

Hermann Grollmann

Cantica

Sechs Chorwerke zum
Alten und Neuen Testament
und Canticum triumphale

für Solo, gemischten Chor und Klavier
2 Trompeten und Pauke in Canticum triumphale



NDV 1190200

Hermann Grollmann

Cantica

Sechs Chorwerke zum
Alten und Neuen Testament
und Canticum triumphale

für Solo, gemischten Chor und Klavier
2 Trompeten und Pauke in Canticum triumphale



NDV 1190200

Zum Werk

Hermann Grollmann schuf einen innovativen Zyklus aus drei alttestamentlichen, drei neutestamentlichen und einem frühkirchlichen Gesang mit eigenständiger Anlage und Ausrichtung. Es handelt sich um textlich-inhaltliche Juwelen und zentrale Aussagen des christlichen Glaubens.

Der Cantica-Zyklus durchschreitet 2.000 Jahre Glaubensgeschichte und Glaubenspraxis. Angefangen von der Zeit vor dem ersten Tempel (11. Jh. v. Chr.) über Jona in der Zeit des Assyrischen Großreichs (7. Jh. v. Chr.), zu Asarja im Babylonischen Exil (6. Jh. v. Chr.) bis zum Wegbereiter Johannes der Täufer, der Verkündigung (etwa 5 v. Chr.) und der Darstellung des Herrn (etwa 4 v. Chr.). Der österliche Aspekt des Hinab- und Hinaufsteigens, der Rettung aus Not und Ausweglosigkeit und die Freude an der Überwindung von Tod und Widrigkeiten durchzieht das gesamte Werk.

Hannah, Jona und Asarja sind Leuchttürme des Alten Testaments. Zacharias, Maria und Simeon genießen seit alters her eine außergewöhnliche Wertschätzung und die neutestamentlichen Cantica eine weltweite liturgische Verbreitung. Das im Ursprung wohl altkirchliche Triumph-Lied ist ein Kerntext der mittelalterlichen Oster- und Mysterienspiele.

Für eine Programmgestaltung lassen sich Themenpaare (Geburt / Tod, Chaos / Triumph, Hannah / Maria) oder Trilogien aus Altem oder Neuem Testament, Feuer / Wasser / Licht oder Hoffen / Glauben / Lieben kombinieren. Der komplette siebenteilige Zyklus mündet im Alleluja des Ostertrumphs. Dauer ca. 44 min. Einige Texte sind eine Erstvertonung für gemischten Chor.

Hermann Grollmann wählte eine gemäßigte, ansprechende, tonmalerische Sprache, die sich in Charakter und Stimmung dem Textinhalt anpasst, sinnstiftend und textausdeutend interpretiert und den Zuhörer mitnimmt. So kann man die Situationen der Protagonisten unmittelbar begreifen, hören und erfahren: Hannahs Jubelgesang nach der Verkündigung ihrer Schwangerschaft (Freude), Jonas Bittgesang im Walfisch (Wasserfluten), Asarjas Gotteslob im brennenden Ofen (Feuer), Zacharias Lobgesang nach der Sprachlosigkeit (Licht, Leuchten), Marias Lobgesang in der Erfahrung des Heils (Pochen, Gewissheit) und Simeons Ruhe- und Friedensgesang in der Begegnung mit dem verheißenen Messias (Gelöstheit) und der Triumph am Ende (Übergang, Metamorphose).

Die Besetzung verlangt einen anspruchsvollen vierstimmigen gemischten Chor (gelegentlich sechsstimmig mit geteilten Stimmen), eine Solistin oder einen Solisten (durch gute ChorsängerIn ersetzbar) und einen versierten Pianisten. Die beigegegebene Akkordbezifferung ad lib. dient der Orientierung und der möglichen Begleitung durch eine Combo. Das siebte Stück ist mit zwei Fanfaren (Trompeten in C) und zwei Pauken zusätzlich besetzt. Eine qualifizierte Pedalverwendung im Klavierpart ist durchweg vorgesehen.

Hermann Grollmann

1958 in Essen geboren, studierte in Köln, Wien, Amsterdam und Paris Kirchen- und Schulmusik, Musikpädagogik, Orgel, Cembalo, Dirigieren, Musikwissenschaft, Kath. Theologie, Philosophie (Magister Artium).

Zu seinen Lehrern zählten Clemens Ganz, Michael Schneider, Marie Claire Alain, Peter Planyavsky, Ewald Kooiman (Orgel), Hugo Ruf (Cembalo), Karin Merle (Klavier), Rudolf Ewerhart (Chorleitung), Otmar Suitner (Dirigieren), Klesie Kelly-Moog (Gesang), Roland Löbner, Friedrich Jaecker, Hermann Schroeder (Tonsatz, Komposition), Siegmund Helms (Musikpädagogik), Heinrich Hüsch, Hans Schmidt, Ulrich Konrad (Musikwissenschaft), Otto Nußbaum (Liturgie und Theologie).

Grollmann war Kantor und Konzertorganist im nordrhein-westfälischen Dorsten (Gesamtwerk für Orgel J. S. Bach, Dietrich Buxtehude, César Franck, Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt). Lehraufträge in Düsseldorf, Münster, Essen, Mainz, Würzburg.

Komponist von Liedern, Chor- und Orgelwerken. CD-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Diözesanmusikdirektor und Leiter der Abteilung Kirchenmusik, des Kirchenmusikseminars, der kirchenmusikalischen Ausbildung im Priesterseminar, Vertreter des ACV und Amtlicher Orgelsachverständiger der Diözese Würzburg.

Referent, Dozent und Veranstalter von Organisten-, Bläser-, Chorleiterfortbildungen. Gründer und Leiter des Karbacher Kinder- und Jugendchores und langjähriger Leiter der Katholischen Kantorei Marktheidenfeld.

Direktor der Bayerischen Musikakademie Hammelburg. Initiator und Projektleiter institutionalisierter Kurse, Lehrgänge und Festivals (Fränkischer Kinderchor, Kinderchorleiter, Talentförderung Kammermusik, Kinder- und Jugendmusicalfestival, SaaleMusicum, Musik der Weltreligionen).

Autor diverser Fachartikel. Stellvertretender Vorsitzender des Bayerischen Landesverbandes der Jeunesses Musicales. Beratung und Mitwirkung in Verbänden, Gremien, Ausschüssen und Jurorentätigkeit für Orgel und Chorleitung (Chorwettbewerb). Seit 2010 Lehrer der Sekundarstufen I und II für die Fächer Kath. Religion, Gesellschaftslehre und Musik an der Adolf-Reichwein-Gesamtschule in Lüdenscheid.

Inhalt

1.	Mein Herz ist voll Freude Hannahs Lobgesang	4
2.	In meiner Not rief ich zum Herrn Jonas Lobgesang	18
3.	Gepriesen und gelobt bist du Lobgesang des Asarja	30
4.	Gepriesen sei der Herr Lobgesang des Zacharias	54
5.	Meine Seele preist die Größe des Herrn Lobgesang Mariens	66
6.	Nun lässt du Herr, deinen Knecht Lobgesang des Simeon	76
7.	Canticum triumphale Lobgesang der Heiligen	82
	ANHANG	90

Mein Herz ist voll Freude

Hannahs Lobgesang

M: Hermann Grollmann 2020

T: 1 Sam 2,1-10

Pieni di gioia (♩ = 122)

Sopran
Alt

Tenor
Bass

Piano

mf

Con Pedale

Dm Bb7 Bb

5

Solo
(oder Chor-Solo)

mf Mein

Dm F G Am

9

Herz ist voll Freu-de, mein Herz ist voll Freu-de, mein Herz ist voll Freu-de

Dm Bb Dm

mf

12

1. ü - ber den Herrn, Mein

B $\flat$ A Dm/A A 7

15

2. Herrn. Frauen

mf Er - höht ist mei - ne Macht durch den Männer

mf Er -

A Dm

18

Herrn. Weit öff - net sich mein Mund

höht ist mei - ne Macht durch den Herrn. Weit öff - net sich mein Mund

B $\flat$

In meiner Not rief ich zum Herrn

Jonas Lobgesang

Fluentelemente (♩ = 88)

M: Hermann Grollmann 2020

T: Jona 2,3-10

Piano

espressivo

p

Con Pedale

Cm Cm/Eb Cm/D Cm/G

5

Cm Cm/Eb Cm/D Cm/G

9 hervortretend

mf In mei - ner Not rief ich zum Herrn, in mei - ner Not rief ich zum Herrn,

Chor *p* In mei - ner Not rief ich, in mei - ner Not rief ich, —

Cm Cm/B Eb/Db C

13 in mei - ner Not rief ich zum Herrn und er er - hör - te mich, —

in mei - ner Not rief ich und er er - hör - te mich,

Em Eb+ Em/D Em/C#

cresc.

