

MICHAEL GASSMANN · STUTTGART

DIE ANDERE ZEIT GOTTES

*Diesselts und Jenseits in Edward Elgars Oratorium
«The Dream of Gerontius»*

Die jenseitige Welt – Himmel, Hölle und Gericht – hatte immer schon einen Klang. Komponisten haben versucht, ihn hörbar zu machen, Maler und Bildhauer haben ihn dargestellt. Im Dom zu Freiberg in Sachsen etwa halten die goldglänzenden Putten, die die Architektur der zwischen 1585 und 1594 von Giovanni Maria Nosseni geschaffenen Wettinerkapelle bekrönen, echte Instrumente in den Händen. Um die Musik des Himmels so anschaulich wie möglich zu machen, vergoldete man spielbare Diskant-, Tenor- und Baßgeigen, Cistern und Lauten, Gerade Zinken und Schalmeien. Posaunen, Krumme Zinken, Schellentrommeln und Triangeln kamen als täuschend echte Attrappen hinzu. Solche Visualisierung von Himmelsmusik stellt den Endpunkt einer jahrhundertelangen Entwicklung dar, die mit der symbolischen Ausstattung der Engel mit Instrumenten begann und mit der an der irdischen Musik orientierten Darstellung «realistischer» Engelsonchester endet. Diese Entwicklung dokumentiert: Im Zentrum der Vorstellungen von jener unhörbaren Musik stand vor allem ihr *Klang*, und das nicht nur im sechzehnten Jahrhundert: Gabriel Fauré etwa fügte seinem 1888 entstandenen Requiem ein «In paradisum» an, jenen Gesang, der nach der Messe vorgetragen wird, während man den Toten aus der Kirche bringt: «Zum Paradies mögen dich die Engel geleiten, bei deiner Ankunft die Märtyrer empfangen und dich führen in die Heilige Stadt Jerusalem.» Fauré begleitet eine schwebende Soprankantilene mit einem Orchester, das aus Orgel, Streichern und Harfe gebildet wird, also Instrumenten, die fest zur Ikonographie musizierender Engel gehören. Fauré spielt hier mit der *Klang*vorstellung einer schwerelosen, von oben herabklingenden Himmelsmusik voller Harmonie. Es liegt im Übrigen in der Natur der Sache, dass insbesondere Requiemvertonungen – dank des Dies irae – der musikge-

MICHAEL GASSMANN, geb. 1966, Organist, Musikwissenschaftler und Journalist, ist Leiter des Künstlerischen Betriebs beim Internationalen Musikfestival Heidelberger Frühling und Mitarbeiter dieser Zeitschrift.

schichtliche Ort sind, an dem klangliche Vorstellungen von Gerichts- und Jenseitsmusiken kompositorisch in irdische Klänge umgesetzt wurden: lärmend, erschreckend, mit der Posaune des jüngsten Gerichts als Instrument der Wahl.

Viel weniger Beachtung seitens der Komponisten (bis Olivier Messiaen die musikgeschichtliche Bühne betrat) fanden zwei andere Aspekte «jenseitiger» Musik: einerseits die *Zeit*, andererseits ihr *liturgischer Charakter*. Ebendiese Aspekte aber stehen im Zentrum des bekanntesten Oratoriums von Edward Elgar (1857 bis 1934): «The Dream of Gerontius».

Es handelt sich um die Vertonung des gleichnamigen, 1865 veröffentlichten Gedichts¹ von John Henry Newman (1801 bis 1890), des nachmaligen Kardinals. Schon Antonin Dvorak hatte eine Vertonung des «Dream of Gerontius» erwogen, aber dann verworfen. Als Elgar 1898 den Auftrag erhielt, für das Birmingham Triennial Music Festival 1900 ein großes oratorisches Werk zu komponieren, entschied er sich für das ihm lange bekannte Gedicht, das er freilich erheblich kürzte – mit bemerkenswerten Konsequenzen für die Proportionen des Textes, der von einem theologischen Traktat in Reimform zu einem Libretto voll dramatischen und musikalischen Potentials mutierte. Wie Elgar die literarische Vorlage so adaptierte, dass sie zu einer klingenden Meditation über die diesseitige und jenseitige Zeit, über die himmlische und die irdische Liturgie wurde, soll im Folgenden gezeigt werden.

