

Matthias Henke
Hans-Ulrich Weidemann

Klingende Exegese

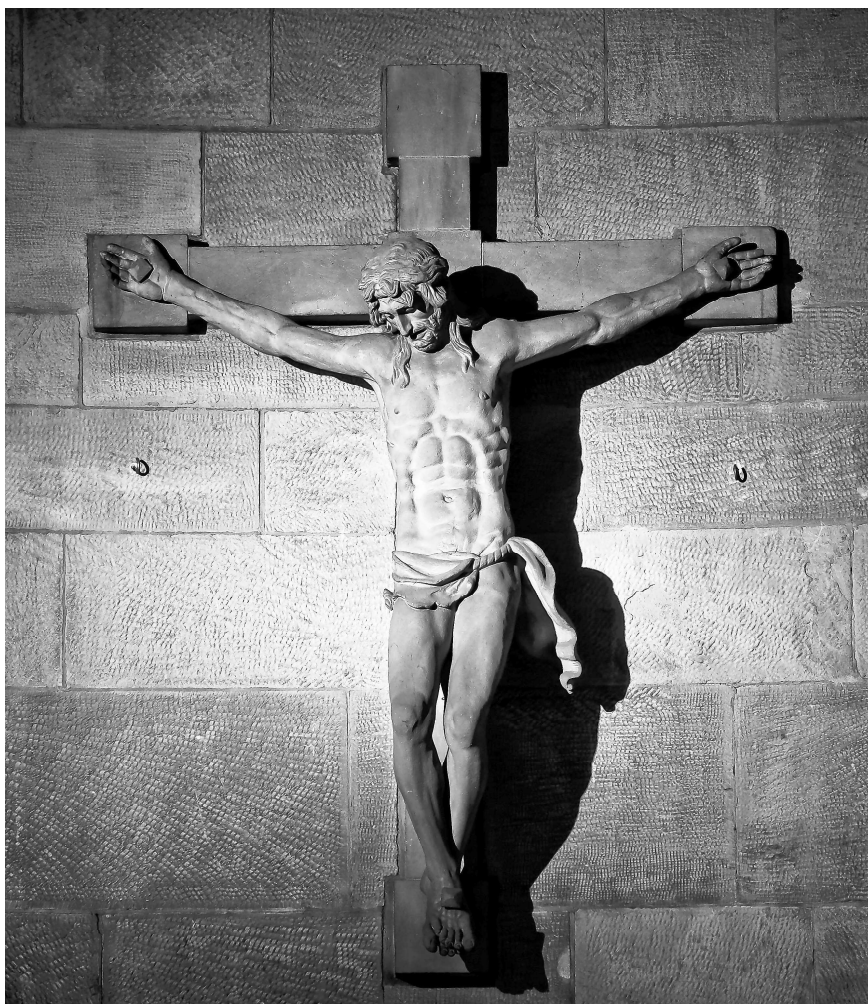
Joseph Haydns *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*¹

Ein Auftrag aus der Ferne

Vermutlich 1785 erhielt Joseph Haydn einen Kompositionsauftrag aus Spanien: Er sollte für den im spanischen und italienischen Raum weit verbreiteten Karfreitagsgottesdienst der *Tres Horas* die »Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze« in Musik setzen. Dieser Gottesdienst fand am Karfreitag von zwölf bis drei Uhr nachmittags statt, also genau zu der Zeit, in der Jesus laut den Evangelien die letzten drei Stunden seines Lebens in Finsternis am Kreuze hing. Haydn selbst zeigt sich über den mimetischen Charakter dieser barocken Andachtsform gut unterrichtet: Nachdem er sein ursprünglich für Orchester geschriebenes und höchstwahrscheinlich 1787 in der Santa Cueva in Cádiz uraufgeführtes Werk gut zehn Jahre später in ein Oratorium für Soli, Chor und Orchester verwandelt hatte, schickte er dessen Druckfassung eine ausführliche Erläuterung der *Tres Horas* voran: Der kirchliche Aufführungsort werde für die *Tres Horas* zur Gänze mit schwarzem Tuch ausgekleidet, »nur eine in der Mitte hängende Lampe« habe »das heilige Dunkel erleuchtet«. Anschließend steige der Priester auf die Kanzel, spreche eines der Sieben Worte aus, stelle eine kurze Betrachtung an und begeben sich dann zum Altar, um dort niederzuknien und zu meditieren – ein Innehalten, das die Musik begleite. Dieser Vorgang wiederhole sich bei jedem Wort.

