Seite des Manuskripts mit dem Vermerk Wilsings (Autograf, D-B, Mus.ms.autogr. Wilsing, F. E. 1 M; Bd. 3, S. 179)

Wilsing verzichtet auf den Testo und reiht sich somit in die damals verbreitete Kritik an der berichtenden Funktion des Evangelisten ein.

Die Rollenbesetzung gibt einen weiteren Hinweis, dass es sich nicht etwa um eine biografische Erzählung handelt, in der einzelne Personen zu Wort kommen, denen Jesus im Laufe seines Lebens begegnet ist – nicht einmal er selbst kommt

direkt zu Wort. Stattdessen handelt es sich um abstrakte Rollen, die den Glauben, die Gläubigen und als Gegenpart die Ungläubigen verkörpern, und die in einem steten Austausch stehen. Der Solotenor hat dabei die Rolle eines einzelnen Menschen, der entweder aus der Gruppe der Ungläubigen heraustritt, die bekehrt werden sollen, oder bereits als Christ auftritt.

Die Orchesterparts sind kurzgehalten, das Orchester nimmt lediglich eine begleitende Rolle ein. Im Fokus steht der Vokalsatz, der mit seinen Fugen und Doppelfugen konservativ angelegt ist. Die Chorbehandlung zielt mit ihren Wortwiederholungen und Imitationen ganz auf Textausdruck ab. Wilsing hält sich an die traditionelle formale Einteilung in Arien, Rezitative und Chöre, wobei der Choranteil bei weitem überwiegt und Arien dünn gesät sind.

Textgrundlage und Konzeption

I. Der Weg des Heils

»Kommt, ihr Völker, bringet dem Herrn Ehre und Macht. – Betet ihn an im heiligen Schmuck; es fürchte ihn alle Welt, denn er hat Himmel und Erde gegründet, Himmel und Erde sind sein. – Der Himmel freue sich, die Erde sei fröhlich, das Meer brause, denn der Herr kommt gewaltig und seine Rechte ist voll von Gerechtigkeit.«²⁸
(I, Nr. 1)

Der erste Teil thematisiert die Zeit vor der Geburt Christi. Er beginnt mit einem groß angelegten Eingangsschor, in dem Gottes Macht als Schöpfer der Welt gepriesen wird. Schon zu Beginn mahnt die »Vox ecclesiae« als Stimme der Kirche die Menschen, dass sie Gott verpflichtet seien und ihn nicht erzürnen sollten. Dies führt zum Kernthema des Oratoriums: der Auseinandersetzung mit der Sünde und ihren Folgen. Zum einen wird die Gerechtigkeit Gottes betont, zum anderen aber auch dessen Unerbittlichkeit, wenn die Menschen sich widersetzen: »Alle Seelen sind mein, welche Seele sündigt, die soll des Todes sterben.«²⁹ (I, Nr. 4) Die »Vox mundi« stellt die Ungläubigen dar, die daraufhin antworten, dass sie nicht an Gott glauben und Gott keine Macht über sie habe. Die »Vox ecclesiae« insistiert jedoch, dass auch diejenigen Gottes Gesetzen unterworfen seien, die nicht an ihn glauben und dass sich ihm niemand entziehen könne,³⁰ weil nach dem Tod gerichtet werde: »Des ewigen Todes sterben ist Sold der Missethat.«³¹ (I, Nr. 6) Gott spricht indirekt durch die »Vox ecclesiae«, die seine Worte zitiert und

28 Vgl. 1 Chr 16,28–34.

29 Vgl. Ez 18,4.

30 Vgl. Röm 2.

31 Vgl. Röm 5,12–21.

wird charakterisiert als barmherziger Gott, der kein Interesse am Leid der Ungläubigen hat, sondern möchte, dass sie bekehrt werden und ihre Sünden bekennen.³² Der Tenor tritt als »Una vox: Homo« zum ersten Mal auf und verkörpert einen Menschen, der sich vom Glauben an Gott entfernt hat. Er bekennt, dass seine Sünden ihm über den Kopf wachsen und er die Hoffnung verloren hat, Frieden zu finden. Doch die »Vox ecclesiae« antwortet:

»Um eurer Missethat willen seid ihr gefallen. – Aber der Herr ist langmüthig, daß sein Erbarmen kein Ende hat. Es jammert ihn das Verderben derer, die von ihm gewichen. – Darum so bekehret euch zu dem Herrn und sprecht: O Herr, vergib uns alle unsere Sünden. – Siehe, so wird der Friede des Herrn bei Euch wohnen und der Glanz seiner Herrlichkeit wird aufgehn über euch.« (I, Nr. 10)

Dennoch bleiben die Ungläubigen bei ihrem Standpunkt und die »Vox ecclesiae« droht ihnen mit Konsequenzen. Der Mensch trauert der Vergangenheit hinterher, in der er von Gott geführt und behütet wurde, bevor er sich durch seine Sünden von ihm entfernte und wünscht sich, wieder zu Gott zu finden. Die »Vox ecclesiae« antwortet darauf, dass selig wird, wer an Jesus Christus glaubt. Der Mensch beschließt den ersten Teil mit der Hoffnung, durch den Glauben an Christus gerettet zu werden:

»Allein zu dir Herr Jesu Christ Mein Hoffnung steht auf Erden. Ich weiß, daß du mein Helfer bist, Kein Trost kann mir sonst werden. Von Anbeginn ist nichts erkor'n, Auf Erden ward kein Mensch geborn'n Der mir aus Nöthen helfen kann; Dich ruf ich an, Von dem ich Hülff erlangen kann.«³³ (I, Nr. 13)

II. Die Erlösung

»Nun haben wir den Grund gefunden, Der unsern Anker ewig hält. Wo anders, als in Jesu Wunder? Da lag er vor der Zeit der Welt. Der Grund bleibt unbeweglich stehn, Ob Erd' und Himmel untergehn.«³⁴ (II, Nr. 1)

Der zweite Teil stellt Jesus Christus vor, der die Menschen aus der Finsternis auf den Weg des Friedens führen soll. Von der Geburt Jesu wird sehr knapp berichtet: Sie spielt eine geringe Rolle, da Wilsing von der Präexistenz Christi ausgeht statt von einem historischen Jesus. Der Tenor wird nun zum Christen und tritt als »Una vox: Christianus« auf, er spricht:

³² Vgl. Ez 18 (insb. V. 23).

³³ Vgl. Johannes Schneising, *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*.

³⁴ Vgl. Johann Andreas Rothe *Ich habe nun den Grund gefunden*.

»Ich habe nun gefunden, den meine Seele liebt. – Er ist es, der gekommen ist zu suchen, das verloren war. [...] Such wer da will Ein ander Ziel, die Seligkeit zu finden; mein Herz allein bedacht soll sein auf Christum sich zu gründen.«³⁵ (II, Nr. 4)

Die »Vox ecclesiae« erzählt, dass Christus sich für die Menschen geopfert habe und berichtet ähnlich knapp vom Verlauf der Kreuzigung und der Auferstehung. Sie gibt die Worte Jesu wieder: »Und er rief zu seinem Vater: Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun!«³⁶ (II, Nr. 6) Die »Vox fidelium« als Stimme der Gläubigen kommentiert das Geschehen und dankt Christus für sein Opfer. Erneut lobt die »Vox ecclesiae« den Glauben als Weg aus »der Sünde Qual« (II, Nr. 10) und der Heilige Geist wird angerufen: »O heiliger Geist, erfülle die Herzen deiner Gläubigen und entzünde in ihnen das Feuer deiner heiligen Liebe.«³⁷ (II, Nr. 12)

III. Die Vollendung

Zu Beginn des dritten Teils mahnt die Stimme des Glaubens, dass die Zeit des Gerichtes naht. Die Gläubigen sind zuversichtlich und vertrauen Gott:

»Unsre Zeit steht in Gottes Hand. – Dunkelheit umhüllt uns. – Verborgen ist der Tag unsrer Zukunft. – Mühselig, beladen mit der Bürde des Lebens wandern wir im finstern Thal. – Dennoch sind unsre Herzen getrost und unverzagt, denn der über uns waltet ist gnädig und barmherzig und hilft uns.«³⁸ (III, Nr. 3)

Erneut dialogisiert die Stimme des Glaubens mit den Ungläubigen. Sie droht ihnen mit Strafe, sofern sie sich nicht bekehren lassen. Die »Vox mundi« reagiert auf die Belehrungen der »Vox ecclesiae« mit Spott:

»Was kümmern uns die Träume der Thoren? – Ihr Droh'n mit Gott und Gericht ist ein leerer Hauch aus finstern Wahn. – Auf! – laßt uns fröhlich das Leben genießen, so lange es währt, sind wir todt, dann ist's rein aus.« (III, Nr. 5)

»Vox ecclesiae« und »Vox fidelium« kündigen das Jüngste Gericht und die Erlösung durch Christus an. Mit einem Loblied auf Gott und Jesus Christus endet das Oratorium.

35 Vgl. Georg Weissel, *Such, wer da will, ein ander Ziel*.

36 Lk 23,34.

37 Vgl. *Evangelisches Gesangbuch*, Nr. 156.

38 Vgl. Mt 11,28–30, Ps 23.

Wie in Händels *Messiah* wird auf eine dramatische Schilderung des Lebens Jesu verzichtet, stattdessen kommt dieser nur indirekt selbst zu Wort. Es handelt sich ebenfalls um ein Oratorien-Triptychon, jedoch nicht, wie bereits erwähnt, mit der Konzeption Geburt – Passion – Auferstehung. Stattdessen thematisiert der Text im ersten Teil die Ankündigung Christi, im zweiten erst dessen Leben und im dritten wird das Jüngste Gericht angekündigt. Das Leben Jesu wird nicht in einer langen Erzählung geschildert, wie es bei anderen Oratorien der Fall ist, sondern in dessen theologische Bedeutung eingebettet. Zentrale Ereignisse wie Geburt, Wirken, Kreuzigung und Auferstehung Jesu werden im Textbuch zwar thematisiert, jedoch nur knapp abgehandelt. Das Werk weist im Vergleich zu großformalen Tendenzen des 19. Jahrhunderts eine traditionelle Nummerneinteilung auf, bei der die einzelnen Sätze in sich abgeschlossen und voneinander abgegrenzt sind. Dies macht die Aufführung einzelner Abschnitte möglich.

Wilsing verwendet für den größeren Kontext Textstellen aus dem Alten Testament. Unter den Textstellen aus dem Neuen Testament bedient er sich besonders häufig der Offenbarung. Hinzu kommen geistliche Lieder und zu einem Großteil eigene Textpassagen. Es entsteht eine Zusammenstellung aus verschiedenen sehr kurzen Textausschnitten, die meist nicht wörtlich zitiert, sondern paraphrasiert sind. Bei den zitierten Textstellen wird die Chronologie nicht eingehalten, sondern die Zeilen werden in eine neue Reihenfolge gesetzt. Dadurch rückt Wilsing sie in einen neuen Kontext und hält keine fortschreitende Erzählung ein, sondern schafft seine eigene Erzählung und legt Schwerpunkte. Wilsings theologischer Standpunkt als Protestant ist in der Konzeption deutlich erkennbar durch die Dreiteilung, welche dem Aufbau des Heidelberger Katechismus gleicht. Die Konzeption des Werkes, bei der Jesus die Menschen zu Gott führt, erinnert an Schleiermacher, der Jesus als Mittler zwischen Menschheit und Gott ansah. Dennoch folgt Wilsing keineswegs dessen historisch-kritischem Ansatz.

Entgegen den meisten Christus-Oratorien hat Jesus keine eigene Stimme und nutzt nicht die traditionelle »Vox Christi«. Damit lässt er sich nicht den protestantischen christozentrischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts zuordnen, sondern teilt eine Gemeinsamkeit mit dem Oratorium des katholischen Liszts, der Jesus nur zwei Mal zu Wort kommen lässt.³⁹ Eine unverfälschte historische Biografie Jesu ist nicht Wilsings Anspruch. Statt Jesus zu vermenschlichen, ist seine Herangehensweise konservativ und kirchlich-dogmatisch. Wie bei den anderen vier Christus-Oratorien der »third oratorio period« nutzt Wilsing die Thematik für ein religiöses Selbstbekenntnis, in seinem Fall steht dieses im Mittelpunkt. Kernthema ist die Sünde und ihre Folgen, die er schon in *De profundis* thematisiert und mit der er sich nun anhand von Jesus Christus neu auseinandersetzt. Damit lässt sich Wilsings *Jesus Christus* zwar in die Subgattung der Christus-Oratorien einordnen, sticht aber mit seiner dogmatischen Prägung hervor.

39 Vgl. Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis*, S. 106.

Christina Brüggemann

Der Tag der Pfingsten von Richard Bartmuß – ein Kirchenoratorium?

Richard Bartmuß gehörte »auf dem Gebiet der protestantischen Kirchenmusik zu den meistaufgeführten Komponisten der Jahrhundertwende«.¹ Das ist eine erstaunliche Aussage angesichts der Tatsache, dass dieser Komponist fast in Vergessenheit geraten ist. Auch in der einschlägigen Oratorienliteratur wird Bartmuß' Oratorium nicht genannt (Smither, Massenkeil, Kretzschmar, Schering²). Es ist ein Widerspruch zu dem großen Erfolg, den sein Oratorium *Der Tag der Pfingsten* um die Jahrhundertwende hatte.³

Geboren wurde Richard Bartmuß am 23. Dezember 1859 in Schleesen (Landkreis Wittenberg, Sachsen-Anhalt). Er studierte von 1882⁴ bis 1885 am Königlichen Institut für Kirchenmusik.⁵ Karl August Haupt (1810–1891) unterrichtete ihn im Fach Orgel und Theorie, Carl Albert Loeschhorn (1819–1905) auf dem Klavier.⁶ Des Weiteren wurde er an der Kompositionsschule bei der Akademie der Künste in Berlin von Eduard August Grell (1800–1886) und Friedrich Kiel (1821–1885) unterrichtet.⁷ Interessant ist zudem, dass Bartmuß musikgeschichtliche Vorlesungen bei Philipp Spitta (1841–1894) besuchte.⁸ 1885 wurde Bartmuß Organist an der Dessauer Schlosskirche St. Marien und fünf Jahre später zum Hoforganis-

1 Bernd Baselt und Joachim Wollenweber, »Bartmuß, Richard«, in: *MGG2 Personenteil 2* (1999), Sp. 339–341, hier Sp. 339 f.

2 Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill / London 2000; Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 10/2), Laaber 1999; Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal. Kirchliche Werke*, Leipzig ⁵1939; Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911.

3 Siehe Rezensionen des beiliegenden Zettels in op. 35. Der Veröffentlichung des Klavierauszugs von op. 35 liegt ein Zettel mit zahlreichen Rezensionen von Aufführungen des Oratoriums in Leipzig und Dresden bei. Im Folgenden wird für diese Quelle stets die Angabe »Rezensionen op. 35« angegeben.

4 Oder 1883, siehe Baselt und Wollenweber, »Bartmuß«.

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. Wolfgang Elger, »Zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Dessau«, in: *Musikstadt Dessau*, hrsg. von Günther Eisenhardt, Leipzig 2006, S. 13–26, hier S. 18.

7 Vgl. Personenkartei Heese, in: Stadtarchiv Dessau, Kartei der Dessauer 1213–1900, Bartmuß, Richard. Orgelmeister, S. 1.1.

8 Vgl. Baselt und Wollenweber, »Bartmuß«.

ten ernannt.⁹ Des Weiteren wurden seine Dienste für die Stadt Dessau mit der Anstellung als Königlicher Musikdirektor 1896 belohnt.¹⁰ 1902 wurde Bartmuß sogar zum Königlich Preußischen Professor ernannt.¹¹ Des Weiteren war er nebenamtlich landesweit als Orgel- und Glockenrevisor tätig.¹² Am 25. Dezember 1910 starb Bartmuß in Dessau.¹³ Der Komponist galt seinerzeit als bester Orgelimpromvisator Deutschlands.¹⁴ Bartmuß komponierte 52 Werke, die meisten davon waren kirchenmusikalische Kompositionen, darunter Kantaten, Motetten, zwei Choralfantasien, Lieder, zwei Orgelkonzerte und vier Orgelsonaten.¹⁵ Bartmuß komponierte außerdem zwei Oratorien, die beide den Titel *Der Tag der Pfingsten* tragen (op. 14 und op. 35). Er arbeitete zudem an einem weiteren Oratorium, *Die Ordensritter*, das er jedoch nicht vollendete.¹⁶

Der Tag der Pfingsten op. 14 wurde im Jahr 1892 veröffentlicht.¹⁷ Fast zehn Jahre später, 1901, veröffentlichte Bartmuß ein Oratorium mit dem gleichen Namen, das von Franz Hoffmann (1854–1941) neu zusammengestellt und erweitert wurde.¹⁸ Aus der »Dichtung von W. Hosäus«¹⁹ (1827–1900) in op. 14 wurde nun ein Oratorium »nach Worten der heiligen Schrift sowie nach Dichtungen aus alter und neuer Zeit zusammengestellt von Fr. Franz Hoffmann.«²⁰ Opus 35 ist zwar ein recht kurz gehaltenes Oratorium, aber der Umfang wurde im Vergleich zu op. 14 deutlich erweitert und das Werk neu strukturiert. Hoffmann gliedert es nun in drei Teile: »Die Gründung der christlichen Kirche«, »Die streitende Kirche« und »Die triumphierende Kirche«. Aus den ursprünglich 12 Nummern wurden 16, aus 56 Seiten wurden 83.

Abbildung 1 verdeutlicht, welche einzelnen Nummern aus op. 14 in op. 35 übernommen wurden und wie sich die Reihenfolge dieser verändert hat. Die in rot dargestellten Zahlen kennzeichnen die Nummern, die jeweils nur in einem der beiden Oratorien vorkommen. Die übernommenen Teile sind größtenteils identisch, es gibt jedoch einige Abweichungen, z. B. die Baritonarie in op. 14, Nr. 4, bzw. op. 35, Nr. 6 (weitergehend s. u.).

Es ist erstaunlich, dass Bartmuß in der Fachliteratur nicht einmal mit der sogenannten »älteren liturgischen Bewegung« in Verbindung gebracht wird. Die

- 9 Vgl. Hans-Joachim Böttcher, *Bedeutende historische Persönlichkeiten der Dübener Heide* (= Schriftenreihe der AMF, 237), Leipzig 2012, S. 9.
- 10 Vgl. Baselt und Wollenweber, »Bartmuß«.
- 11 Vgl. Hugo Riemann, *Musiklexikon*, bearb. von Alfred Einstein, Berlin 111929.
- 12 Vgl. Personenkartei Heese.
- 13 Vgl. Riemann, *Musiklexikon*.
- 14 Vgl. Böttcher, *Dübener Heide*, S. 9.
- 15 Vgl. Baselt und Wollenweber, »Bartmuß«.
- 16 Vgl. Personenkartei Heese.
- 17 Vgl. Richard Bartmuß, *Der Tag der Pfingsten, op. 14*, Leipzig 1892, Titelblatt.
- 18 Vgl. Richard Bartmuß, *Der Tag der Pfingsten, op. 35*, Leipzig 1901, Titelblatt.
- 19 Bartmuß, *op. 14*, Titelblatt.
- 20 Bartmuß, *op. 35*, Titelblatt.

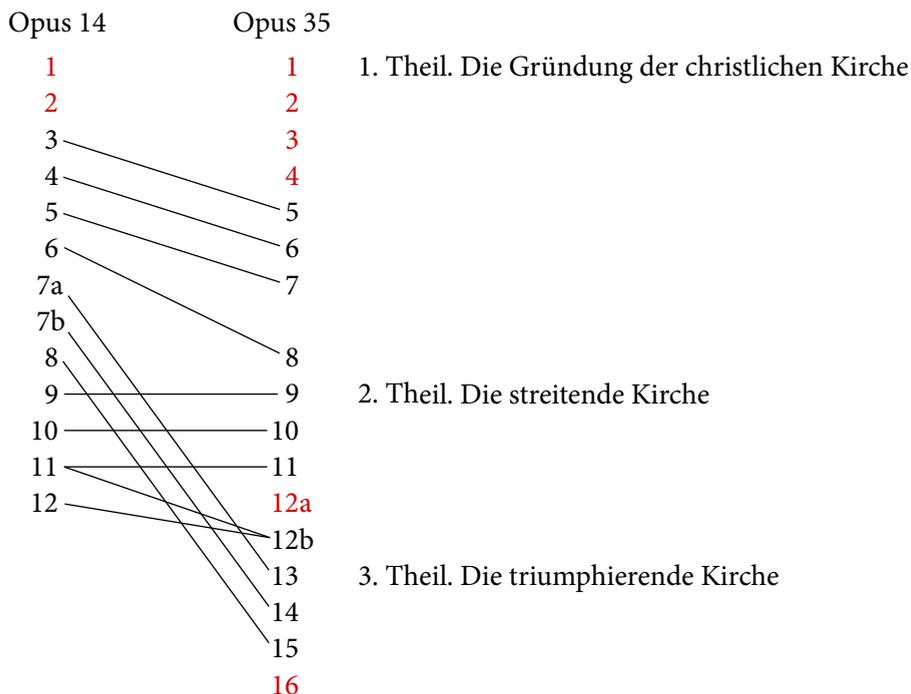


Abbildung 1: Vergleich von op. 14 und op. 35

Namen bzw. Werke von Julius Smend, Friedrich Spitta und Heinrich von Herzogenberg sind auf diesem Fachgebiet bekannt, Bartmuß hingegen kaum. Dabei hat Letzterer liturgische Werke komponiert. Die *Fünfliturgischen Vespere* (op. 37) ist beispielsweise eine Komposition, die Bartmuß zusammen mit Julius Smend (1857–1930) entwickelte.

Julius Smend führte um die Jahrhundertwende (1900) zusammen mit Friedrich Spitta die »ältere liturgische Bewegung« an.²¹ Das Ziel war es, den protestantischen Gottesdienst musikalisch neu zu gestalten und vor allem die Gemeinde musikalisch stärker einzubeziehen, um eine Einheit von Aufführenden und der zuhörenden Gemeinde zu schaffen und den Gottesdienst lebendiger zu gestalten.²² Um 1890 begannen Smend und Spitta die Form des Gottesdienstes zu hinterfragen und zu verändern.²³ Doch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es erste

21 Vgl. Charlotte Ebenig, *Die Kirchenoratorien Heinrich von Herzogenbergs. Zur Problematik der Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik am Ende des 19. Jahrhunderts* (= Schriften zur Musikwissenschaft, 6), Mainz 2002, S. 286.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Gustav Mensching, »Liturgische Bewegung. 1. In der evg. Kirche«, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart* (RGG), hrsg. von Hermann Gunkel und Leopold Zscharnack, Bd. 3, Tübingen 1929, Sp. 1696 f., hier Sp. 1696. Die 4. Auflage von RGG enthält zu diesem Thema nur wenig Informationen.

Bemühungen, die zuvor unterbrochenen liturgischen Strömungen wieder neu aufleben zu lassen.²⁴ Auch zu diesem Zeitpunkt war die Gestaltung des Gottesdienstes ein zentraler Aspekt. Entscheidende Anregungen für die Neugestaltung des Gottesdienstes gingen von Friedrich Daniel Schleiermacher aus (1768–1834).²⁵ Smend und Spitta können als dessen Nachfolger gelten.²⁶

Ein Kritikpunkt der Bewegung an der bis dahin vorherrschenden Praxis war, dass der liturgische Bezug in der Musik in Gottesdiensten oft fehlte; einzelne Stücke wurden ohne Zusammenhang aufgeführt. Es war eine gängige Praxis, aus Oratorien oder anderen umfangreichen Werken einzelne Nummern herauszunehmen und außerhalb des Zusammenhangs im Gottesdienst zu spielen. Diese Werke konnten also nicht mehr in ihrem ursprünglichen Kontext präsentiert werden.²⁷ Daraus ging die logische Forderung hervor: Es müssten neue Kompositionen geschaffen werden. Charlotte Ebenig bringt es in ihrer Studie über die Kirchenoratorien Herzogenbergs wie folgt auf den Punkt: »Es [ging] darum, zeitgenössische aktuelle Kirchenmusik zu schaffen, die mit dem Ritus des Gottesdienstes aufs engste verbunden ist.«²⁸

Für diesen Zweck beauftragte Spitta, auch durch die Unterstützung seines Bruders Philipp Spitta, viele Komponisten, die im Bereich der Kirchenmusik tätig waren, mit der Komposition neuer Werke nach seinen Textzusammenstellungen. Daraufhin komponierten beispielsweise Albert Becker, Max Bruch, Arnold Mendelssohn, Philipp Wolfrum, Heinrich von Herzogenberg und später auch Max Reger neue Werke.²⁹ Diese neuen Werke stellten sicher, dass die Liturgie durch zusammenhängende Musik sinnvoll ergänzt wurde, Text und Musik eine Einheit bildeten und die Gemeinde an der musikalischen Aufführung aktiv teilnehmen konnte.

In der Zusammenarbeit von Spitta und Herzogenberg entstanden zunächst kleinere Werke, die *Liturgischen Gesänge*. Im Herbst 1893 entstanden drei der fünf Zyklen, 1895 und 1897 jeweils die letzten beiden.³⁰ Als diese großen Anklang fanden, arbeiteten sich Spitta und Herzogenberg zu größeren Projekten vor, und es entstanden ab 1894 die sogenannten Kirchenoratorien.³¹

Spitta und Herzogenberg waren jedoch nicht die einzigen und vor allem nicht die ersten, die Oratorien für den Gottesdienst komponierten. Bis heute gibt es keine gültige Definition von Kirchenoratorien. Ende des 19. Jahrhunderts zeig-

24 Vgl. Ebenig, *Herzogenberg*, S. 122.

25 Vgl. ebd.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. ebd., S. 48.

28 Ebd., S. 147.

29 Vgl. ebd., S. 129.

30 Vgl. Konrad Klek und Bernd Wiechert, »Herzogenberg, Heinrich von«, in: *MGG2 Personenteil 8* (2002), Sp. 1454–1561, hier Sp. 1456.

31 Vgl. Ebenig, *Herzogenberg*, S. 144.

ten die Werke im Sinne der »älteren liturgischen Bewegung« jedoch stets einen gottesdienstlichen Bezug. Herzogenberg verdeutlicht durch die Abgrenzung vom Kirchenkonzert im folgenden Zitat den grundlegendsten Aspekt eines Kirchenoratoriums:

»In einem Hauptpunkte unterscheidet es [das Kirchenoratorium] sich von allen seinen Vorläufern, ja überhaupt von jeder anderen musikalischen Vorführung. Zerfällt ein gefüllter Konzertsaal gewissermaßen in zwei Lager, die Ausführenden und die Aufnehmenden, so ist hier diese Trennung und die auf ihr beruhende Gegenwirkung nur eine äußerliche und scheinbare. Denn die zu einer musikalischen Andachtsstunde – nicht mit einem Kirchenkonzert zu verwechseln! – in der Kirche versammelte Gemeinde verbindet in sich beide Lager zu einer Einheit, ganz wie es im Gemeindegesange nicht eine singende und eine dem Gesang zuhörende Gruppe giebt.«³²

Bereits im 18. Jahrhundert entstanden Werke, die nicht für den Konzertsaal, sondern für den Gottesdienst geschaffen wurden, wie z. B. Johann Sebastian Bachs oratorische Passionen, sein *Weihnachtsoratorium* und Johann Matthesons Oratorien.³³ Allerdings schuf erst Friedrich Schneider (1786–1853) in Dessau eine Karfreitagstradition, die für die Entwicklung der Kirchenoratorien im 19. Jahrhundert wegweisend war.³⁴ Schneider bezog die Gemeinde bei der Aufführung aktiv mit ein, indem er Passionen aufführte, denen er Choräle hinzufügte, die von der Gemeinde gesungen wurden.³⁵ Die Texte für die Choräle wurden der Gemeinde kostenlos bereitgestellt.³⁶ Nach diesem Prinzip führte Schneider Werke wie Haydns *Die sieben letzten Worte* oder Händels *Empfindungen am Grabe Jesu* auf.³⁷ Schneider komponierte 1838 zudem selbst ein Passionsoratorium: *Gethsemane und Golgatha*. Der Komponist beschreibt, an welchen Stellen ein liturgischer Ablauf integriert werden kann, sofern eine Liturgie im Zusammenhang mit der Aufführung des Werks erwünscht ist.³⁸

Bis in die 1880er Jahre wurde das Prinzip der aktiven Gemeindebeteiligung im Oratorium jedoch nicht etabliert.³⁹ Erst ab 1885 wurden diese innovativen

32 Heinrich von Herzogenberg, »Die Passion«, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 1 (1896), S. 270–276, hier S. 271.

