

# Das Abschiedsterzett

Von Hans Urs von Balthasar †

Warum das große, finstere Tor des Schreckens gähnt, der Weg hineinführt in die elementare Prüfung, wo quasi *per ignem* sich das unbekannte Gold unserer Treue bewähren soll und »viele Wasser die Liebe nicht löschen« dürfen, warum der Weise mit sanfter, unerbittlicher Gewalt hineindrängen muß ins Gericht und seine Liebe zum Menschen nur in der Gestalt des trennenden Schwerts offenbaren darf –: die Frage erhebt sich nicht. Wie ein Strom seinem Fall entgegen, rauscht das Leben gehorsam und willig dem Unabwendbaren zu, das alle Namen des Schmerzes trägt und doch von keinem ganz ausgesagt wird: Schicksal, Trennung, Unwissen, Bangigkeit, Angst und Tod. Daß das Lebendige sich aufbäumt gegen den Untergang, ist nicht Trotz oder Zweifel, es gehört zur schönen Figur des Lebens selbst: nicht die Seele leistet Widerstand gegen das Schicksal, sondern das Schicksal türmt sich als prüfender Widerstand vor der zum Übersteigen fähigen Seele: »Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, / Wenn nicht der alte, stumme Fels, das Schicksal, entgegenstände.«

Und würde Geist. Denn hier ist es nicht mehr die Welt des Herzens, Trieb, Drang, Sehnsucht, die sich aussingt, sondern Geist in seiner ganzen seligen Unfaßbarkeit, wehend, wo er will, der uns seinerseits – geistig, geisterhaft, geistvoll und geistlich zugleich – erfaßt und durchweht als durchgeistigtes und darum zum Höchsten begeistertes Leben. Des Herzens Woge ist es wohl, die schäumt und stäubt: drei Herzen, durch die nahende Trennung im voraus vereinsamt und doch in dieser hüllenlosen Ekstase ein im gemeinsamen Schicksal: der Held, zur dunklen Fahrt gerüstet, angstlos, aber, wie es Menschen ziemt, in schwingender Erregung dem Abenteuer entgegen, gewappnet nur mit dem Sinnbild seiner Erwählung als Kompaß, der zaubern den Flöte. Die Frau, die fraulich unbewußt und mühelos den Widerspruch so lebt und in sich auflöst, daß sie zugleich – als menschliche Geliebte – auf ihre vergeblichen Ahnungen sich berufend, leise zurückzuhalten sucht, und – als himmlischer Genius – segnen will ins Weihende Schicksal hinein. Denn daß Pamina die Spannung zwischen letzter Verlassenheit (in der g-Moll-Arie), Abschied mit ewigem Treueschwur (im B-Dur-Terzett) und restlosem Mitwandern durch alle Schrecken der Prüfung (im C-Dur-Marsch) zu meistern vermag, zeigt genug, daß sie, über das Bruchstückhafte einzelner möglicher Schicksale hinaus, die Fülle des Weiblichen darstellt. Hier im Terzett ist sie die Hemmende, Verzögernde; in ihr liegt das Schwergewicht des Abschieds, denn sie verkörpert alles, was den scheidenden Helden zurückzuhalten vermöchte. Und doch ist sie's, um derentwillen er fortgeht, um sie zu finden;