17 und er er - hör - te mich. In mei - ner Not
mp
 er - hör - te mich. In mei - ner

C B B Cm
mp

21 rief ich zum Herrn, in mei - ner Not rief ich zum Herrn, in mei - ner Not
 Not rief ich, in mei - ner Not rief ich, in mei - ner

Cm/B Eb/D_b C Em
cresc.

25 rief ich zum Herrn_ und er er - hör - te mich, und er er - hör - te
 Not rief ich und er er - hör - te mich, er - hör - te

E_b⁺ Em/D Em/C[#] C

Gepriesen und gelobt bist du

Lobgesang des Asarja

M: Hermann Grollmann 2020

T: Dan 3,24-45

Con fuoco (♩ = 100)

Sopran
Alt

Tenor
Bass

Piano

mf

Con Pedale

Solo
mf

4

Ge - prie - sen und ge - lobt bist du, Herr, Gott uns - rer

A Dm G

7

Vä - ter; herr - lich ist dein Na - me in al - le E - wig - keit. Ge -

Chor
f

Dm C D E

11

prie - sen und ge - lobt bist du Herr, Gott uns - rer Vä - ter;

Dm G Dm

14

herr - lich ist dein Na - me in al - le E - wig - keit.

E Am D E

17

Denn du bist ge - recht in al - lem, was du ge - tan hast. All dei - ne Ta - ten die sind rich - tig

Am Am E Am

mf

Gepriesen sei der Herr

Lobgesang des Zacharias

M: Hermann Grollmann 2020

T: Lk 1,68-79

Pacificamente (♩ = 104)

Sopran Alt
Tenor Bass
Piano

espressivo
mp
non legato
Con Pedale
rit.
p
mf Solo

D D/C# Bm G Em7 A D D/C# Bm A/E E7 A A7

5 *a tempo*
- prie - sen sei der Herr, der Gott Is - ra - els. Ge - prie - sen sei der

D A/C# Bm A7 D C D/F# D7 G Em7 A Bm Bm/A

9 **Chor**
Ge - prie - sen sei der Herr, der Gott
Herr der Gott Is - ra - els. Ge - prie - sen sei der Herr, der Gott
Ge - prie - sen sei der Herr, der Gott
Ge - prie - sen sei der Herr, der Gott

E/G# E A F#m/A D A/C# Bm A D7

13 Is - ra - els, ge - prie - sen sei der Herr, der Gott Is - ra - els.

Is - ra - els, ge - prie - sen sei der Herr, der Gott Is - ra - els.

Is - ra - els, ge - prie - sen sei der Herr, der Gott Is - ra - els. Denn er

Is - ra - els, ge - prie - sen sei der Herr, der Gott Is - ra - els. Denn er

G A A⁷ Bm Bm/A E/G[#] E⁷ A

17 Denn er hat sein Volk be - sucht, denn er hat sein Volk be - sucht und

hat sein Volk, denn er hat sein Volk be - sucht, denn er hat sein Volk be -

hat sein Volk be - sucht, sein Volk be -

D D/C[#] Bm Bm/A Em Em/D A⁷/C[#] A⁷

21 ihm Er - lö - sung ge schaf fen; er hat uns ei - nen star - ken Ret - ter, er

sucht, Er - lö - sung ge - schaf - fen; er hat uns ei - nen star - ken

sucht, Er - lö - sung ge schaf fen; er hat uns ei - nen

sucht, Er - lö - sung ge - schaf - fen; er hat ei - nen Ret - ter, er hat ei - nen Ret - ter, er hat ei - nen

D B^b C D G G/F[#] Em Em/D

Meine Seele preist die Größe des Herrn

Lobgesang Mariens

M: Hermann Grollmann 2020

T: Lk 1,46-55

Lieto evento (♩ = 96)

Sopran
Alt

Tenor
Bass

Piano

espressivo
p
Con Pedale

rit.

a tempo

molto rit.

Chor
mf

See - le preist die Grö ße des Herrn, und mein Geist ju - belt ü - ber Gott mei-nen Ret - ter. Mei-ne

legato

a tempo

cresc.

See - le preist die Grö - ße des Herrn, und mein Geist ju - belt ü - ber Gott mei-nen

Chor

14 Ret - ter. *f* Denn auf die Nie-drig-keit sei - ner Magd hat er ge -

Ret - ter. Denn auf die Nie - drig - keit, sei - ner Magd hat er ge -
Ret - ter. Nie - drig - keit, Nie - drig - keit

Ret - ter. Denn auf die Nie-drig-keit, Nie-drig-keit, Nie-drig-keit, Nie-drig-keit
Gm Cm

17 schaut, denn auf die Nie-drig-keit sei - ner Magd hat er ge -
schaut, hat ge schaut, hat er ge - schaut. Denn auf die Nie - drig-keit

hat er ge-schaut, er ge - schaut. Denn auf die Nie - drig-keit
D Gm Ebm

20 schaut, sei - ner Magd hat er ge - schaut.
schaut, sei - ner Magd hat er ge - schaut, ge - schaut.
hat er ge - schaut, hat er ge - schaut, er ge - schaut.

hat er ge - schaut, hat er ge - schaut, hat er ge - schaut.
Ab Ebm Ab

Nun lässt du Herr, deinen Knecht

Lobgesang des Simeon

M: Hermann Grollmann 2020

T: Lk 2,29-32

Soddisfatto (♩ = 96)

Sopran
Alt
Tenor
Bass

Piano

p *legato*

D Bm Em7 A D A/C# Bm E7/G# E7 A

4 Solo

Nun lässt du Herr, dei-nen Knecht, _____ wie du ge - sagt hast, _____ in Frie-den schei-den.

mf

Em7/A D Bm Em7 A G Em7 Em7/A A

8 Chor

Nun lässt du Herr, dei-nen Knecht, _____ wie du ge - sagt hast, _____ in Frie-den
Nun lässt du Herr, _____ dei-nen Knecht, _____ wie du ge - sagt, _____ in Frie-den

Nun lässt du Herr, dei-nen Knecht, dei-nen Knecht, wie du ge - sagt hast, _____ in Frie-den

mf

N.C. D Bm Em7 A(sus4) A G Em7

12 schie - den. Denn mei - ne Au - gen ha - ben das Heil ge - se - hen, das du vor
 schei - den. Denn mei - ne Au - gen ha - ben das Heil ge - se - hen, das du vor
 schei - den. Denn mei - ne Au - gen das Heil ge - se - hen, das du vor

A(SUS4) A D Bm Em7 A

15 al - len Völ - kern be - rei - tet hast. *p* Denn mei - ne Au - gen ha - ben das Heil ge -
 al - len Völ - kern be - rei - tet hast. Denn mei - ne Au - gen ha - ben das Heil ge -
 al - len Völ - kern be - rei - tet hast. Denn mei - ne Au - gen habn das

D A/C# Bm E/G# E7 A(SUS4) A D D Bm

19 se - hen, das du vor al - len Völ - kern be - rei - tet hast. *mp* Duett*
 se - hen, das du vor al - len Völ - kern be - rei - tet hast. Ein
 Heil ge - sehn, das du al - len Völ - kern be - rei - tet hast. Ein

Em7 A7 D A/C# Bm E/G# E7 A(SUS4) A

* Sopransolo mit Choralt

Canticum triumphale

Lobgesang der Heiligen

M + Dt. Text: Hermann Grollmann 2020
Lat. Text: Osterliturgie 9. Jh.

