

99979

99979



EXC 3191/1951



P. Hartmanns Oratorium «St. Petrus».

Von Dr. Josef Mantuani.

Ein Werk von P. Hartmann! Nach alledem, was wir vor etwa zwei Jahren in Wien erlebt haben, gehört heute Mut und Selbstverleugnung dazu, ja vielleicht sogar etwas Berwegenheit, sich mit den Kompositionen des biederen Franziskaners zu befassen. Wie erinnerlich, wurde der geistliche Komponist während seiner Anwesenheit in Wien mit überströmendem Haß und überquellender Liebe verfolgt; man nörgelte, erging sich in Haarspaltereien, schulmeisterte, schimpfte, zerriß das Gewebe und zeigte die Fäden; andererseits verhimmelte man, lobte man und war begeistert. Auf keiner Seite aber nahm man sich die Mühe, das Werk selbst näher kennen zu lernen und es eingehend und objektiv zu prüfen. Zuneigung oder Abneigung für die Person oder die von ihr vertretene Sache kann ja wohl etwas mitreden: das ist das Subjektive am Urteil. Doch darf diese Sprache die Objektivität nicht übertönen. Wenn P. Hartmann den religiös-kontemplativen Ton wirklich ganz vortrefflich anzuschlagen versteht und uns damit in einen heute schon fremd gewordenen Kulturkreis zu versetzen weiß, so dürfen wir darob eine andere, auf solider Grundlage aufgebaute und von christlichen Prinzipien getragene Kunst, woher immer sie kommen mag, nicht unterschätzen. Und wenn wir die Monumentalität dieser Kunst vorbehaltlos empfinden und anerkennen müssen, dürfen wir auch in P. Hartmanns Werken die ehrliche Arbeit, die gesunde Logik, Zweckmäßigkeit und Formrichtigkeit nicht verkennen. Nicht eine Kunst, wie sie eben einer momentanen, präjudizierlichen Stimmung entspricht, dürfen wir suchen und verlangen, sondern müssen die Wirkung abwarten und uns ehrlich eingestehen, wie diese ausgefallen ist und ob sie dem Zwecke, den sich der Künstler gesetzt, nahegekommen ist.

Mit diesen allgemein angedeuteten Gesichtspunkten wollen wir an das in Wien noch unbekanntere Oratorium P. Hartmanns „St. Petrus“ herantreten und eine Analyse und Würdigung desselben versuchen.

1. Der Text.

Den Grundzug von P. Hartmanns Muse zeigt der Worttext deutlich. Das denkbar Einfachste, was man sich von einem solchen vorstellen kann, liegt hier vor; einzelne Ausschnitte aus den Evangelien: Joh. 1, 35—42;

Luk. 5, 1—11; Matth. 16, 13—19; ferner die Verse 31—36 des 106. Psalmes, und zwar deswegen, weil sie zugleich auch im Offizium der Stuhlfeier Petri verwendet sind und im Meßtexte dieses Tages als Graduale und als Alleluavers (versus alleluaticus) vorkommen; dann ist die achte Strophe des alten Johanneshymnus, der mit *Ut quaeant laxis resonare fibris* beginnt, aufgenommen (*Non fuit vasti spatium per orbis*); weiter der *Introitus* für das *Commune confessoris pontificis*, das heißt jener Meßformel, die allen Festen der Bekenner, die zugleich Bischöfe sind, gemeinsam ist (*Statuit ei Dominus*) und schließlich das *Responsorium* (*Tu es Petrus, pastor ovium, princeps apostolorum*) nach der vierten Lektion (der zweiten Nocturn) am Feste der Stuhlfeier Petri (18. Jänner).

Das ist der Boden, auf welchem P. Hartmanns Musik Wurzel fassen und erblühen konnte. Denke man sich nun einen modernen, durch und durch tüchtigen, geschulten, theoretisch hochgebildeten, sagtüchtigen, formsicheren, mit allen Feinheiten der Instrumentation vertrauten Musiker vor diese scheinbar unzusammenhängenden Bruchstücke gestellt, — heute, wo man vor Allem nach einem interessanten und packenden Libretto hastet, um die Musik von demselben tragen zu lassen und ihr zur Geltung zu verhelfen! Was würde ein Künstler damit beginnen? Nichts. Er würde entmutigt die Flinte ins Korn werfen und nicht einmal den Versuch einer Bearbeitung wagen.

An einen solchen Text kann sich nur Jemand heranwagen, dem die mystische Beziehung einzelner Teile klar geworden, der von der Logik der Zusammenhänge überzeugt ist, dessen Gemüt von diesen schlichten Worten erfaßt, von den daraus gezogenen Konsequenzen begeistert werden kann. Er muß in einer anderen geistigen Welt leben und dort ebenso heimisch sein wie zwischen den ihn umgebenden Wänden seiner Wohnung. Und wer könnte das besser als ein Mönch, ein Franziskaner, dem es seine Regel, sein Gelübde zur Aufgabe und Pflicht macht, abgewendet von dem rauschenden Treiben der Welt ein überwiegend geistiges und geistliches Leben zu führen und sich in die Mysterien des Christentums zu vertiefen? Und wenn dann ein solcher Mann künstlerisch fühlt, wenn es ihn drängt, das geistig Ersehnte und Erkannte in Wort und Ton seinen Mitmenschen mitzuteilen, so hat er dazu ein Recht, ja er hat die Pflicht. Auch in dieser Form läßt sich predigen, lassen sich Glaubenssätze verkündigen — sogar für die nichtchristlich Gläubigen; denn die kulturellen und ethischen Potenzen sind für Alle, die gute Menschen sind, zugänglich, begreiflich und erhebend.