sie also auch, die ihn geheimnisvoll in die Prüfung hineinschickt und ihn bald darin, die Hand an seine Schulter gelehnt, stärkend begleiten wird. Vor der Prüfung ist sie des Mannes Bangen und Schwäche, in ihr seine Führung und Kraft. Dann der halbverhüllte, geheimnisvolle Dritte, unfassbar schwebend zwischen dem schützenden Freund und dem preisgebenden Schicksal selbst, und doch tiefer – von einer noch nicht überschaubaren Mitte her – beides zugleich: Schicksal, welches, um Freund sein zu können, heute noch undurchdringlich und hart sein Schwert zwischen die Liebenden werfen muß, in dessen Wunde sie eins werden sollen. So ist er schon hier im Abschied als der Trennende eben die Einheit dieser beiden, die sich noch nie so innig fanden als im Medium des Abschieds, auch wenn sie nicht ahnen können, daß, was sie jetzt blindlings auseinanderreißt, sie gründlicher eint, da es sie eintaucht in das gemeinsame Bad der läuternden Wiedergeburt und in die gemeinsame Glut des verschmelzenden Feuers. Daß ihr Herz nur darum brennt, weil er gleichsam unbeteiligt an ihrem Leiden, dieses doch sowohl erzeugt und lenkt wie lindert und aufhebt, das scheint ihnen jetzt nicht begreiflich zu sein; und doch werden sie sich später erinnern – brannte nicht unser Herz? –, es mitten in ihrer Blindheit bereits und in Wahrheit gewußt zu haben. Daß kein Gedanke an Aufruhr, kein Zweifel, keine Frage sie streifte, daß ihr Wechselgespräch sanft auf den schaukelnden Wellen der Streicher- und Fagottbegleitung wie auf einem verwunschenen Fluß dahintrieb, ausgesöhnt und in übernatürlicher Heiterkeit, das war Anzeichen genug, welche vorsehende Güte ihren Mantel um sie und ihre Liebe geschlagen hatte.

In B hebt das kleine Wunderwerk an, das in achtundsiebzig Takten eine Welt durchschreitet. Schon die Ouvertüre in Es umkreiste dieses B, das sich im dreifachen Bläserakkord endgültig und unvergeßlich als der Ton der Zauberflöte ankündigt. *Figaro* und *Così fan tutte* leben im G, welches so sehr der Ton der Naivität ist, daß nicht nur das Tolle und Ausgelassene nicht aus ihm herausfällt, sondern von seiner alles überstrahlenden Heiterkeit auch das Laszive wie entsündigt und losgesprochen wird. Trotz des schillernden Reigens, den *Don Giovanni* durch alle Tonarten schlingt, ist er doch eigentlichst im stolzen D des Beginns und des Schlusses verankert, das seinem Lebensrausch wie seiner Verruchtheit und Verzweiflung die Einheit der Größe und des aristokratischen Instinkts bis in den Untergang hinein aufprägt. Nicht umsonst umkreisen die *Prager Symphonie*, die beiden *Klavierkonzerte* in D-Dur und d-Moll seine Sphäre, während die *Jupitersymphonie*, das *C-Dur-Quintett*, das *C-Dur-Klavierkonzert KV 467* in die festliche Klassizität des *Titus* hinüberweisen, die weiterlebt im Gebrauche, den Beethoven, Schubert und Liszt von C-Dur machen werden. Jenseits dieser lichten Feste – wie sie am sprühendsten vielleicht im Maskenempfang *Don Giovanni* sich entfalten –, jenseits auch des innerlich strahlenden Es in der trunkenen Süßigkeit der *Es-Dur-Symphonie* und des *Klavierkonzerts KV 482*

öffnet sich das geheimnisvolle Reich des B. Weder durch die sinnenhafte Wärme des nahen A noch durch die prunkhafte Noblesse des benachbarten H sich empfehlend, steht es an einer seltsamen, schwer zu fassenden Scheide, die Johann Mattheson, ein Zeitgenosse Bachs, in seiner Schrift *Von der musikalischen Töne Eigenschaft und Wirkung in Ausdrückung der Affekte* so zu umschreiben sucht: »B-Dur ist sehr divertissant und prächtig, und behält dabei gerne etwas Modestes, und kann demnach zugleich vor Magnific und Mignon passieren.« Schubert in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* deutet das Wesen des B als »Heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer besseren Welt«. Letzte Aufschwünge der irdischen Lust, schon abgelöst von ihrem sinnlichen Fundament, wie die Champagnerarie, können in B stehen, das Brio einer großen Titusarie (Nr. 20), der *Violinsonate KV 454*: Von hier ist aber der Weg unmittelbar offen ins Reich der blauen Blume, der schwerelosen Märchenwelt, tiefer noch: der himmlischen Welt als Verwandlung aller Schuld in höhere Unschuld, wie sie anklingt im Thema der *Violinsonate KV 378* und sich voll auftut im Klavierkonzert des Sterbejahres. In B glitzern darum auch die sternenhaften Koloraturen der Königin der Nacht, in B werden die Zauberflöte und die Silberglöckchen überreicht, in B erklingen die unsäglichen Sphärenklänge aus gehaltenen Bläsern und Streicherpizzikati, unter welchen der Weg zu Sarastros Gralsburg gewiesen wird.

