

„... des Bleibens ist ein kleine Zeit“¹

Schönheit und Tod in musikalischen Werken des 17. Jahrhunderts

Ulrich Engel

„Der so lange in mir geweint hat, weint nicht mehr.
Kein Gesang,
kein Wort,
auch kein Schweigen,
das ich mit jemandem teilen könnte.“

Mario Wirtz²

- 1** Musik ist Ausdruck. Musik erzählt – mit Worten und ohne Worte. Musik ist das Gegenteil von absoluter Stille. Wohl kann Musik still und leise daherkommen. • Aber eine Musik, die nur und ausschließlich schweigt, die gibt es nicht.
2. Musik braucht Zeit. Selbst die kürzeste Melodie – der *eine* Ton – ist Dauer. Die Zeit der Musik ist lang oder vielleicht ist sie auch nur kurz. Dort, wo Zeit ihr definitives Ende hat, da gibt es keine Musik mehr, keinen Gesang und keine Melodie, nicht einmal einen einzelnen Ton. Musik ist immer vor dem endgültigen Abschied.
3. Musik, weil sie nicht ins letzte Schweigen zurückfallen kann, ist Ausdruck von Hoffnung – auch dann, wenn sie tiefste Hoffnungslosigkeit intoniert. Musik ist, weil sie sich an Menschen richtet, lebendige Kommunikation – auch wenn sie den Schmerz der Einsamkeit besingt. Musik ist das Gegenteil von Tod.

Trost, nicht Vertröstung

Exakt in diesen dreifachen Zusammenhang verorten sich die folgenden Reflexionen zu Giacomo Carissimis Oratorium *Jephthe*, zum *Lamento d'Arianna* von Claudio Monteverdi wie auch zu den *Musikalischen Exequien* des Heinrich Schütz. Die Schönheit, welche die drei Künstler ihren Kompositionen unzweifelhaft eingeschrieben haben, kontrastiert auf eigentümliche Weise die thematischen Sujets der drei Werke: der Tod in jungen Jahren, die Trauer, die Klage und die (verlorene?) Hoffnung. Keinesfalls will die Musik die Beschädigungen menschlichen Lebens einfachhin überspielen. Dies gilt um so mehr, wenn solcherart Kompositionen nicht im Konzertsaal zur Aufführung kommen, sondern den Kirchenraum als ihren genuinen Ort beanspruchen. Die durch AIDS befristete Zeit der Betroffenen duldet keine Vertröstungen³ – erst recht keine der frömmelnden Art!

¹ H. Schütz, *Musikalische Exequien*, op 7, SWV 279-281.

² M. Wirtz, *Diese Stille* [Auszug], in: H. Stempel / M. Ripkens (Hrsg.), *Ach Kerl ich krieg dich nicht aus meinem Kopf. Männerliebe in deutschen Gedichten unseres Jahrhunderts*, München 1997, 174.

³ Der vorliegende Artikel stellt die überarbeitete Fassung des gleichnamigen Beitrags dar, den ich für das Programmheft des Konzertes „... des Bleibens ist ein kleine Zeit“ verfaßt habe. Im Rahmen eines Benefiz-Konzertes der Düsseldorfer Dominikaner am 1. Dezember 1997 (Welt-Aids-Tag) kamen die hier behandelten Kompositionen von Schütz, Monteverdi und Carissimi durch die *capella musica poetica* (Leitung: Bernd Liffers, Düsseldorf) zur Aufführung. Das Konzert fand in der Düsseldorfer Dominikanerkirche Sankt Andreas statt.

Musik, so sehr sie auch gefällt, so schön oder erhaben sie klingen mag, so gefühlvoll sie das Herz der Zuhörer anzurühren vermag, so wenig ist sie doch schon (Glanz der) Herrlichkeit.⁴ „Seligkeit wäre ausdruckslos“⁵, sagt Theodor W. Adorno.

Befristete Zeit

Heinrich Schütz (1585-1672) kannte den Tod. 1577, acht Jahre von seiner Geburt, forderte die Pest in Weissenfels, wo der Komponist einen Teil seiner Kindheit verbrachte, 660 Opfer – fast ein Drittel der gesamten Bevölkerung. 1585 starben dortselbst 596 Menschen an dieser Krankheit, 1599 zählte man 492 Tote und im Jahre 1610 waren nochmals fast 900 Menschenleben zu beklagen. 1589 schließlich – Schütz war gerade vier Jahre jung – verbrannte man im seinem Heimatort nahegelegenen Kloster Quedlinburg an einem einzigen Tag 133 sogenannte Hexen.⁶ Heinrich Schütz war es aufgegeben, mit der brutalen Erfahrung der Zeitbefristung zu leben.

