

Chormusik, die in Kriegszeiten entstanden ist, ist mehr als nur ein historisches Dokument: Besonders durch ihre Verbindung mit einem lyrischen oder biblischen Text ist sie gefärbt von persönlichen Erfahrungen, sie transportiert Bilder und Emotionen einer grausamen Zeit, zugleich aber auch Botschaften der Hoffnung, Erlösung und Befreiung. In diesem Programm werden Chorwerke, die im Zweiten Weltkrieg und im Dreißigjährigen Krieg entstanden sind, einander gegenüber gestellt.

Der Pariser Komponist Francis Poulenc war Mitglied der ‚Groupe de Six‘, einer Vereinigung von sechs französischen Komponisten (darunter auch Arthur Honegger und Darius Milhaud), die sich im Paris der Années folles, der 1920er Jahre, etablierte. Ihr Name wurde ihnen vom französischen Komponisten und Kritiker Henri Collet zugeschrieben, der sie mit dem ‚Mächtigen Häuflein‘ bzw. der ‚Gruppe der Fünf‘ verglich, einem einflussreichen russischen Komponistenkreis (darunter u. a. Alexander

Francis Poulenc

Bildquelle: Bayerische Staatsoper/Biografien



Jacques-Émile Blanche (1861–1942): ‚Le Groupe de Six‘, Ölgemälde von 1922. Nur fünf der ‚Six‘ sind vertreten, es fehlt Louis Durey. In der Bildmitte die Pianistin Marcelle Meyer, um sie herum links von unten nach oben: Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jean Wiener. Rechts oben: Francis Poulenc, Jean Cocteau und sitzend Georges Auric.

Bildquelle: Musée des Beaux-Arts de Rouen

Borodin, Modest Mussorgski und Nikolai Rimski-Korsakow), der sich 1862 in Sankt Petersburg zusammenschloss. Die ‚Groupe de Six‘ entstand ursprünglich aus rein freundschaftlichen Beziehungen unter Studenten am Pariser Conservatoire; Francis Poulenc kam als fünftes Mitglied 1916 hinzu. Ihre verbindenden ästhetischen Ansichten waren die Ablehnung spätromantischer Stile und des Impressionismus, zugleich die Einbeziehung von Unterhaltungsmusik, wie sie auf Jahrmärkten, im Zirkus, im Kino oder in Bars gespielt wurde.

Erst im Alter von 37 Jahren bekannte sich Poulenc nach dem Unfalltod eines engen Freundes und eines Erweckungserlebnisses beim Besuch der Kapelle der Schwarzen Madonna von Rocamadour zum katholischen Glauben. In der Folge begann er mit der Komposition geistlicher Werke und Chorwerke, die einen wichtigen Platz in seinem Schaffen einnehmen. Die Klangsprache seiner Chormusik greift auf Satztechniken der Renaissance zurück, orientiert sich stark am zugrunde liegenden Text und verwendet eine zwar farbige, im Vergleich mit der Spätromantik aber eher schlichte Harmonik, die nicht darauf abzielt, der Grenzen der Tonalität zu sprengen. Poulencs Chormusik lässt sich daher dem Neoklassizismus zuordnen.

Poulencs besondere Wertschätzung erfuhr die Lyrik des surrealistischen Dichters Paul Éluard (1895–1952), der im Zweiten Weltkrieg der Résistance, der Widerstandsbe-
wegung gegen die deutsche Besatzungs-
macht, angehörte. In seiner weltlichen
Kantate *Figure Humaine* vertont Poulenc
Gedichte von Paul Éluard – darunter das
berühmte Gedicht *Liberté* im letzten Satz –,

Paul Éluard

Bildquelle: www.gedenkorte-europa.eu



die dieser während des Krieges unter einem Pseudonym veröffentlichte. Sie sehen das Ende des totalitären Regimes herbei und appellieren an Frieden, Menschlichkeit und Freiheit. *Liberté* wurde zum Symbol der Résistance und in tausenden Exemplaren von britischen Flugzeugen über dem besetzten Frankreich abgeworfen.

