



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wolfgang Rihm – Deus Passus“

Verfasserin

Julia Maria Pekovics

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Ass. PD Dr. Wolfgang Fuhrmann

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Die Passion: Vorgeschichte.....	7
2.1	Die Anfänge	7
2.2	Beginnende Unterteilung	9
2.3	Das Passionsatorium	11
2.4	Johann Sebastian Bach.....	13
2.5	Die Zeit nach Bach	16
2.6	Das 20. Jahrhundert	20
2.7	Zusammenfassung.....	24
3	Passion 2000: Eine Entstehungsgeschichte	26
3.1	Einleitung	26
3.1.1	Water Passion after St. Matthew (Tan Dun)	26
3.1.2	La Pasión Según san Marcos (Osvaldo Golijov)	27
3.1.3	Johannes – Passion (Sofia Gubaidulina).....	28
3.2	Überblick und Vergleich.....	31
4	Deus Passus, Wolfgang Rihm	33
4.1	Einleitung	33
4.1.1	Die Besetzung.....	34
4.1.2	Der Text	35
4.1.2.1	Der Passionsbericht nach dem Evangelisten Lukas	36
4.1.2.2	Das Buch Jesaja (aus dem Alten Testament).....	36
4.1.2.3	Texte aus der Römischen Liturgie (Graduale Romanum).....	37
4.1.2.4	Tenebrae, Paul Celan	37
4.1.3	Textanalyse Deus Passus.....	40
4.1.4	Textanalyse: TENEBRAE, Paul Celan	56
5	Zu Rihms Musiksprache in Deus Passus	63
5.1	Einführung.....	63

5.2	Die Analyse	65
5.2.1	Die Einleitung.....	65
5.2.2	Mittelteil.....	71
5.2.3	Der stille Aufschrei	80
5.2.4	Der Tod Jesu	86
5.2.5	... er trug unsre Krankheit	94
5.2.6	TENEBRAE.....	103
6	Conclusio	116
7	Quellenverzeichnis	117
8	Curriculum Vitae.....	119
9	Abstract.....	120

1 Einleitung

Wenn man von Passion hört denkt man sofort und in erster Linie an den „Übervater“ Bach, der so prägend und maßgeblich an der Entwicklung beteiligt war. Dieser „Geist“, der so allgegenwärtig über den Köpfen der Menschen, die sich mit Musik beschäftigen, schwebt, bewog auch Wolfgang Rilling dazu, das Projekt „Passion 2000“ zu starten, welches sich mit der Darstellung der Passion im Jahr 2000 beschäftigen sollte. Von diesem Punkt starte ich meine Arbeit und werde anhand eines geschichtlichen Überblicks darstellen, welche Veränderungen die Passion im Laufe der Musikgeschichte durchgemacht hat. Wie sie sich von anfänglicher reiner Betrachtung und Darstellung über ein reflektierendes und mitfühlendes Handeln, bis hin zu einer kritischen Beschäftigung entwickelt hat.

Anschaulich wird diese kritische Beschäftigung vor allem bei Wolfgang Rihm und seiner Passionsvertonung. Er ist für mich einer der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart, und deshalb war es für mich klar, ihn und sein Werk als Mittelpunkt meiner Arbeit auszuwählen. Neben seinem äußerst interessanten Zugang zur Tradition, in der er steht, versteht er es auch wie kein anderer, seine eigene Musiksprache zu entwickeln und diese fundamental zu begründen. Er sieht sich eben nicht nur als reiner „Erbe“ von Tradition: *„Tradition ist für mich etwas, was sich in Bewegung befindet, was sich auch damals, als es noch nicht Tradition war, in Bewegung befand, und davor, als dieses wiederum noch nicht Tradition war, sich auch in Bewegung befunden hat.“*¹

Aber auch die drei anderen Werke, die im Rahmen des Projekts „Passion 2000“ entstanden sind, haben ihren ganz individuellen Weg, sich mit dieser Tradition auseinanderzusetzen. Im dritten Kapitel meiner Arbeit werde ich die Unterschiede und Gemeinsamkeiten dieser Werke aufzuzeigen und so die Vielfalt der Passionsvertonungen zum Ausdruck bringen. Hier werden wir sehen, wie unterschiedlich die Musikschaaffenden von ihrem Kulturkreis und den ihnen verfügbaren Stilmitteln geprägt sind: *„Vier Komponisten vertonen den Leidensweg Christi: Jesus ist Che Guevara. Oder: Jesus ist Intellektueller in der chinesischen Kulturrevolution. Oder: Jesus ist Opfer des Holocausts. Oder: Jesus ist der christliche Erlöser. Vier Paradigmen der Passion.“*²

In Kapitel vier werde ich die Textauswahl von Wolfgang Rihm betrachten, die er in seiner Passion vorgenommen hat. Neben dem Einsatz von Kirchenliedern, die eindeutig als kontemplative Momente gedeutet werden können, ist vor allem die Verwendung des Gedichtes „Tenebrae“ von Paul Celan von immenser Bedeutung. Rihm verbindet somit das Leiden von

¹ Wolfgang Rihm, Tradition und Authentizität, aus: fragmen 26, PFAU-Verlag, Saarbrücken, 1998, S. 11

² Artikel: „Glauben an Jesus und Che Guevara“, Autor: Axel Brüggemann, 13.09.2000, Frankfurter Rundschau, S. 27

Jesus mit dem Leiden der Menschen im Holocaust. Seine Entscheidung, genau diesen Text zu verwenden, begründet er damit, dass dieses Verbrechen: *„in keiner gültigeren oder überhaupt ergreifenderen Weise sprachlich befasst wurde als von Paul Celan in dem Gedicht Tenebrae“*.³

Im fünften Kapitel komme ich dann schließlich zu dem Kern der Komposition, der Musik. Anhand ausgewählter Beispiele werde ich die stilistischen und musikalischen Mittel aufzeigen, mit welchen Rihm versucht, die Passionsgeschichte in seiner eigenen Sprache darzustellen. Auch werde ich aufzeigen, dass es eindeutige Verweise und Bezüge zu Musikgeschichte und zur Tradition gibt, in welcher Rihm steht.

Mein Interesse an Rihm und vor allem an seinem Werk „Deus Passus“ weckte die Frage nach kirchenmusikalischen Werken in der Gegenwart. Gibt es so etwas wie „Kirchenmusik“ überhaupt noch? Müsste man einen neuen Begriff dafür finden, der „mehr“ umfasst? Meiner Meinung nach ist die Kirchenmusik, wie wir sie von der Geschichte kennen, nicht mehr existent. Zu viel ist seitdem passiert, als dass sich die Komponisten unreflektiert mit dem Glauben auseinandersetzen könnten. Meiner Meinung nach war und ist doch auch „Aufgabe“ von Komponisten, die Gegenwart darzustellen, oder besser noch, die Geschichte zu reflektieren und mit den gegenwärtigen Vorkommnissen in Verbindung zu setzen.

Mit „Deus Passus“, dem „leidenden Gott“ schuf Wolfgang Rihm ein Werk, welches sich vorbehaltlos in die Tradition der Passionsvertonungen einreihen kann und für mich definitiv neue Maßstäbe im Bereich der kirchenmusikalischen Kompositionen setzt. Neben der Musik, die für mich eine wirkliche Kombination aus Tradition und Gegenwart ist, schafft Rihm es, auch diesem Werk eine Bedeutung zu geben, die über den musikalischen Horizont hinausgeht. *„Niemand kann Tradition berücksichtigt werden, sondern nur durch das was man tut, kann Tradition sich überhaupt erst herstellen. Man kann nicht beim Komponieren Tradition berücksichtigen, sondern das Komponieren wäre im Ernstfall dann die Tradition.“*⁴

³ Gespräch Rilling/Rihm, zitiert nach: Lutz Riehl, Neue Wege zur Passion; Die Passion Christi in der Musik der Gegenwart am Beispiel des Projektes Passion 2000; in Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Reihe Musikwissenschaft, Band 2; Marburg, 2009, S. 116

⁴ Wolfgang Rihm, Tradition und Authentizität, aus: fragmen 26, PFAU-Verlag, Saarbrücken, 1998, S. 19

2 Die Passion: Vorgeschichte

2.1 Die Anfänge

Die Passionsberichte, welche in die römisch-katholische und evangelisch-lutherische Liturgie übernommen wurden und traditionellerweise in den Gottesdiensten der Karwoche vorgetragen werden, beziehen sich auf die Kapitel 26/27 bei Matthäus, 14/15 bei Markus, 22/23 bei Lukas und 18/19 bei Johannes.⁵ Passionslesungen, sprich der Vortrag aus den Evangelientexten, unterteilt in direkte Rede und Erzählung, wurden seit dem 5. Jahrhundert getätigt. Deren Sinn war eine Art von „geistlicher Belehrung“⁶. Die Pilgerin Aetheria, auch Egeria (Aegeria) genannt, gibt von solchen liturgischen Passionslesungen im späten 4. Jahrhundert Zeugnis.⁷ In „Itineraria et alia geographica“ beschreibt sie den Ablauf der Karwoche in Jerusalem. Sie erzählt von einer tatsächlichen „Reproduktion“ der Passion Christi:

„Bei jeder Lektion und jedem Gebet sind alle Anwesenden in einem derartigen Zustand und stoßen solche Seufzer aus, daß es ganz außerordentlich ist; denn es gibt niemanden, der nicht während dieser drei Stunden in einer unglaublichen Weise darüber wehklagt, daß der Herr so viel für uns gelitten hat.“⁸

Schon kurze Zeit später änderte sich diese Ansicht, wie Augustinus berichtet. Für ihn ist das Lesen des Passionsberichtes nicht ein „Mitleiden“ oder „Nachspielen“, sondern es ist eine Lehre. Es bedeutet für ihn, dass Jesus für uns gestorben ist:

„Cujus sanguine delicta nostra deleta sunt, solemniter legitur passio, solemniter celebratur“ („Durch Christi Blut sind unsere Schulden vergeben; deshalb soll die Passion würdig und feierlich gelesen und gefeiert werden“)⁹

Kurt von Fischer spricht in seinem Buch: „Die Passion, Musik zwischen Kunst und Kirche“ davon, dass der Vortrag des Passionsgeschehens laut Augustinus keine „Aufforderung zum Mitleiden“, sondern „als lehrhafte Aussagen, d.h. als doctrina“ zu verstehen sind.¹⁰ Im 5. Jahrhundert fand unter Papst Leo dem Großen die Festlegung der unterschiedlichen Passionstexte auf die einzelnen Tage der Karwoche statt. Diese Ordnung blieb bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil aufrecht.

⁵ Kurt von Fischer; Die Passion Musik zwischen Kunst und Kirche; Bärenreiter Verlag, Kassel, 1997; S. 13

⁶ Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Bärenreiter Verlag, Kassel, 2006; (im Folgenden MGG) Sachteil 7/2; Artikel Passion, Karlheinz Schlager; Spalte 1453

⁷ Vgl. MGG; 2006; Sachteil 7/2; Artikel Passion, Karlheinz Schlager; Spalte 1453

⁸ von Fischer; 1997; S. 14

⁹ von Fischer; 1997; S. 14

¹⁰ von Fischer; 1997; S. 14

Ursprünglich wurde der Vortrag des Passionstextes von einer Person, dem Diakonus¹¹ übernommen. Dieser gebrauchte für die Darstellung der Personen unterschiedliche Stimmlagen: die Texte des Evangelisten erklangen in mittlerer Stimmlage, die Worte, die von Jesus ausgesprochen wurden, besaßen tiefen Stimmcharakter und das Volk wurde mit einer hohen Stimmlage dargestellt. Ab dem 10. und 11. Jahrhundert findet man schriftliche Belege für die Kennzeichnung der unterschiedlichen Stimmlagen und auch Artikulationsbezeichnungen.¹² Der Gedanke dahinter war aber immer noch, eine Lehre - doctrina - aus den Geschehnissen rund um Jesus zu ziehen.

Die ersten Zeugnisse für die Aufteilung des Passionstextes auf mehrere Personen finden wir beim Orden der Dominikaner aus dem Jahr 1254:

„Hier findet sich ein modus legendi passionis (Schema der Passionslesung), bei dem drei Personen beteiligt sind: eine mittlere Stimme (vox media) mit Rezitationston f für die Worte des Evangelisten, eine tiefe Stimme (vox inferior) auf c (mit Abstieg bis ins tiefe A) für die Jesusworte und eine höhere Stimme (vox superior) auf b für Turbae und übrige Einzelstimmen (Soliloquenten).“¹³

Die Passionsvertونungen werden also lebendiger und vielfältiger. Dies hat auch mit der Einstellung der Menschen zur Religion zu tun. Sie wollen mehr daran teilhaben und sich mit der Rolle des „leidenden Jesus“ identifizieren.¹⁴ Kurt von Fischer zieht in seinem Buch¹⁵ auch Vergleiche mit den bildenden Künsten. Er spricht zum Beispiel die Errichtung der Kreuzwege an.

Um 1450 entdeckte man das Füssener Traktat, in welchem man die ersten Hinweise auf eine beginnende Mehrstimmigkeit in der Passionsvertонung finden kann.¹⁶ Im Handbuch der musikalischen Gattungen wird folgende Vorgangsweise aus dem Traktat zur Erklärung angeführt:

„Wenn es zum fürchterlichen, lärmenden Ansturm und Tumult der Juden (impetus clamorum horribilis et tumultus Judaeorum) kommt, dann muß man gemeinsam (concordatim) fortfahren“ (Übersetzung von Göllner)¹⁷

Dies deutet darauf hin, dass die Mehrstimmigkeit nur partiell und zur besonderen Ausdeutung der direkten Rede bei einer Volksmenge eingesetzt wurde.

¹¹ Vgl. von Fischer; 1997, S. 15

¹² Vgl. von Fischer; 1997; Abb. V, S. 16

¹³ von Fischer; 1997, S. 25

¹⁴ Vgl. von Fischer; 1997, S. 28

¹⁵ von Fischer; 1997, S. 16 ff.

¹⁶ Vgl. von Fischer; 1997, S. 33

¹⁷ Günther Massenkeil, Handbuch der musikalischen Gattungen; Oratorium und Passion; Band 10; Hsg. Siegfried Mauser, Laaber Verlag, 1998; Seite 16

2.2 Beginnende Unterteilung

Ab ca. 1500 werden die Passionen in unterschiedliche Typen eingeteilt. Wir finden sowohl responsoriale Passionen¹⁸, als auch durchkomponierte Passionen¹⁹. Einen „Spezialfall“ der durchkomponierten Passionen stellen die sogenannten „Passionsharmonien“ dar. Hier werden wichtige Passagen aus den vier Evangelientexten zusammengefasst und vertont.²⁰ Das bekannteste Stück aus dieser Zeit ist die sogenannte „Summa Passionis“ von Longueval, die 1538, mit einer fälschlichen Zuschreibung an Jacob Obrecht veröffentlicht wurde²¹ und sowohl im katholischen als auch im evangelischen Raum von Bedeutung war.²²

Beispielhaft für die responsoriale Passion waren die Passionsmodelle von Johannes Walter. Dieser war Freund und Mitarbeiter Martin Luthers und wesentlich an der Entwicklung der lutherisch-evangelischen Kirchenmusik beteiligt. An seinem Modell lassen sich starke Ähnlichkeiten mit dem Füssener Traktat erkennen.²³ Walter legt sehr großen Wert auf die traditionelle Fortführung der Passionsvertonung, indem er den Focus mehr auf die mehrstimmige Vertonung der Turbae²⁴ Wörter legt, als auf die Worte der Einzelpersonen.²⁵ Seine weitreichendste Weiterentwicklung bestand aber in der Erweiterung des dreistimmigen Satzes durch eine vierte Stimme und deren Anwendung auf alle gemeinsamen Aussprüche, die im Evangelium vorkommen.²⁶ Walters Schemata wurden ab ca. 1530 bis ins 19. Jahrhundert hinein verwendet.²⁷

Auch Heinrich Schütz muss im Zusammenhang mit der responsorialen Passion Erwähnung finden. In den Jahren 1665/66 schrieb er drei Passionen. Bei allen dreien verwendet Schütz den reinen Bibeltext und keine Instrumente. Kurt von Fischer führt dies auf den damals in Dresden gebräuchlichen a-capella Stil zurück.²⁸ Um den unterschiedlichen Charakter der Passionen nach Matthäus, Lukas und Johannes darzustellen, verwendet Schütz für jeden der Texte einen eigenen modalen Rahmen:

„In der Lukas-Passion ergibt sich die Nähe zum Passionston durch das insgesamt passions-typische Lydisch/F-Dur; für die Matthäus-Passion wählt Schütz das nach g transponierte Do-

¹⁸ einstimmige Abschnitte, meist der Evangelisten, werden den mehrstimmig vertonten Abschnitten des Volkes gegenüber gestellt

¹⁹ der gesamte Evangelientext wird mehrstimmig vertont

²⁰ Vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart; 2006; Sachteil 7/2; Artikel Passion, Kurt von Fischer; Spalte 1457

²¹ Vgl. MGG; 2006; Sachteil 7/2; Artikel Passion, Kurt von Fischer; Spalte 1459

²² Vgl. Massenkeil; Band 10; 1998; S. 20-26

²³ von Fischer; 1997, S. 62

²⁴ Volksmenge

²⁵ Vgl. Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 54

²⁶ Vgl. MGG; 2006; Sachteil 7/2; Artikel Passion, Kurt von Fischer; Spalte 1469

²⁷ Vgl. von Fischer; 1997, S. 62

²⁸ Vgl. von Fischer; 1997, S. 75

risch, dem im Bewußtsein der Zeit eine „gewisse Majestät und Gravität“ eignet, für die Johannes-Passion das Phrygische (mit e als Grundton), die Tonart der Klage.“²⁹

Im Laufe des 17. Jahrhunderts trennen sich die Wege der katholischen und der evangelischen Vertonung der Evangelientexte. Während im katholischen Raum weiter an der responsorialen Passion festgehalten wird, verändert sich die Vertonung im evangelischen Raum zur oratorischen oder „konzertierenden“³⁰ Passion, welche den Weg hin zu Johann Sebastian Bach ebnet.³¹

Laut Kurt von Fischer sind folgende Veränderungen in der oratorischen Passion charakteristisch:

- *„Einfügung von evangelischen Gemeindeliedern: Über schon früher bestehende liturgische Gemeindepraktiken hinaus werden Choräle nun mehr und mehr vom Komponisten selbst an bestimmten Stellen vorgeschrieben und formal ins Gesamtwerk integriert.“*
- *Zentrales neues Element ist die Einfügung von nicht dem biblischen Passionsbericht zugehörigen Texten, die als Ariosi und Arien vertont sind.*
- *Ausbau von Exordium und Conclusio zu kleineren und größeren Rahmenchören.“³²*

Als Beispiele für diesen neuen Passionsstil dienen Thomas Selle und Johann Theile. Diese ebneten den Weg der Passion weiter, um ihn geradewegs zu Johann Sebastian Bach zu führen. Der erste Komponist, der vorzustellen ist, ist Thomas Selle. Jürgen Neubacher beschreibt den Stil von Selles Passionsvertonungen folgendermaßen:

„Dieser Dualismus von Alt und Neu prägt auch seine Passionsvertonungen mit Anklängen an den traditionellen Lektionston in den Rezitativen (unter Hinzuziehung von Instrumenten und des Basso continuo) und der gattungsgeschichtlichen neuartigen Einfügung kontemplativer Abschnitte (Intermedien).“³³

Jürgen Neubacher spricht hier Selles Interesse an dem traditionellen Stil Orlando di Lassos und sein Gefallen an den moderneren italienischen Vertonungen im Rahmen des geistlichen Konzerts an.³⁴ Außerdem werden kontemplative Abschnitte eingesetzt, um über das Geschehene zu reflektieren. Diese Praxis lässt sich von diesem Moment an bis hin zu Wolfgang Rihm beobachten.³⁵

²⁹ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 189

³⁰ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 177

³¹ Vgl. von Fischer; 1997, S. 79

³² von Fischer; 1997, S. 79

³³ Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Bärenreiter Verlag, Kassel, 2006; Personenteil 15; Jürgen Neubacher; Spalte 555

³⁴ MGG; 2006; Personenteil 15; Jürgen Neubacher; Spalte 554/555

³⁵ Vergleich Kapitel 4.1.3. ff

Als weiteren wichtigen Komponisten möchte ich Johann Theile erwähnen. Er lebte von 1646 bis 1724, zum Teil in Magdeburg, Lübeck und Naumburg. 1673 wurde er zum Hofkapellmeister am Schloss Gottorf (Schleswig) ernannt. Im selben Jahr erschien seine Matthäuspassion in Lübeck. Er war Schüler von Heinrich Schütz, spielte Gambe und war Sänger.³⁶

Seine Matthäuspassion bezeichnet er mit Actus I und Actus II, was auf seinen Hintergrund als Komponist vorwiegend dramatischer Werke schließen lässt.³⁷ Gemeinsam mit den Worten Jesu erklingen zwei Viole da braccio. Die Rezitative werden von Gamben und Bass begleitet, die in regelmäßigen Achtelbewegungen verlaufen.³⁸ Theile deutet auch einzelne Wörter aus: z. B. „To-des“, mit je einer Viertelpause davor und zwischen den beiden Silben.³⁹ Zusätzlich dazu kommt Massenkeil in seinem „Handbuch der musikalischen Gattungen“ zu dem Schluss, dass „Theile seine Texte stets als liedhafte Arien vertont.“⁴⁰ Ulf Grapenthin schreibt in seinem Artikel über Theile in der MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart) ähnliches:

„Fortschrittlich zeigt sich Theile in seiner Matthäus-Passion von 1673 durch die Einfügung nichtliturgischer Texte, die in betrachtenden Aria-Strophen mit instrumentalen Ritornellen im Stile seiner Weltlichen Arien (1667) das dramatische Geschehen kommentieren.“⁴¹

2.3 Das Passionsoratorium

Ein weiterer wichtiger Entwicklungsschritt auf dem Weg der Passion ist das Passionsoratorium, welches um ca. 1704 entstand. Dabei handelt es sich um eine noch freiere Form der Textbehandlung als in der oratorischen Passion. Ein Passionsoratorium besteht aus einer Folge von Kantaten, welche eher poetischen Text beinhalten und an nicht im Evangelium vorkommenden Personen angepasst sind. Reinhard Keisers „Der blutige und sterbende Heiland“ gilt als eines der ersten Beispiele für eine solche Vertonung. Hier verwendet er den Text des Hamburger Dichters Christian Friedrich Hunold (Pseudonym: Menantes), welcher auch Textdichter einiger weltlicher Kantaten Johann Sebastian Bachs war⁴² und setzt ihn in Arien, Rezitativen und Duette um. Bernhard Jahn schreibt dazu in der Musik in Geschichte und Gegenwart (in Folge MGG genannt):

³⁶ MGG; 2006; Personenteil 16; Artikel Theile, Johann; Ulf Grapenthin; Spalte 728/729

³⁷ von Fischer; 1997, S. 88

³⁸ von Fischer; 1997, S. 88

³⁹ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 182

⁴⁰ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 182

⁴¹ MGG; 2006; Personenteil 16; Artikel Theile, Johann; Ulf Grapenthin; Spalte 731

⁴² Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 201

„Bedeutender noch als seine Texte für die Oper ist Hunolds Passionsoratorium „Der Blutige und Sterbende Jesus“. Italienischen Vorbildern folgend, wird hier erstmals in Deutschland der liturgische Text der Evangelien durch eine poetische Nachdichtung ersetzt. Dadurch wird auf der einen Seite der affektive Gehalt der Leidensgeschichte vergegenwärtigt und auf der anderen Seite die Möglichkeit zu meditativer Betrachtung gegeben.“⁴³

Ein weiterer berühmter Passionstext, welcher ab ca. 1710 sehr häufig vertont wurde, ist „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“, von dem ebenfalls aus Hamburg stammenden Heinrich Brockes. Der Unterschied gegenüber der Dichtung Hunolds besteht in der „Einfügung von (4) Choralstrophen als „Choral der Christlichen Kirche““. ⁴⁴ Reinhard Keiser vertonte 1714 auch diesen Text, welcher sich eher am Bibeltext orientiert. Brockes hält sich zwar weitgehend an den Evangelientext, versiert diesen aber. Weitere Kompositionen stammen von Georg Friedrich Händel (1716), Georg Philipp Telemann (1722), Johann Mattheson (1718)⁴⁵ und von Johann Friedrich Fasch (1750).⁴⁶

Hin und wieder verlässt die Passion den kirchlichen Raum und siedelt sich im Bereich des Konzertbetriebs an:

„Daß die Brockes-Passion zu ihrer Zeit eher als Oratorium denn als kirchlich-oratorische Passion verstanden wurde, geht auch daraus hervor, daß zur Aufführung der Passion mit Telemanns Musik von 1716 in einem Frankfurter Konzertsaal Eintrittsgeld erhoben und Textbücher verkauft wurden.“⁴⁷

Für den weiteren Fortbestand und die Pflege der Tradition kirchenmusikalischer Werke in Hamburg war in den folgenden Jahrzehnten Georg Philipp Telemann verantwortlich. Als Leiter der fünf Hauptkirchen Hamburgs lag es in seinem Aufgabenbereich, ältere Werke wieder aufzuführen und neue zu komponieren. Dies sieht man an der Vielzahl seiner Passionen, die er zwischen 1722 und 1767 hauptsächlich für die Karwochengottesdienste schrieb.⁴⁸

Telemanns Passionen sind gekennzeichnet durch die Verwendung von Brockes und Hunold Texten: „Insgesamt zeigen die Passionen in ihrem textlichen Aufbau eine mannigfaltige Verschmelzung mit den madrigalischen Elementen der Passions-Oratorien nach Hunold und Brockes, die in den wörtlichen Evangelientext als „poetische Erwägungen“ und „erbauliche Betrachtungen“ „eingemischt“ sind – wie es auf einigen Titelbättern der Libretti heißt, ganz im pietistischen Sinne zur „Erweckung heilsamer Passionsandacht“⁴⁹, durch die musikalische

⁴³ MGG; 2006; Personenteil 9; Artikel Hunold, Christian Friedrich; Bernhard Jahn; Spalte 532

⁴⁴ Massenskeil; Band 10,1; 1998; S. 203

⁴⁵ Massenskeil; Band 10,1; 1998; S. 204

⁴⁶ von Fischer; 1997, S. 98

⁴⁷ von Fischer; 1997, S. 98

⁴⁸ von Fischer; 1997, S. 99

⁴⁹ Massenskeil; Band 10,1; 1998; S. 210

Gestaltung, welche recht traditionell ist⁵⁰ und durch die Stellung, die der Chor innehat: „Ihm ist eine dreifache Aufgabe zugedacht: der Vortrag der Turbasätze, (...) sodann die Beteiligung an den madrigalischen Texten in Form von Chor-Arien und schließlich der Vortrag der Choräle, die in ihrer Satzweise als Kantionalsätze so konzipiert sind, daß die anwesende Gemeinde sie mitsingen konnte.“⁵¹

Als Überleitung zu Johann Sebastian Bach möchte ich die Markuspassion Telemanns von 1723 erwähnen. Telemann verwendete hier sieben Texte von Brockes und vertonte diese (von 10 Arien), Bach vertonte nahezu zeitgleich, im Jahr 1724, sechs Brockes Texte in seiner Johannespassion.⁵² Hier erkennt man den großen Einfluss, den Brockes Textdichtungen auf die Komponisten hatten.

2.4 Johann Sebastian Bach

Bis zum Jahr 1720 galt in Leipzig, anders als in Hamburg, die Tradition der responsorialen Passion. Man hielt weiterhin an den Kompositionen im Stil von Walter fest.⁵³ Zwei Jahre vor Bachs Anstellung in Hamburg schrieb sein Vorgänger Johann Kuhnau die erste oratorische Passion in Leipzig⁵⁴ in neuerem Stil und lehnte sich an den Charakter der italienischen Kantatenvertonungen an.⁵⁵ Diese Komposition ist leider verschollen. Laut Philipp Spitta beinhaltete Kuhnaus Markuspassion neben Rezitativen und Arien auch zwanzig vierstimmige Choräle.⁵⁶ Somit könnte man sagen, dass Kuhnau für die Vertonungen Bachs einen neuen Weg ebnete. Bachs Nachfolger in Leipzig, Johann Gottlob Harrer, änderte den Stil und verwendet häufiger metastasianische Texte des italienischen Passions-Oratoriums.⁵⁷ Bach ist somit der letzte Vertreter der oratorischen Passion in Leipzig.

Obwohl Bach viele Elemente des italienischen Kompositionsstils mit in sein Werk aufnimmt⁵⁸, bleibt er dennoch bei der Darstellung des „großen Ganzen“ und konzentriert sich darauf, dass die Leidensdarstellung immer im Mittelpunkt seiner Komposition steht. In seinen oratorischen Passionen kommen folgende Personen vor: der Erzähler (das Rezitativ des Evangelisten), die handelnden biblischen Personen (solistisch oder in Turbachören), die allegori-

⁵⁰ Vgl. Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 211

⁵¹ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 211

⁵² Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 210

⁵³ Friedrich Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1965, Seite 205

⁵⁴ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 214

⁵⁵ von Fischer; 1997, S. 102/103

⁵⁶ von Fischer; 1997, S. 103

⁵⁷ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 214

⁵⁸ Blume, 1965, S. 204

schen Figuren: Töchter Zion, Maria, usw. (solistische Gesänge, Rezitative, Arien) und die christliche Gemeinde (Choralstrophen).⁵⁹

Wie viele Passionen Bach tatsächlich geschrieben hat, ist nicht ganz klar. Üblicherweise geht man von 2 Passionen aus, die von ihm selbst komponiert und geschrieben wurden. Kurt von Fischer bezieht sich in seinem Buch auf den Nekrolog Bachs und geht von 5 Passionen aus:

„Wenn man dem Bach-Nekrolog Lorenz Mizlers folgen will, so hätte Bach fünf Passionen geschrieben, von denen drei sicherlich echt sind: Johannes-, Matthäus- und Markuspassion. Eine für den Karfreitag 1730 bestimmte Lukaspassion ist nachgewiesenermaßen nicht von Bach, und von der Markuspassion, die am Karfreitag 1731 aufgeführt worden ist, sind der von Picander, dem Librettisten der Matthäuspassion, stammende Text und einige aus anderen Werken Bachs rekonstruierbare Musiknummern erhalten. ... Wenn der Nekrolog nun gar von fünf Passionen spricht, so könnte neben den vier genannten Werken vielleicht auch Bachs Kopie von Keisers Passion oder aber auch eine bis heute verlorenen Passionsmusik aus der späten Weimarer oder Köthener Zeit (etwa zwischen 1714 und 1722), möglicherweise ein Passionsoratorium, gemeint sein.“⁶⁰

Friedrich Blume hingegen geht von vier Passionen Bachs aus und stellt die fünfte Passion als nicht wahrscheinlich dar:

„Welche die fünfte Passion gewesen sein sollte, die Bach nach den Angaben des Nekrologs von C.Ph.E. Bach und J.F. Agricola komponiert hätte, ist ungeklärt. Die frühere Annahme, daß es sich um eine Komposition nach Hericis „Erbaulichen Gedanken“ von 1725 gehandelt habe, ist unerweislich und unwahrscheinlich. Texte aus diesem Libretto sind in die Matthäuspassion übergegangen; aber ob sie von Bach schon damals komponiert waren, ist unbekannt. Denkbar wäre, daß es sich auch hier bereits um Parodien auf vorliegende Kompositionen Bachs gehandelt hätte.“⁶¹

Sicher ist aber, dass Bach Kenntnis über die Tradition der Passion in Hamburg hatte und die populären Texte der damaligen Zeit (z. B.: Brockes) kannte und auch vertont hat.⁶² Laut Massenkeil zeigt sich das Naheverhältnis zu den Kompositionen der Hamburger Generation in folgenden Punkten:

- *„In der Verwendung von Texten aus der Brockes-Passion in seiner Johannes-Passion, ähnlich wie dies bei Telemann in der gleichzeitigen Markus-Passion zu beobachten ist;*

⁵⁹ Blume, 1965, S. 204

⁶⁰ von Fischer; 1997, S. 103

⁶¹ Blume, 1965, S. 205

⁶² Siehe Seite 11

- *In Bachs Weimarer Aufführung der Markus-Passion von Keiser 1713 mit möglicherweise eigenen Zusätzen, so daß man hier von einem Passionspasticcio („Mit dem Terminus Pasticcio bezeichnet man im Bereich musikdramatischer Kompositionen (geistlich oder weltlich) eine Praxis, bei der einzelne Musikstücke mehrerer Komponisten zu einem neuen Werk zusammengestellt wurden.“)⁶³ sprechen kann (...)*
- *In der neuerlichen Leipziger Aufführung der gleichen Keiser-Passion zwischen 1743 und 1748, diesmal erheblich verändert zu einem neuen Pasticcio durch das Ersetzen von drei Keiser-Arien durch sieben Arien aus Händels Brockes-Passion, die Bach in dieser Zeit teilweise kopiert hat.⁶⁴*

Bach hatte also diverse klangliche, aber auch inhaltliche Eindrücke, vor allem aus der Hamburger Tradition. Nichtsdestotrotz setzte er mit seinen zwei erhaltenen Passionen neue Maßstäbe.

Die textliche Grundlage der Johannespassion bildet der Text der Brockes-Passion, wobei nicht sicher ist, ob Bach selbst bei der Zusammenstellung mitgewirkt hat.⁶⁵ Sicher ist, dass der Text das Passionsgeschehen sinnvoll darstellen sollte. Bei den Zuhörern sollte er den Glauben festigen und sie nicht zu diesem bekehren.

Verglichen mit der Matthäuspassion ist die Stellung des Chores eine wesentlich geringere. Neben den kontemplativen⁶⁶ Chören fehlen auch ebensolche Arien. Bach legt auf eine historische Darstellung der Passion wert.

„Den Chorälen kommt vornehmlich gliedernde und szenenschließende Funktion zu. Stärker als das Schwesterwerk von 1729 betont damit die Johannespassion den Zusammenhang mit der Historie und der aus ihr hergeleiteten oratorischen Passion des 17. Jahrhunderts.“⁶⁷

Dieses „Schwesterwerk“, von dem Friedrich Blume spricht, ist die Matthäuspassion. Einen wesentlichen Unterschied zur Johannespassion stellt die Verwendung des Chores dar. Neben der Doppelchörigkeit, die gleich zu Beginn der Matthäuspassion zum Einsatz kommt, besitzen die Stücke des Chores entweder rein lyrischen oder kontemplativen Charakter.⁶⁸ Kurt von Fischer meint, dass durch diesen verstärkten Einsatz des Chores die „innerlich mitsingende Gemeinde“⁶⁹ angesprochen werden soll.

⁶³ MGG; 2006; Sachteil 7/2; Artikel: Pasticcio; Rainer Heyink; Spalte 1496

⁶⁴ Massengeil; Band 10,1; 1998; S. 215

⁶⁵ Massengeil; Band 10,1; 1998; S. 217

⁶⁶ betrachtend

⁶⁷ Blume, 1965, S. 206

⁶⁸ Blume, 1965, S. 206

⁶⁹ von Fischer; 1997, S. 106

Grundsätzlich besitzen die beiden Passionen einen unterschiedlichen Charakter. Die Johannespassion ist eher „überspitzt realistisch“⁷⁰, die Matthäuspassion besitzt einen „weicheren, epischen Charakter“.⁷¹ Um es auf den Punkt zu bringen: „Symbolik überwiegt die Dramatik“.⁷²

Diese „überspitzte Dramatik“, lässt sich auch auf die Passionsvertonung von Wolfgang Rihm umlegen, obwohl ich sie nicht als „überspitzt“, sondern als realistisch bezeichnen würde. Wie ich später zeigen werde, verbindet Rihm die „fiktiven“ Leiden Jesu mit den realen Leiden des Menschen im Holocaust.

