

Haydn: Die 7 Worte des Erlösers am Kreuz

Aufgeklärter geht es nicht

Mit Haydns „7 Worten des Erlösers am Kreuz“ die Tätigkeit einer Singakademie zu beginnen, ist – wengleich durch die Vorarbeit und Planung meiner Mitarbeiterinnen und Mitstreiter zustande gekommen – Bekenntnis und Verpflichtung.

Bekenntnis nicht nur zum Inhalt des Werkes, sondern vor allem auch zu seinem Anspruch: es kann ohne Zweifel zu den tiefgründigsten Kompositionen der Chorliteratur gezählt werden.

Und Verpflichtung, weil es ganz im Geist unseres Namens nicht nur um das Singen geht, sondern im weitesten Sinne um das Gestalten, um das Wissen, Erfassen und Erfühlen einer Kunst, die uns tief ergreift und deren Gehalt zeitunabhängig fortwirkt.

Verwirrende Entstehungsgeschichte

Haydns Opus – in Dresden seit langer Zeit nicht aufgeführt – ist ein Werk, dessen Entstehungsgeschichte verwirrend und teilweise auch nicht völlig zu rekonstruieren ist. 1785 erhielt er den Auftrag, für eine Kirche in Cádiz eine meditative Karfreitagsmusik zu schreiben. „Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. ... Dieser Darstellung musste meine Composition angemessen seyn. 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...“

So informiert uns Haydn über die Entstehung des Werkes, das zunächst als Orchesterfassung entworfen wurde. Später stellte er selbst die Fassung für Streichquartett her, die häufiger aufgeführt wird.

Unklar ist die Lage zur Oratorienfassung: auf einer Reise nach England unterbrach er 1794 in Passau die Fahrt, wo schon damals die größte Kirchenorgel Europas stand. Der Chorleiter, Kammerrat und erzbischöfliche Kapellmeister Joseph Frierberth hatte eine Chorbearbeitung des Stückes verfertigt, von der Haydn ein Exemplar mitnahm und später meinte, er hätte die Singstimmen besser geführt. Aus Passau stammt wohl auch die erste Textfassung, die von Baron Gottfried van Swieten später noch geglättet wurde. Was nun Haydn wirklich selbst neu gefaßt, was von Frierberth übernommen hat, bleibt letztlich unergründlich – in einer Zeit raschen Komponierens für Feste oder Feiertage aller Art gab es kein Denken an das Werk für die Ewigkeit.

Es liegt die Abschrift eines Autographs vor, die auf Haydn zurückgeführt werden kann. Allemal ist die Orchesterfassung aus seiner Feder – wie vor allem die Musik an sich, ihre Idee, ihr genialer formaler Entwurf.

Antwort der Gemeinde

Neuere musikwissenschaftliche Auseinandersetzungen (so die im Laaber-Verlag erschienene Anthologie „HAYDN und seine Zeit“) beklagen verschiedene Verluste der Oratorienfassung: der Autor Ludwig Finscher verweist z.B. auf die Tatsache, daß die ursprünglichen Motivkonstruktionen auf die lateinischen Texte der 7 Worte zurückzuführen sind. Dies wird durch die Neufassung (Swietens Text ist in Deutsch) teilweise geopfert, „und damit selber neutralisiert, teils durch affektstarke, aber dem ursprünglichen Kontext fremde Worte ... in eine andere Richtung gelenkt und festgelegt.“ („HAYDN und seine Zeit“, Laaber-Verlag, 2002, S. 328) Finscher beklagt den Verlust des in der Orchesterfassung vorhandenen „offenen Meditations-Horizontes“ und konstatiert, mit der Textierung gehe sogar eine Trivialisierung einher. Finscher erklärt den großen Erfolg des Werkes im 19. Jahrhundert aus diesem Zusammenhang heraus: die Oratorienfassung „verlangte keine Anstrengung des Intellekts, keine Verbindung von meditativem und strukturellem Hören, sondern lud zur gefühlhaften Identifikation mit dem Text durch das Medium der Musik ein.“

Es seien diese 'Vorwürfe' hier weitgehend kommentarlos hingestellt – den Menschen des 19. Jahrhunderts pauschal Faulheit des Intellekts und mangelnde Fähigkeit zum strukturellen Hören zu attestieren, halte ich für ebenso falsch wie umgekehrt der Moderne eben dieses Hören zuzusprechen. Auf welchem Humus wären dann Schumann, Brahms, Bruckner oder Mahler gewachsen?

Gewichtiger scheint mir aber das Argument zu sein, daß in der Oratorienfassung generell eine Umwertung inhaltlicher Art stattfindet, die Finscher offenbar entgeht.