Im Original besteht das Gedicht aus sieben Teilen und beschreibt das Sterben eines alten Mannes (des «Gerontius») und die Pilgerschaft seiner Seele vor ihren Richter. Das Gedicht endet, bevor der Gerichtsakt beginnt. Für Newman ist der Akt des Sterbens gewissermaßen der Prolog: Er wird im ersten Teil des Gedichts geschildert, während die anderen sechs Teile den Weg der Seele des Gerontius hin zum Gericht beschreiben und erörtern. Bezogen auf das Textvolumen bedeutet das: Nur ein Sechstel des Textes handelt im Diesseits, fünf Sechstel handeln im Jenseits. Elgar wird diese Proportionen radikal ändern.

Im ersten Teil entwirft Newman eine realistische Sterbeszene: Bei dem Bett des Gerontius, eines frommen Mannes, stehen «Assistants» (Familie, Freunde, Weggefährten?) und ein Priester. Die Szene beginnt mit der Erkenntnis des Gerontius, dass nun der Augenblick seines Todes gekommen ist. In seinem großen Eröffnungs-Monolog («Jesu, Maria, I am near to death») paart sich Todesangst mit dem Empfinden weichender Lebenskraft:

Jesu, Maria – I am near to death,
And Thou art calling me; I know it now.
Not by the token of this faltering breath,
This chill at heart, this dampness on my brow,–

Jesus, Maria – ich bin nah dem Tod,
Und Du rufst mich zu Dir; ich weiß es jetzt,–
Nicht weil mein Atem stockt, mein Herz versagt
Und Angstschweiß mir die heiße Stirne deckt,–

(Jesu, have mercy! Mary, pray for me!)
 'Tis this new feeling, never felt before,
 (Be with me, Lord, in my extremity!)
 That I am going, that I am no more.
 'Tis this strange innermost abandonment,
 (Lover of souls! great God! I look to Thee,)
 This emptying out of each constituent
 And natural force, by which I come to be.
 Pray for me, O my friends.

(Jesus, Erbarmen! Jungfrau, bitt für mich!)
 Ein neu Gefühl, empfunden nie zuvor,
 (Bleib bei mir, Herr, in meiner großen Not!)
 Sagt mir, daß ich vergeh', schon nicht mehr bin.
 Es ist dies innerste Verlassensein,
 (Der Du die Seelen liebst, ich schau' auf Dich!)
 Dies Schwinden aller Lebenskraft und Form,
 Die mein natürlich Dasein hier erhält.
 Betet, ihr Freunde!

Das folgende Geschehen orientiert sich an dem Ordo Commendationis Animae aus dem Rituale Romanum Pauls V.: Die Umstehenden beten die mit dem Kyrie-Ruf beginnende Heiligen-Litanei; Gerontius bekräftigt, für Gott bereit sterben zu wollen. Die Umstehenden fahren mit den Erbarmensbitten der Litanei («Be merciful», im Ordo: «Propitius esto, parce ei, Domine») fort. Gerontius betet das Glaubensbekenntnis («Firmly I believe and truly»), gerahmt und unterbrochen von der lateinischen Anrufung «Sanctus fortis, Sanctus Deus / De profundis oro te / Miserere, Judex meus / Parce mihi, Domine». Es folgen, verbunden mit der Schilderung seiner Todesangst, die Anrufungen Jesu, Mariens und Josephs durch Gerontius sowie das litaneiähnliche Gebet der Umstehenden «Rescue him, o Lord» (nach dem «Libera me» aus dem Ordo). Im Augenblick seines Todes beginnt Gerontius mit dem Satz «O Lord, into thy hands...», ohne ihn freilich vollenden zu können. Der Priester stimmt daraufhin – am Übergang vom Leben zum Tod – das «Proficiscere, anima Christiana, de hoc mundo» an, das ebenfalls dem Ordo entnommen ist und wiederum litaneihaftige Züge trägt.

Im weiteren Verlauf des Gedichts (ab Teil II) spricht nunmehr die «Seele des Gerontius» und reflektiert – bei vollem Bewusstsein, aber ohne eigenen Willen – was ihr widerfährt. Ein Engel wird ihr zur Seite gestellt, der sie bis an die Pforte des Gerichts begleitet. Indem Newman Engel und Seele in eine Art Lehrer-Schüler-Verhältnis setzt, schafft er sich die Möglichkeit, im «Dream of Gerontius» eine «Theologie des Jenseits» zu entwickeln.