2.5 Die Zeit nach Bach

Vielleicht waren die vielen Veränderungen und die „nie fertigen“ Kompositionen mit ein Grund dafür, dass Bach zu seinen Lebzeiten nicht wirklich berühmt geworden ist, oder besser gesagt, dass seine Werke als veraltet gegolten haben⁷³. Das Jahr 1829 sollte eine Wende bringen, aber darauf möchte ich weiter unten näher eingehen.

Im 18. Jahrhundert schwankt die Bedeutung der protestantischen Kirchenmusik. Ein Höhepunkt wird mit der Uraufführung der Komposition „Der Tod Jesu“ (Text von K.W. Ramler, Musik von C.H. Graun) am 26. März 1755 erreicht.⁷⁴ Der 1769 geborene Musikschriftsteller Johann Friedrich Rochlitz äußerte sich folgendermaßen zu der Komposition von Graun:

„Die deutschen Direktoren ... legten Bachs und ihre eigenen Oratorien ähnlicher Form leise bei Seite und griffen nach dem, was nun, jenen Ansichten, Raisonnements und Maximen Gemäßes neu aufkam (...) Was dies Neue war? Ich brauche nur das in Dichtung und Musik ausgezeichnetste aller dieser Werke nennen (...) nämlich Ramlers und Grauns Tod Jesu.“⁷⁵

Im Unterschied zu früheren Vertonungen wurden die Jesusworte bei Graun meist und vor allem im Sopran eingesetzt. Die Gattung des Passionsoratoriums drängt immer mehr in den Vordergrund,⁷⁶ dies zeigt sich auch dadurch, dass Rochlitz in dem oben angeführten Zitat von einem „Oratorium“ spricht. Eine weitere Erneuerung ist die „völlige Abkehr von einem wesentlichen Element der Textstruktur des biblischen Passionsberichts“⁷⁷. Die Komposition bezieht sich also nicht mehr allein auf den Passionsbericht, sie wechselt immer mehr in ei-

⁷⁰ Blume, 1965, S. 206

⁷¹ Blume, 1965, S. 206

⁷² Blume, 1965, S. 206

⁷³ Blume, 1965, S. 211

⁷⁴ MGG, 2006; Sachteil 7/2 ; Artikel: Passion; Werner Braun; Spalte 1487

⁷⁵ von Fischer; 1997, S. 112

⁷⁶ Blume, 1965, S. 207

⁷⁷ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 221

nen nicht liturgischen Bereich.⁷⁸ Nicht nur durch die oben genannten Veränderungen, sondern auch durch neue musikalische Elemente wie eine „stark symmetrische Melodik, eine diskontinuierliche Rhythmik und eine Häufung von Terzen- und Sextenparallelen“⁷⁹ läutete Graun eine neue Darstellung des Passionsgeschehens ein. Er war sehr anerkannt als Komponist und schrieb neben seinem berühmtesten Werk (s.o.) auch noch eine „Kleine Passion“ und eine „Große Passion“, von denen Friedrich Händel einige Abschnitte als Vorlage für seine eigenen Werke verwendete.⁸⁰ Die Popularität der sogenannten Passionsoratorien lässt sich vielleicht auch auf die Tatsache zurückführen, dass diese Gattung von Anbeginn als Konzertmusik, als Kirchenkonzert⁸¹, gedacht war und nicht als eigentliche Kirchenmusik (wie die oratorische und die responsoriale Passion).

Im Jahr 1766 verfügte die Kirchenbehörde in Leipzig, „dass der liturgische Vortrag einer Passion nur noch als Lesung zu erfolgen habe, während sich die Gemeinde mit dem Singen von Passionsliedern am Gottesdienst beteiligen sollte.“⁸² Responsoriale und oratorische Passionen werden zwar weiterhin aufgeführt, Blume führt das aber eher auf die Tradition, als auf die Popularität zurück: *„... wenn sogar die alte responsoriale Passion sich vielerorts bis in das Ende des 18., ja, bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts am Leben halten konnte, so spricht das für die Stärke einer Tradition, die sich entgegen den Strömungen der musikalischen Mode und der allgemeinen Stilentwicklung ein Eigenleben bewahrte, sich damit jedoch abkapselte...“*⁸³

Weitere Werke um 1800, die auch eine Art einer „neuen aufgeklärten Frömmigkeit“⁸⁴ darstellen, sind: „Der Fremdling auf Golgotha“ von Johann Christoph Bach (1776), „Christus am Ölberg“ von Ludwig van Beethoven (1803) und „Des Heilands letzte Stunden“ (1834/35) von Louis Spohr.

Um die Jahrhundertwende verschwand die Passion als musikalische Gattung im protestantischen Kirchenraum, in der katholischen Kirche hatte die responsorial-lateinische Passion bis zum zweiten Vatikanischen Konzil (1960-1965) weiterhin einen festen Platz in der jährlichen Karwoche.⁸⁵

Die Kirchenchöre und die Chöre der Lateinschulen wurden immer weniger und lösten sich auf. Auch die Organisten, die Kantoren und die Kantoreien traten, wahrscheinlich durch den Geist der Aufklärung, immer mehr in den Hintergrund.⁸⁶ Bis auf den Leipziger Thomaner- und

⁷⁸ von Fischer; 1997, S. 113

⁷⁹ Massenkeil; Band 10,1; 1998; S. 223

⁸⁰ MGG; 2006; Sachteil 7/2 ; Artikel: Passion; Werner Braun; Spalte 1487

⁸¹ Blume, 1965, S. 208

⁸² von Fischer; 1997, S. 112

⁸³ Blume, 1965, S. 208

⁸⁴ von Fischer; 1997, S. 113

⁸⁵ von Fischer; 1997, S. 112

⁸⁶ Blume, 1965, Artikel: Verfall und Restauration; Autor: Georg Feder; Seite 219

den Dresdener Kreuzchor gab es keine nennenswerten Chöre, die im Bereich der Kirchenmusik tätig waren. Stattdessen verwandelten sich die bestehenden Organisationen in Männerchöre und Gesangsvereine. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es eine Blüte der Singakademien. Dazu ein Zitat aus den Satzungen des Jahres 1816 der Berliner Singakademie, gegründet 1791:

„Die Singakademie ist ein Kunstverein für die ernste und heilige Musik, besonders für die Musik im gebundenen Stil.“⁸⁷

Die Musik wurde immer mehr in Konzertsälen aufgeführt und wanderte so vom Kirchenraum ab. Dazu kommt, dass auch das Virtuosenstum aufblühte und andere Konzertformen populärer wurden. So gab es zum Beispiel das Concert Spirituel, in dem große Orchester- und Chorkonzerte, vor allem Oratorien, aufgeführt wurden.⁸⁸

1829 setzte Felix Mendelssohn Bartholdy mit der Wiederaufführung bzw. Wiederentdeckung der Matthäuspassion von Bach einen musikgeschichtlichen Meilenstein. Hiermit trug er mit zu einer beginnenden Bach-Rezeption bei, die ihresgleichen sucht. Im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzerts der Karl Friedrich Zelter Berliner Sing-Akademie wurde die Matthäuspassion, wenn auch gekürzt, aufgeführt.⁸⁹ Man beschränkte sich auf neun Choräle und sieben Solostücke. Damit erreichte Mendelssohn Bartholdy eine Dramatisierung und Straffung des übermächtigen Werkes. Fanny Mendelssohn berichtete folgendes:

„Die tiefste Stille, die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung, man hörte nur einzelne Äußerungen des tief erregten Gefühls.“⁹⁰

Mendelssohn erreichte mit seiner (Wieder-)Aufführung auch eine „Entkonfessionalisierung“ des bis dahin rein protestantisch angesehenen Bach. Indem er die Aufführung in einen Konzertsaal verlagerte, galt Bachs Musik ab diesem Zeitpunkt als Kulturgut beider Konfessionen.⁹¹

Laut Georg Feder,⁹² „verfällt“ die evangelische Kirchenmusik nach Bach, er weist aber darauf hin, dass man ganz klar zwischen einem Verfall und einem naturgemäßen „Geschmackswandel“ unterscheiden muss.⁹³ Die geistliche Musik wurde prinzipiell für das Publikum uninteressanter, die weltliche Musik, in Gestalt von Theater- und Konzertmusik wurde attraktiver und fing an, das Interesse aller Musikinteressierten auf sich zu ziehen.⁹⁴ Auch die kirchlichen

⁸⁷ Blume, 1965, Seite 219/220

⁸⁸ Blume, 1965, S. 220

⁸⁹ von Fischer; 1997, S. 113

⁹⁰ von Fischer; 1997, S. 113

⁹¹ von Fischer; 1997, S. 114

⁹² Blume, 1965, S. 216

⁹³ Blume, 1965, S. 217

⁹⁴ Blume, 1965, S. 218

Institutionen trugen ihren Anteil an diesem „Verfall“, wie das zuvor angeführte Zitat zur Änderung des liturgischen Vortrags gezeigt hat.

1869 war der Bachbiograph Philipp Spitta der Meinung, dass es „eine eigentliche Gattung von Kirchenmusik gar nicht mehr gibt“⁹⁵. Im selben Jahr formuliert Hermann Deiters die Situation genauer: „... was der Gottesdienst aller Confessionen von Musik in seinem Dienste verwendet, gehört entweder alter, ehrwürdiger Überlieferung an, oder wenn es neuerer Zeit seine Entstehung verdankt, ist es künstlerisch betrachtet von durchaus untergeordneter Bedeutung.“⁹⁶ Hier spielt er wahrscheinlich auf die Bestrebungen um das Jahr 1850 an, wo Passionen von Orlando di Lasso und Tomás Luis de Victoria veröffentlicht wurden, um sie für den liturgischen Bereich zu verwenden.⁹⁷ Die Passionen Bachs waren teilweise zu komplex und für den eigentlichen Kirchengebrauch nicht wirklich verwendbar. Als weiteres Beispiel führt Kurt von Fischer die Passionen von Heinrich Schütz an. Philipp Spitta arbeitete 1885 an der ersten großen Schütz Ausgabe mit.⁹⁸ Es ist also zu erkennen, dass sich die Kirchenmusik eher mit der Vergangenheit befasste und auch die Institution Kirche an sich, kein wirkliches Interesse daran hatte, diese Musik zu fördern.

Im 19. Jahrhundert änderte sich durch die Aufklärung auch die grundsätzliche Haltung zur Kirchenmusik. Sie sollte vor allem „erbaulich“ sein, was bedeutet, dass sie zur „Erregung andächtiger Gefühle, seien sie nun mehr sentimentaler oder mehr erhebender Natur“, beitragen sollte.⁹⁹ Man legte auch darauf Wert, dass die Musik für alle zugänglich und verständlich sein sollte. Nicht nur Latein- und Musikkenner sollten die Musik verstehen. Georg Feder beschreibt diesen Stil als „Edle Simplizität und Würde“.¹⁰⁰

Die Kirchenmusik wanderte immer weiter aus dem Kirchenraum heraus und so verschwammen auch die Gattungsgrenzen zwischen liturgischer Musik und Kirchenmusik.¹⁰¹ In Folge trug dies alles auch dazu bei, dass ein größeres Interesse an außerliturgischer religiöser Musik bestand. Als Beispiel sei hier das Werk Joseph Haydns „Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ genannt. Er komponierte dieses Werk 1785 als Auftragswerk für einen Karfreitagsgottesdienst, trotzdem lässt es sich gattungstechnisch nicht einordnen. Kurt von Fischer bezeichnet die Komposition Haydns als „zwischen Passion, Passionsmotette und Passionsoratorium“ stehend.¹⁰²

⁹⁵ Imogen Fellingner, „Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“; in: Geistliche Musik, Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, Hsg. Constantion Floros,... Laaber-Verlag, 1985; Seite 223

⁹⁶ Fellingner, 1985; Seite 223

⁹⁷ von Fischer; 1997, S. 114

⁹⁸ von Fischer; 1997, S. 115

⁹⁹ Blume, 1965, S. 221

¹⁰⁰ Blume, 1965, S. 221

¹⁰¹ Fellingner, 1985; Seite 223

¹⁰² von Fischer; 1997, S. 116

Die Passion verkümmerte im 19. Jahrhundert zusehends, die Kantaten und vor allem die Passionskantaten drängten immer mehr in den Vordergrund. Als ein Hauptargument dafür erwähnt Friedrich Blume die Realität der biblischen Passionserzählung.¹⁰³ Anscheinend wollten die Menschen eher „verschwommene Nachdichtungen“¹⁰⁴, als die Realität der biblischen Texte.

Neben der Wiederentdeckung und Förderung der Musik von Bach und Schütz wurde als idealer Stil der Kirchenmusik, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr in den Vordergrund rückte und auch noch am Beginn des 20. Jahrhunderts äußerst aktuell gewesen ist, der a-cappella Stil angesehen.¹⁰⁵

2.6 Das 20. Jahrhundert

Als erste wichtige Arbeit der Passionskompositionen des 20. Jahrhunderts möchte ich die „Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus für gemischten Chor a cappella“ (op. 6) von Kurt Thomas anführen. Als historisches Vorbild seiner Komposition, die 1926 geschrieben und 1927 in Berlin uraufgeführt worden ist, gilt Leonhard Lechners Johannes-Passion aus dem Jahr 1594.¹⁰⁶ Textliche Grundlage sind Kapitel 14 und 15 des Markusevangeliums, zusätzlich dazu verwendete er zwei Strophen aus Liedern des 16. und 17. Jahrhunderts¹⁰⁷ („Jesu, deine Passion will ich jetzt bedenken“ und „Wir danken dir, Herr Jesu Christ.“). Die erzählenden Passagen und Worte des Soliloquenten werden oft von einem Chorsatz des zwei- oder vierstimmig gesetzten Chores übernommen:¹⁰⁸

„Die Stimme des Hohenpriesters wird durch Männerstimmen, die des Pilatus durch vier mittlere Stimmen (Tenöre und Alte), die der Mägde durch Frauenstimmen charakterisiert; die Reden Christi werden im meist homophon gefügten Doppelchor zu feierlich-erhabener Klanglichkeit emporgeführt.“¹⁰⁹

Thomas geht es vor allem um die „leidenschaftliche Darstellung des Geschehens“ und die „seelische Anteilnahme des Hörers.“¹¹⁰ Er beschließt die Komposition mit dem 39. Vers aus Markus 15: „Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen!“ Laut Adam Adrio ist es das erste Werk, welches den a-cappella Stil dieser Zeit manifestiert und „den Bereich der unbegleiteten Chormusik wieder in den Gesamtstrom der musikalischen Entwicklung zurück-

¹⁰³ Blume, 1965, S. 242

¹⁰⁴ Blume, 1965, S. 242

¹⁰⁵ Blume, 1965, S. 261

¹⁰⁶ Blume, 1965, Erneuerung und Wiederbelebung; Adam Adrio; S. 311

¹⁰⁷ von Fischer; 1997, S. 118

¹⁰⁸ Massenkeil; Band 10,2; 1998; S. 265

¹⁰⁹ Blume, 1965, S. 312

¹¹⁰ Blume, 1965, S. 311

führt.“¹¹¹ Zusätzlich zu dieser Passionsmusik komponiert Thomas 1930 noch ein Weihnachtssoratorium und ein Auferstehungssoratorium. Er vertont also, ähnlich zu Heinrich Schütz, die drei „Hauptereignisse“ der christlichen Religion.¹¹²

Hugo Distlers „Choralpassion für 5-stimmigen gemischten Chor a-capella“ aus dem Jahr 1932 möchte ich als zweites Werk kurz betrachten. Textlich verwendet er alle vier Evangelien, wie vorher schon erwähnt eine sogenannte Evangelienharmonie.¹¹³ Auch dieses Werk ist im a-capella Stil komponiert.¹¹⁴ Distler bezieht sich auf Schütz, der die Reden der Einzelpersonen einstimmig vertont.¹¹⁵ Zusätzlich zu den Evangelientexten verwendet er z. B. den Choral „Christus, der uns selig macht“ und setzt diesen als cantus firmus aller acht Choralmotetten ein.¹¹⁶

Natürlich gab es während des Zweiten Weltkrieges vor allem in Deutschland wenig bis gar keine Passionsvertonungen. Als einzigen Komponisten dieser Zeit möchte ich Hans Friedrich Micheelsen (1902 – 1973) erwähnen, welcher 3 Passionen schrieb. Die Markuspassion lehnt sich an die oratorische Choralpassion von Schütz an, wogegen seine Johannes- und Matthäuspassion der Motetten- und Figuralpassion zugeordnet werden können.¹¹⁷

Als eines der ersten Werke welches nach dem Zweiten Weltkrieg im „kirchenmusikalischen“ Bereich entstanden ist, möchte ich Frank Martins „Golgotha“ anführen. Er schrieb dieses Passionsoratorium für Soli, Chor und Orchester in den Jahren 1945/48 und verwendete textlich den Matthäusbericht vom Verrat des Judas bis zum Tod Jesu.¹¹⁸ Kurt von Fischer erwähnt auch eine außermusikalische Anregung, welche auf Martin Einfluss hatte: die Radierung von Rembrandt mit dem Titel: „Die drei Kreuze“.¹¹⁹ Anstelle von Arien und Chorälen verwendete der Komponist Texte des Kirchenvaters Augustinus. Er beschließt sein Passionsoratorium mit dem Auferstehungstext aus dem 1. Korintherbrief 15,55: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“¹²⁰

Im Jahr 1947 schrieb der damalige Dresdner Kreuzkantor¹²¹ Rudolf Mauersberg eine doppelchörige „Lukas – Passion“¹²² in rein chorischer Besetzung.

Das wichtigste Werk dieser Zeit ist der „Passionsbericht des Markus“ für Chor a-capella, von Ernst Pepping (1901 – 1981).¹²³ Er komponierte die Passion, welche als eines der Haupt-

¹¹¹ Blume, 1965, S. 313

¹¹² Massenkeil; Band 10,2; 1998; Seite 266

¹¹³ von Fischer; 1997, S. 118

¹¹⁴ Massenkeil; Band 10,2; 1998; S. 267

¹¹⁵ von Fischer; 1997, S. 119

¹¹⁶ Blume, 1965, S. 313

¹¹⁷ Blume, 1965, S. 316

¹¹⁸ von Fischer; 1997, S. 126

¹¹⁹ von Fischer; 1997, S. 126

¹²⁰ von Fischer; 1997, S. 126

¹²¹ Massenkeil; Band 10,2; 1998; S. 277

¹²² Blume, 1965, S. 319

¹²³ Massenkeil; Band 10,2; 1998; S. 277

werke der evangelischen Kirchenmusik dieses Jahrhunderts gilt¹²⁴, in den Jahren 1949/50. Laut Adam Adrio nimmt dieses Werk eine hervorragende Stellung in der Kirchenmusik ein, da es die Linie der Tradition der mehrstimmigen Motettenpassion von Kurt Thomas fortsetzt.¹²⁵

Ergänzend zum Passionsbericht nach Matthäus verwendet er Texte aus dem Neuen und Alten Testament als betrachtende Momente. Genau wie Rihm später verwendet auch er den Text: „Fürwahr, er trug unsere Krankheit.“, aus dem Jesajabrief.¹²⁶ Als einen Moment des Innehaltens setzt Pepping zwischen die beiden Passionsteile zwei motettisch vertonte Texte: „Bleibe bei uns“ (Luk 24, 29) und „Ich bin bei euch“ (Matth. 28, 20), welche beide in der nachösterlichen Zeit angesiedelt sind.¹²⁷

Kurt Fiebig knüpft mit seiner Markuspassion (Uraufführung: 1952) an die Tradition der Choralpassion an. In seinem 5-teiligen a-capella Werk vertont er den Bericht des Evangelisten und die Reden der Einzelpersonen unbegleitet, einstimmig-rezitativisch, die Worte Jesu allerdings vertont er chorisches.¹²⁸

Als eines der Hauptwerke im Bereich der „geistlichen“ Musik im 20. Jahrhundert möchte ich nun die Passion „Passio et mors Somini Iesu christi secundum Lucam – Das Leiden und Sterben unseres Herrn Jesus Christus nach Lukas“ von Krzysztof Penderecki näher betrachten. Außer dem hohen Stellenwert, den dieses Werk im Kanon der Musik im 20. Jahrhundert einnimmt, komme ich auch darauf in späteren Kapiteln zu sprechen, wenn es um die Passion von Wolfgang Rihm geht.

Das Werk Pendereckis ist sehr groß besetzt. Neben einem Sprecher, einem Knabenchor und drei gemischten Chören verwendet er ein Orchester, welches ohne Oboen und Klarinetten angelegt ist. Zusätzlich zu den Streichern und der üblichen Holz- und Blechbläserbesetzung setzt er noch eine Bassklarinetten, Altflöte, zwei Altsaxophone, Schlagwerk, Harfe, Klavier, Harmonium und Orgel ein. Durch den Einsatz der Chöre sieht man, dass Penderecki den Schwerpunkt auf die gesangliche Ebene legt.

Textliche Grundlage bildet die Lukaspassion, nur dreimal ergänzt er Verse aus dem Johannesevangelium¹²⁹ Zusätzlich dazu verwendet er als kontemplative Momente Abschnitte aus verschiedenen Psalmen, Hymnen und den Klageliedern Jeremias. Außerdem nutzt er, genauso wie Wolfgang Rihm das „Stabat mater“ und Teile aus den Impropien der Karfreitagsturgie. Bei der Auswahl der Sprache bleibt Penderecki traditionellerweise beim Lateinischen.

¹²⁴ Massenkeil; Band 10,2; 1998; S. 277

¹²⁵ Blume, 1965, S. 317

¹²⁶ von Fischer; 1997, S. 125

¹²⁷ von Fischer; 1997, S. 125

¹²⁸ Blume, 1965, S. 319

¹²⁹ Wolfram Schwinger; Krzysztof Penderecki; Schott, Mainz; 1994; S. 274

Das Auffälligste in dieser Passion ist die Verwendung eines Sprechers für die Evangelistenworte. Diese werden „meistens mit orchestralem oder chorischem Hintergrund, also in der Art von Melodramen vorgetragen.“¹³⁰ Sein Werk ist in zwei Teilen angelegt. Insgesamt enthält es 27 Nummern, welche ohne Unterbrechungen durchkomponiert sind. Die Uraufführung fand am 30. März 1966 in Münster statt.¹³¹

Die musikalischen Hauptmerkmale der Passion liegen auf der Verwendung von zwei Reihen, welche aus kleinen Sekund- und kleinen Terzschritten bestehen. Der Zentralton, der Ton, auf den sich Penderecki in der Reihe immer wieder bezieht, ist das g.¹³² Er setzt auch das altbekannte „B-A-C-H“-Motiv ein und verwendet es in seiner Umkehrung, im Krebs, etc. Hier erkennt man einen eindeutigen und offenkundigen Bezug zu dem Komponisten, der so maßgeblich an der Entwicklung der Passionsvertonungen beteiligt war, nämlich Johann Sebastian Bach. Schwinger bemerkt auch beim Einsatz des Knabenchores einen Bezug zu Bach: „Penderecki hat dabei sicher an den Bachschen Knabenchor-Cantus firmus im Eröffnungsschor der Matthäus-Passion gedacht.“¹³³

Ähnlich wie Wolfgang Rihm setzt auch Penderecki immer wieder kontrapunktische Satztechniken ein, um den harmonischen Fortgang zu bereichern und zu verdichten. Als Beispiel ist dafür die Nummer 12 seiner Komposition „Miserere“ genannt, wo er im a-cappella-Stil das „B-A-C-H“-Motiv, welches Teil der zwei verwendeten Reihen ist, zu einem harmonisch dichten Satz komponiert.¹³⁴

Eine weitere Ähnlichkeit zu Rihm sehen wir an der Tatsache, dass auch Penderecki das „Popule meus“, das Improprrium zum Karfreitag vertont. Dies passiert bei Penderecki, nachdem Jesus sein Kreuz auf die Schultern nahm und sich damit zur Schädelstätte bewegt. Interessant ist, dass Penderecki an dieser Stelle den Text aus dem Johannesevangelium verwendet.¹³⁵ Wolfgang Rihm lässt diese Stelle des Textes gänzlich aus, wie ich noch ausführen werde.¹³⁶ Dieser Satz bei Penderecki, den er im Charakter einer Passacaglia vertont, ist wohl für den Chor am Vielfältigsten: „Alle Arten des Chorsatzes kommen vor: homophone Klangflächen (in vertikaler Motivschichtung), polyphone Linearität – gesungen, gesprochen oder geschrien.“¹³⁷ Er lässt also das „ganze Volk“ zu Wort kommen, in allen möglichen Formen und Kombinationen, somit wirkt die Frage: „Popule meus, quid feci tibi?“ von allen an alle gerichtet.

¹³⁰ Schwinger, 1994, S. 274

¹³¹ Schwinger, 1994, S. 274

¹³² Schwinger, 1994, S. 277

¹³³ Schwinger, 1994, S. 278

¹³⁴ Schwinger, 1994, S. 282

¹³⁵ Im Lukasevangelium würde Simon von Kyrene das Kreuz für Jesus tragen

¹³⁶ Siehe Kapitel 4.1.3.

¹³⁷ Schwinger, 1994, S. 284

Die Kreuzigung ist bei Penderecki, ähnlich zu Rihm, im pianissimo-Bereich angesiedelt. Blechbläser, Orgel und die Cellogruppe führen über zur Nr. 18, zum „Crux fidelis“.¹³⁸ Penderecki verwendet dafür eine Arie mit Solosopran und Chor. Bei Rihm hingegen singt der Tenor begleitet von den beiden Altflöten und den Streichern. Den Tod Jesu legt Penderecki ähnlich wie Rihm das Ende der Passion an. Das „Consummatum est“ lässt er vom Knabenchor singen und multipliziert so ein Einzelschicksal auf das Schicksal von vielen und geht sogar so weit, dass er quasi einen „Blick in die Zukunft“ wirft.¹³⁹

2.7 Zusammenfassung

Anhand dieser Darstellung zur Passionsgeschichte lässt sich folgender Weg der Tradition abbilden. Zu Beginn war es eine rein kirchliche Angelegenheit, die Passion darzustellen. Der Diakon trug den Passionstext in unterschiedlichen Stimmlagen vor. Die Teilnahme der Gemeinde war weder erwünscht noch vorgesehen. Es ging um das reine „Darstellen“ der Passion. Ab ca. 1450 wurden Passionen mehrstimmig vertont.¹⁴⁰ Es ergaben sich also vielfältigere Ansätze, um die Passion darzustellen und so vielleicht auch die Gemeinde miteinzubeziehen.

In weiterer Folge, ab ca. 1500 beginnt die Unterteilung in die unterschiedlichen Typen der Passion. Vor allem die responsoriale Passion wurde populär und wurde vor allem durch Heinrich Schütz geprägt. Es wurde auch immer mehr auf die Vertonung der Turbae, der mehrstimmigen Volkschöre, Wert gelegt.

Während des 17. Jahrhundert trennten sich die Konfessionen bezüglich der Passionsvertonungen. Während man im katholischen Raum weiter an der responsorialen Passion festhielt, entwickelten sich im evangelischen Raum die Vertonungen zur oratorischen Passion hin. Äußerst wichtig ist hier die Einführung von nicht biblischen Texten als Arien oder auch die Einbindung der Gemeinde durch den Einsatz von Gemeindeliedern. „Das Volk“ wird also tatsächlich in das Geschehen miteinbezogen. Die wirkliche Erneuerung findet allerdings erst bei Thomas Selle und Johann Theile statt. Mit deren Vorgehen, kontemplative Abschnitte in der Passion einzusetzen, beginnen sie eine Tradition, die für die nächsten Jahrzehnte Usus werden sollte.

Als Folge dieser Entwicklung ist auch das Passionsoratorium zu sehen, welches die freieste Form der Passionsvertonungen darstellt. Vor allem die Texte von Hunold und Brockes wurden sehr oft, unter anderem von Telemann, vertont. Zu dieser Zeit passiert auch der Ort-

¹³⁸ Auch bei Wolfgang Rihm ist das „Crux fidelis“ als Satz Nr.18 zu finden

¹³⁹ Schwinger, 1994, S.288

¹⁴⁰ Entdeckung des Füssener Traktats

wechsel der Passion, sie wandert aus dem kirchlichen Raum in den Konzertsaal. Johann Sebastian Bach führt die Tradition weiter und komplettiert sie durch seine eigenen kompositorischen Fähigkeiten.

Im 18. Jahrhundert gehen die Komponisten, allen voran Graun, einen neuen Weg. Es werden nun auch nicht-liturgische Inhalte eingesetzt. Somit wird Dichtung, Musik und Glaube in einer ganz speziellen Art und Weise verbunden. Die Passion wanderte weiter aus dem Kirchenraum, hinein in den Konzertsaal und fand mit der Wiederaufführung der Matthäuspassion von Bach, durch Mendelssohn Bartholdy 1829 ihren Höhepunkt. Ab dieser Zeit könnte man sagen, dass die Passion in den „normalen“ Konzertbetrieb mit aufgenommen und nicht mehr als etwas „rein“ Kirchliches angesehen wurde.

Während des 19. Jahrhunderts gab es immer wieder Bestrebungen, die „alte“, traditionelle Musik wieder aufzubauen (Cäcilianismus). Diese Bestrebungen wurden belohnt. Ab Ende des 19. Jahrhunderts bis hinein in das 20. Jahrhundert sah man den a-cappella Stil als neues Klangideal und komponierte nach diesem Maßstab. Exemplarisch für diesen „neuen alten“ Stil sind die Passion von Kurt Thomas (1926) und die Vertonung von Hugo Distler aus dem Jahr 1932. Diese beiden Komponisten setzen Choralvertonungen mit kontemplativem Charakter ein.

Die wichtigsten Passionen, welche nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, komponierten Ernst Pepping (1949/50) und Krzysztof Penderecki (1965). Eine kurze Analyse habe ich schon im vorherigen Kapitel angeführt. Man kann sagen, dass Wolfgang Rihm direkt an diese Tradition anschließt, sei es durch die Verwendung von einem charakteristischen Intervall (die kleine Sekund) oder durch die Verwendung von kontrapunktischen Satztechniken.

Im nächsten Kapitel komme ich nun zum eigentlichen Thema meiner Arbeit. Die vier Komponisten, darunter auch Wolfgang Rihm, dessen Werk ich ausführlich beleuchten werde, haben die Aufgabe bekommen, Passionen im „Sinne von Bach“ und „der Tradition“ zu schreiben. Durch die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe gelang es manchen „besser“, manchen „weniger gut“, dieser Tradition zu folgen, sie zu brechen oder gar neu zu schreiben.

3 Passion 2000: Eine Entstehungsgeschichte

3.1 Einleitung

Wolfgang Rihms Werk „Deus Passus: Passions-Stücke nach Lukas“ ist ein Auftragswerk zum Projekt Passion 2000 anlässlich Johann Sebastian Bachs 250. Todestag. Die Internationale Bachakademie Stuttgart lud neben Wolfgang Rihm (Deutschland) auch Sofia Gubaidulina (Russland), Osvaldo Golijov (Argentinien) und Tan Dun (China/USA) ein, die Passionsberichte der vier Evangelisten neu zu vertonen. Ziel war es, sich mit dem Gattungsbereich der Passion im 21. Jahrhundert zu beschäftigen und die Frage nach einer neuen, eigenen Musiksprache für diese zu beantworten. Helmut Rilling, der künstlerische Leiter der Bachakademie Stuttgart bringt die Intention hinter diesem Projekt auf den Punkt:

*"Bachs Musik als Auslöser für Neue Musik, als Brücke in unsere jetzige Zeit, als Dialog der Kulturen."*¹⁴¹

Somit entstanden vier Werke aus unterschiedlichen Kulturkreisen, mit unterschiedlichen Zugangsweisen und geprägt durch unterschiedliche Konfessionen. Dies alles legt den Schluss nahe, dass es um ein weitemspanntes und globalisiertes Konzept geht. An späterer Stelle wird klar, dass dieses Unterfangen gelungen ist.