In dieses Element hinaus stößt nun die Barke des Abschiedsterzetts. Die Luft scheint erfüllt von unsichtbaren, nur am leisen Wehen der Flügel gefühlten Schutzengeln, die jedes ausgesprochene Wort sogleich in ihre bergenden und tröstenden Hände nehmen. B als das Grenzreich zwischen Himmel und Erde lenkt das Irdische empor *sub specie aeterni*, neigt das Himmlische hernieder *ad speciem mundi*, Paminas Stimme erhebt sich als erste, vereinzelt, und bangend in der anhebenden Vereinsamung: »Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?« Sie steht im ersten Teil der Arie allein, den beiden Männern, die teils einzeln, teils zu zweit antworten und der Gesinnung nach eine unlösliche Einheit bilden, gegenüber, vergeblich bemüht, gegen diese unheimliche Verständigung zwischen dem Helden und seinem Schutzgeist das Gewicht ihrer Liebe in die Schale zu werfen. Bis sich jäh in der Mitte der Arie die Verteilung der Gewichte ändert, Sarastro sich plötzlich von Tamino ablöst und nunmehr die beiden Liebenden, mutig und bang zugleich, ihm als dem mahnenden Schicksal gegenüber treten. Zunächst also responziert dieser, als die leibhaftige Hoffnung Taminos: »Ihr werdet froh euch wiedersehn.« Aber wie sollte Pamina das hören können? »Dein warten tödliche Gefahren!« Ein erstes Mal erwidert Tamino, stark und sanft zugleich: »Die Götter mögen mich bewahren!«, während die zweite Antwort auf Paminas wiederholte Befürchtung beide Männer in kühn aufsingenden Terzen vereint: die Stimme des Helden begleitet und beglaubigt von der des

befreundeten Schicksals. Pamina schlägt, nach der Dominante ausweichend, mit dem Intervall b-e einen neuen Ton an: »Du wirst dem Tode nicht entgehen, mir flüstert dieses Ahnung ein.« Aber nie waren die Männer einiger als in ihrer erneuten Antwort: »Der Götter Wille mag geschehen, ihr Wink soll mir Gesetze sein!« Nun umnebelt sich Paminens Gemüt, und in der Modulation nach g-Moll steigen Unruhe und Angst empor: »O liebtest du, wie ich dich liebe, du würdest nicht so ruhig sein!« Aber unerschütterlich erklingt das männliche Duett, das bangende g-Moll alsogleich in freundliches Es-Dur hinüberspielend: »Glaub mir, ich fühle gleiche Triebe, werd' ewig dein Getreuer sein!«