Von den Oratorien P. Hartmanns darf als allgemein gültig gesagt werden, daß seine Musik den Text hebt und trägt, ihm den Akzent verleiht und der sonst obsolet scheinenden Sprache jene Modulationsfähigkeit gibt, die der heutigen Welt zum Verständnis verhelfen kann. Wir werden uns bei der Analyse der Musik davon überzeugen.

2. Die Musik.

Präludium. Die Celli bringen als Motiv die Choralmelodie über den Worten: „Tu es Petrus“ (aus dem Offertorium am Feste Petri Stuhlfeyer [18. Jänner]) in langsamem Adagio. Dieses Motiv wird dann von den Violoncellen übernommen, darnach bringen es die Flöten, endlich die Bässe, umspielt von den Violinen und anderen Instrumenten. So gewinnen die nacheinander eintretenden Stimmen ihre volle Harmonie; nachdem die Bässe ihr Thema zu Ende geführt haben, hebt sich dasselbe, von den Hörnern und Fagotten gebracht, aus der harmonischen Hülle in der Dominante klar und nachdrücklich empor, während die anderen Stimmen mit einzelnen Phrasenteilen immer wieder an das Motiv anklängen. Nach der Durchführung des Satzes bringen die Hörner das ganze Thema nochmals, umwogen vom ganzen Orchester, und nachdem sie fertig sind, tritt mit einem „grave e maestoso“ die Orgel ein und intoniert es mit voller Harmonie, abermals mit der Melodie in der Tonika. Ein Andante von 28 Takten unterbricht das langsamere Tempo; dann aber setzt wieder das erste Zeitmaß (Adagio) ein, wobei die Fagotte abermals das Thema (in der Dominante) aufnehmen und das ganze Orchester in Tätigkeit tritt, alle Stufen der Dynamik bis zum *ff* durchläuft, um dann von diesem Höhepunkte und von seinem königlichen Glanze wieder zur Milde und Ruhe zurückzustreben. Die nach der Höhe drängenden Akkorde der Violinen und Harfen zwingen den Zuhörer, sich ideal vom Irdischen loszulösen und zu den Himmels-
höhen zu erheben. Mit einem mystischen *ppp* schließt das Vorspiel.

Im ersten Teile wird die Berufung Petri geschildert. Johannes predigt und weist auf Christus, der eben herbeikommt, als auf das Lamm Gottes, auf den Erlöser; zwei seiner Schüler hören das und folgen Christo nach. Dieser wendet sich um mit der Frage, wen sie suchten. Die beiden (einer von ihnen ist Andreas, der Bruder Petri) fragen den Herrn, wo er wohne; dieser ladet sie ein: Kommt und sehet! Nachdem sie einen Tag bei ihm verbracht, waren sie sicher, den Messias gefunden zu haben. Andreas ging auch zu seinem Bruder Simon, holte ihn herbei und brachte ihn zu Jesus, der ihm beim ersten Anblick sagte: „Du bist Simon, der Sohn Jonas; du sollst Cephas (Petrus) heißen.“ Hiemit ist die Berufung Petri festgelegt, der Grundstein zum Miesenbau der Kirche gefunden, der innerste Kern aller der Segnungen erschaute, welche diese Berufung zur Folge hatte. — In Freude darüber bricht der Chor in eine Lobpreisung Gottes aus: „Confiteantur Domino misericordiae eius!“ Und mystisch hinweisend auf die geistige und kulturelle Wirksamkeit der Kirche läßt der Komponist in den Worten des Psalmes 106 (V. 8.) den Segen schauen, den die Kirche, geleitet von ihrem Oberhaupte, schuf. Ein großer Chor fordert zum Dank für diese Institutionen auf.

Der erste Chor wird durch eine kurze Einleitung vorbereitet, in welcher bereits im dritten Takte die Mittelstimme mit dem Motiv der bekannten

Johanneshymne: „*Ut quaeant laxis resonare fibris*“ anhebt. Im 11. Takte löst die Orgel die Streichinstrumente ab und gleichzeitig setzt der Unisono-Chor breit und feierlich mit der achten Strophe des Johanneshymnus: „*Non fuit vasti spatium per orbis sanctior quisquam genitus Joanne*“ ein. Den Gesang begleitet die Orgel, die Zwischenspiele besorgen die Streicher in lebhafterem Fluß des Tempo. An diesen Hinweis auf die Heiligkeit Johannis, der allein würdig war, Christum zu taufen, knüpft nun die *Storia* (Sopran oder Tenor) an, um dessen Mission als Vorläufer Christi darzulegen. Ihre Melodie wird von Streichern denkbar einfachst retouchiert.

Dagegen werden die nun folgenden Worte Johannis: „*Ecce Agnus Dei*“, vom Tenor *arioso* gesungen, pomphaft von Streichern, Fagotten, Hörnern, Oboen und Klarinetten in chromatisch-farbenprächtiger Harmonie umwogt, dynamisch vom *mf* zum *f* gesteigert und analog der liturgischen Formel jedesmal um eine Stufe höher intoniert, dreimal wiederholt, als wollte der Komponist noch heute aller Welt vernehmbar diesen Hinweis Johannes des Täufers auf den Heiland nachdrücklichst zum Bewußtsein bringen.

Neben Johannes stehen zwei seiner Schüler und ziehen sofort mit Christus, wie die „*Storia*“ im schlichtesten Rezitativ berichtet.

Christus (Bariton) fragt die beiden: „*Quid quaeritis?*“ Die Singstimme ertönt zurückhaltend, *piano*, und wird von der Orgel *pp* begleitet, was den Worten eine besondere Weihe verleiht, umsomehr, als die zwischen diesen und den nachfolgenden Worten Christi liegenden Partieen der *Storia* und der beiden Jünger (Duett: Tenor und Baß) von Streichinstrumenten begleitet sind. Der Komponist läßt in diesen Wechselreden die Partie Christi an die eines anderen Rollenträgers nie unmittelbar anschließen, sondern bereitet sie durch einen Orgelsatz von mehreren Takten vor, um auch äußerlich die bevorzugte Stellung Christi anzudeuten.