33 Vgl. Ebenig, *Herzogenberg*, S. 40.

34 Vgl. Smither, *Oratorio*, S. 54.

35 Vgl. Helmut Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786–1853) insbesondere die Oratorien*, Marburg 1961, S. 230.

36 Vgl. ebd.

37 Vgl. ebd.

38 Vgl. ebd., S. 233.

39 Vgl. Smither, *Oratorio*, S. 55.

Kirchenoratorien durch Karl Friedrich Zimmer (1855–1919) bekannter.⁴⁰ Denn Zimmer, Theologie-Professor in Königsberg, veröffentlichte in diesem Jahr seine *Denkschrift über die Einführung von Oratorien mit Gemeindebeteiligung*.⁴¹ Des Weiteren veröffentlichte er in den folgenden Jahren eine Musiksammlung von 14 Oratorien und Kantaten mit Gemeindebeteiligung bei Breitkopf & Härtel in Leipzig: *Sammlung von Kirchen-Oratorien und -Kantaten für Chor und Einzelstimmen mit Orgelbegleitung unter Gemeinde Mitwirkung*. Diese Werke waren meist nur mit Orgelbegleitung versehen und recht einfach aufzuführen.⁴² Ein sehr interessanter Aspekt für die später entstandenen Kirchenoratorien von Spitta und Herzogenberg ist, dass Friedrich Zimmer und Friedrich Spitta zur gleichen Zeit als Privatdozenten, kurz nach 1880, in Bonn tätig waren.⁴³ Herzogenberg bezeichnete später Zimmer sogar als seinen Mitgenossen bei der Erstellung neuer »Kirchenstücke«.⁴⁴

Auch Zimmer betont, ähnlich wie Schneider, dass ein liturgischer Ablauf bei der Aufführung seiner Sammlung an Kirchenoratorien und -kantaten nicht ausgeschlossen sein muss.⁴⁵ Auch für ihn stand jedoch die Gemeinde im Vordergrund und die aktive Beteiligung derselben durch gemeinsam gesungene Choräle.⁴⁶ Zimmer war es zudem sehr wichtig, für alle Kirchenfeste ein Werk bereitzustellen (z.B. Weihnachten, Passionszeit, Ostern).⁴⁷ Demnach liegt es nahe, dass sowohl Bartmuß, als auch Herzogenberg ihre Oratorien für jeweils ein bestimmtes Kirchenfest komponierten. Spitta schrieb in seinem Aufsatz über das Kirchenoratorium:

»Was Herzogenberg in Übereinstimmung mit seinem Librettisten wollte, was aber dem Kritiker, der andere Kategorien in seinem Kopfe hatte, nicht einging, war, eine musikalische Gemeindefeier an den betreffenden Festen in der Kirche herzustellen.«⁴⁸

Deswegen entstanden Spittas und Herzogenbergs drei folgende Kirchenoratorien im Kontext bedeutender Kirchenfeste: *Die Geburt Christi*, *Die Passion* und *Erntefeier*.

40 Vgl. ebd.

41 Massenkeil, *Oratorium*, S. 164.

42 Vgl. Schering, *Geschichte*, S. 476.

43 Vgl. Massenkeil, *Oratorium*, S. 165.

44 Herzogenberg, »Passion«, S. 271.

45 Vgl. Karl Friedrich Zimmer, »Vorwort«, in: Ludwig Meinardus, *Emmaus. Kirchliches Oratorium nach Worten der heiligen Schrift* [...], op. 46, Leipzig 1887, zit. nach Smither, *Oratorio*, S. 56.

46 Vgl. ebd.

47 Vgl. ebd.

48 Friedrich Spitta, »Das Kirchenoratorium«, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 5 (1900), S. 88–93, hier S. 92.

Der Tag der Pfingsten

Wie oben bereits ausgeführt wurde, ist op. 35 deutlich erweitert im Vergleich zum ersten Werk op. 14. Dieser Unterschied spiegelt sich auch in der Orchesterbesetzung wider. Sie ist in op. 35 folgendermaßen: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, drei Hörner, zwei Trompeten, zwei Posaunen, Pauken, Streichersatz, Orgel und Harfe ad libitum.⁴⁹ In op. 14 hingegen ist die Partitur⁵⁰ lediglich mit einer Orgelbegleitung versehen sowie einzelnen Instrumenten: Trompeten in D, Posaunen und zwei Pauken (in A und D).

Auffällig ist, dass op. 35 einen deutlich geordneteren Aufbau aufweist als op. 14. Zunächst ist die Unterteilung des Oratoriums in »Die Gründung der christlichen Kirche«, »Die streitende Kirche« und »Die triumphierende Kirche« ein stark strukturierendes Mittel. Zudem wird in op. 35 vor jeder Nummer explizit genannt, welche Rollen das folgende Stück darstellen, z. B. der »Chor der Jüngerinnen und Jünger«, »Das jüdische Volk« u. v. m. In op. 14 gibt es nur eine einzige Rolle, die definiert wird, und das ist Petrus in der Buße-Arie (Nr. 5). Franz Hoffmanns inhaltliche Erweiterungen (u. a. das Hinzufügen der ersten vier Nummern, sowie der letzten Nummer und des Wechselchors) sorgten zusätzlich dafür, dass op. 35 deutlich einfacher zu verstehen ist. Letztlich erweckt all dies den Eindruck, dass in op. 35 eine strukturierte, logisch aufgebaute Geschichte erzählt wird. In op. 14 ist die Reihenfolge der Geschehnisse, Sprachenwunder, Taufe und Jubel zwar im Grunde gleich, aber es wird daraus kaum eine zusammenhängende Narration entwickelt.⁵¹

Informationen darüber, wie das Werk entstanden ist, ob es beispielsweise eine Auftragskomposition war oder an welchem Ort und an welchem Datum das Werk uraufgeführt wurde, sind nicht gefunden worden. Sicher ist, dass die ersten beiden Teile an Pfingsten in der Kreuzkirche in Dresden in der Sonnabendvesper aufgeführt worden sind und dass das gesamte Werk in der Friedenskirche in Leipzig-Gohlis erklingen ist.⁵²

Inhaltlich beschäftigt sich das Oratorium mit der Gründung der Kirche und dem damit einhergehenden Zusammenschluss von Gläubigen zu einer Gemeinschaft. Im Oratorium wird Bezug genommen auf das Sprachenwunder (Apg 2)

49 In dem vorliegenden Aufsatz konnte nur der Klavierauszug als Grundlage verwendet werden. Alle als Partituren gekennzeichneten Quellen erwiesen sich als Klavierauszug (Orgelauszug). Es müsste jedoch eine Partitur für Orchester existieren bzw. existiert haben, da im Klavierauszug die Besetzung des Orchesters aufgelistet ist.

50 Die Original-Partitur befindet sich im privaten Nachlass von Günter Eisenhardt im Stadtarchiv Dessau.

51 Tabelle 1 bietet eine Übersicht der beiden Oratorien.

52 Siehe Rezensionen op. 35. Das Datum der Aufführung wird auf diesem beiliegenden Zettel nicht erwähnt, es muss jedoch im oder vor dem Jahr 1901 gewesen sein, weil zu diesem Zeitpunkt der vorliegende Klavierauszug op. 35 von Bartmuß veröffentlicht wurde.

Opus 14			Opus 35		
Nr.	Textbeginn	Ausführende	Nr.	Textbeginn	Ausführende
1. Theil. Die Gründung der christlichen Kirche					
1	»Nach diesem!«, spricht der Herr durch den Propheten.	Tenöre u. Bässe	1: Die Weissagung.	So spricht der Herr, der Herr Zebaoth.	Chorbässe
2: Choral.	Instrumental. Wohlauf, bringt Ehr und Lob und Preis.	Chor	2: Vorspiel. Chor der Jünger*innen.	Herr, der du segnend hingegangen und uns nicht Waisen lassen willst.	Chor
3	Was will das werden? Sind diese nicht alle aus Galiläa?	Chor	3: Der Jünger. Chor der Jünger*innen.	Zerreiße den Himmel, fahre hernieder. O heiliger Geist, kehre bei uns ein und lass uns deine Wohnung sein.	Baritonsolo Chor
4: Petrus.	Ihr Männer von Israel und all, die ihr zu Jerusalem wohnt!	Baritonsolo	4: Chor der Jünger*innen. Der Engel.	Chor: Hallelujah. Der Herr ist in seinem heiligen Tempel.	Chor Sopransolo u. Quartett
5: Petrus.	Ihr Männer, liebe Brüder, was sollen wir thun, dass wir selig werden? Thut Buße und lasse ein jeglicher sich taufen.	Chor Baritonsolo	5: Chor des jüdischen Volkes.	Was will das werden? Sind diese nicht alle aus Galiläa?	Chor
6: Soloquartett.	Siloahs Wasser fließen ob unsre Häupter hin.	Quartett u. Chor	6: Der Jünger.	Ihr Männer von Israel und all, die ihr zu Jerusalem wohnt!	Baritonsolo
Choral.	Ein Weinstock.	Chor			
7a: Sopransolo.	Wie die Braut im Hohenliede.	Sopransolo	7: Chor der Gläubigen. Bariton.	Ihr Männer, liebe Brüder, was sollen wir thun, dass wir selig werden? Thut Buße und lasse ein jeglicher sich taufen.	Chor Baritonsolo
7b: Chor.	Preisend ziehn wir dir entgegen.	Chor			
8: Choral.	Der Herr bringt seine Ernte ein.	Chor	8: Chor der Täuflinge. Choral.	Siloahs Wasser fließen ob unsre Häupter hin. Ein Weinstock.	Chor 1. Strophe Soloquartett
2. Theil. Die streitende Kirche					
9: Gebet.	Herr, schirme die Hirten, Herr, schirme die Heerde.	Baritonsolo	9: Vorspiel. Gebet der Seelenhirten.	Herr, schirme die Hirten.	Männerstimmen (unisono) oder Solo
10	Fürchte dich nicht, du kleine Heerde.	Frauenstimmen	10: Engelstimmen. Sopransolo.	Fürchte dich nicht, du kleine Heerde. Sehet, ich bin bei euch alle Tage, spricht der Herr.	Frauen Terzett Sopransolo (mit Terzett)

Tabelle 1: Vergleich von op. 14 und op. 35

11: Schlusschor mit Choral.*	Jubelt, ihr Inseln, frohlocket, ihr Heiden. Halleluja sei gesungen, dem der am Kreuz für uns gerungen.	Chor	11: Chor der Gläubigen.	Jubelt, ihr Inseln, frohlocket, ihr Heiden.	Chor
12: Gesang der Gemeinde. (Choral)	Herr, auch uns hast Du in Gnaden zu deinem Banner mild geladen. (3. Strophe: Wenn der Wächter Zeichen schallen.)	Gemeinde	12a: Wechselchor der Freunde und Gegner der Kirche. Duett	Horch, horch aus freudigem Munde. So spricht der Herr! Wer überwindet, der wird Alles ererben.	Frauenchor u. Männerchor Duett: Bariton u. Sopran
* Der Titel von Nr. 11 lautet zwar »Schlusschor mit Choral«, aber der Choral erklingt erst in Nr. 12.			12b: Chor der Gläubigen. Choral.	Halleluja sei gesungen, dem der am Kreuz für uns gerungen. Wenn der Wächter Zeichen schallen.	Chor Chor
3. Theil. Die triumphierende Kirche					
13a: Vorspiel.					
13b	Wie die Braut im Hohenliede.				Sopransolo
14	Preisend ziehn wir dir entgegen mit des Liedes reichstem Laut.				Chor
15: Choral.	Der Herr bringt seine Ernte ein.				Chor
16: Die Engel. Bariton.	Siehe da die Hütte Gottes bei den Menschen und er wird bei ihnen wohnen und sie werden sein Volk sein. Es sind die Reiche der Welt unsres Herrn und seines Christus worden. Herr Gott, wir danken dir.				3 Solostimmen Baritonsolo Chor

Tabelle 1: Fortsetzung

und die Taufe der neuen Gläubigen (nach der Buße), die in der Apostelgeschichte (Kap. 2, ab V. 37) zur Einheit werden, indem sie den christlichen Glauben annehmen. Einige der im Oratorium verwendeten Bibelzitate stammen deswegen auch aus der Apostelgeschichte (siehe folgende Tabelle). Op. 14 besteht jedoch zu einem großen Anteil aus eigenen Dichtungen von Wilhelm Hosäus. Hier besteht ein Unterschied zu den Kirchenoratorien von Spitta und Herzogenberg, denn diese vertraten die Auffassung, dass möglichst keine eigenen Dichtungen verwendet werden sollten: »Als Textgrundlage kommen Bibeltexte und Kirchenlieder zum Einsatz, freie Dichtung soll nach Möglichkeit ausgeschlossen bleiben.«⁵³

Tabelle 2 zeigt die verwendeten Textquellen des Oratoriums an. Die Angaben stammen aus dem Textbuch von op. 35.⁵⁴

⁵³ Ebenig, *Herzogenberg*, S. 294.

⁵⁴ Vgl. Richard Bartmuß, *Der Tag der Pfingsten*, op. 35, Textbuch, Leipzig 1901.

<i>Nr.</i>	<i>Textbeginn</i>	<i>Quelle</i>
1: Die Weissagung.	So spricht der Herr, der Herr Zebaoth. Ich will meinen Geist ausgießen über alles Fleisch	Hag 2,6 f. 9 Joel 3,1
2: Vorspiel. Chor der Jüngerinnen und Jünger.	Herr, der du segnend hingegangen und uns nicht Waisen lassen willst.	Lk 24,50 f.; Joh 14,18; Apg 1,4 f.
3: Der Jünger. Chor der Jüngerinnen und Jünger.	Solo: Zerreiße den Himmel, fahre hernieder. Chor: O heil'ger Geist, kehre bei uns ein und lass uns deine Wohnung sein.	Schirmer
4: Chor der Jüngerinnen und Jünger. Der Engel.	Chor: Hallelujah. Der Herr ist in seinem heiligen Tempel.	Hab 2,20
5: Chor des jüdischen Volkes.	Was will das werden? Sind diese nicht alle aus Galiläa?	Apg 2,7–13
6: Der Jünger.	Ihr Männer von Israel und all, die ihr zu Jerusalem wohnt!	
7: Chor der Gläubigen. Bariton.	Ihr Männer, liebe Brüder, was sollen wir thun, dass wir selig werden? Thut Buße und lasse ein jeglicher sich taufen.	Apg 2,14–39
8: Chor der Täuflinge. Choral.	Siloahs Wasser fließen ob unsre Häupter hin. Ein Weinstock.	Hosäus
9: Vorspiel. Gebet der Seelenhirten.	Herr, schirme die Hirten.	Hosäus
10: Engelstimmen. Sopransolo.	Fürchte dich nicht, du kleine Heerde. Sehet, ich bin bei euch alle Tage, spricht der Herr.	Vgl. Mt 28,20
11: Chor der Gläubigen.	Jubelt, ihr Inseln, frohlocket, ihr Heiden.	Hosäus
12a: Wechselchor der Freunde und Gegner der Kirche. Duett.	Horch, horch aus freudigem Munde. So spricht der Herr! Wer überwindet, der wird Alles ererben.	Hoffmann Offb 21,7
12b: Chor der Gläubigen. Choral.	Halleluja sei gesungen, dem der am Kreuz für uns gerungen. Wenn der Wächter Zeichen schallen.	Hosäus
13a: Vorspiel.		
13b	Wie die Braut im Hohenliede.	
14	Preisend ziehn wir dir entgegen mit des Liedes reichstem Laut.	
15: Choral.	Der Herr bringt seine Ernte ein.	Hosäus
16: Die Engel. Bariton.	Siehe da die Hütte Gottes bei den Menschen und er wird bei ihnen wohnen und sie werden sein Volk sein. Es sind die Reiche der Welt unsres Herrn und seines Christus worden. Herr Gott, dich loben wir.	Offb 21,3 f. Offb 11,15 Ambrosius

Tabelle 2: Textquellen

Die Musik von Bartmuß und die von Herzogenberg kann um 1900 nicht als innovativ bezeichnet werden. Es dauert nicht mehr lange bis die ersten Vierteltonwerke und die Atonalität Einzug halten. Ebenig bezeichnet den Unterschied zwischen liturgisch sinnvoller Musik und dem eigentlichen musikalischen Zeitgeist im 19. Jahrhundert als Spannungsfeld.⁵⁵ Demnach genügten kirchenmusikalische Kompositionen, die für den liturgischen Gebrauch komponiert wurden, oft nicht den musikästhetischen Vorstellungen der Zeit und andersherum seien geistliche Werke von bedeutenden Komponisten nicht für die Liturgie in der Kirche zu gebrauchen.⁵⁶

Bartmuß' musikalische Welt spricht definitiv nicht für den zukunftsweisenden Weg. Vielmehr unterstreicht der Komponist mit zum Teil einfachen musikalischen Mitteln (wie z. B. beim Wechselchor; weitergehend s. u.) die Bedeutung des Textes und hebt diese im Sinne der Einheit von Liturgie, Text und Musik hervor. *Der Tag der Pfingsten* ist dennoch keine schlichte Gebrauchsmusik. Einige zeitgenössische Rezensent*innen gestanden Bartmuß eine gewisse Kunstfertigkeit zu.⁵⁷

Der Tag der Pfingsten – Ein Kirchenoratorium?

Wie im Folgenden aufgezeigt wird, gibt es einige Merkmale, die für Kirchenoratorien essenziell sind. Das ist in erster Linie die Verwendung von Chorälen für die aktive Beteiligung der Gemeinde, des Weiteren soll eine Einheit von Musik und Text geschaffen werden, sodass die Musik für die Gemeinde leicht verständlich ist und dem Charakter des Gottesdienstes entspricht. Außerdem ist aus praktischen Gründen die Aufführbarkeit der Werke mit relativ geringem Aufwand ebenfalls ein ausschlaggebender Punkt. Op. 14 und op. 35 werden anhand dieser Aspekte im Folgenden analysiert.

Aufführbarkeit der Oratorien

Im 19. Jahrhundert sind in vielen Gemeinden Kirchengesangsvereine entstanden. Die neuen liturgischen Werke sollten möglichst nicht zu schwierige Chorpartien aufweisen, damit die neu gegründeten Kirchenchöre das Werk einstudieren konnten. Zu diesem Zweck sollte die Partitur keine allzu großen Chöre verlangen und auch der Umfang der Chorpartie sollte gut schaffbar sein.⁵⁸ Beides wird in op. 14 etwas deutlicher erfüllt als in op. 35. In op. 14 werden vom Chor lediglich sechs Nummern gesungen (die Choräle ausgenommen; weitergehend s. u.). In op. 35 sind es bereits zwölf Nummern. Für op. 35 wird somit mehr Zeit für die

55 Vgl. Ebenig, *Herzogenberg*, S. 1 f.

56 Vgl. ebd.

57 Siehe dazu z. B. *Dresdner Anzeiger*, [o. T.], in: Rezensionen op. 35.

58 Vgl. Ebenig, *Herzogenberg*, S. 148.

Einstudierung gebraucht, ansonsten ist auch dieses Werk nicht zu umfangreich, um von Kirchenchören gesungen zu werden.

Oft sind die finanziellen Mittel für die Aufführung von Kirchenoratorien begrenzt.⁵⁹ Allzu viele Solist*innen und Instrumentalist*innen sollten demnach nicht am Werk beteiligt sein. Diesbezüglich gibt es zwei Möglichkeiten: Der Komponist schafft ein Werk, das nur sehr wenige Solist*innen benötigt oder die Solostücke werden entsprechend komponiert, dass einige Sänger*innen aus dem Chor sie singen können.

In op. 14 werden zwei Solist*innen benötigt. Ein professioneller Sänger sollte die Partie des Petrus (Nr. 4 und Nr. 9) übernehmen, da ihr Schwierigkeitsgrad relativ hoch ist. Das Sopransolo »Wie die Braut im Hohenliede« (Nr. 7a) kann von einer ausgebildeten Sängerin gesungen werden, es ist jedoch vorstellbar, dass eine Chorsängerin mit Gesangserfahrung dieses Solo ebenfalls singen kann, denn es wird kein allzu großer Ambitus (*d'-fis''*) verlangt. Da der höchste Ton lediglich ein *fis''* ist, könnte auch ein Mezzosopran die Arie singen.

In op. 35 ist die Partie des Baritons deutlich erweitert. Zwar wird das Solo von Nr. 9 in op. 14 (»Herr, schirme die Hirten«) in op. 35 an die Männerstimmen des Chores abgegeben. Dafür singt der Bariton neben der Arie von op. 14 (Nr. 4, in op. 35 Nr. 6) eine zweite Arie (Nr. 3), ein Duett mit Sopran (12a) und weitere kleine Einsätze. Die Arie aus op. 14 (Nr. 4) wurde in op. 35 (Nr. 6) zusätzlich erweitert und an einigen Stellen verändert. Die Veränderungen führten wiederum zu einem höheren Schwierigkeitsgrad, denn Bartmuß hat einige Töne in der Melodie durch höhere Töne ersetzt (z.B. Takt 10 f. oder 13–16). Dass die Partie des Baritons von einem professionellen Sänger gesungen werden sollte, bestätigt auch die Besetzung des Oratoriums bei der Aufführung in Dresden: Hofopernsänger Friedrich Plaschke sang die Baritonsoli.

Die Partie der Sopranistin wurde ebenfalls erweitert, jedoch nicht gleichermaßen umfangreich, wie die des Baritons. Der Sopran singt weiterhin nur eine Arie (13b), die unverändert bleibt. Hinzu kommt ein kurzer solistischer Einsatz in Nr. 4, ein Duett mit dem Bariton (Nr. 12a), sowie ein etwas größerer Einsatz im Terzett der Engelstimmen (Nr. 10). Dennoch könnte die Partie von einer geübten Chorsängerin weiterhin gesungen werden.

Op. 14 ist des Weiteren auf Grund der wenigen benötigten Instrumentalist*innen deutlich einfacher aufzuführen. Bartmuß hat in seinem Vorwort zu op. 14 selbst vorgeschlagen, dass lediglich einzelne Teile des Oratoriums gespielt werden könnten, falls der zeitliche Rahmen des Gottesdienstes nicht ausreicht: »In Kirchen, welche am Pfingstfeste der Kirchenmusik nur eine engbegrenzte Zeit zuweisen können, würde der Schlusschor mit Choral (No 11) als »Motette« angemessen zu verwenden sein.«⁶⁰

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 151.

⁶⁰ Bartmuß, *op. 14*, Vorwort.

Für einige Gemeinden kann es aufgrund der hohen Kosten für das Orchester folglich deutlich schwieriger werden, op. 35 aufzuführen als op. 14. Andererseits ist op. 35 ein Werk, das für einen Festtag komponiert wurde, für Pfingsten. Zu diesem Anlass wäre es vorstellbar, dass manche Gemeinden höhere Kosten tragen würden.

Musik und Text

Im Sinne der »älteren liturgischen Bewegung« ist ein stimmiger Zusammenhang von Musik und Text erwünscht. Demnach sollen Text und Musik eine Einheit bilden, die Musik soll die Bedeutung des Textes unterstreichen.⁶¹ Ebenig sieht gerade in der Einheit von Theologie, Liturgie und Musik bei Herzogenberg die Stärke seiner Kompositionen: »Die Aussage des Textes dient als Ausgangspunkt für die musikalische Gestaltung und Formgebung.«⁶² Auch bei Bartmuß kann diese Art der musikalischen Gestaltung gefunden werden. Der »Wechselchor der Freunde und Gegner der Kirche« in op. 35 ist dafür ein gutes Beispiel (vgl. Notenbeispiele 1 und 2). Dem Text entsprechend konzeptionierte Bartmuß die Musik: Der Chor besteht aus zwei gegensätzlichen Parteien, die einen sind Christ*innen und wollen die Gegner*innen der Kirche von ihrem Glauben überzeugen. Musikalisch werden die Christ*innen hier in verschiedenen Tonarten präsentiert. Wenn jedoch die Gegner*innen singen, gibt es keine eindeutige Tonart mehr; es herrscht Chaos.

Diese Form der Darstellung wirkt auf den ersten Blick recht plakativ. Jedoch sollte die Musik der Kirchenoratorien stets im Kontext betrachtet werden, da sie nach Ebenig eine kerygmatische Bedeutung erlangen kann; die Musik hilft dabei, die Bedeutung des Textes hervorzuheben und erlangt so Bedeutung auf einer anderen Ebene.⁶³ Zudem sollen die Gemeindemitglieder stets in der Lage sein, ohne musikalische Vorbildung die Musik im Zusammenhang mit dem Text verstehen zu können. Herzogenberg schreibt selbst,

»daß einzig und allein die Gemeinde und ihre Bedürfnisse bei der Wahl der Musikstücke Ausschlag gebend ist. Sie hat das Recht zu verlangen, im Gottesdienste nur solche Dinge zu erleben, die sie ohne Studium der Reflexion fassen und mitempfinden kann; der stetige Fluss ihres inneren Gottesdienstes darf nicht durch solche Kunstwerke gehemmt werden, die den Fortgang, gewissermaßen die Dramatik ihrer Seelenstimmung unterbrechen.«⁶⁴

61 Vgl. Ebenig, *Herzogenberg*, S. 294.

62 Ebd., S. 302.

63 Vgl. ebd., S. 294.

64 Heinrich von Herzogenberg, »Bemerkungen zum Streit um das Wesen kirchlicher Musik«, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 1 (1896), S. 9–15, hier S. 13.

Wechselchor der Freunde und Gegner der Kirche.
Andante cantabile. *p*

Frauenchor. Horch, horch, aus freu - digem

Piano. *f* *p*

Mun - de dringet in un - ser zer-riss - nes Herz, in un - ser zerrissenes Herz,

Notenbeispiel 1: Bartmuß, *Der Tag der Pfingsten* op. 35, Nr. 12a, T. 1–10 [Wechselchor der Freunde und Gegner der Kirche »Horch, horch, aus freudigem Munde«]

Die Verwendung von Chorälen

Die Einbindung der Gemeinde bei einem Kirchenoratorium ist, wie bereits dargestellt, ein entscheidender Punkt. Es soll eine Einheit von Aufführenden und Aufnehmenden entstehen; die klare Abgrenzung soll eliminiert werden.⁶⁵ Aus musikalischer Sicht ist es am einfachsten, eine Einheit zu schaffen, indem die Zuhörer*innen (die Gemeinde), ebenso an der musikalischen Darbietung teilnehmen wie die Musiker*innen. Aus diesem Grund waren für die Kirchenoratorien Choräle essenziell, die an bedeutenden Stellen der Werke mit der Gemeinde zusammen gesungen wurden und dadurch eine Einheit aller Anwesenden schufen.⁶⁶ Auch Bartmuß war sich bewusst, dass Werke, die die Gemeinde mit einbezogen, beliebt waren und gerne aufgeführt wurden. Im Vorwort zu op. 14 schreibt er:

65 Vgl. Ebenig, *Herzogenberg*, S. 288.

66 Vgl. ebd., S. 292.

Männerstimmen.