Trionfale (♩ = 88)
I *stereofon*

Tromba in C
Tympani C/G - D/A

Sopran
Alt

Tenor
Bass

Piano/
Orgel

f

Cum rex glo - ri - ae Chri - stus in - fer - num de - bel - la - tu - rus
Als der Kö - nig der Eh - ren, Chri - stus, die Un - ter - welt mit

C G C

Con Pedale

4

I/II I II

in - tra - ret, cum rex glo - ri - ae Chri - stus in - fer - num
Macht be - trat, als der Kö - nig der Eh - ren, Chri - stus, die

G C G

7 Coro angelico

de - be - la - tu - rus in - tra - ret et cho - rus an - ge - li - cus
 Un - ter - welt ü - ber - wäl - tigt hat, der Chor der En - gel

mp

p *legato*

10

an - te fa - ci - em e - jus por - tas prin - ci - pum tol - li
 vor sei - nem Ant - litz be - fahl die Pfor - ten der Für - sten zu he - ben,
 an - te fa - ci - em e - jus por - tas prin - ci - pum tol - li
 vor sei - nem Ant - litz be - fahl die Pfor - ten der Für - sten zu he - ben,

p

G Ab Eb D° Cm/G G

Hannah

Hannah war die Mutter des Propheten Samuel. Ihr Lobgesang führt in die Frühgeschichte Israels und die Jahrzehnte nach der Landnahme (11. Jh. v. Chr.), als es noch keinen Tempel in Jerusalem gab und Silo Hauptstadt der Israeliten war. Der „Tempel“ ist die Stiftshütte mit der Bundeslade. Dessen bedeutendster Hüter war Samuel.

Die Namen Hannah („die Begnadete“ oder „[Gott] hat sich erbarmt“) und Samuel („von Jahwe habe ich ihn erbeten“) sind sprechende Namen, Hannah ein Palindrom. Der Lobgesang stammt wohl aus der kultischen Praxis und weist Ähnlichkeiten zu anderen biblischen Geschichten auf. Kinder und Mehrungsgebot spielten im nomadisch geprägten Israel eine große Rolle hinsichtlich gesellschaftlicher Anerkennung und persönlicher Reputation.

„Mein Herz ist voll Freude ...“ formuliert das Hochgefühl einer Mutter in der Erwartung eines Kindes. Ein pochender Rhythmus mit vorschlagszirpenden Akkordtupfern und dialogische Phrasen zwischen Frauen und Männern drücken begeisterte Freude aus (Pieni di gioia). Die melodische Färbung mit der Tritonus-Spannung und den übermäßigen Tonschritten gibt der Musik ein orientalisch-jiddisches Flair. Unterbrochen von Abschnitten des Gottvertrauens (Fiducioso) und der Erregung (Energico) steigert sich das Ostinato zu einem Freudenschrei „Jahahaha“.

Die befreiende Wirkung des „Ich bin schwanger“ und die Erlösung aus Demütigung und Erniedrigung ist deutlich zu spüren. „Weit öffnet sich der Mund gegen meine Feinde“ und „redet nicht vermessen, kein freches Wort ...“ (1 Sam 2,3) wendet sich gegen Zeitgenossen, die Kinderlose erniedrigen, verurteilen und ihnen Schuld, Versagen und Gotteswille unterschieben.

Kinderlosigkeit war existentiell. Könige und Herrscher sicherten damit die Thronfolge und das familiäre Erbe. Sie war immer auch ein öffentliches Thema. Generationen von Höfen und Berichterstattungen lebten davon. Wenn eine Frau unfruchtbar ist, soll sich der Mann von ihr trennen, heißt es in der Tora. Die Mischna Jewamot verlangt, dass, wenn ein Ehepaar viele Jahre lang kinderlos bleibt, der Ehemann eine andere Frau nehmen muss, um das Gebot der Fruchtbarkeit zu erfüllen. Hannah vergleicht Kinderlosigkeit mit dem Tod und Kinderreichtum mit dem Leben.

„Die Unfruchtbare bekommt sieben Kinder und die Kinderreiche welkt dahin. Der Herr macht tot und lebendig, er führt zum Totenreich hinab und führt auch herauf“ (V 2,5-6). Hier wirkt der Text tröstlich und österlich.

Hannah wurde erhört und das Gelübde, ihren Sohn dem Tempel zuzuführen, erfüllte sie nach ca. drei Jahren (Abstillen), indem sie ihn zum Priester Eli brachte und ihn quasi „opferte“ (vgl. Abraham). Gott schenkte ihr jedoch drei weitere Söhne und zwei Töchter (1 Sam 2,21). Im Lobgesang ist von sieben Kindern die Rede.

Ähnlich dem Lobgesang der Maria (Magnificat) finden sich Motive des Lobpreises, der Befreiung aus Erniedrigung und Demütigung, der Umkehr der Verhältnisse und der Hinweis auf den Messias: „Seinem König gebe er Kraft und erhöhe die Macht seines Gesalbten“ (1 Sam 2,10). Viele Passagen klingen vertraut: „Die Satten verdingen sich um Brot und die Hungrigen gibt es nicht mehr“ oder „Der Herr macht arm und macht reich, er erniedrigt und er erhöht. Den Schwachen hebt er empor aus dem Staub und erhöht den Armen...“ (1 Sam 2,5-8).

Nach Vergewisserung von Gottes Kraft und Gnade (Risoluta) wird das Ostinato immer drängender („Train Music“), kämpferischer (Combattivo) und überschwänglicher (Euforico), bevor das Finale den Richter, König und Gesalbten preist (Christus-Projektion).

Freude, unerwartetes Glück und neu erwachtes Leben führen Hannah aus gefühltem Tod und drückender Trauer zu einem enthusiastischen Lobpreis einer Aufgestandenen.

Jona

Die Geschichte von Jona und dem Walfisch spielt wohl im 7. Jh. v. Chr., als das Assyrische Reich mit der Hauptstadt Ninive den gesamten fruchtbaren Halbmond beherrschte. Es war das erste Großreich der damaligen Welt und ein Staatsgebilde, welches um 2.500 v. Chr. mit der Hauptstadt Aššur gegründet wurde und mehr als 1.200 Jahre bestand (609 v. Chr. zerstört).

Nach Psalm 83 gehörte es zu einem gegen Israel gerichteten Zehnstaatenbund.

Als Route des Jona wird die Strecke von Jafó (Israel) nach Tarsis (Südspanien) quer über das ganze Mittelmeer angesehen. Die Phönizierstadt Tarsis (Tarassos) bei Gibraltar bedeutete quasi das „Ende der Welt“. Die Stadt Jafó (Jaffa) war ein Hafen für die Zedern des Libanon (u. a. für den Tempelbau in Jerusalem) und der vorgelagerte Andromedafelsen ein legendärer Ort, dessen zugrundeliegender Mythos ein verschlingendes Meeresungeheuer thematisiert. Tatsächlich findet sich in Ägypten ein Tal (Wadi al-Hitan) mit über 40 Millionen Jahre alten Überresten von Walen aus dem urgeschichtlichen Tethys-Ozean des Eozäns.

Der Name Jona („Tauben“) assoziiert die Geschichte von der Sintflut. Motive vorzeitlicher und antiker Mythen tauchen auf, die sich auch in den Psalmen wiederfinden: Das Meer als abgründige und unermessliche Chaos- und Todeswelt (Tehom „Meerestiefe“, Abyssos „Abgrund“) und das Versinken im Meer als Abstieg in die unheimliche Unterwelt. Von Gott und der Welt verlassen („Ich bin verstoßen“) wird der Wal als Ort der Gottesferne dem Tempel als Ort der Gottesnähe gegenübergestellt. Walfisch und Tempel trennen Himmel und Erde, verweisen auf Diesseits und Jenseits.