Nachdem die *Storia* über den Erfolg des Besuches und eintägigen Verbleibens beider Jünger bei Christus berichtet hat, jauchzt Andreas (Tenor) in der Freude seiner Seele (*animato f*, gesteigert zu *ff*): „*Invenimus Messiam*“ seinem Bruder Simon zu. Die Begleitung zu dieser Melodie ist überaus wirkungsvoll: auf den schweren Taktteilen durch Pausen getrennte, gestrichene Akkorde, das stoßweise Empordringen der frohen Botschaft aus dem freudeüberfüllten Herzen andeutend.

Nach dem Berichte der *Storia* bereitet wieder ein feierlicher Orgelsatz die Worte Christi vor; dann aber weicht die Königin der Instrumente mit ihrem überwiegend kirchlichen Charakter dem modernen Orchester (Streich-, Holz- und Blechblasinstrumente), um die Verheißung Christi: „*Tu es Simon, filius Jona, tu vocaberis Petrus*“ in pompösester Weise mit Hilfe modernster Modulation umkleiden und heben zu lassen. Mit einem stattigen Nachspiel ist die monodische Abteilung abgeschlossen. Der ge-

schichtliche Abschnitt des I. Teiles ist vorüber; die dort auftretenden Personen gehören alle der triumphierenden Kirche an; die nun folgenden Chöre sind Dank- und Lobgesänge der streitenden Gemeinschaft an Christus für die Gründung der Kirche. Der Komponist wählte den Text des 106. Psalmes (V. 31—33, 35, 36): „Confiteantur Domino misericordiae eius, et mirabilia eius filiis hominum“. — „Et exalcent eum in Ecclesia plebis: et in cathedra seniorum laudent eum!“ — „Posuit flumina in desertum et exitus aquarum in sitim.“ — „Terram fructiferam in salsuginem a malitia inhabitantium in ea!“ — „Posuit desertum in stagna aquarum, et terram sine aqua in exitus aquarum.“ — „Et collocavit illic esurientes, et constituerunt civitatem habitationis“.

Die künstlerische Gestaltung liegt hier schon in der Anreihung des Stoffes: Gott soll gepriesen werden für seine Güte, da er durch die Berufung Petri eine feste, heilbringende Kirchengemeinschaft gegründet, dadurch alles vorher Gewesene umgeschaffen und für eine neue geistige und materielle Kultur frischen Boden gegeben hat. Die Chöre werden durch ein 7taktiges Vorspiel, das zuerst die Streicher beginnen, dann die Holzbläser vervollständigen, eingeleitet. Vor dem Einsatz des einstimmigen Vokalchores jubeln die Flöten in die Höhe und symbolisieren dadurch ungezwungen und leicht faßlich die gehobene Seelenstimmung, die den Chor durchweht oder befeelen soll, ja sie bringen dieselbe voraus.

Nun setzt der Chor *maestoso* ein; es ist ein *f* der Sänger mit einem *ff* der Orgel, welche letztere aber schon im dritten Takte von den *unisono* aufwärts stürmenden Streichinstrumenten abgelöst wird. Das ist überaus glücklich empfunden und trefflich charakterisiert: kein Mißton in der Harmonie der Empfindung unter den Christen und Einstimmigkeit derselben, wenn es gilt, den Herrn zu lobpreisen. Nun geht die Steigerung ihren Weg ungehemmt fort: nach dem ersten Absatz des Vokalchores treten die Holz- und Blechbläser in den Reigen, um bald wieder der Orgel den Vortritt zu lassen, welche dann die Begleitung wieder den Streichern überläßt, die sich ihrerseits mit den Tromben und Trombonen verbinden und, dynamisch fortwährend wachsend, im Vereine mit den Pauken den *ff*-Einsatz des zweiten Psalmverses vorbereiten.

Der Vers: „Et exalcent“ ist vierstimmig (gemischt) zunächst nur von kurzen Begleitungsstörnern aufgepußt, um vom achten Takte an unter stetem Wechsel der verschieden klangfarbigen Instrumente, dynamisch zwischen *mf* und *ff* wogend und vom vollen Orchester getragen, indem Bässe und Pauken schließlich in ihrer tiefsten Tiefe erdröhnen, die Violinen die höchsten Höhen erklimmen, zum Schlusse geführt zu werden.

Der *Allabreve*-Takt weicht nun dem wiegenden $\frac{3}{4}$ -Takte; in einem sanften *andantino*, nur von den Streichern begleitet, folgt nun der dritte, hier verwendete Vers des 106. Psalmes: „Posuit flumina“, von vier Frauenstimmen gesungen.

Beim folgenden Verse: „*Posuit desertum*“, ebenfalls für vier Frauenstimmen gesetzt, läßt der Komponist seiner Klangfarbenfreude vollen Lauf, indem er in der Begleitung Hörner, dann Fagotte mit den Hörnern, Trombonen und Tromben, Tuben, Oboen, Harfe nach einander in verschiedenen Kombinationen eintreten läßt, bis am Schlusse wieder Streicher die Harmonie übernehmen, die Harfe und die Oboe aber mit gebrochenen Schlußakkorden zu dem sich nun anschließenden Zwischenspiel überleiten.

