



MUSIK
PETER
GÜLKE
UND
ABSCHIED

BÄRENREITER
METZLER

|3| **Peter Gülke**

Musik und Abschied

Bärenreiter
Metzler

|4| 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.

Hinweise zur Zitierfähigkeit und Register-Benutzung

Diese epub-Ausgabe ist zitierfähig. Um dies zu erreichen, ist jeweils der Beginn einer Seite mit |xx| gekennzeichnet. Bei Wörtern, die von einer zur nächsten Seite getrennt wurden, steht die Seitenzahl vor dem im epub zusammengeschrriebenen Wort.

Sofern im Register Seitenzahlen genannt sind, beziehen sich diese auf die Printausgabe. In dieser epub-Ausgabe führt ein Link zum Beginn der entsprechenden Textstelle.

eBook-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

ISBN 978-3-7618-7024-2

DBV 113-08

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

eBook-Produktion: [Zeilenwert GmbH](#), Rudolstadt

|5| Für D.

[6] **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

Titel

Impressum

Der Autor

Am Abend zuvor

- 1** Schuberts Quintett
- 2** Sie war gern in Kirchen
- 3** Rettung durch András
- 4** Weimarische Todesmystik . *Der junge Bach*
- 5** Davor und danach . *Reiner Kunze und Nelly Sachs*
- 6** Nächtliches Totenamt . *Pierre de la Rue, Ockeghem, Brumel*
- 7** Vox humana . *Totenrede auf Dietrich Fischer-Dieskau*

Selbstgespräche I

- 8** Verbotener Enquist
- 9** Trauermusik für große Damen und Herren
- 10** Zwei Königreiche . *Bach und Friedrich der Große*
- 11** Gryphius betet
- 12** Zweimal Orpheus . *Monteverdi und Gluck*

- 13 Tage des Zorns . *Zelenka, Mozart, Verdi*
- 14 Sprachmächtige Sprachlosigkeit . *Ombra-Szenen*
- 15 Ombra-Szene ohne Szene . *Mozarts »Jenamy«-Konzert*
- 16 Eigener und ritueller Tod . *Pamina und Freimaurer*
- 17 Transzendiertes C-Dur . *Gluck, Haydn, Beethoven*

Selbstgespräche II

- 18 »Den Tod statuieren ich nicht« . *Goethe*
- 19 Ewigkeit im Vergänglichsten . *Alte Motetten*
- 20 Plädoyer und Gedenken . *Palestrinas »Missa Papae Marcelli«*
- 21 Totengedenken unter Musikern . *Von Du Fay bis Kurtág*
- 22 Zerbröselnde Themen . *Beethoven*
- 23 »Todes-Erfahrung« . *Rilke*
- 24 Im Teil das Ganze . *Rückblicke bei Beethoven, Schubert und Bruckner*
- 25 Totentänze? . *Mozart und Schubert*
- 26 Zerschnittenes Lied . *Schuberts »Leiermann«*
- 27 »Dass du nicht enden kannst, das macht dich groß« .
Schubert
- 28 Musik oberhalb der komponierten - und Beethovens op.
131

- 29** »In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn« . *Mozart und Strauss*
- 30** Hörbar und unhörbar tönendes Schweigen . *Nachklang und Coda bei Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms*

Selbstgespräche III

- 31** Vorkammern der Ewigkeit . *Verschwiegene Melodramen der Dichter*
- 32** Zyklisch im Blick aufs Ende . *Schumanns »Kerner-Lieder«*
- 33** Keine Erlösung, nirgends . *Brahms' »Vier ernste Gesänge«*
- 34** Erinnerung, Heimweh . *Dvořáks Cellokonzert*
- 35** »Dass sie nicht allein seien« . *Brahms und Berg*
- 36** Musik für den eigenen Tod . *Du Fay, Josquin, Gombert, Gesualdo, Froberger, Schostakowitsch*
- 37** Frauen sterben anders . *Purcell, Janáček, Verdi*
- 38** »Mitleidig das Auge zu Marke erhebend« . *Tristans Liebestod*
- 39** Liebestod verfehlt
- 40** Vier Tode . *Mussorgsky*
- 41** In Musik voraussterbend? . *Tschaikowskys letzte Sinfonie*

Selbstgespräche IV

- 42** Tod mit und ohne Verklärung . *Strauss und Mahler*
- 43** Mallarmés stille Musikantin
- 44** »Land, das ferne leuchtet«: Fahrkarten nach Orplid .
Duparc
- 45** Mélisandes leiser Tod . *Debussy*
- 46** Ausfahrt ohne Ankunft . *Rimbaud und Britten*
- 47** Sterbeprotokolle . *Janáček und Hodler*

Selbstgespräche V

- 48** Mahlers »Kindertotenlieder«
- 49** »Zu langsam« richtig . *Furtwängler, Fischer-Dieskau,*
Walter, Barenboim
- 50** Spätwerk - und Mahlers letztes Adagio
- 51** Lob des Wiederhörens
- 52** »Im Abendrot« . *Richard Strauss*
- 53** Unkomponiertes Finale . *Bartóks Sechstes*
Streichquartett
- 54** »Stets die Wahrheit« . *Schostakowitsch*

Ad finem

Register

Dank

|11| **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.

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.

Obgleich kurz vor Schuberts Tod entstanden, ist es keine einseitig todbezogene 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 Riesenatem 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 |13| oktavierten, verzweifelt heulenden Gesang von erster Violine und erstem Cello vor sich hertreiben. Der kleine Sekundschrift, 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 [14] Passagen 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 fiel. 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!

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 flachliegen, 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 aufgezümter 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, abgeschmirkelten 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.

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. András Schiff spielt die »Davidsbündlertänze« und die »Kreisleriana«, spielt Schumanns bekennerischen 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 Sonie-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, [17] 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 »Gesamten 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, bekennende 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.

|18| Einerseits legt Bachs Musik die Frage nach jener vielleicht voreilig »pietistisch« genannten Todes-Kompetenz nahe, andererseits erscheint sie nur halbrichtig 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 [19] 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 erlöster 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 Choralmelodie 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 [20] 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 »Matthäuspasion« gestellte »O Mensch, beweine deine 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 |21| 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 Anregung 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 Schlummerlied 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 gedrungen 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

|22| 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