



MUSIK
PETER
GÜLKE
UND
ABSCHIED

BÄRENREITER
METZLER

Peter Gülke

Musik und Abschied

Bärenreiter
Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

epdf-Version 2015

© 2015 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und
J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar

Umschlaggestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#)

unter Verwendung eines Fotos von Karoline Gülke

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: edv + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen

ISBN 978-3-7618-7025-9

DBV 113-01

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

Für D.

Peter Gülke ist Träger des »Nobelpreises für Musik« (*Ernst von Siemens Musikpreis*) und des *Sigmund-Freud-Preises* für wissenschaftliche Prosa der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung. Er wurde 1934 in Weimar geboren, wo er seit dem Tod seiner Frau wieder lebt. Peter Gülke wirkt als Dirigent, Musikwissenschaftler und Musikschriftsteller. Er war Kapellmeister unter anderem an der Staatsoper Dresden und Generalmusikdirektor in Weimar und Wuppertal und lehrte von 1999 bis 2004 an den Universitäten Zürich und Basel. Bei Bärenreiter/Metzler sind viele Bücher von ihm erschienen, zuletzt »Von Bach bis Beethoven. Streifzüge durch große Musik«.

Inhalt

| | |
|---|-----|
| <i>Am Abend zuvor</i> | 11 |
| 1 Schuberts Quintett | 12 |
| 2 Sie war gern in Kirchen | 15 |
| 3 Rettung durch András | 16 |
| 4 Weimarerische Todesmystik . <i>Der junge Bach</i> | 17 |
| 5 Davor und danach . <i>Reiner Kunze und Nelly Sachs</i> | 23 |
| 6 Nächtliches Totenamt . <i>Pierre de la Rue, Ockeghem, Brumel</i> | 29 |
| 7 Vox humana . <i>Totenrede auf Dietrich Fischer-Dieskau</i> | 35 |
| <i>Selbstgespräche I</i> | 44 |
| 8 Verbotener Enquist | 53 |
| 9 Trauermusik für große Damen und Herren | 55 |
| 10 Zwei Königreiche . <i>Bach und Friedrich der Große</i> | 67 |
| 11 Gryphius betet | 71 |
| 12 Zweimal Orpheus . <i>Monteverdi und Gluck</i> | 75 |
| 13 Tage des Zorns . <i>Zelenka, Mozart, Verdi</i> | 78 |
| 14 Sprachmächtige Sprachlosigkeit . <i>Ombra-Szenen</i> | 84 |
| 15 Ombra-Szene ohne Szene . <i>Mozarts »Jenamy«-Konzert</i> | 89 |
| 16 Eigener und ritueller Tod . <i>Pamina und Freimaurer</i> | 91 |
| 17 Transzendiertes C-Dur . <i>Gluck, Haydn, Beethoven</i> | 94 |
| <i>Selbstgespräche II</i> | 101 |
| 18 »Den Tod statuiere ich nicht« . <i>Goethe</i> | 104 |
| 19 Ewigkeit im Vergänglichsten . <i>Alte Motetten</i> | 114 |
| 20 Plädoyer und Gedenken . <i>Palestrinas »Missa Papae Marcelli«</i> | 116 |
| 21 Totengedenken unter Musikern . <i>Von Du Fay bis Kurtág</i> | 121 |
| 22 Zerbröselnde Themen . <i>Beethoven</i> | 143 |
| 23 »Todes-Erfahrung« . <i>Rilke</i> | 153 |
| 24 Im Teil das Ganze . <i>Rückblicke bei Beethoven, Schubert und Bruckner</i> | 156 |

| | | |
|----|---|-----|
| 25 | Totentänze? . <i>Mozart und Schubert</i> | 161 |
| 26 | Zerschnittenes Lied . <i>Schuberts »Leiermann«</i> | 168 |
| 27 | »Dass du nicht enden kannst, das macht dich groß« . <i>Schubert</i> | 170 |
| 28 | Musik oberhalb der komponierten – und Beethovens op. 131 | 174 |
| 29 | »In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn« . <i>Mozart und Strauss</i> | 186 |
| 30 | Hörbar und unhörbar tönendes Schweigen . <i>Nachklang und Coda bei Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms</i> | 189 |
| | Selbstgespräche III | 203 |
| 31 | Vorkammern der Ewigkeit . <i>Verschwiegene Melodramen der Dichter</i> | 209 |
| 32 | Zyklisch im Blick aufs Ende . <i>Schumanns »Kerner-Lieder«</i> | 214 |
| 33 | Keine Erlösung, nirgends . <i>Brahms' »Vier ernste Gesänge«</i> | 216 |
| 34 | Erinnerung, Heimweh . <i>Dvořáks Cellokonzert</i> | 218 |
| 35 | »Dass sie nicht allein seien« . <i>Brahms und Berg</i> | 222 |
| 36 | Musik für den eigenen Tod . <i>Du Fay, Josquin, Gombert, Gesualdo, Froberger, Schostakowitsch</i> | 229 |
| 37 | Frauen sterben anders . <i>Purcell, Janáček, Verdi</i> | 250 |
| 38 | »Mitleidig das Auge zu Marke erhebend« . <i>Tristans Liebestod</i> | 255 |
| 39 | Liebestod verfehlt | 262 |
| 40 | Vier Tode . <i>Mussorgsky</i> | 267 |
| 41 | In Musik voraussterbend? . <i>Tschaikowskys letzte Sinfonie</i> | 269 |
| | Selbstgespräche IV | 275 |
| 42 | Tod mit und ohne Verklärung . <i>Strauss und Mahler</i> | 285 |
| 43 | Mallarmés stille Musikantin | 291 |
| 44 | »Land, das ferne leuchtet«: Fahrkarten nach Orplid . <i>Duparc</i> | 294 |
| 45 | Mélisandes leiser Tod . <i>Debussy</i> | 298 |
| 46 | Ausfahrt ohne Ankunft . <i>Rimbaud und Britten</i> | 301 |
| 47 | Sterbeprotokolle . <i>Janáček und Hodler</i> | 302 |

| | | |
|----|---|-----|
| | <i>Selbstgespräche V</i> | 304 |
| 48 | Mahlers »Kindertotenlieder« | 311 |
| 49 | »Zu langsam« richtig . <i>Furtwängler, Fischer-Dieskau,</i> <i>Walter, Barenboim</i> | 314 |
| 50 | Spätwerk – und Mahlers letztes Adagio | 318 |
| 51 | Lob des Wiederhörens | 330 |
| 52 | »Im Abendrot« . <i>Richard Strauss</i> | 333 |
| 53 | Unkomponiertes Finale . <i>Bartóks Sechstes Streichquartett</i> . . | 338 |
| 54 | »Stets die Wahrheit« . <i>Schostakowitsch</i> | 342 |
| | <i>Ad finem</i> | 349 |
| | Register | 351 |
| | Dank | 362 |

Am Abend zuvor

Es hatte so gut ausgesehen, dass seine Hoffnungen noch einmal hoch hinausschossen. Die als letzte Rettung empfohlene Dialyse hatte sie wider Erwarten gut überstanden und danach, anders als in den Nächten zuvor, ruhig geschlafen. So berichtete die Nachtschwester, die alle halbe Stunde nach ihr gesehen hatte – und sie gegen Morgen tot fand, still weggegangen, ohne Spuren von Quälerei oder Kampf.

