

Zur Geschichte der Kirchenmusik in Fürstenfeld

Die »Missa in F« von P. Benedictus Pittrich OCist

(2. Teil)

Von Klaus Mohr

(Schluss)

Individualität im Kompositionsprozess

Nachfolgend soll das Individuell-Subjektive der Kompositionsweise Pittrichs an fünf Beispielen aufgezeigt werden:

1. *Beispiel:* Die Rolle, die den vier Vokalsolisten (Sopran, Alt, Tenor und Bass) in dieser Messe zukommt, ist im Vergleich zu vielen anderen Messvertonungen nicht allzu groß. Insofern handelt es sich bei Pittrichs Messe sicher nicht um den Typus einer »Messa concertata«, die ursprünglich in Italien beheimatet war, denn die dafür üblichen breit angelegten und zugleich virtuosen Gesangssoli fehlen hier. Das vollständige Solistenquartett wird, nach den Angaben des Komponisten im Notentext, an keiner Stelle eingesetzt. Für Sopran und Alt gilt, dass beide – mit zwei kleinen Ausnahmen – nur gemeinsam und in gleicher Textdeklamation, also homophon und oft im Terzabstand eingesetzt werden (Notenbeispiel 2). Die Abschnitte sind sehr kantabel und in für die Stimme günstiger Lage gestaltet, wobei die Phrasen höchstens acht Takte lang sind. Damit trug Pittrich dem Umstand Rechnung, dass diese Passagen mit hoher Wahrscheinlichkeit von Knaben des Seminars gesungen wurden. Anders sieht es bei Tenor und Bass aus: Dafür müssen Pittrich ausgebildete Sänger zur Verfügung gestanden haben, wahrscheinlich waren dies Mönche des Fürstenfelder Konvents. Beide Männerstimmen haben relativ ausgedehnte solistische Passagen, der Tenor vor allem im Agnus Dei (Notenbeispiel 3), der Bass ausschließlich im Benedictus. Stimmtechnisch handelt es sich um sehr anspruchsvolle Partien, die durch zahlreiche Verzierungen und Koloraturen virtuoson Charakter annehmen, wie er in der Oper dieser Zeit ganz selbstverständlich war.

2. *Beispiel:* Für die Vertrautheit Pittrichs mit kompositorischen Möglichkeiten, wie sie auch andere Komponisten verwendeten, spricht eine Passage im Credo: Die Textstelle »Et unam sanctam catholicam et apostolicam« wird als Unisono in allen Stimmen des Chores und des Orchesters vertont (Notenbeispiel 4). Damit wird einerseits der Textinhalt durch die Musik verstärkt, denn eine intensivere Verdeutlichung des Glaubens an die eine katholische und apostolische Kirche als die durch jeweils nur einen Ton in allen Stimmen ist kaum denkbar. Andererseits verbirgt sich – und das macht die Indi-

vidualität Pittrichs hier aus – hinter dem klanglichen Jubel, der durch die Terzabstände zwischen den drei verschiedenen Tönen entsteht, der C-Dur-Dreiklang. Hier bilden drei aufeinanderfolgende Töne einen Klang – was auch als versteckter Hinweis auf die Trinität Gottes, die dem Glauben an die eine Kirche zugrunde liegt, gedeutet werden kann.

3. *Beispiel:* In den Verlauf des Kyrie ist an zwei Stellen ein zunächst fast wie ein Fremdkörper wirkender viertaktiger, a cappella vorgetragener Chorsatz eingefügt (Notenbeispiel 5). Durch den Verzicht auf jede Begleitung durch Instrumente, die vom Komponisten mit »piano« angegebene Dynamik und die Kompaktheit des Klangs durch den homophonen Satz entsteht ein unheimlich intimer und letztlich demütiger Gesamteindruck. In keiner der Messen Mozarts findet sich eine auch nur annähernd vergleichbar innige Passage – hier zeigt die partielle Reduktion der musikalischen Mittel eine beeindruckende Wirkung, die direkt aus dem Text kommt: Der Mensch bittet Christus demütig um die Vergebung seiner Sünden.

4. *Beispiel:* Die Verzahnung einer knappen Solostelle mit Einwüfen des Ensembles war ein öfter praktiziertes Kompositionsverfahren. Joseph Haydn hat es beispielsweise im Credo seiner »Theresienmesse« (1799) angewandt. Bei Pittrich findet sich die Kombination des Solotenors mit Einwüfen der drei anderen Chorstimmen im Agnus Dei seiner Messe (Notenbeispiel 6). Bezogen auf eine textlich-inhaltliche Ebene kann man folgern, dass der Kommunionempfang zunächst eine ganz persönliche, sozusagen »leibhaftige« Zuwendung des sich hingebenden und Versöhnung wirkenden Jesus Christus ist. Zum einzelnen Gläubigen, musikalisch umgesetzt durch den Tenorsolisten, tritt aber – universaler gedacht – die durch den Chor versinnbildlichte Gemeinde, die hier »mit einer Stimme«, spricht einem Ton im Unisono, zu vernehmen ist.

