

„ ... Lebendige Steine in einem geistigen Haus ... ”

Der Komponist Franz Kaern über sein Oratorium für die evangelische Kirche Walldorf

Das Gotteshaus der evangelischen Kirche Walldorf existiert dieses Jahr 150 Jahre. 12 Jahre davon kenne ich dieses Gebäude, seitdem ich mit Andreas Schneidewind, dem Leiter der Kantorei und des evangelischen Kirchenchors Walldorf befreundet bin. In diesen 12 Jahren habe hier ich mit Andreas, mit dem studentischen Kammerchor Heidelberg und vor allem mit der Kantorei einiges erlebt, habe bei Konzerten in der Kantorei ausgeholfen oder auch Solo gesungen, habe für den Kirchenchor ein Potpourri mit Wiener Liedern zusammengestellt und den Ernst und die Aufrichtigkeit erleben dürfen, mit der die Kantorei 2005 meine als Auftragskomposition entstandene Weihnachtskantate „Weil Gott die Liebe ist“ einstudiert und uraufgeführt hat. Pfarrer Bernd Höppner hatte dafür die höchst inspirierenden Texte ausgewählt und teilweise selber verfasst.

Man kann also sagen, für einen in Leipzig Wohnhaften bin ich der evangelischen Gemeinde Walldorf recht eng verbunden. Und so war es mir eine große Ehre und Freude, dass die evangelische Kirchengemeinde mich beauftragte, anlässlich des Jubiläums ein Oratorium zu komponieren, welches möglichst alle musikalischen Ensembles der Gemeinde zu einem großen Ganzen vereint.

Dies war aufgrund der unterschiedlichen Erfahrungen und Grade des Könnens der einzelnen Gruppen keine leichte, aber eine sehr reizvolle Aufgabe: Der studierte Organist, die kontinuierlich an Mitgliedern, Anspruch und Selbstvertrauen gewachsene Kantorei, der beherzte Kirchenchor mit Laiensängern, die oft wenig musikalische Vorbildung besitzen und aus „Spaß an der Freud“ zusammen singen, der Posaunenchor, den ich bis dato noch nicht erlebt hatte, der aber sehr leistungsfähig ist, wie ich mittlerweile erfahren durfte. Dazu kommen – sozusagen als klangliches Bindeglied zwischen den so heterogenen Ensembles – noch neun Streicher dazu, ihres Zeichens Profis. Und ein Bariton Solo, das ich selbst singen werde.

Wie schreibt man für diese Besetzung? Wie geht man mit ihr überhaupt logistisch im Kirchengebäude um? Die Grundidee war, die verschiedenen Ensembles in der Kirche zu verteilen, so dass durch den aus allen Richtungen kommenden Klang der Kirchenraum selbst zum Mitmusizieren gebracht werden würde. Dabei konzipierte ich folgende Koppelungen: Die Kantorei ist generell mit der Orgel verpartnert, der Kirchenchor mit dem Posaunenchor und der Solo-Bariton mit den Streichern. Nicht immer spielen alle Ensembles gemeinsam. Es gibt Sätze, die nur von einzelnen Gruppen musiziert werden, wie der zweite Satz, eine Vertonung des Psalm 84 „Wie lieb sind mir deine Wohnungen, HERR Zebaoth!“, den nur die Kantorei mit ein paar spärlich stützenden Akkorden der Orgel singt. Oder der „Verkündigung“ überschriebene Satz Nr. VIII, der eine zentrale Aussage von Dietrich Bonhoeffer über die Aufgabe der Kirche vertont und für Bariton und Streicher gesetzt ist.

Aber es gibt auch Mischungen zwischen den verschiedenen Gruppen. So stellt der IV. Satz eine Art Bariton-Arie dar, die nicht nur von den Streichern begleitet, sondern auch vom Kirchenchor eingeleitet und kommentiert wird. Und schließlich gibt es Sätze, in denen sich alle Gruppen zu einem großen Ganzen vereinen, was akustisch und hinsichtlich der Koordination über gewisse Entfernungen hinweg (Chorraum und Orgelempore müssen erst einmal miteinander in Einklang gebracht werden!) nicht ganz einfach ist. In drei der Sätze, nämlich dem ersten und dem letzten („Anrufung“ und „Sendung“) und dem Satz Nr. VI, mit dem der zweite Teil des dreiteiligen Oratoriums beginnt („Schriftlesung“) wird dies durch das Zauberwort „Klangflächenkomposition“ gelöst. Das bedeutet, dass die Musik nicht von häufig wechselnden Klängen geprägt ist, sondern