Obwohl ihm religiöse Rituale als Beschwichtigungen verdächtig sind, erschien ihm richtig, wie sie da lag: mit gefalteten Händen, offenem Mund, das wächserne Gesicht entspannt, auf dem Tischchen neben ihr der Blumenstrauß, den die Schwägerin gestern gebracht hatte, eine brennende Kerze, ein Kreuz.

Dann aber – Stille im Raum, eine Stille, wie er sie zuvor nur beim Tod der Eltern erlebt hatte, nun aber neu, Einbruch einer Welt ohne Widerhall. Keine Wahrnehmung dessen, was eingetreten war, auch nicht der gedämpfte Ton, in dem alle um ihn herum sprachen, minderten die Verzweiflung, das Anrennen dagegen, dass er das Geschehene begreifen müsse, sie sich entzogen hatte, er ihr kein Wort mehr würde sagen können, sie nicht mehr antworten werde. Es dauerte lange, bis man mit ihm reden konnte. Auf dem Gang warteten Leute, um das Bett ins Totenzimmer zu rollen.

Fortan sah er Unbegreiflichkeiten immer höher um sich aufwachsen – das Rätsel des Todes, mit dem Philosophen und Theologen sich ertragreich und aussichtslos herumschlagen, und das geliebte Geheimnis einer Frau, mit der er fast 60 Jahre lang »in Not und Freude« verbunden war.

1

Schuberts Quintett Damals erschrocken, erinnere ich genau, wie sie die Musik zum ersten Mal hörte – fast erstarrt, mal vornüber gebeugt, das Gesicht in den Händen vergraben, mal mich mit großen Augen anstarrend.

Obleich kurz vor Schuberts Tod entstanden, ist es keine einseitig tod-bezogene Musik, umso deutlicher indes vor dem Raster verschiedener Zeitarten aufgespannt. Musik braucht nicht explizit von Vergänglichkeit und Tod zu reden – das besorgen Anlässe und Texte –, um von ihnen zu handeln. »Meditatio mortis« hat sie Adam von Fulda in einem um 1490 geschriebenen Traktat genannt, möglicherweise des ambivalenten Genitivs bewusst: Im Genitivus obiectivus meditiert sie über den Tod, im Genitivus subiectivus meditiert als Musik der Tod selbst.

In Schuberts Adagio singen drei Mittelstimmen in einem breitgezogenen Klangband und überwiegend kleinen Intervallschritten, fast wie in alten Motetten als Choral in Langmensur, die die Töne so sehr dehnt, dass man das Melodieganze kaum realisiert. Zudem wandert es von der Grundtonart, dem vornehmlich mit Verklärung verbundenen E-Dur, rasch nach Fis-, bald auch nach D-Dur. Leicht erfassbare Achtelschleifen verbinden die »Haltetöne«, geben den melodischen Fluss wie nach Stauungen frei und beziehen ihre Eindringlichkeit wesentlich daher, dass auch unsere Erwartungen auf Fortgang angestaut waren, die Linie unser Ohr in die Spannung zwischen Verweilenwollen und Weitermüssen eingebunden hat. Kaum halten wir ihren Riesentem aus – umso weniger, als die erste Violine und das zweite Cello ein kleingliedriges Frage-und-Antwort-Spiel treiben, mithin zwei Zeitarten sich gegeneinander definieren, indem sie scheinbar wenig vermittelt nebeneinanderher laufen. Man könnte es eine approximative Verdeutlichung der antiken Begriffe »aion« (»Ewigkeit«) und »chronos« (»tickende« Zeitlichkeit) nennen.

Dass das Klangband und die erste Violine am Ende des ersten Teils einander antworten, den Abstand also verringern, hindert den explosiven Ausbruch aus der Spannung des Gegenübers nicht – ins Pandämonium eines Mittelteils mit hetzenden Sechzehnteltriolen, die einen

oktavierten, verzweifelt heulenden Gesang von erster Violine und erstem Cello vor sich hertreiben. Der kleine Sekundschritt, hier von e nach f, von der Verklärungstonart E-Dur ins düstere f-Moll – Schubert kannte ihn ähnlich aus Beethovens Streichquartetten op. 127 und 131 – hat sein Gewicht auch als Signatur der Nachbarschaft von seraphischer Schönheit und »des Schrecklichen Anfang«. Demgegenüber erscheinen Hinweise auf die Identität der Terztöne gis bzw. as und hier wie dort prägende Terzdurchgänge nahezu buchhalterisch. Beide Tonarten liegen mit vier Kreuzen bzw. vier Beenen entgegengesetzt gleich weit vom C-Dur der anderen Sätze entfernt. Noch das Ende des entfesselten Tobens, das mehrmals in leisen Passagen Kraft für den nächsten Ansturm sammelt, lädt die Beschreibung zu drastischer Bildlichkeit ein: Wie außer Atem gebracht, ermüdet es, stockt, röchelt, verlischt nahezu.

Am Echo vom Echo des letzten Seufzers rettet sich die Musik und findet zum ersten Teil zurück, in eine konvergierende Reprise insofern, als der »Choral« fast unbeirrt die alte Bahn zieht, die Phrasen im Dialog der Außenstimmen jedoch größer werden, zuweilen ineinandergreifen und den breitgedehnten Gesang der Mittelstimmen stellenweise heterophon umspielen. Wenn er »ppp« subdominantisch abtaucht, scheint die dialogisierende Arbeit getan, die Außenstimmen ziehen sich, punktierte Auftakte der Violine ausgenommen, ins Pizzicato und in eine Regelmäßigkeit zurück, die dem Choral stärker zugeordnet erscheint; ehe die erste Violine, nachdrücklicher schließend als vor dem f-Moll-Einbruch, zum Dolmetsch des Chorals wird – eben dort, wo Schubert in den Part der zweiten Violine das Trauer- und Todessignet des chromatischen Lamento-Abstiegs einträgt.