Auf, auf! den Feind zu be-
zwingen, der uns zu drohen sich gleissend er - frecht, las - set uns streiten,

Notenbeispiel 2: Bartmuß, *Der Tag der Pfingsten* op. 35, 12a, T. 24–28 [Wechselchor der Freunde und Gegner der Kirche: »Horch, horch, aus freudigem Munde«]

»Bei der zunehmenden Teilnahme kirchlicher Gemeinden für geistliche Chorwerke mit Orgelbegleitung hofft der Komponist des nachstehenden Oratoriums darauf rechnen zu dürfen, dass seine Arbeit einer wohlwollenden Aufnahme begegnen werde.«

Dementsprechend lassen sich auch bei Bartmuß einige Choräle finden. Explizit nennt er in op. 14 jedoch nur den Schlusschoral als »Gesang der Gemeinde«. ⁶⁷ Insgesamt verwendet Bartmuß jedoch vier Choräle in op. 14. Da Bartmuß op. 14 als Oratorium für die »Teilnahme kirchlicher Gemeinden« ⁶⁸ betitelt hat, kann jedoch angenommen werden, dass auch die anderen drei Choräle von der Gemeinde mitgesungen werden können, sofern ihnen der jeweilige Text vorliegt. Letzteres ist eine Voraussetzung für die Gemeindebeteiligung, denn die Choräle in op. 14 und 35 weisen eigene Textdichtungen von Hosäus auf, die die Gemeinde bisher nicht kennen konnte. ⁶⁹

In op. 35 steht (relativ) am Ende jedes der drei Teile ein Choral. Der erste Choral, »Ein Weinstock«, steht in Nr. 8. Es ist der gleiche Choral wie in op. 14, Nr. 6. Dieser Choral befindet sich an einer inhaltlich wichtigen Stelle, denn die

⁶⁷ Bartmuß, *op. 14*, S. 56.

⁶⁸ Ebd., Vorwort.

⁶⁹ Es kann angenommen werden, dass auch der Text des einzigen Chorals aus op. 14, der nicht in op. 35 vorhanden ist, »Wohlauf, bringt Ehr und Lob« (Nr. 2), von Hosäus stammt.

Menschen taten zuvor Buße und ließen sich taufen. Damit sind sie zu gläubigen Christ*innen geworden. Bartmuß schreibt in op. 35 vor, dass die erste Strophe von einem Soloquartett a cappella gesungen wird. Am Ende des zweiten Teils, »Die streitende Kirche« (Nr. 12b), erklingt der zweite Choral. Es ist der gleiche Choral wie die letzte Strophe des letzten Chorals in op. 14, den Bartmuß – wie bereits erwähnt – als »Gesang der Gemeinde« betitelt hat. Der letzte Choral in op. 35 (Nr. 15), »Der Herr bringt seine Ernte ein« (in op. 14 ist es Nr. 8), erklingt vor dem Schlusschor des gesamten Werks.

Bartmuß hat in op. 14 vier Choräle, in op. 35 lediglich drei Choräle komponiert. Zudem gibt es einen instrumental verwendeten Choral in op. 35, Nr. 5, (G) bzw. in op. 14, Nr. 3, (A). Außerdem verwendete Bartmuß in op. 35 in Nr. 12 beim »Wechselchor der Freunde und Gegner der Kirche« als *cantus firmus* das bekannte Kirchenlied »Jesu, geh voran« (vgl. Notenbeispiel 3). Sopran und Bariton verkünden im Duett: »Wer überwindet, der wird Alles ererben und ich werde sein Gott sein und er wird mein Sohn sein.« Nach den ersten 13 Takten, genau an der Stelle, an der zum ersten Mal der Text »und ich werde sein Gott sein« gesungen wird (Sopran) und der Bariton den Satz mit »und er wird mein Sohn sein« vervollständigt, erklingt »Jesu, geh voran«.

Im Gegensatz zu op. 14, bei dem mindestens der Schlussgesang als Gemeindechoral gedacht ist, gibt es für op. 35 keine Angaben seitens Bartmuß bezüglich der Verwendung der Choräle mit Gemeindebeteiligung. Aus den Konzertrezensionen aus Leipzig und Dresden⁷⁰ geht nicht hervor, ob diese Choräle von der Gemeinde mitgesungen wurden. Die Beschreibung der Aufführung in Dresden ist jedoch sehr detailliert, sodass vermutet werden kann, dass eine Beteiligung der Gemeinde genannt worden wäre. Die Dresdner Nachrichten benennen alle Ausführenden:

»Die Ausführung des Oratoriums durch den Kreuzkirchenchor, das Orchester des Allgemeinen Musikvereins, Herrn Organisten Birn und nicht zuletzt durch die beiden solistischen Gesangskräfte Herrn Hofopernsänger Plaschke und Frl. Meta Mehrstens, war durchweg ausgezeichnet.«⁷¹

Ein großer Unterschied zwischen Herzogenbergs Kirchenoratorien, die er explizit als solche kennzeichnet,⁷² und *Der Tag der Pfingsten* liegt in der Verwendung der Choräle. Im Gegensatz zu Bartmuß haben Herzogenberg und Spitta Choräle gewählt, die die Gemeinde kannte. In *Die Geburt Christi* (op. 90, 1895) gibt es vier Choräle, die alle explizit die Gemeinde als Ausführende betitelt. Diese vier

⁷⁰ Vgl. Rezensionen op. 35.

⁷¹ *Dresdner Nachrichten*, [o. T.], in: Rezensionen op. 35.

⁷² Siehe jeweiliges Titelblatt von *Die Geburt Christi*, *Die Passion* und *Erntefeier*.

Al - les er - er - ben, und
und ich werde sein Gott sein
(cantus firmus: Jesu, geh' voran.)
er wird mein Sohn sein, ich wer - de sein Gott
und er wird mein Sohn sein,

Notenbeispiel 3: Bartmuß, *Der Tag der Pfingsten* op. 35, Nr. 12a, T. 12–19 [Duett: »So spricht der Herr«]

Choräle gehen auf drei Weihnachtslieder- oder Adventslieder zurück: Zweimal singt die Gemeinde die Melodie *Vom Himmel hoch da komm ich her* (Nr. 1 und 34), *Wie soll ich dich empfangen* (Nr. 8), sowie das Lied *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* (Nr. 22). Darüber hinaus verarbeitete Herzogenberg viele weitere Weihnachtslieder motivisch und strebte damit eine Art mentale Einbeziehung der Gemeinde in das gottesdienstliche Empfinden an, selbst an den Stellen, an denen sie nicht mitsingt.⁷³ Insgesamt 14 Choralbearbeitungen integrierte Herzogenberg in *Die Geburt Christi*.⁷⁴ Er verwendete neben den erwähnten Weihnachtsliedern wie *Es ist ein Ros' entsprungen* auch altkirchliche Melodien.⁷⁵ Da Spitta und Herzogenberg auf freie Dichtung verzichteten und nur Bibeltex-te, sowie bekannte Lieder verwendeten, werden den Hörern des Publikums die meisten Texte, wenn

73 Vgl. Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studium zu Leben und Werk* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, 1), Göttingen 1997, S. 234 f.

74 Vgl. ebd., S. 235.

75 Vgl. ebd.

nicht sogar alle, bekannt gewesen sein. Spitta und Herzogenberg haben demnach bei ihren Kirchenoratorien den Gedanken der Einheit von Ausführenden und Aufnehmenden deutlich stärker umgesetzt als Bartmuß mit *Der Tag der Pfingsten*.

Dass op. 14 als Kirchenoratorium für einen liturgischen Ablauf gelten kann, zeigen die Hinweise, die Bartmuß selbst im Vorwort zu op. 14 gibt:

»Sollte mit diesem Oratorium eine liturgische Handlung am Altare verbunden werden, so würde es am entsprechendsten sein, nach dem Choral No. 6 ›Gebet und Lesung‹, und nach dem Schlusschor No. 11 ›Vater Unser und Segen‹ einzufügen.«⁷⁶

Da das Werk zudem sehr kurz gehalten ist, würde es den zeitlichen Rahmen eines liturgischen Gottesdienstes auch nicht überschreiten. Folgende Einbindung des Werks in die Liturgie wäre unter Berücksichtigung des zuvor genannten Zitats denkbar: Begrüßung / Psalm / Sündenbekenntnis und Gnadenverkündigung / Oratorium Nr. 1–6 / Gebet / Lesung / Predigt / Oratorium Nr. 7–11 / Vater Unser / Segen / Oratorium Nr. 12 (Choral).

Schlussfolgernd kann op. 14 als ein Kirchenoratorium (wenn auch ein sehr kurzes) im Sinne von Friedrich Zimmer und der »älteren liturgischen Bewegung« gelten. Bei op. 35 hingegen gestaltet sich die Antwort auf Grund der aufgeführten Problemstellungen schwieriger (beispielsweise die fehlende Kennzeichnung von Chorälen mit Gemeindebeteiligung). Zudem trug Bartmuß in op. 35 nach dem ersten Teil die Worte »Kurze Pause« in den Klavierauszug ein. Dieser Hinweis deutet ebenfalls eher auf eine konzertante Verwendung des Oratoriums hin als auf eine gottesdienstliche. Es ist jedenfalls kein eindeutig als Kirchenoratorium zu betitelndes Werk, wie es die berühmteren Oratorien von Herzogenberg sind. Interessant ist, dass op. 14 zwei Jahre vor dem ersten Kirchenoratorium Herzogenbergs veröffentlicht wurde. Ob Herzogenberg und Spitta *Der Tag der Pfingsten* kannten, ist jedoch nicht bekannt. Bezüglich der Verwendung von *Der Tag der Pfingsten* ist vorstellbar, dass op. 14 für den liturgischen Gebrauch zu verwenden ist und op. 35 im Rahmen eines Kirchenkonzerts.

⁷⁶ Bartmuß, *op. 14*, Vorwort.

Christoph Thies

August Klughardts *Die Zerstörung Jerusalems*. Kontext – Text – Musik

I. Einleitung

»Im Wendepunkte der Weltgeschichte steht die Zerstörung Jerusalems als ein Ereigniß von mehr als gewöhnlich historischem Charakter. Denn sie ist nicht nur auf außerordentliche Weise voraus verkündigt worden, sie deutet auch hinaus auf die letzten Schicksale der Welt und Menschheit, während sie als unmittelbares Ereigniß so bestimmt das Gepräge eines von Gott gewollten und unter seiner Leitung vollzogenen Gerichtes trägt, daß selbst Heiden gestehen mußten: nicht Menschen, sondern Gott selbst hat das gethan. Welches Ereigniß könnte also mehr für künstlerische Darstellung geeignet seyn?«¹

Mit diesen Worten leitet der Maler Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) die Erläuterungen zu seinem Bild *Die Zerstörung Jerusalems* (siehe Abbildung 1 auf S. 177) ein. Eben dieses Bild hat den Komponisten August Klughardt (1847–1902) mehr als ein halbes Jahrhundert später zu einer weiteren künstlerischen Darstellung dieses Ereignisses inspiriert. Es entstand ein gleichnamiges Oratorium in zwei Abteilungen für Soli, Chor und Orchester. Klughardt komponierte es in der Zeit vom 12. Juli 1896² bis zum 1. März 1898. Laut seinem Biografen Leopold Gerlach – Gerlach war auch Librettist seiner Oratorien und Vater seines Schwiegersohns³ – entstanden die musikalischen Ideen sämtlich im Juli 1896; die

- 1 Wilhelm Kaulbach, *Erläuterungen zu dem Bilde. Die Zerstörung Jerusalems*, München 1840, S. 3.
- 2 Es finden sich zwei verschiedene Angaben zum Beginn der Komposition. Gerlach schreibt in seiner Biografie: »[A]m 2. Juli [1896] wurde Klughardt mit dem Text überrascht, und schon am Nachmittage standen mehrere wichtige Motive fest« (Leopold Gerlach, *August Klughardt. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1902, S. 122). Abweichend hiervon findet sich am Ende der Orchesterpartitur der gedruckte Hinweis: »Skizze begonnen: Stubenberg (Harz) 12. Juli 1896« (August Klughardt, *Die Zerstörung Jerusalems. Oratorium in zwei Abtheilungen*, Orchesterpartitur, Bayreuth 1899, S. 295).
- 3 Vgl. Günther Eisenhardt und Marco Zabel, »August Klughardt. Förderer und Bewahrer bewährter Traditionen«, in: *Musikstadt Dessau*, hrsg. von Günther Eisenhardt, Altenburg 2006, S. 133–158, hier S. 156 [Endnote Nr. 2].

Erstellung der Partitur erfolgte erst im Zeitraum vom 22. Februar 1897 bis zum 1. März 1898. Gerlach zufolge erfuhr *Die Zerstörung Jerusalems* in den ersten drei Jahren nach der ersten Aufführung am 15. April 1899 in Solingen eine erstaunliche Anzahl von 80 Aufführungen im In- und Ausland.⁴ Heute scheint das Werk nicht mehr aufgeführt zu werden, und auch nach Aufnahmen oder einer modernen Notenedition sucht man vergebens. Zur Verfügung stehen uns heute aber noch zahlreiche Klavierauszüge und Textbücher, die im Verlag von Carl Giessel in Bayreuth verlegt wurden und die über öffentliche Bibliotheken gut zugänglich sind. Außerdem findet man noch an mindestens zwei Orten Orchesterpartituren: in der Staatsbibliothek Berlin und im Archiv des Anhaltischen Theaters Dessau.

Des Weiteren lassen sich keine ausführlichen aktuellen musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Klughardts Oratorien verzeichnen. Trotzdem gibt es einige Überblicksartikel zu Klughardt als Komponist und Dirigent.⁵ Mit der Person Klughardt im Allgemeinen hat sich am ausführlichsten der Musikwissenschaftler Günther Eisenhardt (1933–2003) beschäftigt. Eisenhardt brachte unter anderem im Rahmen einer Ausstellung über Klughardt – welche anlässlich seines 150. Geburtstags in Dessau stattfand – zusammen mit Marco Zabel einen Band mit Materialien aus Klughardts Nachlass heraus.⁶ In diesem wurden Teile aus Klughardts Tagebuch und ein Briefwechsel mit Richard Wagner veröffentlicht. Darüber hinaus publizierte Gerlach kurz nach Klughardts Tod eine Biografie des Komponisten. Gerlachs Schilderung umfasst zwar sowohl negative als auch positive Aspekte von Klughardts Leben und musikalischem Schaffen. Im Überwiegenden ergreift der Biograf aber eindeutig Partei für Klughardt und verteidigt bspw. seine Oratorien gegen negative Kritik.⁷ Die Biografie ist nichtsdestotrotz aber für die musikwissenschaftliche Forschung hilfreich, da sie uns Informationen über Klughardts Leben und auch über die Entstehung des Oratoriums gibt, die sonst nirgends zu finden wären. Gerlach zitiert auch einige Zeitschriftenartikel und Briefe. Es finden sich aber leider kaum Quellenangaben, was die Überprüfung teilweise erschwert. Zuletzt lässt sich als wichtige Quelle noch auf Teile des Nachlasses Klughardts und Gerlachs verweisen. Eisenhardt erwarb nach eigenen Angaben⁸ Teile des Nachlasses von Klughardts Enkelin Margarete Gerlach. Nach Eisenhardts Tod im Jahre 2003 ging dessen Nachlass wiederum, inklusive der

4 Vgl. Gerlach, *Klughardt*, S. 123.

5 Zu nennen wären hier bspw. Christoph Hust, »Klughardt, August (Friedrich Martin)«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a., 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2003, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50891>, (zuletzt aufgerufen am 28.08.2020); und ein Aufsatz von Eisenhardt und Zabel, »Förderer und Bewahrer«, S. 133–157. Auf einen biografischen Überblick soll deswegen an dieser Stelle verzichtet werden.

6 *August Klughardt. Ausgewählte Dokumente zu Leben und Werk*, hrsg. von Günther Eisenhardt und Marco Zabel, Potsdam 2002.

7 Vgl. bspw. Gerlach, *Klughardt*, S. 127 f.

8 Vgl. Eisenhardt und Zabel, *Dokumente*, S. 138.

Reste des Nachlasses von Klughardt und Gerlach, in den Besitz des Stadtarchivs Dessau-Roßlau über. Dort finden sich neben Eisenhardts eigenen Unterlagen und Aufzeichnungen zu Klughardts Leben und Werk auch einige Materialien Gerlachs und Klughardts (Zeitschriftenabschriften, Briefe, Notizen, Notenmaterialien, Bilder etc.).

Klughardt hinterließ ein Œuvre, welches sich über die meisten konventionellen musikalischen Gattungen seiner Zeit erstreckt: Er schrieb sowohl Symphonien, Solokonzerte, Chor-Stücke, Opern, wie auch kirchliche Werke. Obwohl der überwiegende Teil seines Werks heute nicht mehr aufgeführt wird und in Vergessenheit geraten ist, erfreuen sich einige – darunter vor allem kammermusikalische Werke – einer nicht zu verachtenden Beliebtheit. Nicht zuletzt einige CD-Einspielungen und zahlreiche Aufnahmen und Konzertmitschnitte auf YouTube bezeugen, dass Klughardt – im Gegensatz zu seinen Oratorien – keineswegs in Vergessenheit geraten ist. Vor allem seine Schilflieder op. 28 für Klavier, Oboe und Bratsche – eine Vertonung der gleichnamigen Gedichte Nikolaus Lenaus – oder auch sein Bläserquintett op. 79 scheinen sich heute noch gelegentlich eines Publikums zu erfreuen. Auch seine Symphonien und andere Orchesterwerke wurden in den letzten Jahren vereinzelt aufgenommen.⁹

Im Folgenden wird nach einer Erläuterung des Sujets (Teil II) und des pikto-graphischen Vorbilds des Oratoriums (Teil III) ein Blick auf das Libretto (Teil IV), die musikalische Komposition (Teil V) und die Rezeptionsgeschichte des Werkes (Teil VI) geworfen.

II. *Sujet*

Das Sujet der Zerstörung Jerusalems taucht bei Klughardt in der Geschichte des deutschen Oratoriums nicht zum ersten Mal auf. Carl Loewe (1796–1869) (Libretto von Gustav Nicolai (1795–1868)) komponierte ein Oratorium mit dem Titel *Die Zerstörung Jerusalems* (1830), welches das historische Ereignis um 70 n. Chr. thematisiert. Ferdinand Hillers (1811–1885) (Libretto von Salomon Steinheim (1789–1866)) gleichnamiges Werk von 1840 beschäftigt sich dahingegen mit der Zerstörung Jerusalems (587/6 v. Chr.) wie sie im Alten Testament beschrieben wird. Darüber hinaus lassen sich neben Klughardts Oratorium noch mindestens drei weitere Fälle finden, in denen das Sujet der Zerstörung Jerusalems durch die Römer und die Thematisierung des damit in Verbindung stehenden Schicksals des jüdischen Volkes vorkommt: Guido Görres (1805–1852) veröffentlichte 1847 sein »tragisches Singspiel in drei Abtheilungen«, welches von Emil Bohn (1839–1909) zu einem Oratorium mit dem Namen *Die Zerstörung von Jerusalem*

⁹ Zwar gehen einige der Aufnahmen von Klughardts Orchesterwerken auf die Initiative der Stadt Dessau zurück, aber auch außerhalb dieses Rahmens findet sich eine Handvoll professioneller Einspielungen.

auskomponiert wurde. Es scheint so, als sei Bohns Komposition nie aufgeführt oder veröffentlicht worden und nur in Fragmenten erhalten.¹⁰ Des Weiteren findet sich ein »Oratorisches Stück in Kantatenform«¹¹ – Text von Eduard Schüller (1794–1869) und Musik von Emil Naumann (1827–1888), veröffentlicht 1855 – mit dem Titel *Die Zerstörung Jerusalems durch Titus* (1855) und das Oratorium *Der Fall Jerusalems* (1874) von Martin Blumner (1827–1901). Und auch außerhalb des deutschen Sprachraumes findet sich im 19. Jahrhundert mindestens ein weiteres Beispiel, in dem auf dasselbe Sujet zurückgegriffen wurde: Henry Hugh Piersons (1815–1873) englisches Oratorium *Jerusalem* (1852) über das Libretto von W. Sancroft Holmes.¹²

Es spricht einiges dafür, dass sich alle vier Oratorien, welche nach der Veröffentlichung des Kaulbachschen Gemäldes verfasst wurden, mehr oder weniger stark auf eben dieses Gemälde beziehen. Bei Naumann und Schüller wird der Bezug aus dem direkt auf dem Titelblatt des Textbuches zu findenden Hinweis »nach Kaulbachs Wandgemälde« deutlich. Und auch im Textbuch von Görres fallen einem direkt die kleinen Abbildungen aus dem Kaulbachschen Bild auf, welche mit dem Text abgedruckt wurden. Und auch wenn sich bei Blumner kein expliziter Hinweis finden lässt, sind die Gemeinsamkeiten der dargestellten Szenen zwischen Bild und Oratorium so auffällig, dass auch hier zumindest eine Rezeption des Gemäldes vermutet werden kann.

Wie sich die Rezeption des Gemäldes bei Klughardt und Gerlach genau ausgewirkt hat, soll nun genauer untersucht werden. Gerlach schreibt:

»Es ist bekannt, dass Klughardt die Anregung zu dem genannten Oratorium durch das gleichnamige Gemälde Kaulbachs erhalten hat, das er in München öfters zu betrachten Gelegenheit hatte. Ein Kupferstich danach war in seinem Zimmer als Wandschmuck angebracht. Mehrfach äusserte er auch den Wunsch, ein Oratorium zu schreiben, das den Gegenstand in einer der Kaulbachschen Schöpfung analogen Weise behandelte. Und gewiss gab es, um diese weltgeschichtliche Begebenheit im Rahmen eines Oratoriums darzustellen, kein geeigneteres Mittel, als dass man sie, so zu sagen, vom historischen auf

10 RISM hat ein angeblich unvollständiges Autograf gelistet, welches sich in der Bibliothek Breslau befinden soll. Als Entstehungszeitraum wird die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts geschätzt (RISM ID no.: 301007579).

11 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 459.

12 Über William Sancroft Holmes konnte hier nichts Eindeutiges herausgefunden werden. Ein ähnliches Problem hatte anscheinend bereits eine Person mit den Initialen »R. J.«, welche in der *Notes and Queries* 2 (1856), Vol. I, S. 74, schrieb: »Can you give me any account of the late William Sancroft Holmes, who selected the words of Mr. H. H. Pierson's Oratorio of *Jerusalem*, performed for the first time at the Norwich Festival 1852.«

den mythologischen Boden verpflanzte und die Handlung derartig konzentrierte, wie es schon der Maler hatte thun müssen.«¹³

Aus diesem Zitat geht neben der intendierten Analogie zwischen Gemälde und Oratorium mehrerlei hervor: Das Oratorium wurde als vom Kaulbachschen Bild inspiriert rezipiert. Woher die Beziehung zwischen den beiden Werken bekannt war, lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Denn weder in den bisher gesichteten Textbüchern noch im Klavierauszug oder der Orchesterpartitur findet sich ein expliziter Hinweis auf diese Beziehung. So muss davon ausgegangen werden, dass den Rezipient*innen das Sujet und das damit verbundene Bild so bekannt gewesen sein muss, dass sie die Beziehung direkt nachvollziehen konnten, oder diese Information wurde auf anderem Wege – mündlich, in Ankündigungen oder in Programmheften – tradiert.

Ein weiterer Aspekt betrifft die Genese des Oratoriums. Gerlachs Schilderungen legen nahe, dass Klughardt eine starke Affinität zu Kaulbachs Gemälde hatte. Gerlach schrieb daraufhin ein Libretto, um Klughardt seinen Wunsch nach der Komposition dieses Oratoriums zu erfüllen. Gerlachs Ausführungen zu diesem Punkt lassen vermuten, dass Klughardt nichts von der Entstehung des Librettos gewusst hatte oder zumindest keinen Einfluss auf dessen Entstehung hatte. Es ist zu lesen: »Klughardt [wurde] bei seiner Ankunft dort am 2. Juli mit dem Text überrascht«¹⁴. Da der Inhalt des Oratoriums zum größten Teil schon durch den Text determiniert ist, muss man den Grad der Adaption des Gemäldes wahrscheinlich auf Gerlachs Entscheidungen zurückführen. Inwiefern Klughardt beim Komponieren noch Einfluss auf den Text genommen hat, ist hier im Nachhinein nicht mehr festzustellen.

Wie fügt sich das Sujet der Zerstörung Jerusalems darüber hinaus in die Landschaft der zeitgenössischen Oratorienkompositionen ein? Günther Massenkeil bspw. ordnet Klughardts Oratorium in das im 19. Jahrhundert immer noch beliebte Feld der alttestamentlichen Oratorien ein.¹⁵ Ob dies eine treffende Einteilung ist, kann allerdings bezweifelt werden. Zwar orientieren sich viele Passagen des Textes am Alten Testament oder sind diesem direkt entnommen, aber das dargestellte Ereignis fällt in neutestamentliche Zeit. Sollte Massenkeils Taxonomie überhaupt als sinnvoll angesehen werden, könnte man das Oratorium eventuell unter »Religionsgeschichte« fassen. Wobei Massenkeil hier auch hagiografische Sujets hinzuzählt, was nicht recht zu passen scheint. *Die Zerstörung Jerusalems* hat aber auch einige Aspekte mit der Kategorie »Weltliche Sujets« gemein. Zwar

13 Gerlach, *Klughardt*, S. 122.

14 Ebd.

15 Vgl. Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (= Handbuch der Musikalischen Gattungen, 10/2), Laaber 1999, S. 123.

hat Klughardts Oratorium auch eindeutig religiöse (bzw. laut Gerlach¹⁶ mythologische) Inhalte. Aber der Schwerpunkt, den Klughardt und Gerlach trotzdem auf historische Details und die künstlerische Darstellung nicht-geistlicher Inhalte legen (siehe unten), deutet grob in die Richtung dieser Kategorie.

Howard E. Smither hingegen lehnt die Einteilung in sakrale und weltliche Sujets ab¹⁷ und sieht Klughardts *Zerstörung Jerusalems* als Vertreter der »*Subjects from History, Literature, and Legend*« – ohne nationalistischen Hintergrund.¹⁸ Dies scheint besser zu passen, da das dargestellte Ereignis erst einmal ein historisches ist, aber andererseits durch die Figur des Ahasvers auch legendenhafte Aspekte zu finden sind. Folgt man Smithers Darstellungen, erkennt man, dass historische bzw. generell nicht-biblische Sujets eine nicht geringe Rolle in der Oratoriengeschichte des 19. Jahrhunderts spielten. Und auch wenn Massenkeils Kategorien zu denen Smithers quer stehen, deutet Massenkeils Tabelle zur prozentualen Verteilung der Sujets im 19. Jahrhundert in eine ähnliche Richtung.¹⁹ *Die Zerstörung Jerusalems* ist bezüglich des Sujets im 19. Jahrhundert also bei Weitem kein Einzelfall. Es befindet sich einerseits zwischen einer Vielzahl an Oratorien, welche ein nicht-biblisches Sujet haben, und andererseits ist es in der Gemeinschaft einiger Oratorien, welche sogar dasselbe Ereignis darstellen und sich auf dieselbe Inspirationsquelle zurückführen lassen.