3.1.1 Water Passion after St. Matthew (Tan Dun)

Die „Water Passion after St. Matthew“ von Tan Dun stellt eine Besonderheit dar, weil er neben seiner nicht christlichen Herkunft auch das kleinste Ensemble der vier Komponisten verwendet, insgesamt 32 Mitwirkende. Anders als Rihm und Gubaidulina vermeidet er die Klangfarbe eines westlichen Symphonieorchesters. Neben etlichen autobiographischen Zügen besteht aber durchaus ein Zusammenhang mit dem westlichen Kulturkreis. Er bezieht sich immer wieder auf Bach, seine Passionstradition und seine immense Vorbildwirkung:

„Am Anfang fühlte ich mich fast schuldig, nach Bach auch ein solches Stück zu schreiben, weil die Bachsche Matthäus - Passion eigentlich so etwas wie mein Frühstückskaffee ist, ja eigentlich der Anfang meiner Reise. Und dann habe ich über meine eigene Geschichte nachgedacht, meine Zeit als Reisbauer, meine Unzufriedenheit während der Kulturrevolution und nach der Revolution die zerstörten Tempel und Kirchen. Ganz unerwartet wurde ich

¹⁴¹ Artikel „United Colors of Bach“, Autor: Claus Spahn, 14.09.2000, DIEZEIT online, 38/2000

*dann mit Bach und seiner Passion, sowie der Figur Jesus Christus vertraut gemacht. Und plötzlich war mir klar: Das ist es; du musst deine eigene Geschichte verarbeiten.*¹⁴²

Tan Dun gliedert seine Passion in 2 Teile zu je vier Sätzen und konzentriert sich auf verschiedene Lebensstadien Christi. Textlich kommt neben dem Passionsbericht nach Matthäus auch noch die Taufe Jesu und die Versuchung in der Wüste hinzu. Zusätzlich dazu verwendet Dun als Bindeglied zwischen den einzelnen Sätzen auch von ihm selbst verfasste Textpassagen, die autobiographisch zu deuten sind. Vorgetragen wird der Text von zwei Solisten und einem gemischten Chor. Wie der Name schon sagt, ist das Element Wasser in nahezu allen Sätzen seiner Passion präsent. Folgend ein Zitat aus der Südwest-Presse, anlässlich der Uraufführung am 11. 09. 2000 in Stuttgart:

*„Wasser, das ist Ursprung des Lebens, Schöpfung, Geburt. Kommt aus dem Himmel, verdunstet in der Atmosphäre. Ein Symbol für die Auferstehung und das ewige Leben. Der Buddhist Tan Dun hat so für seine Passion mit Texten hauptsächlich aus dem Bericht des christlichen Evangelisten Matthäus ein gewissermaßen ökumenisches Klang - Element gefunden.“*¹⁴³

Eine weitere, etwas kritischere Rezension stammt aus der Berliner Zeitung: *„Theologisch hat überhaupt nichts mehr einen Sinn: Es wird kategorisch nicht mehr gelitten; die Geschichtlichkeit des Ereignisses – Gott kommt in die Welt; der Grund und Kern der Erzählung – ist völlig eliminiert. Das Einzigartige der Geschichte erscheint in einer zeitlosen Metaphorik der vier Elemente, vor allem des Wassers, aufgehoben, die Auferstehung geht im Bild des Wasserkreislaufs und der ewigen Wiedergeburt unter.“*¹⁴⁴

3.1.2 La Pasión Según san Marcos (Osvaldo Golijov)

„La Pasión Según San Marcos“ von Osvaldo Golijov ist die nächste außergewöhnliche Passionsvertonung. Hier erkennen wir die wahrscheinlich stärkste Interkulturalität. Der Argentinier Golijov verwendet in seiner Passionsvertonung ein eigens von ihm zusammengestelltes Ensemble, das Orquesta la Pasión, welches Instrumente sowohl aus dem südamerikanischen Raum, als auch aus dem europäischen Raum verwendet. Als Textgrundlage dienen Kapitel 14 und 15 des Markusevangeliums (in spanischer Übersetzung), Passagen aus den Klageliedern Jeremiahs, ein Gedicht von Rosalía de Castro, einer galizischen Schriftstellerin und Verse aus dem Kaddisch, dem jüdischen Totengebet. Bei der Verwendung des Kad-

¹⁴² Lutz Riehl, Neue Wege zur Passion; Die Passion Christi in der Musik der Gegenwart am Beispiel des Projektes Passion 2000; in Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Reihe Musikwissenschaft, Band 2; Marburg, 2009, S. 321

¹⁴³ Riehl, 2009, S. 338

¹⁴⁴ Artikel „In der Geisterbahn. Gibt es Erlösung nur noch vom Sinn? Zu den vier Uraufführungen neuer Passions-Vertonungen in Stuttgart“, Autor: Klaus Georg Koch, 11.09.2000, Berliner Zeitung, Seite 14

disch sehen wir seine Verbindung zum jüdischen Glauben, mit dem er aufwuchs. Osvaldo Golijov über die Übersetzung des Bibeltextes:

„Ich habe mit 10 oder 11 verschiedenen Übersetzungen des Markus-Evangeliums ins Spanische gearbeitet, von der allerwissenschaftlichsten bis hin zur allerpopulärsten. Einige davon hat meine Schwester, einige mein Schwiegervater oder ich selber gesammelt, andere sind solche, die man in den Kirchen der Armen umsonst bekommt oder Behinderte in Argentinien im Zug verkaufen. Ich wollte den Text übersetzen in eine gesprochene halb - afrikanische, halb - spanische Sprache.“¹⁴⁵

In jedem der 34 Teile seiner Passion verwendet er unterschiedliche Musikstile, von afrikanischer Musik über lateinamerikanische Musik bis hin zum Flamenco und dem gregorianischen Choral.¹⁴⁶ Dies brachte ihm zum Teil harsche Kritik ein, wie man am folgenden Zitat aus der nmz (neue musikzeitung) in der Oktober Ausgabe 2000 lesen kann:

„Komponierte Folklore ist weder Folklore noch Konzertmusik, sondern landet – zumal in dieser kitschigen Mischung aus Tanzpalast und Popsongs – im Niemandsland des Crossover. Golijovs Passionsmusical besitzt nichts von Aufruhr, von Schmerz und der rituellen Anarchie der synkretischen afroamerikanischen Kultur, sondern eignet sich als gezähmte schwarze Messe geradewegs für den Broadway, wo es wohl auch landen wird.“¹⁴⁷

Eine etwas neutralere Meinung finden wir in der Frankfurter Rundschau: *„Golijov inszeniert ein Passionsspiel. Er visualisiert die Charaktere auf der Bühne, lässt tanzen, bewegt seine Chöre. Natürlich assoziiert der Südamerikaner die Leiden unter Pinochet, sieht Che Guevara, der seinen Tod ebenso selbstverständlich angenommen habe wie Jesus, in der Rolle des Erlösers und verweist darauf, dass bolivianische Milizen, die Guevara an die CIA verraten haben, ihm die Locken als Reliquie abschnitten.“¹⁴⁸*

3.1.3 Johannes – Passion (Sofia Gubaidulina)

Sofia Gubaidulina vertonte den Passionsbericht nach Johannes. Ihre „Johannes-Passion“ ist durch eine tiefe Religiosität geprägt. Gubaidulina ist streng gläubige Christin und vereinigt in sich auch Einflüsse des russisch-orthodoxen Glaubens. Zur Aufführung ihres Werkes benötigt man das größte Ensemble, verglichen mit den anderen Passionen, bestehend aus vier Gesangssolisten, zwei Chören und einem Orchester mit 90 Musikern. Zusätzlich dazu bindet sie auch Orgel, Klavier und Synthesizer mit ein. Als textliche Grundlage verwendet Gubaidu-

¹⁴⁵ Riehl, 2009, S. 230

¹⁴⁶ Riehl, 2009, S. 223

¹⁴⁷ Riehl, 2009, S. 227

¹⁴⁸ Artikel: „Glauben an Jesus und Che Guevara“, Autor: Axel Brüggemann, 13.09.2000, Frankfurter Rundschau, S. 27

lina Auszüge aus dem Passionstext und der Offenbarung des Johannes. Ihre Entscheidung, den Text von Johannes zu wählen, erklärt sie folgendermaßen:

„Ich muss sagen, dass ich das Johannesevangelium immer am meisten geliebt habe, und für mich ist es sehr wichtig, diese Liebe zu zeigen. Ich liebe Jesus so, wie ihn Johannes beschrieben hat. ... Johannes aber setzt den Akzent auf das Verhältnis zwischen Jesus und seinem Vater, und das ist für mich besonders wichtig, weil es hier eigentlich um die Existenz im Ganzen, um das Dasein geht. Mir scheint das gerade jetzt in diesem Jahrhundert sehr aktuell zu sein, darum habe ich diese Texte gewählt.“¹⁴⁹

Zusätzlich zur Passion komponierte sie auch ein Osteroratorium, „Johannes-Ostern“, welches am 16. März 2002 in Hamburg uraufgeführt wurde. Schon in ihrer kompositorischen Vergangenheit setzte sie sich mit religiöser Musik auseinander. Dies kommt auch durch die Bezeichnung ihrer Werke: „Introitus“, „Offertorium“, ... zum Ausdruck. Welche Bedeutung das Komponieren speziell dieses Werkes, der Passion, für sie hat, stellt das folgende Zitat dar:

„Ich fühle, dass dieser Auftrag für mich ein zentraler Punkt in meinem Leben ist, ich liebe diese Arbeit sehr, ich habe so viel Neues erlebt in diesem Jahr. Etwas Persönlicheres habe ich mit dieser Person Jesus Christus niemals erlebt.“¹⁵⁰

Neben ihrer tiefen Religiosität unterscheidet sich Gubaidulina auch durch die Verwendung des Textes von den anderen Komponisten. Als einzige der vier KomponistInnen verwendet sie nur biblische Texte: den Passionsbericht nach Johannes und die Offenbarungen des Johannes. Der Text bildet bei ihr die strukturelle Grundlage für die Komposition.¹⁵¹ Auf der einen Seite der Passionsbericht, welcher in der „chronologischen Zeit“ abläuft, rezitativisch vorgetragen wird und die Erde symbolisiert, auf der anderen Seite die Offenbarungen des Johannes, welche die „nicht-chronologische Zeit“, den „Himmel“ darstellen und „farbenfroher“¹⁵² vertont werden. Genau wie bei der Passion Rihms gibt es aber keine Rollenverteilung im herkömmlichen Sinn.

In den Kritiken zur Uraufführung am 1. September 2000 werden immer wieder ihre exemplarisch dargestellte Religiosität und die klare Verständlichkeit ihres Werkes gelobt. Als Beleg dient ein Zitat aus der Heilbronner Stimme vom 10. 09. 2000:

„Man spürt, diese elementare Orchestralgewalt sei echt empfunden. Der nachvollziehbare Rhythmus erleichtert das spontane Hören, so dass die Frage nach der „Grammatik“ dieser

¹⁴⁹ Vgl. Riehl, 2009, S. 130

¹⁵⁰ Riehl, 2009, S. 127

¹⁵¹ Vgl. Riehl, 2009, S. 130

¹⁵² Vgl. Riehl, 2009, S. 131

*Musik in den Hintergrund tritt. Das Werk erreicht den Hörer direkter als Pärts Johannes- und Pendereckis Lukaspassion.*¹⁵³

Eine weniger positive Rezension vom 11. 09. 2000: *„Als Künstlerin ist Gubaidulina weniger glaubwürdig als ein Oberammergauer Herrgottsschnitzer. Sie beutet das Pathos und die Aura der Kunstmusik aus, ohne deren technische und formale Ansprüche zu erfüllen, und auch theologisch ist ihr Werk so primitiv wie die musikalischen Mittel – Heiligtuerei der besonders verkaufsfreundlichen Art.*“¹⁵⁴

¹⁵³ Riehl, 2009, S. 133

¹⁵⁴ Artikel „In der Geisterbahn. Gibt es Erlösung nur noch vom Sinn? Zu den vier Uraufführungen neuer Passions-Vertonungen in Stuttgart“, Autor: Klaus Georg Koch, 11.09.2000, Berliner Zeitung, Seite 14

3.2 Überblick und Vergleich

Ich möchte nun einen Überblick über die bisher vorgestellten Werke geben und auch das Werk von Wolfgang Rihm mit einbeziehen, um eventuelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten aufzuzeigen.

Einer der größten Unterschiede zwischen den vier Werken ist die Sprache. Jeder der Komponisten sowie die Komponistin bleiben zwar ihrer Muttersprache treu, verwenden sie aber anders. Während Sofia Gubaidulina und Tan Dun jeweils bei einer Sprache (russisch und englisch) bleiben, verwendet Rihm neben deutschen Abschnitten auch lateinische Texte. Osvaldo Golijov verwendet zusätzlich zu der spanischen und afrikanischen Übersetzung des Evangelientextes auch ein Gedicht in galizischer Sprache und Teile aus dem Kaddisch, dem jüdischen Totengebet, in aramäischer Sprache.

Nicht nur die Verwendung der Sprache, sondern auch die Musikstile werden unterschiedlich von der Komponistin und den Komponisten eingesetzt. Während bei Golijov von einem „Passionsmusical“ und dem Stil des „Crossover“¹⁵⁵ gesprochen wird kann man bei der Komposition Gubaidulinas von einem konservativeren Standpunkt ausgehen. Schon der Anfang der Johannespassion erinnert an weihrauchgeschwängerte Luft und in Gebet versunkene Menschen. Bei Golijov hingegen ist diese Assoziation schon allein vom verwendeten Instrumentarium nicht möglich. Gubaidulina verwendet neben der Orgel auch noch Glocken, welche uns in einen kirchlichen Raum „entführen“. Golijov hingegen erzeugt durch die Verwendung des Berimbau (Musikbogen aus Nordindien) und verschiedenster Percussion-Instrumente einen dazu komplett gegensätzlichen Raum. Auch bei Tan Dun sehen wir ein eher außergewöhnliches Instrumentarium und somit auch eine sehr spezielle Klangfarbe. Er verwendet vorwiegend Percussion-Instrumente und nur zwei Streichinstrumente (Violine und Violoncello) und umgeht somit komplett den Klang eines „herkömmlichen“ Orchesters. Zusätzlich dazu verwendet er Wasser und Steine als „Instrumente“. Den deutlichsten Bezug zu Bach, betreffend Instrumentarium, finden wir bei Wolfgang Rihm. Gubaidulina und Rihm arbeiten beide mit traditionellen Orchestern, wobei bei Rihm der Einsatz von „älteren“ Instrumenten (Altflöte, Baritonboe) und bei Gubaidulina die Verwendung eines Klaviers (mit zwei Mikrofonen) und der Einsatz eines Synthesizers auffällig sind. Somit kommt Rihm wohl dem Klangideal einer „traditionellen“, an Bach angelehnten Passion, am nächsten.

Eine der wenigen Übereinstimmungen unter der Komponistin und den Komponisten finden wir bei der Verwendung des Chores. In allen Kompositionen finden wir einen vierstimmig gemischten Chor. Allein Gubaidulina verwendet zusätzlich dazu noch einen Kammerchor.

¹⁵⁵ Vergleich Zitat 158 und Kapitel 3.1.2.

Auch bezüglich des Einsatzes von Solisten waren sich alle vier Musikschaaffenden einig. Die Anzahl jedoch schwankt. Während Gubaidulina und Rihm jeweils vier Solisten, also traditionell, einsetzen, verwendet Golijov „verschiedene Solostimmen“¹⁵⁶ und Tan Dun zwei Solisten.

Bezüglich der Textverwendung ergaben sich für mich folgende Schlussfolgerungen:

Sofia Gubaidulina ist die einzige der vier Komponistinnen, die sich rein auf Bibeltex-te bezieht. Neben dem Passionsbericht von Johannes verwendet sie auch die Offenbarung des Johannes und weitere Stellen aus der Heiligen Schrift. Dadurch zeigt sich deutlich, wie tief gläubig sie ist und wie seriös sie mit ihrem Glauben umgeht. Sie versucht nicht durch betrachtende oder „nicht-biblische“ Texte eine Art von Verbindung oder Reflexion zur heutigen Zeit herzustellen, sondern sie verharrt in den „alten“ Schriftstücken der Bibel. Anders hingegen Wolfgang Rihm. Wie ich später bei der Textanalyse zeigen werde, macht er bei der Verwendung der ausgewählten Texte seine eher kritische Ansicht über den Glauben sichtbar. Dies zeigt sich nicht nur bei der Verwendung von Paul Celans *Tenebrae* am Schluss der Komposition, sondern auch während des ganzen Stückes, wo er immer wieder kontemplative Texte einfügt, welche zumeist auf die vorangegangenen Textpassagen reflektieren. Er verkürzt auch viele Textpassagen, um auf die für ihn wesentlichen Stellen der Passion hinzuweisen.

Tan Dun verwendet neben dem Passionsbericht nach Matthäus weitere Texte aus der Heiligen Schrift. Die Abschnitte Matthäus Kapitel 3,11ff (Die Taufe Jesu), Matthäus Kapitel 4,3ff. (Versuchung in der Wüste) und Jesaja 40,3 („Bahnt für den Herrn einen Weg durch die Wüste“) stehen alle in direkter Verbindung zum Titel seines Werkes „Water Passion after St. Matthew“¹⁵⁷ und zu dem von ihm eingesetzten Instrumentarium (Wasser und Steine).

Oswaldo Golijov verfährt in der Verwendung seiner Texte genau so wie bei seiner Auswahl der Instrumente und Musikstile. Neben dem Passionsbericht nach Markus, den Klage- Liedern Jeremiahs und einer Hymne aus den Psalmen 113-118 verwendet er das Gedicht „Farbloser Mond“ von Rosalía de Castro und das Kaddisch, das jüdische Totengebet.

Betrachtet man nun alle vier Kompositionen und behält im Hinterkopf, zu welchem Anlass sie komponiert wurden, gesteht man wohl Wolfgang Rihm in Bezug auf seine musikalische Sprache die engste Verbindung zu Bach zu. Ich werde später bei der musikalischen Analyse darauf zu sprechen kommen. Auch bei der Verwendung der Texte steht er am ehesten in der Tradition Bachs. Rihm setzt ebenso betrachtende Texte ein, wie Bach es in seinen Passionen gemacht hat.

¹⁵⁶ *Passion gedeutet*; Schriftenreihe der Internationalen Backakademie Stuttgart; Bd.12, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, 2000, S.82

¹⁵⁷ *Passion gedeutet*; 2000, S.56

4 Deus Passus, Wolfgang Rihm

4.1 Einleitung

Nun möchte ich zum eigentlichen Werk meiner Betrachtungen kommen: zu Wolfgang Rihms *Deus Passus*. In seinem Oeuvre, welches mehr als 400 Werke umfasst, ist *Deus Passus*, neben dem Oratorium *Dies* aus dem Jahr 1984, das einzig geistliche Werk Rihms. In *Dies* verwendete er Texte von Leonardo da Vinci, Auszüge aus der Bibel und Texte der Totenliturgie. Schon hier wird der skeptische Ansatz Rihms gegenüber dem christlichen Glauben sichtbar:

„Ich habe in „Dies“ den Requiemtext also sozusagen entgottet, von dem Gottesbegriff befreit.“¹⁵⁸

Obwohl er im christlichen Glauben aufgewachsen ist und von diesem auch fasziniert war: *„Also, wenn etwas religionsfähig an mir war, dann war es eine gewisse Anfälligkeit für Inszenierung oder Aufnahmefähigkeit von inszenierter Erhebung. Aber sicherlich nicht die Auseinandersetzung mit einem als persönlich erfahrenen Gott.“¹⁵⁹*, komponierte er seine Passionsvertonung immer mit offenen Fragen, immer mit dem Gedanken im Hinterkopf, diesen Passionsbericht nicht unreflektiert hinzunehmen. Betrachtet man die Partitur von „Deus Passus“, findet man hinzugefügte Fragezeichen im Text, welche Rihm bewusst gesetzt hat.¹⁶⁰ Hier ein Ausschnitt aus einem Interview vom 29. 08. 2000 bezüglich seiner Ansicht zum Glauben und wie er kompositorisch damit umgeht:

„Es ist kein Glaube, der auf Bleifüßen daherkommt, es entsteht alles aus Fragen. Es sind nur Fragen, und deswegen berühre ich die Worte auch nur ganz sanft mit dem Finger, mit der Musik. Das ist ja alles ganz vibrierend und gefährdet. Sicher kann man das auch anders machen, es wurde ja auch oft anders gemacht, aber ich kann das nicht.“¹⁶¹

Die Uraufführung von Rihms „Deus Passus“ fand am 29. 08. 2000 im Beethoven-Saal der Liederhalle Stuttgart unter der Leitung von Helmut Rilling statt. Ausführender Chor war die Gächinger Kantorei, das Orchester war das Bach-Collegium Stuttgart. Die Solisten waren Juliane Banse, Iris Vermillion (Sopran), Cornelia Kallisch (Alt), Christoph Prégardien (Tenor)

¹⁵⁸ Riehl, 2009, S. 27

¹⁵⁹ Peter Sölken, Ein Ort des Leidens – und der Hoffnung?; Stuttgarter biblische Beiträge 53; Verlag katholisches Bibelwerk; 2003; S. 138

¹⁶⁰ Vgl. Studienpartitur, Universal Edition Wien, UE 31703, Korr. X/2000, S. 143

¹⁶¹ Riehl, 2009, S. 31

und Andreas Schmid (Bass). Mit der Uraufführung war es aber nicht getan; es folgten Aufführungen bei den Salzburger Festspielen, aber auch in Luzern und Köln.¹⁶²

Die Uraufführung erfuhr durchgehend positive Kritik. Speziell die Abschlussaufführung der Salzburger Festspiele wurde gewürdigt. In den Salzburger Nachrichten vom 02. 09. 2000 wurde geschrieben:

*„Kein pyrotechnischer Abschluss der Festspiele, kein Knall und keine (Selbstbewei-) Räucherung. Statt dessen mit ‚Deus Passus‘ ein starkes Credo zur Humanität und vor allem zur skeptischen Besinnung.“*¹⁶³

4.1.1 Die Besetzung

Soli: Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton

Gemischter Chor

Orchester: 2 Flöten (beide auch Altflöte in G), 2 Oboen, Englischhorn, Baritonoboe (oder Heckelphon), Fagott, Kontrafagott, 4 Tenorposaunen; Schlagzeug (2 Spieler; eine Mischung aus Röhrenglocken, Gongs, Woodblocks, japanischen Klapphölzern, ...)

6 Violinen I, 6 Violinen II, 6 Violen, 4 Violoncelli, 2 fünfsaitige Kontrabässe

Harfe, Orgel

Dauer: ca. 100 min.¹⁶⁴

Durch die Verwendung dieses Instrumentariums, welches auf Trompeten und Hörner verzichtet, ergibt sich eine eher dunkle und düstere Klangfarbe. Vor allem durch den Einsatz von Altflöten, Baritonoboe und den vier Tenorposaunen konzentriert sich Rihm auf die unteren Register des vorhandenen Tonmaterials und erzeugt so eine Stimmung, welche eher verschleiert als strahlend erscheint.

¹⁶² Vgl. Riehl, 2009 S. 32

¹⁶³ Riehl, 2009, S. 33

¹⁶⁴ Vgl. Studienpartitur, Universal Edition Wien, UE 31703, Korr. X/2000,

4.1.2 Der Text

Der Text wurde von Wolfgang Rihm selbst zusammengestellt und bedeutete für ihn die größte und wichtigste Aufgabe, eine Art von „Vorkomposition“. Die Auswahl und Konzeption dauerte vier Jahre, die Partitur hingegen hatte er in 6 Monaten verfasst.¹⁶⁵

Der Text zu „Deus Passus“ setzt sich wie folgt zusammen:

Der Passionsbericht nach dem Evangelisten Lukas in der Übersetzung Martin Luthers (Ausgabe 1912): Kapitel 22,19 – 24,3 (mit Auslassungen)

Das Buch Jesaja (aus dem Alten Testament, auch in der Luther Übersetzung): Kapitel 53,4 (Nr. 25b)

Texte aus der Römischen Liturgie: Passagen aus der Karfreitagsliturgie und aus dem Graduale Romanum (1909) in lateinischer Sprache; Sätze 2,5,7, 10, 15, 18, 20, 23, 24 (nach: Das vollständige Römische Messbuch, Hrsg. V. Anselm, Schott; Freiburg – Basel – Wien, 1963)

Paul Celan: Tenebrae (aus: Sprachgitter, Frankfurt/Main, 1959)¹⁶⁶

Betrachtet man den Beginn und den Schluss des Werkes, wird sichtbar, dass Rihm hier einen Bogen spannt. Beginnend mit den Worten: „Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird ... Das ist der Kelch, das neue Testament in meinem Blut, das für euch vergossen wird.“¹⁶⁷ und abschließend mit dem Gedicht Paul Celans, in dem es unter anderem heißt: „Es war Blut, es war, was du vergossen, Herr.“ Er stellt also die Vergangenheit, die Leiden, die Kreuzigung und den Tod Jesu in Verbindung mit der heutigen, uns näher liegenden Vergangenheit, den Leiden des Menschen im Holocaust. So erweckt er den Eindruck, dass Jesus einer von vielen war, aber eben auch „einer von uns“, ein menschliches Wesen.

Die Kompositionsweise, nur Teile von Texten zu vertonen, verwendet er auch schon 1976/77 bei den „Hölderlin Fragmenten für Singstimme und Klavier“.¹⁶⁸ Er möchte der Musik Platz geben, sie veranlassen, sich zu entfalten: *„Ich habe Hölderlin-Fragmente komponiert. Keine abgeschlossenen Texte, mit Absicht Vorstufen, Entwürfe, Seismogramme. Musik hatte also Platz, und daher war auch der Text nicht verdrängt von seiner eigenen Perfektion; ...“*¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. Riehl, 2009, S. 26

¹⁶⁶ Programmheft 4. Abo – Konzert der Saison 2007/2008, 15. und 16. März 2008; Hrsg. Internationale Bachakademie Stuttgart

¹⁶⁷ Lukas 22, 19-20 (mit Auslassungen)

¹⁶⁸ Vgl. Riehl, 2009, S. 37

¹⁶⁹ Wolfgang Rihm, Offene Enden; Denkbewegungen um und durch die Musik; Hsg. Ulrich Mosch, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 2002, S. 116

4.1.2.1 *Der Passionsbericht nach dem Evangelisten Lukas*

Das Lukasevangelium ist in der Reihenfolge der Entstehung der dritte der Evangelienberichte¹⁷⁰. Laut Alfons Weiser lässt dieser Bericht von Lukas auch die besten Vergleichsmomente mit den anderen Evangelien zu, weil Lukas das Markusevangelium, welches ca. 10 Jahre vor dem Lukasevangelium entstanden ist, als direkte Vorlage verwendet.¹⁷¹

Bei der Verwendung des Lukasevangeliums konzentriert sich Rihm allein auf die Szenen, die Jesus betreffen, es wird nicht das gesamte Evangelium vertont. Folgende Passagen werden nicht übernommen:

„Das Gespräch Jesu mit seinen Jüngern beim Abendmahl“ (Lk 22,7-18), „Prophezeiung des Verrates und des Leugnens Petri“ (Lk 22,21-38), „Die Ermahnungen Jesu an seine Jünger vor und nach seinem Gebet am Ölberg“ (Lk 22,40.45-46), „Die Malchus-Episode bei Jesu Gefangennahme“ (Lk 22,50-51), „Die Episode um Simon von Kyrene“ (Lk 23,26) und „Die Episode mit den beiden Schächern am Kreuz“ (Lk 3,39-43).¹⁷²

Rihm übernimmt 67 Verse aus dem Passionsbericht nach Lukas. Auch hier verknüpft er den Text und vertont nur 13 Verse ohne Auslassungen.¹⁷³ Lutz Riel vergleicht diesen Vorgang mit der Bildhauerei: „Hier zeigt sich sehr anschaulich, was bei Rihm unter einer „Vor-Komposition“ zu verstehen ist. Ein solches Verfahren ist vergleichbar mit der Bildhauerei; bevor aus einem Steinblock eine Skulptur entstehen kann, muss sie in eine grobe Form gebracht werden. So gesehen ist die Bearbeitung des Textes das Herausschlagen einer ersten gröberen Form, bevor mit der Vertonung die eigentliche „Bildung“ des Werkes einsetzt.“¹⁷⁴

4.1.2.2 *Das Buch Jesaja (aus dem Alten Testament)*

Wolfgang Rihm verwendet Teile aus dem zweiten Hauptteil des Buches Jesaja. Er beschränkt sich dabei auf den vierten und fünften Vers von Kapitel 53 und betont somit die Individualität und das Schuldbekenntnis des „Wir“.¹⁷⁵ Der Text beginnt mit den Worten: „Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen“ Dieser zweite Abschnitt zählt zu den Lesungen am Karfreitag.¹⁷⁶ Als Autor dieses Textes gilt ein anonymes Prophet,

¹⁷⁰ Riehl, 2009, S. 40

¹⁷¹ Alfons Weiser, Der Weg des unschuldig Leidenden (Zur Passionsdarstellung des Lukas); in: Passion gedeutet; Schriftenreihe der Internationalen Backakademie Stuttgart; Bd.12, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, 2000, S.100

¹⁷² Riehl, 2009, S. 41

¹⁷³ Riehl, 2009, S. 41

¹⁷⁴ Riehl, 2009, S. 41

¹⁷⁵ Sölken, 2003; S. 184

¹⁷⁶ Riehl, 2009, S. 46

von der Forschung „Deuterjesaja“ genannt. Geschichtlicher Hintergrund ist die Situation des Babylonischen Exils.¹⁷⁷

4.1.2.3 *Texte aus der Römischen Liturgie (Graduale Romanum)*

Die zweite textliche Ebene, die Rihm neben den Versen der Heiligen Schrift verwendet, ist die der lateinischen Texte, die zumeist der römisch-katholischen Karfreitagsliturgie entstammen.¹⁷⁸ Laut Peter Sölken entstammen die Texte aus dem Römischen Gradualbuch 1909, also noch vor der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils. Er führt das darauf zurück, dass Wolfgang Rihm diese aus der Zeit seines Messdienstes gekannt haben muss.¹⁷⁹

Wolfgang Rihm hat sich sehr bewusst für die Verwendung dieser lateinischen Texte entschieden:

„Ich habe ja auch in dem Bewusstsein diese Texte genommen, die zumeist aus dem Graduale Romanum, also aus der katholischen Karfreitagsliturgie stammen, um der Luther’schen Sprachgewalt eine, zumindest in ihrer dichterischen Qualität nicht unterlegene Sprachkraft, die auch noch, vom Konfessionellen her sozusagen, ökumenisch wirkt, zuzugesellen.“¹⁸⁰

Anders als Krzysztof Penderecki, der 1966 ebenfalls Teile aus dem Graduale Romanum in seiner Lukaspassion vertont, möchte Rihm eine Gegenüberstellung zu dem Text des Evangeliums bewirken. Penderecki verwendet die Texte („Popule meus“, „Cruce fidelis“ und „Stabat mater“) aus einer tiefen Religiosität und als Bekenntnis zur lateinischen Sprache heraus.¹⁸¹ (Die Verwendung dieser Texte wurden auch kurz in Kapitel 2.6.2. dieser Arbeit behandelt.) Wolfgang Rihm verwendete insgesamt neun Texte aus dem Graduale Romanum (mit Kürzungen).¹⁸²

4.1.2.4 *Tenebrae, Paul Celan*

Paul Celan wurde 1920 in Czernowitz (heutige Ukraine) als einziges Kind seiner deutsch-sprechenden jüdischen Eltern geboren¹⁸³ und ist 1970 in Paris durch Freitod gestorben. In

¹⁷⁷ Sölken, 2003; S. 181

¹⁷⁸ Riehl, 2009, S. 48

¹⁷⁹ Sölken, 2003; S. 185

¹⁸⁰ Riehl, 2009, S. 48

¹⁸¹ Riehl, 2009, S. 49

¹⁸² Riehl, 2009, S. 49

¹⁸³ Sölken, 2003; S. 198

seiner Schulzeit war er ein hochbegabter Schüler und erlernte im Laufe der Zeit Rumänisch, Deutsch, Hebräisch, Französisch, Russisch, Latein und Englisch. Sein Vater war strenggläubiger Jude und wollte seinen Sohn auch in dieser Tradition erziehen. Paul Celan aber kämpfte mit dieser Autorität seines Vaters und konnte nicht viel mit dem Glauben anfangen: *„Aber der junge Paul erlebte diesen Tag (Anm.: den Tag seiner jüdischen Konfirmation, seiner Bar-Mizwa) im entgegengesetzten Sinne: als einen Tag der Befreiung von der Verpflichtung, sich den religiösen Geboten unterwerfen zu müssen. Nie mehr, bis an sein Lebensende, hat er aktiv an einem Gottesdienst teilgenommen.“*¹⁸⁴ Zu seiner Mutter allerdings hatte er, wahrscheinlich durch die Tatsache geprägt, dass er ein Einzelkind war, eine tiefe emotionale Bindung.

Im Jahr 1938 reiste er nach Tours in Frankreich, um dort ein Jahr Medizin zu studieren. Einige Jahre später, nämlich 1941, begann die Schreckensherrschaft der rumänischen und deutschen Truppen. Jüdische Tempel wurden niedergebrannt und tausende Juden ermordet. Die Überlebenden wurden gezwungen, einen Judenstern zu tragen und Zwangsarbeit zu leisten. Auch Paul Celan musste Zwangsarbeit verrichten und wollte seine Eltern zur Flucht bewegen. Kurze Zeit später, im Jahre 1942, wurden beide Elternteile deportiert. Er sah sie nie wieder. Im Herbst 1942 erreichte ihn die Nachricht über den Tod seines Vaters im Arbeitslager. Im darauffolgenden Winter erfuhr er, dass seine Mutter durch einen Genickschuss ermordet worden war. Dieses traumatische Erlebnis war prägend für sein weiteres Leben als Mensch und Schriftsteller: *„Das große lyrische Schaffen Celans wird wesentlich durch drei Momente seiner frühen Lebensgeschichte bestimmt: die kaum je nachlassende Trauer vor allem um die geliebte Mutter, die mit anhaltenden Schuldgefühlen verbundene Frage an sich selbst, warum denn gerade er überlebt habe, und schließlich eine zeitweise gelebte und immer wieder poetisch imaginierte Vereinigung mit allen Juden der Welt, den toten wie den lebendigen.“*¹⁸⁵ Neben diesen oben erwähnten Prägungen tritt auch die Problematik der Sprache und somit der Identität ans Licht: *„Mit der Ermordung seiner Eltern war die so geliebte Muttersprache (im wörtlichen Sinne) zu Mördersprache geworden, und es gab nicht nur einen Mörder, sondern ein ganzes Volk potentieller Mörder, das diese deutsche Sprache sprach und dem sie, bei seiner Meisterschaft im Töten, als nützliches Werkzeug diente.“*¹⁸⁶

Neben der „Todesfuge“, welche 1952 entstand, zählt „Tenebrae“ zu seinen wohl bekanntesten Gedichten und ist fester Bestandteil der Lyrik des 20. Jahrhunderts.¹⁸⁷ Die Entstehung von Tenebrae ist zwischen 10. 03. und 08. 10. 1957 anzusiedeln, der Erstdruck erfolgte auch

¹⁸⁴ Wolfgang Emmerich, Paul Celan, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg; 1999; Seite 32

¹⁸⁵ Sölken, 2003; S. 199

¹⁸⁶ Wolfgang Emmerich, 1999, Seite 48

¹⁸⁷ Programmheft: 4. Abo – Konzert der Saison 2007/2008, 15. und 16. März 2008; Josef Häusler, Hrsg. Internationale Bachakademie Stuttgart, Seite 22

1957.¹⁸⁸ Im Jahr 1959 wurde *Tenebrae* im Gedichtband *Sprachgitter* publiziert.¹⁸⁹ Dieser Band ist in vier Zyklen aufgeteilt. *Tenebrae* befindet sich im dritten Zyklus, in dem es vorrangig um die Schattenseiten des Lebens geht und andere Gedichte mit dem Namen: „Schneebett“ oder „Nacht“ angesiedelt sind.¹⁹⁰ Ab den Jahren 1957/1958 setzt sich Celan immer mehr mit dem Judentum auseinander und zwar in einer ganz bestimmten Weise. Wolfgang Emmerich bemerkt eine Tendenz: *„Allerdings gibt es eine Kontinuität eindrucksvoller blasphemischer Gedichte (von „Spät und tief“, 1948, bis zu „Tenebrae“, 1957, fortgeführt in „Es war Erde in ihnen“, 1959 und „Psalm“, 1962), die, zumeist im chorischen Wir-Sprechen der Ermordeten, die Abwesenheit Gottes in der Shoah konstatieren; die den Vorwurf „Ihr lästert!“ annehmen und das ursprüngliche Gebetsverhältnis des Menschen zu Gott provokativ umkehren, wenn es in „Tenebrae“ heisst: Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah (I, 163). Hier äußert sich Celans „hadernde Hiobshaltung“, sein Glauben-Wollen und Nicht-Glauben-Können, das ihn bis an sein Lebensende begleitet.“*¹⁹¹

Paul Celans Gedicht ist der einzige Text, der zur Gänze von Wolfgang Rihm für „Deus Passus“ übernommen wird: *„Dass Rihm in seiner Vertonung von Tenebrae das Gedicht ungekürzt übernimmt, ist gewiss ein Zeichen von Respekt, aber auch werkimmanent folgerichtig: Celans Dichtung kam Rihms Absichten nicht nur inhaltlich, sondern auch mit ihrer verknappeten Sprache, entgegen.“*¹⁹² Lutz Riehl vermutet, dass Rihm *Tenebrae* aus folgendem Grund verwendete: *„Mit der Aufnahme dieses Gedichtes von Celan wird ein besonderer Aspekt der Passionsthematik beleuchtet: die Passion als Leidensbegriff außerhalb einer christlichen Theologie.“*¹⁹³ Und Wolfgang Rihm bestätigt diese Vermutung mit folgender Aussage: *„Ich konnte nicht schließen mit dem Grab. Ein Passionsgeschehen ist heute nicht mehr ein nur religiös abgesichertes, ein in sich geschlossenes, kulturelles Textgeschehen, sondern ein Vorgang, der gerade mich als deutschen Komponisten, der nach dem Krieg geboren ist, in ungeheurer Weise an die eigene Geschichte, in der der ich stehe, erinnert.“*¹⁹⁴

¹⁸⁸ Barbara Wiedemann (Hsg.), Paul Celan, Die Gedichte; Kommentierte Gesamtausgabe; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; 2003, Seite 649

¹⁸⁹ Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.), Celan-Handbuch; Leben-Werk-Wirkung, J.B. Metzler; 2008; S. 72

¹⁹⁰ Jürgen Lehmann, Celan-Handbuch; 2008, Seite 73

¹⁹¹ Wolfgang Emmerich, 1999, Seite 105

¹⁹² Programmheft: 4. Abo – Konzert der Saison 2007/2008, 15. und 16. März 2008; Josef Häusler, Hrsg. Internationale Bachakademie Stuttgart, Seite 22

¹⁹³ Riehl, 2009, S. 59

¹⁹⁴ Programmheft: 4. Abo – Konzert der Saison 2007/2008, 15. und 16. März 2008; Wolfgang Rihm, Hrsg. Internationale Bachakademie Stuttgart, Seite 22

4.1.3 Textanalyse Deus Passus

Nr. 1 (Lukasevangelium)

Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird. (...) Das ist der Kelch, das neue Testament in meinem Blut, das für Euch vergossen wird. (Lk 22,19-20) Auslassungen: 19a, 19c, 20a

Rihms Werk beginnt mit den Einsetzungsworten Jesu, welche auch von katholischen Priestern bei der Wandlung während des Gottesdienstes gesprochen werden. *„Er verzichtet auf die bei Lukas breit angelegte Schilderung des letzten Mahls, die die Vorbereitung, die Mahlhandlung und –worte, sowie die von Jesus im Stil von Abschiedsreden gehaltenen Mahlgespräche beinhalten.“*¹⁹⁵ Im Mittelpunkt dieses Beginns steht Jesus, der bewusst eine Entscheidung fällt, diese annimmt und sie „für uns“ durchführt. Wie schon zuvor erwähnt, stellt der Anfang („... in meinem Blut, das für euch vergossen wird.“) eine thematische Klammer zum Ende der Komposition dar („Es war Blut, es war, was du vergossen, Herr.“), wohin Rihm das Gedicht *Tenebrae* von Paul Celan setzt.

