

MENDELSSOHN'S SYMPHONIE-CANTATE LOBGESANG...

Begeisterter Beifall und Standing Ovations



(Fotos: Thomas Wörner)

EBERBACH-CHANNEL, 7. November 2018

Karl-Heinz Mai

(bro) (khm) Am Sonntag, 4. November, in der Eberbacher Kirche St. Johannes Nepomuk - und bereits am Sonntag zuvor in Mannheim - führten die hiesige Katholische Kantorei und beide Chöre der Mannheimer Heilig-Geist-Kirche jeweils unter Leitung der Kantoren Severin Zöhrer und Alexander Niehues Felix Mendelssohns »Lobgesang: Alles, was Odem hat, lobe den Herrn«, im Untertitel »Symphonie-Cantate« genannt (op. 52, 1840, MWV A18), auf, ein Werk »nach Worten der Heiligen Schrift« (AT, NT) in der Übersetzung Martin Luthers, die Mendelssohn selbst ausgewählt hatte.

Der protestantische Komponist hatte das Werk seinem katholischen Landesherrn, dem sächsischen König Friedrich August II. (1838-56) gewidmet. Es wirkten mit solistisch die Sopranistinnen Ipeleng Kgatla, aus Südafrika stammend, und Sonja Maria Westermann, beide namhafte Opern- und Konzertsängerinnen, wobei letztere, aus Schollbrunn stammend und ehemalige Eberbacher Gymnasiastin, lokale Verbundenheit mitbrachte,

und der Stuttgarter Tenor Christopher Kaplan, ein gefragter Konzert- und Oratoriensänger, auch Mitglied des SWR Vokalensembles. Für den erheblichen Klanguaufwand sorgte das ›Consortium Rivus Apri‹, das auf unseren Stadtnamen anspielt: ›Genossenschaft Bach des Ebers / Ebers Bach‹ und das Streicher, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Orgel und Pauken umfasste.

Das Werk, wie es Mendelssohns Bezeichnung besagt, ist zweiteilig mit symphonisch instrumentalem Teil zu drei Orchestersätzen und einem oratorisch / kantatenhaft vokalen Teil zu neun Nummern, davon acht instrumental begleitet. Robert Schumann nannte es »ein Werk, aus zwei Teilen glücklich zusammengesetzt«. Bei der Diskussion darüber halte man sich an Worte im Werk, die man als Mendelssohns Gliederungsabsicht verstehen darf: »Lobt den Herrn mit Saitenspiel, lobt ihn mit eurem Liede« (n. Ps. 33,3), was auf zwei Arten des Gotteslobs verweist: die instrumentale mit Orchester und die vokale mit menschlichen Stimmen, wenn auch begleitet, so dass man sagen kann: Erst lobsingend die Instrumente, dann die Menschenstimmen, und zwar jeder auf seine Weise, wobei beide Teile durch motivische Zusammenhänge durchaus miteinander verbunden sind. Die menschlichen Stimmen übten ihre Gotteslob-Weise aus mit musikalisch begleiteten Aussagen, die sich aller möglichen Kunstformen bedienten: Chor, Choral, im a cappella, Sologesang, Duett, Arie und Rezitativ. Die Instrumente taten dies angesichts ihrer ›(Wort)-Ungebundenheit‹ (W. Steinbeck, S.231) mit den nur auf sich selbst gestellten, rein musikalischen Mitteln wie klangvolle, melodische Tonsprache, agogische (Tempo betreffende) und dynamische (Tonstärke betreffende) Vielfalt, kunstvolle Satzkunst von kontrapunktischer (fugiert, im Kanon) bis homophoner (mit Melodik, Akkordbegleitung) Form, deren Feinheiten das gut disponierte Orchester unter Severin Zöhler in der ›Sinfonia‹, den drei verbundenen Abschnitten des ersten Teils, auszukosten wusste. Wahrhaft ›majestätisch‹ (maestoso) erklang so im ersten sinfonisch gestalteten Satz die mottoartige Posaunen-Eröffnungsfanfare, die für den Vokalteil wie ein Leitmotiv noch wichtig werden sollte. Der Satz mit fugierten und homophonen Partien war zudem als eine Art von Responsorium (Wechselgesang) zwischen Posaunen (Vorsänger) und Orchester (Chor) abwechslungsreich vorgeführt. Eine klangvolles Klarinettensolo leitete über zum tänzerisch, schwungvoll musizierten Mittelstück, einer Art Scherzo, dessen Trio-Mitte, ein Bläserchoral, sich von der Streicherumgebung deutlich abhob. Das ›Adagio‹ danach, mit ›religioso -Attribut‹ und seiner lyrischen Stimmung auf den folgenden Kantatenteil verweisend, wurde als würdevoll feierliche Kantilene zelebriert. Zum Scherzo sei noch bemerkt, dass Tanzartiges damals in sakraler Musik für nicht angemessen galt. Diese hatte ernst und würdig zu sein.