Liberté ist eine lange Aufzählung aller realen oder imaginären Orte, auf die der Erzähler das Wort ‚Freiheit‘ schreibt. Der ursprüngliche Titel des Gedichts war ‚Ein einziger Gedanke‘. Éluard:
„Ich dachte, ich würde zum Schluss den Namen der Frau preisgeben, die ich liebte und für die dieses Gedicht bestimmt war. Aber mir wurde schnell klar, dass das einzige Wort, das ich im Sinn hatte, das Wort Freiheit war. So verkörperte die Frau, die ich liebte, ein Verlangen, das größer war als sie. Ich verwechselte es mit meinem erhabensten Streben, und dieses Wort Freiheit war selbst in meinem ganzen Gedicht nur, um einen sehr einfachen, sehr täglichen, sehr angewandten Willen zu verewigen, sich vom Besatzer zu befreien.“ Laut Guy Krivopissko, Kurator des Musée de Champagne, der 2002 das Manuskript kaufte, *„wurde der ursprüngliche Titel des Gedichts, ‚Ein einziger Gedanke‘, von Éluard auf dem Marmor der Druckerpresse durchgestrichen, und ersetzt durch ‚Freiheit‘“.*

Poulencs Kantate ist für einen insgesamt zwölfstimmigen Doppelchor geschrieben und versinnbildlicht durch die Beschränkung auf die menschliche Stimme und den Verzicht auf einen instrumentalen Begleitsatz einerseits die Existentialität der Thematik, andererseits wird durch die doppelchörige Anlage eine Vielzahl von Klangmöglichkeiten geschaffen. Poulenc plante eine Uraufführung am Tag der Befreiung Frankreichs von der deutschen Besatzungsmacht, allerdings fand die allererste Aufführung des Werks in London in englischer Sprache statt, die erste Aufführung in Frankreich erst im Jahr 1947.

Poulencs *Figure Humaine* ist in acht Sätze untergliedert, die verschiedene Strategien der Zwölfstimmigkeit nutzen: häufig musizieren beide sechsstimmigen Chorgruppen, die je mit Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass besetzt sind, antiphonal, d. h. im Wechsel, manche Sätze werden auch nur von einem Chor allein gesungen. Dem gegenüber stehen Vertonungen, in denen beide Chorgruppen kompositorisch wirkungsvoll ineinander greifen und in diesem Sinne verschränkt sind. Eine besondere Steigerung wird im achten Satz erreicht, wo der Wechselgesang beider Chöre immer weiter zusammengeführt wird, bis das Werk im zwölfstimmigen Tutti und mit dem Spitzenton e⁴ auf dem Schlüsselwort ‚Liberté‘ abschließt.

Wechselnde Charaktere, von ruhig und elegisch wie in Nr. 3 (*Aussi bas que le silence*) bis hin zu martialisch bewegt wie in Nr. 5 (*Riant du ciel et des planètes*), bilden

die Aussagen des Textes in der Musik ab: Gleich zu Beginn wird in Nr. 1 vom ‚hässlichsten erdenklichen Frühling‘ gesprochen, Nr. 2 untermalt in perkussiver Klanggebung als Scherzo das Herbeistürzen der Mägde, Nr. 3 und Nr. 4 geben Ruhe und Geduld des lyrischen Ichs Raum, Nr. 5 wird zum Spottgesang über die Weisen, die in Wirklichkeit Narren sind, Nr. 6 verkehrt sich mit der Vergegenwärtigung des Todes wieder nach innen, Nr. 7 malt den blutroten Himmel nach und beginnt als Fugato, und in Nr. 8 schließlich der große Aufruf zur Freiheit. Immer wieder streut der Text auch Hoffnungsbilder ein: In Nr. 1 klingt am Schluss bereits die Hoffnung auf ein Ende der Besatzung an, Nr. 4 ruft zur Geduld und der Bereitung eines ‚Bettes der Rache‘ auf, in Nr. 7 wandelt sich das Bild vom roten Himmel zu einer Vision der Menschlichkeit, was Poulenc in seiner Vertonung immer auch stimmungsvoll nachzeichnet.

Einige Monate nach dem Tod von Paul Éluard im Jahr 1952 ehrt Fernand Léger ihn mit Illustrationen zu seinem Gedicht ‚Liberté‘, das zum Symbol des Widerstands geworden ist. Er entwirft ein Objektbuch und präsentiert mit mehreren Exemplaren auf Leinwand eine Komposition, in der sich Bereiche reiner Farbtöne frei zwischen die Strophen des gedruckten Gedichts mischen.