Nr. 2 (Graduale Romanum)

Antiphon zur Communio (Mittwoch der Karwoche):

Potum meum	Mit Tränen
cum fletu temperabam:	mische ich meinen Trank;
quia elevans	Du hast mich erhöht,
allisisti me:	nun aber wirfst Du mich nieder.
et ego sicut faenum arui:	Ich verdorre wie Gras,
tu autem, Domine,	Du aber, Herr,
in aeternum permanes.	bleibst in Ewigkeit. ¹⁹⁶

Bei diesem Text handelt es sich um ein Communio-Antiphon, welches für den Mittwoch der Karwoche verwendet wird. Rihm lässt den letzten Vers aus, und verwendet Verse 10-14 aus dem Psalm 102.¹⁹⁷ Er lässt somit den Vers aus, in dem eine „vertrauende Gewissheits- und Hoffnungsansage“¹⁹⁸ vorhanden wäre: *„Der Schwerpunkt des Communio-Verses liegt auf der*

¹⁹⁵ Sölken, 2003; S. 153

¹⁹⁶ Vgl. Schott, Anselm Hsg., *Das Meßbuch der heiligen Kirche*, Freiburg 1953, S. 299

¹⁹⁷ Riehl, 2009, S. 49

¹⁹⁸ Sölken, 2003; S. 187

*Klage über das erlittene Leid und der im letzten Vers angesprochenen Beständigkeit des Herrn. Rihm verzichtet auf den abschließenden Vers, der die Bitte um Erbarmen formuliert.*¹⁹⁹

Peter Sölken erklärt dazu in seinem Buch: *„Das Buch der Psalmen führt uns in das Seelenleben Jesu, während der Evangelist das äußere Leben und die Lehre des Herrn uns vor Augen stellt.*²⁰⁰ Rihm verwendet diesen Psalm auch als einen thematischen Anschluss und als Bindeglied: *„...hier ist als bindendes Glied die Kelch-Metapher zu sehen. In den Einsetzungsworten ist vom Kelch mit dem Blut des neuen Testaments, mit dem Blut Christi, die Rede. Ein ganz anderer Kelch begegnet uns im Gebet Jesu am Ölberg²⁰¹; zwischen diese beiden Kelche setzt Rihm das Potum meum.*²⁰²

Der Text von Nr. 1, der den „klassischen“ Beginn einer Passion darstellt, beinhaltet eine einfache Beschreibung. Die Beschreibung vom Leib, vom Blut und vom Kelch. In Nr. 2 hingegen wird dieser Trank „mit Tränen gemischt“ und erhält so eine andere Bedeutung. Es wirkt auf mich wie eine Art Vorhersage, dass „die Geschichte“ nicht gut „ausgehen“ wird. Man wird „erhöht“, quasi von Hoffnung erfüllt und dann „nieder geworfen“ und „verdorrt“ schließlich, wie dürres Gras. Rihm stellt für mich sofort zu Beginn dar, in welche Richtung sich seine Komposition bewegen wird. Es wird keine Auferstehung werden, keine Wiederkunft des Herrn. Es wird die Darstellung eines „Deus Passus“: *„Der leidende Gott, der Gott, der gelitten hat, ist für mich die zentrale Figur christlichen Denkens. In ihm unterscheidet sich christliches Denken von vielen anderen Religions-Entwürfen. Die Passion ist der Ort dieses Leidens.*²⁰³

Nr. 3 (Instrumentalsatz)

Nr. 4 (Lukasevangelium)

Und er ging hinaus (...) an den Ölberg (...) und kniete nieder und betete und sprach: Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe! Es erschien ihm aber ein Engel (...) und stärkte ihn. Und es kam, dass er mit dem Tode rang und betete heftiger. Es ward aber sein Schweiß wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde. (Lk 22,39-44) Auslassungen: 39b-41a

¹⁹⁹ Sölken, 2003; S. 187

²⁰⁰ Sölken, 2003; S. 186

²⁰¹ Anmerkung: siehe folgend Nr.4

²⁰² Riehl, 2009, S. 50

²⁰³ Riehl, 2009, S. 52

Auf den Einsetzungsbericht folgt das Gebet Jesu, welches das Ringen um sein Schicksal zeigt, nahezu ganz. „Das Gebet Jesu, das den Messias als Zweifler zeigt, dürfte für Rihm ein besonderes Gewicht haben, da er selbst eine eher skeptische Haltung gegenüber dem Christentum einnimmt.“²⁰⁴ Er nimmt aber wiederum Kürzungen vor und lässt den „abschließenden Erzählstrang des Jünger-Gebets“²⁰⁵ aus. Das Geschehen soll ganz auf Jesus fokussiert sein. Laut Peter Sölken „hebt der Komponist den lukanischen Aspekt der „dunklen Wirklichkeit des Leidens-Müssen“, hervor.“²⁰⁶

Nr. 5 (Graduale Romanum)

Tractus I (Karfreitag):

Domine, audivi auditum tuum,	Herr, ich höre Deine Botschaft
et timui:	und ich erschrecke;
consideravi opera tua,	ich betrachte deine Taten,
et expavi.	Und erbebe:
In medio duorum animalium	Inmitten zweier Geschöpfe
Innotesceris:	machst Du Dich offenbar;
dum appropinquaverint anni,	wenn die Jahre gekommen sind,
cognoseceris:	wirst du erkannt;
dum advenerit tempus,	wenn es an der Zeit ist,
ostenderis.	willst Du Dich zeigen.
In eo, dum conturbata fuerit	Vor Deinem Zorn
anima mea:	muss meine Seele erbeben,
in ira, misericordiae memor eris.	Aber gedenke Deiner Barmherzigkeit. ²⁰⁷

Zwischen dem Gebet Jesu und der Gefangennahme steht der zweite Ausschnitt aus dem Graduale Romanum. „Der Text *Domine, audivi auditum tuum* bildete vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil den ersten Tractus (Gesang nach der ersten Lesung) der katholischen Karfreitagsliturgie.“²⁰⁸ Der Text dieses Tractus wurde in Anlehnung an Aussagen des Propheten Habakuk formuliert.²⁰⁹ Dieses Gebet stellt eine Anrufung an den Herrn dar, „der „inmitten

²⁰⁴ Riehl, 2009, S. 42

²⁰⁵ Sölken, 2003; S. 156

²⁰⁶ Sölken, 2003; S. 156

²⁰⁷ Vgl. Schott, Anselm Hsg., Das Meßbuch der heiligen Kirche, Freiburg 1953, S. 314

²⁰⁸ Riehl, 2009, S. 50

²⁰⁹ Sölken, 2003; S. 188

zweier Lebewesen“ – gemeint sind die beiden Schächer – am Kreuz geopfert wird.“²¹⁰ Wiederum verzichtet Rihm „auf den abschließenden Lobpreis der Herrlichkeit“.²¹¹

Nr. 6 (Lukasevangelium)

Siehe, da kam die Schar; und (...) Judas ging vor ihnen her und nahte sich zu Jesus, ihn zu küssen. (...) Judas, verrätst du des Menschen Sohn mit einem Kuss? (...) Ihr seid, wie zu einem Mörder, mit Schwertern und mit Stangen ausgegangen. (...) Dies ist eure Stunde und die Macht der Finsternis. (Lk 22,47-53) Auslassungen: 47a, 48a, 49-52a, 53a,b

Rihm strafft hier die Erzählung auf das Wesentliche und verzichtet z. B. auf den Ohrabrieb. Er lenkt den Blick wiederum nur auf Jesus und sein Leiden.²¹² Laut Lutz Riehl besitzt der oben genannte Abschnitt Schlüsselfunktion, weil hier die „eigentliche Passion“ beginnt. Narrative Einschübe („Jesus aber sprach zu ihm“...) und bestimmte Textfloskeln entfallen.²¹³

Nr. 7 (Graduale Romanum)

Tractus II (Teil 1, Karfreitag)

Eripe me, Domine,	Rette mich, Herr,
ab homine malo:	vor dem bösen Menschen,
a viro iniquo libera me.	vom gottlosen Menschen befreie mich. ²¹⁴

Rihm verwendet den zweiten Tractus, der in der Karfreitagliturgie vorkommt und setzt ihn zwischen die Gefangennahme Jesu und die Verleugnung durch Petrus. Er reduziert ihn auf die für ihn wesentlichen Aussagen: „Vor dem Hintergrund des „Eripe me, Domine“ erscheint die Reduktion dieses Textes auf seine ersten drei Verse durchaus logisch; in ihnen ist die Hauptaussage des gesamten Textes enthalten: „Entreiß mich, Herr, den bösen Menschen, vom ungerechten Mann befreie mich.“ Der restliche Text stellt in erster Linie eine ausführliche Schilderung der Verräter dar, doch auf diese verzichtet der Komponist.“²¹⁵

²¹⁰ Riehl, 2009, S. 51

²¹¹ Sölken, 2003; S. 189

²¹² Sölken, 2003; S. 157

²¹³ Riehl, 2009, S. 42

²¹⁴ Vgl. Schott, Anselm Hsg., Das Meßbuch der heiligen Kirche, Freiburg 1953, S. 315

²¹⁵ Riehl, 2009, S. 53

Wolfgang Rihm geht es hier anscheinend darum, das Flehen der Menschen in den Vordergrund zu rücken. Wie auch später, bei dem Gedicht „Tenebrae“, bitten auch hier die Menschen um etwas. Sie beten darum, erlöst zu werden von den gottlosen Menschen. Von den Menschen, die sie erniedrigen, sie beschimpfen und verurteilen. Ich sehe hier, wie schon zuvor erwähnt, eine Verbindung zu „Tenebrae“ und somit auch zur Geschichte der Menschen des Holocaust.

Nr. 8 (Lukasevangelium)

Sie griffen ihn aber und führten ihn hin. (...) Petrus aber folgte von ferne. (...) Da sah ihn eine Magd. (...) Dieser war auch bei ihm. (...) Weib, ich kenne ihn nicht. (...) Du bist auch deren einer. (...) Mensch, ich bin's nicht. Wahrlich, dieser war auch mit ihm. (...) Mensch, ich weiß nicht, was du sagst. Und alsbald (...) krächte der Hahn. Und der Herr wandte sich und sah Petrus an. (...) Und Petrus ging hinaus und weinte bitterlich. (Lk 22,54-62) Auslassungen: 54b, 55, 56b, 57a, 58a, 59c, 60a, 61b,c

Die nächste Szene ist die Verleugnung durch Petrus. Nebensächlichkeiten wie der Ort (Lagerfeuer) und die Fragesteller werden nicht erwähnt. Rihm beschränkt sich auf eine schnelle Abfolge der Antworten. Seine Intention erklärt er folgendermaßen: *„Das ist eine der wenigen Stellen, wo der Passionsbericht in eine, für meine Verhältnisse, fast vordergründige Dramatik, d. h. in eine Rollenverteilung gerät.“*²¹⁶ Außerdem wird hier Petrus als nachfolgender Jünger dargestellt („Petrus aber folgte von ferne“), dessen Mut nur bis zur Festnahme Jesu reicht. *„Damit verdeutlicht Rihm aber zugleich einen lukanischen Grundzug der Passion; Jesus muss seinen Weg letztendlich allein gehen.“*²¹⁷

Nr. 9a (Lukasevangelium)

Die Männer aber, die Jesum hielten, verspotteten ihn und schlugen ihn, verdeckten ihn und schlugen ihn ins Angesicht...

Nr. 9b (Lukasevangelium)

... Weissage, wer ist's der dich schlug? (Lk 22,63-64) Auslassung: 64b

Nun wird Jesus vom körperlichen Schmerz getroffen, im Gegensatz zum vorherigen emotionalen Schmerz durch Petri Verleugnung.²¹⁸ Er lässt aber diesen Schmerz passiv über sich

²¹⁶ Riehl, 2009, S. 42

²¹⁷ Sölken, 2003; S. 159

²¹⁸ Sölken, 2003; S. 159

ergehen. Peter Sölken verweist in seinem Buch auf die „blasphemische Pervertierung“ durch die Wachen.²¹⁹

Nr. 10 (Graduale Romanum)

Tractus II (Teil 2, Karfreitag)

Qui cogitaverunt malitias in corde:	Sie sinnen Böses in ihrem Herzen,
tota die constituebant praelia.	den ganzen Tag erregen sie Streit.
Acuerunt linguas suas	Wie die Schlangen
sicut serpentes:	machen sie scharf ihre Zunge,
venenum aspidum	unter den Lippen
sub labiis eorum.	haben sie Natterngift. ²²⁰

Hier platziert Rihm nun den zweiten Teil des Tractus II²²¹. Zwischen der Verspottung und den Verhören, welche von Menschen getätigt wurden, die „nur Bosheit im Herzen sinnen“.²²² Lutz Riehl zu dieser Passage: *„Dieser Textabschnitt verdeutlicht, dass sich die Situation Jesu verdichtet hat; Jesus ist zunächst Verspottungen und später Verhören ausgesetzt, all dies widerfährt ihm zu Unrecht, was spätestens im Verhör durch Pilatus zutage tritt. Die Einfügung dieser die Verräter beschreibende Textpassage ist ebenfalls in den Bereich der Kontemplation einzuordnen.“*²²³ Mit diesem Text gibt Rihm auf die Frage: „Weissage, wer ist’s der dich schlug?“ die Antwort: „Die Menschen, die nur Böses im Sinn haben, die Schlangen.“ Dadurch wird für mich deutlich Bezug auf Petrus genommen, welcher Jesus verleugnet.

Nr. 11 (Lukasevangelium)

Und als es Tag war, sammelten sich die Ältesten des Volks, die Hohenpriester und Schriftgelehrten und führten ihn hinauf vor den Rat: (...) Bist du Christus, sage es uns! (...) Sage ich’s euch, so glaubt ihr’s nicht; frage ich aber, so antwortet ihr mir nicht lass mich doch nicht los. Darum von nun an wird des Menschen Sohn sitzen zur rechten Hand der Kraft Gottes. (...) Bist Du denn der Sohn Gottes? (...) Ihr sagt es, denn

²¹⁹ Sölken, 2003; S. 159/159

²²⁰ Vgl. Schott, Anselm Hsg., Das Meßbuch der heiligen Kirche, Freiburg 1953, S. 315

²²¹ Siehe Nr. 7

²²² Riehl, 2009, S. 53

²²³ Riehl, 2009, S. 53

ich bin's. (...) Was bedürfen wir weiteres Zeugnis? Wir haben's (...) aus seinem Munde. (Lk 22,66-71) Auslassungen: 67a,c 70a,c 71a

Diese Textpassage aus dem Evangelium beinhaltet das Verhör vor dem Hohen Rat. Hier wird nahezu vollständig das Lukasevangelium zitiert. Um eine plastischere Darstellung zu erzielen verzichtet Rihm abermals auf die Erzählereinschübe.²²⁴

Nr. 12 (Lukasevangelium)

(...) Und sie führten ihn vor Pilatus und fingen an, ihn zu verklagen. (...) Pilatus aber fragte: Bist du der Juden König? (...) Du sagst es. (...) Ich finde keine Ursache an diesem Menschen. (...) Er hat das Volk erregt damit, dass er gelehrt hat hin und her (...). (...) Und übersandte ihn Herodes. (Lk 23,1-7) Auslassungen: 1a, 2b-d, 3c, 4a, 5a, 6, 7a,b,d

Mit dem Verhör von Pilatus erreichen wir die dritte Station in der Folge: Verleugnung, Ver-spottung und Verhör.²²⁵ Wiederum filtert Rihm nur den Kern der Darstellung heraus und strafft somit das Geschehen. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der politischen Anklage: *„Durch diese offizielle und eindeutige Erklärung des Pilatus wird dem Leser/Hörer schon von Anfang an klar, daß die Anklagen der Synedristen Falsch-Anklagen und Verleumdungen sind – daß Jesus zu Unrecht und zwar durch menschliche Falschheit und Bosheit angeklagt wurde.“*²²⁶

Nr. 13 (Lukasevangelium)

Da aber Herodes Jesum sah, war er sehr froh; (...) denn er hatte viel von ihm gehört und hoffte, er würde ein Zeichen von ihm sehen. Und (...) fragte ihn mancherlei; er antwortete ihm aber nichts. Die Hohenpriester aber und Schriftgelehrten standen und verklagten ihn hart. (...) Herodes verachtete (...) ihn, legte ihm ein weißes Kleid an und sandte ihn wieder zu Pilatus. (...) (Lk 23,8-12) Auslassungen: 8c, 12

In diesem Abschnitt verzichtet Rihm auf direkte Reden und verwendet ihn als reinen Bericht.²²⁷ Herodes verlangt nach einer Art von Wunder und Jesus schweigt. Schlussendlich wird Jesus durch das Anlegen des weißen Kleides verhöhnt und wieder zu Pilatus zurückgeschickt.²²⁸

²²⁴ Sölken, 2003; S. 162

²²⁵ Sölken, S. 162

²²⁶ Sölken, 2003; S. 163

²²⁷ Riehl, 2009, S. 42

²²⁸ Sölken, 2003; S. 165

Als verzichtbar erscheint Rihm der Bericht über die entstandene Freundschaft zwischen Herodes und Pilatus: „...diese Passage erwies sich für ihn als nebensächlich, weil sie vom eigentlichen Passionsgeschehen abweicht, vorrangig zählen die Ereignisse, die unmittelbar Christus betreffen.“²²⁹

Nr. 14 (Lukasevangelium)

Pilatus aber (...) (...) sprach (...): Ihr habt diesen Menschen zu mir gebracht (...) und siehe, ich (...) finde an dem Menschen der Sache keine, deren ihr ihn beschuldigt; Herodes auch nicht. (...) Man hat nichts auf ihn gebracht, das des Todes wert sei. Darum will ich ihn züchtigen und loslassen. (...) ...Bar-Abbas... Da rief Pilatus abermals ihnen zu und wollte Jesum loslassen. (...) Kreuzige... Und er sprach zum drittenmal zu ihnen: Was hat denn dieser Übles getan? Ich finde keine Ursache des Todes an ihm; darum will ich ihn züchtigen und loslassen. (...) Und ihr (...) Geschrei nahm überhand. Pilatus aber urteilte, dass ihre Bitte geschähe. (Lk 23,13-24) Auslassungen: 14c, 15b, 17, 18a, 19, 21a, 23a,b

Rihm zitiert hier den chronologisch fortlaufenden lukanischen Text.²³⁰ Im Gegensatz zu Markus und Matthäus betont Lukas in seinem Evangelium den Umstand, dass Pilatus von der Unschuld Jesu überzeugt ist und ihn nur unter Druck der jüdischen Ankläger zur Kreuzigung verurteilt.²³¹ Laut Sölken steht hier „die Unschuld Jesu im Mittelpunkt, die durch die Unschuldserklärungen des Pilatus sowie im Kontrast durch die Freilassung des schuldigen Barabbas dargestellt wird.“²³² Rihm nimmt hier die stärksten textlichen Eingriffe vor. „Die Ausrufe der Menge werden auf zwei Worte reduziert – „Barabbas“ und „kreuzige“. ... Rihm konzentriert sich auf die Barabbas-Figur – deren Betonung ist bereits durch die Reduktion der Volksrufe gegeben -, hierbei bezieht sich der Komponist auf Hans Blumenbergs Buch „Matthäuspasion.“²³³

Nr. 15 (Graduale Romanum)

Improprium I (Karf Freitag)

Popule meus, quid feci tibi?

Mein Volk, was habe ich dir getan?

Aut in quo contristavite?

Womit nur habe ich dich betrübt?

²²⁹ Riehl, 2009, S. 42

²³⁰ Sölken, 2003; S. 166

²³¹ Sölken, 2003; S. 167

²³² Sölken, 2003; S. 167

²³³ Riehl, 2009, S. 43

Responde mihi.

Antworte mir!²³⁴

Auch heute noch bildet der Text des ersten Improperiums²³⁵, welches zwischen Kreuzenthüllung und der Kreuzverehrung erklingt, einen zentralen Punkt in der katholischen Karfreitagsturgie.²³⁶ Rihm wählt nur den Beginn der sogenannten „großen“ Improperien aus, bestehend aus zwei Fragen und einer Bitte, die Gott an sein Volk richtet.²³⁷ Rihm setzt diesen Teil aus dem Graduale Romanum zwischen das Urteil von Pilatus und den Gang nach Golgatha: „... er versteht den Beginn des „Popule meus“ als einen Aufschrei Jesu, mit dem dieser auf das an ihm verübte Unrecht reagiert.“²³⁸

Nr. 16a (Lukasevangelium)

Und als sie ihn hinführten (...) (...) folgte ihm aber nach ein großer Haufe Volks und Weiber, die beklagten und beweinten ihn. (Lk 23, 26-27)

Rihm verzichtet hier auf die Episode von Simon von Zyrene, welcher das Kreuz Jesu trägt, er wählt die Frauen aus, die Jesus nachfolgen und nach jüdischem Brauchtum auch die Totenklage übernehmen werden.²³⁹

Nr. 16b (Lukasevangelium)

Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder. Denn siehe, es wird die Zeit kommen, in welcher man sagen wird: Selig sind die Unfruchtbaren und die Leiber, die nicht geboren haben, und die Brüste, die nicht gesäugt haben! Dann werden sie anfangen, zu sagen zu den Bergen: Fallet über uns! Und zu den Hügeln: Decket uns! Denn so man das tut am grünen Holz, was will am dürrer werden? (Lk 23, 28-31)

Die Worte an die „Töchter von Jerusalem“ werden von Rihm komplett übernommen²⁴⁰ und haben laut Sölken einen ganz besonderen Stellenwert: „*Angesichts des Kreuzes tut Jesus, der seit dem Verhör des Pilatus geschwiegen hat, noch einmal seinen Mund auf, um das Strafgericht über Jerusalem anzukündigen.*“²⁴¹ Wolfgang Rihm betrachtet diese Stelle als

²³⁴ Vgl. Schott, Anselm Hsg., Das Meßbuch der heiligen Kirche, Freiburg 1953, S. 332

²³⁵ Heilandsklagen

²³⁶ Riehl, 2009, S. 54

²³⁷ Sölken, 2003; S. 192

²³⁸ Riehl, 2009, S. 54

²³⁹ Sölken, 2003; S. 171

²⁴⁰ Riehl, 2009, S. 44

²⁴¹ Sölken, 2003; S. 172

Prophezeiung des Holocaust durch Jesus und als „zentrale Stelle bei der Bedenkung der Shoa“.²⁴²

Nr. 16c (Lukasevangelium)

Es wurden aber auch hingeführt zwei andre, Übeltäter, dass sie mit ihm abgetan würden. (Lk 23, 32)

Der Erzählstrang wird nun wieder weitergeführt und Rihm deutet „den Kontrast zwischen dem unschuldig leidenden Jesus und den Verbrechern an.“²⁴³

Nr. 17 (Lukasevangelium)

Und als sie kamen an die Stätte, die da heißt Schädelstätte, kreuzigten sie ihn da. (...) Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun! Und sie teilten seine Kleider und warfen das Los darum. Und das Volk stand und sah zu. (Lk 23,33-35)

Rihm setzt wieder das Mittel der Textreduktion ein und straft somit das Geschehen. „*Im Gebet für seine Peiniger*²⁴⁴ *erwirkt der ungerecht leidende Jesus von Gott her Vergebung.*“ Somit wird angedeutet, dass die Hohenpriester aus Unwissenheit gehandelt haben.²⁴⁵ Dem Volk wird die Rolle des nicht handelnden Publikums zugewiesen.

Nr. 18 (Graduale Romanum)

Hymnus: Pange lingua

(Hymnus zur Kreuzerhöhung, Karfreitag)

Crux fidelis, inter omnes

Treues Holz, vor allen Bäumen

Arbor una nobilis:

einzig du an Ehren reich;

Nulla silva talem profert,

Denn an Zweigen, Blüten, Früchten

Fronde, flore, germine,

ist im Wald kein Baum dir gleich.

Dulce lignum, dulci clavos

Süßes Holz, o süße Nägel!

Dulce pondus sustinent.

Süße Last beschweret euch.²⁴⁶

²⁴² Riehl, 2009, S. 44

²⁴³ Sölken, 2003; S. 173

²⁴⁴ Anmerkung: „Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun!“

²⁴⁵ Sölken, 2003; S. 174

²⁴⁶ Vgl. Schott, Anselm Hsg., Das Meßbuch der heiligen Kirche, Freiburg 1953, S. 336

Rihm wählt aus dem Hymnus, der einen hohen Stellenwert in der christlichen Karfreitagsturgie innehat, die Strophen sieben und acht aus. Er setzt sie allerdings an unterschiedliche Stellen der Passion.²⁴⁷ „Den ersten Abschnitt setzt er zwischen die Episode von der Kleiderverteilung und der Verspottung des Gekreuzigten durch die Umstehenden.“²⁴⁸

Nr. 19 (Lukasevangelium)

(...) Er hat anderen geholfen; er helfe sich selber. (...) Es verspotteten ihn auch die Kriegsknechte und brachten ihm Essig. (Lk 23, 35-36)

Auch hier wählt er wieder die Textreduktion, um eine dramaturgische Szene zu erzeugen. Rihm verzichtet auf das dreimalige Verspotten durch die Soldaten,²⁴⁹ behält aber die Aufforderung, den Essig zu trinken, bei: „Der als Betäubungstrunk gedachte Schluck Essig (vgl. Mk 15, 35f.) wird von Lk²⁵⁰ als eine gefühllose Verlängerung der Todesqualen gedeutet.“²⁵¹

Nr. 20 (Graduale Romanum)

Hymnus „Pange lingua“ (Strophe 7)

Hic acetum, fel, arundo,	Hier Essig, Galle, Stock,
sputa, clavi, lancea:	Speichel, Nägel, Speer:
Mite corpus perforatur:	Der sanfte Körper wird durchbohrt:
Sanguis, unda profluit:	Blut, Wasser ist geflossen.
Terra, pontus, astra, mundus,	Erde, Meer, Sterne, Welt,
Quo lavantur flumine!	die sich in den Fluten waschen! ²⁵²

An diese Stelle, zwischen der Verspottung der Soldaten und dem Anbringen des Schildes, setzt Rihm die siebente Strophe des „Pange lingua“. Er verbindet somit einen vergangenen Moment („Hic acetum, fel, arundo...“²⁵³) mit dem Ausblick in die Zukunft („Mite corpus per-

²⁴⁷ Sölken, 2003; S. 194

²⁴⁸ Riehl, 2009, S. 55

²⁴⁹ Sölken, 2003; S. 175

²⁵⁰ Anmerkung: Lukas

²⁵¹ Sölken, 2003; S. 175

²⁵² Vgl. Schott, Anselm Hsg., Das Meßbuch der heiligen Kirche, Freiburg 1953, S. 336

²⁵³ Übersetzung: „Hier Essig, Galle, Stock“

foratur...²⁵⁴). Zusätzlich dazu erfolgt eine mystische Deutung: „Terra, pontus, astra, mundus, quo laventur flumine.“²⁵⁵

Lutz Riehl sieht in diesem Abschnitt einen Vergleich zu Bach: *„Auch in einer anderen Hinsicht lässt sich dieser Abschnitt mit den Passionen Bachs vergleichen; dieser Text besteht nicht aus Christus in den Mund gelegten Worten, vielmehr ist es ein betrachtender Text, der das zuvor Geschehene reflektiert. Insofern hat er große Ähnlichkeit mit den Arientexten bei Bach, denen innerhalb ihres Kontextes dieselbe Funktion zukommt.“*²⁵⁶

Nr. 21a

Es war aber auch über ihm geschrieben: (...) Dies ist der Juden König. (Lk 23,38) Auslassungen: 33d, 34a, 35b,f 37, 38b

Nun folgt die Anbringung des Schildes, die letzte Verspottung, die Jesus erfahren muss: *„Abschließend berichtet der Erzähler von dem Schild, das über Jesu Haupt angebracht wird: „Dies ist der Juden König.“ Dieser Titel ist ein „weiteres Glied in der Kette von Spott und Hohn“ und unterstreicht somit noch einmal die Verhöhnung durch die Oberen und die Soldaten.“*²⁵⁷

Rihm entscheidet sich auch hier wieder für eine Kürzung des Textes. Er lässt die „abschließende Episode von den beiden Verbrechern“²⁵⁸, die mit ihm gekreuzigt werden, aus. Laut Peter Sölken hat Rihm dadurch einen Teil der Hoffnung eliminiert: *„Rihm streicht also die Episode, in der kurz vor dem Tod Hoffnung („Paradies“) aufstrahlt, zu Gunsten einer Darstellung des Leids und der der Schmach, die Jesus am Kreuz im unterschiedliche gearteten Spott der beteiligten Gruppen ertragen muss, die ihn aber auch als den unschuldig leidenden Gerechten erscheinen lässt.“*²⁵⁹

Nr. 21b (Lukasevangelium)

Und (...) es ward eine Finsternis über das ganze Land (...) und die Sonne verlor ihren Schein, und der Vorhang des Tempels zerriss (...). (Lk 23, 44-45)

Den nächsten Abschnitt beginnt mit dem Hereinbrechen der Finsternis über das ganze Land: *„Die symbolische Macht der Finsternis aus der Ölbergszene wird nun zur Realität: Über das*

²⁵⁴ Übersetzung: „Der sanfte Körper wird durchbohrt!“

²⁵⁵ Übersetzung: „Erde, Meer, Sterne, Welt, die sich in den Fluten waschen.“

²⁵⁶ Riehl, 2009; S. 56

²⁵⁷ Sölken, 2003; S. 175

²⁵⁸ Sölken, 2003; S. 175

²⁵⁹ Sölken, 2003; S. 175/176

ganze Land bricht eine Finsternis herein: Lk versteht vielmehr unter „Finsternis“ die Zeit und Macht des Bösen, des Satans, der im Kreuzigungsgeschehen an den Höhepunkt seiner Macht gelangt, damit aber gleichzeitig durch den Tod Jesu endgültig gebrochen ist.²⁶⁰ Als ähnliches Vorzeichen kann man den zerrissenen Vorhang des Tempels sehen: „Man kann ferner die Tragweite des bevorstehenden Todes zweifach angedeutet finden, für die ganze Welt und für den Tempel bzw. für Israel.“²⁶¹

Nr. 22a (Lukasevangelium)

Und Jesus rief laut... (Lk 23, 46a)

Nr. 22b (Lukasevangelium)

Vater, ich befehle meinen Geist in Deine Hände. (Lk 23, 46b)

Im Gegensatz zum Markusevangelium, wo Jesus laut einen Todesschrei ausstößt,²⁶² beginnt Jesus im Lukasevangelium in seiner letzten Stunde zu beten: „Der Höhepunkt der lukianischen Darstellung der Passion ist erreicht: „Jesus stirbt demnach als vorbildlicher Märtyrer wie später Stephanus (...), der sein Leben Gott anvertraut.“ Lukas hebt in Jesu Sterbegebet besonders die Verbundenheit zum Vater hervor.“²⁶³

Nr. 22c (Lukasevangelium)

Und (...) verschied. (Lk 23,46c)

„Rihm schildert ... den Tod Jesu als völliges Hingeben in den Willen des Vaters. Der unschuldig Leidende, dessen Leid und Tod in der lukianischen Darstellung der Passion vorausbestimmt ist, stirbt den vorbildlichen Tod des Märtyrers.“²⁶⁴

Nr. 23 (Graduale Romanum)

Hymnus „Pange lingua“ (Strophe 9)

Flecte ramos, arbor alta,

Neige, hoher Baum, die Äste,

²⁶⁰ Sölken, 2003; S. 176

²⁶¹ Sölken, 2003; S. 176

²⁶² Vergleich: Markus 15;37

²⁶³ Sölken, 2003; S. 177

²⁶⁴ Sölken, 2003; S. 177

Tensa laxa viscera,
Et rigor lentescat ille,
Quem dedit nativitas:
Ut superni membra Regis
Miti tendas stipite.

Deine Fasern beug erschlaft;
Deiner Härte soll verschwinden,
Die der Ursprung dir verschafft;
Deines hohen Königs Glieder
spanne aus auf zartem Schaft.²⁶⁵

Wie zuvor in Nr. 20, wo die 7. Strophe des Hymnus eingesetzt wird, ist auch diese Strophe kontemplativ zu verstehen, Rihm setzt sie direkt nach dem Tod Jesu ein: „*Nach dem Hinscheiden Jesu wird der Ort des Todes, das Kreuz oder auch der „hohe Baum“, besungen. Das Kreuz wird nicht als brutale Hinrichtungsstätte, sondern vielmehr als sanfte Ruhestatt bezeichnet. ... Des Weiteren bildet diese Strophe eine Brücke zwischen Tod Jesu und dem Text, der im Anschluss an diese Pange lingua-Strophe folgt: das Stabat mater.*“²⁶⁶

Nr. 24 (Graduale Romanum)

Stabat mater (Marienklage; 1.,2. und 4. Strophe)

Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
dum pendeat Filius.
Cuius animam gementem,
Constristatam et dolentem,
Pertransivit gladius.
O quam tristis et afflicta (...)

Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuz und weint von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.
Durch die Seele voller Trauer,
seufzend unter Todesschauer
jetzt das Schwert des Schmerze ging.
Welch ein Weh der Auserkornen (...)

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
Moriento desolatum,
Dum emisit spiritum. (...)

Ach, für seiner Brüder Schulden
sah sie Jesu Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn.
Sah ihn trostlos und verlassen
an dem blutgen Kreuz erblassen,
Ihren lieben einzgen Sohn.

²⁶⁵ Vgl. Schott, Anselm Hsg., Das Meßbuch der heiligen Kirche, Freiburg 1953, S. 337

²⁶⁶ Riehl, 2009, S. 57

Nach dem Tod Jesu setzt Wolfgang Rihm das „Stabat mater“, den einzige Text, der nicht aus der Liturgie der Karwoche entstammt: *„Er gehört ursprünglich zu den liturgischen Texten des Festes der Sieben Schmerzen Marias. Dieses Fest hat seine Wurzeln im 13. Jahrhundert und gedenkt des Leidens der Christuskinder Maria während der Passion ihres Sohnes. Geleitet wurde diese Liturgie am Freitag nach dem Passionssonntag – eine Woche vor dem Karfreitag.“*²⁶⁷

Auch hier nimmt er wieder Auslassungen vor. Zu Beginn wird „der Schmerz und die Trauer Marias beschrieben, welche sie beim Anblick ihres gekreuzigten Sohnes empfindet.“²⁶⁸ Die zweite Strophe wird auf den Ausruf: „O quam tristis et afflicta“²⁶⁹ beschränkt. *„Die vierte Strophe deutet das Leiden und den Tod Jesu; es ist ein opferndes Leiden „pro peccatis suae gentis“.*²⁷⁰

Nr. 25a (Lukasevangelium)

Und alles Volk, das dabei war und zusah, da sie sahen, was da geschah, schlugen sich an ihre Brust und wandten wieder um. (Lk 23,47-48) Auslassung: 47

Rihm verzichtet auf die Erkenntnis des Hauptmanns²⁷¹ und setzt mit der Reaktion des Volkes fort: *„Die zuschauenden Volksmassen reagieren ebenfalls auf den Tod Jesu; sie äußern dies, indem sie zeichenhaft ihre Schuld vor Gott eingestehen.“*²⁷²

Nr. 25b (Buch Jesaja 53, 4-5))

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 unsrer Missetat willen verwundet

und (um unsrer Sünde willen) zerschlagen.

Die Strafe liegt auf ihm, auf das wir Frieden hätten,

und durch seine Wunden sind wir geheilt (?)

²⁶⁷ Riehl, 2009, S. 57

²⁶⁸ Sölken, 2003; S. 196

²⁶⁹ Übersetzung: „Welch ein Weh der Auserkornen!“

²⁷⁰ Übersetzung: „Ach, für seiner Brüder Schulden.“

²⁷¹ Vergleich: Lukas 23,47

²⁷² Sölken, 2003; S. 177

Der Ursprung dieses Textes, den Wolfgang Rihm zwischen den Tod Jesu und der Grablegung setzt, ist folgender: *„Dieses Zitat entstammt dem 4. Gottesknechtslied (GKL) aus dem Buch des Propheten Jesaja. Im zweiten Hauptteil des Jesajabuches, Jes 40-55, findet sich die umfangreichste und vielleicht auch älteste Sammlung heilsprophetischer Texte des Alten Testaments“*. In diesem zweiten Hauptteil wird besonders auf das „Wir“ Wert gelegt: *„Eingebettet in den Rahmen der Gottesrede findet sich in Jes 53,1-11 die sogenannte „Wir-Rede“, die in einer Art Biographie das gesamte Leben des Knechtes von der Jugend bis zum Tod und darüber hinaus „der – unerwarteten – Rehabilitation durch Jahwe“ darstellt.“*²⁷³ Rihm setzt also ein Moment der Hoffnung ein, nachdem Jesus unter Qualen und nach Verspottungen gestorben ist.

Lutz Riehl sieht im Unterschied dazu die kritische Lesart Wolfgang Rihm`s: *„Die bei dieser Wiedergabe des Textes hinzugefügten Ergänzungen (Klammern und Fragezeichen) sollen belegen, dass auch dieser Abschnitt Spuren der konfessions- und dogmenfreien Lesart des Komponisten trägt; so lässt Rihm den Einschub „um unsrer Sünden willen“ herausfallen. Durch die somit erreichte Verknüpfung von „verwundet“ und „geschlagen“ verlagert er die Betonung ganz auf „um unsrer Missetaten willen.“*²⁷⁴

Für mich stellt dieser Text auch eine skeptische Zugangsweise von Rihm dar. Durch den oben erwähnten Einsatz der Klammern und vor allem durch den Einsatz des Fragezeichens am Ende wird eindeutig klar, dass Rihm die Aussagen des Textes hinterfragen möchte. Auch diese gestellte Frage wird für mich am Ende der Komposition durch das Gedicht „Tenebrae“ beantwortet. Das Fragezeichen, welches Rihm setzt, besitzt wohl die meiste Aussagekraft: *„Beachtung verdient im Besonderen die durch Rihm am Ende des Jesaja - Ausschnittes konzipierte Frage „Sind wir geheilt?“ Allein ausgehend von der Textebene lässt sich diese Frage schon als rhetorische Frage lesen; mit dem Stellen dieser Frage und den darauf folgenden Texten wird das „Nein“ bereits impliziert.“*²⁷⁵

Nr. 26a (Lukasevangelium)

(...) (...) Joseph (...) (...) (...) von Arimathia (...) (...) (...) ging zu Pilatus und bat um den Leib Jesu. Und nahm ihn ab (...) und legte ihn in ein gehauenes Grab (...). (Lk 23,50-53) Auslassungen: 50a,c, 51a,c

Auch hier nimmt Rihm zahlreiche Verkürzungen vor. Joseph von Arimathäa wird nicht näher beschrieben, auch wird das Einwickeln in den Leinenstoff nicht erwähnt: *„In dem von Rihm*

²⁷³ Sölken, 2003; S. 182

²⁷⁴ Riehl, 2009, S. 46

²⁷⁵ Riehl, 2009, S. 47

nicht verwendeten Versen berichtet Lukas von den Frauen als Zeugen der Grablegung und ordnet das Geschehen zeitlich auf den Sabbat hin.²⁷⁶

Nr. 26b (Lukasevangelium)

Aber am ersten Tag der Woche sehr früh kamen sie zum Grabe. (...) Und gingen hinein und fanden den Leib des Herrn Jesu nicht. (Lk 24,1-3) Auslassungen: 1b, 2

Im vorletzten Satz des „Deus Passus“ verwendet Rihm die ersten Verse aus dem lukianischen Bericht der Auferstehung Christi: *„Er beschließt diesen Abschnitt aber bereits mit den Wort von den Frauen im leeren Grab. Rihm bricht die Episode kurz vor der Erwähnung der Auferstehung ab, sein Passionsbericht endet pessimistischer als bei Gubaidulina, Golijov und Tan: Jesus ist nicht nur gestorben und begraben, auch der Leichnam ist verschwunden.“*²⁷⁷ Er versetzt die Hörer in dieselbe hoffnungslose Lage, in der sich auch die Frauen damals befanden: *„Mit dem Verschwinden Jesu sind auch Glaube und Hoffnung verschwunden. Statt Auferstehung lässt Rihm dem Tod die Leere folgen, die Leere des Grabes und die Leere der Seele.“*²⁷⁸

4.1.4 Textanalyse: TENEBRAE, Paul Celan

In diese vorhin erwähnte „hoffnungslose Leere“ setzt Wolfgang Rihm das Gedicht Paul Celans, welches 1959 im Gedichtband „Sprachgitter“ veröffentlicht wurde²⁷⁹ und verwendet, neben den biblischen und liturgischen Texten, eine dritte sprachliche Ebene.²⁸⁰

Das gesamte Schaffen Celans ist als Gegenstück zu Adornos Aussage: *„nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“*²⁸¹ zu sehen. Celan reagiert auf diese Aussage Adornos mit einer Notiz, welche in zeitlicher Nähe zu seinem Gedichtband „Atemwende“ entstand: *„Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): was wird hier als Vorstellung von „Gedicht“ unterstellt? Der Dünkel, der sich untersteht, hypothetisch - spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel - Perspektive zu betrachten oder zu berichten.“*²⁸²

²⁷⁶ Sölken, 2003; S. 179

²⁷⁷ Riehl, 2009, S. 45

²⁷⁸ Riehl, 2009, S. 45

²⁷⁹ Sölken, 2003; S. 197

²⁸⁰ Riehl, 2009, S. 59

²⁸¹ Riehl, 2009, S. 60

²⁸² Riehl, 2009, S. 60

Allein vom Titel her ist das Gedicht prädestiniert dafür, in einer Passion verwendet zu werden: „Tenebrae ist das lateinische Wort für „Finsternis“. In der Vulgata-Fassung der Bibel beschreibt es jene Finsternis, die zur Todesstunde Jesu über das ganze Land hereinbricht.“²⁸³ Es gibt aber auch weitere Stellen, vor allem bei Mose, wo die Finsternis ein Thema ist: „Es war „finster auf der Tiefe“ (1.Mose 1,2) und „eine dicke Finsternis in ganz Ägyptenland“ (2.Mose 10,22). Auf dem Berg Sinai spricht Gott „aus der Finsternis“ (5.Mose 5,20) und Hiob klagt (3,4): „Derselbe Tag müsse finster sein“, an dem er geboren wurde.“²⁸⁴ Somit stimmt es hervorragend mit der Hoffnungslosigkeit und Traurigkeit überein, mit der Rihm die Zuhörer nach dem letzten Ausschnitt aus dem Evangelium entlässt.²⁸⁵

Eine noch drastischere Darstellung finden wir bei Sölken: „Sie²⁸⁶ ist nicht nur Ausdruck der Verlassenheit des Sterbenden, sondern auch eine irdische Dunkelheit, eine Finsternis der Erde zum Zeichen, dass das Licht der Welt verlöscht.“²⁸⁷

Nr. 27: Paul Celan, TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

²⁸³ Riehl, 2009, S. 65

²⁸⁴ John Felstiner (deutsche Übersetzung: Holger Fliessbach); Paul Celan, Eine Biographie, S. 141 Verlag C.H.Beck, München, 1997

²⁸⁵ Vergleich: S. 47

²⁸⁶ Anmerkung: die Finsternis

²⁸⁷ Sölken, 2003; S. 202

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehen so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.²⁸⁸

Da dieses Gedicht das Ende der Passion darstellt, als einziges in vollem Umfang verwendet wird und eine Verbindung in die Gegenwart darstellt, möchte ich nun eine kurze Analyse anfügen.

Laut Lutz Riehl *„besitzt das Gedicht eine klare Struktur; es besteht aus 3x3 Strophen bzw. Abschnitten, die zum Teil nur aus einem Vers bestehen (V. 13 und V. 16).“*²⁸⁹ Den Satz „Nah sind wir, Herr“, verwendet Celan sowohl am Anfang als auch am Ende des Gedichts und bildet somit einen in sich geschlossenen Text. Das „Wir“, welches im ganzen Gedicht deutlich erkennbar ist, wird nicht näher erklärt: *„Es ist eine Gruppe unbestimmter Anzahl, die auch im weiteren Gedicht nicht näher benannt wird. Dieses „wir“ erhält allein durch das Sprechen über ein Geschehen seine Bedeutung.“*²⁹⁰ Zusätzlich dazu gibt es Hinweise auf eine religiöse Deutung: *„Auch dieses „wir“ ist ein direkter Verweis auf die religiöse Sprache, denn sowohl das Judentum wie auch das Christentum zeichnen sich durch den Aspekt einer Glaubensgemeinschaft aus.“*²⁹¹

Doch dieser Einsatz des Wortes „Wir“ impliziert auch eine direkte Ansprache des Lesers, in Rihms Fall, des Hörers. Man fühlt sich unmittelbar in die Szene hineingeführt und identifiziert sich somit mit dieser Gruppe von Menschen.

²⁸⁸ Paul Celan, Die Gedichte; Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, Hsg. Barbara Wiedermann, Frankfurt am Main, 2003, S. 694

²⁸⁹ Riehl, 2009, S. 65

²⁹⁰ Sölken, 2003; S. 204

²⁹¹ Riehl, 2009, S. 68

In der zweiten Strophe stellt Celan die „ineinander verkrallten Leiber“ dar. Laut Riehl symbolisiert Celan damit „ein Bild der Leiber in den Gaskammern“.²⁹² Einen Bezug zur Passion beschreibt Sölken: *„Mit dem Vergleich „als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr“ bringt Celan das Gedicht in die Nähe der Abendmahlfeier Jesu, die Auftakt der Passion und später in der Eucharistiefeyer, Mittelpunkt des christlichen Glaubens wird. In den Worten Celans schwingt der Vers aus dem Lukasevangelium mit: „Das ist mein Leib, der für euch hingegen wird.“*²⁹³

Celan geht für mich noch weiter in seiner bildhaften Sprache. Er deutet das Wort „greifbar“ der ersten Strophe zu einem „Gegriffen schon“ weiter und in Folge dessen zu einem „Ineinanderverkrallt“ um. Das zuvor eher neutral gehaltene „Greifbar“ kehrt sich um in ein „Verkralltsein“, in etwas Krampfhaftes, stark in seiner Bedeutung, aber auch erzwungen. Als ob äußere Einflüsse dazu zwingen würden, „sich in einander zu verkrallen“. Diese Worte implizieren für mich die Emotion der Angst.

In der dritten Strophe finden wir die Umkehrung vom Beginn des Gedichtes. Zusätzlich dazu beinhaltet sie eine Aufforderung an „den Herrn“: *„Nicht der Herr ist nahe, sondern die Rufenden sind es, nicht sie beten zum Herrn, sondern fordern ihn auf zu beten.“*²⁹⁴

Diese Anrufung hat etwas sehr Flehendes für mich. Nachdem die Menschen („Wir“) schon nahe und „ineinander verkrallt“ sind (in die eigenen Leiber und in den Leib des Herren), flehen sie Gott an, für sie zu beten. Die Menschen sind schon nah und quasi „auf dem Weg“ zum Herrn. Diese drei Zeilen der dritten Strophe implizieren für mich auch eine Art Drohung. „Wenn wir schon so nah bei dir, Herr, sind, so bete doch zu uns!“

Die vierte Strophe beschreibt den Weg, welchen die Gruppe der Menschen zu gehen hat: *„... die Gefolterten gehen ihren letzten Weg mit solcher Qual, dass sie sich nicht mehr aufrecht sondern nur noch „windschief“ auf den Beinen halten können.“*²⁹⁵ Paul Celan setzt das Wort „gehen“ wiederholend ein und erzeugt somit eine besondere Bedeutung: *„Die Wiederholung des Verbuns „hingehen“ verdeutlicht auch den doppelten Sinn des Wortes: Zum einem das Gehen in eine bestimmte Richtung und zum andern auch sterben.“*²⁹⁶

Die fünfte Strophe besteht aus einem einzigen Satz: „Zur Tränke gehen wir, Herr.“ Peter Sölken schreibt dazu: *„In der biblischen Tradition ist „das Bild der Herde, die zur Tränke geführt wird, Zeichen des göttlichen Schutzes und der göttlichen Lebensversicherung.“*²⁹⁷ Durch die vorangegangene Strophe, wo von ineinander verkrallten Leibern und windschieferm Gang die

²⁹² Riehl, 2009, S. 65

²⁹³ Sölken, 2003; S. 207

²⁹⁴ Sölken, 2003; S. 209

²⁹⁵ Riehl, 2009, S. 65/66

²⁹⁶ Sölken, 2003; S. 211

²⁹⁷ Sölken, 2003; S. 212

Rede war, kann man aber vermuten, dass dieser Gang zur Tränke keinen positiven Abschluss finden wird: *„In diesem Wort vom Zur-Tränke-Gehen ist allerdings nichts von der Zuversichtlichkeit des Geführt-Werdens, denn der Herr ist ja nicht Hirt, sondern ohnmächtig, und die Tränke, an die die Hingehenden kommen, ist kein Wasser mit Ruheplätzen.“*²⁹⁸

In den Strophen vier und fünf ist besonders das Wort „gehen“ auffällig. Die Gruppe der Menschen geht „windschief“. Sie gehen, um sich „zu bücken“ und sie gehen „zur Tränke“. Betrachtet man die Gründe des Gehens wird einem bewusst, dass es Tätigkeiten sind, die implizieren, dass man sich unterwirft, dass man sich außer der Norm verhält. Es ist kein gerades, aufrechtes Gehen, was hier angesprochen wird. Es ist eine geschundene Menschenmenge, die hier geht. Nicht auf dem Weg zu einem Triumphmarsch, sondern immer weiter in die Finsternis hinein.

In der folgenden Strophe: „Es war Blut, es war, was du vergossen, Herr.“, erkennt man eine eindeutige Verbindung zum Beginn der Passion.²⁹⁹ *„Die zweite Zeile der Strophe weist ... in christlicher Deutung wie auch schon in Strophe zwei auf die Abendmahlgesellschaft hin, „in der Jesus den Wein „als den neuen Bund in meinem Blut, das für euch vergossen wird“ bezeichnet.“*³⁰⁰ Doch hier fehlen die entscheidenden Worte: „für euch.“ So bleibt offen „ob es sich um das Blut handelt, das der Herr vergoß oder jenes, das seinetwegen vergossen wurde.“³⁰¹

Die nächste Strophe umfasst wieder nur eine Textzeile: „Es glänzte.“. *„Zum ersten Mal in diesem Gedicht taucht so etwas wie Licht, Glanz auf. Licht bezeichnet in allen Religionen das Göttliche, das Leben.“*³⁰² Bezieht man dieses „Licht“ aber auf die vorhergegangenen Strophen, speziell auf Strophe 6, wo vom vergossenen Blut die Rede war, kann man es auch als eine Art „trügerischen Schein“³⁰³ interpretieren.

In Strophe acht werden wir quasi mit unserem eigenen Bild konfrontiert: *„Was uns als der Gekreuzigte, der sich im Blut spiegelt, begegnet, ist ja unser eigenes Gezeichnetsein vom Tode: wir begegnen in ihm uns selber.“*³⁰⁴ Dann wechselt Celan ins Präsens: „Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.“: *„Der Blick auf diese leeren Augen und Mund wie auf einen Totenschädel weisen nach Golgotha und dem Ort, von welchem aus das „wir“ spricht.“*³⁰⁵ Wieder setzt Celan das Trinken des Blutes ein: *„Das Trinken vom Blut, ... dies Trinken vom Blut schafft hier eine Teilhabe nicht am Leben, sondern am Tod.“*³⁰⁶ Die ab-

²⁹⁸ Sölken, 2003; S. 213

²⁹⁹ Vergleich: Kapitel 4.2.4.; Textanalyse Deus Passus

³⁰⁰ Sölken, 2003; S. 213

³⁰¹ Sölken, 2003; S. 214

³⁰² Sölken, 2003; S. 214

³⁰³ Sölken, 2003; S. 214

³⁰⁴ Sölken, 2003; S. 215

³⁰⁵ Sölken, 2003; S. 216

³⁰⁶ Sölken, 2003; S. 216

schließenden Worte dieser Strophe: „Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.“, spiegeln den leidenden Menschen Jesus, die Passion und den Tod wider.³⁰⁷ Sölken zitiert Sowa-Bettecken: *„Der verheißene Messias jedenfalls zeigt sich in „Tenebrae“, wenn er sich zeigt, im Bild des Todes, ist vielleicht selber nicht nur der Gestorbene, sondern auch der Tod.“* und fügt hinzu: *„Die Gemeinschaft, die dann dort entstünde, wäre eine Gemeinschaft der Toten.“*³⁰⁸

Für mich stellt diese achte Strophe ein Zusammenkommen von der Menschengruppe und „dem Herrn“ dar. Dadurch das sein „Bild in die Augen“ geworfen wurde, sehen sie den Herrn, aber „Augen und Mund stehen so offen und leer“; die Menschen können den Herrn nicht erkennen, sie können sich nicht artikulieren, wissen nicht, was sie sagen sollen. Also haben sie sein „Blut“ getrunken, vielleicht um dem „Herrn“ näher zu sein? Vielleicht um ihn erkennen zu können? Schlussendlich erkennen sie ihn, denn „das Bild“, welches „in die Augen geworfen“ wurde, ist „im Blut“, welches getrunken wurde, um den Herrn zu erkennen. Es scheint für mich so, als ob hier, an dieser Stelle des Gedichtes, die Menschen den „Herrn“ wahrnehmen. Durch den Weg, den sie gingen, „windschief“ und „gebückt“, wissen sie schlussendlich, dass das „Bild“ des „Herrn“ in ihren eigenen Augen, dass der „Herr“ in ihnen selbst ist.

„Bete, Herr. Wir sind nah.“ Durch diesen abschließenden Gebetsaufruf wird der Schluss des Gedichtes mit der ersten Strophe verbunden.³⁰⁹ Peter Sölken bemerkt dazu: *„Allerdings entsteht durch das fehlende „zu uns“ erneut eine Distanz zu dem Angesprochenen.“*³¹⁰

Ich sehe in dieser letzten Strophe eine Umkehr zur vorherigen. Die Menschenmenge dachte, dass sie den „Herrn“ in sich selbst erkannt hat. Dies reicht aber nicht, um genügend Sicherheit zu geben, deshalb flehen sie ihn wiederum an, dass er doch zu ihnen beten soll, ihnen eine Antwort auf ihre Fragen geben soll. Die für mich kurz zuvor aufkeimende Hoffnung kehrt sich somit um und wird zu der bitteren Erkenntnis, dass die Menschen „nah“ sind und trotzdem noch flehen müssen, um die Aufmerksamkeit des „Herrn“ zu erlangen.

Abschließend möchte ich ein Zitat von Wolfgang Rihm zu seinen Beweggründen dieses Gedicht von Celan zu verwenden wiedergeben: *„Das Abendmahl, in dem Fall das Blut, wird beantwortet von einem ganz anderen Blut, nämlich von dem, das Paul Celan in seinem Gedicht „Tenebrae“ zur Sprache bringt, nämlich, das Blut des, man muss es krass sagen, das Blut des Holocausts.“*³¹¹

³⁰⁷ Sölken, 2003; S. 217

³⁰⁸ Sölken, 2003; S. 217

³⁰⁹ Riehl, 2009, S. 66

³¹⁰ Sölken, 2003; S. 218

³¹¹ Sölken, 2003; S. 221

Lutz Riehl formuliert dieses Ende der Passion folgendermaßen: „Wolfgang Rihm entfaltet in diesem Werk ein Zeugnis der eigenen Interpretation der christlichen Religion, an deren Ende die Skepsis überwiegt. Sein Werk schließt nicht mit dem Grab - wie bei Bach, und schon gar nicht mit der Auferstehung - wie bei Penderecki. Rihm schließt mit den Gräbern von Millionen schuldlos leidender Menschen: ein schmerzlicher, ewiger Karfreitag.“³¹²

³¹² Programmheft: 4. Abo – Konzert der Saison 2007/2008, 15. und 16. März 2008; Lutz Riehl, Hrsg. Internationale Bachakademie Stuttgart, Seite 12

5 Zu Rihms Musiksprache in Deus Passus

5.1 Einführung

„Überhaupt ist das ganze Stück für mich ein Abenteuer gewesen – in Randbereiche des gerade noch Darstellbaren zu gelangen, mit Mitteln, die ich erfinden, mir erst erarbeiten musste. Ich habe in diesem Stück wirklich etwas gemacht, was ich so vorher noch nie gemacht hatte.“³¹³, so Wolfgang Rihm über seine Passion „Deus Passus“. Angesichts dieser Aussage erscheint es mir sinnvoll, die Betrachtungen zu seiner Komposition nicht vorwiegend in Bezug zu anderen Werken Rihms zu setzen, sondern es als ein vollkommen individuelles Werk zu betrachten.

Lutz Riehl beschreibt den Aufbau von „Deus Passus“ folgendermaßen: „... die Partitur bietet eine Abfolge von berichtenden Abschnitten des Lukasevangeliums im Wechsel mit betrachtenden Texten aus dem Graduale Romanum, denen die Funktionen der Arien zukommt. Das Werk gliedert sich in 27 unbetitelt Sätze, von denen nur einer (Nr. 3) aus einem reinen Instrumentalabschnitt besteht.“³¹⁴

Die „Arien“, welche betrachtenden Charakter haben sollen, werden aber nicht traditionell komponiert: „Dabei vermeidet Wolfgang Rihm die ausladende, mit Affekten, Koloraturen, Verzierungen ausgestattete Komponente, wie sie die Arie weithin auszeichnet, fast völlig zugunsten schlichterer Faktur, worin man ein weiteres Zeichen seines Willens zur Verwesentlichung erblicken kann.“³¹⁵

Die Vokalpartien werden auf die Solisten aufgeteilt: „Hinsichtlich der musikalischen Gestaltung ist das wohl prägnanteste Element die Verteilung des Textes auf das Vokalensemble. Von einer klassischen Rollenverteilung, wie wir sie bei Bach, aber auch noch in Krzysztof Pendereckis Lukaspassion (1966) finden, hat sich Rihm grundsätzlich distanziert. Deus Passus werde, so Rihm, „in einer Stimme“ gesungen, die aus den fünf Solisten und dem Chor besteht.“³¹⁶

Wolfgang Rihm selbst beschreibt die Rollenverteilung in „Deus Passus“ so: „Ich habe diese szenische Komponente auch dadurch aufgelöst, dass ich nicht Rollen verteilt habe, also es gibt nicht „den“ Pilatus, es gibt nicht „den“ Jesus, es gibt nicht „die“ Maria, d. h. es sind die

³¹³ Programmheft: 4. Abo – Konzert der Saison 2007/2008, 15. und 16. März 2008; Wolfgang Rihm, Hrsg. Internationale Bachakademie Stuttgart, Seite 14

³¹⁴ Riehl, 2009, S. 75

³¹⁵ Sölken, 2003; S. 261

³¹⁶ Programmheft: 4. Abo – Konzert der Saison 2007/2008, 15. und 16. März 2008; Lutz Riehl, Hrsg. Internationale Bachakademie Stuttgart, Seite 3

Texte – ich habe das genannt – „in eine Stimme“ gebracht, d. h. nicht, dass sie einstimmig singen; es sind fünf Solisten und der Chor, und die haben den Text.“³¹⁷

Eine Sonderstellung nimmt der Alt Part ein: „Die einzig erzählende Position könnte man in der Führung des Alt-Solos ausmachen. Also: die Mutter spricht. So ist ein Großteil des Erzählertextes in den Mund des Alt-Solos gelegt.“³¹⁸

Laut Andreas Krause ist bei Rihm ein deutlicher Bezug zu Bach zu erkennen: „Sogleich in der erste Textstelle „Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird“ hinein ist (auf „der“) das BACH-Motiv eingeflochten. Auch in der Kreuzigungsszene ist Musikgeschichte zitiert: In eine pp-Klangfläche hinein kracht mehrfach Gustav Mahlers großer Holzhammer, accompagniert von großer Trommel (Partiturseiten 95f.).“³¹⁹

Das Orchester besetzt Wolfgang Rihm traditionell, mit einigen „Besonderheiten“: „Allerdings versteht Rihm dieses dem Barock verpflichtete Instrumentarium durchaus zeitgemäß und eigensinnig zu nutzen, mischt ihm exklusive – zumeist dunkle – Schattierungen etwa der Altflöte, der Baritonboe (bzw. des Heckelphons), des Kontrafagotts oder der Posaune bei.“³²⁰ Weitere Zusatzinstrumente sind Harfe, Orgel und großes Schlagwerk, inklusive großer Hammer. „Die Hammerschläge verdeutlichen als realistische und drastische Darstellung die Kreuzigung, wohl einer der wenigen dramatischen Ausbrüche des Werkes, „dessen Grundzug Zurückhaltung sein könnte.“³²¹

Dieser „Grundzug der Zurückhaltung“ wird auch in den genauen und meist auf Reduktion bedachten Techniken für das Orchester sichtbar: „Die Reduktion der Lautstärke durch Dämpfer bei den Posaunen wie durch Flageolett-, con-sordino³²²-, sul-ponticello³²³-, und flautando³²⁴- Spiel bei den Streichern, die Zurückführung von Gruppen auf Einzelspieler und die häufig im Piano- und Pianissimo-Bereich verharrende Dynamik, die Bevorzugung langsamer Tempi und „schwerer“ Gangart unterstreichen den Willen zu Zurückhaltung und Bescheidenheit.“³²⁵

³¹⁷ Riehl, 2009, S. 79

³¹⁸ Sölken, 2003; S. 245

³¹⁹ Andreas Krause, Vor deinen Thron tret ich hiermit, aus: Johann Sebastian Bach und die Gegenwart, Verlag Dohr, Köln, 2007, S. 363

³²⁰ Sölken, 2003; S. 247

³²¹ Sölken, 2003; S. 247

³²² „mit Dämpfer“

³²³ „am Steg“

³²⁴ „nahe am Griffbrett“

³²⁵ Sölken, 2003; S. 247

5.2 Die Analyse

5.2.1 Die Einleitung

Posaunen, Harfe, Celli und Kontrabässe eröffnen die Passion Rihms. Der Harfe kommt dabei die prominenteste Rolle zu. Jedesmal setzt sie als eine Art „Ruhepol“ mit immer größer werdenden Intervallsprüngen ein.³²⁶ Beginnend mit einer großen Sext, über eine große Septim, hin zu einer übermäßigen Oktav in Takt 5. Auffallend ist, dass die Harfe immer wieder auf dem „Zentralton“ a verweilt. Außerdem ist dieser Intervallsprung ident mit den Kontrabässe. Zuvor geben die restlichen Instrumente den entsprechenden Impuls durch Akkorde, welche schwebend und ruhig wirken. Diese Akkorde wirken fast tonal: Beginnend in Takt 1, wo C-Dur auf D-Dur (ohne Terz) gestellt wird, weiter in Takt 3. Hier erklingt g-Moll, wobei die höheren Stimmen eine reine Quart spielen. In Takt 5 finden wir wieder g-Moll, diesmal aber mit der Terz in den tieferen Posaunenstimmen. Auffallend ist die große Non in den ersten und zweiten Celli, welche zusammen mit der übermäßigen Oktav in der Harfe und den Kontrabässen ein besonderes Spannungsmoment erzeugen.³²⁷ „Der Beginn wirkt fragend, zögerlich durch das langsame Tempo, die Pausen und Fermaten.“³²⁸

DEUS PASSUS

Passions-Stücke nach Lukas
für Soli, Chor und Orchester
(1999/2000)

Wolfgang Rihm
(*1952)

Abbildung 1: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 1. Satz, T. 1 - 8

³²⁶ Studienpartitur, Universal Edition Wien, UE 31703, Korr. X/2000, S. 1

³²⁷ Partitur, S.1, Takt 5

³²⁸ Sölken, 2003, S. 250

© Copyright 2000 by Universal Edition A.G., Wien
 „TENEBRAE“ von Paul Celan aus Sprachgitter
 © Copyright S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 1959

Universal Edition UE 31 703
 Corr. IX/2007

Abbildung 2: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 1. Satz, T. 9 - 16

Nach der sechs-taktigen Einleitung im 3/4-Takt folgt der nächste Abschnitt, welcher 10 Takte umfasst und im 4/4-Takt notiert ist. Die Besetzung bleibt, bis auf Fagott und Kontrafagott, ab Takt 10 gleich; wir bewegen uns in einer düsteren und dunklen Klangumgebung. Auffallend ist der Höhepunkt in Takt 13/14, welchen Rihm durch eine aufsteigende Linie in allen Instrumenten erreicht. Die Streicher markieren gemeinsam mit der Harfe das Ende dieser „Phrase“ mit einer Fermate auf Gis bzw. Des (in den Celli).³²⁹

Ab Takt 17 setzen die fünf Gesangssolisten sehr zurückhaltend im pianissimo ein. Die Begleitung durch die Streicher ist reduziert und zaghaft, sie passt sich der Gesangslinie an. Das manifestiert Rihm durch Anweisungen wie: „quasi flauto“ und „non vibrato“.³³⁰ Der Text ist abwechselnd auf die Solisten aufgeteilt und fließt ineinander über.³³¹

³²⁹ Partitur, S. 1, T. 16

³³⁰ Partitur, S. 2, T. 17

³³¹ Siehe Abbildung 3

17

S.

M.

5. u. 4. A.

T.

B.

6. u. 5. V. I.

6. u. 5. V. II.

4. u. 3. V. III.

2. u. 1. V. IV.

23

S.

M.

5. u. 4. A.

T.

B.

6. u. 5. V. I.

6. u. 5. V. II.

4. u. 3. V. III.

2. u. 1. V. IV.

- 2 -

Abbildung 3: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 1. Satz, T. 17 - 29

Sölken zitiert hierzu Häusler: „Dafür wählt Rihm keinen blockhaften oder polyphonen Satz, sondern er fächert das Quintett unter zeitweiser kurzer Überlappung der Einzelstimmen gleichsam wellenförmig auf, sodass zwei große sinusförmige Bögen entstehen, je einer für

*Leib und Blut.*³³² Insgesamt übernehmen die Sänger neunmal den Ton vom Vorgänger (entweder unisono oder oktaviert), zweimal wird im Abstand eines Ganztones und einmal im Sekundabstand eingesetzt. Dadurch ergibt sich auch im Bild der Partitur, eine Art Linie, laut Riehl eine „Sinuskurve, bei welcher der Alt die Mittelachse bildet“.³³³ Somit entsteht der Eindruck einer einzigen Linie: *„Das Solisten-Quintett formt der Komponist zu einer einzigen großen Gesangslinie, die alle Register der menschlichen Stimme umfasst. Die Figur Jesus fasst er dabei nicht als Person im üblichen Sinne auf, sondern als seine Vorstellung von dieser Figur.“*³³⁴ Diese Art der Vertonung, diese „Auffächerung“ auf das Solistenquintett verwendet Rihm ausschließlich bei der Vertonung der Jesus-Worte. Somit erlangen sie einen ganz besonderen Stellenwert in der Komposition. Nur Takt 31 bildet eine Ausnahme, da hier Mezzosopran und Alt unisono komponiert sind. Dadurch bekommt der Text („in meinem Blut“) eine enorme Präsenz. Ein weiterer Punkt, welchen wir noch durchgehend in der Passion finden werden, der hier aber offensichtlich und zum ersten Mal auftritt, ist die nicht aufgelöste Sekund, die nahezu ständig eingesetzt wird, nicht nur in der Melodie der einzelnen Stimmen, auch untereinander und in den Akkorden der Instrumente. Genauso ruhig und zaghaft wie der Satz begonnen hat, endet er auch, in einem unisono H in Violinen und Violen.