»Eigentlich kann ihr niemand widerstehen«, hat Louis-Ferdinand Céline von der Musik gesagt. »Was soll man denn mit seinem Herzen anfangen? – man verschenkt es gern und muß danach trachten, aus jeder Musik die ungeschriebene Weise, unsere Weise herauszuhören: das Lied vom Tod«. Wer so redet, setzt ein dichotomisches Verständnis von Tod und Leben voraus, dem Schubert im Quintett konsequent opponiert, indem er das Gegeneinander von selig singender Bejahung und schroffen Bedrohungen in allen Sätzen – Lehrstücken zum »Media vita in morte sumus« – immer neu und anders verfolgt. Die singenden Pas-

sagen stellen sich als je nach Situation und Satzcharakter eigenständige Emanationen ein und desselben Grundhabitus dar – stets engschrittig um zentrale Töne gewundene Melodien: Niederschlag der alle Stationen durchwirkenden »poetischen Idee«, des Singens über Abgründen. Ebenso brutal, wie das f-Moll-Appassionato ins Quasi religioso des E-Dur-»Chorals« einbricht, wird im ersten Satz auf die Kantilene wie mit Keulen eingeschlagen, besonders am Ende; innerhalb der explosiven Vitalität des Finales, die zur Charakteristik »Sieg des Lebens« einlädt, zieht die Kantilene als erinnerungshafter Durchblick, eine Fata Morgana, am Horizont vorüber.

Die fast epilogische Handhabung am Schluss mag auch als Reaktion auf die radikalste verstanden werden: im Scherzo, dessen aggressiv anspringender Lebenslust ein Abstieg in katakombenhaftes Dunkel gegenübersteht, wie er so selten komponiert worden ist – im Trio, wo eher ländlerisch Diesseitiges zu erwarten wäre. Schubert zeichnet Des-Dur vor, schreibt jedoch ein absteigendes, zwischen f-Moll und As-Dur hangelndes Unisono, das als As-Dur-Skala auf g ankommen müsste. Jedoch landet es auf ges; die Überraschung steigert der hier im Trio erstmals erscheinende, zudem satte Dreiklang.

Es ist, als ob die Musik in ein Loch fiele. Recht nahe liegt der Vergleich mit anderen Stellen, wo die Unbegreiflichkeit des Todes durch Fortschreitungen verdeutlicht wird, die außerhalb alles Erwartbaren liegen, der Tonsatz allen Halt zu verlieren scheint – im »Moro, lasso« aus Gesualdos Sechstem Madrigalbuch ebenso wie im fast wie ein Moll-Akkord klingenden Ces-Dur-Quartsextakkord am Ende des vierten der »Vier letzten Lieder« von Richard Strauss. Schubert bekräftigt Schock und Untertext durch die nachfolgende Moll-Eintrübung, die noch tiefer ins Dunkel hineintreibt – so weit, dass er enharmonisch umnotieren muss: Nach der Des-Dur-Kadenz im achten Takt des zweiten Teils ist das notierte cis-Moll eigentlich ein des-Moll, vier Takte später nach der notierten H-Dur-, eigentlich einer Ces-Dur-Kadenz das notierte h-Moll ein ces-Moll. Was für ein Glück, dass Schubert es am Ende des zweiten Teils in Des-Dur plagal abfängt, den Rückweg aus dem fast unbetretbaren Land gerade noch findet!

2

Sie war gern in Kirchen Nicht wegen des Gebetsgemurmels oder der Gesänge, bei denen die Gemeinde der Orgel regelmäßig hinterherschleppt – »hoffentlich hält der oben sich die Ohren zu«; eher wegen des Blicks schräg nach oben in die Vierung zu dem ins steinerne Gewölbe hereingeholten Himmel. Und wegen der Grabplatten, die teils flach liegen, teils später aufgerichtet worden sind. Da liegen oder stehen sie nun, eine Phalanx zunehmender Abstraktionen, von aufdringlichen Details bis zu fast gelöschten Stricheleien reichend – Bischöfe, Äbte, Krieger, Amtsherren mit ihren Insignien, Bürgersleute an der Seite feiertäglich aufgezügelter Frauen, vollplastisch-weltlich für die Fahrt nach drüben gerüstet, mit Ornaten, schweren Ketten, Helmen, Hauben, Rüschen, Stehkragen bis hin zu den Imponierbeutelchen der Landsknechte, als könnten sie all das in die Ewigkeit mitnehmen; andere mit abgewetzten Konturen, abgeschmirgelten Nasen, Hirtenstäben, nur mehr Andeutungen von allem, was einstmals vorragte und nicht standhielt; manche als flach geritzte Strichfiguren knapp kenntlich, einige nur noch erahnbar, in steinerne Anonymität zurückpoliert.

Jahrhundertlang haben Schuhe der Kirchgänger die Toten zunehmend in die Unkenntlichkeit geschoben und die Mimikry widerlegt, mit der sie für die große Fahrt und das Gedächtnis der Nachwelt präpariert worden sind. Angesichts so freundlich verzögerter Erosion braucht man sie nicht als Fußabtreter missbraucht zu finden.

Einmal, als wir herumgingen, war's besonders stimmig; da stellten wir uns vor, sie kröchen aus dem Verstummen heraus, tuschelten, redeten oder stritten miteinander. Doch wurden sie unterbrochen: Von oben ertönte die c-Moll-Passacaglia.

3

Rettung durch Andrés Gibt es etwas, das nicht vom Übrigbleiben redete, nicht mit Bezügen auf die Tote aufwarten könnte? Es rastet ein, bevor ich's bemerke – mir fast zu selbstverständlich, wie Befindlichkeiten, dann Gedanken es heranziehen, einsaugen und nahezu allem eine Schwere verschaffen, die es vordem nicht hatte. Sodass ich den Abstand zu denen kaum wahrnehme, die nicht gerade jemanden verloren haben. Vorsicht! Es gibt einen Hochmut von Trauernden – ich als Ausnahmefall geehrt durch den Hieb, der mir verpasst worden ist.

Abends im Bus auf dem Weg ins Konzert überfällt mich, wie stimmig es ist, dass ich gefahren werde, ich niste mich in der Konstellation ein. Soweit Winterschmutz und aufgemalte Reklamesprüche es erlauben, sehe ich durch die Fensterscheiben Ladenketten und Menschengetümmel, Autolichter, blinkende Ampeln usw. Leben zieht da draußen vorbei, von dem ich abgetrennt bin. Da jede Situation nach Rechtfertigungen angelt, fällt mir der Spruch der 80-Jährigen ein, der ich einst im Herbst den Garten umgegraben habe: Man müsse sehr alt werden, um Natur richtig zu begreifen, weil man von ihr nichts mehr will. Von denen draußen will ich nichts.