Das Buch Jona gehört zu den späten Schriften des Alten Testaments. Gottesnamen, inhaltliche Aspekte und Kanonisierungsprozesse lassen eine Entstehung im 4. Jh. v. Chr. annehmen. Die Geschichte wird in der Synagoge am Versöhnungstag gelesen, die evangelische Kirche sieht ihn als Predigttext für den Karsamstag und das Benediktinische Antiphonale als Canticum in der Sonntagsvigil der Osterzeit vor.

Ein schaukelnder 4/4-Rhythmus mit wellenförmigen Phrasen (Fluentelemente), Sekundreibungen und melodischer Synkope auf der ersten Taktzeit, schwebende Klänge, überschäumende und sich kreuzende Stimmen symbolisieren Unruhe und Unsicherheit („In meiner Not“). Die Situation im Bauch des Wals ist geprägt von Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit, aber auch vom Alleinsein mit Gott. Wie ein einsamer Rufer in der Meeresunendlichkeit gibt Jona seiner Hoffnung Ausdruck („und du hörtest meine Stimme“) und gerät ins Jubeln („Solo“), bevor ihn die trüben Gedanken wieder einholen („Du hast mich in die Tiefe geworfen“) und die Wellen über ihn in einer absteigenden Fauxbourdon-Passage erneut hereinbrechen („schlugen über mir zusammen“). Aus der Tiefe („Aus dem Leib der Unterwelt“) dringen Jonas Hilferufe (verminderte Oktave H/B) nach oben und immer wieder brechen Wellen hervor, auch im Nachgang („Echo“).

In allerhöchster Not („Das Wasser geht mir bis an die Kehle“), symbolisieren imitatorische Einsätze und heruntergedrückte Halbtöne die Enge und Angst vor dem Ertrinken. Gefahr und Dramatik überschlagen sich („Die Urflut umschloss mich“) und die Schlinge (liegend s-förmige Schlingenfigur) zieht sich zusammen („Schilfgras umschlingt meinen Kopf“).

Ein dreistimmiger Männerchor symbolisiert die totale Verlassenheit und den absoluten „Tiefpunkt“ („Riegel hinter mir geschlossen“). Das Motiv des Nach-unten-Gehens („bin ich hinabgestiegen“) erscheint in der Erzählung mehrfach („nach Jafo herab“, „ins Schiff hinab“, „auf den Meeresgrund hinab“).

Wir kennen das Motiv bei Herakles, der als letzte seiner 12 Aufgaben in die Unterwelt hinabsteigt und den dreiköpfigen Höllenhund Kerberos an die Oberwelt holt, oder von Orpheus, der seine geliebte Eurydike aus der Unterwelt befreien, sich aber nicht umschauchen durfte (vgl. Lots Frau) und in den römischen Katakomben (3. Jh.) als Präfiguration Christi dargestellt ist. Jesus selbst zieht den Vergleich: „Dies Geschlecht ist ein böses Geschlecht; es fordert ein Zeichen, aber es wird ihm kein Zeichen gegeben werden als nur das Zeichen des Jona. Denn wie Jona ein Zeichen war für die Leute von Ninive, so wird es auch der Menschensohn sein für dieses Geschlecht“ (Lk 11,29-30) und weiter: „Denn wie Jona drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches war, so wird der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Schoß der Erde sein“ (Mt 12,40).

Auch Jona sah das Verschlingen und Ausspeien wie Tod und Auferstehung („Doch du holtest mich lebendig aus dem Grabe hinauf“). Mit dem aufsteigenden Tedeum-Motiv des Chores und einem befreiten Sologesang des Jona wird das Geschehen musikalisch nachgezeichnet.

In Erinnerung an sein Zaudern („Als meine Seele verzagte“) und seiner Aufgabe („die nichtige Götzen verehren“) wandeln sich Verlassenheit und Schlingenwerk (Moll nach Dur) zu Dankopfer und Lob („ich will dir opfern und dein Lob verkünden“). Ein feierlicher Schlussteil (Solennemente), der alle mitnimmt (Solo-Sopran, Solo-Tenor, Chor), werden Rettung und Retter gepriesen, Himmel und Höhe („Vom Herrn kommt Rettung“) mit Erde und Tiefe (aufsteigende Achtelfiguren im Bass) zu einem klingenden All verbunden.

Asarja

Asarja war der Anführer der drei Jünglinge im Feuerofen, die ihrem Jahwe-Glauben nicht abschwören und das Standbild Nebukadnezars nicht verehren wollten. Alles, was Rang und Namen hatte, war zur Einweihung und Huldigung geladen. „Da versammelten sich die Satrapen, Präfekten und Statthalter, die Räte, Schatzmeister, Richter und Polizeiobersten und alle anderen hohen Beamten der Provinzen zur Einweihung des Standbildes, das König Nebukadnezar errichtet hatte. Sie stellten sich vor dem Standbild auf“ (Dan 3,2 EU).

Die Musik gab das Zeichen: „Sobald ihr den Klang der Hörner, Pfeifen und Zithern, der Harfen, Lauten und Sackpfeifen und aller anderen Instrumente hört, sollt ihr niederfallen und das goldene Standbild verehren, das König Nebukadnezar errichtet hat“ (Dan 3,5 Lut).

Nebukadnezar II. ist der König (605 – 562 v. Chr.), der „Weltwunder“ wie die Mauern und den Turm von Babylon, das Ischtartor (s. Inschrift Museumsinsel Berlin) oder die Hängenden Gärten der Semiramis bauen ließ und mit „König aller Könige“ titulierte wurde (Dan 2,37).

Es ist der König, der die israelitische Führungselite ab 597 v. Chr. nach Babylon deportieren und nach dem Verrat des Zedekia, dem letzten König von Judäa, den Tempel in Jerusalem zerstören ließ (587 v. Chr.). Nebukadnezar hatte Zedekia einen Gotteseid zur Treuewahrung schwören lassen, den er jedoch in seinem neunten Regierungsjahr brach, indem er eine antibabylonische Koalition schmieden wollte. Der Untergang des Tempels und des Südreichs Juda beruhte auf politischem Handeln und nicht auf religiöser Auseinandersetzung.

Die Israeliten hatten Selbstverwaltung, Vermögen, konnten Handel und Landwirtschaft betreiben, Häuser bauen und sogar selber Sklaven halten, vor allem ihre Traditionen und religiöse Identität bewahren. Babylon hatte wie jede Groß- und Weltstadt

Internationalität, Vielsprachigkeit, Türme, Paläste, Heilige Stätten, Banken, Märkte, Feste, Glanz, Glimmer, Kunst, Kultur, Wissenschaft, Forschung, Technik, aber auch Korruption und Prostitution.

Den Aufstieg in die babylonische Gesellschaft weisen zahlreiche hebräische Namen in den Urkunden bei Hofstaat, Militär und Banken aus. Ein erheblicher Teil der Juden blieb in Babylon und war bis ins 20. Jahrhundert dort ansässig. Unter den Heimkehrern zählen auch 7.337 Knechte und Mägde (Sklaven) sowie 200 Sänger und Sängerinnen (Buch Esra).

Daniel und die drei Jünglinge hatten eine Ausbildung für den babylonischen Staatsdienst absolviert und Karriere gemacht. Sie waren hohe Staatsbeamte mit Wohnsitz am Königshof, erhielten die babylonischen Namen Schadrach, Meschach und Abed-Nego und genossen Freiheiten z. B. hinsichtlich der Speisen (Dan 1,9).

„Und der König erhöhte Daniel und gab ihm große und viele Geschenke und machte ihn zum Fürsten über das ganze Land Babel und setzte ihn zum Obersten über alle Weisen in Babel. Und Daniel bat den König, Schadrach, Meschach und Abed-Nego über die Ämter des Landes Babel zu setzen“ (Dan 2,48-49).