Passionsstück Nr. 2 beginnt wieder rein instrumental. Hier umfasst die Einleitung durch die solistisch besetzten Instrumente 13 Takte. Diese sind aufgeteilt in: 4 Takte 4/4, 1 Takt 3/4 und 8 Takte 4/4. Obwohl sich die Lautstärke weiterhin im piano-Raum bewegt, wirkt dieser Satz durch die Halbierung der Notenwerte weitaus unruhiger und nervöser als der vorangegangene. Auch die Art der Melodik ändert sich: *„Die dreizehntaktige Orchestereinleitung ist gekennzeichnet durch große Sprünge – sowohl steigend als auch fallend – in den einzelnen Stimmen, wobei ein etwas größeres Gewicht in der Behandlung der Holzbläser liegt.“*³³⁵ Wir finden z. B. in der 1. Flöte den Sprung fis-ais, der weit über eine Oktave hinausgeht. Darüber hinaus sieht man in Takt 39 einen Dezim-Sprung, der abwärts geführt ist (c-es), also in Summe gesehen eher dissonante Klänge, welche den klanglichen Charakter des Stückes völlig verändern.

In Takt 13 setzt der Mezzosopran mit „Potum meum cum fletu temperabam ...“ („Mit Tränen mische ich meinen Trank“³³⁶) ein. Auch der Abschnitt der Solistin ist unterteilt: 5 Takte 4/4, unterbrochen durch einen 3/4 Takt, dann wieder 8 Takte 4/4. Zu der Gesangslinie bemerkt Sölken: *„Auch hier wechseln – ähnlich wie im Orchester – Sprünge mit tonleiterähnlichen*

³³² Sölken, 2003, S. 250

³³³ Riehl, 2009, S. 81

³³⁴ Riehl, 2009, S. 82

³³⁵ Sölken, 2003, S. 251

³³⁶ Programmheft, S. 11

Phrasen ab. Die Sprünge vermitteln vor allem Expressivität der Emotion, während die kleinschrittigen Phrasen eher dem stillen Klagen und Seufzen näherkommen.“³³⁷

In Takt 60 der Gesangsstimme kann man eine eindeutige Verbindung zum Text erkennen; das Wort „Ewigkeit“ wird hier, als einzige Stellen mit großen Notenwerten ausgedeutet und zieht sich über drei Takte hin.³³⁸

Abbildung 4: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 2. Satz, T. 59 - 63

Dadurch wirkt es als beruhigendes Moment und leitet in das Orchesternachspiel über, welches wieder, wie zu Beginn, 13 Takte umfasst. Aufgeteilt in 9 Takte 4/4 und 4 Takte $\frac{3}{4}$ Takt. Die ersten fünf Takte dieses Schlussteils sind noch von der anfänglichen Unruhe geprägt. Durch den Einsatz von Fagott und Kontrafagott, die Reduktion auf tiefe Streicher und die Vergrößerung der Notenwerte wird der Satz in einen fast gespenstischen Stillstand geführt. Wieder markiert ein unisono, diesmal in der Harfe, auf den Ton Es das Ende.

Dieser „Hinabstieg“ leitet über in den einzigen rein instrumentalen Satz des Werkes. Die Lautstärke wird angehoben, die Musik wird konkreter und akzentuierter, drängender und fast aggressiv. Dies wird durch eine Vielzahl an Akzenten und fortepianos erwirkt. Zusätzlich dazu wird hier nahezu die volle Orchesterbesetzung (außer Schlagwerk und Orgel) eingesetzt. Besonders prägnant für diesen Satz ist die Basslinie, in welcher Riehl einen Anklang an Bach sieht: „*Der Tonfall Bachs äußert sich hier nicht nur in den stark ineinander verschachtelten Harmonien, sondern auch in der Rhythmik und in der Führung der Bassstimmen.*“³³⁹

³³⁷ Sölken, 2003, S. 251

³³⁸ Partitur, S. 6, T. 60 - 62

³³⁹ Riehl, 2009, S. 113

Durch die nahezu ständig eingesetzten Achtelketten und der pulsierenden Viertelbewegung in den tiefen Streichern und Bläsern erweckt diese Komposition den Eindruck eines „Perpetuum Mobile“ oder auch den Eindruck von schweren und lastenden Schritten auf einem Kreuzweg. Einzig zum Schluss, ab Takt 101, wird durch die Verkleinerung des Orchesterapparates ein beruhigendes Moment eingeführt, welcher dann mit der Fermate auf der Pause und dem Quartklang in der Harfe auch eintritt.³⁴⁰

3.

Langsam und schwer

95

2 Fl.

2 ob.

1 Englh.

1 Clar. ob.

1 Fag.

1 Kb.

4 Perc.

Hf.

6 vl. I

6 vl. II

6 vl.

4 vl.

2Cb.

-8-

Abbildung 5: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 3. Satz, T. 75 – 79

³⁴⁰ Partitur, S. 11

Für mich stellen diese drei ersten Abschnitte eine Art Vorspiel dar, beginnend mit dem ersten Satz, in dem Jesus anhand der fünf Solisten dargestellt wird. Das Orchester ist sehr reduziert, fast nicht wahrnehmbar. Im zweiten Satz hört man eine Mezzosopran „Arie“, in dem der Text die vorangegangenen Einsetzungsworte weiterführt.³⁴¹ Auch hier ist das Orchester durch die solistische Besetzung noch nicht komplett. Es folgt ein rein instrumentaler Satz, wo das Orchester in voller Besetzung auftritt und eine Art „Vorhang“, der aufgezogen wird, um die Passion beginnen zu lassen.

5.2.2 Mittelteil

Im vierten Satz beginnt für mich, nach der oben erwähnten Einleitung, die „eigentliche“ Passion. Der Alt setzt, nach einem Takt Harfen- und Kontrabassklang, mit dem Text: „Und er ging hinaus ...“ ein. Auffallend ist die Ausdeutung des Wortes: „Ölberg“. Hier wird der Ton Es über das B eine verminderte Oktav abwärts geführt.³⁴²

Außerdem ist die Tonbehandlung bei „betete“, durch die tiefe Lage und den Wechsel zwischen großer und kleiner Septim, hervorgehoben.³⁴³ Insgesamt dauert die Einleitung des Alts im vierten Satz 7 Takte. Mit den Worten „und sprach“, welche in einer reinen Quint geführt werden, vollzieht Rihm einen stillen Wechsel hin zu den Jesusworten, welche von Tenor und Bariton übernommen werden. Der Bariton beginnt mit der Melodie welche sich hauptsächlich in Quintabstand bewegt. Der Tenor setzt einen halben Takt später mit den exakt gleichen Intervallsprüngen ein. Somit bildet sich eine Fuge, im Abstand einer kleinen Dezime.³⁴⁴

³⁴¹ „Mit Tränen mische ich meinen Trank“

³⁴² Partitur, S. 12, T. 107

³⁴³ Partitur, S. 12, T. 110

³⁴⁴ Partitur, S. 12, T. 112

umfasst 14 Takte. Nach einem Takt Orchesterzwischenpiel setzt wieder der Alt mit dem Bericht ein. Auffallend ist hier die Korrespondenz zwischen Singstimme und Baritonoboe.³⁴⁶ Nach dem Innehalten auf dem Wort „rang“ in Takt 148 wird der Alt a-cappella mit den Worten „und betete“ weitergeführt. Wie schon zuvor, erhält diese Aussage des Betens eine spezielle Bedeutung, hier durch den Einsatz des a-cappella. Im Gegensatz dazu setzt das Orchester nach dem Wort „heftiger“ deutlicher ein als zuvor. Ab Takt 152 ist die Begleitung durch sich wiederholende Achtelketten charakterisiert. Der Höhepunkt wird in Takt 155 erreicht, wo das Wort „Blutstropfen“ eine nahezu melismatische Ausdeutung erfährt. Die Baritonoboe markiert den Schluss mit einer aufsteigenden Linie ab Takt 158. Dieser Abschnitt der Altstimme umfasst insgesamt 20 Takte. Die Begleitung verweilt zum Schluss des Satzes auf einem h-Moll Klang. Wieder leitet die Harfe, diesmal mit einem H, zum nächsten Satz über. Wie schon bei den Einsetzungsworten werden die Aussagen Jesu auf die Gesangssolisten aufgeteilt und erscheinen „in einer Stimme“ gesungen. Der Alt fällt aus dieser „Stimme“ heraus und übernimmt die Erzählerrolle.

Der fünften Satz, in welchem Rihm das 1. Responsorium vom Karfreitag vertont, ist, zumindest bis Takt 195, von zwei themenartigen Melodien charakterisiert. Das erste Thema, ich nenne es T1, besteht aus Takt 162 bis 165 und kommt das erste Mal im Englischhorn und in den Bratschen vor.

The image shows a handwritten musical score for measures 162-166. At the top left, there is a circled number '5'. The tempo is marked 'Mäßig bewegt' and the performance instruction is 'colla parte (Altflöte)'. The score includes staves for 1 Flöte, 1 Klarin. (in G), 1 Engl. H., 1 Fag., 6 Vle., 4 vcl., and 2 cb. The music features various dynamics like 'pp' and 'poco', and articulations like 'div' and 'ab'. There are also some handwritten annotations like '3' and '6' above notes.

Abbildung 7: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 5. Satz, T. 162 – 166

³⁴⁶ Partitur, S. 14, Takt 143 f.

Ab Takt 167 wird es dann, in abgewandelter rhythmischer Form, vom Tenor übernommen.

The image shows a musical score for measures 167-171. It features two vocal parts: Tenor Solo and Baritone Solo. The Tenor part has lyrics: "Do-mi-ne, au-di-vi-an-tum tu-um". The music includes triplet markings (indicated by '3' over groups of notes) and a 'p' (piano) dynamic marking. The Baritone part is also marked 'Solo'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Abbildung 8: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 5. Satz, T. 167 – 171

Insgesamt kommt T1, wenn auch meistens verkürzt, viermal in diesem ersten Teil vor. Neben Englischhorn, Bratschen und Tenor scheint es auch in den Celli und im Englischhorn auf.³⁴⁷ Charakteristisch für T1 ist der Aufstieg aufwärts über die kleine Terz zur großen Septime des Ausgangstons zu Beginn der Melodie. Das zweite Thema, genannt T2, tritt zu Beginn im Fagott und in den Celli auf, auch hier ist die Septime charakteristisch, allerdings wird sie hier abwärts geführt. T2 ist eine Art Krebs von T1 und tritt insgesamt sechsmal im ersten Abschnitt auf.³⁴⁸ Neben Fagott und Celli wird T2 auch vom Bariton, Kontrafagott, Kontrabässen, Celli, Fagott und Tenor ausgeführt.

Paarweise setzen zu Beginn Englischhorn/Bratschen und Fagott/Celli mit T1 bzw. T2 ein. Die Altflöte wirft in Takt 166 eine Melodie ein, die am Ende des Satzes den Abschluss bilden wird. Im Takt 167 beginnt der Tenor mit den Worten „Domine, audivi...“ auf der Melodie von T1, allerdings augmentiert. Insgesamt umfasst der Tenoreinsatz 19 Takte (mit Unterbrechungen). T2 scheint wieder in Takt 171 beim Bariton Solo Einsatz auf und erstreckt sich bis Takt 174 wo es von Kontrafagott und Bässen weitergeführt und in Takt 176 von Fagott und Celli bis zum Tenoreinsatz in Takt 177 zum Abschluss gebracht wird. Nun setzt wieder der Tenor mit „et expavi...“ ein. Ab Takt 180 singt er in der Melodie von T2, wieder in einer Art Variation, mit anderen Notenwerten. Nun folgt eine Art orchestrales „Zwischenspiel“, wo aber ab Takt 183 Fragmente von T1 in den Celli und im Englischhorn vorkommen. Der Bariton-Einsatz in Takt 188 bis 190 beinhaltet T1.

Der Tenor übernimmt ab Takt 190 wiederholt das Wort „anni“ und führt mit: „cognoscere: dum advenerit tempus, ostenderis“³⁴⁹ hin zum Höhepunkt des Satzes, welchen wir in Takt 196 erreichen. Im folgenden Abschnitt (Takt 196-201) setzt Rihm durch das unisono in den beiden Solostimmen und durch den Einsatz der vollen Orchesterapparats, inklusive großer Trommel und Orgel, den absoluten Höhepunkten dieses Satzes. Nicht nur dynamisch, sondern auch satztechnisch verdichtet sich der Satz. Somit bekommt die Aussage: „in eo dum

³⁴⁷ Partitur, S. 18, Takt 183/184 und T 185/186

³⁴⁸ Siehe Abbildung 7

³⁴⁹ „(wenn die Jahre gekommen sind) wirst du erkannt, wenn es an der Zeit ist, willst du dich zeigen.“

conturbata (anima mea)³⁵⁰ eine tatsächliche musikalische Ausdeutung. Vor allem durch die ständigen Akzente und eingesetzten Pausen wird eine dramatische Wirkung entfaltet.

194

Solower

1. Sopran
1. Alt
2. Bass

2. Fl.
2. Ob.
1. Engl.
1. Bassoon
1. Klar.
1. Bassoon
1. Trp.
1. Trbn.
4. Hörn.
2. Trp.
2. Trbn.
4. Viol.
4. Viola.
2. Ch.
Orgel

350 „vor deinem Zorn (muss meine Seele erbeben)“

-20-

Abbildung 9: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 5. Satz, T. 194 – 198

³⁵⁰ „vor deinem Zorn (muss meine Seele erbeben)“

Im sechsten Satz, den Rihm mit der Angabe „Gehend“ versehen hat, hören wir den ersten Choreinsatz. Auch ist es das erste Mal seit Beginn, dass es keine Art von „Orchestervorspiel“ gibt. Der Chor singt hier gemeinsam mit dem Alt den Text aus dem Evangelienbericht: „Die Stimmen von Solistin und Chor sind musikalisch eng verbunden; gewissermaßen gehört die Solistin zum Chor, ist aber herausgelöst. Die Erzählerin ist ein Teil der Menschenmenge, die Zeuge der Gefangennahme Jesu wird; ein weiterer Beleg dafür, dass Rihms Evangelistin keine herausgestellte Berichterstatterin darstellt, sondern als teilnehmende Figur aus dem Volk in das zentrale Geschehen integriert wurde.“³⁵³

Abbildung 11: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 6. Satz, T. 211 – 218

Der Chor singt den Text fast durchgehend in Achtelnoten und erscheint so sehr sprechend. Artikulation und Rhythmus im Alt hingegen sind gebunden und weicher, trotzdem ergänzen sich alle, auch das Orchester, welches durch punktuelle Einwüfe dem Chor nähersteht, zu einem Ganzen. Dieser erste Abschnitt umfasst 8 Takte. Ab Takt 219 übernimmt der Chor alleine den Gesang mit den Worten: „Judas verrätst du des Menschensohn mit einem Kuss?“ Das ist die einzige Stelle in der gesamten Passion, wo der Chor die „Jesus-Worte“ ausdeutet.³⁵⁴ Laut Lutz Riehl gibt es weitere wichtige Aspekte in diesem Abschnitt: „Den im lukani-schen Bericht unmittelbar vorangehenden Satz (Jesus aber sprach zu ihm) hat der Kompo-

³⁵³ Riehl, 2009, S. 91

³⁵⁴ Riehl, 2009, S. 82

nist gestrichen und somit die eindeutige Zuweisung dieses Satzes an Jesus aufgehoben. Der Chorsatz ist als Noema gestaltet, was an die „Et incarnatus“ Episoden der Messen des 15. und 16. Jahrhunderts erinnert. Harmonisch ist die Stelle von den Wendungen der Bach'schen Choräle geprägt.³⁵⁵

Abbildung 12: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 6. Satz, T. 219 - 223

Wolfgang Rihm über die klangliche Sprache von Bach: „Bach-Klang klingt enger, auf kleineren Klangraum bezogen, auch mehr von der Innenbewegung gedacht; der Satz ist enger, dichter, gewirkter, fast verstampfter, rechnet mit intimeren Raumverhältnissen, bis ganz spät: wo nur noch der Denkraum unter der Schädeldecke als Aufführungsort gemeint sein kann – Kunst der Fuge. Dieser Raum ist aber der weiteste von allen“³⁵⁶

Ab Takt 226 haben die Solisten das Wort und singen wieder „wie in einer Stimme“. Ausnahmen bilden Takt 233/234, wo Mezzosopran und Alt bzw. Alt und Sopran die Worte: „Dies ist eure“ unisono singen. Außerdem wird dem Abschluss des Satzes mit den Worten: „der Fins-

³⁵⁵ Riehl, 2009, S. 82

³⁵⁶ Wolfgang Rihm, ausgesprochen; zitiert nach: Andreas Krause, *Johann Sebastian Bach und die Gegenwart*, 2007, S. 410

ternis“ eine besondere Bedeutung zugeordnet weil hier Alt, Tenor und Bass gleichzeitig singen. Die Orchesterbegleitung ist hier äußerst stark reduziert (Flöten, Bratschen, Celli und Bässe) und lässt mehr Raum für die Solisten. Am Auffälligsten sind die Einwürfe der Flöte in Takt 228/229 und 230. Die Takte 241 bis 243 sind eine Überleitung zum nächsten Satz. Besonders deutlich wird das durch die Verwendung des Crescendo in Takt 243.

Rihm beginnt den siebenten Satz nahezu identisch wie den Instrumentalsatz (Nr. 3) Der Bariton setzt in Takt 247 mit: „Eripe me Domine ab homine malo“³⁵⁷ ein. Es kann ganz klar von einer Kontemplation gesprochen werden und auch von einer Andeutung an Bach: *„Die Referenz an Johann Sebastian Bach erstreckt sich bei diesem Satz über mehrere Ebenen. Zunächst sei erneut auf das Verfahren der Kontemplation verwiesen. Auf die Gefangennahme Jesu im sechsten Satz folgt dessen Ruf nach Rettung und Freiheit.“*³⁵⁸

Interessant ist, dass das Wort „Domine“ im Bariton als eine Art Sequenz, jeweils um einen Ganzton abwärts versetzt, komponiert ist. Die Orchesterbegleitung bleibt im Stil des Instrumentalsatzes (Nr. 3) weiterhin schwer und markant. Auch hier kann man eine Referenz an Bach erkennen: *„Die intensiv mit Dissonanzen durchwobenen Harmonien und die häufig auftauchenden Achtelkettenbewegungen in den Basslagen des Orchestersatzes (Celli und Kontrabässe) erinnern an den Choral-Stil Bachs.“*³⁵⁹ Der nächste Einsatz des Baritons folgt in vergrößerten Notenwerten ab Takt 256 und ist durch eine absteigende Linie charakterisiert. Den Höhepunkt erreichen wir bei den Worten: „Libera me“ ab Takt 259. Hier wird die Männerstimme mit der ersten Posaune verstärkt. Nicht nur durch das hohe E im Bariton, sondern auch und vor allem durch die Wiederholung des Chores ab Takt 262, bekommt dieser Ausruf ein besonderes Gewicht.

³⁵⁷ „Rette mich, Herr, vor dem bösen Menschen“

³⁵⁸ Riehl, 2009, S. 106

³⁵⁹ Riehl, 2009, S. 107

Abbildung 13: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 7. Satz, T. 259 – 264

5.2.3 Der stille Aufschrei

Nun möchte ich einige Sätze überspringen und zum „Kern“ der Passion vordringen, der vor allem durch die Verwendung des Chores eine „Eigenheit“ darstellt. Der 14. Satz beginnt mit Tenor und Bariton, welche sich den Text des Pilatus aufteilen: *„Die Figur des Pilatus ist keine Person im gegenständlichen Sinne; Pilatus wird zweistimmig dargestellt (Tenor/Bass) und*

zwar „kanonisch geführt“.³⁶⁰ Den ersten Kanon Teil bilden die Takte 540 bis 550. „Nach dem Einsatz des Baritons in Takt 1 folgt einen Takt später der Tenor, der die vertikale Spiegelung der Bariton Stimme singt. Auffällig ist die große Sept mit der beide Stimmen beginnen („h“-„c“ im Bariton, „c“-„h“ im Tenor).“³⁶¹ Sölken schreibt zu dieser Stelle: „Rihm führt als Gegenstimme, als Ausdruck des Gespaltenseins des Pilatus den Tenor drei Zählzeiten später als Kanon in der Umkehrung ein. Die Baritonstimme wird also zeitversetzt gespiegelt im Tenor gesungen. In der Überlappung entsteht ein Auf und Ab, dass die innere Zerrissenheit des Pilatus genial darzustellen vermag.“³⁶²

Abbildung 14: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 14. Satz, T. 540 – 545

³⁶⁰ Riehl, 2009, S. 85

³⁶¹ Riehl, 2009, S. 85

³⁶² Sölken, 2003, S. 252

Handwritten musical score for the Deus Passus, 14th movement, measures 546-550. The score includes vocal parts for Tenor Solo and Baritone Solo, and orchestral parts for Baritone Oboe, Flute, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The lyrics are in German, discussing the trial of Jesus and Herod's role. The page number -67- is visible at the bottom center.

Abbildung 15: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 14. Satz, T. 546 – 550

Die Orchesterbegleitung verhält sich hier relativ unauffällig. Neben den Streichern werden noch Harfe und Posaunen eingesetzt. Ab Takt 551 übernehmen Englischhorn und Baritonoboe die Achtelketten der beiden Solisten³⁶³: „In einem kleinen Zwischenspiel setzt sich der Umkehrungs-Kanon – diesmal im Quintabstand – im Englischhorn und in der Bariton-Oboe fort, gleichsam als nochmalige Verstärkung der Gestalt des Innenlebens des Pilatus.“³⁶⁴

Mit dem nächsten Einsatz der Solisten (Takt 555/556) wird in ähnlicher Weise verfahren; wieder beginnt der Bariton mit den Worten des Pilatus: „Die Beteuerung Pilatus setzt abermals ein, diesmal wieder im engsten Intervall, der kleinen Sekunde als Zeichen für die innere Spannung, genau wie beim ersten Einsatz im Krebs-Kanon.“³⁶⁵ Nach einem sechstaktigen Zwischenspiel, gestaltet von den Streichern, im Vordergrund stehen aber Baritonoboe und Fagott, beginnt der Einsatz des Chores. Über einem Quintklang der Streicher, wiederholt der Chor den Namen „Bar Abbas“.

³⁶³ Partitur, S. 68, T. 551 - 555

³⁶⁴ Sölken, 2003, S. 252

³⁶⁵ Sölken, 2003, S. 252

Rihm bemerkt dazu: „Der Barabbas scheint mir eine zentrale Figur des ganzen Passionsgeschehens, aber in einer Weise, wie ich es mir vorher nicht bewusst war. Erst durch die Lektüre des hochbedeutenden Textes „Matthäuspassion“ von dem Philosophen Blumenberg wurde ich in eine Sicht zu dieser Figur oder überhaupt zur Sicht dieser Figur instand gesetzt.“³⁶⁶ Sölken schreibt dazu erklärend: „Für Blumenberg stellt die Figur des Barabbas eine Erfindung der Evangelisten dar, die sich darin begründet, dass die Evangelisten bereits für ein römisches Publikum schrieben. Durch die Freilassung dieser fiktiven Figur sollte der Römer Pilatus von der Schuld am Tod Jesu freigesprochen werden, indem er von einer mordlüsternden Menge überstimmt wurde. Der Name Barabbas bezeichne, so Blumenberg, Jesus Christus selbst. Der Philosoph begründet das mit der Bedeutung dieses Namens in der aramäischen Sprache (der Sprache, in der Jesus vermutlich sprach). Barabbas, oder vielmehr „bar abbas“ ist die aramäische Übersetzung für „Sohn des Vaters“; Jesus selbst habe sich bei seinem Einzug in Jerusalem so bezeichnet.“³⁶⁷

Abbildung 16: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 14. Satz, T. 587 - 591

Der Sprechgesang des Chores wird größtenteils im pianissimo vorgetragen. Im Gegensatz dazu stehen die Worte des Pilatus,³⁶⁸ welche im mezzoforte bzw. forte notiert sind. Im Laufe

³⁶⁶ Riehl, 2009, S. 86

³⁶⁷ Riehl, 2009, S. 43

³⁶⁸ Partitur, S. 69, T. 565 f.

Abbildung 18: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 14. Satz, T. 596 – 601

Zum letzten Mal beginnt der Chor in Takt 614 mit dem „Bar-Abbas“ Ruf im pianissimo. Im Gegensatz dazu setzen Tenor und Bariton im fortissimo ein und wechseln in die Rolle des Erzählers. Der Satz: „Und ihr Geschrei nahm überhand.“ endet musikalisch im Takt 622 in einem pianissimo, für den Chor sogar in einem dreifachen piano.³⁷⁰ Darauf folgt eine Generalpause: „Die äußere Lautstärke der Szenerie kehrt er um, kehrt sie nach Innen; letztlich verstummt hier jegliche Forderung, jegliches Rufen und Schreien: das Todesurteil Jesu ist gesprochen.“³⁷¹ Josef Häusler schreibt dazu im Programmheft zu Deus Passus: „Zunächst einmal lässt er die „Turba“-Einwürfe, als einzige Interjektion im Werk, vom Chor ausschließlich sprechen. Sodann hält er die gesamte im Pianissimo verlaufende Sprechchor-Partie – wenn man von einem einzigen Fortissimo-Akzent absehen will – von aller nach außen wirkenden Dramatik fern (Bemerkung in der Partitur: „Wichtig: Der Chor wird in seiner Artikulation nie „dramatisch“). Und zum dritten zeichnet er den von den Pharisäern und dem Hohen Rat beim Volk erreichten Stimmung-Umschwung nach: Anfänglich sagen alle „Bar-Abbas“, dann mischt sich immer mehr das Wort „Kreuzige“ hinein, bis alle „Kreuzige“ sagen, nein: im

³⁷⁰ Partitur, S. 75, T. 622

³⁷¹ Sölken, 2003, S. 253

höchsten Erregungs-Affekt fortissimo flüstern; danach wogen die beiden Worte noch einmal kurz nebeneinander her, bis die ganze Episode in leisem „Bar-Abbas“ erlischt.“³⁷²

Abschließend übernimmt der Mezzosopran die Worte des Evangelisten welche in ruhigen Viertel- bis Halbtonbewegungen über einen genauso ruhigen Instrumentalsatz führen. Zum Schluss finden wir in der Bassgruppe eine hinabsteigende Linie, welche in der Barockmusik oft als Vorzeichen des Todes eingesetzt wurde.³⁷³ Lutz Riehl fasst anschaulich zusammen, was diesen Satz ausmacht: *„Der ganze Satz verdeutlicht, dass Pilatus schreit. Im Vergleich zur Evangelistin und ganz besonders zum Chor sind seine Einsätze mindestens im mezzo-forte gehalten. Diese Pilatus-Szene Wolfgang Rihms ist wohl in der Geschichte der Passionsvertonungen einzigartig. Rihm hat sich von der Dramatik der Bach'schen Passionen distanziert. Dennoch fehlt sie nicht, nur ist es keine Dramatik des Äußeren, sondern eine Dramatik des Inneren. In dieser Szene ist nicht Jesus die Hauptfigur, sondern der in seinem Handeln hin und her gerissene Pilatus.“³⁷⁴*

5.2.4 Der Tod Jesu

Als nächsten Abschnitt möchte ich die Sätze 21 bis 22 betrachten. Diese insgesamt fünf Vertonungen stellen einen wichtigen Abschnitt in der Passion Rihms dar. In erster Linie dadurch, dass sie ineinander fließend übergehen, aber auch durch die thematische Zuspitzung bis hin zum Tod Jesu auf textlicher Ebene. Der kurze Abschnitt 21a wird von Mezzosopran, Alt und dem Chor gestaltet. Mezzosopran und Alt setzen in Takt 917 unisono mit dem Text: „Es war aber auch über ihm geschrieben“ ein. Verstärkt werden sie durch die 2. Oboe.³⁷⁵ Das Orchester, welches an dieser Stelle nur aus den tiefen Instrumenten (Fagott, Kontrafagott, Posaunen, Celli, Bässe) besteht, wird durch die Orgel verstärkt. Auch sie spielen unisono. Die Melodie dieser Instrumente steht aber in keiner sichtbaren Verbindung zur Gesangslinie. Manchmal entsteht eine Sekund, manchmal ein Halbton oder auch ein Ganzton. Charakteristisch an dieser Stelle ist die Viertelpause, welche die Musik genau nach drei Takten teilt. Nun folgt die Überleitung zum Choreinsatz in Takt 923 durch die Streicher. Sie spielen einen clusterähnlichen Klang, notiert in repetierenden Achtelnoten. Die nächsten vier Takte werden vom Chor a-cappella gesungen: „Dies ist der Judenkönig.“ Diese Stelle erinnert, vor allem durch die Harmonien, stark an den Stil Bachs.

³⁷² Programmheft; S. 16

³⁷³ Sölken, 2003, S. 253

³⁷⁴ Riehl, 2009, S. 88

³⁷⁵ Partitur, S. 108, T. 917 ff.

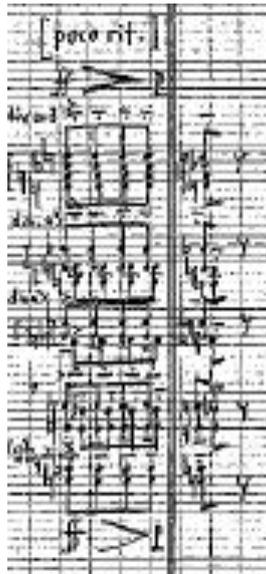


Abbildung 19: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 21a. Satz, T. 922 – 923

Unter Abbildung 19 sehen wir den Übergang zur a-cappella-Stelle. Harmonisch wird es hier sehr interessant, da Rihm verschiedene Klänge gegenüberstellt. Wir finden neben einem C-Dur-Septakkord (c-e-g-h), noch einen g-Moll-Akkord (g-b-d), die IV. Stufe von Des-Dur (ges-b-des) und die VI. Stufe von As-Dur mit einer gleichzeitig erklingenden großen Terz (f-as/a-c). Dies alles passiert gleichzeitig in dieser Fünf-Achtel-Kette, welche von den Streichern gestaltet ist. Durch diese Konstellation erlangt Rihm eine ungeheure Spannung.

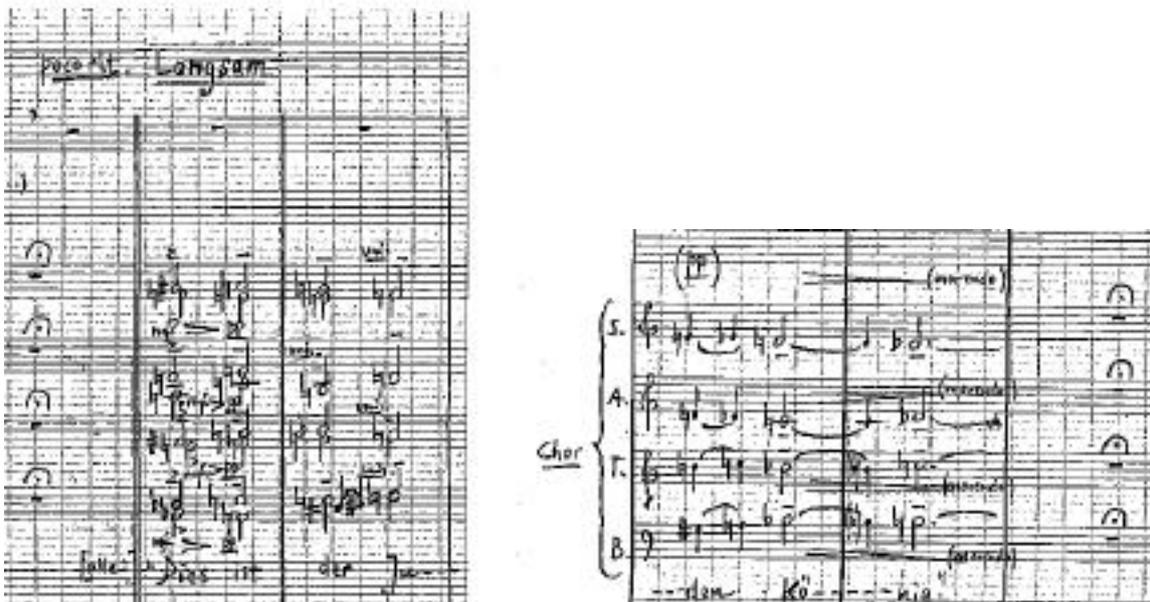


Abbildung 20: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 21a. Satz, T. 923 – 926

In weiterer Folge werde ich den a-cappella-Teil des Chores harmonisch kurz analysieren. Ich beziehe mich hierbei auf die „Grundtonart“ a-Moll.

Auf dem Wort „Dies“ komponiert Rihm gleichzeitig die IV. und die V. Stufe von a-Moll. Bei der IV. Stufe setzt er einen verminderten Grundton und eine verminderte Terz (d/des-f/fis-a) ein. Bei der V. Stufe von a-Moll belässt er es bei einer verminderten Quint (e-gis-b). Der nächste Akkord ist F-Dur mit kleiner Septim. In der parallelen Dur-Tonart von a-moll, C-Dur, ist das die IV. Stufe mit kleiner Septim. Weiter geht es bei dem Wort „der“. Das Auffälligste ist der Durchgang im 1. Bass auf den Tönen cis und dis. Ignoriert man diese beiden Töne erkennt man einen e-Moll-Akkord mit verminderter Quint. Dies ist die V. Stufe in a-Moll. In weiterer Folge werden die Akkordfolgen immer klarer und reduzierter. Auf der ersten Silbe von „Juden“ setzt Rihm einen d-Moll-Akkord ein, die IV. Stufe von a-Moll. Die zweite Silbe wird mit einem E-Dur-Septakkord vertont; bezogen auf a-Moll, die Dur-Dominante. Er führt weiter über die I. Stufe mit verminderter Quint hin zu einem weiter reduzierten Satz. Auf der ersten Silbe beim Wort „König“ sind wir bei den für diese Komposition so typischen Sekundklängen angelangt. Der Chor singt eine Art Cluster: b, c, d. Diese Passage wird auf dem Klang h, c, des abgeschlossen und versetzt uns wieder in diese Stimmung, die uns das ganze Stück über begleitet, die nicht aufgelöste Sekund.

Wenn man diesen Abschnitt betrachtet und sich auf die reinen Akkorde ohne diverse Verminderungen oder Septimen konzentriert, erkennt man folgenden Verlauf: Über die V. (E-Dur), die IV. Stufe (d-Moll) und die IV. Stufe der Dur-Parallele (F-Dur) komponiert Rihm tatsächlich eine Art von Kadenz. Ab 924 gelangt er über e-Moll (V. Stufe), d-Moll (IV. Stufe) und E-Dur (Dur-Dominante) hin zu einem a-Moll-Klang in Takt 925. Wir sehen also durch den Einsatz dieser doch eher traditionellen Harmonik einen Bezug zur Geschichte.

Wie schon zuvor leiten die Streicher mit den sich wiederholenden Achteln über zu Nummer 21b.

