

»... ein solcher aufmerksamer Grübler ...« Anmerkungen zu Rudi Springs geistlichen Werken

Bernd Oberdorfer

Als Organist zuerst in einer katholischen, später in einer evangelischen Kirchengemeinde (bis 1986) hat Rudi Spring in seinen frühen Jahren nachhaltige Erfahrungen mit den Formerfordernissen des christlichen Gottesdienstes und mit kirchenmusikalischer Praxis gesammelt. Noch in Lindau hat dieses Umfeld ihn auch kompositorisch angeregt: Es entstanden zwei Jugendmessen, von denen vor allem die zweite im Rahmen der Messform bereits konzeptionelle Eigenständigkeit erkennen ließ.¹

Obwohl die institutionelle Einbindung seines musikalischen Wirkens in Strukturen kirchlichen Lebens noch in den Studienjahren endete, blieb der Bezug zur geistlichen Musik ein kontinuierlicher Strang seines Schaffens. Dies belegen etwa die Neuvertonung des berühmten Bonhoeffer-Gedichts *Von guten Mächten* für fünfstimmigen gemischten (op. 45) bzw. vierstimmigen Männerchor (op. 45a) jeweils *a capella* sowie – wiederum fünfstimmig-gemischt – mit sparsamer Instrumentalbegleitung (Viola und Violoncello, op. 45b)² oder die Bearbeitungen von klassischen protestantischen Chorälen für Gemeindegesang und Orgel op. 58g (1: »Du meine Seele singe«; 2: »Bis hierher hat mich Gott gebracht«, mit zusätzlicher Flöte und Trompete; 3: »Morgenglanz der Ewigkeit«, mit zusätzlicher Flöte).

An größeren Kompositionen geistlichen Charakters sind aber vor allem drei Werke zu nennen: die »Kantate« *To pneuma hopu thelei pnei* (op. 80), der »Liederzyklus« *Ich will singen und spielen, solange ich da bin* (op. 85) sowie die »Geistliche Liederfolge« *Perlenfischer* (op. 89). Diesen Kompositionen will ich mich im Folgenden zuwenden.³ Dabei scheint mir, dass in der Kantate Springs eigene freie, weite, offene Bestimmung des Verhältnisses von Geistlichkeit und Geistigkeit selbst thematisch wird, die sich dann in Liederzyklus und Liederfolge im konkreten Vollzug bewährt.

¹ Siehe dazu den Beitrag *Rudi Springs Lindauer Jahre* in diesem Band.

² Siehe auch den Beitrag »... jenen vollen Klang der Welt ...« von Johannes X. Schachtner in diesem Band.

³ Dass mein interpretatorischer Zugang zu den Werken primär über das Wort erfolgt (ohne die Musik zu ignorieren), sei als professionsbedingte Einschränkung eigens vermerkt.

1. Gotteshaus und Bücherhaus: Die »Kantate«

To pneuma hopu thelei pnei (op. 80)

Das 2004 als Auftragskomposition anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Landesbibliothek Bregenz entstandene Werk entfaltet den (vorgegebenen) Titel, das johanneische Jesus-Wort »Der Geist weht, wo er will« (Joh 3,8), dergestalt, dass es den Doppelcharakter des Gebäudes, das vorher Kirche war, ehe es zur Bibliothek wurde, gleichsam in sich abbildet. Aufgegriffen wird ein Gedanke, den der emeritierte St. Gallener Bibliotheksdirektor Prälat Johannes Duft in einer Festansprache schon 1993 formuliert hatte: dass nämlich die Bregenzer Bibliothek durch ihre Baugeschichte »Gotteshaus und Bücherhaus« in sich vereine. In weitem geschichtlichem Bogen verwies Duft auf die monastische Tradition der Verbundenheit von Beten und Lesen und unterstrich, dass das Wort vom Geist, der weht, wo er will, für Religion und Kultur gleichermaßen gelte. Er entwarf somit das Bild einer Geistigkeit, die sich im kirchlichen Raum konkretisiert, aber weit über diesen hinausstrahlt. Duft sprach auch von der »geistvollen Spannung« zwischen der Ansage freien Geistwirkens und der paulinischen Mahnung »Lösch den Geist nicht aus« (1. Thess 5,19), die einen Anspruch an das menschliche Handeln, die menschliche Haltung formuliert. In diesen weit aufgespannten Raum legt der Komponist das Werk: Der erste der drei Teile beginnt mit dem Johanneswort, der letzte endet, einer Coda gleich, mit dem Doppelpunkt der paulinischen Mahnung.