Eine Stunde später im Konzert ergreift es mich. Das übertragene Verständnis nährt sich aus dem konkreten: Ich habe mich greifen lassen. Andrés Schiff spielt die »Davidsbündlertänze« und die »Kreisleriana«, spielt Schumanns bekennnerischen Lebensüberschwang nahe am Anschein des hier und jetzt Entstehenden auf eine Weise hinein, die die Musik zur realsten aller realen Gegenwart macht – das jetzt Gegenwärtige eilends von anderem Gegenwärtigen verdrängt. Kaum bleibt Zeit, eine Gedächtnisspur zu sichern, bei einem Detail zu verweilen, zu memorieren. Genau das intendiert die Apotheose des Vorbei und Sonne-wieder, ihre Ungeduld erlaubt nicht einmal den kleinen Abstand, dessen es bedürfte, um das Vorbei als solches zu reflektieren. Thematische Bezüge, stimmige Aufeinanderfolge, Korrespondenzen, Architektur – geschenkt! Wen das interessiert, wer sich, sei's für Augenblicke, dem reißenden Strom verweigert und Eindrücke seitwärts abzulegen,

festzuhalten versucht, veruntreut den Sinn dieser Musik – und setzt sich zugleich einem Paradoxon aus: Sehr wohl lädt auch sie ein, aufgehalten zu werden. Damit wir die jubelnde, grausame Vergänglichkeit verspüren, an ihr authentisch leiden können, muss es uns um das Vergehende leidtun, muss an ihm ein Gran Unvergänglichkeit haften. Derlei »Verweile doch ...« nistete diesmal in jeder winzigen Verzögerung, in jedem geringfügig hinausgeschobenen Schlussklang, jeder liebevoll ziselierten Melodie. Für den nach Bezügen Süchtigen war es, noch im Furor, mit dem die Musik fortstürzte, ein Privatissimum in »Stirb und werde«.

Zugleich umgekehrt: Zu den schönsten Diesseitsmetaphern, unter anderem des Lindenbaums als des Ortes der Liebenden oder der Mondnacht mit sanft rauschenden Ähren, gehören auch die über den Bildrand hinausblickenden Konjunktive: Die »Zweige rauschten, / als riefen sie mir zu«, die Seele, die »weit ihre Flügel« ausspannte, »als flöge sie nachhaus«.

4

Weimarische Todesmystik Hört man in frühe Bach-Kantaten tief genug hinein, wird man an Deutungen vollends irre, die nach zugrunde liegenden Erlebnissen fragen. Wie oft, wie suggestiv geht hier »der Mensch mit Heimweh durch die letzte Angst« (Bloch), woher kennt ein 25- bis 30-Jähriger Gefühlslagen, stammen Erfahrungen, ohne die man diese Musik sich nicht vorstellen mag? Wäre in seinem Interesse nicht zu wünschen, dass er die mystisch intonierte Innigkeit der Dichtungen von Salomo Franck nicht in der Tiefe hätte erschließen, verlängern, ihr zu tönender Unmittelbarkeit hätte verhelfen können, wie er es getan hat? Dem dichtenden »Gesamnten Consistorial-Sekretär« waren immerhin drei Söhne gestorben, auch war er fast eine Generation älter als Bach. Bei dem, was im Zusammenwirken der beiden zustande kam, müssen innere, bekennnerische Veranlassungen umso mehr vermutet werden, als der selbst in religiösen Fragen autoritäre Herzog Wilhelm Ernst pietistischen Strömungen ungern mehr Einfluss gewährte, als sich ohnehin nicht vermeiden ließ.

Einerseits legt Bachs Musik die Frage nach jener vielleicht voreilig »pietistisch« genannten Todes-Kompetenz nahe, andererseits erscheint sie nur halbbrichtig gestellt: Es gibt eine Weisheit des Mediums, die nur innerhalb seiner zur Verfügung steht; nur in und über Musik erreichen Musiker Bereiche, die ihnen außerhalb unerreichbar sind – oft möchte man es für sie geradezu hoffen.

Jene Weisheit freilich darf man nicht eo ipso verfügbar denken, sondern als je neu aufscheinend, wo traditionell gewachsene Bedeutungen der Musik mit dem Erlebnisfundus derer zusammenkommen, auf die sie treffen. Ort und Möglichkeit der Konjunktion, Sprungbretter fürs Ineinander von Erlebnis und musikalischer »Erkenntnis« müssen je neu gebaut werden. Mögen noch so viele Topoi mitspielen – die gedämpfte Innigkeit der Flöten und Gamben oder die flutende Metrik im »Actus tragicus« (noch vor Weimar), diskret hinterlegte Cantus firmi und die still-selige Hingebung an die »süße Todesstunde« bleiben neu gefunden.

Die Frage nach der besonderen Kompetenz des jungen Bach lässt sich weder mit Hinweisen auf den Zeitgeist oder Francks Dichtung erledigen noch mit dem Allgemeinplatz, genial Begabte brauchten nicht erlebt zu haben, was sie darstellen, suggestiv Imaginiertes sei ohnehin oft stärker und wirklicher als was uns im »Dunkel des gelebten Augenblicks« begegnet. Insofern wiegt nicht schwer, dass die »süße Todesstunde« auf die am sechzehnten Sonntag nach Trinitatis fällige Geschichte vom Sohn der Witwe von Nain bezogen ist und man von Rollenprosa sprechen könnte.

Neben aller Bezauberung durch die direkt mitteilende Musik kommen wir dem – in Leipzig fortwirkenden – Mirakel der Stücke im Blick auf Disposition und Dramaturgie näher. In der Kantate »Der Himmel lacht, die Erde jubiliert« zum Beispiel konkurriert der Jubel ob der Auferstehung zunächst mit dem als »Jauchzet, frohlocket« ins »Weihnachtsoratorium« übernommenen »Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten« aus der Glückwunschkantate für die sächsische Kurfürstin, jäh Wechsel von Tempi und Stimmungslagen sorgen für weltlich-realistische Anschaulichkeit. Je stärker indes die Selbstreflexion des Gläubigen die Oberhand gewinnt, desto mehr reduziert Bach den äußeren Aufwand – mit Höhe- und Zulaufpunkt in der allein dem Sopran, der Oboe und

den Streichern gehörigen Arie »Letzte Stunde, brich herein«. Wer bei »Ich hatte viel Bekümmernis« überhört, dass die Bekümmernis – »ich hatte«! – der Vergangenheit angehört, mag erstaunt sein angesichts Bachs unbekümmerter Komposition der Worte. Wie mit dem Erstaunen rechnend eröffnet er die Fuge, als müsse zum Jubel ausgeholt werden, mit einem mehrmals angeschlagenen »ich«; freilich auch, weil sie zwischen kontrastierenden Sätzen steht: einer Sinfonia mit Oboe und Violine als zwei klagend wetteifernden Soli – einem Beginn, an den Bruckner in seiner Fünften Sinfonie angeschlossen haben könnte – und dem hierüber chromatisierend hinausgehenden Lamento von Oboe und Sopran in der Arie »Seufzer, Tränen, Kummer, Not«, die schon in der Sinfonia anklingt. Dergestalt exponiert er eine gewagte, unterschiedliche Affektlagen beanspruchende Dialogizität des Ganzen – wohl auch, um zu legitimieren, dass Jesus als Partner in ein Duett eintritt. Als Wagnis weist es auch der anschließende wiegenliedhafte Chor »Sei nun wieder zufrieden, meine Seele« aus, wenn Bach bei den Worten »Was helfen uns die schweren Sorgen, / was hilft uns unser Weh und Ach?« auf ein Zitat der zweiten Strophe des Chorals »Wer nur den lieben Gott lässt walten« einschwenkt. Erst danach hat erlörter Jubel freie Bahn.