Es folgt der letzte Absatz des Frauenchores „*Posuit flumina in desertum et exitus aquarum in sitim*“ (eine Wiederholung des ersten Absatzes). Harmonisch ist er genau so gestaltet wie dort an erster Stelle, aber die Begleitung ist anders. Sie wird von der Harfe geführt und von den Violinen vervollständigt; zuletzt tritt noch das Horn diskret hinzu: mit *p* beginnend und bis zum *mf* gesteigert, schließt dann der Chor mit einem verhauchenden *ppp*. Das 9taktige Nachspiel inaugurirt wieder die Harfe mit einem Lauf, den sie mit immer höher drängenden Triolen fortsetzt, während die Streicher liegende Akkorde bringen, durch welche, sanft verhallend, ein Harfenlauf durchklingt und in einem *pp* verweht.

Ein symphonisches Zwischenspiel, mit dem einfachsten Satz anhebend und sich zu einem immer komplizierteren Gewebe verdichtend, bildet den Übergang zum Schlußchor und Fuge.

Der Schlußchor vor der Fuge besteht aus der unveränderten Reprise der Verse: „*Confiteantur*“ (unisono) und „*Et exaltem*“ (4stimmig, gem. Chor). Noch während im Sopran, Tenor und Baß der letzte Akkord des Verses: „*Et exaltem*“ verflingt, bringt der Alt das frisch und frei erfundene Thema der 57taktigen Fuge auf die Worte: „*Confiteantur Domino misericordiae eius.*“

Dieses Thema wird nach je 3 weiteren Taktten zuerst vom Sopran, dann vom Baß und endlich vom Tenor aufgenommen. Gleichen Schritt mit dem Ausbau der Fuge in den Gesangstimmen hält auch die Begleitung: sie beginnt mit den Streichinstrumenten, dann gesellen sich die Klarinette dazu, diesen folgen Oboen, Hörner, Trombonen, Tuben, Tromben und Pauken; das harmonische Gewebe verdichtet sich, das Tonmaterial der Begleitung gewinnt alle Lagen von der Tiefe zur Höhe; im stürmenden Allegro-tempo braust das Lob Gottes dahin und das Fugenthema schießt bald oben, bald unten, bald im Vokalchor, bald in der Instrumentalbegleitung, wie der weiße Kopf einer übertippenden Welle auf wogender See, klar und deutlich hervor (Engführung), um sich im nächsten Moment mit den mächtigen Akkorden zu amalgamieren. Zum Schluß ist alles in Tätigkeit: der erste Teil schließt auf der Tonika des Fugenthemas unisono, *ff*, unter dem Klange der Blechinstrumente und unter dem tiefsten Paukenwirbel.

Im zweiten Teile wird die Auserwählung Petri behandelt.

Der wunderbare Fischzug überzeugt Petrus, daß Christus der Sohn Gottes, er dagegen ein sündiger, der Gemeinschaft Christi nicht würdiger Mensch sei. Aber der Herr beruft ihn zu einem hohen Amte: „Von nun an wirst du Menschen fischen.“ Damit ist seine Berufung an die Spitze der anderen Jünger ausgesprochen.

Daher wird es zunächst verständlich, daß zuerst Petrus und, seinem Beispiele folgend, auch die anderen Jünger Christi alles ließen, um frei dem Herrn zu folgen. Petrus tritt seit diesem Augenblick an die Spitze der erlesenen Schar, die bestimmt war, „das Angesicht der Erde zu erneuern“.

Der Komponist sagt uns dieses mit den kurzen und kernigen Worten des Introtitus an Festen der Bekenner, die zugleich Bischöfe sind: „Statuit“; der Herr schloß mit ihm einen Bund des Friedens und machte ihn zum Oberhaupte, damit ihm die Priesterwürde ewiglich verbleibe. (Nach Ecclesiasticus 45, 8, wo von Aarons Priesterschaft die Rede ist.)

Der Berufung im ersten Teile folgt hier die Schilderung der Erwählung.

Musikalisch versetzt uns der Komponist mit einem wiegenden Barcarolen-Thema an das Ufer des Sees Genesareth und führt uns das melodische Plätschern der spielenden Wellen tonmalerisch vor.

Das Thema bringen *pp* die Celli; die Klarinette bringen eine über den Figuren der kräuselnden Bogen sich wiegende und die Harmonie füllende Melodie. Dann treten noch Fagotte, Violon und Hörner hinzu: wir hören die Fluten steigen und sich wieder glätten.

Die Storia erzählt nun die im Evangelium (Luk. 5, 14) geschilderte Begebenheit. Das Rezitativ wird nur durch einige Akkorde nuanciert, die Zwischenspiele nehmen immer wieder das Barcarolenmotiv auf, während die dazugehörige Harmonie abwechselnd in den Fagotten, Klarinetten, Flöten und Oboen liegt und in verschiedenen Kombinationen gebracht wird. Der Befehl Christi, auf hohe See hinauszufahren, wird wieder durch die Orgel eingeleitet (2. Manual) und auch die Begleitung des Rezitativs und seiner überaus einfachen und anspruchslosen Melodie liegt hier in der Orgel.

Doch schon das Rezitativ der Erzählung (Storia) sowie die Worte Petri werden vom Orchester begleitet. Tonmalerisch glücklich ist das Emporheben der Netze zum Wurf, das Versenken derselben in die Tiefe, das Plätschern des Wassers, das Strudelrauschen in der Tiefe und das klingende Aufglücken der Luftblasen aus dem Wirbel (Harfe), endlich das Durcheinanderwirren der großen Menge gefangener Fische und das gleichzeitige Emporziehen der vollen Netze (volle Akkorde!) geschildert. Im Schlußakte dieser Erzählung wird nochmals das Barcarolenmotiv aufgenommen, worauf die Storia ihren Bericht fortsetzt. Aber die Melodie ihres jetzigen Rezitativs ist, um das Wunderbare anzudeuten, chromatisch,

dynamisch und agogisch ausgestattet, die Begleitung ist unruhig, überraschend; der Umfang der Rezitativmelodie, besonders in der Partie Petri, umfaßt eine Oktave, während sich die Rezitative Christi innerhalb einer Quinte oder höchstens einer kleinen Sexte bewegen, um das Gemessene und Kernige von dessen Rede anzudeuten.