In der Fassung der Uraufführung vorgeschaltet ist der Beginn von Dufts Ansprache, per Tonband eingespielt. Sobald dieser von seiner »Stimmung« angesichts des zum »Bücherhaus« umgewidmeten »Gotteshauses« spricht – er nuanciert dann »Wehmut«, »Frohmut« und »Gleichmut« –, setzt die »gestimmte« Musik ein: ein verhaltenes Legato von Viola und Violoncello, bald vertieft durch den Kontrabass. Der Tonbandausschnitt läuft auf das erst lateinisch, dann – jetzt zusätzlich mit Marimbaphon unterlegt – deutsch gesprochene »Der Geist weht, wo er will« zu, ehe die griechische Urfassung ertönt, gesungen von Sopran und Alt, zunächst *a capella*, dann – in der Fortsetzung – begleitet von Flöte, Klarinette und Fagott; diese verklingen sukzessive, bis zwei gestimmte Gläser, als Sphärenklang, ein Zwischenspiel prägen, in dem wiederum die Streicher auftreten und nur ganz am Ende die Flöte wiederbegegnet.

Hier wie im ganzen Stück fallen die höchst bewusste Auswahl der Texte (in der Partitur ist die Arbeit an der »Textdisposition« eigens genannt) und ihr kunstvolles Arrangement auf. Nur auf den ersten Blick verblüffend ist nämlich, dass auf das biblische Wort ein Zitat aus den »Sudelbüchern« des deutschen Aufklärers Georg Christoph Lichtenberg folgt: »Große Dinge gesehen zu haben als [wie z. B.] einen großen Sturm, muss ohnstreitig dem ganzen Gehirn eine andre Stimmung

geben, und man kann sich daher nicht genug in solche Lagen bringen, man sammelt auf diese Art ohne zu wissen.« Hier ist in eigentümlicher Brechung alles bisher Angesprochene aufgegriffen: die »Stimmung«, das Brausen des Sturms, die Unverfügbarkeit des Geistwirkens (»ohne zu wissen«), für das sich zu öffnen zugleich sittliche Aufgabe ist – dies alles aber nicht religiös gewendet, sondern auf das intellektuelle Streben und Erleben (»Gehirn«) bezogen. Musikalisch ist das als kurzes Intermezzo gestaltet, die Stimmen *a capella*, stark rhythmisiert, in rhetorischem Gestus, beendet durch einen nachhallenden Diskant-Schlag der *Cymbales antiques*.

Der Neueinsatz scheint Welten, jedenfalls Jahrhunderte entfernt: bei Hildegard von Bingen. Doch die Auswahl der Textpassagen schlägt Brücken: Im Ausschnitt aus Hildegards *Liber divinorum operum* macht Gottes schöpferische Liebe sich selbst als »in aller Wirklichkeit verborgen« kenntlich, sie »leuchte[t] auf in den Gewässern und brenn[t] in Sonne, Mond und Sternen«, und in klarem Anklang zum göttlichen Geist fügt sie hinzu: »Mit jedem Lufthauch, wie mit unsichtbarem Leben, das alles erhält, erwecke Ich alles zum Leben«. Explizit wird die Weltinnigkeit des Geistes, seine Gegenwart in den Kräften der Natur, im folgenden Auszug aus Hildegards Antiphon *De Spiritu Sancto* (Lied 15). Sind diese beiden Passagen in deutscher Übersetzung vertont, so bleibt die hymnische Anrede an den Geist und sein alles belebendes Feuer aus Hildegards – ebenfalls *De Spiritu Sancto* betitelter – Sequenz (Lied 19) im lateinischen Urtext: »O ignis Spiritus, Paracliti! O spiraculum sanctitatis, o ignis caritatis! O fons purissimus! O lorica vitae! O iter fortissimum!« Von beiden Liedern sind Kompositionen der Dichterin selbst bekannt. Interessant ist, wie Spring sich darauf bezieht: Aus Lied 15 zitiert er ausdrücklich das »Melos«, jedoch nur instrumental, den drei Blasinstrumenten anvertraut; die Gesangsstimmen gehen musikalisch eigene Wege.