III. Piktografisches Vorbild

Aus Gerlachs oben angeführtem Zitat erfahren wir etwas über die Intention des Oratoriums. Das Oratorium soll – wie das Bild – keine historische, sondern eine mythologische Bedeutung haben. Was hiermit gemeint ist, soll deutlicher werden, indem wir das Bild einmal genauer analysieren.

Wilhelm von Kaulbachs Werk umfasst nicht nur das 1846 fertiggestellte Bild. Er veröffentlichte 1840 schon eine sechs-seitige Erklärung, aus der seine Intention und Deutung hervorgehen und die den Rezipierenden weitere Details und Dimensionen der Darstellungen eröffnen. Es ist offensichtlich, dass sich Gerlach in der Zusammenstellung und Dichtung des Textes nicht nur an dem Bild, sondern auch stark an Kaulbachs Erklärungen orientiert hat. Wie sich zeigen wird, speisen sich die Analogien zwischen den beiden Werken aus dem Bild und den Erläuterungen.

16 Vgl. Gerlach, *Klughardt*, S. 122.

17 Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill / London 2000, S. 104.

18 Vgl. ebd., S. 106.

19 Mit 17,9 % ist es die zweithäufigste zu verzeichnende Sujet-Kategorie, vgl. Massenkeil, *Oratorium*, S. 122.



Abbildung 1: Wilhelm von Kaulbach, *Die Zerstörung Jerusalems* (Neue Pinakothek München, Inventar-Nr. WAF 403, <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/01G1P1eLkE>)

Nach Kaulbachs eigenen Angaben werden in seinem Bild zehn verschiedene Aspekte dargestellt.²⁰

- »Die vier großen Propheten: Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel«
- »Die sieben Engel«
- »Die allgemeine Noth der Juden«
- »Die Anführer der Juden, Johannes von Gischala und Simon, des Gioras Sohn«
- »Der brennende Tempel, die eroberte Stadt«
- »Titus von Lictoren umgeben«
- »Der heilige Altar, in der Mitte des Bildes«
- »Der Hohepriester tödtet sich samt seiner Familie«
- »Abzug der Christen«
- »Der ewige Jude«

Die vier Propheten – welche durch die Schriften in ihren Händen als solche zu erkennen sind – sind oben in der Spitze des Bildes zu sehen. Aus dieser gewisser-

²⁰ Vgl. Kaulbach, *Erläuterungen*, S. 3–8.

maßen himmlischen Sphäre schweben die sieben Engel hinab, um das göttliche Urteil zu vollstrecken. Links oben sieht man die Juden, welche vor dem brennenden Tempel stehen. Einige scheinen sich mit erhobener Faust auflehnen zu wollen, andere sind schon zusammengesunken oder verstecken sich vor der hereinbrechenden Katastrophe. Der Rauch des brennenden Tempels erstreckt sich über den ganzen oberen Bereich des Bildes und lichtet sich nur, um den Blick auf die Propheten freizugeben. Gegenüber den Juden sind in der rechten oberen Ecke des Bildes die Römer, angeführt von Titus, zu sehen, welche anscheinend ohne bedeutende Gegenwehr siegreich in die Stadt einziehen. In der Mitte des Bildes ist der Altar zu erkennen, welcher von den Römern entweiht wird, indem sie ihren Legionsadler dort aufstellen. Unterhalb des Altars steht der Hohepriester, welcher mutmaßlich vorher einen Teil seiner Familie getötet hat und im Moment des Bildes beginnt, sich den Dolch selbst in die Brust zu rammen. Dabei blickt er zu Titus hinauf. Um den Hohenpriester herum erblickt man eine Reihe verschiedener Szenen: Ein römischer Soldat wendet sich mit grinsender Miene drei wehrlosen Frauen zu und ein anderer macht Anstalten, eine beinahe nackte Frau zu vergewaltigen, ein Mann versucht noch mit einem Schwert in der Hand, den Tempelschatz zu retten, Ahasver – Schwert und Schild fallen gelassen – wird gepeinigt von den Dämonen aus der Stadt getrieben. Rechts unten im Bild sieht man die sich aus der zerstörten Stadt rettende Christengemeinde. Die abziehenden Christen werden von drei Engeln beschützt, welche den heiligen Gral tragen. Die Christen selbst sind durch Palmwedel, das Lesen in der heiligen Schrift und durch eine Marien-ähnliche Mutter auf einem Esel charakterisiert. Zu ihren Füßen sitzen jüdische Kinder, welche die Christen um ihre Rettung anflehen. Einige weitere Details des Bildes können hier unerwähnt bleiben.²¹

Natürlich will das Bild weitaus mehr als eine bloße Darstellung dieser zehn Ereignisse, bzw. Personengruppen und Gegenstände sein. Was das dargestellte historische Ereignis für Kaulbach wahrscheinlich zu einem »Wendepunkte der Weltgeschichte« macht, stellt er durch die bildliche Gegenüberstellung der Aspekte 9 und 10 dar. In der linken unteren Ecke – farblich dunkel gehalten – sieht man Ahasver, den »ewigen Juden«, vor den Dämonen fliehend. Auf der gegenüberliegenden Seite – farblich heller als die linke Ecke – sieht man den Abzug der Christen, welche somit dem Ahasver kontrastiv gegenüberstehen. Kaulbach selbst räumt den Anachronismus dieser Szene ein: Seines Wissens hatte die christliche Gemeinde Jerusalem schon ein Jahr vor der Eroberung verlassen.²² Damit offenbart sich auch der symbolische Charakter des gesamten Bildes: Gott kündigt den

21 Für eine kurze Deutung des Bildes siehe: Markus Thureau, »Die Zerstörung Jerusalems (Gemälde von Wilhelm von Kaulbach, 1846)«, in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. 7. Literatur, Film, Theater und Kunst*, hrsg. von Wolfgang Benz, München 2015, S. 549–522.

22 Vgl. Kaulbach, *Erläuterungen*, S. 8.

sogenannten alten Bund mit den Juden auf – der Bibel zufolge sollen Juden Jesus nicht als seinen Sohn anerkannt haben und maßgeblich für dessen Hinrichtung verantwortlich gewesen sein – und erwählt die Christen als neues Volk Gottes. Dies ist der von Gerlach so genannte »mythologische Boden« – die Erklärung des Verhältnisses zwischen Juden und Christen. Markus Thureau deutet diesen Aspekt folgendermaßen:

»Die neue Zeit bricht nur durch das Ende der alten Zeit an; aus den Trümmern des Alten erhebt sich triumphalistisch das Neue, dieses Alte hinter sich lassend und der Vernichtung anheimgebend. Diesen Ablösungsgedanken zufolge hat das Judentum keinen Platz mehr in der Weltgeschichte. Es ist zerfallen; von Gott durch die Hand der Römer zerstört.«²³

In Kaulbachs Bild geht es also, anders als es der Titel vermuten lassen könnte, nicht um eine bloße Darstellung eines historischen Ereignisses, sondern um eine theologische Deutung der »letzten Schicksale der Welt und Menschheit« – besonders der Juden als von Gott Verworfenen und der Christen als neues, rechtmäßiges Volk Gottes. Darüber hinaus wird der historischen Zerstörung Jerusalems von Kaulbach ihr historischer (d. h. von menschlichen Entscheidungen abhängiger) Aspekt entzogen, indem sie als Gericht Gottes dargestellt wird. Durch die über dem Bild thronenden und den Juden zugewandten Propheten und die vom Himmel hinabsteigenden Engel wird deutlich, dass es sich hierbei um ein gottgewolltes Ereignis handelt, welches sich menschlichen Einflüssen entzieht. Auch Kaulbachs Erläuterungen unterstreichen diesen Aspekt. Er lässt Titus sprechen: »Mit Gottes Hülfe haben wir Krieg geführt. Gott ist es, der die Juden aus diesen Vesten gezogen hat; denn was würden Menschenhände und menschliche Werkzeuge wider solche Thürme vermocht haben?«²⁴ Damit stellt das Werk das historische Schicksal der Juden und der Christen nicht als bloß kontingente Tatsache dar, sondern rechtfertigt es als gottgewollt und unumstößlich.

Noch ein Wort zu Kaulbachs Quellen: Am Rand der Erläuterungen verweist Kaulbach auf einige Schriften. Als Hauptquelle scheint ihm die Bibel gedient zu haben. Aber in Bezug auf die historischen Ereignisse beruft er sich vor allem auf die Aufzeichnungen des jüdischen Historikers Flavius Josephus (38–100 n. Chr.). Dessen Schilderung des jüdischen Krieges, in der er auch die Eroberung und Zerstörung Jerusalems beschreibt, wurde auch von Gerlach als Quelle verwendet (siehe unten zu IV.).

²³ Thureau, »Die Zerstörung Jerusalems«, S. 551.

²⁴ Kaulbach, *Erläuterungen*, S. 7.

Wie steht es nun um das Verhältnis von Gemälde und Oratorium? Kurz gesagt decken sich die dargestellten Aspekte, Handlungen und Personen der beiden, im Medium doch sehr heterogenen Werke zum größten Teil. Wie auch Kaulbach, stellen Gerlach und Klughardt die Zerstörung Jerusalems künstlerisch dar. Und wie auch Kaulbach, beschränken sich Gerlach und Klughardt nicht allein auf die reine Darstellung des historischen Ereignisses, sondern deuten es von einer theologischen Perspektive: Im Vordergrund steht die Bestrafung des jüdischen Volkes für ihre Abkehr von Christus. Auch im Oratorium wird die Verfluchung des Ahasver der Rettung der Christen als neues Volk Gottes gegenübergestellt und der Ausgang des Ereignisses als Gottesgericht interpretiert. Damit stimmen die Hauptaspekte der Werke miteinander überein. Es finden sich aber noch weit mehr Gemeinsamkeiten: so wurde zum Beispiel in gewisser Weise die Bildkomposition in Bezug auf die Engel und Propheten übernommen. Während sie bei Kaulbach über dem Geschehen abgebildet sind – sozusagen ganz oben stehen – lässt Gerlach sie im Libretto auch ganz zu Beginn auftreten. Darüber hinaus finden sich auch Titus und die Römer, der Hohepriester und das jüdische Volk im Oratorium wieder. Zwar ist der Selbstmord des Hohenpriesters im Oratorium nicht explizit thematisiert, aber eine Andeutung findet sich doch in den letzten von ihm gesungenen Worten: »So fahre denn meine Seele verzweifelt hinab zur Hölle, dass länger mein Auge nicht schaue des heiligen Volkes Schmach!« (Nr. 13). Auch vom Brennen des Tempels wird berichtet: »Den heiligen Tempel giebt er den wüthenden Fallen zum Raube« (Nr. 13). Titus wiederum wird wie in Kaulbachs Erläuterungen dargestellt. Dort ist zu lesen, dass »der menschlich gesinnte römische Heerführer den Tempel, dieses Meisterwerk alter Baukunst, gern gerettet hätte« (S. 6). Auch der Titus des Oratoriums versucht, den Tempel vor der Verwüstung des Krieges zu retten und deutet den Sieg nicht als sein Verdienst, sondern verweist auf die Lenkung Gottes.

Sicherlich wurden nicht alle Aspekte des Gemäldes bis ins Detail übernommen: Zwar lassen Gerlach und Klughardt wie erwähnt auch die Propheten auftreten, aber nicht einzeln, wie im Bild, sondern als Chor. Und auch die bei Kaulbach mit Namen genannten jüdischen Anführer treten nicht als einzelne Personen zum Vorschein. Darüber hinaus findet man keinen expliziten Hinweis auf sexuelle Gewalt und auch der Versuch, den Tempelschatz zu retten, wird – neben anderen kleinen Szenen des Bildes – nicht übernommen. Dennoch sollte selbst zu diesem frühen Zeitpunkt der Analyse klar geworden sein, dass Kaulbachs Gemälde in der Komposition des Oratoriums nicht bloß als »Anregung« fungiert hat – wie es bei Gerlach heißt –, sondern das Bild als weitreichendes Grundgerüst – wenn nicht in manchen Bereichen gar als Schablone – für die Architektur des Oratoriums angesehen werden kann. Gerlach übernimmt in der Zusammenstellung des Librettos die meisten der im Bild zu erkennenden einzelnen Darstellungen und deutet sie.

Auf einen bedeutsamen Unterschied sei noch eingegangen: Kaulbachs Gemälde ist eindeutig antijüdisch. Es stellt die Juden als von Gott verworfen und für die Ewigkeit bestraft dar. Zwar beruft er sich auf die Prophezeiungen des Jesaja, die nach all dem Leid eine bessere Zeit verkünden. Aber Kaulbach sieht dies nur in Bezug auf die »Wurzel Isai« (Jes 11,1)²⁵, welche traditionell als Verweis auf den Stammbaum Jesu gesehen wird. Dies wird auch im Bild dadurch ersichtlich, dass die bei Jesaja (35,1) erwähnte Lilie, welche aus dem dürren Land hervorsprossen wird, einzig auf der Seite der Christen zu sehen ist; der theologische Substitutionsgedanke bleibt hier eindeutig erhalten. Anders im Oratorium: Durch die finale Nummer des Oratoriums wird der theologischen Perspektive auf die verworfenen Juden im Gegensatz zu Kaulbachs Darstellung noch eine andere Dimension hinzugefügt. Nachdem die eigentliche Handlung bezüglich der Zerstörung Jerusalems abgeschlossen ist, verkündet eine Stimme: »Der Israel zerstreut, der wird es auch sammeln wieder, und wird seines Volkes hüten, gleich wie seiner Herde ein Hirt,« und der Chor führt fort: »Ich bin barmherzig, spricht der Herr, und will nicht ewiglich zürnen. Und der Herr wird allen die Tränen abwischen vom Angesicht, und wird in jeglichem Land aufheben die Schmach seines Volkes; denn der Herr hat solches gesagt.« (Nr. 15). Dies legt nahe, dass das Oratorium in Bezug auf das Schicksal der Juden einen Lichtblick enthält, welcher im Gemälde nicht zu finden ist. Die Juden werden im Oratorium zwar auch bestraft und Ahasver wird von den Dämonen verflucht, ewig zu leben und nie Ruhe finden zu können. Aber nachdem die göttliche Strafe vollzogen ist, tritt Gott wieder als gütig in Erscheinung und verkündet das Heil für die Juden, für sein Volk. Wie das Oratorium nun bezüglich der antijüdischen Elemente zu bewerten ist, lässt sich nicht so leicht entscheiden. Zum Ende des ersten Teils findet man noch eine dem Kaulbachschen Geiste entsprechende klare Botschaft in Richtung der Abkehr Gottes von den Juden:

»Und wenn auch eure Hände ihr ausbreitet, verberg' ich doch mein Angesicht vor euch; und ob ihr auch zu mir Gebete sendet, ver-schliess' ich doch mein Ohr; Denn eure Hände sind voll Bluts. Ver-leugnet habt ihr meinen Heiligen und batet, dass man euch den Mörder schenke. Den Fürsten habt des Lebens ihr getödtet. So komme denn sein Blut jetzt über euch, Es komme über euch und eure Kinder!«

Interessant ist auch, dass sich die beiden unterschiedlichen Botschaften in den Schlüssen der beiden Teile des Oratoriums gewissermaßen gegenüberstehen. Hebt nun die letzte Nummer, welche nichtsdestotrotz das Heil für die Juden verkündet, die eindeutig antijüdischen Botschaften wieder auf, oder hat das Oratorium die

²⁵ Vgl. ebd., S. 3.

judenfeindliche Sicht gewissermaßen von seiner Vorlage geerbt? Klar scheint zu sein, dass das Oratorium aus Rezipient*innen-Sicht erst eine den Juden feindlich gesinnte Perspektive einnimmt, um dann ganz zum Schluss eine versöhnliche Seite zu offenbaren. Diese scheinbare Unvereinbarkeit der beiden Aspekte – die Unergründlichkeit von Gottes Wegen²⁶ – spiegelt einen theologischen Gedanken wider, welchen man auch in der Bibel findet (Röm 9–11): Einerseits bestraft Gott Israel für seine Sünden,²⁷ und andererseits zeigt Gott sich den Juden gegenüber barmherzig.²⁸ Dabei bleibt hier allerdings der Bund zwischen Gott und dem Volk Israels bestehen und wird nicht aufgelöst.²⁹ Sollte man das Oratorium aus dieser Perspektive betrachten, wird – anders als bei Kaulbach – die Substitution des erwählten Volkes nicht vollzogen. Die Juden werden zwar bestraft, aber ohne den Bund mit Gott oder die Aussicht auf Erlösung zu verlieren.³⁰

Natürlich muss der Vergleich zwischen Bild und vertontem Text immer an Grenzen stoßen. Und somit soll es bei dieser Erläuterung bezüglich der Beziehungen zwischen dem Oratorium und dessen künstlerischem Vorbild auch bewendet bleiben. Die von Gerlach und Klughardt der im Bild zu erkennenden Szenerie hinzugefügten Aspekte können der anschließenden Analyse des Oratoriums entnommen werden.

IV. Libretto

Auch wenn aus dem bisher Gesagtem viel über den Inhalt des Oratoriums hergeleitet werden kann, soll hier vor einer genaueren Analyse der Musik eine knappe Übersicht über den Inhalt des Librettos gegeben werden und die Quellen desselben besprochen werden.

Das Libretto beginnt mit einer Warnung der Engel und Propheten an das israelitische Volk: Sie prophezeien, dass das Ende nah ist und bald eine verheerende Strafe über sie hereinbrechen wird. Die Engel warnen an mehreren Stellen im Verlaufe des Geschehens das jüdische Volk vor der hereinbrechenden Katastrophe, betrauern dies und mahnen die Juden, sich doch noch zu bekehren.³¹

26 Röm 11,33.

27 Röm 11,7–10.

28 Röm 11,30–31.

29 Röm 11,27.

30 Somit könnte man bezüglich des antijüdischen Aspekts des Oratoriums urteilen, dass es nicht mehr und nicht weniger judenfeindlich sei, als die angeführte biblische Quelle es selbst ist. Dies zu diskutieren liegt aber weit außerhalb des Ziels dieses Textes und der Kompetenzen des Autors.

31 Indem auf das Mahnen der Engel und Propheten kein einziges Mal eine Reaktion des Volkes erfolgt, wird die theologische Botschaft, die Abkehr der Juden von Gott, besonders deutlich. Auch die Engel deuten darauf hin: »Mit den Lippen ehrt mich dieses Volk, ihre Herzen bleiben fern von mir« (Nr. 4; Mt 15,8 / Mk 7,6; vgl. Jes 29,13).

In die historische Szene führt ein römischer Herold ein (Nr. 3), welcher verkündet, dass sich das Volk dem Willen des römischen Kaisers beugen soll. Darauf reagiert das jüdische Volk mit Wehklagen über die Unterdrückung und ruft Gott um Hilfe an. Der Hohepriester verkündet, dass es sich nicht den Römern beugen wird. Das Volk stimmt ihm zu und ruft auf, »alle Heiden zu vertilgen«. Nach dem Aufruf der Engel zur Umkehr (Nr. 4), scheint sich das Schicksal auf die Seite der Juden geschlagen zu haben. Ein Bote verkündet, dass sich der Kaiser umgebracht hat und das römische Heer geschlagen wurde. Es folgt ein Fest der Juden, welche sich siegessicher in der Gunst ihres Gottes wähnen. Kurz vor Ende des ersten Teils wird – verkündet durch die Engel – deutlich, dass das jüdische Volk in seiner Hoffnung fehl geht: Mit den Worten »Verleugnet habt ihr meinen Heiligen und batet, dass man euch den Mörder schenke« (Nr. 5) wird nun auch das erste Mal das Vergehen der Juden angesprochen.

Der zweite Teil beginnt wieder mit einer unheilvollen Prophezeiung der Engel (Nr. 6). Ein Bote verkündet, dass sich die Römer nun doch wieder auf dem Vormarsch befinden und ruft zum Kampf auf (Nr. 7). Es erfolgt ein letztes Angebot der Engel: »Rufe mich an in der Noth, so will ich dich erretten, spricht der Herr« (Nr. 8), auf das einzig die Christen antworten. Die Engel weisen den Christen den Weg, und diese ziehen Gott verehrend aus der Stadt. Die Engel geben den Christen ihren Segen (Nr. 9). Daraufhin wendet sich ein Engel Ahasver zu und wirft ihm vor, dem Heiland einst »die kurze Ruh« (Nr. 10) versagt zu haben. Als Bestrafung soll ihm nun auch bis zum jüngsten Gericht die Ruhe verwehrt bleiben. Ahasver wird nun unter Wehklagen von den Dämonen verfolgt und gepeinigt (Nr. 11). Der Fokus wendet sich wieder dem Kampftreiben zu. Eine Stimme berichtet, dass Jerusalem mittlerweile von den übermächtigen Römern eingekesselt ist (Nr. 12). Daraufhin bietet Titus den Juden freies Geleit an, wenn sie sich kampfflos ergeben. Es antwortet der Hohepriester, welcher jedem unter Strafe verbietet, sich zu ergeben. Titus versucht noch einmal wenigstens den Tempel zu retten, indem er den Juden anbietet, ein anderes Schlachtfeld zu wählen. Der Hohepriester lehnt aber auch dies mit dem Glauben, Gott sei auf der Seite der Juden, ab. Beide Kriegsparteien rufen siegessicher zum Kampf. Titus bekräftigt noch einmal, dass er am nun folgenden Leid keine Schuld trägt (Nr. 12). Der darauffolgende Kampf wird im Libretto nur angedeutet. Einzig durch die Worte des Hohenpriesters erfährt man etwas über den Verlauf des Kampfes: »Der Herr hat uns verlassen, wehe, wehe, er kämpft für unsre Feinde. Wehe uns!« (Nr. 13). Es folgen eine lange Klage der Juden und der Triumph des römischen Heeres (Nr. 13). Titus verkündet darauf abermals, dass der Sieg nicht sein Verdienst war, sondern einzig durch die Hand der Gottheit ermöglicht wurde: »Die Gottheit war's, die Juda hat vertrieben aus seinem Bollwerk. Nimmer hätten wir bezwungen diese Riesenmauern, nimmer gebändigt diesen wilden Todesmuth, wenn nicht ein Gott in uns're Hand sie gab« (Nr. 14). Nach dem abermaligen Klagen der Juden und dem Triumphieren der

Römer wird die historische Szene zum Schluss wieder verlassen, und es kündigt eine Stimme die bereits erwähnte Versöhnung an. Es wird mit den Worten des Chores geschlossen, der an die verheißungsvolle Prophezeiung anschließt: »Ich bin barmherzig, spricht der Herr, und will nicht ewiglich zürnen. Und der Herr wird alle die Tränen abwischen vom Angesicht, und wird in jeglichem Land aufheben die Schmach seines Volkes; denn der Herr hat solches gesagt« (Nr. 15).

Die Frage, welche Quellen Gerlach bei der Erstellung des Librettos verwendet hat, muss auf mehreren Ebenen beantwortet werden. Einerseits diene – wie oben gezeigt – das Gemälde, und eventuell die dazugehörigen Erläuterungen Kaulbachs als wichtiges Gerüst. Für das historische Fundament verwendete er mit großer Wahrscheinlichkeit überwiegend Flavius Josephus' (38–ca. 100 n. Chr.) Schrift *Der Jüdische Krieg*. Die von ihm verwendeten inhaltlichen Details, vor allem zur Darstellung Titus', gleichen den Aufzeichnungen des Josephus. Gerlach gibt sogar selbst an, sich bei der Darstellung des Titus an die historischen Details gehalten zu haben.³² Aber auch den groben Verlauf der Schlacht und weitere Details (siehe unten) übernahm Gerlach wahrscheinlich von Josephus. Darüber hinaus orientierte er sich auch an der *Kirchengeschichte* des Eusebius von Cäsarea (260/64–339/340). Auf der textlichen Ebene verwendete Gerlach die Bibel (zur Übersicht der verwendeten Bibelstellen siehe Tabelle 1). Gerlach verwertet zum größten Teil Bibelstellen der großen Propheten – wobei die Texte Daniels und Ezechiels sich im Verhältnis zu denen Jesajas und Jeremias weitaus weniger wiederfinden lassen. Dabei sind viele Textpassagen Stellen entlehnt oder ihnen wörtlich übernommen, die im Kontext der früheren Zerstörung Jerusalems, wie sie im Alten Testament beschrieben wird, stehen. Ob Gerlach die Bibelstellen wortwörtlich aus einer bestimmten Bibelübersetzung entnommen hat, konnte leider nicht festgestellt werden. Da Gerlach Philologie studierte,³³ wäre es prinzipiell auch denkbar, dass er die einzelnen Bibelstellen selbst übersetzte. Manche Textstellen erinnern zwar an Texte aus der Bibel, sind allerdings sprachlich verändert und an die Szene des Oratoriums angepasst: In der dritten Nummer des Oratoriums verkündet ein Herold:

»Vernimm, Volk von Jerusalem, das du hartnäckig dich dem Zügel sträubst, den Rom dir auferlegt, vernehmt, ihr Obern, die ihr des Volkes Trotz arglistig nährt, vernehmet all' des Kaisers Nero Wort! So ihr jetzt höret der Posaune Schall, so sollt ihr niederfallen auf das

³² Vgl. Gerlach, *Erläuterungen*, S. 128.

³³ Vgl. Franz Kössler, »Gerlach, Leopold«, in: *Personenlexikon von Lehrern des 19. Jahrhunderts. Berufsbiographien aus Schul-Jahresberichten und Schulprogrammen, 1825–1918, mit Veröffentlichungsverzeichnissen*, hrsg. von der Universitätsbibliothek Gießen, Giessener Elektronische Bibliothek 2008, Vorabdruck (18.12.2007), Bd. Gabel–Guzy, <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2008/6113/pdf/Koessler-Gabel-Guzy.pdf>, (zuletzt aufgerufen am 27.08.2020), S. 88.

<i>Nr. Incipit</i>	<i>Personen</i>	<i>Quellen</i>
Erste Abtheilung:		
1 So spricht der Herr	Die drei Erzengel, die Propheten	Jer 45,4; Jes 13,9 f.; Ez 7,3; Jer 5,15–17; u. ö.; Mt 15,8/Mk 7,6; vgl. Jes 29,13
2 So bekehret euch noch von aller Missethat!	Die Erzengel	Ez 33,11b; 36,26a; Jer 50,6; 1. Sam 7,3
3 Vernimm, Volk von Jerusalem	Ein römischer Herold, die Frauen, die Männer, Hoherpriester, das Volk	Dan 3,3–6; Jer 15,15; 2,14; Hab 1,2; Jer 15,15; Ps 83,14–16
4 Was berufst du dich auf mein Gesetz	Die Erzengel	Röm 2,17–19; Jes 29,13 f.; 17,11
5 Leg ab dein Trauergewand, Jerusalem	Ein Bote, Chor, Hoherpriester, die drei Erzengel	Bar 5,1; Ps 124,7; Bar 5,1–2; Jer 46,10; Offb 19,1b f. 6b f. 5b; 2. Makk 1,29; Jes 1,15; 59,3; Apg 3,14 f.; Mt 27,25
Zweite Abtheilung:		
6 Jerusalem, ach wenn du es doch wüsstest	Eine Engelstimme	Lk 19,42 f.; Zef 1,15 f.
7 Zum Kampfe rüste dich Jerusalem!	Ein Bote, Chor	Jes 5,26b–29
8 Rufe mich an in der Noth	Engelstimmen, Christengemeinde	Ps 50,15; Jes 25,4; Jer 21,9 f.; Jes 12,2–4
9 Wandle getrost und fürchte dich nicht	Die Erzengel	Ps 91,10–13
10 Auch du noch wirst erhalten bleiben	Ein Engel	
11 Verworf'ner fliehe!	Dämonen, Ahasver, die abziehenden Christen	
12 Nun hat sich das Netz des Verderbens um dich, o Zion, gezogen	Eine Stimme, Titus, Hoherpriester, Römerheer, Volk	Klgl 2,11; Joel 2,1
13 Der Herr hat uns verlassen	Hoherpriester, Volk, Römerheer	Klgl 2,4b.1b
14 Die Gottheit war's, die Juda hat vertrieben	Titus, Engelchor, Gefangene Frauen, Römerheer	Jes 14,11–14; Jer 8,23
15 Der Israel zerstreut, der wird es auch sammeln wieder	Eine Stimme, Chor	Jer 31,10b; Jer 3,12b; Jes 25,8

Tabelle 1: Gliederung von Klughardts *Die Zerstörung Jerusalems* mit Angabe der Bibelquellen

Knie, um eures Kaisers Gottheit anzubeten; ihr sollt sein Bild auch in Jehova's Tempel aufstellen und vor diesem Bilde opfern.«

Und bei Dan 3,4 f. liest man:

Und der Herold rief laut: Es wird euch befohlen, euch Völkern, Nationen und Sprachen: Wenn ihr hören werdet den Klang des Horns, der Flöte, der Zither, der Harfe, der Leier, der Doppelflöte und aller andern Instrumente, dann sollt ihr niederfallen und das goldene Bild anbeten, das der König Nebukadnezar hat aufrichten lassen.