Besonders wirkungsvoll gestaltet ist der Gegensatz in den Worten der Storia und in der Sprache Christi; die ersteren sind in Melodie und Begleitung chromatisch und bewegt, der Gang der letzteren ruhig dahinfließend, fast stufenweise gebaut; die Begleitung hat die Orgel in ruhigem Satz auf einem Orgelpunkt und ist ausdrücklich das zweite Manuale, für den Schluß das dritte vorgeschrieben.

Die Worte der Storia, in denen sie erzählt, daß die Jünger alles ließen und Christo folgten, sind wieder lebhafter vertont, die Begleitung (Streicher) ist komplizierter; die Dynamik wird vom *mf* zum *ff* gesteigert, um zum Schluß in ein Nachspiel, das *ff* anhebt und *pp* endet, überzugehen.

Den Beschluß des eben besprochenen zweiten Teiles bildet, analog wie im ersten, der Chor.

Ein 13tätiges instrumentales Vorspiel (beginnend mit Holzbläsern und Hörnern, später kombiniert mit Streichern und Tromben) leitet den kanonisch gebauten Chor ein.

Dieser zerfällt in zwei, formell verschiedene Teile. Der erste, längere Hauptteil ist ein ausgebauter Kanon. Die imitierende Stimme setzt erst 12 Takte nach der führenden ein, wenn diese schon die ganze Melodie fertig gesungen hat. Der Komponist führt auch bei der ersten Wiederholung die Melodie in derselben Stimme bis auf die letzten 4 Takte sehr streng, weicht aber da ab, um harmonisch wirksam zu bleiben.

Die Begleitung nehmen zuerst die Violinen auf, dann gesellen sich Flöten, Tromben, Oboen, Hörner und Fagotte hinzu.

Der zweite, kürzere Teil ist ein homophoner, vierstimmiger Chor, thematisch an den Kanon anklingend, ohne Begleitung; nur die Zwischentakte sind den Holzbläsern überantwortet. Die Schlußreprise ist wieder thematisch gestaltet; diesmal klingt das Thema an die Choralmelodie des Introitus „Statuit“ an. Dieser Schluß setzt gleich *ff* unter Orchesterbegleitung ein und klingt, im Tempo stetig und sehr merklich abnehmend (vom „Andante“ ♩ 69, kommt es bald darauf mit einem „molto più lento“ auf ♩ 54 und fünf Takte weiter auf ♩ 50 herab), breit und feierlich, ohne Begleitung, vom *f* auf *pp* herabsinkend, aus. Den letzten Akkord nehmen die Streicher nochmals auf, um ihn ebenfalls in einem *pp* zu verstreichen.

Der dritte Teil enthält das Bekenntnis Petri und die Verheißung Christi.

Zu Caesarea Philippi fragt Christus seine Jünger, für wen die Leute ihn hielten. Nachdem sie ihm dieses berichtet, fragt Christus sie selbst

darum. Da erwidert im Namen aller Simon Petrus und bekennt: „Du bist Christus, Sohn des lebendigen Gottes.“ Daraufhin folgt die inhaltschwere und für die Kirche so trostreiche Verheißung: da ihm Fleisch und Blut diese Erkenntnis nicht geben konnten, hat er diese Offenbarung nur von seinem Vater im Himmel erhalten können. Und da er von oben erleuchtet ist, soll er sein Werk, seine Kirche leiten. „Du bist Petrus (der Fels), und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und die Pforten der Hölle werden sie nicht überwältigen. — Dir werde ich die Himmelschlüssel übergeben; was Du auf Erden binden wirst, soll im Himmel gebunden sein, was Du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst sein.“

Diese Verheißung Christi wird nur noch durch die Worte der Kirche: „Tu es Petrus, pastor ovium, princeps apostolorum. Tibi tradidit Deus omnia regna mundi“ vervollständigt, um das zu berühren und anzudeuten, was schließlich durch die Berufung, Erwählung und Verheißung erreicht wurde im Christentum: dessen Einzug in alle Teile der Welt.

Eine Instrumentaleinleitung von den Holzbläsern und Streichern *pp* begonnen, am Schlusse unter der Teilnahme des ganzen Orchesters zum *fff* gesteigert und rasch wieder zum *pp* zurücksinkend, führt in den dritten Teil ein.

Die Storia erzählt, wie Christus in das Gebiet von Cäsarea Philippi kam und dort an seine Jünger die Frage richtete, für wen ihn die Leute hielten. Dieses Rezitativ ist nur von einigen Akkorden der Streicher schattiert (analog der Cembalobegleitung der Alten). Die Worte Christi leitet die Orgel ein und bleibt auch deren Begleiterin. Nachdem die Storia durch die Worte: „At illi dixerunt“ die Antwort der Jünger anbahnt, folgt der Wortlaut dieser Erwiderung als vierstimmiger Männerchor (*allegro animato*), polyphon verwoben, die Begleitung unter vorwiegender Anwendung von Blasinstrumenten.

Die Storia spricht „Dicit illis Jesus“ — worauf die Orgel wieder die Worte Christi: „Vos autem, quem me esse dicitis?“ einleitet und begleitet.

Das folgende Rezitativ der Storia: „Respondens Simon Petrus dixit“ wird schon, um auf die Wucht der Bekenntnisworte vorzubereiten, von Streichern und Holzbläsern begleitet.

Das Bekenntnis Petri selbst: „Tu es Christus, filius Dei vivi“ ist nun ein Markstein der Komposition.