Ein längeres instrumentales Zwischenspiel (Bläser, Streicher, dezent ergänzt durch Schlagwerk) leitet über in wiederum geistesgeschichtlich gänzlich andere Regionen: zum Renaissance-Künstler Michelangelo, von dem – weniger bekannt – auch zahlreiche Gedichte überliefert sind. Der Komponist vertont im italienischen Original aus diesen *Rime* die Nr. 107, in der Weltlust und Seelenheil kühn ineinander gespiegelt werden und dadurch als füreinander transparent erscheinen: Parallelisiert werden die Lust der Augen nach den schönen Dingen und die Sehnsucht der Seele nach dem Heil, und für *beides* ist das Schauen essenziell. Das ewige Heil erschließt sich also nicht an der Welt vorbei, sondern in der Offenheit für sie. Dabei gehören staunende Wahrnehmung des Kosmos und zwischenmenschliche Begegnung zusammen: Wie der »Glanz« der Sterne die »Sehnsucht« nach ihnen erweckt und kosmische »Liebe« erzeugt, so wird das menschliche »Herz« über sich hinausgeführt, indem es sich in ein »Antlitz« verliebt, dessen Augen den Sternen »ähnel[n]«. Angesichts dieser Verschmelzung von »irdischer«

und »himmlischer« Geistigkeit ist es nicht nur formal, sondern auch inhaltlich schlüssig, dass der erste Teil der Komposition mit einem kurz erinnernden Zitat des titelgebenden Bibelworts abschließt: »To pneuma hopu thelei pnei« – erst jetzt erklingen alle fünf, naturtönig aufeinander abgestimmten Gläser.

Gegenüber den gewichtigen Teilen I und III – für sie sind in der Partitur ca. elf bzw. siebeneinhalb Minuten veranschlagt – könnte der extrem kurze, nur eine Minute und zwanzig Sekunden dauernde Teil II fast übersehen werden. In gewisser Weise bildet er aber den Kern des ganzen Werkes. So karg wie aufwändig instrumentiert (»nur« reichhaltiges Schlagwerk), vertont er (allein für Alt-Stimme) ein kurzes Wort wiederum aus Lichtenbergs »Sudelbüchern«: »Er war ein solcher aufmerksamer Grübler, ein Sandkorn sah er immer eher als ein Haus.« Der unscheinbare Satz erdet gewissermaßen die kosmische Weltfrömmigkeit des Renaissancedichters Michelangelo, ohne sie zu dementieren, und wirft im Kontext der »Textdisposition« zugleich ein Licht auf die Weltinnigkeit des göttlichen Geistes: Der Geist ist präsent und wirkt im kleinsten »Sandkorn« nicht weniger als im größten »Haus«. Dem entspricht die Haltung des »aufmerksamen Grüblers«, der das scheinbar Geringe (be)achtet, sich auf das Konkrete einlässt und in ihm und durch es – nicht: an ihm vorbei! – die Weltwirklichkeit in ihrer Tiefendimension erschließt. In solcher Weltachtsamkeit könnte man sogar ein verstecktes (wenn nicht unwillkürliches) Selbstzeugnis des Komponisten entdecken, dessen akribische Aufmerksamkeit auf die kleinsten Details – und die Abneigung gegen die große, hohle Geste – seine Arbeit in allen ihren Facetten von Anfang an bestimmte. Es ist deshalb auch keine bloße Äußerlichkeit, dass in der Partitur die Entstehungsumstände, -daten und -orte des Werkes genauestens vermerkt sind, bis hin zu Zugfahrten zwischen München und Lindau und dem dortigen »Aeschacher Seeufer«. Der Komponist verortet das Werk dadurch reflexiv in seiner Lebenswirklichkeit und Lebensgeschichte, gibt ihm eine konkrete Stelle in Zeit und Raum, statt eine abstrakte Überzeitlichkeit zu behaupten. Und weil das Bekenntnis zum »aufmerksamen Grübeln« mitten im weit aufgespannten Feld von weltlicher und geistlicher Geistigkeit erfolgt, ist es auch Ausdruck jenes zugleich loyal-respektvollen und freien Verhältnisses zur überkommenen religiösen Tradition, das sich gerade in dieser Kantate artikuliert.