Bildquelle: www.gedenkorte-europa.eu



Der deutsche Komponist Rudolf Mauersberger macht in seiner Chormotette *Wie liegt die Stadt so wüst* für vier- bis siebenstimmigen gemischten Chor a cappella die Zerstörung seiner Wirkungsstätte Dresden im Zweiten Weltkrieg zum Thema. Als Kreuzkantor war er ab 1930 Leiter des Dresdner Kreuzchors, ab 1933 zwar auch NSDAP-Mitglied und 1938 von Hitler zum Professor ernannt, seiner inneren Ausrichtung nach aber immer dem NS-Regime abgewandt und bestrebt, wo möglich den ideologischen Machteinflüssen auf seine Arbeit auszuweichen.

Seine Trauermotette ist zugleich die Eröffnung des *Zyklus Dresden*, der als mehrsätziger a cappella-Zyklus angelegt ist und auch als ‚Dresdner Requiem‘ bezeichnet wird. Mauersberger verwendet für seine Motette Texte aus den Klageliedern Jeremias und widmet das Werk dem Dresdner Kreuzchor.

Autograph der Motette ‚Wie liegt die Stadt so wüst‘
 Bildquelle: Staats- und Universitätsbibliothek Dresden



Rudolf Mauersberger
 Bildquelle: Archiv des Dresdner Kreuzchores

Hinsichtlich der Auswahl der Textbausteine war es nicht seine Absicht, die Klagelieder Jeremias über die Zerstörung Jerusalems und des Tempels zu vertonen, sondern biblische Zeilen zusammensetzen, die dem Geschehnis in Dresden und der damit verbundenen Ratlosigkeit Ausdruck verleihen – im Zentrum der Motette wird das Wort ‚Warum‘ viermal eindringlich wiederholt. Das Autograph der Motette datiert vom Karsamstag 1945, als Mauersberger bereits aus der zerstörten Stadt in seine Heimat geflohen war, die Uraufführung erfolgte durch den Dresdner Kreuzchor am 4. August 1945 in der ausgebrannten Kreuzkirche.

Das Programm beginnt mit einem historischen Brückenschlag in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Die Regierungszeit Heinrich Posthumus Reuß' (1572–1635), Herr zu Gera, Schleiz und Lobenstein, war von zunehmenden religiösen Spannungen geprägt, die wiederum als Ursache für den Ausbruch des Krieges gelten. Grausamkeiten von bis dahin unbekanntem Ausmaß suchten die Bevölkerung heim, und bis heute gilt der Dreißigjährige Krieg als eine der schlimmsten Katastrophen der deutschen Geschichte.

Als Heinrich Schütz im Jahr 1635 von einer Reise heimkehrte, war sein Landesherr Heinrich Posthumus Reuß, mit dem er über Jahre in gutem Kontakt stand, in Gera gestorben. Schütz' *Musikalische Exequien* sind eine Trauermusik, die er auf Bitte der Witwe zum Tod des Landesherrn komponiert hat. Sein an den Verstorbenen gerichtetes Begleitgedicht beginnt mit diesen Worten:

*„War es denn nicht genug an dieser Straff und Ruhte /
Mit der der höchste Gott vns / aus rechtem Muhte /
Umb vnsre schwere Sünd / vnd grosse Missethat /
Durch der Bellonen Grimm biß her gesteupet hat;
Indem was gutes nur war vormals angerichtet /
Nun lieget gantz vnd gar zertreten vnd zernichtet /
All' Ordnung ist zertrennt / Gesetze sind verkehrt /
Die Schulen sind verwüst / die Kirchen sind zerstört?“*

Schütz wollte zeitlebens nicht den Herrschenden und Mächtigen die Katastrophe persönlich anlasten. Sein Weg damit umzugehen, war die Erschaffung kunstvoller Musik, die sich auch in kleinen Besetzungen aufführen ließ; so schreibt er etwa in der Dedikationsvorrede zum ersten Teil der *Kleinen Geistlichen Konzerte* (Leipzig 1636):

„Welcher gestalt vnter den andern freyen Künsten / auch die löbliche Music / von den noch anhaltenden gefährlichen Kriegsläufften in vnserm lieben Vater-Lande / Teutscher Nation / nicht allein in grossen