Sie regierten Provinzen im Namen des Königs und unterstützten die Zentralregierung. Mit dem Eklat bei der Einweihungsfeier brüskierten sie ihren Herrscher und Dienstherrn. Der Staatsakt sollte Größe, Macht, Einheit und Beständigkeit des Babylonischen Großreichs demonstrieren. Um sein Gesicht zu wahren, warf Nebukadnezar die Jünglinge in den Feuerofen.

„Aber der Engel des Herrn war zusammen mit Asarja und seinen Gefährten in den Ofen hinabgestiegen. Er trieb die Flammen des Feuers aus dem Ofen hinaus und machte das Innere des Ofens so, als wehte ein taufrischer Wind. Das Feuer berührte sie gar nicht; es tat ihnen nichts zuleide und belästigte sie nicht“ (Dan 3,49f.).

Der Name Asarja bedeutet „Jehova hilft“ oder „Gott ist mein Retter“. Das Feuer ist als Triolen- und aufsteigende 16tel-Figur im gesamten Werk zu hören (Con fuoco). „Asarja ... öffnete den Mund und sprach mitten im Feuer ...“. Eine Altstimme lässt den Jüngling anstimmen: „Gepriesen und gelobt bist du, Herr, Gott unserer Väter ...“ (Dan 3,25-26). Der Chor greift das Lob hymnisch auf. Terzette der Frauen und Männer symbolisieren die drei Jünglinge.

Einen weiten Raum nehmen Lamentationen ein. Dem Hadern mit der babylonischen Deportation wird Gottes Wille, Urteils- und Entscheidungskraft entgegengesetzt. Dabei mischen sich Zorn und Bitterkeit mit Bußfertigkeit: „Wir haben deinen Geboten nicht gehorcht ...“ (Dan 3,30).

Der Verlust der Bedeutung, des Tempels, des Kultes und der Privilegien („Schande und Schmach kam über deine Diener und Verehrer“) waren den Angehörigen der jüdischen Priester- und Oberschicht unerträglich:

„Ach, Herr, wir sind geringer geworden als alle Völker ...“ (Dan 3,37-38). 16tel-Figuren im Klavier malen das Ringen um die Einsicht und Erkenntnis „deiner gerechten Entscheidung“. In der „rechten Hand“ (Ex 15,6) erscheint das Machtwort Gottes („Strafen verhängt“, „Recht hast du“) wie ein Blitz vom Himmel (A', Dis, E, A).

Mit gläubiger Erregung (Infedele) wird Asche aufs Haupt gestreut („haben deinen Geboten nicht gehorcht“), bevor der Zorn auf den in der Bibel 91-mal erwähnten Nebukadnezar („Nabucco“) mit hämmernden absteigenden Staccatoklängen im Klavierbass durchbricht und er als „der schlimmste König der ganzen Welt“ (Dan 3,32) zum großen Feindbild erklärt und gebrandmarkt wird („Infernale“).

Nebukadnezar wird von den Propheten zum Tyrann stilisiert, hier im Lobgesang aber besonders als Werkzeug Gottes zur Bestrafung der Sünden Israels herausgestellt. Der Treuebruch gegen den Herrscher Nebukadnezar wird zum Treuebruch gegen den Gott Israels umgedeutet.

Das Lamento mündet in ein reuevolles Rimorso: ein reines und zerknirsches Herz, Demut, Gottvertrauen und Gottesfurcht soll die ausgesetzten Brand- und Schlachtopfer kompensieren. Gott möge die Reue seines Volkes als Sühneopfer annehmen. Arpeggien des Klaviers assoziieren den Psalm 137: „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. Unsere Harfen hängten wir ...“. Eine musicalartige Solopassage der Zuversicht und Hoffnung („nach deiner Milde und deinem überreichen Erbarmen“) mündet in ein rauschendes Finale (Con fuoco luminoso), das Rettung, Ruhm und den „alleinigen Herr und Gott“ besingt (Dan 3,45).

Die Jünglinge sollen ein hohes Alter erreicht haben und unter dem persischen Herrscher Chambyzes (529-522 v. Chr.) enthauptet worden sein. Das Buch Daniel entstand rund 400 Jahre später während der Verfolgung der Juden durch Antiochos IV. (167-164 v. Chr.). Die Geschichten vom Baum, der in den Himmel wächst, vom Menetekel, von der Löwengrube sowie von den vier Tieren, dem Endgericht und dem Menschensohn stammen aus seleukidischer Zeit (2. Jh.).

Das Buch wurde als eines der letzten in den jüdischen Bibelkanon aufgenommen. Die apokalyptisch-visionären Texte fanden großes Interesse bei Jesus von Nazareth und dem Urchristentum. Das Exil war theologisch äußerst fruchtbar. Der Verlust des Tempels und die Vertreibung aus dem Gelobten Land mussten erklärt werden. Vertraute Texte der Bibel wurden hier geschrieben, überarbeitet, kompiliert und redigiert. Nach dem Exil entstanden die ersten Synagogen. Die rabbinischen Lehrhäuser in Babylon wurden zu geistigen Zentren und Vorbildern für die gesamte jüdische Welt des Mittelalters. Der babylonische Talmud ist bis heute bekannt und anerkannt. Der gemeinsame Gesang der drei Jünglinge (Dan 3,57-88a) wurde mehrfach vertont, der präludische Gesang des Anführers Asarja noch nie.

Zacharias

Zacharias war der Vater von Johannes dem Täufer. Er lebte zur Zeit des Herodes, des Königs von Judäa, nahe bei Jerusalem und war mit Elisabet aus dem Priestergeschlecht Aarons verheiratet, einer Verwandten der Mutter Jesu.

Nach dem apokryphen Proto-Evangelium des Jakobus war Zacharias der Priester, unter dessen Obhut die Jungfrau Maria im Tempel erzogen und Josef als ihr Ehemann unter den Witvern Judäas ausgewählt wurde. Der Name Zacharias bedeutet „Gott hat sich erinnert“ und setzt sich aus „zakar“ (sich erinnern) und „jahwe“ (Gottesname) zusammen.

„Sie hatten keine Kinder, denn Elisabet war unfruchtbar und beide waren schon in vorgerücktem Alter“ (Lk 1,5-7).

Die Geschehnisse erinnern an Sara und Hannah.

Umso überraschender die Ankündigung eines Sohnes, der Wegbereiter des Messias werden sollte: „Und du, Kindlein, wirst Prophet des Höchsten heißen. Denn du wirst dem Herrn vorangehen, dass du seinen Weg bereitest“ (vgl. Lk 1,76).

Die Prophezeiung des Wegbereiters ist als sehnsuchtsvolle Solomelodie gestaltet.

„Es geschah aber, als seine Abteilung wieder an der Reihe war ... da traf ihn ... das Los, in den Tempel des Herrn hineinzugehen und das Rauchopfer darzubringen ... Da erschien dem Zacharias ein Engel des Herrn; er stand auf der rechten Seite des Rauchopferaltars. Als Zacharias ihn sah, erschrak er und es befahl ihn Furcht. Der Engel aber sagte zu ihm: Fürchte dich nicht, Zacharias! Dein Gebet ist erhört worden. Deine Frau Elisabet wird dir einen Sohn gebären; dem sollst du den Namen Johannes geben. Du wirst dich freuen und jubeln und viele werden sich über seine Geburt freuen. Denn er wird groß sein vor dem Herrn ... Zacharias sagte zu dem Engel: Woran soll ich das erkennen? Denn ich bin ein alter Mann und auch meine Frau ist in vorgerücktem Alter. Der Engel erwiderte ihm: Ich bin Gabriel, der vor Gott steht, und ich bin gesandt worden, um ... dir diese frohe Botschaft zu bringen. Und siehe, du sollst stumm sein und nicht mehr reden können bis zu dem Tag, an dem dies geschieht ... das Volk ... wunderte sich, dass er so lange im Tempel blieb. Als er ... herauskam, konnte er nicht mit ihnen sprechen. Da merkten sie, dass er im Tempel eine Erscheinung gehabt hatte ... Als die Tage seines Dienstes zu Ende waren, kehrte er nach Hause zurück. Bald darauf wurde seine Frau Elisabet schwanger und lebte fünf Monate lang zurückgezogen. Sie sagte: Der Herr hat mir geholfen; er hat in diesen Tagen gnädig auf mich geschaut und mich von der Schmach befreit...“ (Lk 1,5-25). Die Erzählung gleicht teils wörtlich der Weihnachtsgeschichte.