Ein größerer Kontrast scheint kaum denkbar als der zwischen dem skeptisch-selbstironischen Aufklärer Lichtenberg und dem erhaben-feierlichen Hymniker Hölderlin. In der Tat unterscheidet sich der dritte Teil der Komposition, in dem Hölderlins späte Hymne »Andenken« ungekürzt vertont ist, in seinem epischen Fluss sowohl von dem diverse Textauszüge collagierenden ersten Teil als auch besonders von der aphoristischen Prägnanz des zweiten. Und doch: Auch Hölderlin war ein »aufmerksamer Grübler«; von Lichtenberg aus fällt auch Licht auf das Konkret-Geerdete im hohen Ton der Hymne. Es ist zudem der Wind, der das

Gedicht sofort einbindet in die das komponierte Werk bestimmende Dynamik des Geistwirkens, zumal der »Nordost« den Schiffen nicht nur »gute Fahrt«, sondern ausdrücklich auch »feurigen Geist« »verheißet«. Dieser »Nordost« ist dem Dichter »der liebste unter den Winden«, weil er ihm die Erinnerung evoziert an die von Deutschland aus südwestlich gelegene Region um »Bourdeaux« (sic!), wo er ein oder zwei Jahre vor der Entstehung des Gedichts (je nach Datierung) einige Monate verbracht hatte.

Dieses »Andenken« muss hier nicht im Einzelnen entfaltet werden. Es entsteht dabei jedenfalls ein vieldimensionales Panorama von Flusslandschaften und festlich-städtischen Idyllen, von »braunen Frauen«, die in der Tag- und Nachtgleiche der »Märzenzeit« »auf seidnen Boden« gehen, wenn zugleich »einwiegende Lüfte«, »von goldenen Träumen schwer«, »über langsamen Stegen [...] ziehen«, vom Meer, in dem aller »Reichtum« »beginnet«. Das »Andenken« gilt aber auch den Freunden, die in der Welt verstreut sind und deren Abwesenheit gerade die Bedeutung des Austauschs im »Gespräch« offenbart, »zu sagen des Herzens Meinung, zu hören viel von Tagen der Lieb', und Taten, welche geschehen«. Im Fließen des schließlich »meerbreit« gewordenen »Stroms« spiegelt sich das Verfließen, die Vergänglichkeit des Erlebens. Verlässliches »Andenken« schafft nur die verdichtete, verdichtende Sprache: »Was bleibt aber, stiften die Dichter«. Dass hier der Bogen sich schließt zur gastgebenden Bibliothek als Ort der (Auf-)Bewahrung des Wortes, versteht sich von selbst. Dass darin – in der lebendigen Aneignung des Wortes, der kreativen Begegnung, der inspirierten Anknüpfung – eine Herausforderung, eine Aufgabe liegt, wird hingegen, mit dem bereits genannten Paulus-Wort, eigens gesagt: »To pneuma mä sbennyte« (in der Umschrift der Partitur) – »Lösch den Geist nicht aus!«

Musikalisch gestaltet sich das als Dialog, ja »Gespräch« zwischen Sopran und Alt, die sich anfangs gleichsam Verszeilen wechselseitig zurufen, später manchmal echogleich Wortfolgen leicht verschoben wiederholen, gegen Ende aber zunehmend zueinanderfinden, namentlich in der Antithese von Vergehen und Bleiben, die so fast eine Art Resümee bildet: »Es nehmet aber und gibt Gedächtnis die See [...]. Was bleibt aber, stiften die Dichter.« An diesem Dialog beteiligen sich auch die Instrumente, teils einzeln, teils in unterschiedlichen Konfigurationen, teils auch (fast) verstummend. Der Duktus ist narrativ, es entsteht ein episches Schwingen, das der inneren Dynamik des Textes vertraut, seinen Verästelungen nachspürt, ohne sie einfach illustrativ zu verdoppeln. Das fluide Medium der Musik macht das »Andenken« zu einem lebendigen, offenen, öffnenden, mithin in vollem, umfassendem Sinn geistvollen Geschehen.

Das Werk als Ganzes feiert die belebende, Erinnerung und Erkenntnis stiftende, Welt erschließende, dabei zugleich über die Gegenwart hinaushebende Wirklichkeit des Geistes, wobei sich Geistigkeit und Geistlichkeit miteinander verbinden,

um nicht zu sagen: verbünden. Signifikant ist die Vielsprachigkeit – vertont sind griechische, lateinische, italienische und deutsche Texte –, in der sich das pfingstliche Sprach- und Verstehenswunder abbildet, das charakteristisch ist für das Geistwirken: Wo dieser Geist weht, reduziert er die Vielfalt nicht zur Monotonie, sondern offenbart sich gerade in aufeinander hörender Polyphonie.