Mendelssohn verzichtete hier aber auf einheitlich sakralen Tonfall. Hielt er ein Scherzo für eine Komposition in sinfonischer Form gattungsmäßig für unverzichtbar? Hielt er angesichts des Evangeliums (Frohbotschaft) diese Musikform auch für Gotteslob? Er hätte sich nachträglich auf Heinrich Heine berufen können, der in einer Besprechung (1842) von Rossinis »Stabat Mater«, dem opernhafte Weltlichkeit vorgeworfen war,

bedenkenswert schrieb: »So herrscht auch bei den Musikern eine ganz falsche Ansicht über die Behandlung christlicher Stoffe. Jene glauben, das wahrhaft Christliche müsse in subtilen magern Konturen und so abgehärmt und farblos als möglich dargestellt werden. ... Nicht die äußere Dürre und Blässe ist ein Kennzeichen des wahrhaft Christlichen in der Kunst, sondern eine gewisse innere Überschwenglichkeit«.

Nach dem »instrumentalen Lobsingen« (Nr. 1, dreiteilige Sinfonia) dann das »vokalische« der menschlichen Stimmen im neunteiligen Kantatenteil. Der Eröffnungchor (Nr.2) mit dem Kantatentext-Mittelpunkt »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!« (Ps. 150,6), ein hymnisch preisliedhafter, vierstimmiger Chorsatz samt sich abhebender Fortsetzung in zarterer Klangatmosphäre mit Frauenstimmen allein und der Sonja Westermann, wurde mit zuerst »händelnahem«, pathetischem Gestus, dann mit innig liedhaftem Ton und ohne Pauken und schweres Blech trefflich geleitet und vorgetragen. Es folgten - in Bach-Tradition stehend - Rezitativ und Arie (Nr.3), die von der menschlicher Trübsal und dem Dank für die göttliche Güte handeln, hier vom Tenor Christopher Kaplan eindrucksvoll vorgetragen, besonders auch im katilenenhaften Rezitativ.