Der Lobgesang erklang bei der Beschneidung am achten Tag, als Zacharias nach dem Namen des Kindes gefragt wurde und alle verwundert waren, dass der Sohn Johannes heißen sollte, ein in der Familie ganz unüblicher Name.

Als er den Namen auf einem Schreiftäfelchen bestätigte, konnte er augenblicklich wieder sprechen und den Lobpreis anstimmen, der mit einem hymnischen „Gepriesen sei der Herr“ (Solo) beginnt und durch den Chor bestätigt wird. Gottes Besuch bei den Menschen („Retter erweckt“) wird mit einem Rufmotiv in der Klavierstimme und imitatorischen Choreinsätzen (Dialog Sopran/Alt), die Erlösung mit einer harmonischen Wendung von D-Dur (2#) nach B-Dur (2b) und Auflösung einer übermäßigen Doppeloktave (c/cis2) realisiert.

Die Rufterz wird in der Umkehrung vom Chor aufgegriffen („verheißen“), bevor ein Echo die Ewigkeit anklingen lässt („von alters her“). Der Rettung vor Feindeshand und Hass mit trommelnden Bässen („Energico“) folgt eine zuversichtliche Melodie („Solo“) in der Gewissheit von Gottes Erbarmen und dem insistierenden Hinweis auf den Eid mit Abraham („Chor“), das in ein instrumentales Memory übergeht („Zwischenspiel“).

Kraftvolle Chorklänge besingen das „Geschenk des Heils“, bevor „das Licht aus der Höhe“ auch musikalisch zu leuchten beginnt. Motivische Zitate in der Schlussdoxologie umfassen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. So wird der große Bogen vom Retter Israels, der Verheißung seit alters her, dem Eid und heiligen Bund zum heilbringenden Licht aus der Finsternis und zum Frieden geschlagen.

Das Benedictus (Lk 1,68–79 EU), wie der Lobgesang nach dem lateinischen Anfangswort heißt, folgt bei Lukas auf die Ankündigung der Geburt des Johannes des Täufers (Lk 1,5-25), der Geburt Jesu (Lk 1,26-38) und der Begegnung der beiden Mütter (Lk 1,39-56). Die Erzählung findet sich auch im Koran, wo Zacharias drei Tage oder Nächte stumm bleibt.

Zacharias gilt als Märtyrer, der im Tempel gestorben sei, weil er beim Kindermord des Herodes den Aufenthaltsort seines Sohnes, der mit Elisabet geflohen war, nicht preisgab. Das Grab von Zacharias und Elisabet soll in Samaria sein, wo im 4. Jh. eine dem Johannes geweihte Kirche stand. Ein Schädelreliquiar des Zacharias wird in der Laterankirche in Rom und im Kloster Stams in Tirol aufbewahrt.

Maria

Der Lobgesang Mariens (Magnificat) ist die längste wörtliche Rede Mariens. Das bekannteste Canticum des Neuen Testaments steht im Lukasevangelium und gehört zur Kindheitsgeschichte Jesu. In der Westkirche bildet es den Höhepunkt der Vesper (mit Weihrauch und Leuchtern).

Die Verkündigung des Engels gilt als Zeitpunkt der Empfängnis, denn wenn Gott spricht, geschieht es. Sie gehört zu den

zentralsten Heilsereignissen der Christen und zeigt den entscheidenden Moment, als Gott die Menschheit besucht und auf die Erde kommt.

Nach den franziskanischen Meditationen las Maria in genau diesem Moment die Stelle von der Weissagung des Messias aus dem Buch Jesaja: „Seht die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären...“ (Jes 7,14), so wie es auf einem Gemälde von Leonardo da Vinci und Andrea del Verrocchio in den Uffizien zu Florenz dargestellt ist. Der Engel verweist auch auf Marias Cousine Elisabeth, die mit Johannes dem Täufer schwanger war.

„Im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott in eine Stadt in Galiläa namens Nazaret zu einer Jungfrau gesandt. Sie war mit einem Mann namens Josef verlobt, der aus dem Haus David stammte. Der Name der Jungfrau war Maria.“ Der Engel trat bei ihr ein und sagte: „Sei gegrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir. Sie erschrak über die Anrede und überlegte, was dieser Gruß zu bedeuten habe.“

Da sagte der Engel zu ihr: „Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast bei Gott Gnade gefunden. Du wirst ein Kind empfangen, einen Sohn wirst du gebären: dem sollst du den Namen Jesus geben. Er wird groß sein und Sohn des Höchsten genannt werden. Gott, der Herr, wird ihm den Thron seines Vaters David geben. Er wird über das Haus Jakob in Ewigkeit herrschen und seine Herrschaft wird kein Ende haben.“ Maria sagte zu dem Engel: „Wie soll das geschehen, da ich keinen Mann erkenne?“

Der Engel antwortete ihr: „Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten. Deshalb wird auch das Kind heilig und Sohn Gottes genannt werden. Auch Elisabet, deine Verwandte, hat noch in ihrem Alter einen Sohn empfangen; obwohl sie als unfruchtbar galt, ist sie jetzt schon im sechsten Monat. Denn für Gott ist nichts unmöglich.“ Da sagte Maria: „Ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe, wie du es gesagt hast“ (Lk 1,26-38).

Die Komposition beginnt mit einem glockenartigen Vorspiel in strahlendem D-Dur für das „Große und Prachtige“ (Rameau 1722), bevor die Solostimme mit punktierten Notenfiguren zum Lobpreis anhebt („Meine Seele preist die Größe des Herrn“), das der Chor aufgreift und bekräftigt.

Die Niedrigkeit der Magd wird im „irdischen“ 4/4-Takt („4“ für Erde) und der Tonart G-Moll für „ernst und großartig“ (Charpentier 1690) ausgedrückt, im Bass aufgegriffen und in vier Schritten „erhöht“.

Mit überschwänglicher Freude erklingt „Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter“ in „göttlichen“ 3/4-Takt („3“ für Himmel) und strahlend-pathetischem Des-Dur, eine Tonart, die sich eignet für die „Darstellung der hohen Schönheit, des Prächtigen, des Glanzvollen und trägt eine große Fülle in sich“ (Hand 1837).

Furcht vor Gottes Macht und Güte lässt den Atem stocken (Pieno di paura). Kraftvoll-hymnische Klänge im gravitatischen G-Dur demonstrieren Gottes gewaltige Stärke („starker Arm Gottes“) und den Sturz der Hochmütigen und Mächtigen (Maestoso), die „unisono“ ins Leere laufen (G-Moll). Leerausgehen und Knechtschaftüberwinden führen zur Umkehrung der Verhältnisse (Niedrige erhöhen und Mächtige stürzen).

Die Verheißung auf die ewige Nachkommenschaft Abrahams (Des-Dur) führt zur Höhe und Fülle bei Gott („Ehre sei dem Vater“), bevor mit Hilfe des „Heiligen Geistes“ die strahlende Anfangstonart D-Dur („Wie im Anfang“) erreicht und Glockenmotive den Himmel und das „Amen“ einläuten.

„Dieses Lied der Maria ist das leidenschaftlichste, wildeste, ja man möchte fast sagen revolutionärste Adventslied, das je gesungen wurde. Es ist nicht die sanfte, zärtliche, verträumte Maria, wie wir sie auf Bildern sehen, sondern es ist die leidenschaftliche, hingerissene, stolze, begeisterte Maria, die hier spricht ... ein hartes, starkes, unerbittliches Lied von stürzenden Thronen und gedemütigten Herren dieser Welt, von Gottes Gewalt und von der Menschen Ohnmacht“ (Bonhoeffer).

