

# **Worte Wortdeutung versperrend : zur Vokalfassung von Haydns "Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuz"**

Autor(en): **Gülke, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **3 (1983)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835343>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Worte Wortdeutung versperrend

Zur Vokalfassung von Haydns «*Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuz*»

PETER GÜLKE

Der Auftrag aus Cadix hatte instrumentale Begleitmusik zum rituellen Vollzug erbeten, präzise auf die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuz bezogen, und Haydn war dem nachgekommen auf eine Weise, an der sich über Identitäten und Unterschiede vokaler und instrumentaler Musik wohl mehr lernen lässt als irgendwo sonst. Die nur scheinbar paradoxe Herausforderung einer zugleich textgebundenen und textlosen Musik spielte er in einer Höhenlage durch, in der die Vergegenwärtigung der Worte, die Anstrengung, sie in unterschiedlichen Bezügen und Entfernungen mit der Musik zusammenzudenken, unausgesetzt gefordert bleibt. In vielerlei Entfernungen, auf vielerlei Ebenen: Wie sehr die musikalischen Themen an den Worten entlangdeklamiert, an ihnen erfunden sind, lässt sich leicht nachvollziehen; wie sehr sie aber zugleich zur kompliziertesten Verarbeitung taugen, ist ebenso wunderbar wie in der Architektur des Ganzen die Equilibrierung von motivisch Ähnlichem und Neuem, von Ton- und Takarten, sonaten- und liedhaften Formen. Zugleich werden alte musikalische Symbole vergegenwärtigt – dasjenige des Kreuzes, in allenthalben begegnenden Gleichschlägen das Hämmern derer, die Jesus ans Kreuz nageln, ohne Begleitung und Stützung zerflatternde Melodieteile Sinnbilder des in tödlicher Einsamkeit Verlassenen; unschwer assoziieren sich Bilder mit Vorder- und Hintergrund, gar mit verschiedenen Gruppen: Im «*Sitio*» in dürren Pizzikati und dem zagen, kaum noch artikulierenden Terzfall der Dürstende, danach im Fortissimo-Einbruch das verzweifelte Schreien der um das Kreuz Versammelten; im «*Hodie mecum eris in paradiso*» als Läuterung einer Melodie vom Moll ins Dur der Aufblick aus tiefer Verzweiflung zur himmlischen Verheissung, die Verwandlung einer schwerschriftigen, mehrmals stockenden Marcia funebre zum heiterbefreiten Paradiesgesang genau in dem Ton, den Glucks *Orfeo* in den Gefilden der Seligen findet; im «*Consummatum est*» zunächst fortissimo unisono die einfache, unreflektierte Wucht der furchtbaren Gewissheit, danach deren Verinnerlichung in einer Klagefigur, die immer tiefer ins Orchester hineinsinkt und zugleich doch an die kadenzierenden Grundschritte des «*Consummatum*» als den unabdingbaren Hintergrund gebunden bleibt; und danach, wie von woandersher kommend, eine epilogische Tröstung, ebenbürtiges Gegenstück zum «*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*» der *Matthäuspassion*. Haydn redet mit vielen Zungen, leiht im «*Mulier, ecce filius tuus*» dem Gepeinigten die Stimme eines sterbenskranken Kindes und danach die Sprache trotziger, in letzter Anstrengung sich aufbäumender Anklage («*ut quid reliquisti mihi*»), er klagt mit dem Gestus der Marien des Isenheimer Altars, deklamiert bald fromm tridentinisch und musiziert wenig später modern sonatenmässig wie nur irgendeiner; und immer neu und immer anders stellt er das *factum brutum* der Kreuzigung und die sinnende, verzweifelte, betroffene Reflexion nebeneinander – wie schon in den ersten Takten der Introduction.

Nicht zuletzt in solchen Positionswechseln des musikalischen Subjekts prägt er der «nur» instrumentalen Musik ein Äusserstes an Symbol- und Assoziationsfähigkeit ein. «Die Aufgabe, sieben Adagio's, wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten», schrieb er später – Bescheidenheit des Bescheidwissenden!