Wie Fanfaren wirken schon die sich zweimal wiederholenden Quartetten des Rezitativs und der Oktavenfall wirkt entschieden und dezidiert, ein Ausdruck innerster Überzeugung. In der Begleitung sind die Massen und ist die ganze Kraft des Orchesters entfesselt: Hörner und Tromben *unisono* bereiten vor, Fagotte, Celli, Bässe stimmen ein, Holzbläser und die übrigen Streicher treten dazu und in voller Harmonie wirbelt und

rauscht, fortwährend dynamisch gesteigert, von den dumpfen Tiefen bis zu den schnittigen Höhen stürmend, die Orchesterbegleitung und umwoigt das dreimal wiederholte und jedesmal um eine Stufe höher angestimmte Bekenntnis Petri: „Tu es Christus, filius Dei vivi“ — als ob es den Zuhörern eindringlichst wiederholt und eingeprägt werden sollte. Noch einige wuchtige Takte des Nachspiels, dann folgt die Verheißung. Erst die Einleitung der Storia, dann ein kurzes Instrumentalsätzchen, das sogleich von der Orgel abgelöst wird, um die Worte Christi einzuleiten und zu begleiten. Die Rede Christi: „Beatus es Simon, Bar-Jona; quia caro et sanguis non revelavit tibi sed Pater meus, qui in coelis est. Et ego dico tibi“ ist durchwegs von der Orgel begleitet. Die Bedeutung derselben aber ist künstlerisch dadurch charakterisiert, daß ihnen der Komponist den Tonumfang einer Note zugesteht, um die gehobene Seelenstimmung zu markieren. Vor den Worten „Tu es Petrus“ entsteht eine sehr lange Pause; der Zuhörer horcht gespannt auf das Kommende: da ertönt mysteriös im pp das gregorianische Choralmotiv aus dem Offertorium der Messe zur Stuhlfestfeier Petri: „Tu es Petrus“ ohne jede Begleitung. Das Motiv übernimmt sogleich ein gemischter Chor (Melodie im Sopran) und wiederholt es — ebenfalls ohne Begleitung.

Und während der letzte Akkord des Chores noch forttönt, intoniert Christus, diesmal mf unter Orgelbegleitung um einen Ton höher, nochmals dasselbe; und der Chor repetiert es, begleitet vom Orchester; zum drittenmale wiederholt Christus seine Worte, abermals um eine Stufe höher unter Orgelbegleitung und zum drittenmale bringt sie der Chor wie ein vielfaches Echo, welches sie seither in der Christenheit gehabt haben.

Und nun fährt Christus in seiner Verheißung, deren einzelne Teile vom Chore nachgesungen werden, fort, so daß wir musikalisch ein Bariton solo mit Chor von guter Arbeit hören.

Nachdem Christus die Worte: „Et portae inferi non praevalent adversus eam“ wiederholt hat, bringt sie ein sechsstimmiger Chor (2 Soprane, Alt, Tenor, 2 Bässe) abermals, durch die Massen des Tonmaterials die christliche Überzeugung ungezählter Scharen wiederpiegelnd. Erst homophon, dann polyphon verwoben, wogt die Verheißung Christi, nur von der lebendigen menschlichen Stimme gesungen, ohne Begleitung der Instrumente, als befehlender Ausdruck des Glaubens und Vertrauens, daß die finstere Macht niemals dieser Gründung etwas wird anhaben können.

Nach diesem Chore folgen jene Worte Christi, mit denen er dem hl. Petrus die Gewalt zu binden und zu lösen überträgt; diese läßt der Komponist den Heiland zusammenhängend sprechen. Sie werden von der Orgel begleitet, nur bei Abschlüssen treten noch Tromben und Trombonen hinzu. Wunderbar tonmalerisch ist der Schluß „in coelis“, wobei die Streicher (pp) die Orgel ablösen und dann von der Tiefe nach der Höhe

zu nacheinander aussetzen, während die Harfen mit ihren aufwärts strebenden Triolen das Gemüt des Zuhörers im ppp zum Himmel hin dirigieren und heben.

Den Beschluß bildet ein Chor mit Fuge.

Zuerst ertönt ein homophoner Satz, vierstimmig (andante maestoso) unter Begleitung der Streicher, Holzbläser, Hörner und der Orgel. Nach dessen Schluß bringen die Bässe als Fugenthema den Choral: „Tu es Petrus.“ Dieses wird erst vom Tenor, dann vom Alt und endlich vom Sopran aufgenommen und fortgesponnen. Das Tongewebe verdichtet sich rasch und wächst dynamisch gewaltig an; bald stürzt der Gesang in kleinen Notenwerten lebhaft vorwärts, bald rauscht der Tonstrom breit und massig, nachdrücklich und feierlich dahin; es ist uns, als ob bald solche Gruppen sprächen, die viel zu sagen haben und nicht rasch genug fertig werden können, bald wieder solche, die uns jedes Wort und jede Silbe einprägen wollen. Der ganze Text der 87 Takte langen Fuge besteht aus den Worten: „Tu es Petrus. Alleluia“!

* * *

Dieses ist die Anlage des Oratoriums. Schon bei einzelnen Abschnitten habe ich hingewiesen, wie der Komponist dem Textgestalter entgegenkommt, d. h. welche künstlerischen Mittel er sich aus dem Reiche der Töne holt, um die Textmosaik zu einem künstlerischen Ganzen zu formen. Und dabei ist es nicht unwichtig, daß der Komponist selbst die Textstellen gewählt und dann mit Hilfe der Musik vereinigt hat. Diese Textauschnitte sind für den Christen, und für den Katholiken insbesondere, an und für sich eine „res sancte tractanda“, weil sie der heiligen Schrift entstammen; aber weiter verpflichten und regen sie noch zu nichts an. So aneinandergereiht aber erhalten sie einen logischen Zusammenhang und dieser wieder gewinnt durch die Macht des musikalischen Ausdrucks den Charakter eines untrennbaren Ganzen aufgeprägt. Durch diese Momente wird das Oratorium nicht nur für den Christen und speziell für den Katholiken, sondern für jeden Gebildeten überhaupt ein nach einem wohlbedachten geistigen Plane angelegtes und mit verwendbaren technischen Mitteln ausgearbeitetes Kunstwerk.