Der Umgang mit Cantus firmi ist etabliert genug, um jene Selbstverständlichkeit zu begünstigen, mit der man Benennung mit Erklärung verwechselt, der Anspruch profilierter Lösungen mithin qua Zuordnung verkleinert wird: Wir haben eine Kategorie, einen Namen, bei denen die Sache unterkommt, und übersehen, was nicht unterkommt. Schon im 15. Jahrhundert begegnen Cantus-firmus-Behandlungen, bei denen kritischer Abstand zu deren Praktikabilität und Selbstverständlichkeit mitkomponiert scheint. So auch bei Bach: »Sei nun wieder zufrieden, meine Seele« gibt eines von etlichen Beispielen, bei denen satztechnisch die Distanz der »nicht-firmen« Stimmen zur Chormelodie so groß ist, dass von Kommentar, Ausschmückung oder Ähnlichem kaum gesprochen werden kann und wenig zum Eindruck fehlt, das Stück funktioniere auch ohne Cantus.

Hierauf freilich kann Bach es nicht angelegt haben – der Transzendenzbezug ist zu wichtig –, vielmehr auf eine Unmittelbarkeit des Singens und Sagens, die sich vom Symbolanspruch des Cantus abhebt und nicht

eigens als zugeordnet verstanden zu werden braucht. Das gilt für die Arie »Letzte Stunde, brich herein« mit dem Choral »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« in der Kantate BWV 31 ebenso wie für das in »Komm, du süße Todesstunde« mitgeführte »Herzlich tut mich verlangen / nach einem sel'gen End«, das am Ende – »Der Leib zwar in der Erden / von Würmern wird verzehrt« – im Choralsatz den Schlusspunkt setzt. So nahe in der Aussage die Texte, so groß der Abstand zwischen emblematischem Choral und direkt Sprechendem »Kommentar«.

Zum gläubig akzeptierten, gar ersehnten Tod gehören niedrige Schwellen, wiegenliedhaft besänftigte Übergänge nach drüben, tänzerisch gelöstes Entgegenjauchzen, bisweilen eine Mitte zwischen beidem, »Stirb in mir, Welt« in der – freilich nicht gesicherten – Kantate »Meine Seele rühmt und preist« (BWV 189), und ebenso, dass Bach die Musik gewissermaßen als Kundschafterin vorausschickt: In etlichen Sätzen spricht sie, oft als Solo-Instrument – meist Oboe – personifiziert, ausführlicher als der Singende, schiebt diesen gar in die Rolle des Stichwortgebers, so bei der Bitte, die letzte Stunde möge hereinbrechen, in der Kantate »Der Himmel lacht, die Erde jubiliert« (BWV 31), ganz und gar in zwei Arien der Kantate BWV 82 »Ich habe genug«.

Diese, in Leipzig zum 2. Februar 1727 komponiert, belegt die hier etwas pauschal so genannte »Todesmystik« als nicht nur weimarbezogen – weder örtlich noch zeitlich, nicht einmal für Bach selbst: der »Actus tragicus« entstand schon in Mühlhausen. Immerhin hat die »Meisterzeit in Weimar« (Heinrich Bessler) mit den durch Franck angeregten Inspirationen Befestigungen und Ergebnisse gezeitigt, für die etliche Wiederverwendungen von hier Komponiertem sprechen, unter anderem das für verschiedene Positionen erwogene, schließlich ans Ende des ersten Teils der »Matthäuspassion« gestellte »O Mensch, bewein dein Sünde groß«.

Während die zweite Arie der Kantate BWV 82 (»Schlummert ein, ihr matten Augen«) keiner weiteren Erklärung bedarf, hat die dritte mit dem zunächst töricht anmutenden »Ich freue mich auf meinen Tod« oft Verlegenheiten bereitet. Dass Bach jedoch mehr als ein Notopfer an den Text entrichtet hat, belegen neben dem jubelnd aufschießenden Vivace etliche rhetorische Verdeutlichungen: Koloraturen auf »freue«, jähe Fermaten-Aufenthalte bei »fallet sanft und selig zu«, blockierende Hemiolen

bei »Not, die mich noch auf der Welt gebunden«, gedehnte Melismen auf »gebunden«. Auch hätte er die Kantate nach dem Februar 1727 kaum viermal oder noch öfter wiederholt, wären jene Verlegenheiten die seinen gewesen.

Freilich bedarf der Text der dritten Arie eines Dolmetschs, als vom Evangelisten Lukas (2, 22 ff.) dem frommen Simeon in den Mund gelegt. Dem »war ein Wort zuteil geworden vom heiligen Geist, er solle den Tod nicht sehen, er habe denn zuvor den Christus des Herrn gesehen. Und er kam auf Anregen des Geistes in den Tempel. Und als die Eltern das Kind Jesus in den Tempel brachten, um ihm zu tun, wie es Brauch ist nach dem Gesetz, da nahm er ihn in die Arme und lobte Gott und sprach: Herr, nun lässt du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben den Heiland gesehen.« Die Arie gehört, wie die »matten Augen« der zweiten, als »Rollenprosa« dem sterbebereiten Simeon; uns gehört sie, anders als jene, nur auf dem Umweg über ihn. Bach setzt die Kenntnis des Umwegs voraus, also auch, dass man sich nicht gleich identifiziere mit dem weltflüchtigen »ach! hätt' er (der Tod) sich schon eingefunden ..., / da entkomm' ich aller Not, / die mich noch auf der Welt gebunden«.

Die vorausgegangene Arie bedarf keines Umwegs. Nicht einmal bedarf die Musik, um als Schummerlied wahrgenommen zu werden, der Worte des Singenden; der erscheint eher als Zaungast und bloßer Stichwortgeber. Was für ein Schlaf muss es sein, in den man auf solche Weise gewiegt wird, wie sehr muss der fürs Drüben Zuständige sich gedrunken fühlen, es entsprechend auszurichten! Auch die Satzweise sorgt für Zurückhaltung des Singenden; keine exponierte Anforderung zwingt ihn, nach vorn zu drängen, mehrmals verweilt er auf Haltetönen und lässt den Vortritt den Streichern und der Oboe, die Führung hat er, vom Continuo begleitet, nur in kadenzierenden Takten und den Rahmenteilern des Mittelstücks. Dieses nämlich fällt zwischendurch in den Beginn zurück, womit sich, bei Arien selten, eine rondoartige, überdies zentralsymmetrische Gliederung ergibt:

Ritornell – A – Ritornell / B – A' – C / Ritornell – A – Ritornell

Weil Ritornell und A-Teil streckenweise identisch sind, die Arie wie im Kreis geht, immer wieder in den Beginn zurückfällt, in ihn sich einspinnen will, wird sie, soweit das Nacheinander im Zeitlauf es zulässt, zum Kokon, zur tönenden, immer neu sich selbst hingeebenen Meditation.