5. *Beispiel:* Der erstaunlichste Satz dieser Messe ist das Agnus Dei mit seiner für den Zusammenhang ungewöhnlichen Tonart A-Dur. Johann Mattheson, ein bedeutender deutscher Musiktheoretiker in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, beschreibt die Tonart A-Dur (1713) folgendermaßen: »... greift sehr an / ob er gleich brilliret / und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissemens geeig-

Notenbeispiel 2: Gloria, Takt 41 - 48

The image shows a musical score for the Gloria, measures 41-48. It features three staves: Solo-Sopran, Solo-Alt, and piano accompaniment. The Solo-Sopran and Solo-Alt parts are in unisono, singing the Latin text: "Lau - - - da - mus, lau - - da - mus, be - ne - di - - ci - mus te. Ad - o - ra - - - - mus te." The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady eighth-note pattern. The score is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#).

Notenbeispiel 3: Agnus Dei, Takt 45 - 62

Solo-Tenor

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

net¹⁴ Mit ähnlichen Beschreibungen äußern sich auch andere Theoretiker im 18. Jahrhundert. Damit wird deutlich, dass Pittrich die Tonart A-Dur wohl gewählt hat, um dem bitenden Gestus dieses Satzes eine zusätzliche musikalische Stütze zu verleihen. Grundsätzlich kann aber auch die Frage gestellt werden, ob dieses Agnus Dei vielleicht gar nicht speziell für diese Messe geschrieben wurde. Während in Italien im ganzen 18. Jahrhundert zyklische Vertonungen des Ordinarium missae nicht üblich waren und oft verschiedene Einzelsätze in der heiligen Messe pasticcioartig zusammengestellt wurden, war es nördlich der Alpen ganz selbstverständlich,

alle Teile des Ordinariums zusammen zu vertonen.¹⁵ Insofern kann davon ausgegangen werden, dass die Einzelsätze der Messe von Pittrich für die vorliegende Zusammenstellung gedacht waren. Dies untermauert auch das Titelblatt der Messe, auf dem die drei für die einzelnen Ordinariumsteile bestimmenden Tonarten C-Dur, A-Dur und F-Dur genannt werden. Identische Papierqualität und -größe des Manuskripts untermauern die Vermutung, dass die einzelnen Messsätze zusammengehören.

Mit der ungewöhnlichen Tonart des Agnus Dei korrespondiert auch der Schluss des Satzes (Notenbeispiel 7): Kurz vor

Notenbeispiel 4: Credo, Takt 201 - 204

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Et u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam

Et u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam

Et u - num, san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam

Et u - num, san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam

Notenbeispiel 5: Kyrie, Takt 47 - 51

Sopran *p* Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Alt *p* Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Tenor *p* Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Bass *p* Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Ende intoniert der Chor den Text »Dona pacem« zunächst vorsichtig und im Piano gehalten in Achtelnoten (ab Takt 92), um ihn kurz darauf im Forte und in vollständiger Textdeklamation als »Dona nobis pacem« mit verdoppelter Tondauer, also in Vierteln, als verstärkendem Appell eindrucksvoll zu wiederholen (ab Takt 96). Das Orchester kehrt in seinem Nachspiel sofort in die Achtelbewegung und ins Piano zurück (ab Takt 98). Mit einer Fermate endet das Orchester nach vier Takten nicht auf der bestätigenden Tonika, sondern bleibt – quasi als offener Schluss – auf der Dominante E-Dur

stehen (Takt 102). Damit kann auf der Bedeutungsebene wohl nur gemeint sein, dass die Bitte um Frieden keine abgeschlossene ist. Pittrich erweist so seine kompositorische Individualität bis in den letzten Takt seiner Messe hinein.

Zusammenfassung

Was zeichnet die Kompositionsweise Pittrichs in dieser Messe nun zusammenfassend aus? Es ist einerseits sicher eine hohe Vertrautheit mit den Traditionen und Konventionen seiner Zeit festzustellen. Andererseits versucht er, fast schon aus dem

Notenbeispiel 6: Agnus Dei, Takt 23 - 36

Sopran *p* A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta - mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

Alt *p* A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, mi - se -

Solo-Tenor *p* A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, mi - se -

Bass *p* A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, mi - se -

- bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

Notenbeispiel 7: Agnus Dei, Takt 90 - 102

Sopran
Do-na pa - cem. Do - na no-bis pa - cem.