2. »Mag es auch schwer sein«: Der »Liederzyklus« *Ich will singen und spielen, solange ich da bin* (op. 85)

Dieser Liederzyklus, entstanden zur Jahreswende 2006/07 als Auftragskomposition für das arp-museum Rolandseck und dort auch im Mai 2007 uraufgeführt, ist insofern unzweifelhaft ein »geistliches Werk«, als er (in der Besetzung: Sopran, Violine, Violoncello, Akkordeon, Bassklarinette und Klavier) biblische Psalmen in der zeitgenössischen Übertragung durch Arnold Stadler vertont. Schon der – von Stadler selbst noch vor Entstehung der Komposition vorgeschlagene – Titel, ein um den Gottesbezug gekürztes Zitat aus den (nicht vertonten) Psalmen 104 (V. 33) bzw. 146 (V.2), umso mehr aber die Auswahl und das Arrangement der Psalmtexte weisen darauf hin, dass es auch um eine existenzielle Verortung des »Singens und Spielens«, also im weitesten Sinn: der Musik selbst geht. Von den Proportionen her ist der Zyklus achsensymmetrisch aufgebaut: Um ein instrumentales Interludium (Nr. 3) herum sind zwei ca. dreiminütige (Nr. 2 und 4) und zwei ca. vierminütige Psalmvertonungen (Nr. 1 und 5) angeordnet.

Die ausgewählten Textpassagen kreisen in vielfältigen Perspektiven um Erfahrungen existenzieller Not und die Frage nach der Gegenwart (des abwesend scheinenden) Gottes. Mehrmals wird abgründige menschliche Bosheit angesprochen, die den Beter bedroht, wenn er sich »nur noch von Feinden umgeben« (Ps. 129, Nr. 4) sieht. Schon der Anfang spricht dieses Thema an: »Sie sagen: ›Ich will das Böse!‹ In ihren Augen gibt es kein Erschrecken vor Gott. Sie finden nichts dabei, Böses zu tun, zu hassen.« (Ps. 36, Nr. 1) Mehrmals geht es auch um die Irritation des Beters, wenn er »mitansieht, wie einer reich wird und glänzt und prahlt« (Ps. 49, ebenfalls Nr. 4). Am Ende steht nicht zufällig Psalm 90 (Nr. 5), der Gottes Ewigkeit mit der Vergänglichkeit als Inbegriff der *conditio humana* kontrastiert und angesichts der Fragilität der Existenz Gottes Beistand herbeiruft: »Herr! Zeig dich doch endlich! [...] Zeig uns doch, dass du da bist, und unseren Kindern, dass du ein Gott bist, der hilft!« Immer wieder beschwört der Beter gleichsam sich selbst, auf die Güte dieses Gottes zu vertrauen und seine Gegenwart zu erhoffen: »Du bist so gut, wie der Himmel weit ist, deine Treue reicht weiter, als die Wolken ziehn [...]. Herr, für Menschen und Tiere bist du ein Gott, der hilft. Es ist eine Freude!« Kompositorisch besonders hervorgehoben ist

die Spitzenaussage: »Du bist die Quelle des Lebens, in *deinem Licht* sehen wir: das Licht« (Ps. 36, Nr. 1). Angesichts der vielfältigen existenziellen Bedrängnis ist diese Gewissheit keineswegs selbstverständlich, das Gotteslob muss immer neu errungen werden: »Mag es auch schwer sein, ich will versuchen zu singen« (Ps. 49, Nr. 4).

Modern ist Springs Liederzyklus freilich insofern, als er nicht unmittelbar das Gotteslob selbst, sondern *das Ringen darum* zum Gegenstand des Gesangs macht. Und dieses Ringen wird nicht in einen religiösen Sonderbereich abgespalten, sondern mitten in der allgemeinmenschlichen Lebenswirklichkeit verortet. Auffällig ist zudem, dass – wie schon in der Kantate! – der Schluss gleichsam einen Doppelpunkt bildet, indem er eine Wendung zur menschlichen Handlungsverantwortung vollzieht: »Lass das, was wir mit unseren Händen tun, gedeihen! Ja, lass es gedeihen, das Werk unserer Hände!« Die Gottesgegenwart, um die der Psalmbeter ringt, ersetzt das Handeln also nicht, sondern führt zu ihm hin. Ist die Vermutung zu weit gegriffen, dass der Komponist zum »Werk unserer Hände« auch das Komponieren selbst zählt?