Am Ende der »Matthäuspassion« rückt die Todesmystik das Geschehen vor einen größtmöglichen Horizont. »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen«, singen alle – auch die, die Jesus ans Kreuz genagelt haben, in effigie auch die Gemeinde: Choräle gibt es nun nicht mehr. Der »Abend, da es kühle war«, breitet mildes Licht über die Szene. Unterscheidungen der Genera – Rezitative, Turba-Chöre, Arien, Choräle – fallen fast dahin, die episch breite Arie »Mache dich, mein Herze, rein« gehört eher dem Tableau als dem, der »Jesum selbst begraben« will. Da das Gegenüber von Darstellung und Deutung verblasst, erübrigt sich die Frage, weshalb Henkersknechte, Pharisäer und Hohepriester, immerhin wie Judas Zuarbeiter des göttlichen Heilsplans, mitklagen dürfen und das jämmerliche, über Gebühr gehöhte »Herr, wir haben gedacht« als Entschuldigung ausreicht. »Mein Jesu, gute Nacht« als Refrain in dem von Solisten angeführten Rundgesang verdeutlicht nochmals, dass alle, wirklich alle Beteiligten sich »mit Tränen« niedersetzen und dem Toten »Ruhe sanft« nachrufen.

Dies überwältigend und gefährlich schöne Ende wäre als Ästhetisierung von Glaubensinhalten verdächtig, vergäße man, dass Versöhnung im Sinne der Kreuzestheologie alle und alles einbegreift und dass – anders als bei Johannes, der Jesus mit »Es ist vollbracht« zum Theologen seiner selbst macht – bei Matthäus einer stirbt, der in der letzten, höchsten Not keinen Halt bei Gottvater und dessen Auftrag findet: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?« Die ungeheure Coda der »Matthäuspassion« war auch vonnöten, um den Schrei des Gekreuzigten aufzuwiegen, jene Versöhnung heimzubringen, die ihm entglitten war – womit er das Menschgewordensein bis in die letzte Konsequenz durchlebt, den Tod, mit dem wir allein sind.

Davor und danach

Fern kann er nicht mehr sein,
der tod

Ich liege wach,
damit ich zwischen abendrot und morgenrot
mich an die finsternis gewöhne

Noch dämmert er,
der neue tag

Doch sag ich, ehe ich's
nicht mehr vermag:
Lebt wohl!

Verneigt vor alten bäumen euch,
und grüßt mir alles schöne.

In Reiner Kunzes dem eigenen 80. Geburtstag zugesprochenen Gedicht ist außer zwei epilogisch auslaufenden Versen der fünfte («mich an die finsternis gewöhne») der einzige, der das vierhebige Metrum (-/-/-/-) als Zeilenganzes ungestört wahrt. Es fällt nicht schwer, das zwischen Spruch und Strophenordnung schwebende Kleinod zu verschandeln, es versuchsweise ins Streckbett jenes Metrums zu zwingen – nicht, um es zu »enttarnen«, vielmehr, um einen latenten Hintergrund in den Blick zu bekommen, von dem aus Licht auf rhythmische Freiheiten, unregelmäßige »Takte« fällt, dank derer es zwingender, gebundener erscheint, als es in streng gebundener Sprache der Fall wäre:

Fern kann er nicht mehr sein, der Tod.
Ich liege wach, damit ich zwischen
Abendrot und Morgenrot
mich an die Finsternis gewöhne.
Noch dämmert er, der neue Tag,

doch sag ich, eh ich's nicht vermag;
Lebt wohl!
Verneigt vor alten Bäumen euch,
und grüßt mir alles Schöne.

Das ist grässlich. Beim zweiten und dritten Vers dieser Version knirscht es erheblich, im sechsten dürfte »mehr« nicht wegfallen, zudem lassen alle Verse vor »Lebt wohl!« außer »Abendrot und Morgenrot« am Anfang auch daktylische Skansion zu: /- -/-/(-). Diese Ambivalenz gibt dem Anfangswort besonderes Gewicht – im Jambus ist »Fern« leicht, im Daktylus schwer; ohnehin empfindet man das Gedicht als mit zwei Schwestern beginnend: »*Fern kann er ...*«. Nur in den beiden letzten Versen läuft der vierhebige Jambus unbehelligt geradeaus; insofern könnte man sie als Fluchtpunkt und Offenlegung jenes Hintergrundes deuten, wären sie nicht »Coda«, Vermächtnis, da mit »Lebt wohl« und dem einzigen Satzzeichen am Ende einer Strophe bereits das Schlusswort gesprochen scheint.

Andererseits nehmen sie den Tonfall des Anfangs auf. Die entspannte Diktion von »*Fern kann er nicht mehr sein, / der tod*« lässt für sich genommen nicht darauf schließen, dass es sich um ein Gedicht handelt; allmählich spricht sich der Dichter in dieses hinein. Am ehesten deutet das nachgestellte »*der tod*« auf gebundene Sprache hin, jedoch wäre es bei »*Fern kann der Tod nicht mehr sein*« aufgrund des dann möglichen, durchlaufenden Daktylus (/ - / - /) noch stärker der Fall. Das Schlüsselwort bedarf eines Anlaufs; wenn nicht nachgesetzt, käme der Tod zu selbstverständlich daher.

Die Coda der zwei Schlussverse steigert die Redeweise des Beginns, wobei die metrische Bindung die sanft ironische Tönung unterstreicht: Es müssen nicht unbedingt »alte Bäume« sein, vor denen wir uns verneigen sollen, sie stehen für vieles andere; und wenn wir »alles schöne« grüßen sollten, hätten wir viel zu tun. Das mit dunklen, letzten Dingen befasste Gedicht soll leicht enden, nahe bei Heines salopper Volte: »*Wenn du eine Rose schaust, / sag, ich lass sie grüßen*«, auch nicht weit weg von Hyperion-Hölderlins bekennender Schwere: »*Wenn du an mein Grab kommst ...*, auch die Bäume grüße und die fröhlichen Bäche, und lass, du Liebe! dir mein Bild dabei begen.«

Als reiche für den Tod der syntaktische Anlauf nicht aus, bekommt er eine eigene Zeile; dem Schlaflosen (»Ich liege wach«) wird die Nacht auch in der weitaus längsten, syntaktisch kompliziertesten Zeile lang; und das oben hypothetisch ins Versmaß gezwungene »Doch sag ich, eh ich's nicht vermag« muss gestört, zur stauenden Barriere aufgehöhrt werden, um dem »Lebt wohl!« Nachdruck und Gewicht einer Mündung, des eigentlich letzten Wortes zu verschaffen. An solchen Unebenheiten – Klopstock nannte es »körnigten Styl« – hat die Möglichkeit der glatteren, metrisch »einverstandenen« Formulierung untergründig teil.