Alt
Do-na pa - cem. Do - na no-bis pa - cem.

Tenor
Do-na pa - cem. Do - na no-bis pa - cem.

Bass
Do-na pa - cem. Do - na no-bis pa - cem.

Geist der Romantik heraus, Grenzen zu sprengen und neue Wege zu gehen, um den Ausdruck zu intensivieren. Dazu dient ihm das große Spektrum an Tonarten ebenso wie zum Beispiel die unerwartete A-cappella-Stelle im Kyrie. Das Schaffen vieler Klostermusiker orientierte sich eher an einer soliden Bewahrung traditioneller Kompositionsmuster als an großer Innovationsbereitschaft. Im Vergleich dazu beschreitet Pittrich geradezu kühne neue Wege: Das Agnus Dei und damit ein ganzes Werk mit einem offenen, labilen Schluss auf der Dominante zu beenden, ist satztechnisch und harmonisch ein Aufbegehren gegen geltende Regeln, hat aber wohl pro-

grammatischen Charakter: »Dona nobis pacem«, die Bitte um Frieden, war und ist nie abgeschlossen, sondern muss stets erneuert werden.

Anmerkungen:

¹⁴ Johann Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre. Hamburg 1713, S. 60 ff., zit. nach Werner Auhagen: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a. 1983, S. 20.

¹⁵ Horst Leuchtmann/Siegfried Mauser (Hgg.): Messe und Motette (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9). Laaber 1998, S. 233 f.

Anschrift des Verfassers:

Klaus Mohr, Höhenringstraße 6, 82256 Fürstentfeldbruck

Zur Entnazifizierung im Landkreis Fürstentfeldbruck

Teil 2: Prominente Einzelfälle

(2. Teil)

Von Peter Bierl

(Schluss)

SA-Angehörige vor der Spruchkammer

Neben der NS-Kreisleitung, den Ortsgruppenleitern und Bürgermeistern zählten SA- und SS-Funktionäre zu den prominentesten Fällen, die die Brucker Spruchkammer verhandelte. Ein wesentlicher Aspekt in den Verfahren gegen SA-Angehörige war die Behandlung politischer Gegner im Frühjahr 1933. Die SA verhaftete im Landkreis in dieser Phase mehr als 100 politische Gegner und jüdische Bürger, viele von ihnen wurden misshandelt. Der Sozialdemokrat Schäflein war eines ihrer ersten Opfer.¹⁰⁴

Im März 1933 holen fünf SA-Männer Josef Schäflein aus seiner Wohnung. Mit Gewehrkolben, Knüppeln und Stöcken schlagen sie auf ihn ein. Sie treten dem Opfer mit Stiefeln und Absätzen ins Gesicht, auf den Kopf und in den Leib. Schäflein ist blutüberströmt, hat Löcher im Kopf, die Nase steht schief. Die Nazi schleppen Schäflein zu einem Lastwagen, werfen ihn auf die Ladefläche, wo er von anderen SA-Männern erneut misshandelt wird, bis er bewusstlos liegen bleibt. Schäflein und ein weiteres Opfer wer-

den zum Amtsgefängnis in Fürstentfeldbruck gefahren, dort vom Wagen geworfen und mit Fußtritten ins Büro getrieben.¹⁰⁵

Drei Wochen musste Schäflein in Bruck im Gefängnis bleiben, der Bezirksarzt untersuchte und verband ihn. Bezirksamtmann Sepp erreichte Anfang April 1933, dass Schäflein freigelassen wurde, weil dieser lebensgefährlich verletzt sei. Schäflein lag acht Wochen im Schwabinger Krankenhaus. Eineinhalb Jahre blieb er in ständiger Behandlung und verlor das Augenlicht auf der linken Seite. Seinen Beruf als Zimmermann konnte er nicht mehr ausüben. In Gröbenzell wurde er gemieden, nachdem die Nazis an ihm ein Exempel statuiert hatten. Schäflein hielt sich und die vierköpfige Familie mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser, die Schwiegereltern halfen aus. Er litt zeitlebens seelisch und körperlich unter den Folgen des Überfalls und musste sich ärztlich behandeln lassen. Schäflein starb 1981 in Fürstentfeldbruck.¹⁰⁶

Im Entnazifizierungsverfahren gestand der Gröbenzeller SA-Hauptsturmführer Anton Bauer: »Es stimmt, dass ich Herrn Schäflein geschlagen habe, und zwar aus persönlichen Gründen.«¹⁰⁷ Er habe ihn mit einem Gummischlauch verprü-