Damit ist nach zweiunddreißig Takten die erste Phase des Scheidens durchschritten. Die wiegende Begleitung bricht plötzlich ab; an ihre Stelle tritt ein leises Klopfen in Terzen und Sekunden, während Sarastro, gleichsam den Mantel des Schicksals aufschlagend, in seine wie mahnende Glocken hallenden Baßtöne hinabsteigt, unter dem Aufschluchzen zweier Oboen in c-Moll: »Die Stunde schlägt, nun müßt ihr gehn.« Noch ist das Wort nicht verklungen, als die Liebenden, vorhin im Wechselgespräch getrennt, sich schneller als ein Gedanke im gemeinsamen Aufklagen gefunden haben: »Wie bitter sind der Trennung Leiden!« Aber Sarastro besteht, milder diesmal in B-Dur; und die gleiche, matte Klage gibt Echo. Doch nun steigt die mahnende Stimme und macht sich hart: »Tamino muß nun wirklich fort!«, sogleich von den beiden aufgenommen und von Oktav zu Oktav fortgesetzt und verstanden. Wer beschreibt nun, was folgt: Wie die drei Stimmen sich ineinander verzahnen: von unten her F-Ges aufpochend Sarastro, in der Mitte offen und klagevoll absteigend Tamino, oben trauernd, den geliebten Namen seufzend Pamina, dann die Kette des zweimal sich ablösenden und wieder ermattend zurücksinkenden »Nun muß er fort!«, dann nur noch die beiden einander zugeworfenen Namen und das lang hingezogene »Lebewohl«, unter welchem der Priester beunruhigend sowohl wie ermutigend die Achtel hervordrängt: »Nun eile fort, dich ruft dein Wort!« So sehr, daß er die kurze, ermattete Pause sogleich durch ein neues Motiv des Drängens unterbricht, auf dem schicksalhaften, tiefen B, dem B des dreifachen Akkords beharrend: »Die Stunde schlägt.« Die Liebenden, verklammerter als je, stöhnen nur auf, wollen aber nichts sehen und nichts hören: »Ach, goldne Ruhe!« So muß jetzt das Unheimliche geschehen: Das im tiefen B regungslos im Dunkel stehende Geschick gerät auf einmal in Bewegung und – ähnlich dem steinernen Gast – wandelt es sich über die Schwelle des H eintretend in ein drohendes C: das Stöhnen wird darob zu einem lauten Schmerzensruf. Aber noch hängen die Teile blutend zusammen, das Schwert ist noch nicht durch. Abermals tut das Schreckliche zwei Schritte, von C über Cis nach D, und steht nun, überhängend dicht, im hellen, erbarmungslosen Licht vor den beiden; es packt sie das kalte Grauen, gellend tönt der herzerreißende Schrei unter dem *sforzando*

des Orchesters; das Lebendige krampft sich aneinander, alles wankt ringsum und versinkt. Doch mitten darein, im selben Takt noch, tönt fest, klar, bestimmt der Ruf der Verheißung: »Wir sehn uns wieder!«; alles ist von neuem gewandelt, das Grauen so rasch verzogen, daß keiner es abziehen sah; im letzten, nicht mehr verzagten, nur noch bebend erregten Aufschwung steigern sich die Stimmen der Liebenden nochmals empor, synkopisch jeder dem andern die nächste Sprosse bauend auf einer schwebenden Leiter des Gefühls, während Sarastro verstummt, um dieses trunkene Schauspiel sich in sich selber erschöpfen zu lassen, und nur am Schluß den fallenden Ball wieder auffängt. Tropfende Akkorde des Streichquartetts, Pausen, völliger Ausklang; während der Weise langsam ins tiefe F absteigt, um das Wiedersehen dort unten zu verankern, winken sich die Stimmen das letzte »Lebewohl« zu, ermüdet, aber im Frieden, und in drei Takten schieben die Streicher und Bläser leise den Vorhang zu.

Worum es hier ging? Nicht um Darstellung menschlicher Abschieds-Gefühle und -Stimmungen. Wie hoch diese aufrauschen können, kann man im ersten Akt der *Götterdämmerung* hören. Aber so mythisch sich Siegfried und Brünhild hier auch gebärden, ihr Scheiden bleibt ein rein menschliches, bleibt reine Immanenz. Bei Mozart dagegen, wo es unvergleichlich schlichter und völlig unmythisch hergeht – wie trocken und linkisch klingen nicht Taminos Versicherungen: »Pamina, ich muß wirklich gehn!« oder auch Sarastros Erinnerung: »Die Stunde schlägt, nun müßt ihr scheiden!« –, ist ein jenseitiger Raum unsichtbar offen, um das irdische Spiel aufzunehmen. Dieses wird in jenem Raum nicht erst nachträglich gerechtfertigt oder umgewertet, es wird auch nicht zerfällt in eine vergängliche Spreu und einen ewigen Kern, der allein in die himmlischen Scheunen eingeheimst würde, vielmehr spielt sich das unverkürzte Irdische jeweils schon im raumgebenden Medium des Jenseitigen ab. Keine Transposition findet statt: Die Welt ist im Raum der Erlösung, die Erde befindet sich im Himmel in ihrer wahren und eigentlichen Position. Daß sie das Paradies nicht sieht, das sie umgibt, ist zwar ihre Blindheit, ist der Querstand und Vorhalt des Alten Äons, der sich noch nicht aufgelöst hat über dem doch schon erreichten Grundton; sie kann aber nicht hindern, daß sie mitten in ihrer Blindheit eingefaßt ist vom Gehege des alten Eden.