Angesichts des Gegenstandes verwundert nicht, dass der Text sich in allegorisch dicht besetztem Terrain bewegt. Dem scheint unter anderem Rechnung getragen, wenn »abendrot und morgenrot« sich in die vierte Zeile drängen und sie zur sperrigsten, längsten machen, »abendrot« symbolisch prallvoll, »morgenrot« bis hin zu »leuchtest mir zum frühen Tod« kaum weniger, beides zusammen präjudiziert unter anderem durch Wilhelm Müllers »Vom Abendrot zum Morgenlicht / ward mancher Kopf zum Greise«. Und in der »finsternis«, an die das Ich des Gedichts sich gewöhnen will, treffen Schlaf und Tod sich in lang eingeübter Brüderlichkeit. Dies bestätigt der zögernd heraufkommende Morgen (»Noch dämmert er, / der neue tag«), als traue der Sprechende sich eine emphatische Begrüßung der Sonne, von Licht und Leben nicht mehr zu.

Wenn fühlbar aus normativen Strukturen herausgesprengt, sprechen Details eindringlicher; demgemäß liegen Trümmer des supponierten metrischen Gehäuses noch anderswo herum. Auch als Widerpart zu »Lebt wohl!« als dem einzigen anderen zweisilbigen Vers musste »der tod« von dem ersten abgetrennt werden, zudem findet er so deutlicher ein Klangecho bei »abendrot« und »morgenrot«; »noch« und »doch« signalisieren, dass sie innerhalb ein und derselben Strophe als zwei Versanfänge nebeneinander gestanden haben könnten; und die dichte Folge der Reimworte »tag«, »sag« und »vermag« trägt zum Imbroglia vor der Auflösung ins »Lebt wohl« wesentlich bei. Dass dieses als Quintessenz ungereimt für sich bleibt, ist kein Zufall – umso weniger, als andererseits die Leichtigkeit des Schlusses mit »schöne« befördert wird, weil »gewöhne« als Reimwort von fern aus der fünften Zeile herüberwinkt.

.

Musik in den Ohren der Sterbenden –

Musik in den Ohren der Sterbenden –
Wenn die Wirbeltrommel der Erde
leise nachgewitternd auszieht –
wenn die singende Sehnsucht der fliegenden Sonnen,
die Geheimnisse deutungsloser Planeten
und die Wanderstimme des Mondes nach dem Tod
in die Ohren der Sterbenden fließen,
Melodienkrüge füllend im abgekehrten Staub.

Staub, der offen steht zur seligen Begegnung,
Staub, der sein Wesen auffahren läßt,
Wesen, das sich einmischt in die Rede
der Engel und Liebenden –
und vielleicht schon eine dunkle Sonne
neu entzünden hilft –
denn alles stirbt sich gleich:
Stern und Apfelbaum
und nach Mitternacht
reden nur Geschwister –

In der Nähe von Sterbenden oder eben Gestorbenen leise zu reden mahnt jede Krankenschwester, nicht nur aus Pietät. Woher kommen Ahnung oder Wissen, dass jene uns noch hören, der Hörsinn zuletzt stirbt? Bei Nelly Sachs zieht »die Wirbeltrommel der Erde leise nachgewitternd aus«, nicht »ab«, war also nicht nur *um* die Sterbenden, sondern *in* ihnen; und sie geht wie selbstverständlich in die Musik der Sterne über, »harmonia caelestis« im Sinne der Alten. Die fließt »nach dem Tod in die Ohren der Sterbenden« – gegen den Einwand, Sterbende seien noch nicht tot.

»Nach dem Tod« hätte Nelly Sachs weglassen können; strikte Trennung von Hier und Drüben indes, das »Messer zwischen Leben und Tod« duldet sie nicht. Die Rede von »dunklen Sonnen« macht deutlich, dass »Israels Leib ... aufgelöst in Rauch« auch ins Jenseits hineinweht; andererseits zweifelt sie selbst beim ermordeten Bräutigam nicht daran, dass »diese Erde keinen ungeliebt von hinnen gehen läßt«, dass der Tod uns in »die göttlich entzündete Geometrie des Weltalls« hinübergeleitet.

Wie sehr begreift sie Musik als Teil des anderen Lebens, gar als dieses selbst? Drüben, »nach Mitternacht«, sind alle Gestorbenen, ist alles Gestorbene füreinander »Geschwister«. Muss man den Gedankenstrich am Ende der letzten Zeile als hinter diese Gewissheit schüchtern gesetztes Fragezeichen lesen?

Jener Glaube wäre zynisch verkleinert, sähe man in ihm vornehmlich die Trostzuflucht einer Frau, die nie verwunden hat, den Schrecken des Judenmords entgangen zu sein, nie weitab war von den Konsequenzen derer, die es nicht ertrugen: Tadeusz Borowski, Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan, Peter Szondi. Fast alle Angehörigen hat sie in den Vernichtungslagern verloren und 1961 um Gnade für Eichmann gebeten. »Melodienkrüge« füllen sich ihr sogar im »abgezehrten Staub«.

Damit prallt sie im Blick auf »selige Begegnung« auf ein Schlüsselwort. »Staub, Rauch, Asche sind ... immer gegenwärtig« (Enzensberger); Staub kann sich seligen Begegnungen öffnen und »sein Wesen auffahren« lassen. »Unser Gestirn ist vergraben in Staub«, heißt es in einem anderen Gedicht; dennoch weiß sie den Stern der Erlösung leuchten. »Es gibt und gab und ist mit jedem Atemzug in mir der Glaube an die Durchschmerzungen, an die Durchseelung des Staubes als eine Tätigkeit wozu wir angetreten«, schreibt sie am 9. Januar 1958 an Celan; »ich glaube an ein unsichtbares Universum, darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen. Ich spüre die Energie des Lichts, die den Stein in Musik aufbrechen läßt.« In ihrem bekanntesten Gedicht wird »Israels Leib ... aufgelöst in Rauch« von einem Stern empfangen, »der schwarz wurde«. »Oder war es ein Sonnenstrahl?«, fragt sie dennoch.

Fliegender, sehnsüchtig singender Sonnen, geheimnisvoller Planeten, der Wanderstimme des Mondes ist sie so sicher, dass ihre Rede sich von deren Schwingungen anstecken lässt, wie in einem Exordium vorbereitet schon im ersten Vers: »Musik in den Öhren der Stérbenden«. Danach klingt »die *singende Séhnsucht* der *fliegenden Sónnen*« wie eine jubelnde Steigerung, als bedürften die Worte beflügelnder Vorstellungen, um daktylisch abzuheben – »Musik«, die gegen das Gewicht und die Kontur der Worte bzw. Bilder immer neu hergestellt werden muss. Bei »in die Öhren der Stérbenden fließen« hat der Daktylus nochmals freie Bahn.