Die musikalische Gestaltung entspricht sehr genau dem existenziellen Ringen des auf sich selbst zurückgeworfenen Beters, das sich in der Textauswahl artikuliert. Das Stück setzt ein mit einem schroff-dissonanten Instrumentalakkord. Die Perspektive des betenden Individuums bildet sich darin ab, dass die Gesangspartie ganz von einer Einzelstimme, dem Sopran, getragen wird. Auch die Instrumente werden bevorzugt einzeln geführt; sie bilden gewissermaßen Räume des Widerhalls für die Stimme, ohne diese einfach zu reproduzieren.

3. »Wer hat mein Wesen so gemischt?« Die »Geistliche Liederfolge« *Perlenfischer* (op. 89)

Die bescheidene Bezeichnung als »Geistliche Liederfolge« lässt nicht erkennen, dass die 2013 im Auftrag des Festivals »Adevantgarde« entstandene Komposition nicht nur für konzertante Aufführung, sondern auch, wie die Partitur ausdrücklich vermerkt, »geeignet als Mess-Proprium« ist, also im Rahmen einer katholischen Messfeier verwendet werden kann. In gewisser Weise erinnert das an die frühe (zweite) Jugendmesse von 1978, in der die Propriums-Teile ebenfalls eine konzeptionelle Eigendynamik entwickelten, und zwar ebenfalls im Sinne einer existenziellen Aneignung und Vertiefung. Während die Messe freilich auch drei der regelmäßig wiederkehrenden Teile der Messe – also, zum Teil in deutscher Anverwandlung, aus dem »Ordinarium« – vertonte, beschränkt sich die »Liederfolge« auf die anlass- und kirchenjahrsbezogen variablen Teile. Spring wählt nun keinen frei schwebenden Zugang, sondern verortet das Werk im Kirchen-

jahr, genauer: am sechsten Sonntag nach Pfingsten. Anknüpfungspunkt ist nicht unmittelbar das diesem Sonntag zugeordnete biblische Evangelium, die lukanische Erzählung vom Fischzug des Petrus (Lk 5,1–11), sondern die poetische Ausdeutung, die die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff in ihrem Gedichtzyklus »Geistliches Jahr« dieser Perikope gibt.⁴ Daraus erklärt sich auch der Titel »Perlenfischer«. Denn Droste-Hülshoff wendet den Fischzug im See Genezareth in eine innerliche Suche nach einer Perle, die wiederum symbolisch-existenziell verstanden ist. Die Selbstzweifel des Petrus angesichts des ausgebliebenen Fangs erscheinen in Gestalt eines Buß- und Erlösungsringens verinnerlicht.

Das Gedicht (ebenso wie die Komposition) setzt ein mit den Worten: »Die ganze Nacht hab' ich gefischt / Nach einer Perl' in meines Herzens Grund / Und nichts gefangen. / Wer hat mein Wesen so gemischt, / Daß Will' gen Wille steht zu aller Stund' / In meiner Brust wie Tauben gegen Schlangen?« Der Fischzug wird umgedeutet zur Suche nach der »Perl' in meines Herzens Grund« – und diese Suche ist erfolglos wegen des inneren Widerstreits, in dem »Will' gen Wille steht«. Die Dichterin verzweifelt daran, dass sie den »Flug«, der doch »ach, zu dir, zu dir« sie »tragen« sollte, durch sich selbst gehemmt sieht: Sie will, und kann doch nicht. Gerichtet sieht sie sich durch sich selbst, durch des »Gewissens Stachel«. Die Qual beruht auf einer Selbstverurteilung, die nicht mehr offen ist für Vergebung. Diese Verslossenheit kann nur von außen durchstochen werden: durch einen »rechte(n) Stich [...], / der Freiheit gibt dem warmen, reinen Meer, / daraus die echten Reuetränen fließen«. Diese Tränen »wär[en]« – wenn sie denn »aus meiner Augen übersteintem Quell« flössen – die ersehnte »echte Perle«. Sie können aber nur von außen, durch Christus selbst, ausgelöst werden: »Du Meister jeglicher Natur, / brich ein, du Retter, lös die Ströme hell; / ach kann ja ohne dich mich nimmer regen!« Das Wort Jesu – »Fürcht dich nicht!« – ist ihr »Hoffnungslicht«, auf das hin sie ihr Netz werfen will. Gleichwohl endet das Gedicht nicht mit strahlender Erlösungsgewissheit, sondern mit verhaltenem Fragezeichen: »dann steigt ans Land / die Perle endlich wohl, und bringt mir Frieden?«