Zwischen Schmerz und Wonne: die Andacht

Der Gedanke, dass die Gläubigen die letzten drei Lebensstunden mit ihrem gekreuzigten Herrn in der Finsternis von Golgotha verbringen und dabei über seine letzten Worte nachdenken, stammt von dem peruanischen Jesuitenpater Francisco del Castillo (1615–1673). Die von ihm etablierte Andacht der *Tres Horas* wurde gegen



Michael Gaida (pixabay.com/de/kreuz-kirche-glaube-religion-1979473) - cco (creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode)

Ende des 17. Jahrhunderts von einem weiteren Jesuitenpater, Alonso Messía Bedoya (1655–1732), schriftlich festgehalten und nach dessen Tod unter dem Titel *Devoción de las tres horas de la agonía de Cristo Nuestro Señor* veröffentlicht. Der Andacht geht eine komplexe Entstehungsgeschichte voraus, die mit den Passionserzählungen der vier Evangelien beginnt und über die altkirchlichen Evangelienharmonien ins lateinische Mittelalter führt. Denn die vier Sterbeszenen der Evangelien wurden seit der Alten Kirche meist harmonisch und komplementär gelesen, flankiert von Diskussionen darüber, in welcher Reihenfolge Jesus seine sehr unterschiedlichen *ultima verba* wohl gesprochen hat.

Über den Septenartraktat *De septem verbis a Christo in cruce prolatis* (1618) des Kardinals Robert Bellarmin (1542–1621) wurde die Gattung im 17. Jahrhundert auch in den Jesuitenorden vermittelt. Vermutlich war es dieser Traktat, der P. Francisco del Castillo und dann P. Alonso Messía Bedoya zu ihrer *Devoción* inspirierte. Mit ihrem affektiv-emotionalen Grundzug traf die Andacht offenbar einen Nerv und breitete

sich in der Fassung Messía Bedoyas nicht nur in Lateinamerika, sondern dann auch in Spanien und Italien aus.

Haydns ungewöhnliches Konzept

Erstaunlicher als Haydns klare Vorstellung vom Ablauf des Ritus sind seine tiefen Kenntnisse vom theologischen Gehalt der Sieben Worte. Jedenfalls offenbart seine Vertonung Einsichten, die weit über die damals üblichen Bibelkenntnisse hinausgingen. Wie Haydn sich das entsprechende Wissen angeeignet hat, ist unklar. Einige Indizien deuten darauf hin, dass er zumindest die einschlägigen Werke von Bellarmin und Bedoya kannte. Möglicherweise wurde er von einem gestandenen Theologen, dem Komponisten und Geistlichen Maximilian Stadler (1748–1833), in die Thematik eingeführt. In jedem Fall verdankt Haydn diesem gebildeten Kollegen die kompositorische Grundidee, Rhythmus wie Sprachmelodie der Sieben (lateinischen) Worte in musikalische Motive umzuschmelzen, die den einzelnen Sonaten ihr jeweils charakteristisches Profil verleihen.

Largo
fz Pa - ter, *p* Pa - ter, di - mit - te *fz* il - lis, *p* quia *fz* ne - sciunt, *p* quid *fz* fa - ciunt.

Grave e cantabile
p Ho - die me - cum, ho - die me - cum e - ris in Pa - ra - di - so.

Grave
p Mu - lier, ec - ce fi - lius tu - us.

Largo
f De - us me - us, *f* De - us me - us, *fz* ut - quid de - re - li - qui - sti me? *fz*

Adagio
p Si - tio

Lento
ff Con - sum - ma - tum est.

Largo
f In ma - nus tu - as, *fz* Do - mi - ne, com - men - do spi - ri - tum me - um.

NB 1 Joseph Haydn, *Die Sieben letzten Worte*, Beginn der jeweiligen Sonaten (Violine I)

Wie ein gotischer Flügelaltar: Zur Gesamtdisposition

Für Cádiz komponierte Haydn sieben Sonaten, die jeweils auf die Meditation eines der letzten Worte Jesu folgen. Die Abfolge der *Sieben Worte* lässt sich als eine axial ausgerichtete Spiegelform deuten, deren Zentrum die Klage »Deus meus, deus meus, utquid dereliquisti me?« bildet, das vierte Wort. Sie markiert jenen Moment, in dem der Erlöser seine Verzweiflung offenbart. Wie im ersten und siebenten Wort (»Vater, vergib ihnen« beziehungsweise »Herr, in deine Hände«) richtet sich der Gekreuzigte an Gott, spricht er ein Gebet. In diese drei Gebete eingelagert sind die beiden weiteren Wortpaare.