Simeon

„Nun lässt du, Herr, deinen Knecht in Frieden scheiden“, hebt der Lobgesang des Simeon an, als Maria ihm das Jesuskind in die Arme legt (vgl. Rembrandt). Eine Frau - auch Maria („Purificatio Sanctae Mariae“) - galt im Alten Testament 40 Tage nach der Geburt als unrein („Wöchnerin“) und musste sich im Tempel einem Reinigungsritual unterziehen und ein Opfer darbringen (ein Schaf als Brandopfer und eine Taube als Sühneopfer vgl. Lev 12,6). Der historische Ursprung des Festes lag wohl in den römischen „Lupercalien“, einem alle fünf Jahre stattfindenden Sühne- und Reinigungsfest („dies februatius“), welches am 15. Februar gefeiert wurde. Schon seit 153 v. Chr. ist der Februar der zweite Monat des römischen Jahreskalenders. „Februaire“ bedeutet im Lateinischen „reinigen“. Von diesem Fest leitet sich der Monatsname „Februar“ ab. Das Fest gedachte u. a. der Staatsgründung Roms und war das Hauptfest des römischen Gottes „Faunus“. Es wurde noch bis zur Spätantike gepflegt und im Jahr 494 durch Papst Gelasius I. aufgehoben.

Alle Erstgeburt war gemäß 2 Mos 13,2 Gottes Eigentum: „Alles, was zuerst den Mutterschoß durchbricht bei Mensch und Vieh, ist mein“. Maria und Josef stellten ihren neugeborenen Sohn im Jerusalemer Tempel dar, d. h. sie übergaben und weihten ihn Gott gemäß dem Gesetz: „Beim Menschen aber sollst du alle Erstgeburt unter deinen Söhnen auslösen“ (2 Mos 13,13). „Seit jener Zeit brachten die Juden alle erstgeborenen Knaben in den Tempel und weihten sie Gott. Danach kauften sie sie gleichsam

wieder zurück, indem sie für sie einen symbolischen Kaufpreis gaben. Dieser Preis wurde „Auslösegeld“ genannt und den Tempeldienern, den Leviten, übergeben“ (Orthpedia). Damit wird bereits auf Jesu Wirken vorausgeschaut, denn „der Menschensohn ist nicht gekommen, um sich dienen zu lassen, sondern um [] sein Leben hinzugeben als Lösegeld für viele“ (Mk 10,45). „Pidjon haBen“ heißt die jüdische Zeremonie.

Die Komposition fängt die stimmungsvolle Atmosphäre mit popballadesken Stilelementen, Schwebeklängen, Nonenakkorden und Vorhalten ein. Die Zahl „9“ spielt eine zentrale Rolle. Die neunte Stunde ist die Todesstunde Jesu, die None eine Hore im Stundengebet, in der der Sterbestunde Jesu und aller Sterbenden gedacht wird. Wer in der neunten Stunde betet, erwartet nach biblischem und jüdischem Verständnis Gottes Eingreifen und Heil. Die None ist der 9. Partialton. In der Vertonung wird die None bezogen auf den Basston melodisch fallend und aufgehend verwendet („wie du gesagt hast“), der Tenor springt bei der Textstelle „Herr“ auf die None und erzeugt einen Nonenvorhalt und in Takt 12 hält er den Ton „E“ zur None wandelnd fest („Augen haben das Heil gesehen“). In Takt 37/39 folgen zwei Nonenvorhalte aufeinander und intensivieren den Aspekt. Ein kurzes Aufbäumen wie wir es oft bei friedlich Entschlafenden erleben und ein Leuchten im Gesicht des Simeon wird mit der Wendung zur lieblich-friedlichen Tonart F-Dur (Hand 1837) bewerkstelligt, bevor die Musik zur Ruhe des Anfangs zurückkehrt und die Herrlichkeit Israels besingt (D-Dur).

Der Lobgesang ist seit dem 8. Jh. Teil des römischen Stundengebets. Ursprünglich zur Vesper gehörig, wurde er mit seiner vertrauens- und friedvollen Dank- und Abschiedsstimmung immer mehr zum Nachtgebet der Kirche (Komplet) und in den Orden und Klöstern unmittelbar vor der Nachtruhe gesungen. Er ist zudem ein Höhepunkt der liturgischen Feiern zum „Fest der Darstellung des Herrn“ (früher „Mariä Lichtmess“) am 2. bzw. 14. Februar (orthodox). Das Licht, das Jesus in die Welt bringt und alle erleuchtet, hat Rembrandt eindrucksvoll in Szene gesetzt (Abb. 6). Die heller werdenden Tage und der beginnende Frühling sind der Hintergrund. „Ein Licht, das die Heiden erleuchtet“ lässt sich auch auf den heidnischen Ursprung des Festes beziehen. Rituale des Lichtmesstages waren noch bis vor kurzem mit magischen und Unheil abwehrenden Vorstellungen verknüpft.

In der Ostkirche wurde das Ereignis schon immer als „Fest der Begegnung des Herrn“ gefeiert, an dem der Messias in seinen Tempel kommt und in Simeon und Hanna symbolisch dem Gottesvolk des Alten Bundes begegnet. Der Text des „Nunc dimittis“ steht im Lukasevangelium (Lk 2,29-32). Simeon erkennt in dem Kind den erwarteten Messias und die Erfüllung der Verheißung, die er durch den Heiligen Geist empfangen hatte, wonach er nicht sterben sollte, bevor seine Augen den Messias gesehen haben. Die Spannung zwischen Todeserwartung und Lobpreis ist überraschend und markant zugleich. Erfüllung und Erlösung in einem friedlichen Dahinscheiden, überhöht in einem heilsgeschichtlichen Geschehen, Vorbild für christlich-friedliches Einschlafen und christliche Hoffnung für ein Leben danach. Am Ende wird alles gut.

In der anglikanischen Kirche ist er Teil des Evensong. Im Protestantismus dient er als Begräbnisgesang oder zur Danksagung in der Abendmahlsliturgie. 1524 entstand der Luther-Choral „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“, eine ausdeutende Nachdichtung des „Nunc dimittis“. Bach schuf 1727 in Anlehnung an die Figur des Simeon die Kantate „Ich habe genug“ (BWV 82). In der einleitenden Bass-Arie heißt es: „Ich habe genug. Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen, auf meine begierigen Arme genommen. Ich habe genug! Ich hab ihn erblickt. Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt. Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden von hinnen zu scheiden“. Teile wurden von Bach ins Notenbüchlein für Anna Magdalena übernommen.

Der Schlaf als Bruder des Todes, wie er in der griechischen Mythologie bei den Brudergottheiten Hypnos (Schlaf) und Thanatos (Tod) auftritt (Hesiod um 700 v. Chr.), spiegelt sich hier wider. Der Doppelsinn des ruhigen Schlafes und des friedlich Entschlafenen ist auch heute geläufig. Nach Simeons Vortrag wunderten sich die Eltern Jesu über das, was gesagt wurde. „Simeon segnete sie und sprach zu Maria, seiner Mutter: Siehe, dieser ist dazu bestimmt, dass viele in Israel fallen und viele aufstehen, und ist bestimmt zu einem Zeichen, dem widersprochen wird“ (Lk 2,33-34). Simeons Reliquien sollen im 6. Jh. nach Konstantinopel und 1243 nach Zadar in Dalmatien gekommen sein, wo er als Schutzpatron verehrt wird. Eine angebliche Armreliquie befindet sich in Aachen und seit 852 auch in der westfälischen Abtei Liesborn.

Heilige

„Canticum Triumphale“, eine Antiphon, welche den Sieg über das Kreuz, Unrecht und Tod besingt, hat seinen Ursprung im 4. Jh. n. Chr. und fand in der Liturgie des 9. Jh. und den mittelalterlichen Mysterienspielen seine endgültige Form. Der österliche Aspekt des Hinab- und Aufsteigens, der Rettung aus Not und Ausweglosigkeit und die Freude an der Überwindung von Tod und Widrigkeiten durchzieht das gesamte Werk. Sie war dramaturgischer Höhepunkt der Osterliturgie.