Entfaltet dieser »Introitus« also ein existenzielles Ringen, das nur im Ausgriff auf unverfügbare Erlösung von außen eine Hoffnungsperspektive findet, so öffnet

⁴ Die Konkretion geht so weit, dass Spring in der Partitur eigens berechnet, auf welches Datum der 6. Sonntag nach Pfingsten im Jahr 1839 gefallen ist, dem Entstehungsjahr von Droste-Hülshoffs Gedicht. Wenn er ausdrücklich vermerkt, dass dies nicht nur 1839, sondern auch im Kompositionsjahr 2013 der 30. Juni war, macht sich sein eminenter Sinn für überraschende numerische Koinzidenzen und generell für Zahlenproportionen geltend. Genau für diesen 30. Juni 2013 vorgesehen war übrigens die Aufführung des Mess-Propriums im gottesdienstlichen Rahmen in Freising und wurde in Teilen auch realisiert. Inhaltlich relevant ist darüber hinaus der Hinweis des Komponisten auf die Nähe des Datums zum Fest Peter und Paul (29. Juni).

sich auch der vierte Satz, das »Offertorium«, also die Bereitung der eucharistischen Gaben, für realweltlich-existenzielle Erfahrung. Denn der verwendete Text, Georg Trakls Gedicht »Ein Winterabend«, skizziert eine winterliche Abendszene, in der ein Wanderer aus »dunklen Pfaden« unter dem Läuten der »Abendglocke« ins Haus tritt, wo »in reiner Helle / auf dem Tische Brot und Wein [erglänzt]«, und macht diese Ankunft mit vielfältigen Textsignalen transparent hin auf die gottesdienstliche Feier, bis hin zum fast expliziten »Vielen ist der Tisch bereitet«. Auch hier steht diesen »vielen« freilich der »still« eintretende Einzelne gegenüber, den der »Schmerz« zögern lässt – fast als spürte auch er das Fragezeichen, ob er wirklich zugehörig sei, ob Brot und Wein tatsächlich auch für ihn »erglänzt«.

Dieses Zögerlich-Fragende, um die eigene Würdigkeit Ringende war schon im zweiten Satz, dem »Responsorium Graduale«, präsent, das aus dem Johannes-Evangelium (Joh 21,15–17) die mehrmalige Frage des auferstandenen Christus aufgreift »Hast du mich lieb?«, die erst nach der fast verzweifelten Petrus-Antwort »Herr, du weißt alles, du weißt auch, dass ich dich lieb habe« mündet in den Auftrag: »Weide meine Schafe!« Musikalisch spiegelt sich dieser fragend-responsorische Gestus ab in der gleichsam kommentierenden Einzelstimme der Posaune.

Das »Halleluja« dann, befeuert durch das Marimbaphon, strahlt erleichterte Dankbarkeit aus. Spring verwendet dafür Worte aus den im Messbuch für diesen Sonntag vorgesehenen Psalmen. Dabei verbindet sich das gemeinschaftlich-universale Gotteslob aus Psalm 47 – »Klatscht in die Hände, ihr Völker alle! Jauchzt Gott zu mit fröhlichem Schall!« – mit der seeleninnigen Selbstermunterung aus Psalm 103: »Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat! Der deinen Mund fröhlich macht, und du wieder jung wirst wie ein Adler«, wobei in dem »wieder« die widerfahrenen Belastungen nachklingen.

Die abschließende »Entlassung« (Ite. Missa est) vertont die Segnung, den Friedenszuspruch und die Sendung der Jünger durch den auferstandenen Christus, noch einmal aus dem Johannes-Evangelium (Joh 20,19b–22). Wenn dabei ganz zum Schluss die Gabe des Geistes, die die Jünger »froh« macht, hervorgehoben wird – »Nehmt den heil'gen Geist!« –, dann schließt sich gewissermaßen der Kreis zurück zur bereits vorgestellten Kantate.

