



Das Oeuvre des Mainzer „Dichtermusikers“ Peter Cornelius umfasst beinahe ausschließlich Vokalmusik. Neben seinen großen Opern *Der Barbier von Bagdad* und *Der Cid* ist er vor allem für seine zahlreichen Lieder bekannt. Unter den Vertonungen, die nicht auf eigene Texte entstanden, gelten jene von Gedichten Christian Friedrich Hebbels als die gelungensten. Cornelius war seit seiner Ankunft in Wien 1859 ein häufiger Gast im Hause des bekannten Lyrikers und Dramatikers. Dessen „dämonische Natur“ zog Cornelius, wie er sagte, „magnetisch“ an. In Heibel fand er zudem einen Lyriker, dessen Ästhetik seiner eigenen stark ähnelte. Und so verlor der Komponist trotz mancher Spannungen zwischen ihnen einen guten Freund, als Heibel am 13. Dezember 1863 starb. Nur wenige Tage später vertonte Peter Cornelius statt einer Totenmesse das eindrucksvolle Gedicht **Requiem** aus dem Frühwerk des Dichters. Zehn Jahre später widmete er es schließlich „den Manen des Dichters Heibel“, den Geistern des Toten. Die Kühnheit der Komposition steht jener der Dichtung in nichts nach. Cornelius geht hier, zwei Jahre vor dem *Tristan* seines guten Freundes Richard Wagner, bis an die Grenzen des damals Bekannten. Zahlreiche Dissonanzen spannen das harmonische Gefüge bis zum Zerreißen und führen nach einem stürmischen Mittelteil erst gegen Ende wieder in vertraute harmonische Bahnen, in denen die Mahnung „Seele, vergiss nicht die Toten“ gegen das Vergessen verklingt.

Eine Mahnung, die auch das Gedenken an die Opfer des Zweiten Weltkriegs in aller Welt prägt. Allein in Dresden starben vom 13. bis 15. Februar 1945, als die Stadt Ziel der heftigsten Luftangriffe alliierter Bomberstaffeln war, bis zu 40.000 Menschen. Die inzwischen neu erbaute Frauenkirche sowie St. Sophien wurden dabei zerstört, und auch die Kreuzkirche, Heimat des Kreuzchores, brannte bereits in der ersten Bombennacht völlig aus. Einen Monat später, am Karfreitag, komponierte der langjährige Leiter des Knabenchores Rudolf Mauersberger, der die Bombennächte selbst nur mit Glück überlebte, die Trauermotette **Wie liegt die Stadt so wüst**, nicht zuletzt im Gedenken an die elf Kreuzianer, die während der Angriffe den Tod fanden. Der Kreuzkantor traf eine persönliche Auswahl aus den Klageliedern Jeremias über die Zerstörung Jerusalems, die nicht nur zur Liturgie der Karwoche gehören, sondern wie kein anderer Text auf die Zerstörung Dresdens und seiner Gotteshäuser passen, und vertonte sie auf eindruckliche Weise: Die fahle Klanglichkeit leerer Quinten illustriert die Zerstörung des Heiligtums wie auch die Öde der verheerten Stadt, deren Schönheit noch einmal in prachtvoller spätromantischer Harmonik ersteht; kommentierende Passagen einzelner Stimmen kontrastieren mit der gewaltigen Klage, die das Werk resignativ beschließt. Die Motette wurde ein halbes Jahr später, am 4. August 1945 in den Ruinen der Kreuzkirche uraufgeführt und ist in ihrer erschütternden Eindringlichkeit zu einem der meistaufgeführten Werke der a cappella Literatur geworden.