Knapp zehn Jahre später, auf der Reise nach London, hört er in Passau eine von seinem ehemaligen Kollegen Frierberth eingerichtete oratorische Fassung und nimmt diese, weil er es «besser gemacht hätte», zur Grundlage einer eigenen – zugleich wohl auch aus Sorge um das Fortleben eines ebenso geliebten, gewichtigen wie beängstigend stark durch seine Zwecksetzung geprägten Werkes (die gleichen Gründe, derentwegen er schon eine Streichquartett-Fassung eingerichtet und eine Klavierfassung korrigiert und toleriert hatte). Indes – Frierberth zu verbessern war leicht; Haydn zu verbessern oder auch nur ihm gleichzukommen war, trotz literarischer Mithilfe des hochgebildeten van Swieten, unmöglich. Sollte das aber nicht wundernehmen bei einer Musik, welche definitive Texte nicht nur voraussetzte, sondern dem produktiven Hader mit der Wortlosigkeit geradezu ihr Dasein zu danken scheint? – einer Musik, welche nun endlich hinzu- bzw. zurückgewinnen konnte, was ihr vordem vorenthalten war?

Haydn haben derlei Überlegungen gewiss ferngelegen, nicht nur, weil ästhetisches Räsonnieren ihm sowieso fernlag. Der die instrumentale Fassung zuvor komponiert hatte, musste, wie ungenau auch immer, durchaus wissen, inwiefern es hier nichts «besser zu machen» gab. Wer ihm, den opus-Charakter falsch relativierend, prinzipiell eine fromme Demut der schöpferischen Imperative vor den äusseren Zwecken zuschreiben will, darf für die Subtilitäten dieser Musik kein Ohr haben: Die erste Fassung bleibt die eigentliche. Die hat er sich denn auch zunächst, mit Freiräumen für die Gesangsstimmen, fast vollständig neu ausschreiben lassen, Wiederholungszeichen getilgt, recht schematisch Klarinetten eingefügt und gelegentlich für das zweite Hornpaar Posaunen. Ganz und gar aber gleicht, was er singen lässt, einem Anbau, der additiven Aufstockung eines fertigen Gebäudes. Demjenigen jedenfalls, der seine Erfahrungen mit der originalen Fassung wiederfinden und bestätigen will, ist das Wort immerfort im Wege, nicht nur in offenkundigen Disparitäten (wenn der Text die Moll-Dur-Klärung im «Hodie» ignoriert und gleichbleibt, im «Consummatum» über eine wichtige Zäsur gleichgültig hinwegläuft); in frömmelnden Allgemeinplätzen, welche als «O Herr, wir danken Dir» oder «Herr, wer sollte Dich nicht lieben» im Notenschrei des «Deus meus» schmerzlich fehl am Platze sind, weil sie dem Gepeinigten seine letzte Not und Verzweiflung wegschwatzen (welche dumme Hybris, ihm gerade hier in Glaubensfestigkeit den Rang ablaufen zu wollen!); in deklamationsbedingten Verformungen von Themen, z.B. des «Satio», oder in Banalisierung wie «und dann – neigt er – sein Haupt – und stirbt».

Nein, viel mehr noch ist das Wort schon als materielles Gebilde im Wege; in seiner Gegenständlichkeit und semantischen Eindeutigkeit versperrt es die Wahrnehmung einer musikalischen Struktur, welche es unendlich vielfältig – als Wortkörper, als prosodisches Modell, als Begriff oder Bild, als Assoziationsträger etc. – in sich eingesogen hat und reflektiert. Erst in zweiter Linie, weil Haydn ursprünglich den lateinischen Text zugrundegelegt hatte und nun einen deutschen