Die beiden Altflöten führen hin zum nächsten Satz, wo in Takt 931 bzw. 932 Mezzosopran und Alt mit den Worten: „und es ward eine Finsternis über das ganze Land.“ einsetzen. Sie beenden ihr Auftreten in Takt 938 in einem Quinten-klang. Nun beginnt Rihm die „Finsternis“, welche „über das Land hereinbrechen“ wird, zu vertonen. Er selbst meint dazu: *„Nachdem das ganze Stück ja bis dahin eine Art Fluss zumindest auch exponiert, steht hier auch die Zeit still. Jedes Ereignis kommt auch auf ein eigenes Zeichen des Dirigenten, d. h. der Takt ist hier aufgehoben, es sind im Grunde 26 halbe Takte, es geschieht nur etwas an der Grenze des Geschehens.“*³⁷⁶ Der Chor teilt sich quasi auf. In Takt 939 beginnen die Frauenstimmen mit: „und die Sonne verlor ihren Schein.“ Die Männerstimmen setzen in Takt 941 mit: „...und der Vorhang des Tempels zerriss“, fort. Das Orchester besteht an dieser Stelle nur

³⁷⁶ Riehl, 2009, S. 98/99

aus reduzierten Bratschen. Ab Takt 941 kommen dann noch Bässe und die hohen Streicher hinzu. Am markantesten ist aber der Einsatz der großen Trommel.³⁷⁷

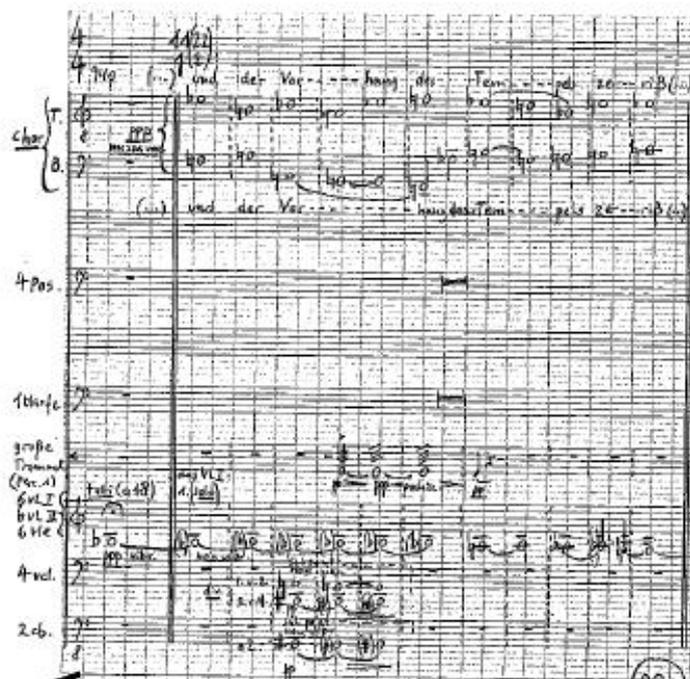
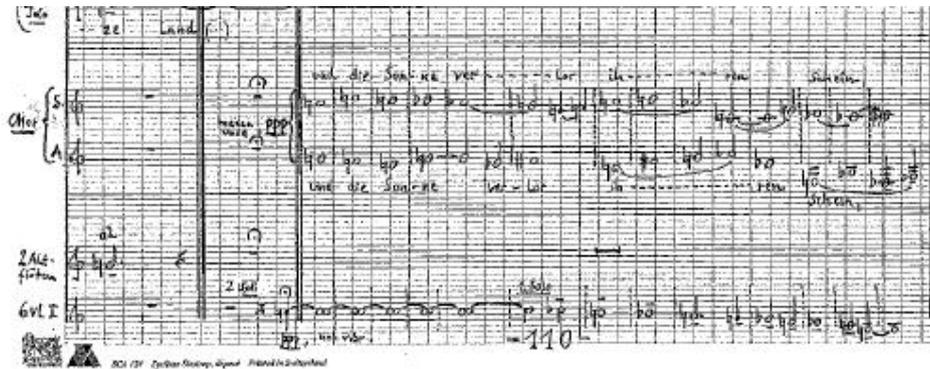


Abbildung 21: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 21b. Satz, T. 939 – 941

Wolfgang Rihm vergleicht diese Stelle auch mit einem anderen seiner Werke: „Ich will auch sagen, dass ich solche Stellen, nicht hätte erfinden können, wenn ich sie nicht schon in früherer Arbeit, am anderen Extrem erfunden hätte. Die Stelle mit der Sonnenfinsternis korrespondiert ja mit dem, was in der johanneischen Apokalypse gesagt wird, und das habe ich in dem Werk „Dies“, sozusagen am anderen Sprachrand, bis zum Bersten ausartikuliert, bis das Haus zusammenfällt. Ich musste jetzt eine Lösung finden, die aus den zusammengefallenen Behausungen meines Arbeitens noch etwas entlässt, noch eine Sinnhaftigkeit hat, die nicht eine Reduplikation, eine Wiederholung des schon mal Gemachten ist. Sie kennen „Dies“, und es wäre ein Leichtes gewesen, das jetzt hier auch abzufackeln. Aber dass es

³⁷⁷ Partitur, S. 111, T. 940 ff.

gerade eben nicht möglich war, dass eben dieses Leicht-Sein bei diesem Stück überhaupt nicht mehr ging, das ist das, was ich vorhin mit Strukturzuwachs meinte – im psychologischen Sinne -, das meinte ich mit dem Bekommen-Haben durch diese Aufgabe.“³⁷⁸

Ab Takt 942 beginnt eine Überleitung durch das Orchester. Diese dauert sieben Takte und ist gekennzeichnet durch das Pizzicato in den tiefen Streichern (nur Celli und Bässe). Darüber schichten sich Englischhorn, Baritonoboe, Fagott und Kontrafagott mit G und Fis. Wieder wird die nicht aufgelöste Sekund als Spannungsmoment eingesetzt. Zuvor spielen alle vier Posaunen diesen Sekund-Klang. Der Übergang zum nächsten Choreinsatz in Takt 949 erfolgt durch ein leichtes crescendo in den Holzbläsern.³⁷⁹ Diesen Teil (22a) übernimmt allein der Chor mit den Worten: „Und Jesus rief laut“. Im Gegensatz zum Text, dem ja ein „lautes Rufen“ impliziert ist, ist diese Stelle aber im dreifachen piano komponiert. Einzig Takt 957 bildet eine Ausnahme weil hier, allerdings auch im pianissimo, die große Trommel auf das Wort „laut“ einsetzt. Unterbrochen werden die Akkorde des Chores, welche jeweils eine Silbe vertonen, durch Generalpausen.

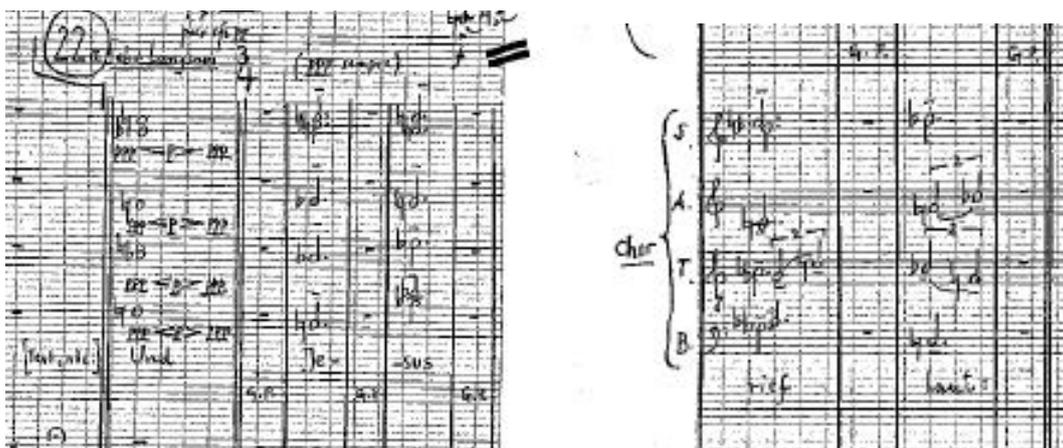


Abbildung 22: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 22a. Satz, T. 949 – 958

Sölken meint dazu: „Die „sehr langsam“ musizierten wenigen Takte (T. 949-958) verinnerlichen das Geschehen durch ihre vermeintlich undramatische Charakteristik. Doch oft sind es in DEUS PASSUS genau jene leisen, unspektakulären Töne und Klänge, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf einen Punkt fokussieren wollen.“³⁸⁰ Nach einer weiteren Generalpause in Takt 958 beginnt die breit angelegte Komposition der letzten Jesusworte: „Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände.“

Die Streicher begleiten das ganze Stück lang die fünf Gesangssolisten mit einer pulsierenden und pochenden Achtelkette, welche an Bachs „Incaratus“ aus der h-Moll Messe erin-

³⁷⁸ Riehl, 2009, S. 99

³⁷⁹ Partitur, S. 111, Takt 948/949

³⁸⁰ Sölken, 2003, S. 254

nerf. Lutz Riehl sieht diese Stelle als den wichtigsten Verweis an Bach: „Von besonderem Interesse ist jedoch die Instrumentalbegleitung; dominierend ist der Streichersatz, der von Harfe und großer Trommel gestützt wird. (...) Diese Achtelbegleitung ist nichts anderes als eine Reflexion auf Johann Sebastian Bach (...) Hier adaptiert Rihm auf ganz besondere Weise das „Incarnatus“ aus der h-Moll Messe, wobei er sich nicht an den Chorpart, sondern an die Stimmbewegungen der Violinen anlehnt. Er fängt die Bewegung der Violinstimmen auf und wandelt sie um in einen Akkord, z.B. spielen die Violinen im ersten Takt des Bach'schen Incarnatus die Achtelfolge „fis“, „cis“, „d“, „ais“, „h“. Rihm nimmt nun diese Töne und wandelt sie von der Horizontalen in die Vertikale, also zu einem Akkord, der einen Takt lang in Achteln repetiert wird.“³⁸¹

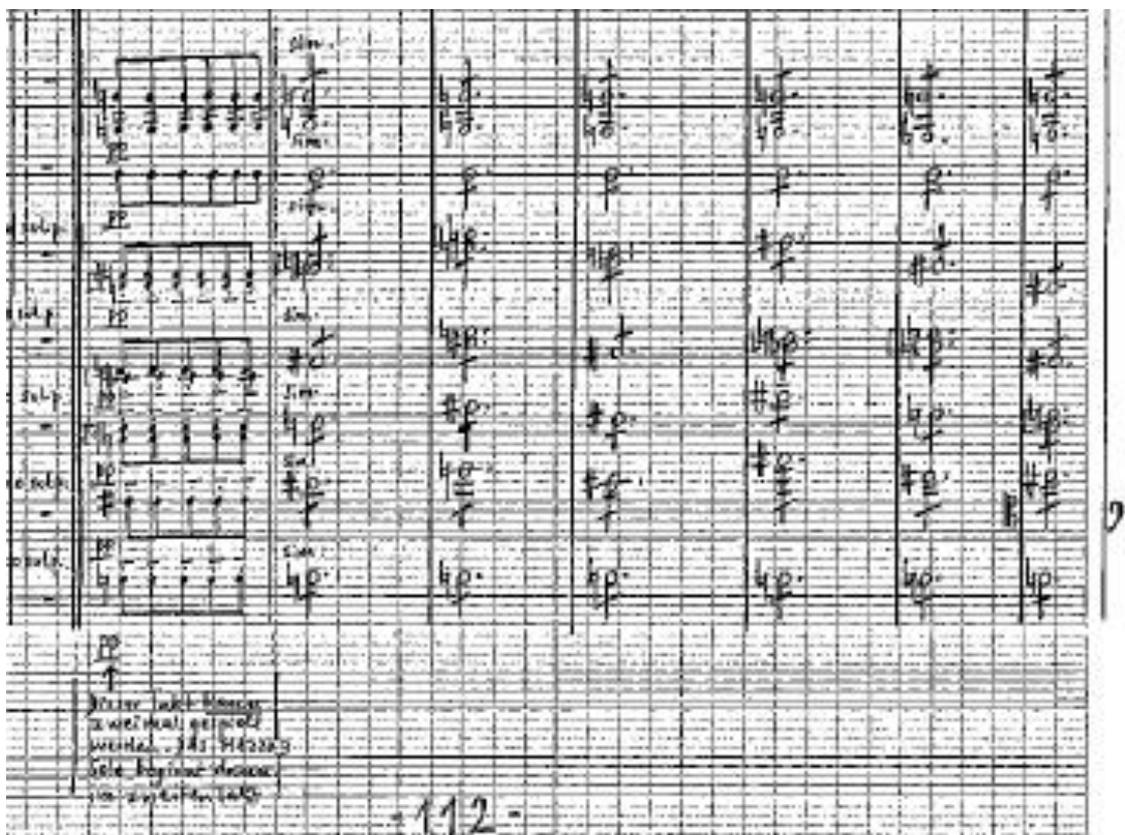


Abbildung 23: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 22b. Satz, T. 959 – 965

³⁸¹ Riehl, 2009, S. 113

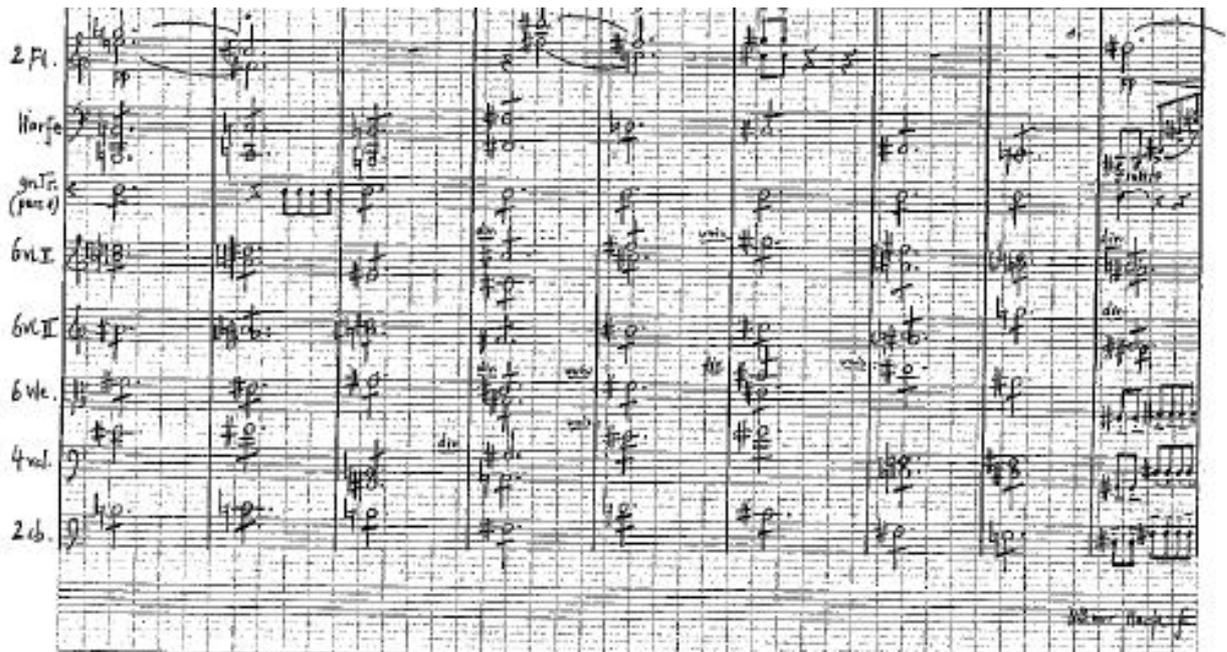


Abbildung 24: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 22b. Satz, T. 966 – 974

Als weiteren Verweis auf Bach sieht Lutz Riehl den Einsatz des 3/4-Takts, auch Bachs „Incar-natus“ ist in dieser Taktart komponiert.³⁸² Weshalb gerade an dieser Stelle, beim Tod Je-su das „Incar-natus“ vorkommt, also jene Stelle wo die Fleischwerdung Gottes in Jesus the-matisiert wird, erklärt Rihm folgendermaßen: *„In meiner Kindheit gab es in Karlsruhe einen Prediger, der mich sehr beeindruckt hat; der hat in seiner Predigt zu Weihnachten ein unge-mein plastisches Bild gebraucht, nämlich, dass man hinter der Windel des Jesuskindes im-mer den Lendenschurz, das Lendentuch von Golgotha zu sehen hat – ich habe das nie ver-gessen. (...) Es ist also nicht die Akkordik des Stückes, sondern die Melodik des Stückes wurde zu einem Akkord (...) so dass ich wohl ein Bach'sches übernahm, aber über diese Kindheitserinnerung, (...) diesen theologischen Anstoß ins Komponieren gebracht und von dort, von ganz vielen verschiedenen Seiten verdichtet. (...) Wenn ich über Geschichtliches nachdenke, dann geschieht das immer auf sehr vielen verschiedenen Ebenen; es wird nicht 1:1 abgebildet, sondern es ist ein Schaffen, der eine Gestalt wird, die einen Schatten wirft, den wir hinter einem Vorhang wahrnehmen.“*³⁸³ Riehl sieht bei der Anspielung auf Bach ei-nen theologischen Aspekt: *„Diese Reflexion auf Bach begründet sich daher nicht aus dem musikalischen Kontext, sondern vielmehr aus einer Art theologischer Konsequenz. Das Kind in der Krippe ist mit dem Sterbenden am Kreuz verbunden. Der ganze „Mensch“ Christus wird in einem Satz gesehen: die Verbindung von Krippe und Kreuz.“*³⁸⁴

³⁸² Riehl, 2009, S. 114

³⁸³ Riehl, 2009, S. 114/115

³⁸⁴ Riehl, 2009, S. 115

Die fünf Solisten welche den Text vortragen treten versetzt auf: *„Das Prinzip der einen großen All-Stimme wird auf einzelne Takte reduziert. Selten singen mehr als zwei Solisten zugleich (eine Ausnahme ist Takt 980 bis 981). Der Text wird mehrfach wiederholt und von jeder Solostimme einmal vollständig gesungen.“*³⁸⁵ Es hat den Anschein, als ob aus dieser einen „allumfassenden“ Stimme langsam wieder individuelle Kreaturen würden. Hin und wieder sind Soloeinwürfe von Holzbläsern komponiert, die aber nicht den ruhigen und leisen Grundduktus des Stückes stören.³⁸⁶ Es ist nahezu eine flehende Geste, welche hier dargestellt wird. *„Rihm legt die letzten Worte Jesu als Kommentar, Reflexion und vielleicht auch als Meditation an über dem gleichbleibenden, leise pulsierenden Achtel-Grundrhythmus.“*³⁸⁷

Ebenso ruhig und meditativ werden die Worte des Evangelisten: „und verschied.“ angelegt. Bevor die Altstimme in Takt 1011 einsetzt, übernimmt der Chor ab Takt 1010 die Worte, welche im unisono geführt sind. Charakteristisch ist der Sprung in die kleine Sext zu Beginn und in die große Sext zum Schluss der Phrase.³⁸⁸ Der Alt tritt hier das letzte Mal in seiner Rolle als Evangelistin auf. Sie erreicht in Takt 1013 den tiefsten Ton in der gesamten Partie, das e₁. Lutz Riehl sieht hier mehr als einen tonalen „Abstieg“: *„Dieser Ton der Alt-Stimme besitzt eine zentrale Bedeutung, er wurde von der Evangelistin schon einmal an einer exponierten Stelle gesungen, die Rede ist von der Kreuzigungsepisode (Nr. 17).“*³⁸⁹ Außerdem stützt Riehl seine Vermutung, dass es sich bei der Evangelistin, der Alt-Stimme, um die Mutter Jesu handelt: *„Dieses „e“ in der Alt-Stimme ist der tiefste Ton der ganzen Partie, Wolfgang Rihm klassifiziert ihn selbst als „Urgrund“. Es scheint daher sehr bezeichnend, wenn gerade beim Bericht vom Hinscheiden Jesu die Alt-Partie in diesen Urgrund hinabsinkt. (...) Rihm lässt sie musikalisch verstummen. (...) Mit dem Eintritt des Todes Jesu verfällt die Evangelistin, die Mutter, in Schweigen, es ist eine Form des Mitleidens mit dem eigenen Sohn.“*³⁹⁰ Des Weiteren sei auf den Schluss (Takt 1014/1015) verwiesen. Hier finden wir wieder die kleine Sekund, welche im Tod Jesu ein Fragezeichen darstellt.³⁹¹ Jens Knorr zu dieser Stelle: *„Wo Menschen sind, da ist orchestrale Wucherung, ist verschmutzte Tonalität. Die reinen Intervalle sind immer die leeren, die reine Musik nur dort, wo es keine Menschen gibt. Noch der unerbittlichen leeren Oktave bei Jesu Tod mischt sich das Intervall der kleinen Sekund bei. Reibung über den Tod hinaus.“*³⁹²

³⁸⁵ Riehl, 2009, S. 84

³⁸⁶ Partitur, S. 112, Takt 960

³⁸⁷ Sölken, 2003, S. 255

³⁸⁸ Partitur, S. 118, Takt 1010 - 1012

³⁸⁹ Riehl, 2009, S. 90

³⁹⁰ Riehl, 2009, S. 90

³⁹¹ Partitur, S. 119, Takt 1014

³⁹² Artikel: „Schönheit ohne Schrecken“, Autor: Jens Knorr, Tagesspiegel (Berlin), 31.08.2000, S. 27

Abbildung 25: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 22c. Satz, T. 1010 – 1015

5.2.5 ... er trug unsre Krankheit ...

Nun möchte ich die Sätze 25 bis 26 näher betrachten, da hier die letzten Ausschnitte aus dem Lukasevangelium vorkommen. Außerdem werde ich noch auf den letzten Satz eingehen, der gänzlich vom Chor gestaltet wird.

Der Satz 25a beginnt mit einer Art Orchestervorspiel, welches insgesamt 12 Takte umfasst. Flöten, Oboen, Englischhorn, Fagott, Kontrafagott, Posaunen und Harfe beginnen mit einem clusterähnlichen Akkord, der sich auf kleinen Sekunden aufbaut (b, h, ces, des, d und f). Darüber setzen 2 1/2 Schläge später die Streicher mit einer Achtelbewegung ein, welche diesen Gestus des Sekund-Klanges übernimmt. Ähnlich geschieht es einen Takt später, wobei hier die Streicher höher erklingen. In Takt 1135 steigert sich der Klang zu einem Forte und wirkt überleitend in den 4/4-Takt, wo man eine Art Motivik erkennen kann.³⁹³ Dieses Motiv ist gekennzeichnet durch eine ruhige Halbtonbewegung, wobei Oboen und Violinen abwärts, Baritonboe, Fagott und Kontrabässe in der Gegenbewegung aufwärts geführt werden. In den Violinen finden sich einige Stimmkreuzungen, welche man - würde man das Werk im Stil des Barocks analysieren - als Symbol für das Kreuz sehen könnte. Die Flöte leitet mit übereinander gelagerten Quartan über zum Einsatz des Baritons. Die Melodie be-

³⁹³ Partitur, S. 133, Takt 1136

ginnt mit einem Sprung in die kleine Sext aufwärts, dann folgt ein Quintsprung abwärts. Den klanglichen Höhepunkt erreichen wir bei den Worten: „was da geschah“ Hier wird der Bariton chromatisch bis hin zum hohen Fis geführt. Als Taktart verwendet Rihm für diesen Teil den 3/4-Takt. Die Begleitung des Orchesters ist ruhig und zumeist in halben Noten bzw. Viertelnoten gehalten. Ab Takt 1152 befinden wir uns wieder im 4/4-Takt, welcher bis zum Schluss beibehalten wird.

Der nächste Einsatz des Bariton befindet sich in Takt 1155. Hier werden die Worte: „schlagen sich an ihre Brust“ durch eine absteigende Linie charakterisiert. Den auffälligsten Teil des Gesangsparts erreichen wir bei der Ausdeutung des Wortes „wandten“. Wenn wir den Ausgangston Ges und den Schlusston in Takt 1160, Des, betrachten, erkennen wir eine reine Quint. Die dazwischenliegende Melodie wird über die große Sept, die kleine und schließlich die große Sekund geführt. Das Ces in Takt 1159 kann man als Wechselnote betrachten. In Takt 1160 finden wir wieder das Spannungsmoment durch die kleine Sekund in Flöten und Bratschen.

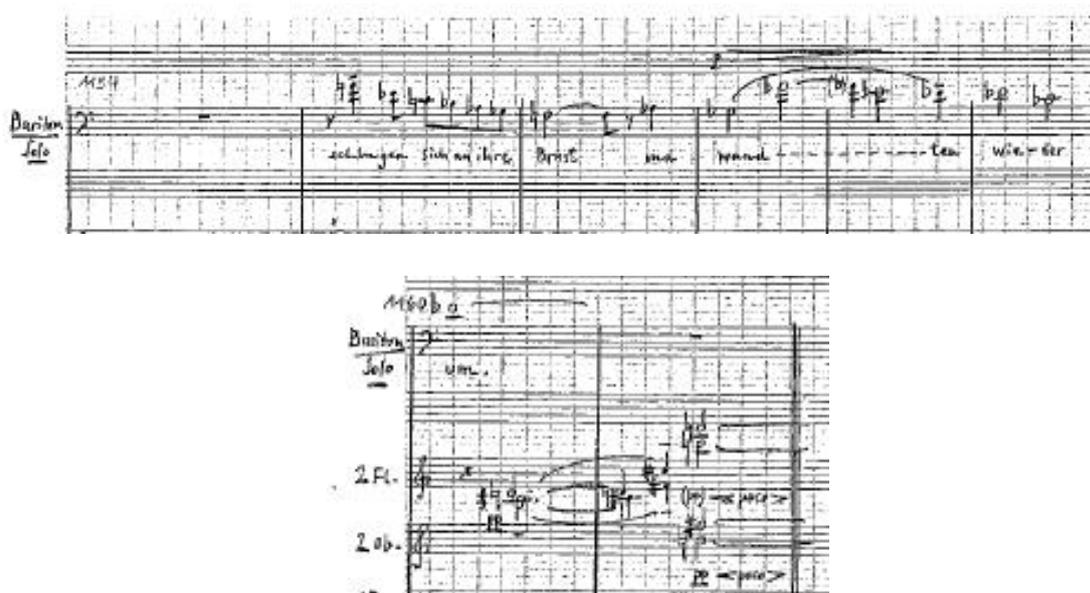


Abbildung 26: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 25a. Satz, T. 1154 – 1161

Insgesamt tritt der Chor zweimal in der Passion als „Kommentator“ auf. Zum ersten Mal in Nr. 7 (*Eripe me*) und zum zweiten Mal im Satz Nr. 25b, der Vertonung des Jesaja Textes: „Fürwahr, er trug unsre Krankheit“.³⁹⁴ Instrumental ist dieser Satz nahezu ident mit Nr. 3 und eben Nr. 7: „Auch dort (Nr. 7) stimmt die Orchestermusik weitgehend mit der von Nr. 25b bzw. Nr. 3 überein; man vergleiche diesbezüglich die ersten Takt aller drei Sätze, Melodik, Rhythmik und Harmonik sind fast immer identisch. Auch die Schlüsse der Sätze 7 und 25b

³⁹⁴ Riehl, 2009, S. 100

lohnen einen Vergleich, beide enden mit einem blockhaften Chorsatz. Beide Male werden die Worte des Chores deutlich hervorgehoben.³⁹⁵ Riehl bringt einen weiteren Aspekt zur Sprache: „Die Orchestermusik aus Nr. 25b ist nahezu identisch mit dem Instrumentalsatz (Nr. 3), der unmittelbar vor dem Gebet am Ölberg erklingt. Beide Sätze stehen jeweils an dritter Stelle vom Anfang bzw. vom Ende der Passion und bilden eine thematische Klammer.“³⁹⁶

In der Komposition der Chorpassage sieht Lutz Riehl eine Verbindung zu Bach: „Der Chorsatz ist homophon gehalten und erinnert mit seinen ineinander verschränkten bzw. durch Dissonanzen angereicherten Harmonien an den Choralton Bachs. Aber auch der Orchesterpart dieses Satzes orientiert sich, harmonisch, wie rhythmisch, stark am Stil des Leipziger Thomaskantors.“³⁹⁷

Die Verwendung dieses Stils setzt Riehl in Verbindung mit der Biographie Rihms: „Es gab Zeiten, da habe ich mir beim Organisten oder beim Küster den Schlüssel geben lassen, bin in die Kirche und habe so lange an der Orgel improvisiert bis man mich rausgeworfen hat. Was habe ich da gespielt? Meistens Choraliter, meistens Variationen über Choräle, ich konnte gar nicht genug bekommen von dem Choral-Ton. In diesem Stück ist das natürlich auch alles noch anwesend. Es sind diese Harmonien, die ineinander geschachtelt werden, es sind diese Auftakte, es sind die Dissonanzen, die im Choral, wie süße Früchte eigentlich, möglich sind. Ich habe an diesen durchgespielten Abenden, manchmal bis in den frühen Morgen, enorm viel über Harmonik erfahren. All diese Erfahrung kommt jetzt in diesem Stück auch zum Tragen, gesättigt eben von Erfahrungen, aber auch immer noch aufgeschürft mit Wünschen.“³⁹⁸

Die Besetzung des Orchesters ist in diesem Satz komplett, auch die Orgel wird eingesetzt: „Der Chor wird vom gesamten Orchester mit wuchtigen, akzentuierten, meist im Forte gespielten Klängen begleitet, wobei sich einige Stimmen noch auffächern.“³⁹⁹

³⁹⁵ Riehl, 2009, S. 101

³⁹⁶ Riehl, 2009, S. 100/101

³⁹⁷ Riehl, 2009, S. 100

³⁹⁸ Riehl, 2009, S. 111

³⁹⁹ Sölken, 2003, S. 256

5/8 (25b) 4/4 *Schwer*

Handwritten musical score for the 25th movement of the Deus Passus by Wolfgang Rihm. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. It features complex rhythmic patterns, including a 5/8 time signature and a 4/4 section. The tempo is marked "Schwer" (Heavy). The lyrics are in German: "Für-wahr, er trug unsre Krank-heit und hat uns".

Abbildung 27: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 25b. Satz, T. 1163 – 1166

1167

Chorus

S.
A.
T.
B.

sich unsere Sehnen - - - zerr. Wir a - - - bei hier. Ten. ihnen für dem, der geliebt und von

2 Fl.
2 Ob.
1 Engl.
1 Bar-
Oboe
1 Fag.
1 Kfg.

4 Bs.

mpc.
Trompete
(Ac.)
Bassoon
(Ac.)
6 vl. I
6 vl. II
6 vl.
4 vcl.
2 cb.

Orgel

SCA 114 - 1980er Ausgabe - 1980er - Printed in Switzerland

- 137 -

Abbildung 28: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 25b. Satz, T. 1167 – 1171

Eine wichtige und bedeutende Auffälligkeit findet man in Takt 1174 des Stückes. Hier schreibt Rihm ein „kurzes Innehalten“⁴⁰⁰, nach den Worten: „... und von Gott geschlagen und gemartert wäre“, vor. Des Weiteren verleiht Rihm der Aussage: „... sind wir geheilt.“ eine äußerst wichtige Bedeutung. Durch die dreimalige Wiederholung dieses Satzteils und die Hinzufügung eines Fragezeichens nach „geheilt“⁴⁰¹ wird wieder die skeptische Lesart des Textes durch den Komponisten aufgezeigt: *„Dieses Fragezeichen, was sich mir als Leser des Jesaja-Textes natürlich aufdrängt, denn „sind wir geheilt“ – da kommt natürlich die Frage: Sind wir wirklich geheilt? Ist Heilung möglich? Ich habe versucht, diese Heilung, dieses Fragezeichen eben durch eine Affirmation zu vertonen, eben dadurch, daß hier die größte Klangpracht entfaltet wird, eben dadurch, daß hier die Musik plötzlich, nachdem sie vorher versucht hat „wir“ zu sagen, „ICH“ sagt. Das meinte ich eben: man hört nicht auf, Subjekt zu sein. Diese Klangpracht ist subjektiv, die gilt nicht für uns, sondern die gilt nur für mich. Sie ist jetzt deswegen auch ganz schutzlos und kann sofort mit dem Finger bemäkelt werden. Aber genau das ist es; sich in die Schutzlosigkeit zu begeben, das fordert ein solcher Text.“*⁴⁰²

Wie schon zuvor erwähnt wurde, wird der Chorsatz homophon vertont, dies findet vorwiegend in Viertel- und Achtelnoten statt. Der Chor wird hierbei von den Holzbläsern und den vier Posaunen unterstützt.⁴⁰³ Diese Machart wird bis Takt 1191 fortgeführt. Der Streicherapparat hingegen besitzt einen anderen Charakter. Bevor die Streicher in die choralartige Melodik des Chores und der Holzbläser einsetzen, komponiert Rihm meistens zwei Takte davor, punktierte Tremoloachteln, die den Satz dramatischer machen.⁴⁰⁴

Eine Besonderheit erkennt man wie in Takt 1170 und Takt 1175. Hier setzt die große Trommel mit Achtel- und Viertelschlägen ein und erinnert so meiner Meinung nach an die Kreuzigung. In Takt 1171 schließt sich die Orgel diesem Gestus an. Später, in Takt 1192 wird diese rhythmische Achtelkette als Überleitung zur mehrmaligen Wiederholung der Worte: „... sind wir geheilt (?)“ in nahezu allen Instrumenten, bis auf Posaunen und hohe Streicher, verwendet. Ab Takt 1193 setzt der Chor eben mit dieser Wiederholung ein und fächert sich bis hin zu einem achtstimmigen Satz auf. Einige Takte später beendet der Chor sein Auftreten in der Passion und setzt das hinzugefügte Fragezeichen auch in der Musik um: *„Trotz der ungeheuren Ballung von Klangenergie am Ende dieses Jesaja-Satzes – er schließt nach dynamisch hochgesteigter, bis zur Achtstimmigkeit getriebener Chor-Homophonie mit einem B-Moll und A-Moll in sich verschränkenden Orchester-Akkord ‚con tutta la forza‘⁴⁰⁵ - ist die scheinbare Affirmation ein Trugschluss im musikalischen wie im inhaltlichen Sinn. Denn*

⁴⁰⁰ Partitur, S. 138, T. 1174

⁴⁰¹ Partitur, S. 142, T.1195 und S. 143, T.1198

⁴⁰² Riehl, 2009, S. 101

⁴⁰³ Partitur, S. 136, T. 1164 ff.

⁴⁰⁴ Partitur, S. 136, T. 1164/1165, T. 1171/1172, T. 1177, T. 1189/1190

⁴⁰⁵ Partitur, S. 143, T. 1200

Wolfgang Rihm versteht die letzten Worte des Jesaja Zitats (... sind wir geheilt) in der Partitur mit einem in Klammern gesetzten Fragezeichen.⁴⁰⁶

The image displays two pages of a handwritten musical score. The left page features a vocal line with lyrics: "sind wir ge... heilt?". The word "heilt" is enclosed in a hand-drawn circle, and a question mark is written next to it. Above the vocal line, the text "Klang Jesaja" is written. The right page shows the orchestral accompaniment, including parts for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium), and piano. The score is densely notated with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 29: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 25b. Satz, T. 1193 – 1201

⁴⁰⁶ Sölken, 2003, S. 257

Tatsächlich hörbar wird dieses Fragezeichen im B-Dur-Septakkord in Takt 1198. Nach einem dreitaktigen Orchesternachspiel, welches aber nicht die erhoffte Auflösung beinhaltet, folgen in Nr. 26a die Worte des Evangelisten, diesmal vom Bariton vorgetragen.