Dieses Beispiel zeigt auch, wie Gerlach Szenen aus der Eroberung Jerusalems durch den Babylonier Nebukadnezar (587/6 v. Chr.) mit der Zerstörung Jerusalems 70 n. Chr. verknüpft. Alle Textabschnitte, welche nicht wörtlich der Bibel entnommen sind, entspringen aber wohl Gerlachs Feder, da kein weiteres Werk gefunden wurde, mit dem sich der Wortlaut des Librettos gleichen könnte. Dies trifft schätzungsweise auf weniger als die Hälfte des Textes zu. Tabelle 1 stellt daher auch keine lückenlose Aufschlüsselung des Textes dar, sondern verweist lediglich auf die Übereinstimmung mit Bibelstellen, sofern eine Übereinstimmung gefunden werden konnte.

Bezüglich der inhaltlichen Orientierung an Josephus seien einige Beispiele genannt: In Nr. 12 des Oratoriums, kurz vor der finalen Schlacht, richtet Titus sein Wort an das jüdische Volk. »[I]ch [will] die Stadt verschonen. Legt die Waffen nieder, denn freien Abzug biet ich euch! Die Mauer ist schon gestürmt. Die Burg Antonia, eu'r stärkstes Bollwerk, ist in meiner Hand«. Dieses Angebot wird vom Hohenpriester abgelehnt, worauf Titus ein erneutes Angebot unterbreitet: »Wählt einen andern Kampfplatz! Euch zum Trotz will ich den Tempel des Jehova retten.« Dem entgegnet der Hohepriester wiederum abweisend: »Gott lässt sein Haus nicht durch die Heiden retten, er selbst schützt es, denn er ist der Herr.«

Bei Josephus findet sich eine ähnliche Schilderung. Titus fasst dies dort wie folgt zusammen:

»Vor dem Beginn des Krieges forderte ich euch auf, von ihm abzustehen; nachdem er lange gewährt, bewies ich Schonung, begnadigte die Überläufer, hielt den Flüchtlingen mein Wort, erbarmte mich der vielen Gefangenen, verhängte die härtesten Strafen über ihre Bedränger, führte nur gezwungen meine Maschinen gegen eure Mauern heran hielt die Mordlust meiner Soldaten im Zaum und bot euch nach jedem Siege, als wäre ich der Besiegte gewesen, Frieden an. Als ich dann dem Tempel nahegekommen war, vergass ich wiederum aus freien Stücken, das Kriegerrecht anzuwenden, bat euch, euer eignes Heiligtum vor Zerstörung zu bewahren, bewilligte euch freien Abzug und Schonung eures Lebens oder auch, wenn ihr es so wolltet,

Gelegenheit zum Kampf an einem anderen Orte — aber an alles das habt ihr euch nicht gekehrt.«³⁴

Die Szene des Oratoriums gleicht also stark der historischen Schilderung. Und auch an anderer Stelle finden sich inhaltliche Gemeinsamkeiten; bspw. bezüglich der oben genannten Szene, in welcher der Bote den Juden befiehlt, das Bild Neros anzubeten: Flavius Josephus berichtet ebenfalls, dass ein Kaiser – zwar nicht Nero, sondern Gaius (= Caligula, 37–41) – vom jüdischen Volk verlangt hatte, sein Bild im Tempel zu verehren.³⁵

Eine weitere Stelle sei als Beispiel herangezogen: Zum Ende des ersten Teils verkündet ein Bote:

»Leg ab dein Trauergewand, Jerusalem, und lege Gottes herrlichen Schmuck dir an. Der Fluchbelad'ne Cäsar hat geendet durch eigne Hand. Im ganzen Römerreiche tobt wilder Aufruhr. Galiläa auch hat sich erhoben und der Römer Herr geschlagen und vernichtet.«

Hier werden direkt mehrere durch Flavius Josephus geschilderte Ereignisse zusammengefasst: Der Tod Neros (68)³⁶ – welcher natürlich nicht nur in der Quelle des Flavius Josephus bezeugt ist –, die Unruhen in Rom als Reaktion auf dieses Ereignis³⁷ und die einstweilige Niederlage der Römer.³⁸

Eine Ausnahme, in der Gerlach auf eine weitere Quelle zurückgegriffen haben muss, bilden Nr. 8–11, welche die Rettung der Christen und die Verdammnis des ewigen Juden darstellt. Hier diente wahrscheinlich nicht nur das Gemälde und ggfs. Kaulbachs Erläuterungen als Vorlage, sondern wahrscheinlich auch die *Kirchengeschichte* des Eusebius von Cäsarea. Eusebius orientierte sich selbst zwar an Josephus. Bei Eusebius ist zusätzlich aber zu lesen:

»[A]ls endlich die Kirchengemeinde in Jerusalem in einer Offenbarung die ihren Führern geworden war, die Weissagung erhalten hatte, noch vor dem Kriege die Stadt zu verlassen und sich in einer Stadt Peräas, namens Pella, niederzulassen, und als sodann die Christgläubigen von Jerusalem weggezogen waren und die heiligen Männer die königliche Hauptstadt der Juden und ganz Judäa völlig geräumt hatten, da brach das Strafgericht Gottes über die Juden wegen der

34 Flavius Josephus, *Geschichte des Jüdischen Krieges*, VI 345 f. (übersetzt von Heinrich Clementz; bei Clementz VI 6,2. Hinweis: Die moderne Zitierung der Werke Flavius Josephus' erfolgt nach Buch des betreffenden Werkes und Paragraphen; die ältere, die Clementz benutzt, nach Buch, Kapitel und Abschnitt, welche wir in Klammern beifügen.).

35 Vgl. ebd., II 184–187 (II 10,1).

36 Vgl. ebd., IV 491–493 (IV 9,2).

37 Vgl. ebd., IV 545–555 (IV 9,9).

38 Vgl. bspw. ebd., III 110–114 (III 6,1); II 551–555 (II 19,9); IV 486–502 (IV 9,1 f.).

vielen Freveltaten, die sie an Christus und seinen Aposteln begangen hatten, herein und vertilgte gänzlich dieses Geschlecht der Gottlosen aus der Menschengeschichte.«³⁹

Auch im Oratorium erfolgt zuerst eine Weissagung bzw. Verkündigung an die Christen: »Rufe mich an in der Noth, so will ich dich erretten, spricht der Herr. [...] So eile aus der Stadt mein Volk, dass du nicht Theil hast ihrer Sünden und nichts empfängst von ihren Plagen!«. Hierauf reagieren die Christen und verlassen die Stadt. Ob es neben Kaulbach noch eine weitere Quelle für diese Ahasver-Szene gegeben hat, konnte nicht festgestellt werden.

V. *Musikalische Komposition*

Im nun folgenden Abschnitt soll neben einer Übersicht der musikalischen Eckdaten auf einige Charakteristika der Kompositionsweise Klughardts eingegangen werden.⁴⁰ Eine Untersuchung der Rezeption des Oratoriums folgt im Anschluss.

Das Orchester umfasst neben dem üblichen Streicherapparat jeweils 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, sowie 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, eine Pauken- und eine Percussions-Stimme (Triangel, Becken, Tamtam) und eine Harfe – bzw. eine zweite Harfe ad libitum. Für die Singstimmen sind ein vierstimmiger gemischter Chor (SATB) und vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) vorgesehen. Die Stimme des Boten übernimmt der Solo-Sopran. Die Stimme der Engel wird von den Sopran- und Alt-Solistinnen übernommen, wobei in den Engelterzsetten die Mittelstimme (Sopran II) von einem Chormitglied übernommen werden muss. Die gleiche Besetzung plus der Tenor-Solostimme übernimmt auch eine Partie der abziehenden Christen. Neben der Solostimme der abziehenden Christen singt der Solo-Tenor noch den römischen Herold und Titus. Die Stimme des Hohenpriesters und des Ahasvers sind dem Solo-Bass zugeschrieben. Die Stimmen des jüdischen Volks – manchmal aufgeteilt in Sopran-Alt für die Frauen und Tenor-Bass für die Männer – werden vom Chor gesungen, welcher auch teilweise die abziehenden Christen und anfangs den Chor der Engel und Propheten übernimmt. Das römische Heer wird vom Tenor und Bass des Chors übernommen.

Das Oratorium gliedert sich in zwei Teile bzw. 15 Nummern (siehe Tabelle 1). Die Form des Oratoriums ist insofern einer Bemerkung wert, als dass Klughardt die Nummern etwas anders aufteilt, als man es vielleicht erwarten würde. Es

³⁹ Eusebius von Cäsarea, *Kirchengeschichte*, <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel149-4.htm> (zuletzt abgerufen am 28.08.2020), III 5.

⁴⁰ Eine knappe zeitgenössische musikalische Einführung in *Die Zerstörung Jerusalems* findet sich am ausführlichsten bei: Adolph Brandt, *August Klughardt. Die Zerstörung Jerusalems. Oratorium* (= Musikführer, 155), Berlin 1899.

finden sich einige wenige kurze Nummern, welche auch eine prägnante, in sich abgeschlossene Form zu haben scheinen (bspw. die Engelsterzette Nr. 2, 4 und 9 oder Nr. 10: ein kurzes Rezitativ von 13 Takten). Der größte Teil des Werkes gliedert sich aber in längere Nummern, welche auf den ersten Blick meist wenig Homogenität aufweisen. Sie vereinen Rezitative, Chornummern, Arien und Instrumentalteile, welche teils *attaca* ineinander übergehen oder durch kurze Pausen getrennt sind. Deswegen ist die tabellarische Übersicht der einzelnen Nummern (Tabelle 1) nicht in jeglicher Hinsicht wirklich übersichtlich. Sie versteckt gewissermaßen einzelne, eigentlich für sich stehende Teile, welche in längere Nummern integriert sind. Klughardt verzichtet auch auf klassische Benennung wie »Arie« oder »Choral«. Er folgt damit einer knapp 50 Jahre zuvor von Liszt in *Die Legende von der heiligen Elisabeth* verwendeten und im Anschluss von weiteren Komponisten aufgegriffenen Form, in welcher teils kurze Szenen zum Zwecke einer dramaturgischen Wirkung unter übergeordneter Nummer zusammengefasst werden.⁴¹ Die einzelnen Szenen folgen direkt aufeinander, was die Wahrnehmung einer lebendigen und kontinuierlichen Handlung ermöglicht. Exemplarisch wäre bei Klughardt die fünfte Nummer zu nennen. In den knapp 900 notierten Takten finden sich mehrere Abschnitte, welche sich sowohl durch den Text, die Handlung, die Tempoangaben, die Tonartenvorzeichnung oder allgemein durch den Duktus der Musik voneinander trennen lassen, deren Übergänge aber dennoch teilweise durch musikalische Mittel vermittelt sind.⁴² Die Nummer beginnt mit einer im raschen Tempo gehaltenen Orchestereinleitung, welche Klughardt mit »Der Aufruhr« beschreibt. Es finden sich keine Vorzeichen, und es lässt sich aus dem Notenmaterial keine Tonart bestimmen. Nach 118 Takten wechselt die Vorzeichnung und die Musik nach A-Dur. In Takt 148 beginnt ein melodisches Sopran-Solo – eine in sich geschlossene Arie: Ein Bote verkündet die Niederlage der Römer. Als die Arie auf dem Grundton der Arie endet, wechselt die Vorzeichnung nach B-Dur und das gesungene *a*'' wird zur Terz eines F-Dur-Akkordes (Dominante zum nächsten Teil in B-Dur), in dem das Stück nach einigen Arpeggien mit vier bekräftigenden Schlussakkorden endet. Nach einer Generalpause (Takt 342) setzt der Chor in B-Dur und in einem langsameren Tempo ein. Hier wiederholt das jüdische Volk die frohe Botschaft. In Takt 372 endet der Chor, und der Hohepriester beginnt seine Arie über die Rache Gottes in d-Moll und führt sie später (ab Takt 443) in D-Dur fort. Analog zum Schluss der Sopran-Arie endet der Hohepriester unbegleitet auf dem Grundton *d*. Der Chor setzt mit einem homophonen B-Dur-Akkord ein (Takt 464) und setzt den anschließenden Chor-Teil bis Takt 685 fort. Der Chor endet nach einem dreifachen »Halleluja!« und

41 Vgl. Smither, *Oratorio*, S. 88 und 116.

42 Es lässt sich auch feststellen, dass einzelne Abschnitte vom Rest getrennt aufgeführt wurden. Bspw. der »Reigen« aus Nr. 5, vgl. [o. A.], »Concertumschau«, in: *Musikalisches Wochenblatt* 31 (1900), S. 432–345, hier S. 433.

einem »Lobet Gott!«, woran sich ein zehntaktiges Orchesternachspiel anschließt. Das Orchester geht in Takt 695 nahtlos in einen Tanz im 9/8-Takt über, durch den die Juden ihren Sieg feiern. Der Instrumentalteil, welcher laut Textbuch auch ein »feierliches Opfer im Tempel« enthält, endet in Takt 783 und nach einer Generalpause beginnt der Hohepriester eine langsame Arie im 3/4-Takt und Ges-Dur: Es betet der Priester als Teil der Opferzeremonie zu Gott. Nach einem kurzen anschließenden instrumentalen Zwischenspiel wechselt die Tonart in Takt 863 zu fis-Moll und der Takt zu einem 4/4. So endet die fünfte Nummer und damit der erste Teil mit einem kurzen, überwiegend unisono gehaltenen Part der Engel, welche erklären, dass Gott sich von den Juden abgewandt hat.

Um die Musik des Oratoriums mehr im Detail zu beschreiben, soll nun ein Blick auf die musikalischen Mittel geworfen werden, mit denen Klughardt die Handlung dramaturgisch gestaltet. Klughardts Musik wird stark durch den Versuch geformt, verschiedenen Personengruppen einen unterschiedlichen musikalischen Charakter zu verleihen. Die Engel treten beispielsweise dreimal überwiegend unbegleitet als Vokal-Terzett in Erscheinung (Nr. 2, 4 und 9).⁴³ In Nr. 2 und 9 gibt es nur eine Geigenstimme *ad libitum*, welche meistens *colla parte* mit der Altstimme mitgeht. In Nr. 4 wird das Engelsterzett nur von einer Harfe (oder Piano *ad libitum*) durch vereinzelte Arpeggien begleitet. Der Satz ist fast durchgehend homophon, wobei die beiden Oberstimmen oft parallele Terzen bilden. Diese sehr einfache und klar gehaltene musikalische Struktur bildet klanglich einen Kontrast zu den übrigen Nummern. In der Rezeption wird Klughardts Verwendung der Engel-Terzette oft auf Mendelssohn bezogen (siehe unten).

Einen weiteren musikalisch interessanten Kontrast bildet die musikalische Charakterisierung der beiden Kriegsparteien. Das israelitische Volk tritt oft in Verbindung mit schnellen, sich teilweise chromatisch fortbewegenden Läufen auf. Die Römer hingegen sind durch naturtonlastige Fanfarenmotive charakterisiert. Dies ist im Ansatz schon in der ersten Nummer angelegt und wird durch das Stück immer weiter ausgebaut, bis es in Nr. 13 zur entscheidenden Schlacht kommt. Nr. 1 beginnt nach einer kurzen Einleitung mit einem *recitativo accompagnato*, welches anschließend (Takt 12) vom Chor wiederholt wird. Zuerst spricht der Text allgemein von der Macht Gottes. In der letzten Zeile wendet er sich an das erwählte Volk – also bis dahin das jüdische Volk: »Nicht schon' ich fürder meines eignen Landes, nicht des erwählten Volks.« Während der Chor das letzte Wort »Volks« singt – und danach die letzte Zeile bekräftigend wiederholt – beginnt in den Bratschen und Celli eine Achtelbewegung, welcher sich die restlichen Streicherstimmen nach und nach anschließen. Diese stetige Bewegung wird im Prinzip bis zum musikalischen Eintritt der Römer beibehalten. In Takt 62 beschleunigt sich

43 Klughardt folgt hierbei einer sich durch das 19. Jahrhundert ziehenden Tradition, die Engel als a cappella-Chor in Erscheinung treten zu lassen, vgl. Smither, *Oratorio*, S. 113.

das Tempo («Ein wenig bewegter.») und gleichzeitig wechselt die Achtelbewegung in triolische Achtel. Das Tempo wird durch die Nummer hindurch mehrere Male beschleunigt. Parallel dazu wird der Text immer konkreter. Im besagten Takt 62 verkündet der Chor: »Schon nahet der Tag des Herrn«. Die nächste Beschleunigung geht in Takt 83 mit dem nächsten textlichen Abschnitt einher, indem das israelitische Volk das erste Mal direkt angesprochen wird: »Schon nahet das Ende dir«. Hier wechselt der Puls der triolischen Achtel in sechzehntel. Die Sechzehntel werden erst auf mehrere Stimmen verteilt und kulminieren später in einem vollen Streichersatz. Zusätzlich verstärken Tempoangaben wie »immer bewegter« die beschleunigende Wirkung. Im nächsten Abschnitt des Textes werden die Römer zum ersten Mal erwähnt: »Sieh' über euch vom Hause Israel [...] bring ich ein Volk von ferne«. Gleichzeitig erklingt unter Mitwirkung der Bläser zum ersten Mal ein fanfarenartiges Motiv (aufsteigende, punktierte Dreiklänge), welches in Takt 97 wie von Ferne im piano beginnt und sich dann über ein Crescendo bis zum forte in Takt 103 steigert. Einen Takt später bricht der Sechzehntel-Puls ab. Darauf folgt der Text »ein mächtiges Volk«, wozu im Blech zweimal eine Fanfare erklingt (Takt 105; siehe Notenbeispiel 1).





Notenbeispiel 2: Klughardt, *Die Zerstörung Jerusalems*, Nr. 3, Beginn

wird es vorgestellt: Dreimal bevor (Takt, 1, 11 und 27) und einmal während (Takt 41) ein römischer Herold die Botschaft des römischen Kaisers verkündet, erklingt – integriert in eine instrumentale Einleitung – das Fanfaren-Motiv (siehe Notenbeispiel 2). Auf die Botschaft des Herolds folgt das Wehklagen der Juden über die römische Unterdrückung und die Bitte an Gott, sie zu rächen. Während gegen Ende dieses Abschnitts der Chor singt »Nur um deinetwillen, o Herr, sind wir verachtet, geschmähet, verfolgt! Herr, o gedenke an uns!« erklingt zweimal drohend eine augmentierte Variante dieses Motives (Takt 202 und 209). Auch später kommt das Motiv noch mehrere Male zum Einsatz:

- Nr. 5, Takt 887 – als Ahnung, wenn die Engel zum Ende des zweiten Teils singen: »Den Fürsten habt des Lebens ihr getödtet. So komme denn sein Blut jetzt über euch, es komme über euch und eure Kinder!« (Takt 887)
- Nr. 6, Takt 67 – quasi als Brücke zwischen dem Ende des ersten Teils und dem Anfang des zweiten, da hier in analoger Weise vor der Alt-Arie »Jerusalem, ach wenn du es doch wüsstest« das Motiv als Drohung erklingt
- Nr. 7, Takt 13 und 17 – während ein Bote verkündet »Zum Kampfe rüste dich, Jerusalem! Schon sind gefallen Galiläa's Städte«, was entweder verdeutlicht, gegen wen sich Jerusalem wappnen soll, bzw. wer die galiläischen Städte zu Fall gebracht hat, oder um dramaturgisch das Nahen der Römer zu verdeutlichen
- Nr. 12, Takt 41 – bevor Titus sein Wort an die Juden richtet
- Nr. 13, Takt 61 und 267 – während der musikalisch dargestellten Schlacht.

Wie Klughardt die Motive und musikalischen Charakterisierungen der Juden und Römer darüber hinaus dramaturgisch einsetzt, wird in Nr. 13 am deutlichsten, welche im Klavierauszug mit »Schlachtgetümmel«⁴⁶ beschrieben ist.⁴⁷ Auch im Textbuch findet sich der Hinweis: »Instrumentalsatz: Erstürmung des Tempels durch die Römer.«⁴⁸ Hier versucht Klughardt, den Krieg musikalisch in Szene zu setzen. Es beginnt mit einer achttaktigen Fanfare in den Blechbläsern, welche

dass sich in Klughardts Werken wagnerianische Elemente wie die Verwendung von Leitmotiven finden lassen.

⁴⁶ August Klughardt, *Die Zerstörung Jerusalems. Oratorium in zwei Abtheilungen*, Klavierauszug, Bayreuth 1901, S. 2.

⁴⁷ Smither nennt Klughardts *Die Zerstörung Jerusalems* und *Judith* neben Werken Liszts und Raffs als Beispiele programmatischer Musik in der Geschichte des Oratoriums, vgl. Smither, *Oratorio*, S. 118 f.

⁴⁸ Leopold Gerlach, *Die Zerstörung Jerusalems. Oratorium in zwei Abtheilungen*, Textbuch, Bayreuth ¹⁰o. J., S. 12.

den Beginn des Kampfes markiert. In Takt 7 setzt in den tiefen Streichern eine sich auf und ab bewegend Sechzehntel-Linie ein, welche zwischen *piano* und *forte* hin und her wechseln. Die Sechzehntel der Juden dominieren bis Takt 25, wonach sich die Blechbläser-Triolen und Fanfaren der Römer durchsetzen. Diese beiden musikalischen Gruppen wechseln sich im Verlauf der nächsten ca. 100 Takte immer wieder ab, überlagern sich und kämpfen – metaphorisch gesprochen – um die Vorherrschaft. Auch das Leitmotiv des Titus erklingt wieder (Takt 61). Nachdem sich die triolische und punktierte Rhythmik der Fanfaren durchgesetzt zu haben scheint, hört man den Hohenpriester und anschließend das jüdische Volk die drohende Niederlage beklagen: »Der Herr hat uns verlassen, wehe, wehe, er kämpft für unsre Feinde. Wehe uns!« (Takt 119). Etwas später verkünden Titus und das römische Heer ihren Sieg (Takt 266), begleitet durch ihr Leitmotiv, Fanfaren und Dreiklangsbrechungen: »Triumph, der Sieg ist erkämpft!«. Die Siegesgesänge der Römer werden dabei vom Orchester mit punktierten Rhythmen und klarer Harmonik begleitet.

Es sei auch auf die musikalische Gestaltung der theologischen Schlüsselszene hingewiesen, in der die Christen durch die Engel gerettet werden und Ahasver durch die Dämonen verdammt wird. In Nr. 8 ziehen die Christen unter dem Schutz der Engel aus der Stadt, während sie im mäßigen Tempo einen Choral in C-Dur intonieren, welcher tonal sehr stark an »Ein feste Burg ist unser Gott« erinnert (Takt 29, siehe Notenbeispiel 3).

Ein feste Burg ist unser Gott:

Du bist, o Gott, der Geringsten Stärke:

The image shows two staves of musical notation in C major. The first staff is in 4/4 time and contains the melody for 'Ein feste Burg ist unser Gott'. The second staff is in 3/4 time and contains the melody for 'Du bist, o Gott, der Geringsten Stärke'. Vertical lines connect the notes of the second staff to the notes of the first staff, illustrating the melodic similarity between the two phrases.

Notenbeispiel 3: Klughardt, *Die Zerstörung Jerusalems*, Nr. 8, T. 29–33 (Die Christengemeinde)

Anschließend erteilen die Engel im idyllisch klingenden Terzett den Christen ihren Segen. In Nr. 11 vertreiben und verfluchen die Dämonen Ahasver, wobei die Tempoangabe »Sehr rasch, unstät« die musikalische Gestaltung dieser Nummer treffend charakterisiert. Der Rhythmus, gebildet aus Synkopen und durchmischt mit Achteln und Achtel-Triolen, scheint keiner inneren Ordnung zu folgen. Er verzerrt so das Metrum des Taktes. Es lässt sich auch kein harmonisches Zentrum erkennen. Zwar spielen die Bratschen eine monotone, streckenweise abbrechende und modulierende Achtelkette, aber die zahlreichen Versetzungszeichen verhindern das Identifizieren einer Tonart. Allein in den ersten acht Takten erklingen

zung *Jerusalems* als ein »dramatic[h] wirksame[s] Oratorium«⁴⁹ bezeichnet oder gelegentlich hinsichtlich der Musik in die Nähe einer Opernkomposition gerückt wurde. J. H. Wallfisch fasst dies wie folgt zusammen: »In seiner überaus lebendigen Dramatik, der nur noch die Szenerie mit handelnden Personen fehlt, steht es mindestens an der Peripherie des Oratoriums, nimmt es eigentlich die Mitte ein zwischen diesem und der Oper, ohne aber je den geistigen Ton zu verletzen.«⁵⁰

Man kann Klughardts musikalische Gestaltungsweise sicherlich – ganz neutral gemeint – sowohl plakativ als auch konservativ nennen. Es finden sich keine Anhaltspunkte für die Annahme, dass Klughardt mit seinem Werk die Musikgeschichte zu revolutionieren versuchte oder besondere musikalische Neuerungen entwickeln wollte. Die Musik soll durch ihre kontrastreiche und teilweise martialische Wirkung wohl eher unterhalten und das Ereignis der Zerstörung Jerusalems möglichst anschaulich in Szene setzen. Dass dies bei den Zuhörer*innen anscheinend auch funktionierte und das Oratorium bei vielen Zeitgenoss*innen Klughardts Anklang fand, soll durch den nun folgenden Abschnitt verdeutlicht werden.

VI. Rezeptionsgeschichte

Im oben bereits erwähnten Nachlass Günther Eisenhardts bzw. Gerlachs und Klughardts findet sich eine vierseitige, handschriftliche Liste⁵¹ mit Aufführungsdaten und -orten des Oratoriums.⁵² Der Handschrift nach zu urteilen wurde diese Liste mindestens von zwei verschiedenen Personen erstellt. Eine war sehr wahrscheinlich Gerlach, da sie sich mit anderen handschriftlichen Dokumenten gleicht, die Gerlach zugeschrieben werden können. Gerlach beginnt die Liste mit der Aufzählung von Orten und exakten Daten. Darüber hinaus sind die Aufführungen bis Nr. 39 (7. Januar 1901: Düren) durchnummeriert. Auf der dritten Seite wechselt die Handschrift und es folgt eine alphabetisch sortierte Auflistung der Aufführungsstädte. Hinter einigen Städten steht eine Zahl (entweder eine 2 oder eine 3), welche die Häufigkeit der Aufführungen an diesem Ort angibt. Für die alphabetische Liste wird kein Datum mehr angegeben; auch die Nummerierung entfällt. Man findet nur den Hinweis »bis Sept. 1902«, welcher am Anfang dieses Abschnitts steht. Auf der letzten Seite ändert sich die Handschrift wieder zu Gerlachs, und die Städte werden nicht mehr alphabetisch geordnet, sondern Jahren zugeordnet. Bis auf drei Ausnahmen fehlen aber genauere Daten. An einer Stelle

49 Emil Krause, *Kurzgefasste Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes*, Langensalza 1902, S. 72.

50 J. H. Wallfisch, »Klughardts ›Zerstörung Jerusalems‹«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 80 (1913), S. 4.