Dies gilt jedoch nicht bloß im Blick auf die so grausamen Tode, die seinen Lebensweg begleiteten – innerhalb weniger Jahre verlor er seine Eltern, seine sehr junge Ehefrau, den einzigen Bruder und seine beiden kleinen Töchter. Ohne Zweifel läßt sich ein innerer Konnex zwischen dem historisch realen, durch Krankheit, Krieg und Ideologien bedingten Grauen und dem Umsturz der althergebrachten kopernikanischen Weltordnung rekonstruieren, war doch zu jener Zeit gerade „der galileische Mensch in die Einsamkeit unendlichen Raumes katapultiert worden, folgte [doch damit; U.E.] seine Zeit nicht mehr im Rhythmus der Jahreszeiten, sondern verlief im Takt von Minuten und Sekunden, der leichter meßbar und damit unausweichlicher war.“⁷ Die Spanne zwischen Beginn und Ende war meßbar geworden, Zeit nun begrenzt.

Dem „Große[n] Tod“⁸ als direkte oder indirekte Folge des Dreißigjährigen Krieges und der damit einhergehenden Auseinandersetzung mit der befristeten Zeit, die thematisch als Dreh- und Angelpunkte des Schaffens Schütz' angesehen werden können, setzte der seit 1617 (mit Unterbrechungen) in Dresden amtierende Hofkapellmeister eine musikalische Formensprache entgegen, die in ihrer Verbindung von italienischem *stile nuovo* – Monodie (einstimmig mit Generalbaß), selbständig geführte ‚konzertierende‘ Soloinstrumente, Mehrchörigkeit der venezianischen Schule mit ihren Vokal- und Instrumentalgruppen – und der deutschen Tradition der Mehrstimmigkeit ein neues musikalisches Universum eröffnete. Als „Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa“ 1635 uraufgeführt, bleiben die Exequien jedoch der Todesthematik verpflichtet.

Das Ende von Liebe, Glück und Leben

In ebenso neuartiger Weise wie bei Schütz verbinden sich auch in dem von Claudio Monteverdi (1567-1643) komponierten *Lamento d'Arianna* (1608) Monodie und Polypho-

⁴ Vgl. dagegen H.U. von Balthasar, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik (3 Bde.), Einsiedeln 1961-1969.

⁵ Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, hrsg. von G. Adorno / R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1985, 169.

⁶ Alle Zahlen nach Ph. Herreweghe, O.T., in: Booklet zur CD Heinrich Schütz, Musikalische Exequien. La Chapelle Royale; Philippe Herreweghe, harmonia mundi 901261, Arles 1987, 12.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., 13.

nie. Als einzig erhaltenes Fragment der ursprünglichen Oper – das Libretto stammte von Ottavio Rinuccini – erinnert das Stück an den Mittelpunkt des verschollenen Gesamtwerkes: die Klage der Ariadne nämlich, die auf einer unwirtlichen Insel von Theseus, dem Bezwinger des Minotauros, zurückgelassen wurde. Das Lamento der Ariadne besingt das Ende einer Liebe.

Einer ähnlichen Thematik widmet sich Carissimis (1605-1674) Oratorium *Jephte* (1650). Hier jedoch bildet ein in der hebräischen Bibel überlieferter Text (Ri 11,29-40) die Grundlage des Werkes: das dramatische Geschehen um den siegreichen Heerführer Jiftach (= Jephthe), das in Wirklichkeit die Tragödie von dessen Tochter ist. Des Vaters kopfloses, vor dem Feldzug gegen die Ammoniter gesprochenes Gelübde – „wenn ich wohlbehalten (...) zurückkehre, dann soll, was immer mir (als erstes) aus der Tür meines Hauses entgegenkommt, dem Herrn gehören, und ich will es ihm als Brandopfer darbringen“ (v. 31) – wendet sich am Ende gegen das Leben seiner Tochter und damit auch gegen das Glück Jiftachs. Denn als erstes nach dem Sieg „kam ihm seine Tochter entgegen, sie tanzte zur Pauke“ (v. 34). Bevor der Vater sie nun als Brandopfer, also als *holocaustum* vernichtet, erfüllt er ihr noch einen letzten Wunsch: „Und sie sagte zu ihrem Vater: Nur das eine möge mir gewährt werden: Laß mir noch zwei Monate Zeit, damit ich in die Berge gehe und zusammen mit meinen Freundinnen meine Jugend beweine“ (v. 37).

Im Barock wie auch in der Folgezeit erlebte das *sogetto* von Jiftachs Opferung seiner Tochter in allen Bereichen der Kunst eine ungewöhnliche Verbreitung, so malte etwa Rembrandts Lehrer Pieter Lastman 1614 das tanzende Mädchen, so etwa gab der Dichter Jacob Balde SJ 1637 sein Schuldrama *Jephtias Tragoedia* in Druck.