Das sei für jene Kreise vorausgeschickt, welche den Franziskanermönch und dessen Schaffen um jeden Preis abgelehnt wissen möchten. Hier haben wir eben nicht nach dem Nationale, nach dem Charakter und nach der Beschäftigung des Autors zu fragen, sondern müssen seinem Werke vorurteilslos entgegentreten. Die Behauptung, daß wir ein Kunstwerk vor uns haben, wird, so glaube ich annehmen zu dürfen, im allgemeinen unwidersprochen bleiben.

Es kann sich demnach nur noch um den Grad der darin entwickelten Kunst handeln. Dieser hauptsächlich ist es, der auch weniger günstige Urteile — äußerlich wenigstens — rechtfertigen zu können scheint; und

darüber müssen wir uns verständigen, um P. Hartmanns Muse recht zu würdigen.

Das Kunstwerk wird seinem geistigen Wesen nach vom Zwecke, dem es dienen soll, bestimmt und modifiziert — denn sonst erfüllt es ja seinen Zweck nicht. Und eine Zweckkunst hat es immer gegeben, gibt es heute und wird es immer geben. Nach der größeren oder geringeren Zweckmäßigkeit richtet sich dessen Wert.

Das Ziel nun, das sich P. Hartmann steckt, der Zweck, den er erreichen will, ist ein religiöser und in zweiter Linie erst ein ästhetischer oder, wenn man will, ein hedonischer. Der Komponist will religiöse Gefühle wecken, will auf seine Art und mit seinen Mitteln in die Betrachtung von heiligen Dingen einführen und darin leiten. Er tritt hier, — freilich mit den Schritten seiner subjektiven Eigenart, — in die Spuren der klassischen Vertreter des Oratoriums von Animuccia und Cavallieri bis Bach und Händel. Diese alle schrieben ihre Oratorien zunächst zu religiösen Zwecken, in zweiter Linie — und darin unterscheiden sie sich ganz gewaltig untereinander — zu ästhetischem Genuß. Allerdings ist bei den Großmeistern des Oratoriums vieles mit unterlaufen, wie persönliches Streben, Rücksichten auf den Künstlerruf und die materielle Existenz, Konzessionen an den Zeitgeschmack u. a., was alles beim Fertigstellen der Werke laut mitsprach. Es muß hier betont werden, daß dieselben sehr konzertmäßig empfanden und ihre Werke daher eher ansprechen als die rein meditativen Kompositionen Hartmanns.

Kein religiös und dem Wesen des Oratoriums, der Kontemplation, streng Rechnung tragend, sind die Werke Hartmanns für den Konzertsaal eigentlich nicht geeignet und er selbst denkt sich dieselben für die Kirche komponiert. Und für kirchliche Zwecke, für außerliturgische Kontemplation sind sie reich genug; denn sonst könnten sie ihren Hauptzweck, die Meditation, verfehlen.

Darin ist P. Hartmann freilich der anspruchslose Ordensmann und verlangt von seinen Zuhörern ebenso gestimmte Gemüter, wie er selbst es besitzt, wenn er komponiert. Einfach, anspruchslos, frei von Grübeleien und Sophistik, ohne weitausschauende Gedanken in Text und Ton vorspiegeln zu wollen, so steht er vor uns mit seinem Werke und will es vom Zuhörer so rezipiert wissen. Und nur dann hat dieser auch einen Genuß davon, wenn er es unter diesen Voraussetzungen aufnimmt.

Die künstlerischen Mittel, mit denen Hartmann sein Ziel zu erreichen sucht, sind zwar keine außerordentlichen, aber durchwegs individuell verwendet. Monodie und Chorgesang wechseln, ökonomisch verteilt, untereinander ab; homophoner und polyphoner Bau des Satzes sind vertreten, thematische und impromptuistische Instrumentalsätze, endlich Individualisierung der Klangfarben und Charakteristik der Rezitative und Chöre nach den Stimmen. In seinen Mitteln ist P. Hartmann modern, sowohl bezüglich

der sogenannten strengen Schulregeln im harmonischen Satze als auch in seiner Stimmführung und im Prinzip der Melodiebildung. Und nun entsteht die verhängliche Frage, ob das alles auch der Höhe heutiger Anforderungen Genüge leisten und befriedigen kann.

Es sei mir gestattet, auf diese Frage zunächst mit P. Hartmanns eigenem Bekenntnis zu antworten. In einer eingehenden Besprechung seiner Kunst und nach Durchsicht mehrerer kleinerer Arbeiten sprach er: „Ich strebe nichts an; ich will nur erbauen, sonst nichts. Was ich für diesen Zweck für zuträglich erachte, das habe ich angewendet und gegeben; mehr will ich nicht und würde es auch nicht erreichen.“ Das heißt also: für den erbaulichen Zweck ist alles, was zu verwenden ist, geboten worden; glänzender und freier darf ich nicht werden, ohne meinen Hauptzweck zu schädigen.