Die Antiphon thematisiert den Augenblick der Zerstörung der Pforten der Unterwelt und die Befreiung der Erlösten aus der Hand der Fürsten der Welt. „Als der König der Ehren“, so beginnt die Antiphon, eine überwältigende Hymne mit Trompeten und Pauke (Trionfale), bevor Engel mit auf- und absteigenden Achteln im Klavier („vor seinem Antlitz“) den Tag der Entscheidung und das Jüngste Gericht ankündigen („und es geschah“). Der schrittweise Quartenabstieg der Bassmelodie und das ostinate „praeciperet“ malen die Szenerie in dramatischer Weise aus.

Es ist die Nacht nach der Kreuzigung und der Moment, als Jesus in den Hades hinabstieg und die Seelen der Gerechten befreite (Höllenfahrt Christi).

In der Ostkirche gilt der Abstieg ins Totenreich als das zentrale Heilsereignis schlechthin: „Dass der Auferstehung (Anastasis) Jesu ein Hinabsteigen (Katabasis) Jesu in das Reich des Todes (Hades) vorausging, ist [] in der östlichen Kirche [] das zentrale Motiv der Osterikone“ (KEK I, S. 196). Christus steht auf dem zerbrochenen Tor zur Unterwelt, wo er als Sieger über den Tod Adam und Eva als erste der Erlösten aus der Unterwelt herausführt (vgl. Abb. 7).

Der Katholische Katechismus stuft den „Hinabstieg Jesu Christi in das Reich des Todes“ zu den in der Westkirche „weithin vergessenen Glaubenswahrheiten“ ein; er erscheine „den meisten Christen unverständlich und fremd“. In der „Sprache des damaligen Weltbildes“ sei ausgedrückt worden, dass Jesus nicht nur das allgemeine Todesschicksal geteilt habe, sondern auch eingegangen sei „in die ganze Verlassenheit und Einsamkeit des Todes, daß er die Erfahrung der Sinnlosigkeit, die Nacht und in diesem Sinn die Hölle des Menschseins auf sich genommen“ habe (KEK Bd. 1 1989, S. 194-195). Die historische Abhängigkeit vom griechisch geprägten Weltbild wird heute nicht mehr bestritten, der Bezug findet sich in der Orpheus-Christus-Darstellung der Marcellinus-Petrus-Katakomben in Rom. Orpheus als Präfiguration Christi ist bei verschiedenen Kirchenvätern thematisiert.

Das Thema Christus in der Unterwelt findet sich im Gegensatz zur Ostkirche in der westlichen Kunst selten, in Liturgie, Gesängen und Kirchenmusik ist es dagegen omnipräsent. In dem Moment als Jesus sich der Hölle nähert singen die Engel das „Tollite portas“: „Zieht eure Tore empor, ihr Fürsten (Teufel) und hebt euch in die Höhe, ihr ewigen Tore, und eintreten wird der König der Ehren“.

Im Osterspiel bitten die Engel dreimal um Einlass für Jesus und fragen dreimal die Teufel, wer der König der Herrlichkeit sei. Nach dem dritten Mal zerbricht Jesus die Pforte und zieht mit den Befreiten ins Paradies. Der Dialog mit den Teufeln, der heute durch Kirchweih, Palmsonntag und Adventszeit („Macht hoch die Tür“) anders vertraut ist, fußt auf Psalm 23,7-10. Das „heilige Volk, das im Tode gefangen“ wird von den Engeln direkt angesprochen, bevor die Erwählten den Erlöser in der Unterwelt in der Art eines Brautchores (coro nuziale) begrüßen. Die Titel für Jesus „desiderabilis“ („Ersehnter“), „spes desperatis“ („Hoffnung der Verzweifelten“), „magna consolatio in tormentis“ („großer Trost in den Qualen“) fußen auf der Brautmystik des Hohen Liedes.

Die Heiligen, die in diesen Lobgesang einstimmen, sind wie kluge Jungfrauen, die für den Herrn bereit sind. Der Chor („Komme nun, du Ersehnter“) singt in freudiger Erwartung (In gioioso attesa) von der Befreiung aus Finsternis, Kerker und Höllenqualen (Prima dell'inferno) mit Instrumental-Einwürfen. Das „Advenisti“, wie der Gesang der Erlösten bei der Ankunft Christi lateinisch heißt, erklang in den Passions- und Ostermysterienspielen bei der Kreuzerhebung und wird hier mit einer Kreuzerhöhung (C-Dur nach D-Dur) dargestellt, bevor die Heiligen mit Fanfaren, Pauken und Engelsgesang in überschäumender Freude (Salvato e redento) das Alleluja in D-Dur anstimmen, der festlichsten aller Tonarten und nach Schubart „Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Siegesjubels“ (1784/85).

Abbildungen

1. Benjamin West, Hannah Presenting Samuel to Eli, 1800, Oil on canvas. Hood Museum of Art, Dartmouth: Purchased through the Mrs. Harvey P. Hood W'18 Fund; P.993.24.
2. Christel Holl: Jona im Bauch des Walfisch (RPP-Bilder-Doppelmappe 3/2017 „Mache dich auf den Weg – Gott ruft Jona“).
3. Adrianoupolis Konstantinos: Die drei jungen Männer im Feuerofen (1725-1750). Benaki Museum Athen.
4. Michelangelo Buonarroti: Zacharias (1509). Deckenfresko Cappella Sistina Vatikan, Rom / Italien.
5. Leonardo da Vinci und Andrea del Verrocchio: Die Verkündigung Mariae (1472). Öl und Tempera auf Pappelholz. Galleria degli Uffizi, Florenz.
6. Rembrandt van Rijn: Simeon mit dem Christuskind im Tempel (1665-1669). R: OJC. Ölgemälde Nationalmuseum Schweden.
7. Ikone: Höllenfahrt und Auferstehung Christi (Russland 2. H. 19. Jh.). Laubholz-Tafel mit zwei Rückseiten-Sponki. Eitempera auf Kreidegrund, partielle Vergoldung, Goldgrund ornamental punziert.

weitere Informationen zum gesamten Verlagsprogramm:
www.nd-verlag.de

ISMN 979-0-50288-136-8



„Der Chorzyklus CANTICA von Hermann Grollmann ist eine bemerkenswerte, hochinteressante Komposition für Chor (incl. Solostimmen) und Klavier. Die alt- und neutestamentarischen Personen werden in einzelnen musikalischen Bildern in plastischer Weise charakterisiert und sowohl den ausführenden Musikern wie den Zuhörern nahe gebracht. [...] Kantabilität der chorischen und solistischen Stimmen sowie kontrapunktische Imitationstechniken bilden einen profilierten Personalstil, der dem theologischen Gehalt und den exegetischen Ansprüchen einen willkommenen Beitrag für gottesdienstliche und konzertante Musik liefert.“
Prof. Wolfgang Baumgratz, Hochschule für Künste in Bremen

„Hermann Grollmann kleidet biblische Gesänge fantasie reich und textausdeutend in das wohlklingende Gewand des Chorliedes, durch einen mitreißend rhythmischen, energisch-zupackenden Klaviersatz [...] Das sowohl zyklisch als auch in Auswahl mit enormer Wirkung ausführbare Werk ist als völlig neue Umsetzung dieser Cantica eine facettenreiche Bereicherung für das liturgische und konzertante Repertoire.“
Sven Scheuren, Kantor und Konzertorganist Köln

„In einem großen Tonartspektrum ergänzen sich die Akkorde von Chor und Klavier zu einem immer wieder sich gegenseitig aufbauenden, erstaunlich mächtigen Klang. [...] Mitwirkende und Zuhörer werden mit einem dankbaren Gefühl der Erfüllung belohnt, das man vergleichen möchte mit dem tiefen inneren Erleben monumentaler Chorsätze aus den großen Oratorien.“
Rainer Lange, Chorleiter und Musikkritiker Kreuzwertheim

Aufführungsdauer: ca. 44 Minuten
NDV 1190200

ISMN 979-0-50288-136-8



www.nd-verlag.de