Danach Chor (Nr. 4) und der mit den Sopranistinnen verbundene selbständige Chorsatz »Ich harrete des Herrn« (Nr.5), der menschliche Not und Erlösungshoffnung zum Inhalt hatte und schon von Schumann hoch gelobt wurde. Hier präsentierten sich bestens in differenziertem Wohlklang die beiden Sopranistinnen Ipeleng Kgatla und Sonja Westermann und auch der Chor tat dies in gemeindenahem Gesang ohne aufwallenden Hymnenton. Dies nicht ohne Absicht Mendelssohns, der einen starken Kontrast (Nr. 6-7) anschloss. Dirigent und Ausführende verließen in der Arie mit Rezitativen (Nr. 6), die der Tenor Christopher Kaplan vokal und szenisch mitreißend ausführte, die episch erzählende bisherige Gangart und gestalteten eine spannungsvolle, dramatische Dialog-Szene. Diese evozierte wie in einer Traumvision die angstvolle Verunsicherung und Verzweiflung wegen Todesnacht und Höllenfinsternis und ließ, vielfach, dazu musikalisch gesteigert angesichts der zögerlichen Antwort des angesprochenen »Hüters«, die immer banger werdende Frage stellen: »Hüter, ist die Nacht bald hin?« (Jes. 21,11-12). Und wie »aus himmlischen Sphären« erklang die Sopran-Stimme von Sonja Westermann mit der erhellenden, erlösenden Verheißung: »Die Nacht ist vergangen!« An dieser Schlüsselstelle im Werk, erweist Mendelssohn sich als ernsthaft theologischchristlicher Komponist. Der Moment wirkte dazu aber auch wie das plötzliche Auftauchen einer höheren Macht, die Unsicherheit und Konflikt löst, was in (Barock)opern, aus der griechischrömischen Theaterwelt kommend, der »Deus ex machina« genannt wird und offensichtlich eine sängerische »Lieblingsstelle« sein kann. Der Chor (Nr. 7), der vom »Ablegen der Werke der Finsternis« und dem »Anlegen der Waffen des Lichts« (Röm.13,12) handelt, wurde, in Bachtradition stehend, zu einem überwältigenden Chorereignis, das klangvolle Homophonie und konzentriertes Fugensingen aufbot. Hier zeigte sich auch enge inhaltliche Berührung mit dem Kompositionsanlass des Jahres 1840, dem Gedenkjahr für die (etwa um) 1440 anzusetzende gutenbergsche Erfindung des modernen Buchdrucks. Für Mendelssohn

war es das Fest des Übergangs aus älterer ›finsterer‹ Zeit in das ›Licht‹ einer vernunftgelenkten Welt, die mit dem gedruckten Wort als ›der Waffe des Lichts‹ jedem Gelegenheit zu Bildung und Kenntnissen gebe. Er stand hier ganz in der Gedankenwelt seines Großvaters, des Aufklärungsphilosophen Moses Mendelssohn (1729-86), der den Buchdruck schon ›Waffe des Lichts‹ genannt hatte (Konold, S. 187).

Als ›stilles Gegenstück‹ nach dem prunkvollen Chor (Nr.7) wurde darauf der Choral (Nr.8) ›Nun danket alle Gott‹ gesungen, ›a cappella‹ und teilweise sechsstimmig geteilt. Die würdevolle Stimmung des evangelischen Kirchenlieds des Pfarrers Martin Rinckart um 1630, der trotz schlimmer Erlebnisse im Dreißigjährigen Krieg vom Gottvertrauen nicht abstand, war auch dem zu verdanken, dass er im gemessenen Versmaß der späteren französischen Klassik dichtete, dem binnen- und endgereimten 12/13-silbigen Alexandriner. Es gab so nach der Wucht des Vorausgegangenen eine besonders schöne Klangwirkung nur mit menschlichen Stimmen. Die zweite Liedstrophe konnte man als Gemeindegang bachscher Art hören mit Orgel, aber auch mit viel mendelssohnscher orchestraler Umspielung. In dem lyrisch-idyllischen Duett (Nr.9) mit Christopher Kaplan und Sonja Westermann, das von gewonnener Glaubenssicherheit kündete, konnte man die verschiedenen stimmlichen Charaktere beim Solosingen und Duett-singen bewundern, und das auch wegen der dezente Begleitung durch das von Zöhrer geleiteten ›kleinen Orchesters‹. Darauf dann der Schlusschor mit Wiederkehr des feierlichen maestoso-Charakters und auch der Textzeile ›Alles was, Odem hat, lobe den Herrn!‹ als zyklisch den Kantatenteil rahmenden Abschluss und zudem mit einem nach dem alten Lehrsatz ›fuga coronat opus‹ zugefügten prachtvollen Fugenteil. Es wurde ein nochmaliges orchestrales und choristisches Prachtstück unter Zöhrers Dirigat. So folgten begeisterter Beifall, langdauernde Standing Ovations, prächtige Blumengeschenke für die Solisten, den Dirigenten und damit für den großen Mendelssohn. Sein Werk-Motto, der Satz des Dr. Martin Luther »Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienste des dersie geben und schaffen hat«, war wohl erfüllt.