51 Stadtarchiv Dessau-Roßlau: N 004.1 – Nachlass Günther Eisenhardt, Inventar-Nr. 1280.

52 Die Liste ist zwar nicht überschrieben oder erklärt, die aufgelisteten Daten decken sich aber mit den in Zeitschriften gefundenen Daten zur Aufführung des Oratoriums.

findet sich der Hinweis »100 Aufführungen am 31 Nov 1906 in Reutlingen«. Danach wird die Liste noch bis zum 8. Mai 1910 weitergeführt.

Auf den ersten Blick ist nicht direkt deutlich, welchem System die Auflistungen folgten. Zählt man alle Städtenamen bis zur angegebenen 100. Aufführung, erhält man ca. 25 zu viel. Zählt man nur die alphabetisch sortierten, plus die Aufführungen bis zum 31. November 1906 und lässt die ersten 39 Nennungen weg, sind es ca. 15 zu wenig. Trotzdem ist letztere Lesart wahrscheinlich die zutreffende. Gerlach spricht in der Biografie Klughardts von »[a]chtzig Aufführungen in drei Jahren«⁵³. Der alphabetische Teil der Liste, welcher wahrscheinlich Aufführungen bis September 1902 enthalten soll, zählt 79 Aufführungen. Das Vorwort zu Klughardts Biografie ist mit »Dessau, im November 1902« unterschrieben. Die Vermutung liegt nahe, dass der alphabetische Teil alle Aufführungen bis September 1902 auflistet und somit auch die 39 davor gelisteten Aufführungen einschließt.

Somit kann Gerlachs Liste in interpretierter Form wiedergegeben werden (siehe Tabelle 2). Hierfür wurde versucht, die Aufführungen chronologisch zu sortieren. Ergänzungen, die sich aus der weiteren Recherche ergeben haben, stehen in eckigen Klammern. Gerlachs Liste konnte somit durch einige Daten und Aufführungen ergänzt werden. Aufgrund der relativ hohen Übereinstimmung zwischen der handschriftlichen Liste und den in Zeitschriften gefundenen Nachweisen kann vorsichtig davon ausgegangen werden, dass auch der restliche Teil der Liste, für die (noch) keine Nachweise gefunden werden konnten, den Tatsachen entspricht, obwohl auffällige Lücken wie zwischen 1907 und 1910 nahelegen, dass die Liste entweder fehlerhaft oder unvollständig ist. Aufführungen, welche zwar in Zeitschriften erwähnt sind, aber weder dort noch bei Gerlach ein Datum aufweisen, werden unter dem Jahr aufgeführt, in dem die Zeitschrift erschienen ist. Alle restlichen Aufführungen des alphabetischen Teils, welche weder durch Zeitschriftenartikel nachgewiesen werden können, noch von Gerlach datiert sind, finden sich unter »bis September 1902«. In der handschriftlichen Liste konnten darüber hinaus nur Aufführungen des kompletten Werkes gefunden werden. In Zeitschriften finden sich zwar auch immer wieder Berichte über Konzerte, in denen Auszüge des Oratoriums gegeben wurden,⁵⁴ diese wurden für die Ergänzungen der Liste aber ebenfalls ausgelassen.

53 Gerlach, *Klughardt*, S. 123.

54 Bspw. in Carlsbad: »Reigen«, vgl. [o. A.], »Concertumschau«, S. 433; oder in Leipzig: »Arie«, vgl. [o. A.], »Leipziger Concerte. Voranzeigen«, in: *Musikalisches Wochenblatt* 31 (1900), S. 635.

Tabelle 2: Aufführungsübersicht

1899		
15. 4.	Solingen	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 30 (1899), S. 267; 30 (1899), S. 462; 30(1899), S. 557.
19. 4.	Magdeburg	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 491.
6. 5.	Dessau	<i>Berliner Tageblatt</i> (08.05.1889), S. 1; <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 39 (1899), S. 299–300, u. v. m.
25. 5.	Regensburg	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 30 (1899), S. 338 und 420.
3.10.	Dessau	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 30 (1899), S. 585.
24.10.	Cöln ⁵⁵	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 237; 30 (1899), S. 433.
27.10.	Magdeburg	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 491.
31.10.	Cöthen	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 51; 30 (1899), S. 679.
4.11.	M. Gladbach	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 30 (1899), S. 407.
4.11.	Dortmund	
22.11.	Berlin	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 46.
22.11.	Hannover	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 62.
12.12.	Hagen	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 30 (1899), S. 711.
1900		
15. 2.	Dordrecht	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900) S. 155 und 219; <i>The Musical Times</i> (01.04.1900), S. 267.
6. 3.	Halle	
11. 3.	Zerbst	
16. 3.	Brandenburg	
29. 3.	Chemnitz	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> 67 (1900), S. 225.
31. 3.	Neuhaldensleben	
3. 4.	Roly	
8. 4.	St. Gallen	»Chronik der Palmsonntagskonzerte seit 1854«. ⁵⁶
20. 4.	Leeuwarden	
21. 4.	Gera	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 376 und 421.
22. 4.	Gera	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 376.
4. 5.	Halle	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 279.
8. 5.	Middelburg	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 434.
18. 5.	Gotha	
10. 6.	Zweibrücken	
1.11.	Gumbinnen	
3.11.	Worms	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31 (1900), S. 677; <i>Die Musik</i> 1 (1901), S. 72.
4.11.	Insterburg	
18.11.	Essen	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 31(1900), S. 675; 32 (1901), S. 160.
21.11.	Dessau	
23.11.	Halberstadt	
[25.11.]	Pirmasens	<i>Musikalisches Wochenblatt</i> 32 (1901), S. 65.
7.12.	Gotha	
10.12.	Darmstadt	

⁵⁵ Die Schreibweise der Städte wurde aus dem Original übernommen.

⁵⁶ <https://oratorienchorsg.ch/wp-content/uploads/Chronik.pdf>.

1901

- | | | |
|------------------|------------------|---|
| 6. 1. | Cleve | |
| 7. 1. | Düren | |
| [24. 2.] | Aschersleben | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 32 (1901), S. 383. |
| [8. 5.] | Würzburg | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 32 (1901), S. 308 und 475. |
| [23. 5.] | Worms | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 32 (1901), S. 596; <i>Der deutsche Korrespondent</i> , Baltimore (29.5.1901). |
| [15.11.] | Leipzig | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 32 (1901), S. 652; <i>Musica Sacra</i> 1 (1902), S. 9 f. |
| [27.11.] | Frankfurt a O. 2 | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 33 (1902), S. 8. |
| | Dresden 3 | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 32 (1901), S. 276; <i>Die Musik</i> 1 (1901), S. 176; <i>The Musical Times and Singing Class Circular</i> 43 (1902), S. 123 f. |
| | Duisburg | <i>Die Musik</i> 1 (1901), S. 544. |
| [Winter 1900/01] | Plauen i V. | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 32 (1901), S. 394 f. |

[1902]

- | | | |
|----------|------------------|---|
| [5. 1.] | Burgdorf Schweiz | <i>Der Deutsche Beobachter</i> [New Philadelphia, Ohio] (09.01.1902), S. 9. |
| [9. 3.] | Glatz | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 33 (1902), S. 331. |
| [18. 5.] | Gumbinnen | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 33 (1902), S. 450. |
| [18.11.] | [Tilsit] | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 33 (1902), S. 738. |
| | Danzig | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 33 (1902), S. 58. |
| | Kaiserslautern | <i>Musikalisches Wochenblatt</i> 33 (1902), S. 450. |

bis September 1902:

Brandenburg a H.
 Bremerhaven
 Cleve
 Colmar
 Groningen
 Hof
 Köln a. R.
 Landau i d. Pfalz
 Milwaukee
 Mühlhausen i Els
 Neubrandenburg
 Neustadt a d. H 2
 Neustrelitz 2
 Nymwegen
 Paderborn
 Plauen i V.
 Prenzlau
 Riga
 Rotterdam
 Stolp i P.
 Zwolle

[1903]

- [7. 9.] [Rothenburg o.T.] *Musikalisches Wochenblatt* 34 (1903), S. 532 f.
[Deventer] *Musikalisches Wochenblatt* 34 (1903), S. 673.

1904

- Insterburg
Kiel *Musikalisches Wochenblatt* 36 (1905), S. 586.

[1905]

- [12. 2.] Mörs *Musikalisches Wochenblatt* 36 (1905), S. 217.
[9.11.] [Memeln] *Musikalisches Wochenblatt* 36 (1905), S. 887.
Bochum *Musikalisches Wochenblatt* 36 (1905), S. 478.
[Zürich] *Musikalisches Wochenblatt* 36 (1905), S. 588.

1906

- [14. 1.] Fulda *Musikalisches Wochenblatt* 37 (1906), S. 144.
[26. 3.] Quedlinburg *Musikalisches Wochenblatt* 37 (1906), S. 263.
[29. 3.] [Dresden] *Musikalisches Wochenblatt* 37 (1906), S. 298.
30.11. Reutlingen *Musikalisches Wochenblatt* 37 (1906), S. 947.

1907

- [27. 3.] [St. Gallen] »Chronik der Palmsonntagskonzerte seit 1854«.
Rostock
Göttingen
Braunsch.
Brandenburg
Solingen
Baden-Baden
Freiburg i. Br.
Langenfeld a. Rh.

1910

- Greifswald
Regensburg
Bremerhafen
Gemünd
Görlitz
Stuttgart
7. 5. Cöthen
8. 5. Bernburg

[1912]

- [16.11.] [Insterburg] *Neue Zeitschrift für Musik* 80 (1913), S. 4.

[1937]

- [1.12.] [Hilversum] *Nottingham Evening Post* (01.12.1937), S. 6; *The Scotsman* (01.12.1937), S. 17.

Welche Schlüsse können aus dieser Tabelle gezogen werden? Sicherlich weist sie auf eine zeitweise, sich über wenige Jahre erstreckende, hohe Popularität des Oratoriums hin. Schaut man sich Kritiken oder Erwähnungen des Oratoriums in anderen Texten wie musikgeschichtlichen Überblickswerken an, findet man ähnliche Hinweise. Einerseits finden sich etliche Lobpreisungen des Werks (siehe unten), andererseits sprechen aber auch jene Stimmen, welche dem Oratorium eine Überschätzung attestieren⁵⁷ dafür, dass *Die Zerstörung Jerusalems* um die Jahrhundertwende – und noch einige wenige Jahre danach – zu einem der populärsten zeitgenössischen Oratorien zählte. Emil Krause konstatiert 1902: »Kaum ein zweites Oratorium der Neuzeit hat so viele Aufführungen zu verzeichnen, als das genannte [...] Oratorium von Klughardt.«⁵⁸

Auch wenn im Rahmen dieser Arbeit keine ausführlichen Untersuchungen dazu angestellt wurden, lässt sich trotzdem vermuten, dass dieses Maß an Aufmerksamkeit vorher und nachher kaum einem weiteren von Klughardts größeren Werken zuteil wurde. Gerlach ist dementsprechend der Meinung, dass die beiden Oratorien *Judith* und *Die Zerstörung Jerusalems* qualitativ eine herausragende Position in Klughardts Schaffen einnehmen. Sie werden von ihm als Klughardts Hauptwerke bezeichnet.⁵⁹ Und auch bei anderen Autoren lässt sich eine ähnliche Meinung über Klughardts Oratorien als künstlerischen Höhepunkt seines Schaffens finden. So glaubt Walter Saldau, dass Klughardt in seinen Oratorien »[z]ur vollen Höhe seines Könnens«⁶⁰ gelangt ist. Und auch Fritz Volbach schreibt, dass Klughardts ganzes Können in den Oratorien aufgeht.⁶¹ In gleicher Weise beschreibt ein anonymes Autor *Die Zerstörung Jerusalems* als ein »Meisterwerk«⁶² und auch J. H. Wallfisch schlägt in die gleiche Kerbe.⁶³ Auch mit verheißungsvollen Prophezeiungen schienen Klughardts Zeitgenossen nicht zu sparen: Wallfisch glaubt, dass *Die Zerstörung Jerusalems* »Dezennien dem Zahn der Zeit widerstehen [wird]«.⁶⁴

57 Hans Merian schrieb schon 1914 – bloß 15 Jahre nach der Uraufführung: »Einen großen Erfolg hatte das früher viel aufgeführte Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems* von August Klughardt. Es ist [...] stark überschätzt worden«, Hans Merian, *Illustrierte Geschichte der Musik. Von der Renaissance bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1914, S. 773.

58 Krause, *Kurzgefasste Darstellung*, S. 72.

59 Vgl. Gerlach, *Klughardt*, S. 121. Es sei hier die Frage in den Raum gestellt, wie objektiv Gerlachs Urteil sein kann, wenn er selbst einen erheblichen Anteil an der Schöpfung dieser beiden Werke hatte – im Gegensatz zu Klughardts restlichen Werken.

60 Walter Saldau, »Musikalien«, in: *Die Musik* 1 (1901), S. 85.

61 Vgl. Fritz Volbach, »August Klughardt. Ein Gedenkblatt«, in: *Die Musik* 1 (1902), S. 2075–2078, hier S. 2075.

62 [o. A.], »Vermischtes«, in: *NZfM* 67 (1900), S. 224–226, hier S. 225 (»Chemnitz, 1. April. ›Die Zerstörung Jerusalems‹«).

63 Vgl. Wallfisch, »Klughardts ›Zerstörung Jerusalems‹«, S. 4.

64 Ebd.

Auch die Tatsache, dass Klughardt die Ehrendoktorwürde für dieses Oratorium verliehen bekam⁶⁵ und dass sich die Berliner Singakademie, welche eine wichtige Rolle für das deutsche Oratorienwesen im 19. Jahrhundert spielte,⁶⁶ um Klughardt als Dirigenten bemühte,⁶⁷ sprechen für den breiten Zuspruch und die weitgeteilte Hochachtung, die Klughardt seiner Zeit für sein Oratorium erfuhr. Eisenhardt und Zabel vergleichen die Rezeption Klughardts mit derjenigen Friedrich Schneiders:

»Beide ernteten an Verherrlichung grenzendes überschwängliches Lob. Nannte man Schneider den ›Händel des Jahrhunderts‹, so steht ihm Klughardt in einer Rezension H. Reimanns kaum nach: ›Man muss schon bis auf Mendelssohn, ja, trägt nicht alles, sogar bis auf Händel selbst zurückgehen. Um vollkommen ebenbürtige Meisterwerke nennen zu können. Klughardt zeigt sich in seinem Werk [der ›Zerstörung Jerusalems‹; Anm. i. Orig.] als ein Meister ersten Ranges, der die alte wie die neue Kunst vollständig beherrscht. Der Künstler steht jetzt im Zenithe seines Lebens, in der Vollkraft seines grossen Künstlertums. Möge er werden, wozu er die Befähigung voll und ganz an diesem Werke erwiesen hat: der Neuschöpfer des deutschen Oratoriums!«⁶⁸

Darüber hinaus finden sich einige Stimmen, welche Eisenhardt und Zabel mit einem Zitat aus Gerlachs Biografie wie folgt zusammenfassen: »Klughardt ist mehr nachempfindender Eklektiker als bahnbrechender Pfadfinder.«⁶⁹ Es finden sich dementsprechend Kritiken, welche Klughardt mangelnde Originalität vorwerfen.⁷⁰ So bemerkt Schering etwa:

»Die nicht uninteressanten Oratorien des Dessauer Kapellmeisters Aug. Klughardt wurden schnell zu rückständigen Arbeiten degradiert [...]. An die Zeit eines Vorgängers im Amte, des Dessauer Weltgerichtskomponisten Fr. Schneider, erinnern nicht nur die Erzengel-, Dämonen- und Prophetenchöre der Zerstörung [...], sondern auch der Umstand, daß sie mit dramatischen Effektmitteln starke äußere Erfolge erreichen.«⁷¹

65 Vgl. Eisenhardt und Zabel, »Förderer und Bewahrer«, S. 151.

66 Vgl. Massenkeil, *Oratorium*, S. 117.

67 Vgl. Eisenhardt und Zabel, »Förderer und Bewahrer«, S. 151.

68 Handschriftliche Ergänzungen zu: Gerlach, *Klughardt*, S. 129, zit. nach: Eisenhardt und Zabel, »Förderer und Bewahrer«, S. 153.

69 Ebd.

70 Vgl. bspw. Gerlach, *Klughardt*, S. 131 f.

71 Schering, *Geschichte*, S. 474.

In Riemanns Musiklexikon lässt sich 1919 lesen: »Als Komponist ist K. nicht ohne Eigenart, die aber nicht stark genug ist, der Zeit zu trotzen«. ⁷² Es finden sich weitere solcher Zitate – vor allem bezüglich der Nähe zu Mendelssohn. Interessanterweise sehen einige die musikalische Nähe zu bekannten Vorbildern aber durchaus positiv. So bemerkt Leopold Schmidt:

»Auch Klughardt geht in seinem neuen Werke weder formell noch stilistisch im Wesentlichen über sie [die Oratorien Mendelssohns; Anm. d. Verf.] hinaus; aber in dem gegebenen Rahmen hat er seine volle Selbstständigkeit zu wahren gewußt und hat eine durchaus meisterliche, immer vornehme und zum Theil schöne und bedeutsame Musik geschaffen. Das ist an sich viel und jedenfalls verdienstvoller als unfruchtbares Experimentieren und Suchen nach Neuem.« ⁷³

Man kann vermuten, dass es den Menschen durchaus gefiel, Vertrautes zu hören, was sicherlich auch ein wichtiger Aspekt zur Erklärung der Popularität des Oratoriums darstellt. Die Tatsache, dass *Die Zerstörung Jerusalems* zwar in den ersten Jahren rekordverdächtig häufig aufgeführt wurde, dann aber, gemessen an der einstig großen Verbreitung, wieder genauso rekordverdächtig schnell in Vergessenheit zu geraten schien, kann man eventuell durch die Nähe zu anderen Komponist*innen – negativ gesprochen – durch mangelnde Originalität erklären. Das Oratorium verdankte seine anfängliche Popularität zumindest teilweise der Tatsache, dass es gut einstudierbar ist, ⁷⁴ dabei aber nicht anspruchslos wirkt, durch einen Reichtum an Effekt und Dramatik unterhält und gleichzeitig dem gewöhnten Geschmack der Massen entgegenkommt. Die musikalische Komposition selbst scheint aber überwiegend nicht als neu, eigen oder originell genug rezipiert worden zu sein, um langfristig die Aufmerksamkeit auf sich ziehen zu können.

⁷² Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Berlin ⁹1919, S. 597.

⁷³ Leopold Schmidt, »Das 12. Anhaltische Musikfest zu Dessau«, in: *Berliner Tageblatt* (08.05.1899), S. 1 f., hier S. 1.

⁷⁴ 1899, kurz nach den ersten Aufführungen schreibt Schmidt: »Das neue Oratorium, das nicht anspruchslos, aber dankbar geschrieben ist, wird seinen Weg durch Deutschland machen; unsere großen Gesangsvereine werden es mit Freuden begrüßen.« (Ebd., S. 2).

Frauke Kandler

Paul Gläasers *Jesus*-Trilogie im Kontext der Christus-Oratorien im »langen 19. Jahrhundert«

Die *Jesus*-Trilogie von Paul Gläser (1871–1937)¹ schließt an eine Tradition von Christus-Oratorien im »langen 19. Jahrhundert« an. Wie viele andere Oratorien auch, wurde es bei der Uraufführung in Dresden 1917 vom Publikum und den Kritikern mit Begeisterung aufgenommen. Aus unbekanntem Gründen jedoch verschwand es trotz des Erfolges nach und nach von den Spielplänen. Diesem Werkzyklus ist bisher keine weitergehende wissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt worden. Mit dem vorliegenden Beitrag soll nun eine Annäherung an die Trilogie Gläasers unternommen werden, wobei die Text- und Choralverarbeitung vordergründig behandelt werden. Zunächst wird das Werk in seinen historischen Kontext gestellt. Dabei wird anhand anderer bedeutender christologischer Werke des 19. Jahrhunderts untersucht, ob sich Gläasers Trilogie an diesen Werken orientiert hat, und wenn ja, in welcher Weise. Schließlich erfolgt eine Betrachtung der Oratorien Gläasers im Einzelnen, um einen Überblick – mit besonderem Schwerpunkt auf der Textverarbeitung – zu geben. Zum Abschluss soll die Frage beantwortet werden, wie Choräle mit Blick auf ihre musikalische Faktur sowie ihre dramaturgische Einordnung im Werk eingesetzt werden.

Mit dem ausgehenden 18. und dem beginnenden 19. Jahrhundert wächst das Interesse an sogenannten Christus-Oratorien, wofür die aufkommende ›Leben-Jesu-Forschung‹ aber auch die ›Erweckungsbewegung‹ und das erneute Aufstreben des Pietismus in der evangelischen Kirche mögliche Erklärung bieten können. Bereits im 18. Jahrhundert wurde auf protestantischer Seite versucht, die Figur Jesu Christi von kirchlichen Dogmen zu befreien und in ein der Aufklärung angepasstes Menschenbild umzudeuten. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entstand die Idee, die »historisch-kritische Methode der Geschichtswissenschaften erstmals konsequent auf das Neue Testament«² anzuwenden. Prominent in diesem Zusammenhang ist die Veröffentlichung *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*

1 Paul Gläser, *Jesus: Oratorium nach den Worten der Heiligen Schrift und religiösen Dichtungen / Vorspiel: Jesu Geburt / Erster Teil: Aus dem Leben Jesu / Zweiter Teil: Jesu Leiden, Tod und Auferstehung*, Leipzig 1917.

2 Daniel Ortuno-Stühling, *Musik als Bekenntnis. Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (= Weimarer Liszt-Studien, 6), Laaber 2011, S. 25.

(1835/1836) von David F. Strauß (1808–1874). Dieser zog die Zweinaturenlehre, in der Jesus Christus als Gott und Mensch verstanden wird, heran, um die übernatürlichen Geschehnisse um den Menschen Jesus zu erklären: »Das Hauptinteresse der *rationalistischen* Leben-Jesu-Darstellungen liegt in der ›vernünftigen‹ Erklärung der Wunder Jesu und der wunderhaften Züge in den Evangelien.«³ Wie sich diese theologischen Entwicklungen in der Gattungsgeschichte des Oratoriums niedergeschlagen haben, hat bereits Daniel Ortuño-Stühling in seiner Dissertation *Musik als Bekenntnis: Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert*⁴ in Ansätzen aufgezeigt. Nach der Analyse verschiedener Oratorientextbücher innerhalb seiner Arbeit kommt er zu dem Schluss: »So zeigen sich in allen untersuchten Libretti – wenn auch unterschiedliche – Reaktionen auf das durch die damalige Leben-Jesu-Forschung erweiterte Deutungsspektrum der Jesus-Figur.«⁵ Vergleichbar der Fach- aber auch Romanliteratur der Zeit, finden sich in den von Ortuño-Stühling analysierten Werken sowohl orthodoxe als auch mehr liberale, an der Leben-Jesu-Forschung orientierte Abbildungen der Person Jesu in den Christus-Oratorien des 19. Jahrhunderts. Mit Blick auf den Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes stellt sich somit die Frage, wie nun die Trilogie Gläasers in dieser Tradition zu verorten ist.

Ein erster großer Zyklus christologischer Werke ist bereits im frühen 19. Jahrhundert entstanden: die Christus-Trilogie Friedrich Schneiders (1786–1853). Der Zyklus besteht aus drei unabhängig voneinander aufführbaren, abendfüllenden Oratorien (*Christus das Kind*, *Christus der Meister*, *Christus der Erlöser*). Das Libretto stammt von Johann Philipp Mayer (1804–1868) und speist sich aus Bibelstellen und Anspielungen auf Bibeltexte, die durch einzelne Anteile der kirchlichen Liturgie angereichert wird.⁶

1872 vollendete Franz Liszt (1811–1886) sein zweites Oratorium *Christus*. Diese Komposition hebt sich durch ihre Verankerung in der katholischen Liturgie deutlich von den übrigen Christus-Oratorien ab. Auch dieses Werk ist dreiteilig aufgebaut, bestehend aus zweimal fünf und einmal vier Nummern.⁷ Trotz einer klaren Nummerneinteilung⁸ fällt die Einteilung der einzelnen Szenen in Chöre, Arien und Rezitative weg. Das Werk gilt als eine Art katholisches Be-

3 Gerd Theißen und Annette Merz, *Der historische Jesus. Ein Lehrbuch*, Göttingen⁴ 2011, S. 23.

4 Vgl. Anm. 2.

5 Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis*, S. 368.

6 Vgl. Dominik Höink und J. Cornelis de Vos, »Die Christus-Trilogie Friedrich Schneiders. Eine Annäherung aus bibel- und musikwissenschaftlicher Perspektive«, in: *Musik im Dessau-Wörlitzer Gartenreich*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Adrian La Salvia, Halle (Saale) 2019, S. 217–253.

7 Teil 1, das »Weihnachtsoratorium«, und 2, »nach Epiphania«, haben jeweils fünf Nummern, der 3. Teil, »Passion und Auferstehung«, besteht aus vier Nummern. Vgl. Klára Hamburger, *Franz Liszt. Leben und Werk*, Köln 2010, S. 173.

8 Vgl. Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis*, S. 98.

kenntnis Liszts, da dieser Teile seiner Komposition für den kirchlich-liturgischen Gebrauch vorsah.⁹

Die Oratorien-Trilogie Friedrich Kiels (1821–1885) fällt inhaltlich, als reines Passionsoratorium, aus dem Rahmen. Kiel beschäftigt sich mit dem Einzug Jesu in Jerusalem, dem Leidensweg und der Auferstehung. Aus der Themenwahl ergibt sich eine Dreiteiligkeit, die die Passion in einzelne Szenen einteilt. Im Gegensatz zu Liszt verwendet Kiel bereits vorhandene Vorlagen, bspw. Kirchenlieder und andere Dichtung, um seine Choräle zu stützen.¹⁰ Zusätzlich verzichtet Kiel auf einen epischen Bericht (durch einen Testo), weist jedoch dem Chor eine entsprechende Rolle zu.¹¹ Dieser wird sowohl als »Stimme des mitwirkenden Volkes gedacht« als auch »nach Art der griechischen Tragödie« reflektierend eingesetzt.¹²

Christus (1893) von Anton Rubinstein (1829–1894) entstand als letzte von dessen fünf geistlichen Opern nach einem Libretto von Heinrich Bulthaupt (1849–1905).¹³ Diese »Geistlichen Opern« sollten der Meinung des Komponisten nach, eine neue Gattung bilden. Hierzu verfasste Rubinstein »zwei theoretische Schriften mit dem Titel ›Die geistliche Oper‹ über die von ihm postulierte, vermeintliche neue Opern-Gattung«. ¹⁴ Nichts, was der Komponist jedoch in diesen Schriften festhielt, »zielt [...] auf ästhetische, musikimmanente Merkmale, die eine Gattung konstruieren [...]«. ¹⁵ Der Aufbau dieses Werkes unterscheidet sich völlig von den vorher genannten. Rubinstein baut seine Struktur aus sieben Bildern, einem Prolog und einem Epilog auf. Diese Bilder stellen Episoden aus dem Leben des irdischen Jesus dar. Dazu lässt der Komponist den religiösen Anteil wegfallen und konzentriert sich auf die historische Perspektive,¹⁶ auf die Person Jesu.