Ungewöhnlich ist die instrumentale Besetzung mit Hackbrett, Posaune, Marimbaphon und Harfe. Sie orientiert sich am biblischen Psalm 150, wo für das Gotteslob Posaunen, Psalter (eine frühe Form des Hackbretts), Harfen und diverses weiteres Saiten- und Schlagwerk in Anspruch genommen werden. Kunstvoll ist die Verteilung der Instrumente arrangiert: Spielen sie im ersten und letzten Satz (Nr. 1 und Nr. 5) alle zusammen, so ertönen in Nr. 2 nur die Posaune, in Nr. 3 allein das Marimbaphon, in Nr. 4 ausschließlich Hackbrett und Harfe – sodass in der Summe jedes Instrument dreimal zum Einsatz kommt. Musika-

lisch ist es im Übrigen nicht nur der religiösen Thematik geschuldet, wenn sich Assoziationen zu den Bach'schen Oratorien und geistlichen Kantaten einstellen. Leitend dafür sind wohl die chorische Anlage des dreistimmigen (»Introitus«) bzw. vierstimmigen (»Halleluja«) Gesangs, der narrative Gestus in den solistischen Gesangspassagen und die durch die eigentümliche Konfiguration der vier Soli (Sopran; Mezzosopran; Altus; Bariton) ermöglichte Hervorhebung von Jesusworten.⁵ Die Wärme und verhaltene Innigkeit der Gestaltung der Gesangspartien erinnert freilich eher an (den von Spring hochgeschätzten) Hans Pfitzner. Dass das keineswegs Epigonentum impliziert, sondern im Horizont einer höchst eigenständigen Tonsprache geschieht, bedarf kaum der Erwähnung.

4. Weltachtsamkeit und Weltdurchsichtigkeit: Freie Aneignung des religiösen Blicks

In der Zusammenschau zeigen sich zwischen den drei besprochenen Werken vielfältige Querverbindungen, konzeptionelle Gemeinsamkeiten und thematische Überschneidungen, die es erlauben, sie als einheitliches Corpus zu behandeln oder jedenfalls aus ihnen signifikante Momente abzulesen, die für Rudi Springs kompositorischen Zugang zu geistlichen Themen charakteristisch sind. Dabei lässt sich die Geist-Kantate als übergreifende Metareflexion des Verhältnisses von »Geistlichkeit« und »Geistigkeit« fassen, der Liederzyklus repräsentiert im Medium der Psalmen das individuell-existenzielle Ringen, das in der Geistlichen Liederfolge wiederum eingebettet ist in den gemeinschaftlich-kultischen Vollzug. Von Jugend an vertraut mit der kirchlich gebundenen religiösen Tradition, greift Spring auf diese nicht in dogmatisch-lehrmäßigem Sinn zurück, sondern in freier Aneignung, die die existenzielle Dimension hervorhebt. Die geistlichen Traditionen entschlüsselt er als Expressionen erfahrener und reflektierter Lebenswirklichkeit. Das »Geistliche« konvergiert mit dem »Geistigen«: Im Geistlichen artikuliert sich die geistige Dimension der Wirklichkeit, die aber das Konkret-Materielle nicht bagatellisiert. Die in den religiösen Traditionen angelegte, von ihnen angeregte Weltachtsamkeit des »aufmerksamen Grüblers« erschließt die Weltwirklichkeit dergestalt, dass sie sie durchsichtig macht für die Weltinnigkeit des Geistes. Die genaue, akribische Wahrnehmung der weltlichen Wirklichkeit impliziert keinen immanenten Empirismus, sondern eröffnet ein »Ahnung« von deren transzendtem »Wesen«. Genau für diese (v)erklärende Dynamik ist die Musik ein genuin geeignetes Medium.

⁵ Dass der »Jesus-Bariton« im existenziell ringenden »Introitus« *nicht* (noch nicht) erklingt, gewinnt dann auch *inhaltliche* Signifikanz.

Die Kompositionen bezeugen ihrerseits eine Achtsamkeit auf die überkommene Tradition, sowohl was die Texte als auch was die sozialen Formen des Gottesdiensts betrifft. Hier wie auch sonst beansprucht der Komponist kein programmatisches Neuerungsbewusstsein, entwickelt aber im Vollzug eine ganz eigenständige Tonsprache. Die Musik spürt den Texten sensibel nach, verdoppelt sie aber nicht einfach illustrativ-dekorativ, sondern spiegelt sie responsiv-dialogisch in musikalischer Eigenlogik und Eigendynamik. Was das im Einzelnen bedeutet, konnte hier nur angedeutet werden. Ohnehin kann die Interpretation nur auf das Werk selbst verweisen. Mit den Worten, die der Komponist ans Ende seines erläuternden Vorworts zu der Geist-Kantate setzt: »Und zur Musik? Von Werk zu Werk mehr: was soll ich Worte drum machen! Ich bitte, zu HÖREN.«