Eingeleitet werden alle Sätze – außer dem 5. – von einer im Stile einer Psalmodie vorgetragenen Sentenz dessen, worum es eigentlich geht: Jesu Wort in einer Art Zeitlupe. Wie unter dem Vergrößerungsglas und ohne alle emotionale Wertung, musikalisch entkleidet allen Beiwerks, wird der Kern der Botschaft in den Mittelpunkt gerückt. Nur beim kurzen „Mich dürstet“ verzichtet Haydn auf die Voranstellung – dafür steht an dieser Position ein „Introduzione“ benanntes Zwischenspiel.

Nachdem solcherart Jesu Wort wie in einem Brennglas betrachtet worden ist, gerät die jeweils folgende Sonate zur Antwort der christlichen Gemeinde – eine Deutung, die m.E. nichts mit „gefühlhafter Identifikation“ oder dergleichen zu tun hat.

Wir sollten uns selbst ein Bild machen und über Verlust und Gewinn der Oratorienfassung keine Rechnung anstellen.

Kreuzesform - Kreuzes motive

Wenn Haydn von sieben Adagio-Sätzen spricht, so täuscht das: in Wahrheit sind es neun, nämlich noch eine Introduction für Orchester und ein ebenso „Introduzione“ genanntes Zwischenspiel vor dem 5. Wort (für die Oratorienfassung neu komponiert und damit den Anspruch dieser Fassung zusätzlich untermauernd!). Das einzige Presto steht am Schluß und ist mit „Il Terremoto“ überschrieben – Das Erdbeben.

Bereits die Großform trägt somit die Gestalt eines Kreuzes: das Bläser-Largo zwischen Teil 4 und 5 kreuzt nahezu in der Mitte (wohl eigentlich mehr im Goldenen Schnitt) das Oratorium und teilt die Worte in 4 davor und 3 danach.

Davor:

„Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!“

„Fürwahr, ich sage dir, heute wirst du bei mir im Paradiese sein!“

„Frau, hier siehe deinen Sohn, und du, siehe deine Mutter!“

„Mein Gott, mein Gott! Warum hast du mich verlassen?“

Danach:

„Mich dürstet.“

„Es ist vollbracht!“

„Vater! in deine Hände empfehle ich meinen Geist!“

Auch im Motivischen spielt die Kreuzesform eine herausragende Rolle; bereits das Anfangsmotiv illustriert neben dem Kreuz wohl recht eindeutig die Nägelschläge, mit denen Christus ans Holz geschlagen wird.

Die Sprache der Tonarten

Neben der Sonatenform der einzelnen Sätze ist besonders die Tonartendramaturgie von erlesener Exklusivität. Die Einleitung steht in d-moll und läßt nach den Kreuzeschlägen Assoziationen aller Art zu: Aufschrei, Seufzer, Bitte... Haydn bindet dies alles sinfonisch ein und hebt dadurch jede möglicherweise illustrierende Geste auf die Ebene einer höheren Abstraktion.

Ins milde B-dur ist danach das 1. Wort gesetzt, beginnend mit dem (Herz?-)Klopfen der Celli/Bässe und in der Fortsetzung offenkundig inspiriert vom Gedanken bzw. dem Anruf des Vaters „der Liebe“ und des Vaters „im Himmel“! Bei den Worten „Ach, wir sind tief gefallen“ 'verstrickt' sich der Satz gleichsam in komplizierte Polyphonie und Harmonik.

Im c-moll-Satz des 2. Wortes fällt neben der C-dur-Wendung am Ende besonders das in Es-dur gesetzte „heut wirst du mit mir im Paradiese sein“ auf: Es-dur, die Tonart der Weisheit, des klassischen Ebenmaßes, der Mozartschen Zauberflöte wie übrigens auch die Tonart der Freimaurer. Damit baut Haydn auch eine Brücke zum 7. Wort. Das apotheotische C-dur am Ende des Satzes bezieht das DU auf das ICH der Gemeinde und spricht deutlich von der Hoffnung, mit der Einladung ins Paradies mögen auch wir gemeint sein.

Dem antwortet im 3. Wort eine Vision: „empfiehl uns deinem Sohn, o Mutter!“. Das E-dur verweisen manche Exegeten bei Haydn in den Zusammenhang von Kühle oder gar Kältheit. Demgegenüber stehen Stücke wie die Sarastro-Arie (ZAUBERFLÖTE, Mozart), Fiordiligi-Arie und 'Winde-Terzett' (COSI, Mozart), Leonores Arie in Beethovens Fidelio bis hin zur viel späteren Agathen-Arie im FREISCHÜTZ Webers. In E-dur werden in all diesen Werken Visionen formuliert – oft kurz vor deren Zusammenbruch... (einzig Leonore bekommt die ihre erfüllt!). So bleibt auch hier in Haydns Oratorium die Bitte an die Mutter in einer eigentümlichen Schwebung und das Unerfüllbare oder Unverdiente dieses Wunsches ist mitkomponiert – notabene in einer Tonart mit 4 Kreuzen.