Felix Draeseke (1835–1913) vollendete 1899 sein *Christus-Mysterium* nach knapp fünfjähriger Arbeit. Sein Werk besteht aus vier Teilen, einem Oratorienvorspiel und drei Oratorien.¹⁷ Dies entlehnt der Komponist dabei Richard Wagners (1813–1883) Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, die einen Vorabend (*Das Rheingold*) und drei Tage (*Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*) umfasst. Auch Draeseke verzichtet, wie schon Schneider und Kiel vor ihm, auf einen Evangelisten und ersetzt

9 Vgl. dazu Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge 1987, S. 162: »[I]n *Christus* he [Liszt] made a distinction between church music and other music, since parts of the work were intended for church use.«

10 Vgl. Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis*, S. 184 ff.

11 Vgl. Erich Prieger, *Friedrich Kiel*, Leipzig 1905, S. 8.

12 Ebd.

13 Vgl. Annaktrin Täuschel, *Anton Rubinstein als Opernkomponist*, Berlin 2001, S. 147. Die übrigen »geistlichen« Opern sind: *Der Turm zu Babel* (1868/69), *Die Makkabäer* (1872–1874), *Sulamith* (1882/83) und *Moses* (1887–1889).

14 Ebd., S. 138.

15 Ebd., S. 140.

16 Vgl. ebd., S. 148.

17 Vgl. Erich Roeder, *Felix Draeseke. Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters. II. Schlussband (1876–1913)*, Berlin 1937, S. 321.

den epischen Bericht der frühen Oratorien und Passionen durch wörtliche Rede.¹⁸ Ergänzend zu den Bibeltexten bindet Draeseke sowohl den gregorianischen Choral als auch evangelische Kirchenlieder in seine Komposition ein.¹⁹

Die Werk-Trilogie Gläasers schließt nun im Jahr 1917 an viele dieser Ideen an. Wie viele der oben genannten Werke, ist sie dreiteilig aufgebaut. Das erste Oratorium ist dabei als *Vorspiel: Jesu Geburt* betitelt, das zweite als *Erster Teil: Aus dem Leben Jesu* und das dritte Oratorium als *Zweiter Teil: Jesu Leiden, Tod und Auferstehung*. Bei allen drei Teilen handelt es sich, ähnlich wie bei Schneider und Draeseke, um abendfüllende Werke. Auch Gläser verzichtet auf den epischen Bericht durch einen Testo und rückt damit verbunden die wörtliche Rede in den Vordergrund, ebenso wie einige der hier genannten Werke (Schneider, Kiel, Draeseke). Bei Gläser findet sich zusätzlich zu den Bibelparaphrasen die Verwendung von Kirchenliedgut und bereits bestehenden Chorälen, die sich bei allen, außer Rubinsteins *Christus*, der hier aufgeführten Werken finden lassen. Aufgrund der geschilderten Überschneidungen mit den Christus-Oratorien des 19. Jahrhunderts kann von einer bis in das 20. Jahrhundert reichenden Tradition gesprochen werden. Einige dieser Überschneidungen werden im Folgenden besprochen. Doch zunächst soll es um den Komponisten selbst gehen.

Paul Richard Gläser wurde am 22. März 1871 in Untermaxgrün im Vogtland in Sachsen als Sohn des Kantors Karl Ernst Gläser geboren.²⁰ Von seinem Vater erhielt er den ersten Orgel- und Theorieunterricht. Gläser besuchte ein Lehrerseminar und wurde Hilfslehrer – und dank einer Zusatzausbildung Musiklehrer. Nach drei Jahren Arbeit als Lehrer besuchte er das Konservatorium zu Leipzig. Hier studierte er Orgel und Komposition unter anderem bei Carl Reinecke.²¹ Im Jahr 1901 nahm er eine Stelle als Kantor einer evangelisch-lutherischen Gemeinde in Großenhain, Sachsen, an. Bald wurde ihm die Stelle des Kirchenmusikdirektors der Gemeinde verliehen.²² In seiner Zeit in Großenhain entstanden zahlreiche Lieder, fünf Opern, zwei Operetten sowie ein Orchesterwerk. Seine *Jesus*-Trilogie wurde von den Kritikern der Zeit hoch gelobt und, wie Hermann Kretzschmar in seinem Konzertführer vermerkt, in den Folgejahren nach seiner Uraufführung am 14. Januar 1917²³ immer wieder über den Wirkungskreis Gläasers hinaus rezipiert.²⁴

18 Vgl. ebd., S. 325.

19 Vgl. ebd., S. 325 f.

20 Vgl. Hugo Riemann, *Riemann Musik-Lexikon*, bearb. Alfred Einstein, Leipzig 1929, S. 613 f.

21 Vgl. ebd., S. 613.

22 Vgl. ebd.

23 Georg Irrgang, »Ein neues Oratorium – Uraufführung in Dresden«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, (84. Jahrgang 1917), S. 29.

24 Vgl. Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal. Oratorien und weltliche Werke*, bearb. u. ergänzt von Hans Schnoor, Leipzig 1939, S. 635 f.

Mindestens eine weitere Aufführung lässt sich bereits für das Jahr der Uraufführung 1917 am Karfreitag in Lübeck nachweisen.²⁵

Gläasers Werke sind in Szenen gegliedert, die als »Abteilungen« bezeichnet werden. Diese bestehen wiederum aus Rezitativen, Chören und Chorälen und sind ohne große Einschnitte in den einzelnen Szenen durchkomponiert. Den Solist*innen und den verschiedenen Chören sind bestimmte Rollen zugeordnet, die sich durch die einzelnen Teile ziehen. Da Gläser auf einen Testo oder Evangelisten verzichtet, wird die Handlung durch die Solist*innen getragen. Die reine Verwendung der wörtlichen Rede aus der Bibel ist eine stilistische Entscheidung, die sich bereits bei Komponisten vor Gläser findet. Sie trägt zu zusätzlicher Dramatik bei, setzt aber das Orchester in die Pflicht, Szenen durch die Musik zu definieren.

Die Teile sind sehr unterschiedlich in ihrer Aufteilung und Länge. Es gibt keinen gleichbleibenden Aufbau der Szenen. Die Verwendung von Chor, Rezitativ und solistischen Partien unterscheidet sich in Länge, Reihenfolge und Beteiligung innerhalb der einzelnen Oratorien. Im *Vorspiel: Jesu Geburt* finden sich nur wenige Rezitative, dafür wird ein Großteil der Handlung durch den Chor getragen. Im ersten Teil *Aus dem Leben Jesu* ist das Gewicht stärker auf Rezitative und solistische Partien gelegt als im *Vorspiel*. Der zweite Teil *Jesu Leiden, Tod und Auferstehung* ist dem ersten vom Verhältnis der Rezitative und solistischen Partien zu Choranteilen ähnlich. Auch ist die Handlung durch die Solisten nachhaltig geprägt. Der Chor wird an einigen Stellen kommentierend eingesetzt. *Jesu Leiden, Tod und Auferstehung* beginnt mit einer Einleitung durch den Chor, einer Neuheit in der Trilogie. Die anderen Teile haben beide kurze Orchestervorspiele und heben dann sofort mit einem Rezitativ an. Diesen Rezitativen folgen sowohl im *Vorspiel* wie auch im *ersten Teil* je ein Chorsatz.

Im Folgenden wird genauer auf die Bedeutung des Chores eingegangen. Es wird überprüft, ob Gläasers Behandlung des Chores derjenigen Felix Mendelssohn Bartholdys (1809–1847) ähnelt, an dessen Praxis die starke Einbindung des Chores in Gläasers Werk doch sehr gemahnt. Dem Chor werden durch den Komponisten verschiedene Rollen zugewiesen, diese sind teils dramatisch, teils reflektierend. Die zusätzliche die Einbindung von Chorälen lässt sogleich an dessen *Paulus* (1836) bzw. an die Bachschen Passionen denken.²⁶

Gläser hat den Text für seine Oratorien selbst zusammengestellt. Durch seine Arbeit als Kirchenmusiker dürfte er mit dem Gegenstand vertraut gewesen sein. Da es sich um ein Oratorium handelt, das sich dem Leben Jesu widmet, ist die häufigste Quelle das Neue Testament. Für Prophezeiungen werden, wie zu erwarten, auch Teile des Alten Testamentes, auch in ihrer Zitation im Neuen Testament,

25 Vgl. Johannes Stelling, »Theater und Musik«, in *Lübecker Volksbote* (07.04.1917) S. 3. Vgl. auch J. Hennings, »Musik-Briefe Lübeck«, in: *Neue Musik Zeitung*, (38. Jahrgang 1917), S. 278.

26 Vgl. Arnrud Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 12), Tutzing 1987, S. 169 f.

herangezogen. Die Choräle stammen vermehrt aus verschiedenen evangelischen Gesangbüchern, deren genaue Herkunft im weiteren Verlauf beschrieben wird.

Durch den Verzicht auf einen Evangelisten und damit den epischen Bericht verändert sich die Art des Umgangs mit den verwendeten Bibeltexten. Die wörtliche Rede der Bibelstellen wird zu einer Handlungsebene des Werkes. Da keine Kommentarebene zur Beleuchtung der Handlungsverläufe herangezogen werden kann, bedarf es der Musik, um die Szene zu verdeutlichen.

Doch zunächst zum Inhalt der einzelnen Teile des Oratoriums, der sich entlang der Evangelienberichte nach Matthäus, Lukas und Johannes bewegt. Gläser wird vermutlich für den Text die Übersetzung Martin Luthers (1483–1546) von 1545 benutzt haben, da die Texte in großen Teilen wörtlich mit ihr übereinstimmen.

Das *Vorspiel* beschäftigt sich mit der Verheißung der Geburt Jesu durch die Propheten. Ein Engel erscheint den Hirten auf dem Feld und verkündet die Geburt des Erlösers im Stall zu Bethlehem (Lk 2,10-15*). In der zweiten Szene wird Jesus Simeon im Tempel vorgestellt (Lk 2,29 f.). Abschließend wird die Suche der Weisen aus dem Morgenland nach dem Jesus-Kind thematisiert (Mt 2,1–12). Der Text der ersten Szene (»Die Verheißung«) verarbeitet die in den Evangelien aufgenommenen alttestamentlichen Verheißungen aus Mi 5,1.3.4 f., Jes 60,1 f. und Sach 9,9. Die verwendete Textstelle aus Micha 5,1.3 (»Und du Bethlehem Ephrata, die du klein bist unter den Tausenden in Juda«) wird in Mt 2,6 zitiert. Dieses Zitat greift Gläser in der vierten Szene auf. »Die Darstellung Jesu im Tempel« (Szene 3) enthält die Besonderheit, dass Gläser erstmalig einen bereits bestehenden Choral aufgreift: *Herr Jesu, Licht der Heiden*.²⁷ Die Texte für die vierte Szene (»Die Weisen aus dem Morgenlande«) beziehen sich, wie bereits angedeutet, auf Mt 2,1–12. Ergänzt wird der Matthäus-Text durch Auszüge aus Jes 60, die als Prophezeiungen der Ankunft der Könige aus dem Morgenland gedeutet werden.²⁸ Dieser Textkompilation fügt der Komponist einen Choral von Benjamin Schmolck²⁹ (1672–1737) hinzu: »Wir gesellen uns zu denen, die aus Morgenland sind [...]«.³⁰

27 Johann Frank, »Herr Jesu, Licht der Heiden«, in: *Das privilegierte Vollständige und vermehrte Leipziger Gesangbuch: darinnen die auserlesensten Lieder, wie solche in hiesigen und andern Kirchen gebräuchlich an der Zahl 1015*, hrsg. von Carl Gottlob Hofmann und Gottfried Vopelius, Leipzig 1758, S. 69 f., <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001739130>, (zuletzt aufgerufen am 29.06.2020).

28 Jes 60,4: »Hebe deine Augen auf und siehe umher! Diese alle versammelt kommen zu dir. Deine Söhne werden von ferne kommen und deine Töchter auf den Armen hergetragen werden«; Jes 60,6: »Denn die Menge der Kamele wird dich bedecken, die Läufer aus Midian und Epha. Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch bringen und des HERREN lob verkündigen«; Jes 60,3: »Und die Heiden werden in deinem Licht wandeln und die Könige im Glanz, der über dir aufgeht.«

29 Benjamin Schmolck, *Gott-geheiligte Betrachtungen am Sabbath, Zu Erweckung der Andacht in der Stille zu Zion, Wahren Freunden Gottes von neuem mitgeteilt*, Oels/Breslau 1854.

30 Paul Gläser, *Jesus: Oratorium nach den Worten der Heiligen Schrift und religiösen Dichtungen / Vorspiel: Jesu Geburt*, Klavierauszug, Leipzig: C. F. Kahnt Verlag 1917, 4. Szene: »Die Weisen aus dem Morgenlande«, T. 186 ff.

Im ersten Teil *Aus dem Leben Jesu* werden einige zentrale Geschichten aus dem Neuen Testament dargestellt. Es beginnt mit der Taufe Jesu am Jordan (vgl. Mt 3,2-14 f.; Joh 1,29 f.; Lk 3,21 f.; Mk 1,9–11). In der nächsten Szene wird die Versuchung Jesu durch den Teufel thematisiert (vgl. Mt 4,3–10; Lk 4,3–13). Die anschließende Bergpredigt wird in zwei Abschnitten präsentiert: den Seligpreisungen (Mt 5,3–10) und dem »Vater Unser« (Mt 6,7–13). Als vierte Szene schließt sich jene Erzählung an, in der Jesus über Wasser geht (Mt 8,25 / 14,27–31). In der fünften und sechsten Szene werden das Ich-bin-Wort vom guten Hirten (Joh 10,14–16.24–28) und die Beispielerzählung des barmherzigen Samariters (Lk 10,25–37) präsentiert. Das Finale bildet die Auferweckung des Lazarus (Joh 11,4–44), in der beschrieben wird, wie Jesus einen Toten zum Leben erweckt. Szene 1, die »Taufe Jesu«, beginnt mit dem Choral *Christ unser Herr zum Jordan kam* (Martin Luther, 1541). Auffällig ist die Ergänzung »Dies ist mein lieber Sohn [...]« aus Mt 3,17, die, als reiner Frauenchor vertont, während der Taufe gesungen wird. Dieser Einwurf kann im biblischen Sinne als Stimme vom Himmel beziehungsweise Stimme Gottes gedeutet werden. Der Text der zweiten Szene (»Jesu Versuchung«) wird durch die Verwendung von Texten der Offenbarung des Johannes (4,8 und 12,10) angereichert. Dies ist die einzige Verwendung der Johannes-Offenbarung im gesamten Oratorienteil, die der Komponist für einen Engelchor und den Schlusschor der Szene vorsieht. In Szene 4 (»Jesus auf dem Meere wandelnd«) präsentiert der Komponist eine Textkombination von Mt 8,23–27, 14,22–33 und Mt 27,54 (vgl. Mk 15,39). Die Entscheidung für die Verwendung von Mt 8,25 (»Und die Jünger traten zu ihm und weckten ihn auf und sprachen: HERR hilf uns, wir verderben.«) scheint eine stilistische zu sein, denn grundsätzlich hat die Szene wenig Text, und Gläser versucht die Angst der Jünger besonders hervorzuheben. In »Die Auferweckung des Lazarus« (Joh 11,1–44 verbunden mit 3,36 u. ö.), die verhältnismäßig längste Szene dieses Oratoriums, bindet der Komponist insgesamt drei verschiedene Choräle ein: *Lasset uns mit Jesus ziehen* (Text: Sigmund von Birken, 1626–1681, Melodie: Johann Schop, 1590–1667)³¹, *Gib dich zufrieden und sei stille* (Text: Paul Gerhardt, 1607–1676, Melodie: Jacob Hintze, 1622–1702)³² und *Jesu meine Zuversicht* (Text: Otto von Schwerin, 1616–1679, Melodie: Johann Crüger, 1598–1662)³³. Johann Crügers Choral findet Verwendung als Cantus firmus im Finalchor der Szene.

31 Vgl. Alexander Bitzle, »348. Lasset uns mit Jesus ziehen«, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Isabel Alpermann und Martin Evang, Heft 26, Göttingen 2020, S. 36–41, hier S. 36. Angegeben wird hier die Melodie von »Sollt ich meinem Gott nicht singen«, deren Komponist Johann Schop ist. Vgl. Joachim Stalmann, »325. Sollt ich meinem Gott nicht singen«, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Isabel Alpermann und Martin Evang, Heft 24, Göttingen 2018, S. 44–49, hier S. 44.

32 Vgl. Paul Gerhardt »Gib dich zufrieden und sei still«, in: *Evangelisches Gesangbuch*, Nr. 371.

33 Vgl. Andreas Marti, »526. Jesus, meine Zuversicht«, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Isabel Alpermann und Martin Evang, Heft 26, Göttingen 2020, S. 90–95, hier S. 90.

Der zweite Teil, *Jesu Leiden, Tod und Auferstehung*, stellt die Passionsgeschichte Jesu dar. Gläser beginnt mit Jesu Einzug in Jerusalem (vgl. Mt 21,2–3, Lk 19,38–40; Mk 11,1–7; Joh 12,12–17). Darauf folgen das letzte Abendmahl (vgl. Mt 26,2.24–27; Mk 14,12–31; Lk 22,14–34) und die Nacht im Garten Gethsemane mit dem Verrat durch Judas (vgl. Mt 26,36 f.; Mk 14,32–54; Lk 22,39–53; Joh 18,1–14). An die Leugnung des Petrus (Mk 14,66 f./ Mt 26,69 f./ Lk 22,55–62) schließen sich die Gerichtsszenen vor Kaiphas (vgl. Mt 26,63 f.; Mk 14,55–65) und vor Pilatus (Joh 18,29.36–40 und 19,3–15) an. In der Abfolge der Handlung innerhalb der Evangelien schiebt sich dabei die Verleugnung Petri vor das Gericht durch Kaiphas. Den Kreuzweg lässt der Komponist aus und springt nach den Gerichtsszenen direkt in die Momente kurz vor Jesu Tod. Daran schließt sich eine kurze Auferstehungsszene (Joh 20,13–18) als Finale an. Die »Einleitung« zum zweiten Teil ist ein reiner Chorsatz zu Texten aus Jes 53,4 f.³⁴ Inhaltlich gibt der Text die Stimmung und auch den Inhalt dieses Oratoriums vor. Der Geschichte von Jesu Einzug in Jerusalem fügt Gläser Jubelrufe aus Zef 3,14: »Jauchze du Tochter Zion! Rufe Israel, freue dich und sei fröhlich von ganzem Herzen, du Tochter Jerusalem.« und Sach 9,9 hinzu. »Jesu Abendmahl mit seinen Jüngern« (Szene 3) ist bis auf kurze Einwüfe des Chores stark durch die Solist*innen geprägt. Der Text der Szene wird durch Worte aus Lk 22,8/22,15 und aus Offb 19,9/3,20 ergänzt, die das Abendmahl einleiten. In der Szene »Jesus am Kreuz« zitiert Gläser fünf der traditionellen sieben letzten Worte Jesu, die aus unterschiedlichen Evangelien stammen (Lk 23,34–41, Mt 27,42+46 und Joh 19,28–30).³⁵ Die letzte Szene (»Jesu Auferstehung«) wird durch einen finalen Chor über den Text »Tod wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?« aus 1. Kor 15,55 beschlossen. Der Text bildet dabei einen Kommentar zur Auferstehung. Eine ähnliche Verwendung des Textes aus 1. Kor 15,55 als Finalsatz, findet sich auch im Werk *Christus der Erlöser* von Friedrich Schneider.³⁶ Ob es sich hierbei nur um einen Zufall handelt oder ob Gläser das Werk Friedrich Schneiders gekannt hat, muss offen bleiben.

Die Orchesterbesetzung ist in allen drei Oratorien wie folgt: je zwei Holzbläser (Flöten, Klarinetten, Oboen, Fagotte), vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posauern und eine Tuba; hinzu kommen eine Harfe, Pauken, der übliche Streichersatz und eine Orgel. In *Jesu Leiden, Tod und Auferstehung* ist noch eine weitere Trompete hinzugefügt. Für die gesamte Dauer ist sowohl ein gemischter Chor als auch ein Männerchor vorgesehen. Im Vorspiel und im zweiten Teil sind zusätzlich ein

34 Jes 53,4 f.: »Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unserer Missetat willen verwundet und um unsrer Sünde willen zerschlagen.«

35 Lk 23,34: »Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!«; Lk 23,43: »Wahrlich, ich sage dir, heute noch wirst du mit mir im Paradies sein!«; Mt 27,46: »Eli, Eli, lama asabthani?«; Joh 19,28: »Mich dürstet!«; Joh 19,30: »Es ist vollbracht!«

36 Vgl. Höink und de Vos, »Christus-Trilogie Schneiders«, S. 247.

Kinderchor und im ersten Teil zusätzlich ein Frauenchor eingearbeitet. In jedem der drei Teile sind vier bzw. fünf Solist*innen vorgesehen. Im Vorspiel sind es ein Sopran (Maria, Engel), ein Tenor (Der Prophet, Simeon), ein zweiter Tenor und ein Bass, die zusammen die drei Weisen darstellen. Der erste Teil ist mit fünf Solist*innen besetzt: ein Sopran (Maria), ein Alt (Martha), ein Tenor (Der Versucher, ein Schriftgelehrter, Thomas, ein Bote, Lazarus), ein Bariton (Jesus) und ein Bass (Johannes der Täufer, Petrus, eine Stimme). Die Besetzung des zweiten Teiles wird aus dem ersten Teil übernommen. Es singen somit ein Sopran (eine Magd, Maria Magdalena), ein Alt (Eine andere Magd, Engel am Grabe), ein Tenor (eine Stimme, Kriegsknecht, Pilatus, erster Schächer), ein Bariton (Jesus) und ein Bass (Judas, Petrus, Kaiphas, zweiter Schächer).

Blicken wir nun auf die Musik selbst. Zunächst wäre hinzuweisen auf Gläfers tonmalerische Arbeit, etwa in Szenen wie »Jesus auf dem Meere wandelnd«, in denen er die Empfindung mit der Naturbeschreibung kombiniert:

Notenbeispiel 1: Gläser, *Aus dem Leben Jesu*, Nr. 4, T. 18 f.

Sodann seien zwei Aspekte angeführt, die Hans Schnoor in seiner überarbeiteten Fassung des berühmten *Führers durch den Konzertsaal* von Hermann Kretzschmar herausgestellt hat:

»Gläfers Tonphantasie bewegt sich im Umkreis der durch Wagners Musikdramen, namentlich den *Parsifal* hervorgerufenen religiösen Vorstellungen. Daneben macht sich altes kantoriales Erbgut vorteilhaft in trefflich klingenden Chören geltend.«³⁷

37 Kretzschmar und Schnoor, *Oratorien*, S. 635 f.

Dem sehr konkreten Fingerzeig auf Wagners³⁸ *Parsifal* soll hier, aufgrund der Fokussierung auf die Text- und Choralanalyse, nicht nachgegangen werden.³⁹ Vielmehr wird der Blick in musikalischer wie textlicher Hinsicht auf die mit dem Hinweis auf »altes kantoriales Erbgut«⁴⁰ angesprochenen Choräle gelenkt.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts war in vielerlei Hinsicht eine Zeit des Umbruchs. Deutlich wird dies am Bruch vieler Komponisten mit den klassischen Gattungen, die sich im 18. und 19. Jahrhundert etabliert und weiterentwickelt hatten. Stark war diese Entwicklung auch im Bereich der Oratorien zu beobachten:

»In the twentieth century composers have been less inclined than in the past to include the subtitle ›oratorio‹ on title pages. In part their reluctance is probably a reaction against the nineteenth century in general and against that period's oratorio in particular.«⁴¹

Oder wie Günther Massenkeil es dargestellt hat:

»Das Bild der Gattung in dieser Zeit wird [...] entscheidend geprägt auch durch die Tendenz zur Überwindung des 19. Jahrhunderts aus dem Geist einer musikalischen Moderne. Wobei es zu den Grundtatsachen der Musikgeschichte gehört, daß dies nur für die Produktion neuer Werke gilt, während der Oratorienbetrieb im öffentlichen Konzertwesen wie im vergangenen Jahrhundert weiterhin und im Grunde bis heute von dem gleichen kleinen Kanon von Werken beherrscht wird.«⁴²

Zu beleuchten ist nun, inwiefern die bei Gläser vermutete Orientierung an den Oratorien Mendelssohns mit Blick auf die Verwendung des Chores und der Choräle, gerade auf eine rückwärtsgewandte Einstellung hinweisen, die quer zu jener

38 Nicht nur Kretzschmar und Schnoor (1939) stellen die Verbindung zur Musik Richard Wagners her. Eine Uraufführungsmeldung von Georg Irrgang, »Ein neues Oratorium«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 84 (1917), S. 29 meldet: »Wenn der Komponist auch mancherlei Harmonien bringt, die an Richard Wagner gemahnen, so will das nichts gegen das Ganze sagen, das auf selbstständiger künstlerischer Höhe steht und von warmbeseeltem Empfinden zeugt.«

39 Es ist anhand der vorliegenden gedruckten Partituren und Klavierauszüge nicht mehr möglich, dem Fingerzeig auf Wagner nachzugehen. Der Komponist selbst verweist in einem Schreiben an den Musikkritiker J. Hennings auf Änderungen im Druckprozess: »Diese kleinen Wagneranleihen sollen in Zukunft wegfallen. Auch im gedruckten Klavierauszug sollen sie nicht mehr stehen.« Paul Gläser, *Postkarte vom 22.04.1917*, in: Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Autografensammlung Hennings: Schwarze Kartons.

40 Kretzschmar und Schnoor, *Oratorien*, S. 635 f.

41 Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill / London 2000, S. 631.

42 Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 10/2), hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1999, S. 259.