In seinen Sonaten zeichnet Haydn die Architektur und die Entwicklung der *Sieben Worte* aufs Feinste nach. So akzentuiert er die Sonderstellung der drei Gebete

auf mehrfache Weise. Zunächst schickt er den Sonaten I, IV und VII die Spielvorschrift *Largo* voran; sie hebt aber nicht nur auf ein langsames Tempo ab, sondern auch auf eine besondere Art des musikalischen Vortrags, bei der gemäß barocker Aufführungspraxis jede Note mit besonderem Nachdruck zu spielen ist, der dem Charakter eines Gebets entspricht. Die mit den Worten 1, 4 und 7 verbundene Hinwendung zu Gott versinnbildlicht Haydn zudem, indem er für ihre klangliche Umsetzung den $\frac{3}{4}$ -Takt wählt, um auf die Heilige Dreifaltigkeit zu verweisen, während die anderen Sonaten in geradem Takt stehen.

Auch die Tonarten unterstützen die konzentrische Dramaturgie der *Sieben letzten Worte*. So kommt das f-Moll der Sonate IV einem Alleinstellungsmerkmal gleich. Verstärkend wirkt, dass sich das f-Moll gegen

Satzende nicht zur Varianttonart F-Dur wendet, stehen die anderen Sonaten doch in Dur (I, III, V und VII) oder aber sie lichten sich, von Moll ausgehend, nach Dur auf (II und VI).

Den sieben Sonaten stellt Haydn eine d-Moll-*Introduzione* voran, in deren Doppelpunktierungen man eine Reminiszenz an die französische Opernouvertüre sehen kann. Dem furiosen Schlusssatz *Il terremoto* wiederum eignen zwar durchaus Qualitäten eines sinfonischen Finales; aber es kündigt sich nicht an, sondern bricht nach dem Verlöschen der Sonate VII mit aller Wucht herein, die dem bei Matthäus beschriebenen Erdbeben entspricht: »Die Erde bebte und die Felsen spalteten sich. Die Gräber öffneten sich.« (Mt 27,51b.52a).

»Mein Gott!« – die Sonate IV, eine klingende Peripetie

Als Beispiel für die »Exegese« Haydns sei ein Blick auf die Sonate IV geworfen (NB 2). Das klangsprachliche Denken des Komponisten wurzelt hier deutlich in der musikalischen Rhetorik des Barock. Zu Beginn der Sonate arbeitet Haydn mit dem Kontrast zwischen »Deus meus« und der Frage Jesu, warum ihn ebendieser verlassen habe. Gottvater – das ist für den Gekreuzigten Heimat, geschütztes Terrain. Er steckt dieses Reservat mithilfe zweier analog gebauter Taktpaare ab (Takte 1 und 2 bzw. 3 und 4), die dem Prinzip von Vorder- und Nachsatz folgen: Ergo schließt deren erstes auf der Dominante von f-Moll, mithin auf C-Dur, während das zweite auf der Tonika f-Moll endet. Das Vertrauen einflößende, weil stabil und ebenmäßig gebaute Gebilde wird indes durch die folgende Phrase (Takt 5 mit vorangehendem Auftakt und Takt 6, bis Zählzeit 2) infrage gestellt – nicht nur textlich (»utquid dereliquisti me?«), sondern auch musikalisch.

Den Zweifel an »Deus meus« konkretisiert Haydn mithilfe von vier Faktoren. Als erste Irritation macht sich der Auftakt in Takt 4 bemerkbar, weil er die Symmetrie der vorangehenden Taktpaare stört, folgt deren erstem doch eine Pause. Dieser Auftakt wird zudem übergebunden. Somit entsteht eine Figur, die gemäß der musikalischen Rhetorik als *dubitatio* zu deuten ist, als Symbol des Zweifels, während die

