



Knapp vierzig Jahre sollte es dauern, bis sich der Schweizer Komponist Frank Martin dazu entschloss, seine zwischen 1922 und 1926 entstandene **Messe für zwei vierstimmige Chöre** zur Aufführung freizugeben: Am 2. November 1963 erklang sie erstmals in Hamburg. Das lange Zögern erklärt sich durch die Skrupel, die Martin vor jeglicher „Zurschaustellung“ seiner Religiosität befielen. Die Komposition sakraler Werke bereitete ihm lange Zeit Schwierigkeiten, oft brach er die Arbeit alsbald wieder ab. Erst 1944, mit dem Kompositionsauftrag für das Oratorium *In Terra Pax* für den Tag des Waffenstillstands, sah der Komponist die entscheidende Voraussetzung erfüllt, ein geistliches Werk für die Öffentlichkeit zu komponieren: den Wunsch der Gemeinde, hinter dem die Autorschaft, ja die Identität des Musikers ganz zurücktritt. „Ein religiöses Kunstwerk sollte seinen Autor vergessen machen.“ schrieb er in seinem Text *“Le compositeur moderne et les textes sacrés“*. So war ihm das anonyme Schaffen der Komponisten in den Kirchengemeinden vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert ein Vorbild. Und doch schuf Martin, der sich Zeit seines Lebens weder der katholischen, noch der protestantischen Kirche zugehörig fühlte, unverwechselbare geistliche Werke, auch fernab liturgischer Konventionen. So komponierte er neben einem Requiem das Passionsoratorium *Golgotha*, aber auch ein Mysterienspiel ganz nach mittelalterlichem Vorbild (*Mystère de la Nativité*).

Seine Messe hingegen war ursprünglich nie für ein Publikum bestimmt, ist sie doch auch eine seiner persönlichsten Kompositionen. Seiner Frau Maria gegenüber bezeichnete er sie als „une affaire entre Dieu et moi“. Das Werk ist wohl auch als Versuch zu werten, sich vom Vater, einem calvinistischen Pfarrer zu emanzipieren und einen eigenen Zugang zur Religion zu finden – eine Art musikalisches Glaubensbekenntnis. In ihm verbindet er die modale Klanglichkeit des Mittelalters, die sich auch in Martin-untypischen, gregorianischen Melismen zeigt, mit einer imitatorischen Anlage der beiden Chöre, die auf die Renaissance verweist. Aber auch die Kadenzharmonik der deutschen Hochromantik und der französische Impressionismus treffen hier aufeinander. In den rhythmisch vertrackten Passagen des Sanctus und des Benedictus scheint schließlich die Moderne auf. So ist die Messe ein frühes Beispiel für Frank Martins so facettenreichen Personalstil, aber auch Ausdruck seiner tief empfundenen, eigenwilligen Religiosität.

Nur wenige Jahre zuvor, im September 1914 schrieb Max Reger seine **Acht Geistlichen Gesänge** op.138, die ein sehr ähnliches Bekenntnis darstellen. Auch Regers Glaube kann am ehesten als überkonfessionell bezeichnet werden. Er selbst sprach von einer „Neigung zur Mystik“. Geboren in der katholischen Provinz Oberbayerns und streng religiös erzogen, schockierte er die Familie nicht nur durch seine Hochzeit mit der Protestantin Elsa von Bercken. Auch durch seine glühende Verehrung von Johann Sebastian Bach – Reger nannte ihn „Musikgottvater“ oder „Anfang und Ende aller Musik“ – wie auch durch die Liebe zur evangelischen Kirchenmusik wurde er zeitweilig „protestantisiert“. So verbindet er beispielsweise die hochkomplexe Doppelfuge am Schluss seines riesenhaft besetzten *100. Psalms* op. 106 mit dem Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ und lässt diesen von einem gesondert aufgestellten Posaunenchor und der Orgel *sempre ff* in den Saal schmettern. Hier gehen Regers fast naive Frömmigkeit und der evangelische Choral im Monumentalstil der Spätromantik eine merkwürdige Allianz ein. Doch auch die katholische Liturgie sollte nicht zu kurz kommen: Schon das Fragment seines *Lateinischen Requiems* sprengt in Bezug auf Besetzung, Werklänge und Schwierigkeitsgrad alle Gattungskonventionen.