sich eine insgesamt relativ gleich bleibende Fläche, eine „Klangbadewanne“ ergibt, die durch verschiedene Motive, Melodien, Figuren ins sich bewegt wird, wie ein dicht belaubter Baum im Sommer, der – aus etwas Abstand betrachtet – insgesamt immer wie ein und derselbe Baum aussieht, egal auf welche Weise der Wind gerade die einzelnen Blätter, Zweige und Äste bewegt und sich dadurch beim genauen Hinsehen verschiedene Einzelbilder ergeben. Das bringt musikalisch mit sich, dass die einzelnen Motive und Figuren, wenn sie denn nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten komponiert sind, relativ frei von den beteiligten Gruppen – und darin sogar von den einzelnen Musikern – gesungen oder gespielt werden können, ohne Rücksicht darauf nehmen zu brauchen, einen Einsatz mit jemandem anderen koordinieren zu müssen. Es passt immer, weil sich die Motive in den Gesamtklang einfügen.

So sind der erste und letzte Satz beide – als Rahmen des ganzen Oratoriums – aus den Tönen und Obertönen des Walldorfer Glockengeläuts aufgebaut. Das Oratorium beginnt und endet mit den Glocken der evangelischen Kirche, in die hinein die Musik gewebt wird, indem deren Töne aufgegriffen, Motive daraus abgeleitet werden.

Auf der anderen Seite ist diese Art zu musizieren für die meisten Beteiligten etwas völlig Neues und stellt – so hoffe ich – für alle doch eine schöne und bewegende Erfahrung dar: Nämlich durchaus individuell agierender Teil eines die ganze Kirche erfassenden Gesamtklangs zu sein.

Nun soll noch einiges über die Ideen gesagt werden, welche ich in ein paar der zwölf Sätze des Werks musikalisch verwirklicht habe:

Generell bilden die zwölf Sätze einen symmetrischen Aufbau, der sich an der Tonartenfolge ablesen lässt. Den Rahmen bilden die Sätze Nr. I und XII, welche wie gesagt ihr Tonmaterial, ihre Motive und ihre Tonart aus den Tönen der Walldorfer Glocken ableiten. Beide Sätze entwickeln aus den Glockentönen e, g, a und c eine C-Dur-Tonalität, die aber auch einige der Obertöne der Glocken (vor allem fis, b und cis) mit aufgreift und dadurch in besonderer Weise eingefärbt wird. Großteil I des Oratoriums gelangt über die Stationen G-Dur (Nr. II), e-Moll (Nr. III, darin auch F-Dur und A-Dur streifend) und a-Moll/A-Dur (Nr. IV) schließlich zum strahlend fröhlichen D-Dur des *Gloria* (Nr. V).

Symmetrisch dazu beginnt der III. Großteil in eben jenem D-Dur (Nr. X), Nr. XI, ein Satz für Bariton und Orgel, führt über e-Moll, F-Dur, g-Moll und a-Moll nach C-Dur und somit zur Klanglichkeit des Anfangs zurück.

Der mittlere Großabschnitt des Oratoriums, bestehend aus den Sätzen Nr. VI bis IX, setzt sich von den ihn unmittelbar umgebenden Sätzen in D-Dur durch seine dunkleren, verhalteneren und teilweise wärmeren Tonalitäten mit vielen b's ab: Die Sätze Nr. VI und IX stehen in f-Moll, Sätze Nr. VII und VIII in Des-Dur bzw. b-Moll.

Somit ergibt sich für die Gesamtform des Werks folgender tonartlicher Aufbau:

I. Teil					II. Teil				III. Teil		
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.
C	G	e/F/A/e	a/A	D	f	Des	b	f	D	e/F/g/a/C	C

Dadurch, dass jeder der drei Großteile aus jeweils einem Satz weniger bestehen, ist die Symmetrie allerdings – fast im Sinne des goldenen Schnitts – verschoben. Dies spiegelt auch Satz Nr. VIII (Verkündigung) wider, denn er stellt im Prinzip mit seiner wichtigen Aussage von Dietrich Bonhoeffer („Die Kirche ist nur Kirche, wenn sie für andere da ist. Sie muss den Menschen sagen, was ein Leben mit Christus ist, was es heißt, für andere da zu sein.“) das Zentrum des Oratoriums

dar. Formal liegt dieses Zentrum als achter von zwölf Sätzen aber nicht in der Mitte, sondern etwas nach hinten versetzt. Gleiches gilt für seine Lage im II. Großteil des Werks als dritter von vier Sätzen. Der Satz verwirklicht seine zentrale Stellung als „Herz“ des Oratoriums durch eine an sich simple Idee: Der fast rezitativisch vom Bariton über Akkordflächen der Streicher gesungene Bonhoeffer-Text wird gerahmt von zwei rein instrumentalen Streicher-Teilen mit einer sich melodisch entfaltenden Solo-Bratsche, die von den übrigen Streichern mit sanft zitternden Klängen umwoben und von einem Herzschlag-artigen gezupften Motiv des Kontrabass begleitet wird. Dabei läuft der zweite Streicherabschnitt nach dem zentralen Bonhoeffer-Text aber notengetreu rückwärts ab. Hier liegt also der Scheitelpunkt für die Symmetrie des gesamten Oratoriums.