»Tendenz zur Überwindung des 19. Jahrhunderts« steht. Führen wir uns daher nochmals systematisch die Verteilung der Chöre und Choräle vor Augen:

Jesu Geburt

1. Die Verheißung	(SATB) großer Chor	Finsternis decket das Erdreich und Dunkel die Völker
2. Die Hirten von Bethlehem	(SSAA) Engelchor (TTBB) Hirtenchor	Ehre sei Gott in der Höhe Lasset uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte
3. Die Darstellung Jesu im Tempel	(SATB) Chor (SATB) Choral A cappella	Maria ging geschwind mit ihrem lieben Kind Herr, laß auch uns gelingen, daß jetzt wie Simeon
4. Die Weisen aus dem Morgenlande	(SATB) großer Chor + Kinderchor	Hebe deine Augen auf und siehe umher! Wir gesellen uns zu denen, die aus Morgenland

Aus dem Leben Jesu

1. Jesu Taufe	(SATB) Chor (SSAA) Frauenchor	Christ unser Herr zum Jordan kam Dies ist mein lieber Sohn
2. Jesu Versuchung	(SATB) großer Chor (SAT) Engelchor (SATB) großer Chor	Das Wort ward Fleisch, und wohnet unter uns Heilig ist der Herr, der Allmächtige Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich unsres Gottes
3. Aus der Bergpredigt	a) (SATB) Echo des Solisten b) Kein Chor	Selig sind die da geistig arm sind; denn das Himmelreich
4. Jesus auf dem Meere wandelnd	(TTBB) Jünger Jesu	Herr, hilf uns wir verderben! Du bist wahrlich der Gottes Sohn!
5. Der gute Hirte	(SATB) Volk	Wie lange hältst du unsere Seelen auf? Bist du Christus Kommet her zu ihm alle, die ihr mühselig und beladen seid
6. Der barmherzige Samariter	Kein Chor	
7. Die Auferweckung des Lazarus	(SATB) großer Chor (TTBB) die Jünger (SATB) Choral (SATB) Chor Chor im Wechsel mit den Solisten (SATB) großer Chor (SATB) großer Chor	Jesus Christus, Gottes Sohn, an unserer statt ist kommen Meister, jenes mal wollten die Juden Lasset uns mit Jesu sterben; Gib dich zufrieden und sei stille Sie gehet hin zum Grabe Christus ist die Auferstehung und das Leben Hosianna! Wer an ihn glaubt der wird Leben + (A) Ich bin durch der Hoffnung Band

Jesu Leiden, Tod und Auferstehung

1. Einleitung	(SATB) großer Chor	Fürwahr er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen
2. Jesu Einzug in Jerusalem	(SATB) Volk Kinderchor (TTBB) Pharisäer	Hosianna in der Höhe! Gelobt sei der da kommt Friede sei im Himmel Meister, strafe doch deine Jünger
3. Jesu Abendmahl mit seinen Jüngern	(SATB) Chor	Selig sind die zum Abendmahl des Lammes berufen
4. Jesus in Gethsemane	(TTBB) Jünger (SATB) Choral (TTBB) Chor der Jünger (ATTB) Choral A cappella	Bin ich's? Beim letzten Abendmahle, die Nacht vor seinem Tod Herr, sollen wir mit dem Schwert Mein Heiland wird verraten, geführt zu Spott und Qual
5. Petri Verleugnung	(SATTB) Volk	Wahrlich, du bist auch einer von denen

6. Jesus vor Kaiphas	(SATB) Volk	Wir haben gehört, daß er sagte: Ich will den Tempel
7. Jesus vor Pilatus	(SATB) Volk	Diesen finden wir, daß er das Volk abwendet und verbietet
8. Jesus am Kreuz	(SATB) großer Chor	Wie fein zerbrichst du den Tempel und bauest ihn in drei
	(TTBB) Pharisäer und Schriftgelehrte	Anderen hat er geholfen
	(SATB) Volk	Siehe er ruft den Elias!
	(SATB) Choral	Christe, du Lamm Gottes
9. Jesu Auferstehung	(SATB) großer Chor	Christ ist erstanden von der Marter alle
	(SATB) großer Chor	Der Herr ist auferstanden. Der Herr ist wahrhaftig Tod wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg?

Tabelle 1: Chöre und Choräle in Gläfers Christus-Oratorien

Bevor wir näher auf die Choräle in Gläfers Trilogie eingehen, wenden wir zunächst nochmals den Blick auf Mendelssohns Choralverwendung:

»Von daher ist es folgerichtig, wenn Mendelssohn den Choral in sein Oratorium einbezog, obwohl ihm Marx entsetzt davon abgeraten hatte. Er wollte ihn nicht nur ›dramatisch, ... den damaligen Christen in den Mund gelegt‹ sehen, wie Schubring vorschlug, sondern ›in der Art der Bachschen Passion‹, ›denn ich denke, in jedem Oratorium aus dem Neuen Testamente müsse er von Natur aus sein‹. Die Zuhörergemeinde sollte – wenigstens im Geiste – mit einstimmen können.«⁴³

Arnrud Kurzhals-Reuter zitiert hier Briefe Mendelssohns an Julius Schubring in der Entstehungsphase seines *Paulus*. Daraus lässt sich im Vergleich zu den angesprochenen Bachschen Passionen Mendelssohns Verständnis des Choralen als Zäsur, als Möglichkeit der Gemeindepertizipation festhalten. Darüberhinausgehend wurden die Choräle »zum gattungsbestimmenden Merkmal des neutestamentlichen Oratoriums«.⁴⁴ Bei Mendelssohn sind die Choräle noch durch volles Orchester begleitet. Gläser lässt die Choräle, die sich an einem ähnlichen Profil wie bei Mendelssohn orientieren, bis auf eine Ausnahme, unbegleitet. Doch wie lässt sich hier die Auswahl bei Gläser erklären? In allen drei Oratorien ist der Chor nur an zwei Szenen (*Aus dem Leben Jesu*: Szene 3 b. »Vater Unser« und Szene 6 »Der barmherzige Samariter«) nicht beteiligt. Der überaus große Anteil des Chores an der Handlung in dieser Trilogie lässt sich nun an der Struktur des *Paulus* nach Kurzhals-Reuter wie folgt kategorisieren:⁴⁵

43 Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys*, S. 54.

44 Erich Reimer, »Textanlage und Szenengestaltung in Mendelssohns ›Paulus‹«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), S. 42–69, hier S. 45 f.

45 Vgl. Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys*, S. 169.

1. Huldigungschöre/Preischöre, die sich textlich von der inhaltlichen Ebene abheben, in der Regel mehrteilig, und mit alttestamentlichen Texten unterlegt sind;
2. betrachtende Chöre, die aber nicht in die Handlung eingreifen;
3. Chöre mit Reaktionen des Volkes oder kleinerer Gruppen, wie Engelscharen oder Jesu Jünger.

Versucht man die Chöre und Choräle aus Gläsers Oratorien in diese Rubriken einzuordnen, so gestaltet sich dies wie folgt:

<i>1. Huldigungschöre/ Preischöre</i>	<i>2. betrachtende Chöre</i>	<i>3. Reaktion des Volkes, ...</i>
Jesu Geburt		
(1.) Finsternis decket, ...	(3.) Maria ging geschwindt, ...	(2.) Hirtenchor: Lasset uns nun gehen, ...
(2.) Engelchor: Ehre sei Gott, ...	(3.) Choral: Herr lass auch uns gehen, ...	
(4.) Hebe deine Augen auf, ... / Wir gesellen uns zu denen, ...		
Leben Jesu		
(1.) Frauenchor: Die ist mein lieber Sohn, ... Das Wort ward Fleisch, ...	(1.) Christ unser Herr, ...	(4.) Jünger: Herr, hilf uns, .../ Du bist wahrlich, ...
(2.) Engelchor: Heilig ist der Herr, ...	(7.) Jesus Christus, Gottes Sohn, ...	(5.) Volk: Wie lange hältst du unsere Seelen, ...
Nun ist das Heil und die Kraft, ...	(7.) Choral: Lasset uns mit Jesus sterben, ...	(7.) Jünger: Meister jenes mal wollten, ...
(3.a) Echo: Selig sind, die da geistig, ...	(7.) Chor: Sie gehet hin zum Grabe, ...	(7.) Chor: Herr komm und siehe es!
(7.) Christus ist die Auferstehung, ...	(7.) Choral: Gib dich zufrieden und sei stille, ...	
Chor: Und wer da lebet und glaubet an ihn, ...	(7.) Chor: Sieh, wie hat er ihn so lieb gehabt.	
Hosianna! Wer an ihn glaubt der wird Leben, ...		
+ Ich bin durch der Hoffnung Band		
Jesu Leiden, Tod und Auferstehung		
(1.) Fürwahr er trug unsre Krankheit, ...	(3.) Selig sind die zum Abendmahl des Lammes, ...	(2.) Pharisäer: Meister strafe doch
(2.) Volk: Hosianna in der Höhe! Gelobt, ...	(3.) Choral: Beim letzten Abendmahl, ...	(3.) Jünger: Bin ich's?
+ Kinderchor: Friede sei im Himmel und Ehre in der Höhe!	(4.) Choral: Mein Heiland wird verraten, ...	(4.) Jünger: Herr, sollen wir mit dem Schwert, ...
Volk: Hosianna, in der Höhe! Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn!	(8.) Wie fein zerbrichst du den Tempel, ...	(5.) Volk: Wahrlich du bist auch einer, ...
(9.) Der Herr ist auferstanden, ...	(8.) Choral: Christe, du Lamm Gottes, ...	(6.) Volk: Wir haben gehört, daß er sagte, ...
Tod wo ist dein Stachel, ...	(9.) Christ ist erstanden, ...	(7.) Volk: Diesen finden wir, daß er das Volk abwendet, ...
		(8.) Pharisäer: Anderen hat er geholfen, ...
		(8.) Volk: Siehe er ruft den Elias, ...

Tabelle 2: Kategorisierung der Chöre in Gläsers Christus-Oratorien

Die Choräle weisen gänzlich einen betrachtenden Charakter auf und sind daher in der zweiten Spalte zu verorten. Sie sind, an ihren Vorlagen orientiert, deutlich kürzer komponiert als die großen Chöre. Hinzu kommt, dass die Choräle häufig a cappella erklingen, was sie von den übrigen Orchesterbegleiteten Chören des Werkes abhebt, und damit ihr Einschneiden in die Handlung verdeutlicht. Im *Vorspiel* findet sich nur ein Choral. Am Ende der *Szene Jesu Darstellung im Tempel* findet sich eine Fassung des Liedes *Herr Jesu, Licht der Heiden*.⁴⁶ Verwendet wird hier die dritte Strophe des Liedes mit dem Text:

»Herr, laß auch uns gelingen, daß letzt wie Simeon
ein jeder Christ kann singen den schönen Schwanenton:
Mir werden nun in Frieden die Augen zgedrückt,
nachdem ich schon hienieden den Heiland hab erblickt.«

Nach Johann Frank (1618–1677), dem Autor des Textes, ist dieser zu der Melodie von *Herzlich thut mich verlangen* zu singen.⁴⁷ Diese Vorlage nutzt Gläser, um daraus einen vierstimmigen, unbegleiteten Choral zu setzen. Dieser scheint für das Verständnis der Szene nicht von elementarer Bedeutung. Der Choraltext greift das Ende der Worte Simeons nach einem kurzen Orchesternachspiel noch einmal auf. Simeon, der hauptsächlich in dieser Szene zu Wort kommt, schließt mit den Worten: »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen« (Lk 2,29 f.). Damit wird der Choral zu einer textlich basierten Reflexion für die hörende Gemeinde. In *As-Dur* angelegt, setzt Gläser die Melodie mit tonartimmanenten Akkorden aus, ergänzt durch eine stellenweise Erweiterung der Dreistimmigkeit.

Die Choräle, die sich den oben genannten Bedingungen: einem Reflexionsgedanken und dem Einschneiden in die Handlung unterordnen, lassen sich im ersten Teil *Aus dem Leben Jesu* in der letzten Szene *Die Auferweckung des Lazarus* finden. Hier stehen sie nicht am Ende der Szene, sondern in der Mitte der längsten Szene dieses Werkes. Jesus und seine Jünger sind durch einen Boten vom Tode Lazarus unterrichtet worden und beschließen, sich auf den Weg zu machen. Daran schließt der Choral *Lasset uns mit Jesu ziehen* als vierstimmiger Satz mit orchestraler Begleitung und dem Text der dritten Strophe an.⁴⁸

»Lasset uns mit Jesu sterben; sein Tod uns vom andern Tod rettet
und vom Seelenverderben, von der ewiglich Not. Laßt uns töten, weil

46 Vgl. Frank, »Herr Jesu, Licht der Heiden«, in: *Das privilegierte Vollständige und vermehrte Leipziger Gesangbuch: darinnen die auserlesensten Lieder, wie solche in hiesigen und andern Kirchen gebräuchlich an der Zahl 1015*, hrsg. von Carl Gottlob Hofmann und Gottfried Vopelius, Leipzig 1758, S. 69, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001739130> (zuletzt aufgerufen am 29.06.2020).

47 Vgl. ebd., S. 69.

48 Vgl. Sigmund von Birken (1653), »Lasset uns mit Jesu ziehen«, in: *Evangelisches Gesangbuch*, Nr. 384.

wir leben, unser Fleisch, ihm sterben ab so wird er uns aus dem Grab
in des Himmels Leben heben.
Jesu sterb' ich, sterb' ich dir, daß ich lebe für und für.«

Auch hier wird die Handlungsebene im Choral aufgegriffen und zur Reflexion der eigenen Person und des eigenen Glaubens aufgeführt. Der Text zu diesem Lied, der stark an Röm 6 erinnert,⁴⁹ stammt von Sigmund von Birken (1621–1681) und erschien erstmalig in einer Predigtsammlung zur Passionszeit des Nürnberger Theologen Johann Michael Dilherr (1604–1669) im Jahre 1653.⁵⁰ In Anlehnung an Dilherr's Gründonnerstagspredigt wird für Birken »ein Mensch, der Jesus nachfolgt, seinem Herrn in Leid und Freud gleich – ein Gedanke, der das gesamte Lied EG 384 prägt.«⁵¹ Der Inhalt des Chorales lässt sich sowohl auf die Passionserzählung des folgenden Oratoriums als auch auf die Szene *Die Auferweckung des Lazarus* hin deuten. Auf der Handlungsebene wird der direkte Wunsch der Jünger Jesu abgebildet, Jesus zu folgen. Ebenso wird durch die Passion, auf die der Text abzielt, bereits das folgende Oratorium vorbereitet. Dieser Choral bildet eine Ausnahme der ansonsten a cappella komponierten Choräle. Die Begleitung durch Streicher, Oboen, Klarinetten und Fagotte bewegt sich entlang der Chorstimmen. Zuerst bei dem Text »von der ewiglichen Not«⁵², später dann bei dem Kehrvors mit dem Text »Jesu, sterb' ich, sterb ich dir [...]«⁵³ setzen die Hörner ein, unterstützen erst die Choralmelodie und dann die Alt- und Tenorstimme des Chores. Harmonisch bewegt sich der in c-Moll komponierte Choral im üblichen Rahmen. Auch hier arbeitet der Komponist wieder mit ergänzenden Septimen und Nonen, sowie eingestreuten Dissonanzen auf den Dominantakkorden. In der Schlusskadenz moduliert das Stück durch melodische Fortschreitung im Alt und Tenor nach C-Dur, wo die Szene wieder anschließt (vgl. Notenbeispiel 2).

Ebenfalls in der siebten Szene findet sich eine Neuvertonung des Choraltex-tes *Gib dich zufrieden und sei still* nach Paul Gerhardt (1607–1676).⁵⁴ Eingebettet findet sich dieser Choral zwischen einem Gespräch Jesu mit Martha und Ma-

49 Röm 6,3 f.: »Wisset ihr nicht, dass alle, die wir in Jesus Christus getauft sind, die sind in seinen Tod getauft? Das wir auch, wie er, sterben, denn wir sterben der Sünde nicht gar ab, das Fleisch sterbe denn auch leiblich. So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, auf das, wie gleich Christus ist auferwecket von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, also sollen auch wir in einem neuen Leben wandeln.«

50 Vgl. Alexander Bitzel, »384. Lasset uns mit Jesus ziehen«, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Ilsabel Alpermann und Martin Evang, Heft 26, Göttingen 2020, S. 36–41, hier S. 36.

51 Ebd., S. 37.

52 Paul Gläser, *Jesus: Oratorium nach den Worten der Heiligen Schrift und religiösen Dichtungen / Aus dem Leben Jesu*, Partitur, Leipzig: C. F. Kahnt Verlag 1918, S. 176.

53 Ebd., S. 179 f.

54 Vgl. Paul Gerhardt (1666/67), »Gib dich zufrieden und sei still«, in: *Evangelisches Gesangbuch*, Nr. 371.

S
A

f

für, daß ich le - - - be für und für.

T
B

f

für, daß ich le - - - be für und für.

Notenbeispiel 2: Gläser, *Aus dem Leben Jesu*, Nr. 7, T. 192–195

ria. Der Satz fällt aus der Handlung der Szene heraus und bildet eine deutliche Zäsur. Die Handlung bleibt stehen und die hörende Gemeinde kann, ganz im Sinne Mendelssohns, den Text Paul Gerhardts meditieren, bevor die Klagen der zweiten Schwester Lazarus' Jesus vorgetragen werden. Gläser komponiert eine neue Melodie zu dem Text, verwendet aber die ersten zwei Strophen des Gerhardtschen Originals, um wiederum einen a cappella-Satz zu schaffen. Der Satz in A-Dur fällt durch seinen 3/4-Takt auf, da alle anderen Choräle geradtaktig komponiert sind. Harmonisch findet sich, ähnlich den anderen Stücken, eine erweiterte Kadenzharmonik mit Septakkorden und eingefügten Dissonanzen vor. Zum ersten Mal greift Gläser hier stark in seine gewählte Vorlage ein. Statt, wie bei allen anderen Chorälen, die Vorlage nur minimal anzupassen, verändert er hier die Melodie und das Tongeschlecht. Er verzichtet auf die Wiederholung des ersten Melodieteiles und schafft eine durchkomponierte Melodie, die sich erst zur neuen Strophe wiederholt. Gläser behält den Ambitus der Originalmelodie (Jacob Hintze 1670⁵⁵: h–d") überwiegend bei und weitet ihn um eine Terz nach oben (d'–f") aus. Das Lied im 3/4-Takt anzulegen ist bereits in Georg Ch. Schemellis *Musikalischem Gesang-Buch* (Leipzig 1736) nachzuweisen,⁵⁶ während die Fassung im Evangelischen Gesangbuch nach wie vor ohne Taktart auskommt.⁵⁷ Die neue Melodie in Dur besitzt im Gegenteil zum Original in h-Moll einen aufheiternden, zuversichtlichen Charakter.

Im zweiten Teil, *Jesu Leiden, Tod und Auferstehung*, finden sich die letzten drei Choräle, beginnend in der dritten Szene mit *Beim letzten Abendmahle*⁵⁸ mit einer Melodie von Melchior Vulpius (1570–1615) und einem Text von Christoph von Schmid (1768–1854). Die Szene stellt das letzte Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern dar. Wie auch zuvor endet die Szene mit einem kurzen Nachspiel, worauf-

55 Vgl. ebd.

56 Vgl. Georg Christian Schemelli, *Musikalisches Gesang-Buch*, hrsg. von dems. und Friedrich Schulze, Leipzig 1736, S. 444, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10592514-8>, (zuletzt aufgerufen am 08.10.2020).

57 Vgl. *Evangelisches Gesangbuch*, Nr. 371.

58 Vgl. Michael Fischer, »Beim letzten Abendmahle«, in: *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon*, hrsg. von Eckhard John und Tobias Widmaier, 2011, http://www.liederlexikon.de/lieder/beim_letzten_abendmahle/, (zuletzt aufgerufen am 01.07.2020).

hin sich der vierstimmige Choral anschließt. Ursprünglich wurde das Lied zum Offertorium im katholischen Gottesdienst eingesetzt,⁵⁹ daraus ergibt sich die textlich enge Anbindung an die eben geschehene Handlung. Hier bestätigt der Text des Chorales die Szene und wirkt als runder Abschluss, trotzdem sich noch ein Rezitativwechsel zwischen Jesus und Petrus anschließt, der die Verleugnung Petri vorbereitet (»In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern«⁶⁰). Der Satz in E-Dur wirkt dabei durch seine eher schlichte Kadenzführung diesem abschließenden Eindruck angepasst.

In der vierten Szene, *Jesus in Gethsemane*, erklingt ein Choral eingebettet zwischen der Szene über den Verrat durch Judas im Garten Gethsemane (Lk 22,48 f. / Mt 26,49 f.) und der in der fünften Szene beschriebenen Verleugnung durch Petrus (Mk 14,66 f. / Mt 26,69 f.). *Du, meines Lebens Leben*, eine Dichtung von Ernst Wilhelm von Wobeser (1727–1795), wurde in mehreren Gesangbüchern veröffentlicht.⁶¹ Mitverfasser Heinrich von Bruiningk und von Wobeser waren beide Mitglieder der »evangelischen Brüdergemeinde« und schrieben den Passionstext zu der Melodie von *Wie soll ich dich empfangen*. Gläser verwendet von der sieben Strophen umfassenden Neudichtung die Strophen 3 und 4 für je einen Choral und eine Arie. Im Choral benutzt Gläser, wie von den Dichtern vorgesehen, die Melodie von *Wie soll ich dich empfangen*. Neu ist die veränderte Besetzung für Alt, Tenor und zwei Bassstimmen. Damit sticht der Choral den anderen gegenüber heraus, die bislang für Sopran, Alt, Tenor und Bass gesetzt sind. Die düstere Stimmung des Choraltexes⁶² fängt der Komponist mit der Verwendung des Unterstimmesatzes und der Tonart f-Moll ein. Auch hier verwendet Gläser hauptsächlich Kadenzharmonik mit durch Septimen und Durchgänge angereicherten Akkorden. Der Text am Ende lautet: »ich war's, ich sollte leiden, was du, mein Bürg', empfand.« Es geht um die Reflexion der Übernahme des Leidens Christi, durch die eigene Person. Die Schlusswendung nach C-Dur als Halbschluss lässt jedoch offen, ob Gläser diese Übernahme des Leidens nicht als Erlösung betrachtet. Dafür spräche auch die Positionierung des Chorales, vor der »Verleugnung Petri« (Mk 14,66 f./ Mt 26,69 f./ Lk 22,55–62). Diese anschließende Szene beginnt in der gleichnamigen Moll-Tonart und nimmt damit erst einmal die Hoffnung auf Erlösung für den Moment.

59 Vgl. ebd.

60 Paul Gläser, *Jesus: Oratorium nach den Worten der Heiligen Schrift und religiösen Dichtungen / Jesu Leiden, Tod und Auferstehung*, Klavierauszug, Leipzig: C. F. Kahnt Verlag 1917, S. 47.

61 Eine mögliche Erstnennung für den Text in Kooperation mit Heinrich von Bruiningk (1738–1785) ist die *Historische Nachricht vom Brüder-Gesangbuche des Jahres 1778 und dessen Lieder Verfassern*, hrsg. von Hans Franz Burkhard, Gnadau 1835.

62 »Mein Heiland wird verraten, geführt zu Spott und Qual. Ach, meine Missetaten, die brachten meinen Gott hin vors Gericht der Heiden und in der Feinde Hand; ich war's, ich sollte leiden, was du mein Bürg' empfand.«

Der letzte Choral basiert auf Martin Luthers Lied *Christe, du Lamm Gottes*. Der Choral entstand um das Jahr 1528 und erhält sich bis heute einen Platz in der evangelischen Passionsliturgie und als »Agnus Dei« in der Abendmahlsliturgie. Dem dramaturgischen Verlauf der Szene folgend erklingt der Choral erst nach dem Tod Jesu am Kreuz. Den letzten Worten Jesu folgt ein Nachspiel von zwölf Takten, in denen sich die Harmonik (in E-Dur notiert) von a-Moll nach E-Dur über einen Orgelpunkt auf dem Ton E entwickelt. Diese fast blockhafte Harmonik endet, nach großer dynamischer Bewegung von *pp* über *mf*, in ein *pppp* auf einer Fermate. An diese Fermate schließt sich der Choral an. Nach der vorher doch eher schlichten Harmonik sticht dieser Choral heraus. Die erste größere Bewegung aus der Tonart unterliegt dem Text »Sünde der Welt«. An dieser Stelle schließt der Komponist mit einer phrygischen Kadenz nach Gis-Dur ab. Über cis-Moll verläuft dann die Harmonik hin zu H-Dur auf der letzten Silbe des Wortes »Frieden«.

Notenbeispiel 3: Gläser, *Jesu Leiden, Tod und Auferstehung*, Nr. 8, T. 180–182

Ab »Amen« beginnt eine langgestreckte, sich aus dem Melodieverlauf der einzelnen Stimmen entwickelnde Modulation, hin zu Fis-Dur.

Notenbeispiel 4: Gläser, *Jesu Leiden, Tod und Auferstehung*, Nr. 8, T. 187–192

Es fällt auf, dass sich der letztgenannte Choral in seiner Faktur von den anderen deutlich unterscheidet. Zwar finden sich in allen Chorälen immer wieder eingestreute vierstimmige Akkorde mit Septimen oder Nonen, aber auch Durchgänge und Dissonanzen. Die Verwendung von Tonmaterial aus anderen Tonarten

findet sich vorher jedoch nicht. Ebenso entfällt eine gravierende Modulation in eine andere Tonart. Auffällig ist, dass die Choräle in der Regel kurzen oder längeren Überleitungen bzw. Zwischenspielen, die an die Solopassagen in den Szenen nachfolgen, angeschlossen werden. Ein solch langes Zwischenspiel, in dem eine dynamische, expressive Blockharmonik verläuft und nicht nur abkandenziert wird, erklingt in der Trilogie in dieser Weise kein zweites Mal. Bei allen Chorälen ist ein gewisser Bezug zur Szene vorhanden, der einen abschließenden, zu meditierenden Gedanken enthält: Dies fehlt hier. *Christe, du Lamm Gottes* spielt als Anrufung und Erlösungsbitte für Gläser eine besondere Rolle in diesem ganzen Kontext.

Wie bereits zu Beginn des Beitrags ausgeführt, lassen sich einige Überschneidungen zwischen den Oratorien Gläfers und den großen christologischen Werken des 19. Jahrhunderts herausarbeiten. Die oberflächlichen Ähnlichkeiten zu einigen dieser Werke, denen wir in dieser Annäherung an Gläfers Trilogie begegnet sind, bestehen in Textähnlichkeiten (Schneider), strukturellen Merkmalen wie der Dreiteiligkeit, der Szeneneinteilung (Liszt, Draeseke, Kiel) aber auch der Textverarbeitung und dem Verzicht auf einen Testo.

Da nicht nachzuweisen ist, welche der Werke Gläser wirklich kannte, lässt sich die These, dass der Komponist sich zur Komposition seines *Jesus* von Oratorien des 19. Jahrhunderts inspirieren ließ, anhand dieser vorliegenden Ausarbeitung nur vorsichtig bestätigen. In der Beschreibung der Werkstrukturen zeigt sich deutlich, dass die Oratorien Gläfers als Chororatorien einzuordnen sind, da der Chor in allen drei Oratorien einen großen Teil der Handlung trägt. Die Analyse der Textherkunft ergab, dass die Verwendung von neutestamentlichen Texten, im Verhältnis zu alttestamentlichen und Fremdtexten, der Erwartung eines Christus-Oratoriums entspricht. Zusätzlich zeigte sich, dass der Einsatz der nicht-biblischen Texte in der Regel für Chor und nicht für handlungsrelevante Solopartien erfolgte. Die enge Verbindung der Chor-Behandlung zu derjenigen Mendelssohns, die in der vergleichenden Betrachtung des *Paulus*, vor allem mit verstärktem Blick auf die Choral-Behandlung hin deutlich wurde, führt zu dem Gedanken, dass diese Überschneidung nicht zufällig, sondern von Gläser intendiert war. Bei Mendelssohn werden Choräle als gattungsrelevant beschrieben. Bei Gläser offenbart sich der Choral als Abschluss, aber auch als Meditation eines die vorhergehenden Szenen weiterführenden Gedankens. Mehrmals verändert Gläser die Behandlung der Vorlagen, indem er sie von Instrumenten begleiten lässt, die Originalmelodie vollständig verändert oder den Choral an eine eigentlich abgeschlossene Szene anhängt. Gemein bleibt ihnen der Gedanke, eine Zäsur zu bilden. Aus dem Dargestellten wird deutlich, dass die Trilogie Gläfers in vielerlei Hinsicht ein traditionelles Werk ist, das an die Gattungsgeschichte des 19. Jahrhunderts anschließt. Die Neuerungen der musikalischen Moderne prägen – sofern

diese erste und begrenzte Annäherung an das Werk eine solche Einschätzung zulässt – die Oratorien nicht. Um einen tieferen Einblick in das Werk Gläasers zu gewinnen, würde sich von hieraus ein tiefergehender Vergleich mit den christologischen Oratorien des 19. Jahrhunderts anbieten. Auch die genaue Analyse der Turba-Chöre könnte weitere Informationen zur Rolle des Chores im Kontext von Gläasers Oratorien-Trilogie liefern.