Seine *Acht Geistlichen Gesänge* wirken demgegenüber äußerst asketisch. Er schrieb sie „zur Erholung“ während seiner Arbeit an der großen *Vaterländischen Ouvertüre*, die der anfänglich kriegsbegeisterte Komponist „Dem Deutschen Heere“ widmete. Reger sah die Sammlung deshalb eher als ein Nebenwerk an, und schrieb im März etwas abschätzig an seinen Verlag: „unter op. 138 bringen wir alle meine geistlichen a cappella Chorsachen“. Und doch ist diese scheinbar lose Sammlung von Chorstücken viel mehr als nur Gelegenheitsmusik. Nur wenige Monate zuvor, im Sommer 1914, hatte ihn der bereits dritte große gesundheitliche Zusammenbruch ereilt, der ihn zur Aufgabe seiner Stelle beim Meininger Hoforchester zwang und seine lebenslange Beschäftigung mit dem „großen Thema Tod“ wohl noch intensiverte. Zwei Jahre später fand man die Korrekturbögen der *Gesänge* aufgeschlagen neben Regers Sterbebett. In ihnen scheint Reger fern aller Monumentalität zu sich selbst zurückgefunden zu haben. Schließlich löste er hier auch seine eigene Forderung nach einer „neuen Schlichtheit“ in der Musik ein. Die acht Stücke sind klar an den Chorälen Johann Sebastian Bachs orientiert und bestechen durch ihre einfache Melodik, einen schlichten, größtenteils akkordischen Satz und eine für Regers Verhältnisse geradezu simple Harmonik, die jedoch in ihrer archaischen Klangwirkung umso eindrucksvoller ist. Lediglich der erste Chor *Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit* bricht in motettischem Satz und einer genaueren Textausdeutung aus diesem Schema aus. Die Stimmkopplungen und Klangfarben der Chöre wechseln dabei ganz ähnlich der Registerwechsel auf der Orgel, auch die extremen dynamischen Vorstellungen zwischen *ppp* und *fff* verweisen auf Regers Lieblingsinstrument: die große symphonische Orgel der Jahrhundertwende.

Ein unbestrittener Meister an diesem Instrument war auch der französische Komponist Louis Vierne. Seine Lehrer César Franck und Charles-Marie Widor waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-

derts als Organisten wie auch am Pariser Konservatorium um die Rettung der französischen Kirchenmusik bemüht, die durch die Vormachtstellung der Grand Opéra in den Hintergrund gedrängt wurde. Die Pariser Kirche Saint Sulpice, an der Widor unglaubliche 64 Jahre lang als Kirchenmusiker tätig war, entwickelte sich in dieser Zeit zu einem weit über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannten Zentrum der Orgelmusik. Louis Vierne war dort wie auch am Konservatorium lange Jahre Widors Assistent und wurde zu einem der wichtigsten Vertreter der „französischen Orgelschule“, der auch Komponisten wie Darius Milhaud und Arthur Honegger angehörten. Im Jahr 1900 schließlich wurde er Titularorganist der Kathedrale Notre-Dame und wirkte hier bis zu seinem Tod am Spieltisch der Orgel 1937.

Die **Messe solennelle** cis-Moll für Chor und zwei Orgeln op. 16 entstand im Jahr seines Amtsantritts und zeigt seine kompositorische Reife nach den Jahren der Lehre. Die Orgel ist vom Beginn des glanzvollen Kyrie an wirkungsmächtig eingesetzt und tritt mit dem Chor in Dialog. Das Werk ist geprägt von einer oft antreibenden Rhythmik, wodurch auch eine Beschleunigung der thematischen Fortspinnung erreicht wird, die sich nicht zuletzt in zahlreichen, rasch hintereinander folgenden Modulationen vor allem im triumphalen Gloria und im Sanctus zeigt. Während das Agnus Dei einen eher kindlich naiven Abschluss bildet, weisen die mysteriös antiphonalen Harmonien des Benedictus Vierne als einen Meister der Klangfarbe aus. Mag die Messe auch reine Gebrauchsmusik sein – festlicher konnte Kirchenmusik zur Jahrhundertwende nicht klingen.

© Jens Lehmann