aufmontierte, ist das oktroyierte Wort ein anderes, zuweilen von hilflos redseliger Verlegenheit angesichts des von der Musik so vielschichtig beschwiegene Wortsinnes. Diese erscheint degradiert zu Einkleidung und Begleitung, vor der der Text, welcher auf solcher Musik bestenfalls akzessorisch schwimmen dürfte (aber wie?), allzuviel perspektivarmen Vordergrund installiert. Eine Okkupation findet statt, eine Überfremdung, ein unlauterer Wettbewerb, den jener Vordergrund, mit den Schwachheiten unserer rezeptiven Mechanismen verbündet, fast immer für sich entscheidet, und seis nur, weil das gesprochene Wort immer auch den mitbestimmt, der es spricht. Die chorisches Singenden können den Gekreuzigten nur zitieren und bestenfalls die Zuwendung wechseln – zu ihm, zur Maria, zu Gottvater. Vor allem können sie nicht mehreres zugleich. Sobald das musikalische Subjekt in realen Worten zu reden beginnt, legt es sich fest und opfert eine der Musik eigene Ubiquität, die bei den angesprochenen Positionswechseln ergänzt werden müsste: Wohl artikuliert das ausgedünnte Pizzikato im «Sitio» die Not des Dürstenden, hat das Fortissimo danach alle Züge eines Verzweiflungsausbruchs von Menschen, die man sich als zuvor von stummem Entsetzen gelähmt vorstellen darf. Dennoch schösse eine Deutung, die die Musik fensterlos in diese Semantik einschliessen wollte, weit über das Ziel hinaus, – weil in dem als Musik formulierten Aufblick zu dem Dürstenden etc. immer sich ein von solcher Zuordnung Unabhängiges erhält, weil die Zuwendung des musikalischen Subjekts zum einen nicht, wie beim real Redenden, die Abwendung vom anderen zwangsläufig mitbedingt. Würde man das musikalische Subjekt sich personalisiert vorstellen als das Psychische des Komponierenden, so könnte man hier mit Lukacz' «gedoppelter Mimesis» zu erklären fortfahren, möchte freilich zugleich der allzu trickreichen Metaphorik der mehrfach replektierenden Bilder entgegensetzen, dass Musik eine durchaus an Mystik angrenzende wechselseitige Bezogenheit von Subjekt und Objekt herzustellen vermag (wir *sind* teilweise der Gekreuzigte hier, die Wehklagenden dort, wenn wir das «Sitio» hören) in einer Vergegenwärtigung, die, weil sie keine Zeit kennt, innerhalb der real verrinnenden Zeit der Wiederholung bedarf als eines unabdingbaren Moments meditativer Vergewisserung. Deshalb kann und muss Musik wiederholen, ohne sich der Gefahr des Pleonasmus auszusetzen, wohingegen das als logisch-begriffliche Bestimmung die Gegenstände erledigende Wort, ist die eine Sache gesagt, zur nächsten fortgeht. Also kam Haydn nicht umhin, da er sich einmal auf die Kuppel mit den Analogien eingelassen hatte, im «Pater dimitte illis» etwa einen auch tonartlich neuen Seitensatz entsprechend mit einem neuen Text zu versehen («Ach, wir sind tief gefallen»); der aber hat mit dem «Herr, vergib ihnen. . .» gar nichts zu tun, welches indes musikalisch in dem gleicherweise neuartigen Seitensatz dennoch umkreist bleibt.

War es nur, um den Sängern eine Pause zu verschaffen, oder, um gegenüber Frieberth ein sehr eigenes Signet zu setzen, oder auch, um die Architektur des Ganzen zu differenzieren, dass Haydn eine zweite Introduction hinzukomponierte? – ein Rätselstück von sehr eigenem Ton (von hier könnte die Ergänzung der Posaunen ausgegangen sein), von dem es nur ein Schritt ist zum Mirabile der Wandlungsmusik in Beethovens *Missa solemnis*. Oder geschah es unter dem Zwang, an der veruntreuten Dimension etwas gutzumachen und der «tönenden Verschwiegenheit» das Geraubte zurückzuerstatten in dem Extremfall einer nun

eben nicht text- und themenbezogenen Musik? Dazu würde nicht schlecht passen, dass er sich mit der so rationell eingeleiteten Umarbeitung offenbar schwer getan, im Manuskript viel gestrichen, ausgekratzt, überklebt, überschrieben hat – dies möglicherweise denn doch ein sprechendes Zeugnis der Widersprüchlichkeit in dem Vorhaben, die sieben letzten Worte unseres Erlösers oratorisch zu zerreden.