Die einsame Klage und ihr Echo

Carissimis *oratorio latino* besteht aus vier Teilen: zu Beginn der Schwur des Vaters, von Jiftach im Tenor gesungen, sodann die Schlacht und der Sieg, ähnlich wie bei Claudio Monteverdi als weltliche Kriegsmusik im *stile affettuoso* komponiert, darauf das Opfer der Tochter, wiederum vergleichbar mit Monteverdi, jetzt mit dem verzweifelten Klagegesang in dessen *Orfeo*. Während jedoch bei Monteverdi dem Erschrecken über das Schicksal eine ebenso erschreckende Generalpause folgt, antwortet bei Carissimi Jiftachs namenlose Tochter mit ergreifend schöner Musik, die das *fiat* („mir geschehe“) Marias antizipiert. Das Stück endet mit der im Schrifttext nicht explizit überlieferten Klage der Tochter und dem mitleidend-klagenden Echo des Chores. Auch hier steht Monteverdis *Orfeo*, vor allem der Text des Dichter dieses Werkes, Alessandro Striggio, Pate. Es ist die „verzweifelte Ansprache an die stumme Schöpfung, verzweifelte Zwiesprache mit dem Echo, das des andern Trost erinnert und im Mythos als die selbst untröstlich Ungeliebte des verschlossenen Narziß nur die Einsamkeit des Einsamen noch einsamer macht, die Abwesenheit des andern laut“⁹. Jiftachs Tochter klagt allein. Jiftachs Tochter ist allein Klage. „Trauert, Kinder Israels, trauert über meine Jungfräulichkeit und klagt in schmerzvollem Gesang über die einzige Tochter Jephthes“, singt der Sopran der Tocher und erstirbt.

⁹ St. Wyss, Passaglia. Ästhetische Erkundungen über Uriel da Costa, über den Abschied vom dreifaltigen Gott und über die Erscheinung des Andern im Zweideutigen, Luzern 1996, 192.

Die Schönheit unserer Hoffnung

Der Schlußchor schließlich führt die grausam schöne Klage in sechsstimmiger, strenger Homophonie aus: die Vielstimmigkeit des Chorgesangs macht noch einmal die einsame Einstimmigkeit der Tochter hörbar; zugleich jedoch gibt sie dem überlebenden Vater die Ehre („gloria patris mei“). Täter und Opfer, Vater und Tochter, lebendiger Mann und dem Tod geweihte Frau werden in der Homophonie des Schlußchores in der unauflösbaren Dialektik von Leben und Sterben vorgeführt.¹⁰

Robert Musil fragt in seinem *Mann ohne Eigenschaften*: „Weißt du denn nicht, daß jedes vollkommene Leben das Ende der Kunst wäre?“¹¹ Umgekehrt heißt das: Wo Kunst und Musik sind, da ist das Leben noch gebrochen, lädiert und unvollendet – in der Hoffnung auf Dauer und Vollendung. Die Klage um den, der in jungen Jahren stirbt, die Angst derer, denen nur noch eine kleine Zeit des Bleibens gegeben ist, die Tränen ihrer Freunde bedeuten immer auch eine radikale Infragestellung jedweder Rede vom Schönen. Carissimi, Monteverdi und Schütz haben um Einsamkeit, Schmerz und Sterben gewußt. Trotzdem aber setzten sie ihr Vertrauen in die Schönheit der Musik. Mehr noch: Letztlich protestierten sie mit ihren Werken gegen den Tod, in der aus ihrem persönlichen Glauben begründeten Hoffnung, ‚des Bleibens kleiner Zeit‘ musikalisch ein winziges Mehr an (Lebens-)Dauer abzuwingen. „Trauer“, so schrieb der Theologe Johann Baptist Metz einmal, „ist kein Schwächeanfall der Hoffnung.“¹² Im Blick auf die hier behandelten Kompositionen aus dem 17. Jahrhundert kann der Satz vielleicht so modifiziert werden: Trauer ist kein Schwächeanfall der Schönheit ...

Dr. theol. Ulrich Engel OP, geb. 1961 in Düsseldorf, Lehrbeauftragter für Philosophie an der Phil.-Theol. Hochschule Münster. Andreasstraße 27, D-40213 Düsseldorf. Veröffentlichung u.a.: „Zehn-Hand-breit zwischen Gott und Welt“. Theologische Vermessungen der messianischen Topographie, in: J. Manemann / J.B. Metz (Hrsg.), Christologie nach Auschwitz. Stellungnahmen im Anschluß an Thesen von Tiemo Rainer Peters (Religion - Geschichte - Gesellschaft. Fundamentaltheologische Studien Bd. 12), Münster 1998, 24-34.

¹⁰ An dieser Stelle höre ich – anders als St. Wyss, ebd., 193-195 – nicht Versöhnung, sondern bleibende Dialektik.

¹¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von A. Frisé (2 Bde.), Reinbek 1984, 367.

¹² J.B. Metz, *Religion, ja – Gott, nein*, in: Ders / T.R. Peters, *Gottespassion. Zur Ordensexistenz heute*, Freiburg i.Br. 1991, 11-62, hier 11.