»Nicht ein nebelnd Bild des Wahns, / nein, der Wahrheit volle Dichtung / in der farbigsten Belichtung / läßt uns wirklich hier auf Erden / Vorgeschmack des Himmels werden, / daß zum Glauben uns verpflichte / schönsten aller Wahngesichte, / bringt uns aus Arkadien wieder / Schäferstunden, Hirtenlieder, / und dazu die Flöte Pans.«

Diesen Worten Derleths entspricht es, daß die Zauberflöte, die nun freilich mehr ist als die Pansflöte Papagenos, die wilden Tiere bändigt und die Natur in den paradiesischen Zustand zurückversetzt. Was aber Tamino in der Natur

vermag, das vollendet Mozart-Sarastro in den Herzen der Menschen selber: auch ihre Wildnis, bis hinab zum Dämonischen und Bösen, ist gebannt und gebändigt unter den Klängen des göttlichen Orpheus. Wir sehen und hören die große Prüfung des Lebens so, wie sie von drüben her, und also in der Wahrheit, gesehen und gehört wird. Im *Rheingold* sinken wir unter ins Elementarische der Natur: Wasser und Feuer, Sturm und Fels sollen ihr dunkles Innen herzeigen. Durchschreitet Siegfried die Lohe, flammt und sprüht das Orchester; wirft Hagen sich in den Rhein, tost und wogt es wütend empor. Was in der *Zauberflöte* vom Gang durch Feuer und Wasser hörbar wird, das ist, inmitten eines unsagbar feierlichen, durch die leise Rhythmik der Pauke nur noch gesteigerten Schweigens, das einsame und einfache Spiel der Flöte, abgelöst von der reinen Stimme der beiden Menschenkinder, die Hand in Hand durch die unhörbaren Schrecken wandern, jeder den anderen schützend – oder, wie Pamina sagt: »Ich selbst führe dich, die Liebe leitet mich ...« Die dämonische Lüsterheit des Monostatos klingt nur als ein ganz fernes Gewimmel winziger Teufelchen herüber: *sempre pianissimo*: »Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre.«

Man hat gesagt, die Gestalten der Oper seien alle ins Typische erhoben. Das ist unrichtig, wollte man dies als einen Mangel an individueller Charakteristik deuten; wahr daran ist, daß die scharfen Kanten der irdisch-allzuirdischen Realistik überall abgedämpft sind durch das Wissen um die Versöhnlichkeit und Erlöstheit aller Dinge. Die Geschlossenheit der Welt ist überall aufgebrochen: Ein Himmlischer ist Mitwisser, Tröster und Lenker. In *Così fan tutte* ist das Abschieds-Quintett in E-Dur ins Komische hineinreflektiert, indem Don Alfonsos grimmiger Hohn über den Abschiedsschmerz sich ebenso sehr *pianissimo* vor Lachen krümmt wie Leporello im A-Dur-Terzett über den scheinbaren Liebesernst zwischen Giovanni und Elvira. In der *Zauberflöte* hingegen transzendiert alles in eine freundliche Welt der Liebe. So sehr, daß auch die Königin mit ihren Damen, die sich zuletzt in die Rolle des mächtigen Gegenspiels fügen müssen, zunächst ebenso sehr als gute Elfen erscheinen wie die drei lichten Knaben. Und so sehr sind alle Zwischenwände zwischen der unverklärten und der verklärten Erde abgebrochen, so innig verschmilzt sie die eine himmlisch-irdische Musik, daß *ein* Strom durch alle, von den naiven Naturwesen, dem Vogelfänger und seinem Weibchen, über das Liebespaar zu den Genien, Priestern, zur sternflammenden Königin und zum Magier Zoroaster-Sarastro hindurchwogt, ein Strom, der sie alle zu Variationen des einen Themas, der Liebe, macht. Von naiver und düsterer Brunst über heldisch-lyrische Sehnsucht zu leidenschaftlicher Kindes- und erhaben-entsagender Menschheitsliebe schließen sich alle Formen, erlöst, bestätigt und gerechtfertigt, zum einen »Welttheater« zusammen, dessen Quintessenz die Musik der Liebe selbst ist.