Der mit „Bittruf“ überschriebene Satz Nr. III (mit dem Text „HERR, erwecke deine Kirche und fange bei mir an!“) lässt jede der musizierenden Gruppen zunächst einzeln diesen Ruf vortragen, quasi als Appell an sich selbst, bevor sich dann alle Ensembles vereinen, um diese Bitte nach draußen zu tragen. Jeder der Bittrufe wird eingeleitet von einem großen Sich-Sammeln und -Bündeln der instrumentalen Ensembles.

Satz Nr. VI (Schriftlesung) stellt eine neue Interpretation der alten Passacaglia dar. Der Reiz dieser Form liegt in der Gleichzeitigkeit von etwas sich immerzu Wiederholendem (ein Ostinato) und einer darüber kontinuierlich stattfindenden Entwicklung. Meist wurde in der Tradition als Ostinato entweder ein Bassthema oder eine gleichbleibende Akkordfolge verwendet.

In diesem Satz brachte mich der Text „bemüht euch, die Einheit zu bewahren, die der Geist Gottes euch geschenkt hat“ dazu, diese Form in besonderer Weise zu verwenden. Man kann sich fragen (und wird wohl schwerlich eine positive Antwort darauf geben können), ob es diese zitierte „Einheit“ überhaupt gibt. In der christlichen Kirche aufgrund der Trennung zwischen den Konfessionen sicher nicht oder nur vereinzelt, wie bei den Bemühungen der Walldorfer Gemeinden um gelebte Ökumene. Aber auch die evangelische Kirche präsentiert sich in ihren Gliedkirchen oft nicht wirklich als Einheit. Wie soll also Einheit bewahrt werden, wenn sie gar nicht richtig existiert?

Satz Nr. VI weist nun jedem der drei Ensembles je einen Akkord zu: Kirchenchor und Posaunenchor musizieren zusammen in einem f-Moll-Akkord mit der großen Septime *e*, Bariton und Streichern ist ein As-Dur-Dreiklang mit großer Septime *g* zugewiesen und der Kantorei zusammen mit der Orgel ein b-Moll-Klang mit kleiner Septime *as*. Diese drei Akkorde stehen am Anfang des Satzes beziehungslos nebeneinander. Im Laufe des Satzes werden sie aber immer mehr miteinander verbunden und schließlich vermischt. Allen drei Akkorden ist der Ton *as* gemeinsam. Dieser schafft zunächst Berührungen zwischen den isolierten Klangflächen. Aber je mehr sich die drei Akkorde überlagern, desto lebendiger wird der zu Beginn noch sehr starre Satz. Die drei Ensembles beginnen, in ihren jeweils eigenen Klang die Töne der anderen Gruppen zu integrieren, so dass eine breite Klangfläche entsteht, sich eine tatsächliche Einheit herausbildet: eine wahrhaftige musikalische Ökumene.

Die Meditation des IX. Satzes nach einem Gedicht von Rainer Maria Rilke gewinnt ihren Reiz durch einen sphärischen Sechstonklang von mit feuchten Fingern geriebenen Weingläsern, die die im Gedicht angesprochene Ewigkeit lautmalerisch empfinden lassen.

Als letztes möchte ich noch die „Fürbitten“ von Satz Nr. X erwähnen, die das Lied „Sonne der Gerechtigkeit“ aufgreifen, welches möglichst auch von der Gemeinde mitgesungen werden sollte. Bevor vier der Liedstrophen anheben, baut sich allerdings eine längere Instrumentaleinleitung auf, die – basierend auf Motiven des Liedes – einen musikalischen Sonnenaufgang heraufbeschwört, der die nachdenkliche Dunkelheit von Teil II des Oratoriums vertreibt.

Alles in allem war es mein Wunsch und Ziel, der Gemeinde ein würdiges Werk zum Jubiläum zu schreiben, mir selbst, meinem Stil treu zu sein, auf die Bedürfnisse und Fähigkeiten aller Ensembles einzugehen, nicht aber nur altbekannte Traditionen zu bedienen, sondern auch – ohne vor den Kopf zu stoßen – neue Impulse und Erfahrungen zu ermöglichen, die das Jubiläum zu etwas Besonderem werden lassen. Inwieweit mir das gelungen ist, wird die Aufführung zeigen. Ich freue mich auf Ihre Neugier und Ihre offenen Ohren.

Leipzig, im Juni 2011