»Staub« verändert Ton, Sprechweise und Syntax. Vor der letzten Zeile der ersten Strophe stand in sieben Zeilen ein unvollständiger Satz, ein wie ungeduldig von einer Jenseitsvorstellung zur nächsten forteilendes Sprechen. Nun, da das beladene Wort gefallen ist, wird es wiederholt, als müsse das Gedicht sich seiner und seines Bedeutungsumkreises versichern. So kommt es, dreimal an »Staub ..., Staub ..., Wesen« anschließend, zu kleinteilig zerpflückter, wie überstürzt gesprochener Syntax. Nachdem schon die erste Strophe dringlich deklamiert erschien, mutet die zweite atemlos an, aufgefangen endlich im weit ausschwingenden »*eín*mischt in die *Réde* der *Éngel* und *Líebenden*«, sodann abgebremst im trochäischen »*únd vielleicht schon eíne dúnkle Sónne néu entzúnden hílft*«.

Dies liegt im Vorfeld der großen Kadenz, einer Doxologie, des feierlich zelebrierten Schlusschorals, nun weitab von metrischen Benruhigungen. Dem in diesem Gedicht einzig vollständigen Satz und dem Gleichschritt der vier Zeilen fügt sich, zusammengezogen aus »es stirbt sich« und »alle sterben gleich«, auch die erste:

(Denn) *álles stírbt sich gíeich:*
Stérn und Ápfelbáum
únd nach Míttérnách
rédién nír Geschwíster –

Der Eindruck getragener Feierlichkeit erklärt sich aus jenem inneren Tempo, das von der Dichte, dem Eigenprofil der Bilder und Begriffe ebenso bestimmt wird wie vom Metrum und von klanglichen Valeurs – etwa der »singenden Sehnsucht der Sonnen«. Am Ende hat das Gedicht sein Flussbett gefunden. Hier ganz und gar, wie überall in Dichtungen der Nelly Sachs, wird gebetet.

6

Nächtliches Totenam Er sitzt im Dunklen und hört die »Missa pro defunctis« von Pierre de la Rue, einem der in Europa weit herumgekommenen Niederländer, zeitweise im Dienst Kaiser Maximilians, später Favoritmusiker von dessen Tochter Margarete. Die nachtschwarze Dunkelheit der tiefen Lagen – vom Bass wird mehrmals das große C und das Contra-B verlangt – verträgt sich gut mit der Dunkelheit im Zimmer, im Streulicht entfernter Straßenlampen treten die Gegenstände nur schattenhaft hervor. Obwohl das »Dies irae«, die geballte Ladung augustinischer »Logik des Schreckens«, ausgespart ist, bleibt die Musik auf weiten Strecken schroff und ungefällig, seraphisch aufgehellte Wohlklänge sind selten. Hierzu würde gut passen, was der häufig angestrengte Ausdruck Singender auf Bildern von damals nahelegt: dass sie anders, »kehliger« sangen als heute, möglicherweise weitab von den Klangbädern, mit denen manche Ensembles sich und uns den Zugang zu jener Musik erleichtern.

Nichts beleidigt ihn derzeit mehr als Weichspül-Theologie unter anderem im Kielwasser von falsch verstandenem Schleiermacher, die alles Kierkegaard'sche »Furcht und Zittern« wegkratzt, an die entsetzlichste Hinrichtungsart mit Lobpreisungen eines barmherzigen Gottes herandrängelt und im Nazarener-Kitsch, der Butzenscheiben-Frömmigkeit cäcilianischer Musik manch schlimme Blüte trieb. Sein Großvater, berichtete die Mutter, habe in der Kirche, sonst als Vorsänger die Gemeinde anführend, bei »Mein Mund, er träuft zu jeder Zeit / von süßem Sanftmutsöle« aus Protest pausiert.

In Pierre de la Rues Requiem fließt kein Sanftmutsöl. Insgesamt hält sich der musikalische Satz eng an die liturgischen Vorlagen und beansprucht, wie meisterhaft immer gefügt, wenig für sich – große Kunst, die nicht primär Kunst sein soll. Vermutlich sind gregorianische Melodien damals nicht nur von Eingeweihten als Hintergrund mitgehört, Polyphonie vornehmlich als direkte Verlängerung und schmückende Ausfaltung, als Predigt wahrgenommen worden; enge Imitationen in Duo-Passagen erwecken den Eindruck, dass um die Wette gepredigt

wird, man einander ungeduldig ins Wort fällt. Weil der Text nicht ungestört fortläuft, erzwingen sie besondere Aufmerksamkeit. Bei Trauermusik mag die Empfindlichkeit gegenüber luxurierender Polyphonie besonders groß gewesen sein.

Welch eine Dramaturgie beim Wechsel zwischen einem Sänger, zweien oder allen! Zu Beginn hält der Komponist die Schwelle zwischen dem Anruf des Rezitanten – nur das Wort »Requiem« – und dem Einstieg des Chores so niedrig wie möglich, indem er die Stimmen direkt an die liturgische Melodie anschließen und nacheinander einsetzen lässt – leise daherkommende Verzweigung ein und desselben. Zeit zu kontrastischer Entfaltung hat die Musik nicht, weil »et lux perpetua« griffig formuliert und paarig imitiert gesungen werden soll – Trittbrett zu weit ausholenden, die Lichtverheißung auf unterschiedliche Weise wiederholenden Verflechtungen. Fast ließe sich von einer Exposition der Konstellation von Vorsänger und – mehrfach gestaffeltem – Tutti sprechen. Jener holt den Chor mit »Te decet hymnus, Deus, in Sion« (Dir, Gott, gebührt ein Loblied in Sion) aus der Feier des »ewigen Lichts« zurück; dem aber antwortet das Tutti und verstärkt die Aussage mit »Et tibi reddetur votum in Jerusalem« (Dir erfülle man das Gelübde in Jerusalem). Wenig später akzentuiert es die Eindringlichkeit des »Exaudi« (erhöre) durch akkordischen Gleichschritt, erstmals und im ersten Satz nur hier.

Im Offertorium baut La Rue die beiden auf »Quam olim Abrahae« zulaufenden Komplexe ähnlich auf, beide Male als große Steigerungen, mit imitierenden Duo-Passagen beginnend, die – wiederum niedrige Schwelle – direkt an den Rezitanten anschließen; nach dessen »Domine Jesu Christe« will das obere Stimmpaar beim ersten Mal das preisende »Rex gloriae« für sich, beim zweiten Mal redet das tiefe Stimmpaar für alle mit der Bitte, der Herr möge Opfer und Gebete annehmen »für jene Seelen, deren Gedenken wir heute feiern («pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus»). Die erste Steigerung läuft auf das – wieder akkordisch-eindringlich deklamierte – »repraesentet« zu: Der heilige Michael möge sie ins heilige Licht »geleiten«; in der zweiten verdichtet sich die Polyphonie nach den Duo-Passagen, kulminiert in den taktweise gestuften Einsätzen bei »in requiem sempiternam« und mündet in ekstatische Wiederholungen von »gaudere«, der Vorausschau auf ewige Freuden.