Eine ähnliche Eindringlichkeit erreichen auch die sechs Jahre zuvor entstandenen **Quatre motets pour un temps de pénitence** des französischen Komponisten Francis Poulenc. Auch seine Motetten zur österlichen Bußzeit sind wohl als Bestandteil persönlicher Trauerarbeit zu deuten. 1936 hatte ihn der Unfalltod seines engen Freundes und Kollegen Pierre-Octave Ferroud in eine tiefe Krise gestürzt. Nachdem Poulenc sich in seinen Jugendjahren fast vollständig vom strengen Glauben der Eltern abgewandt hatte, suchte er nun wieder sein Heil im Katholizismus. Er pilgerte zur schwarzen Madonna von Rocamadour in Zentralfrankreich und erlebte dort eigenen Schilderungen zufolge eine Erscheinung, die ihn zur Komposition der überaus sphärischen *Trois Litanies à la Vierge Noire de Rocamadour* für Frauenchor und Orgel inspirierte. Nur ein Jahr später komponierte er mit der *Messe in G* sein erstes liturgisches Werk, aber auch die *Sécheresses*, eine hochexpressive Kantate für Chor und Orchester nach Worten des Mäzens Edward James, der in seinen Gedichten die Stimmung surrealistischer Gemälde einzufangen suchte. In den *Quatre motets* verband Poulenc schließlich beide Richtungen. Der schwebende Beginn von *Vinea mea electa* hat wie der Schluss der letzten Motette *Tristis est anima mea* im Stil der *Litanies* seinen Ursprung, während die schroffe Klanglichkeit des *Tenebrae factae sunt* auf die surrealistischen Einflüsse verweist. Hier, in der Schilderung der Sterbestunde Christi, erreicht Poulencs Textgestaltung ihren Höhepunkt: Die „finstere“ Chromatik des Beginns kündigt die Ereignisse der Neunten Stunde ebenso an, wie die changierende Harmonik von „horam nonam“, während die Textpassage „exclamavit Jesus voce magna“ förmlich in Dissonanz explodiert. Poulenc findet in seinen Motetten zu einer höchst emotionalen Ausdrucksform und taucht das Passionsgeschehen in ein gleißendes Licht. Glaubenszuversicht sucht man in diesem Werk des „bekehrten“ Poulenc allerdings oft vergeblich.

Eben diese Zuversicht war Max Reger Zeit seines Lebens zueigen. Seine *Acht Geistlichen Gesänge* op. 138, die bereits im letzten Programm von Opus Vocale erklangen, geben ein eindrucksvolles Zeugnis davon. Das erste Werk des Zyklus, die achttimmige Motette **Der Mensch lebt und bestet nur eine kleine Zeit** geht auf ein Gedicht von Matthias Claudius zurück und besticht durch seine zweiteilige Anlage: Dem zweifelnden Gestus in der Doppelchörigkeit des Beginns steht die homophon gestaltete Affirmation gegenüber. Der Tod verliert seinen Schrecken, die Trauer über die Vergänglichkeit wird durch den Glauben an die Ewigkeit des Einen gelindert.

Einen ähnlichen Ansatz verfolgte auch Gabriel Fauré, als er 1887, zwei Jahre nach dem Ableben seines Vaters mit der Komposition einer Totenmesse begann. Während der Arbeiten starb auch seine

Mutter, so dass auch dieses Werk als ein sehr persönliches Totengedenken gehört werden muss. Als Kirchenmusiker an La Madeleine in Paris hatte Fauré unzählige Begräbnisgottesdienste auf der Orgel begleitet, zudem kannte er die theatralischen Totenmessen eines Giuseppe Verdi oder Hector Berlioz nur zu gut und suchte für sein eigenes **Requiem** op. 48 einen neuen Weg. Er fand ihn vor allem in der Abkehr von der damals üblichen Liturgie. So verzichtete Fauré bewusst auf die effektvolle Vision des Jüngsten Gerichtes im Dies Irae und ließ diesen Satz unberücksichtigt – bis auf seine Schlussverse. Gerade die Vertonung des *Pie Jesu* sollte in hohem Maße zum Ruhm des Werkes beitragen. In einer zweiten Fassung von 1893 fand schließlich neben dem *Offertoire* auch das *In Paradisum*, ein Gebet aus den Exequien, Eingang in das *Requiem*. Der freie Umgang mit der traditionellen Liturgie war für die Amtskirche damals ein Skandal. Heute macht er den großen Reiz dieser Totenmesse aus – neben der schlichten Schönheit der musikalischen Gestaltung. Einfache, oft im unisono gehaltene Melodien und eine schwebende, impressionistische Klanggebung ergeben in durchweg gezügelter Dynamik eine überaus friedvolle Stimmung. Gabriel Fauré sagte im Jahr 1900 über sein *Requiem*, es sei so sanftmütig, wie er selbst. Auch hier ist der Tod kein schmerzliches Erlebnis, sondern vielmehr die oft vergeblich beschworene Befreiung von den irdischen Fesseln. Eine Deutung, die in der Geschichte der Requiem-Vertonungen bis heute ihresgleichen sucht.

© Jens Lehmann