Hier fassen wir das letzte Wesen des unergründlichen Stücks. Die Reinheit und Zärtlichkeit der Liebe, die es einhüllt und durchgeistigt, ist so groß, daß es sich vor nichts Menschlichem zu schützen braucht, sondern durch sich selbst vor jeder Verletzung gefeit ist. So exklusiv ist die Vornehmheit dieses Genius, daß er das Gemeine dadurch ausschließt, daß er alles Weltliche in sich selber einschließt. Er bedarf zu seiner Geburt keines Bühnenweihfestspielhauses, sondern gerade der hölzernen Baracke auf der Wiener Wieden, des Paradieses des Kasperl-Theaters und der Zauberposse, in deren Form und Gewand er diese Welt betritt. Wie alles wirklich Große ist er neidlos für alle und jeden zu haben – wissend, daß Größe ganz von selbst esoterisch bleibt und nicht des künstlichen und falschen Zaubers eines »Kreises« bedarf – und schüttet lachend über den Schaulustigen ein Füllhorn von Eulenspiegelereien aus, schenkt dem Kind sein erstes Klavierstück und noch dem stumpfsten Ohr ein Lieblingslied, schlingt Volksmelodien wie Wiesenblumen in den erhabenen Kranz und kann – wie die göttliche Weisheit – mit einer einzigen dieser Blumen jedem Stand und jeder Stufe genugtun. Dasselbe, was dem Oberflächlichen schon beim ersten Hören gefällig eingeht, lockt als ein unerklärliches Wunder der Schönheit noch beim tausendsten Mal dem wahren Liebhaber die Tränen hervor.

Und dieses ganze Spiel, schwerelos schwebend zwischen Posse und Welttheater, ist erfunden im Anblick des Todes, neben der Arbeit am *Requiem*. »Ich fühle, mein Zustand sagt es mir: die Stunde schlägt! Ich werde sterben müssen. Ich bin zu Ende, eh ich mich an meinem Talent erfreuen durfte. Das Leben war doch so schön . . .«, so schreibt der Sechsendreißigjährige drei Monate vor seinem Tode. Es war, als stiege sein verklärtes Ich mit Leib und Seele in den Tönen der *Zauberflöte* nach oben, während drunten ein wesenloser Puppenrest sich loslöst und in leisem Schmerz von dem vollendeten Falter sich trennt. Am Tag vor dem Ende flüstert er, wie ein scheidender Verliebter: »Einmal möcht' ich doch noch meine Zauberflöte hören!« Sie geleitet ihn durch die Schreckenspforten in Feuer und Wasser, die ihn nicht anfechten konnten, weil seine geheimnisvolle Schwester ihn führte, jenes Kind, von dem es heißt, daß es die Weisheit Gottes ist, die da allzeit spielt vor dem Antlitz Gottes und deren Lust es ist, bei den Menschenkindern zu sein: *La Muse qui est la Grâce*. Was überall sonst als ein eitles Wahngelbde oder gar eine Lästerung erscheinen müßte, die endgültige, allen Abschied überholende Offenbarung der ewigen Schönheit in einem echten irdischen Leibe, das durfte hier, im katholischen Menschwerdungsraum, einmal beglückende Wirklichkeit werden.