Begleitet wird der Gesangssolist bis zu Takt 1212 lediglich von Harfe und Fagott. Die Gesangslinie ist gekennzeichnet von einem weiten Ambitus. Der Höhepunkt der Linie des Baritons wird in Takt 1211 bei den Worten „Leib Jesu“ durch das Ges erreicht. Harfe und Fagott komplettieren den sehr ruhigen und getragenen Gestus. Bei den Worten: „und nahm ihn ab und legte ihn in ein gehauenes Grab.“ setzen die Streicher mit einem in dreifachem piano gehaltenen Septakkord ein.⁴⁰⁷ Dadurch wird eine neue „Klangwelt“ erzeugt. Das Fagott wechselt mit dem Beginn der Streicher in die hohe Lage und endet in Takt 1220 auf dem hohen Gis, welches in der zwei-taktigen Überleitung zu Nr. 26b vom Englischhorn übernommen wird. Begleitet werden diese Takte (1218 bis 1221) lediglich von den tiefen Streichern. Der zweite Takt der Überleitung (T. 1222) ist geprägt von hohem Streicherklang.

Zu Beginn von Nr. 26b setzt der Sopran mit den Worten: „Aber am ersten Tage der Woche sehr früh... „ ein. Auffallend ist hier die Begleitung in den Streichern welche ständig in Achteltriolen vorgenommen wird. Die Bratschen beginnen in Takt 1223 und werden von den Celli und Kontrabässen ab Takt 1225 unterstützt. Die erste und zweite Violine (solistisch besetzt) hingegen besitzen eine melodische Stimmführung,⁴⁰⁸ welche durch ähnliche Notenwerte an die Gesangsmelodie erinnert. In Takt 1230 führt der Mezzosopran den Text: „und gingen hinein und fanden den Leib des Herrn Jesu nicht.“ fort. Diese Gesangslinie scheint eine Art Umkehrung zu sein, sie führt bis in die tiefsten Lagen des Mezzosoprans und stellt so einen Gegenpart zum Sopran-Solo dar.⁴⁰⁹ Auch die Begleitung wechselt. Die Streicher spielen nun keine Achteltriolen mehr, sondern „passen“ sich der Gesangslinie an und unterstreichen den ruhiger werdenden Gestus bis zum Schluss hin. Zusätzlich zu diesen Änderungen wechselt auch die Taktart kurzfristig. Die Takte 1231 bis 1232 stehen im 3/4-Takt. Ab Takt 1234 singen Mezzosopran und Alt gemeinsam die letzten Worte aus dem Lukasevangelium: „... den Leib Jesu nicht.“ Dieser letzte Ausspruch wird von Rihm in äußerst tiefer Gesangslage geführt und erweckt so den Anschein von Resignation. Auch werden die Gesangssolistinnen in diesen letzten vier Takten von Nr. 26b nur von den tiefen Streichern begleitet. Wie schon so oft in dieser Passion begegnet uns auch hier wieder die kleine Sekund als Intervall zwischen Mezzosopran und Alt in Takt 1237.

⁴⁰⁷ Partitur, S. 144, T. 1213

⁴⁰⁸ Partitur, S. 145/146, T. 1227-1229

⁴⁰⁹ Partitur, S. 146, T. 1230 ff.

1228 : 3
4

Sopran
Joh

Messa
Joh

Alt
Joh

6vl I
6vl II
6vle
4vcl
2cb

4
4
1238

Messa
Joh

Alt
Joh

Harf

6vl I
6vl II
6vle
4vcl
2cb

- 146 -

Abbildung 30: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 26b. Satz, T. 1228 – 1237

Das Gis in Celli und Kontrabässen führt über zum letzten Satz, der Vertonung von Paul Celans Gedicht: „Tenebrae“.

5.2.6 TENEBRAE

Nun sind wir beim letzten und für mich auch beeindruckendsten Musikstück dieses Werkes angelangt. Hört man die Passion von Wolfgang Rihm zum ersten Mal, dann wird man am Ende dieses Werkes, der Vertonung von Tenebrae in eine - für mich - nie gefühlte Hoffnungslosigkeit versetzt. Rihm ist weit entfernt von dem Bild der Auferstehung und der Zuversicht, welches die Hörer von Passionen normalerweise empfinden (sollten). Ich empfand ein bedrückendes, nahezu beklemmendes Gefühl nach dem Ende von Deus Passus. Und daran ist die Vertonung von Tenebrae maßgeblich beteiligt.

Mit diesem abschließenden Text stellt Rihm eine inhaltliche Verbindung zum Beginn der Passion her: *„Dieser ungeheure Text ist ebenfalls Teil einer thematischen Klammer, deren Gegenstück der erste Satz der Passion darstellt. (...) Der erste Satz beinhaltet die Einsetzungsworte beim letzten Abendmahl. Dem Blut Christi wird ein anderes Blut gegenübergestellt, das am Schluss dem ersten Blut antwortet; es ist das Blut der Opfer des Holocaust, das in diesem „Gegen-Gebet“ zur Sprache kommt.“*⁴¹⁰

Riehl geht aber noch weiter und setzt das Gedicht Celans in Verbindung mit den christlichen Riten: *„In Celans Gedicht verschmelzen die Topoi des christlichen Sakramentes mit der Reflexion des Holocaust: „dein Leib“ und „dein Blut“ aus dem ersten Satz der Passion werden umgewandelt in konkrete Leiber, in konkretes Blut. Textlich ist es zudem eine Ergänzung zum musikalischen Gegenstück, dem ersten Satz. Heißt es doch dort noch: „Das ist der Kelch“, so steht bei Celan „Wir haben getrunken.“*⁴¹¹

Beginnen möchte ich mit dem Aufbau des Stückes Nr. 27. Laut Lutz Riehl besitzt es eine dreiteilige Anlage. Der erste Teil verläuft von Takt 1238 („Nah sind wir Herr“) bis 1274, der zweite von Takt 1275 („Windschief gingen wir hin“) bis 1311 und der dritte schließlich von Takt 1312 („Es warf uns dein Bild in die Augen“) bis 1356.⁴¹² Er bezieht diese Aufteilung auf das Verhältnis zwischen Solisten und Chor. Im ersten Teil, der eindeutig von antiphonaler Komposition geprägt ist, übernimmt der Chor die Aussagesätze, während die Solisten immer wieder mit „Herr“-Rufen einsetzen.⁴¹³ Im Mittelteil sieht Riehl eine Veränderung dieses Verhältnisses: *„Diese Art des Wechselgesanges hat jedoch keinen Bestand; im zweiten Teil dieses Satzes, der von T. 1275 bis 1311 verläuft, räumt der Komponist den Solisten und dem Chor eine gleichberechtigte Stellung ein.“*⁴¹⁴ Im dritten Teil wird „wieder zum antiphonischen

⁴¹⁰ Riehl, 2009, S. 116

⁴¹¹ Riehl, 2009, S. 116

⁴¹² Riehl, 2009, S. 117/118

⁴¹³ Riehl, 2009, S. 117

⁴¹⁴ Riehl, 2009, S. 117

Prinzip“⁴¹⁵ zurückgekehrt, jedoch mit vertauschten Rollen. Der Chor übernimmt jetzt die „Herr“-Rufe, welche zuvor von den Solisten vorgetragen wurden. Rein in Bezug auf die Verteilung der Gesangsparts gebe ich Riehl Recht, ich sehe aber durchaus unterschiedlichere Ebenen, in denen man das Werk betrachten kann.

Vergleicht man die Struktur des Gedichts von Paul Celan, welches in drei Teilen verläuft, sieht man, dass die ersten drei Strophen (9 Zeilen) insgesamt 28 Takte, die Strophen 4 bis 6 (6 Zeilen) 18 Takte und die Strophen 7 bis 9 (7 Zeilen) 48 Takte beinhalten.⁴¹⁶ Auffällig ist, dass die zweitkürzeste Strophe, gemessen an der Zeilenanzahl, am längsten auskomponiert wird.

Aufgrund der Tempoangaben könnte man auch eine 7-teilige Struktur erkennen: Takt 1238-1251: Sehr langsam, Takt 1252-1311: Langsam, gehend, Takt 1312-1318: Etwas bewegter, Takt 1319-1327: Wieder etwas langsamer, Takt 1328-1332: Sehr langsam, Takt 1332-1354: Etwas bewegter und Takt 1354-1356 a tempo. Da aber hier die Unterschiede meist sehr klein sind und sich in feinen Nuancen abspielen, würde ich von einer solchen Sichtweise abraten.

Nach diesen Betrachtungen erscheint mir die Ansicht Riehls, diesen Satz in drei Teilen zu verstehen, sinnvoll.

Unter Zugrundelegung dieser Dreiteilung werden im Teil 1, welcher vom Beginn bis Takt 1274 reicht, die ersten 9 Verszeilen des Gedichtes von Paul Celan vertont. Dieser Abschnitt ist geprägt durch den gleichzeitigen Einsatz von großer Trommel und den 5 Solisten mit dem Wort „Herr“.⁴¹⁷

Der Solo-Alt beginnt mit dem Wort „Nah“ im Intervall einer kleinen Septime.⁴¹⁸ Anschließend führen der Alt und Sopran des Chores den Satz weiter. Dies geschieht in einer Melodieführung, welche auf einer kleinen Terz endet. In Takt 1242 setzen die fünf Solisten, wie schon oben erwähnt, mit dem Wort „Herr“ auf einem a-Moll-Klang ein.

⁴¹⁵ Riehl, 2009, S. 117

⁴¹⁶ Die Summe dieser Takte stimmt nicht mit der tatsächlichen Länge überein, da es zwischen Strophe 6 und 7 zu Verschränkungen kommt.

⁴¹⁷ Vergleich Partitur S.147 ff., T. 1242, T. 1250, T. 1265 und T. 1267

⁴¹⁸ Das ist eine Ausnahme. Die Solisten singen in diesem Teil später nur das Wort „Herr“.

lässt. Wieder setzt Rihm die kleine Sekund ein und reduziert die beteiligten Stimmen, bis in Takt 1264 nur mehr der Alt und Bass des Chores mit den Tönen B und H erhalten bleiben.

Abbildung 32: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 27. Satz, T. 1252 – 1261 und T. 1262 - 1264

Nun folgen die fünf Solisten. Der a-Moll-Klang wird umgewandelt, bis in Takt 1266 ganz kurz ein c-Moll-Klang mit Sekund im Bass erreicht wird.

Die Vertonung der dritten Strophe beginnt in Takt 1266. Der Chor-Sopran und Alt beginnen das Wort „Bete“ aus unterschiedlichen Tonhöhenrichtungen und verweilen in Takt 1267 im Intervall einer kleinen Sekund. Gleich darauf haben die Solisten ihren letzten Einsatz in diesem Abschnitt. Sie singen wieder das Wort „Herr“, wieder in a-Moll. Vier Schläge der großen Trommel setzen den Akzent zu einem polyphonen Abschnitt, welcher vom Chor übernommen wird. Ab Takt 1269 befinden wir uns durch den überwiegenden Einsatz von Moll-Klängen in einem annähernd tonalen Raum. In diesen fünf Takten steht der Satz zu Beginn in a-Moll, dann in g-Moll. Die Verszeile 9 („Wir sind nah“) wird abwechselnd in h-Moll (mit übermäßiger Quint), b-Moll und a-Moll vertont. In Takt 1273, am Ende des sogenannten ersten Teils, komponiert Rihm einen Ganztonakkord: Des, Es, Ges, As.

Lutz Riehl schreibt zu diesem ersten Teil folgendes: *„Während die Aussagesätze dem Chor übertragen sind, werden die einzelnen „Herr“-Rufe, die stets in einem ungetrübten a-Moll gesetzt sind, vom Solo-Quintett übernommen. Diese doch recht auffällige Konstellation wirkt im Kontext zur restlichen Passion schon fast programmatisch; der Gottesanruf wird von denselben Solisten gesungen, denen über weite Strecken der Passion die Worte Christi zugewiesen waren. Es hat den Anschein, als würde dieses „Bete zu uns, Herr“ musikalisch in die Tat umgesetzt.“*⁴²⁰

Peter Sölken führt diesen Gedanken noch weiter: *„Eben jene Solisten, die zum größten Teil in der vorangehenden Darstellung der Passion Jesu die Worte Jesu intoniert haben, intonieren zu Beginn des Schlusssatzes dieses „Herr“, das die Toten des Holocausts rufen. So scheint es, dass Christus selbst hier das Wort an seinen Vater zu richten scheint, der er zugelassen hat, dass wieder Blut vergossen wird. Nicht zuletzt durch diese musikalische Verwendung der Solisten nimmt Rihm das Leid der Shoah mit hinein in die Passion Jesu...“*⁴²¹

Im zweiten Teil von Tenebrae, welcher von Takt 1275 bis Takt 1311 reicht, vertont Rihm die Strophen vier bis sieben. Zum Großteil wird dieser Abschnitt vom Chor gestaltet, einzig der Solo-Alt taucht am Ende des Teiles (Takt 1305 bis 1311) auf. Die Orchesterbesetzung bleibt auch im zweiten Teil fragmentarisch und reduziert.

Chor-Tenor und Bass beginnen unisono in Takt 1275, gefolgt von den Frauenstimmen in Takt 1276, welche auch unisono geführt werden und im Abstand einer kleinen Sekund einsetzen. In Takt 1279 nehmen die zwei Altflöten die Einsatztöne des Chor-Sopran und Chor-

⁴²⁰ Riehl, 2009, S. 117

⁴²¹ Sölken, 2003, S. 258

Alt vorweg, begleitet werden sie von der großen Trommel. Ab Takt 1282 wird der Chor von den Altflöten begleitet. Bis auf wenige Ausnahmen beinhaltet die Melodielinie der Altflöten die Töne der Gesangslinien des Chores. Harmonisch ist dieser Abschnitt durch Sekundvorhalte geprägt, die nach einer Auflösung verlangen, welche aber nicht kommt. Sobald man das Gefühl hat harmonisch „angekommen“ zu sein, führt Rihm die Akkorde meist durch Sekunddurchgänge weiter und erlangt somit einen harmonisch dichten Satz, welcher undurchdringbar erscheint.⁴²² Am Ende der Strophe enden alle Stimmen, inklusive dem restlichen Orchester auf einem c, welches Rihm als Fermate und in dreifachem piano komponiert.

Abbildung 33: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 27. Satz, T. 1279 – 1291

⁴²² Partitur, S. 150, T. 1282 - 1291

Die große Trommel führt mit einem Tremolo, begleitet von Celli und Kontrabässen, hin zur fünften Strophe: „Zur Tränke gingen wir, Herr.“ Der Chor-Bass beginnt in Takt 1292 und wird in Takt 1294 von Sopran, Alt und in Takt 1295 vom Tenor ergänzt. Wie schon so oft verwendet Rihm viele Sekundklänge zwischen allen Stimmen, diese Art der Komposition kulminiert in Takt 1297, wo der Chor-Sopran und Tenor das C und der Chor-Alt und Bass das H in doppeltem forte singen.

Die sechste Strophe beginnt im Gegensatz zur fünften im pianissimo. Unterstützt wird der Chor hier von den tiefen Streichern (Violen, Celli und Kontrabässen) in Takt 1298 mit einem Sekund-Klang. Der Chor beginnt mit den Worten: „Es war Blut“. Der Abstand zwischen den Frauen- und Männerstimmen ist z.B. in Takt 1298 eine kleine Terz.⁴²³ Die Intervalle wechseln im Laufe der Vertonung. Meistens sind es wieder Sekundklänge, die uns in diesem Abschnitt begegnen.

Der Einsatz des Solo-Alt in Takt 1305 ist der nächste Höhepunkt. Anders als die Chorstimmen, ist der Solo-Alt im forte komponiert und bekommt daher eine wesentlich wichtigere Rolle. Textlich wird der Text der sechsten Strophe wiederholt: „Es war... war Blut“. Die Gesangslinie des Alt ist bei: „Es war...“ durch einen kleinen Sext-Sprung abwärts und einen kleinen Dezim-Sprung aufwärts charakterisiert. Rihm schöpft somit das volle Spektrum der Stimme aus. Der Intervallsprung der nächsten Textzeile fällt weniger weit aus. Bei „war Blut,...“ führt die Alt-Linie über einen Ganzton, weiter über einen Halbton hin zum g in Takt 1308. Der Chor setzt in Takt 1306/1307 zu Beginn mit einem a-Moll-Klang ein, welchen wir schon bei den Einsätzen der 5 Solisten zu Beginn des Satzes gesehen haben. In Takt 1307 verwandelt sich dieser a-Moll-Klang in einen Sekund-Akkord. Anschließend spielt das Orchester im Abstand einer großen Terz.

Die Vertonung der siebten Strophe fällt äußerst kurz aus. Beginnend in Takt 1309 mit dem Einsatz des Chores und des Solo-Alt, dauert sie lediglich bis Takt 1311. Diese Stelle ist ohne Orchesterbegleitung komponiert. Interessant ist der unterschiedliche Einsatz des Wortes „glänzt“. Peter Sölken schreibt dazu: *„In der Partitur wird deutlich, dass der Komponist im Chor den Text Celans vertont – das Verbum in der Form der Vergangenheit ‚glänzte‘ - während er das Alt-Solo eine Aktualisierung singen lässt mit der präsentischen Form ‚glänzt‘.“*⁴²⁴ Hier erkennt man wieder, dass Wolfgang Rihm, seine Komposition noch ein Stück weiter in die Gegenwart setzen möchte.

⁴²³ Partitur, S. 151, T. 1298

⁴²⁴ Sölken, 2003, S. 259

Abbildung 34: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 27. Satz, T. 1309 – 1311

Die Fermate in Takt 1311 bildet den Abschluss des zweiten Teiles. Das Solo-Cello führt mit dem Klang einer reinen Quart über zu Takt 1312, welcher den Beginn des dritten Teiles markiert.

In diesem letzten Teil werden die Strophen acht und neun des Gedichtes von Paul Celan vertont. Nun kommen auch die Solisten wieder zu Wort. Allerdings setzt Rihm bis zu Takt 1332 nur die Frauenstimmen der 5 Solisten ein. Das antiphonale Prinzip, wie wir es am Anfang sehen konnten, kehrt sich nun um. Die Solisten übernehmen den Text, während dem Chor, zumindest bis Takt 1332, die „Herr-Rufe“ übertragen sind. Rihm komponiert diese Einwüfe allerdings nicht wie zuvor in a-Moll, sondern wechselt bei jedem Einsatz. In Takt 1319 singt der Chor einen Cluster-Akkord (a, h, c), in Takt 1325 ist das Intervall eine kleine Sekund.

Der Sopran-, Mezzo- und Alt-Solo setzen in Takt 1312 mit dem Text der achten Strophe ein. Begleitet werden sie zum Großteil von den beiden Altflöten und der 1. Posaune. Die Melodie der Altflöten setzt sich aus den drei Melodien der Gesangssolistinnen zusammen. Die 1. Posaune spielte eine absteigende Sequenz, ausgehend von dem Ton B.⁴²⁵ Die Begleitung der Streicher ist sehr zaghaft und kann erst ab Takt 1317 wirklich wahrgenommen werden.

Ab Takt 1319 ändert Rihm das Tempo deutlich und reduziert es: „Wieder etwas langsamer“⁴²⁶ Hier beginnt der Chor mit einem „Herr-Ruf“, im Abstand einer Sekund und eines Ganztones. Noch im selben Takt setzen der Mezzo- und der Alt-Solo ein. Begleitet werden

⁴²⁵ Partitur, S. 153, T. 1312 f.

⁴²⁶ Partitur, S. 154, T. 1319

sie wieder von den beiden Altflöten. Gleichzeitig mit den Altflöten setzen die tiefen Streicher ein und geben diesem Abschnitt mehr Gewicht. Die Gesangslinie der Solistinnen endet in Takt 1324 im Intervall einer kleinen Sekund. Einen Takt später übernimmt der Chor dieses Intervall und singt den nächsten „Herr-Ruf“. Altflöten, Posaunen, große Trommel und Streicher folgen diesem Beispiel und enden in Takt 1328 ebenfalls auf einem Sekundklang, dramatisiert durch das Glissando in den Posaunen.

Abbildung 35: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 27. Satz, T. 1326 – 1327

Rihm drosselt in Takt 1328 erneut das Tempo auf „Sehr langsam“. Hier vertont er die Worte: „Wir haben getrunken“. Eingeleitet durch einen clusterähnlichen Akkord, welcher den Grundton a besitzt, von den Streichern, setzen in Takt 1329 zuerst der Mezzo-, im nächsten Takt der Alt-Solo ein. Der Mezzosopran singt den kompletten Text in aufsteigender Linie, während der Alt nur die Wörter: „Wir (...) Herr“ quasi hervor stammelt.⁴²⁷

⁴²⁷ Partitur, S. 156, T. 1330

In Takt 1331 setzt der Chor wieder mit einem „Herr-Ruf“, diesmal im Abstand einer reinen Quint, ein. Dieser nächste Abschnitt (bis Takt 1343) wird zur Gänze vom Chor alleine gestaltet. In Takt 1333 tritt eine Besonderheit auf. Hier singen die 5 Solisten, gemeinsam mit dem Chor, begleitet von den tiefen Streichern, das Wort „Blut“. Die folgenden Takte sind geprägt durch die Unterbrechung des Textes im Chor. Dies bewerkstelligt Rihm mit dem Einfügen von vorwiegend Viertelpausen. Es scheint fast so, als ob nun auch der Chor, wie schon zuvor der Alt-Solo bei der Aussage: „Wir (...) Herr“, zu stammeln beginnen würde. Lutz Riehl bezeichnet diese Einwürfe als „Klanginseln“ und Klangfetzen.⁴²⁸

Abbildung 36: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 27. Satz, T. 1331 – 1342

Die Orchesterbegleitung ist an dieser Stelle auf punktuelle Einwürfe durch die tiefen Streicher, die beiden Altflöten und die Harfe reduziert. Der Alt-Solo besitzt gegenüber den anderen Solisten eine besondere Stellung, da er, ähnlich dem Orchester, Einwürfe singt.⁴²⁹

Ab Takt 1343 beginnt die Vertonung der letzten und neunten Strophe von *Tenebrae*. Die Einsätze des Chores beschränken sich bis in Takt 1350 auf das Wort: „Herr“. Dieser Ausruf ist jeweils in einem 5-stimmigen Akkord auf e komponiert.

⁴²⁸ Vgl. Riehl, 2009, S. 118

⁴²⁹ Vgl. Partitur, S. 156, T. 1332, S. 157, T. 1340 ff.

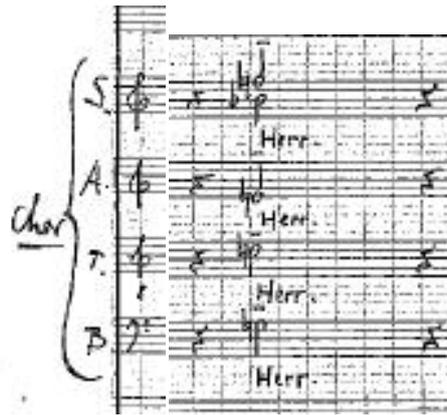


Abbildung 37: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 27. Satz, T. 1344

Dazwischen setzten der Mezzo- und der Alt-Solo immer wieder mit Einwüfen, welche das Wort „Bete“ beinhalten ein. Dies geschieht entweder im Abstand einer Quint oder einer kleinen Terz.

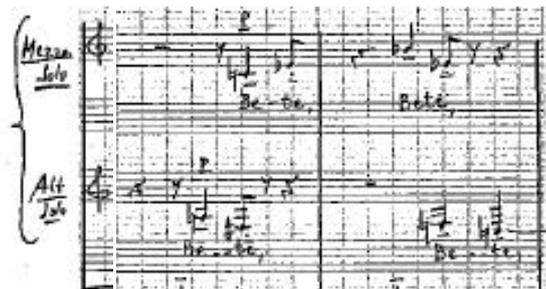


Abbildung 38: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 27. Satz, T. 1345 - 1346

In Takt 1347 setzen die Flöten, Oboen, das Englischhorn und die Streicher mit einem dreifachen fortissimo auf ces ein. Im Gegensatz dazu singen Chor und Gesangssolisten im darauffolgenden Takt im pianissimo ein b.⁴³⁰ Die darauffolgende Komposition, welche nur aus den Sängern besteht, erfolgt im Unisono. Einzig in Takt 1352 trennen sich der Sopran- und der Tenor-Solo vom Chor. Zusätzlich zu dem Unisono und dem Forte komponiert Rihm den Ausspruch: „Wir sind nah“ im Accelerando.

Sölken zitiert zu dieser Stelle Häusler: „Beim letzten „Wir sind nah“ steigern sich die vokalen und instrumentalen Kräfte im einzigen Augenblick des ganzen Werkes, wo wirklich ALLES zusammentritt, zu einem riesenhaften Aufschrei.“⁴³¹

⁴³⁰ Vgl. Partitur, S. 159, T. 1347 f.

⁴³¹ Sölken, 2003, S. 260

The image shows a handwritten musical score for Wolfgang Rihm's 'Deus Passus', 27th movement, measures 1350-1353. The score is for a large ensemble including Soprano, Mezzo, Alto, Tenor, Bass, and Chorus. It features complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings such as 'f', 'ff', 'pp', and 'ff pass.'. The lyrics 'Wir sind nah.' are written in the bass line.

Abbildung 39: Wolfgang Rihm, *Deus Passus*, 27. Satz, T. 1350 - 1353

Das Orchester leitet in Takt 1354 mit einem dreifachen fortissimo h über zum nächsten und letzten Einsatz der Solisten welcher im pianissimo steht. Wie aus dem Nichts taucht der Quintakkord mit Quart in Mezzo- und Bariton-Solo auf. Das Orchester spielt in Takt 1356 seinen letzten Akkord. Die Streicher spielen ebenso einen Quintakkord mit Quart und auch die beiden Flöten schließen mit einer Quart. Durch den Klang der Solisten aber, finden wir auch hier zum Schluss der Passion wieder diesen für Rihm und die gesamte Passion typischen Sekundklang.

Und somit schließt Rihm den Kreis. Nicht nur harmonisch, sondern auch klanglich und textlich: „Leise, schattenhafte Trommelwirbel, tonlose spärliche Stimmen schaffen einen musikalischen Raum des doppelbödigen Unheimlichen. In ihm wird die Passion des alten Evangelisten in Verbindung gebracht mit den Leiden im Holocaust: „Zur Tränke gingen wir, Herr. / Es war Blut, es war, was du vergossen, Herr / ...Bete, Herr. Wir sind nah.“ Nach einem sehr kurzen Aufschrei von Chor und Orchester endet die Passion beklemmend einsilbig, zerrinnt sie in ähnlichem musikalischen Gestus wie sie begann.“⁴³²

⁴³² Artikel: „Die Dunkelheit des Leidens“, Autor: Wolfgang Schreiber, 31.08.2000, Süddeutsche Zeitung, S. 16

Abbildung 40: Wolfgang Rihm, Deus Passus, 27. Satz, T. 1354 - 1356

6 Conclusio

Ziel dieser Arbeit war es, anhand des Projekts „Passion 2000“ Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den vier Auftragskompositionen aufzuzeigen und exemplarisch an „Deus Passus“ von Wolfgang Rihm darzustellen, wie die Komposition der Passion im Jahre 2000 sein kann.

Während der Arbeit habe ich festgestellt, dass jeder Künstler in einer gewissen Tradition steht und diese nicht verleugnen kann oder auch will. Rihm schafft es für mich wie kein anderer, diese Verbindung auf höchst stimmige Weise umzusetzen. Mit dem Einsatz von typischen satztechnischen Mitteln, wie der Fuge oder dem Einsatz von direkten harmonischen Zitaten und der eigenen musikalischen Handschrift, kombiniert Wolfgang Rihm die Tradition, in der er steht, mit den Mitteln seines kompositorischen Handelns. Neben der Tradition des sogenannten „Übervaters Bach“ steht Rihm auch in einer gegenwärtigeren Tradition, nämlich in der von Krzysztof Penderecki. Auch Penderecki verwendet in seiner Komposition auffällig oft den Sekundklang, um nur eine der Gemeinsamkeiten zu nennen.

Doch es ist nicht nur eine musikgeschichtliche Tradition, in der Rihm steht. Durch die Verwendung von „Tenebrae“ stellt er einen Bezug zum Holocaust her. Somit setzt er das Leid der Juden mit dem Leiden von Jesus am Kreuz gleich und schafft somit eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema der Passion und in weiterer Folge auch mit der Kirche.

Ich komme nun zu meiner in der Einleitung gestellten Frage nach einer „heutigen“ Kirchenmusik zurück. Ja, es gibt eine Kirchenmusik im 21. Jahrhundert, nur hat sie nichts mehr zu tun mit den Umständen, wie wir sie von der Geschichte her kennen. Es geht heute nicht mehr darum, für die Menschen einen leidenden Gott darzustellen oder sie dazu zu bewegen, am Leiden des „Herrn“ teilzunehmen. Auch bedarf es gegenwärtig eines Jubiläums und Kompositionsaufträgen, um neue Werke in diesem Bereich zu kreieren. Außerdem geht es heutzutage darum, die Geschichte mit der Gegenwart zu verbinden, sie zu hinterfragen, kritisch zu betrachten und etwas „Neues“ daraus zu schaffen. Etwas, worüber die Menschen nachdenken sollen. Das tut Wolfgang Rihm.

7 Quellenverzeichnis

ausgesprochen; Wolfgang Rihm, Stuttgart: DTV, 1982

Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Hrsg. Walter Salmen, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1965

Celan-Handbuch, Leben-Werk-Wirkung; Markus May, Peters Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.), J.B. Metzler, 2008

Deus Passus, Studienpartitur, Universal Edition Wien, UE 31703, Korr. X/2000

Die Sieben Worte Jesu am Kreuz, Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition; Klaus Langrock, Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule, Band 2, Verlag die Blaue Eule, Essen 1987

Die Passion, Musik zwischen Kunst und Kirche; Kurt von Fischer, , Bärenreiter/Metzler, Kassel, Basel, London, 1997

Ein Ort des Leidens - und der Hoffnung?; Peter Sölken, Stuttgarter biblische Beiträge 53, Hrsg. Hubert Frankenmölle und Frank-Lothar Hossfeld, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, Stuttgart, 2005

Geschichte der evangelischen Musik, zweite, neubearbeitete Auflage, Friedrich Blume, Herausgegeben unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, Paris, London, New York, 1965

Geistliche Musik, Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, Hrsg. Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, Laaber-Verlag, 1985

Handbuch der musikalischen Gattungen, Oratorium und Passion; Band 10,2; Günther Massenkeil,; Hrsg. Siegfried Mauser, Laaber Verlag, 1998

Johann Sebastian Bach und die Gegenwart, Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), Andreas Krause, Verlag Dohr Köln, 2007

Krzysztof Penderecki, Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare; Wolfram Schwinger, Schott, Mainz; 1994

Neue Wege zur Passion; Die Passion Christi in der Musik der Gegenwart am Beispiel des Projektes Passion 2000; Lutz Riehl, in Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Reihe Musikwissenschaft, Band 2; Marburg, 2009

Offene Enden; Denkbewegungen um und durch Musik; Wolfgang Rihm, Hrsg. Ulrich Mosch, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 2002

Paul Celan, Die Gedichte; Kommentierte Gesamtausgabe; Barbara Wiedemann (Hrsg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; 2003

Paul Celan, Eine Biographie; John Felstiner, Holger Fliessbach (deutsche Übersetzung); Verlag C.H. Beck, München, 1997

Programmheft: 4. Abo-Konzert der Saison 2007/2008, Wolfgang Rihm, Hrsg. Internationale Bachakademie Stuttgart, 15. und 16. März 2008

Tradition und Authentizität, Wolfgang Rihm, aus: fragmen 26, PFAU-Verlag, Saarbrücken, 1998

Zeitungsartikel:

Die Dunkelheit des Leidens, Autor: Wolfgang Schreiber, Süddeutsche Zeitung, 31.08.2000

Glauben an Jesus und Che Guevara, Autor: Axel Brüggemann, Frankfurter Rundschau, 13.09.2000

In der Geisterbahn. Gibt es Erlösung nur noch vom Sinn? Zu den vier Uraufführungen neuer Passions-Vertonungen in Stuttgart, Autor: Klaus Georg Koch, Berliner Zeitung, 11.09.2000

Schönheit ohne Schrecken, Autor: Jens Knorr, Tagesspiegel (Berlin), 31.08.2000

8 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Julia Maria Pekovics
Geburtsdatum: 10.06.1983
Geburtsort: Oberpullendorf
Familienstand: Lebensgemeinschaft
Adresse: Kudlichgasse 38/13
1100 Wien

Schule

1989 – 1993 Volksschule in Unterkohlstätten
1993 – 1997 Röm.-Kath. Hauptschule in Steinberg
1997 – 2002 Evang. Oberstufenrealgymnasium für Studierende der Musik in Oberschützen

Hochschulausbildung

März 1999 Ordentliche Hörerin – Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Expositur Oberschützen), Hauptfach Fagott (Professor: Kurt Pflieger), Zweifach Klavier (Professorin: Aima Maria Labra-Makk)

September 2002 Studentin – Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Expositur Oberschützen), Instrumental-Gesangs-Pädagogik – Fagott, Schwerpunktfach – Musikalische Früherziehung

September 2003 Studentin – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Instrumental-Gesangs-Pädagogik – Fagott (Professorin: Mag. art. Barbara Loewe)

März 2006 Studentin – Universität Wien, Musikwissenschaft

Beruf

Oktober 2012 Orchestermanagerin, Gustav Mahler Jugendorchester

9 Abstract

Anhand der Frage nach einer Kirchenmusik im 21. Jahrhundert zeige ich in meiner Arbeit auf, unter welchen Umständen, Voraussetzungen und auf welche Weise diese spezielle Sparte der Musik heutzutage realisiert wird. Natürlich ist es unmöglich, heutige Ereignisse zu verstehen, ohne einen Blick in die Geschichte zu werfen. Darum gebe ich einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Passionsvertonungen und versuche, die Tradition von der Vergangenheit bis zur Gegenwart aufzuzeigen und mögliche Gemeinsamkeiten oder auch Unterschiede zu heutigen Kompositionsweisen darzustellen. Als exemplarisches Beispiel dient die Passion „Deus Passus“ von Wolfgang Rihm. Ich werde erläutern, dass eine Komposition, wie wir sie z. B. von Bach kennen, heute keine Gültigkeit mehr besitzt und auch im Bereich der Kirchenmusik eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen möglich ist.

Mithilfe einer musikalischen Analyse des Werkes von Wolfgang Rihm werde ich verdeutlichen, dass jeder Musikschafter in einer Tradition steht und diese auch in seiner musikalischen Handschrift zu finden ist. Außerdem vergleiche ich Rihms Werk mit den anderen, im Rahmen des Projekts „Passion 2000“ entstandenen, Kompositionen. Hier wird deutlich, wie die Geschichte und vor allem das soziale Umfeld die Musikschafter beeinflusst und geprägt hat.

Im Rahmen meiner Arbeit betrachte ich auch den Umgang Wolfgang Rihms mit dem Text. Er schafft es, durch Kürzungen im Passionstext des Evangeliums und durch Hinzufügen von kontemplativen Texten, die Handlung zu straffen und den Focus hin zu den für ihn wichtigen Textstellen zu lenken. Als das größte Reflexionsmoment betrachte ich das Gedicht „Tenebrae“ von Paul Celan, welches Rihm ans Ende seiner Passion stellt. Somit verbindet er die Vergangenheit mit der Gegenwart und schafft ein Werk, welches als Paradebeispiel kritischer und „neuer“ Kirchenmusik verstanden werden kann.