Dieses Bekenntnis unterstützen die Werke unseres Komponisten durchwegs. Mit moderner Technik und zeitgemäßen Stimmungen wirtschaftet er zurückhaltend, arbeitet ehrlich und will nicht besser, größer, moderner und anziehender scheinen als er es ist und sein will. Und in dieser Hinsicht steht er auf seinem Standpunkte wirklich auf der Höhe. Nur muß man ihn nicht mit kleinlichen (Sechter)chitanen verfolgen, man darf nicht ängstlich nach Quintenparallelen, Terzen und Oktaven fahnden, man soll harmonische Anacoluthen und modulatorische Synekdochon nicht als schülerhafte Unbehilflichkeiten, sondern als bewußt angewendete Mittel ansehen, — und man wird an diesen Arbeiten mehr ungetrübten Genuß haben. Um eine Parallele in einem naheliegenden Beispiele zu ziehen: ist Annette v. Droste-Hülshoff deswegen weniger Dichterin, weil sie sich nach ihrem eigenen Ausdruck in der Interpunktion absolut nicht zurecht findet? Sicher nicht. Und ist — um mich *mutatis mutandis* selber zu wiederholen — Fra Angelico weniger Künstler, weil er es verschmährt, das Überirdische durch Gegensätze in ein wirksames Licht zu stellen, weil er seine Seelenstimmungen wohl dem Gesichtsausdruck seiner Gestalten in unendlich feiner Abstufung einzuzaubern weiß, dagegen der Bewegung der menschlichen Gestalt rührend befangen gegenübersteht? Wen Fra Angelico, so wie er sich gibt, anwidert, der steht der Kunst und deren Wirkung überhaupt ferne und trägt — wenn man einen unterstrichenen Ausdruck brauchen will — seinen Seelenbarbarismus offen zur Schau.

Vielleicht wird es scheinen, daß ich des Guten zu viel tue, wenn ich den komponierenden Franziskaner mit dem malenden Dominikaner, zwei künstlerisch schaffende Männer also, zwischen denen eine Zeitdifferenz von einem halben Jahrtausend liegt, hier in eine Parallele zusammenzuzwingen wage. Und doch scheinen sie mir in ihrem Gemüte, ihrer Kunstauffassung und in ihrer Kunstsprache so viel Gemeinsames zu haben, daß nach meinem Gefühle dies Wagnis kein *salto mortale* ist. Innerlich bieder und herzensfromm sind beide, von Irdischem abgewendet; Finsteres, Düsternes, Leidenschaftliches und alles Nachtschattige ist ihrer Kunst fremd; der liebliche

Charakter in Angelicos Köpfen kommt in den aufwandlosen Melodien Hartmanns zum Vorschein, die hellen freundlichen Farben Fra Giovannis lachen uns aus der Instrumentation Hartmanns entgegen, die maßvoll, aber entschieden dramatische Komposition des Dominikaners von San Marco finden wir in den Tutti-Chorstellen des Franziskaners von Araceli wieder; einer wie der andere will erbauen: und dieser Standpunkt bleibt immer unverändert. Auch wenn die Künstler durch Jahrhunderte getrennt sind, hier können und müssen sie sich treffen: dieses Ziel bleibt stetig und unverrückt, wie der uner schöpfliche Born, aus dem sie beide schöpfen: die heilige Schrift, die Legende und die Liturgie der katholischen Kirche.

Eine andere Frage ist jedoch die, ob nach solchen Werken heutzutage noch ein Bedürfnis vorhanden ist, in unserer hastenden, materiellen Zeit, die an alles eher denkt als an die seelische Erbauung? Es mag recht paradox klingen, wenn ich behaupte: ja doch! Und wenn schon nicht vom religiösen Standpunkte — (man darf ja beispielsweise einem Nichtchristen, dessen ganzes Wesen im Streben nach Erwerb aufgeht, nicht zuzumuten, daß er in ein Konzert gehen werde, um dort frommen Andachtsübungen zu obliegen) — so doch aus rein künstlerischen und seelendiätetischen Gründen. Es wird in unserer Zeit viel konzertiert und man erhält die ganze Saison hindurch wahrlich der überwürzten Musikgerichte genug kredenzt; man wird mit Nektar und Ambrosia berauscht, mit Kaviar, schlagrigen Austern und Mixed Pickles übersättigt und durch die hinterher der Kritik entquellenden Parteisumpfgase betäubt. Durch einen herben Zitronensaft allermodernsten Dissonanzengelärmes muß man dann halbwegs wieder zur Besinnung gebracht werden. In solchen Zeiten tut ein Stückchen Hausbrot sehr gute Dienste, schützt vor Ernüchterung und Blasiertheit und macht den Zuhörer aufnahmefähiger und — toleranter, selbst gegen solche, die uns Kaviar und Nektar kredenzen.

Je weiter das Herz auch den Intentionen des Dondichters folgt, umso tiefer und genußreicher ist die Wirkung des Werkes auf ein christlich fühlendes Gemüt auch solcher Zuhörer, die nur ad hoc Christen werden.

Wenn uns die Aufführungen des „Petrus“ am 10. und 22. März l. J. im großen Musikvereinsaal vereinigen werden — und was wäre für Katholiken und speziell für die Leo-Gesellschaft angemessener und einladender, als die Aufführung eines Werkes, das die Verherrlichung der Kirche in ihrem Oberhaupte anstrebt — dann wünsche ich jedem Zuhörer wenigstens soviel Erbauungslust, daß er das Werk ganz genießen und sich an seinen Schönheiten ästhetisch erfreuen kann. Aber auch für jeden kulturfreundlichen Andersgläubigen ist es zumindest interessant zu hören, wie fein katholischer Nachbar der Glorie seiner Kirche und dem auf vielhundertjährigen Kulturtätigkeit basierenden Ruhm von deren Oberhaupte, poetisch und musikalisch, wenn auch in reservierter Form, Ausdruck und Relief geben kann.