NB 2 Joseph Haydn, *Die Sieben letzten Worte*, Beginn der jeweiligen Sonaten (Violine I)

skalenmelodische Wendung in Verbindung mit der virtuell unterlegten Frage als *interrogatio* zu klassifizieren ist, die der sprachlichen Intonation nachspürt. Der vierte Faktor, der die Verunsicherung Jesu verklänglich, ist die Dynamisierung des Verlaufs. Ruhen die einleitenden Taktpaare gewissermaßen in sich, wie ihre relativ langen Notenwerte und ihre bogenförmigen Bewegungen suggerieren, sorgt die sich ihnen anschließende Phrase durch kürzere Notenwerte für ein Mehr an Bewegung. Außerdem öffnet sie das geschlossene System der beiden Taktpaare, indem sie auf der Dominante endet, mit einem C-Dur-Akkord (Takt 6), als habe Haydn anzeigen wollen, dass die Frage des Gekreuzigten noch offen, folglich unbeantwortet sei. Auf sich zurückgeworfen, einsam, allein, derart lassen sich wohl die Gefühle des Sterbenden beschreiben. Doch aus diesem Tiefpunkt keimt wieder Hoffnung (Takt 15 ff.). Jedenfalls kommt es zu einer Wiederholung der anfänglichen Taktpaare: nun aber nicht mehr in f-Moll, sondern im terzverwandten As-Dur, einer Tonart, bei der laut Ferdinand Gottschalk Hand (1786–1851) »die Seele für ein Ueberirdisches aufgeht, und Ahnungen eines Jenseits oder einer höheren Beglückung faßt [... Die Tonart] zeichnet den frommen, Frieden Gottes athmenden Sinn und erhebt zur Unendlichkeit eines seligen Gefühls.«² Vereinfacht gesagt: Der Gekreuzigte verharrt nicht ausschließlich in

der Gottesfinsternis des f-Moll, sondern erlebt zwischendurch die Nähe Gottes.

Schatten und Licht

Die Momente der Glückseligkeit, die in der Sonate IV aufscheinen, sind einerseits kulturhistorisch interessant: Sie zeigen den Paradigmenwechsel vom reinen Affekt des Barock (Zorn, Neid, Freude usw.) zum romantischen Gefühl, innerhalb dessen etwa Hoffnung und Verzweiflung auf engem Raum wechseln können. Andererseits

geht es Haydn sicher nicht nur um ein Psychogramm des Sterbens, sondern um klingende Exegese, deren Botschaft nur im engen Zusammenspiel von Theologie und Musikwissenschaft zu entschlüsseln ist. Denn in Haydns Musik lebt die von Robert Bellarmin gegenüber den Reformatoren nochmals stark betonte katholische Tradition fort, wonach die Seele Christi in ihrem höheren Teil auch während der Passion wahrhaft selig war und die beglückende Anschauung Gottes nie verlor.

Das Beispiel ist repräsentativ: In jeder seiner Sonaten zeigt sich Haydn als komponierender Exeget, dessen musikalische und psychologische, spirituelle wie emotionale Welten eröffnet. Nicht nur im Falle von Bachs *Matthäuspassion* kann die Zusammenarbeit von Theologie und Musikwissenschaft also reiche Früchte tragen.

1 Eine ausführliche Darstellung des Werks und seiner Entstehungsgeschichte haben wir im letzten Jahr vorgelegt: Matthias Henke / Hans-Ulrich Weidemann, *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze von Joseph Haydn* (= Bibel und Musik 6), Stuttgart 2017.

2 Ferdinand Gottschalk Hand, *Aesthetik der Tonkunst. Erster Theil*, Leipzig 1837, S. 138.

Dr. Matthias Henke Dr. Hans-Ulrich Weidemann

Dr. Matthias Henke lehrt seit 2008 Historische Musikwissenschaft an der Universität Siegen und als Gastprofessor auch an der Donau-Universität Krems. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der (österreichischen) Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts sowie der Wiener Klassik. So arbeitet er zurzeit an einer Monografie über Ludwig van Beethoven, die 2019 im Carl Hanser Verlag erscheint. Des Weiteren ist er als wissenschaftlicher Beirat der Kurt-Weill-Gesellschaft e.V. Dessau und der Ernst Krenek Institut Privatstiftung tätig.

Dr. Hans-Ulrich Weidemann ist seit 2008 Professor für Neues Testament am Seminar für Katholische



Theologie der Universität Siegen, seit 2016 mit einer Teildomination für Historische Masculinity-Studies. Außerdem ist er seit 2007 als Dozent am Bischöflichen Studium Rudolphinum Regensburg tätig. Neben mehreren Forschungsschwerpunkten in zentralen neutestamentlichen Textcorpora arbeitet er über den Zusammenhang von Askese und Geschlechterrollen im Judentum und frühen Christentum. Ein weiteres Forschungsfeld ist die Rezeptionsgeschichte des Johannesevangeliums in der Alten Kirche.