Heinrich Schütz, porträtiert von Christoph Spätner, um 1650/60
Bildquelle: Wikimedia Commons

Abnehmen gerathen / sondern an manchem Ort gantz niedergeleget worden / stehet neben andern allgemeinen Ruinen vnd eingerissenen Vnordnungen / so der vnselige Krieg mit sich zu bringen pfelet / vor männliches augen [...].“

Ähnlich wie der Kirchenlieddichter Paul Gerhardt wählte Schütz oft Bibelstellen aus, die in schweren Zeiten Hoffnung und Zuversicht stiften sollten. Seine *Musikalischen Exequien* sind dreiteilig angelegt und verwenden Bibelstellen und Liedverse, die der verstorbene Landesherr auf einem noch zu Lebzeiten gestalteten Sarg für seine

Trauerfeier vorgesehen hatte. Auch war es dessen Wunsch, am Begräbnistag des Simeon (4. Februar) beerdigt zu werden.

Im ersten Teil gruppiert Schütz die Sprüche zu einem ‚Concert‘ in Form einer ‚Missa‘, nach Art des lateinischen Kyrie und Gloria. Dabei singt ein sechsstimmiger Chor, die ‚Capella‘, die Liedverse, dazwischen erklingen solistisch für verschiedene Besetzungen die Bibelverse – eine Anlage, die an die italienische Motettentechnik im frühen 17. Jahrhundert erinnert.

Auf das Concert folgt eine doppelchörige achtstimmige Motette über den Bibeltext der Predigt bei der Beisetzung („Herr, wenn ich nur dich habe“ aus Psalm 73).

Am Schluss steht das doppelchörige *Canticum Simeonis*, der Lobgesang des Simeon. Dabei symbolisiert der tiefgesetzte fünfstimmige Chor aus Mezzosopran, Alt, Tenor 1 und 2 und Bass das irdische Leben, dem ein hochgesetzter dreistimmiger Chor mit Sopran 1 und 2 und Bariton als ‚Chor der Engel‘ gegenübergestellt ist. Die fünfstimmige Capella stimmt erneut den Lobgesang des Simeon an, während im dreistimmigen Chor die Baritonstimme als Sinnbild für die ‚beata anima‘, die selige Seele, begleitet von zwei Seraphimen, ihre letzten Worte zur Begräbnis in der Familiengruft unter der Kirche singt: „Selig sind die Toten“. Schütz schreibt im Vorwort des Erstdrucks von 1636, dass der ‚Choro secundo‘ sogar als Fernchor, mit räumlicher Distanz zur Capella, aufgestellt werden soll.

Musicalische Exequien
Wie solche bey herrlicher vnd hochansehnlicher Leichbestattung/
Desß weylandt Hochwolgebornen Herrn/
Herrn HENRICHEN
desß Jüngern vnd Ertisten Neußen / Herrn von Plauen / Röm.
Kays. Majt. gewesenen Raths / Herrn zu Gera / Cranichfeldt /
Gera / Schleitz vnd Cobenstein / etc. nunmehr Christ-
seligen Andenkens
Jüngsthin den 4 Monatstag Februarii zu Gera / vor vnd
nach der Leichpredigt gehalten / vnd ihrer wolsehligen Gnaden / bey
dero lebzeiten wiederholten begehren nach / in eine stille verbaect Orgel
angestellt vnd abgesungen worden /
Mit 6. 8. vnd mehr Stimmen zugebrauchen /
Auch
Mit beygefügten zwiefachen Basso Continuo dem einen vor die
Orgel / dem andern vor den Dirigenten oder vor den Violon, bey wel-
chem vor her ein absonderlich Verzeichnus / deren in diesem Werklein
begriffenen Musicalischen Sachen / sampt den Ordinanzen
oder Anstellungen / an den gönstigen Leser /
Zu unterthänigem letzten Ehren Bedächtnus auff begehren
In die Musc. verfertiget / vnd in Druet gefertiget
Durch
Heinrich Schützen Churf. Sächs. CapellMeistern.

Bedruckt zu Dresden / bey Wolff Seyffert / Im Jahr /
1636.

Schütz' ‚Musicalische Exequien‘
Titelseite des Erstdrucks von 1636
Bildquelle: Wikimedia Commons