Gänzlich ins Trostlose führt uns das sekundverwandte (und damit äußerst ferne!) f-moll (nunmehr 4 B-Vorzeichen!) der 4. Sonate. Motivisch kurzatmig, pausen-durchsetzt, mit überraschenden synkopierten Einsätzen und zwei improvisierenden Ausbruchsversuchen der Violinen – vielleicht das kühnste Stück des ganzen Zyklus, das in völliger Resignation endet und zum f-moll zurückkehrt. Die andeutungsweise 'lichte' Vision der 3. Sonate zerschellt im grauenvollen Dunkel der vierten.

Das a-moll des Zwischenspiels spannt den Bogen zum d-moll des Vorspiels, verarbeitet in Anklängen (Finscher: „auf geisterhafte, analytisch kaum greifbare Weise“, a.a.O., S. 330) Motive der 7 Sonaten und ist ein selbst für Haydn unerhört kühnes Stück. Nicht uninteressant für den weiteren Verlauf dürfte die 'Neutralität' der Tonart sein: wie C-dur atmet a-moll – beide ohne jedes Vorzeichen – eine Atmosphäre, die in vielerlei Richtungen entfaltet werden kann: Freude und Aggression, Leid und Aufbegehren wurzeln im gleichen Beginnen.

Irritierend zunächst das A-dur der 5. Sonate: auf den Text „Jesus rufet: ach! mich dürstet!“ vermeinen wir den Beginn einer lyrischen Tenorarie mit gitarrenähnlicher Begleitung zu hören. Und wie in Bachs Matthäus-Passion („Laßt ihn! Haltet! Bindet nicht!“) die Gemeinde versucht, Einhalt zu gebieten, antwortet der Chor nun mit forte-Motiven, die wieder der Kreuzesform entlehnt sind: „Hemmt nun die

Rache, stillt Eure Wut!“. Die Bitterkeit der Galle, die gereicht wird, stellt Haydn durch chromatische Aufwärtsgänge dar. Warum dies alles in A-dur? Es gibt nur eine Erklärung: hier wird der Mensch Jesus bereits zum CHRISTUS verklärt.

Folgerichtig wäre die typische Leidenstonart g-moll, die nun folgt („Es ist vollbracht!“, 6. Sonate) dann gar nicht mehr dem Gekreuzigten zuzuordnen, sondern der Gemeinde Christi? „Höre Gottmensch unser Schrei'n! Laß Dein Leiden und Dein Sterben nicht an uns verloren sein!“ Von uns ist die Rede! „Werdet Ihr Erbarmung finden, wenn er kommt in seiner Macht?“ Jesu Macht kleidet Haydn wieder in die Dur-Variante und läßt das Stück beinahe hymnisch enden.

Der Zirkel aller dramaturgisch denkbaren Varianten ist damit durchschritten: „In Deine Hände befehle ich meinen Geist!“ ist ein tröstender Gesang in der abgeklärten Tonart der Weisheit Es-dur, auf die in der 2. Sonate im Zusammenhang mit dem „Paradies“ schon verwiesen wurde. Ein großer Bogen rundet sich in klassischer Größe – wäre da nicht das alles plattmachende c-moll des Erdbebens. Haydn gönnt uns und seinen Zuhörern kein versöhnliches Ende. Nicht das klassische Ebenmaß, sondern seine Erschütterung beenden das Oratorium . Ein aufrüttelnder Ruf, eine bestürzende Zustandsbeschreibung: „das Erdreich, das euch deckt, ist ganz mit Blut befleckt!“ wird zur Anklage. „Il Terremoto“ gerät damit nicht zu Gottes Zeichen, das in Bachs Matthäus-Passion noch den Hauptmann – „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“ – bekehrte, sondern zu Haydns ganz persönlicher Botschaft und theologischer Überzeugung, der Betrachtung des Passionsgeschehens Taten folgen zu lassen.

Aufgeklärter geht es nicht – Il Terremoto ist aller Meditationen Ende, die nur sich selbst oder gar einer sentimental Gefühligkeit genügen. Die seelenbewegte Theologie des Barock („Wir setzen uns mit Tränen nieder...“, Bach, Matthäus-Passion, Schlußchor) ist dem dialektischen Betrachten der Klassik gewichen. Von fern her grüßen Lessing, Hegel und Beethoven.