Zunächst aber (in Teil II) erregt Newmans «Dream» gerade auch unser aktuelles Interesse. Denn in diesem zweiten Teil beschreibt Newman eine Nahtod-Erfahrung, die auf frappierende Weise mit einigen Ergebnissen einer im Oktober 2014 in der Zeitschrift *Resuscitation* veröffentlichten Studie über Nahtod-Erfahrungen² korrespondiert. Die Forscher unter der Leitung von Sam Parnia untersuchten vier Jahre lang 2060 Patienten in 15 Krankenhäusern in den USA, Großbritannien und Australien, die alle einen Herzstillstand erlitten hatten. 330 Patienten überlebten, etwa ein Drittel von ihnen berichtete von Wahrnehmungen in der Zeitspanne zwischen klinischem Tod und Reanimation. Ein Patient erinnerte sich gar daran, wie er

nach dem Tod seinen Körper verlassen und dessen Wiederbelebung von der anderen Seite des Zimmers beobachtet habe. Manche Probanden erinnerten sich an ein ungewöhnliches Gefühl von Friedlichkeit und Stille, manche nahmen wahr, wie die Zeit schneller oder langsamer wurde. Einige Patienten gaben an, vom Körper getrennt gewesen zu sein.

Im einleitenden Monolog der Seele des Gerontius im zweiten Teil heißt es nun:

I went to sleep; and now I am refresh'd,
 A strange refreshment: for I feel in me
 An inexpressive lightness, and a sense
 Of freedom, as I were at length myself,
 And ne'er had been before. How still it is!
 I hear no more the busy beat of time,
 No, nor my fluttering breath, nor struggling pulse;
 Nor does one moment differ from the next.
I had a dream; yes:—some one softly said
«He's gone»; and then a sigh went round the room.
And then I surely heard a priestly voice
Cry «Subvenite»; and they knelt in prayer.
I seem to hear him still; but thin and low,
And fainter and more faint the accents come,
As at an ever-widening interval.
Ah ! whence is this? What is this severance?
 This silence pours a solitariness
 Into the very essence of my soul;
 And the deep rest, so soothing and so sweet,
 Hath something too of sternness and of pain.

Ich schlummerte; und jetzt bin ich erfrischt –
 Erfrischung eigener Art: ich fühle mich
 So unaussprechlich leicht und frei, als ob
 Erst heut errungen ich mein eignes Selbst,
 Das nie zuvor ich fand. Wie still es ist!
 Nicht hör' ich mehr geschäft'gen Stundenschlag,
 Noch meinen Atem und den schwachen Puls;
 Kein Augenblick hebt sich vom andern ab.
 Ich träumte, ja: – und einer sagte sanft:
 «Er ging von uns», ein Seufzen füllt' den Raum,
 Und eine priesterliche Stimme sprach
 Das «Subvenite»; betend knieten sie.
 Ich mein' ich hör' ihn noch; jedoch ganz leis,
 Und schwächer stets und schwächer tönt der Laut,
 Als ob er sich entfernte mehr und mehr.
 Woher das wohl? Was ist der Trennung Grund?
 Dies Schweigen gießt Gefühl der Einsamkeit
 Ins Innerste mir meiner Seele ein;
 Und diese Ruh, so sanft und süß,
 Hat etwas doch von einem herbem Schmerz.

Die fortdauernde Wahrnehmung realer Ereignisse – hier das Gebet des «Subvenite» durch die Umstehenden – das Gefühl von Frieden und die Empfindung einer veränderten Zeit: all das, was Newman hier schildert, entspricht in verblüffender Weise den Berichten einiger Teilnehmer der Studie und verleiht dem Gedicht einen aufregenden Zug von Aktualität.

Elgar hat diesen Abschnitt um knapp die Hälfte gekürzt; seine Streichungen sind im oben zitierten Abschnitt kursiv gesetzt. Dass Elgar just diesen Abschnitt streicht, ist durchaus bemerkenswert; denn damit eliminiert er zunächst jenen Satz («I had a dream»), der dem ganzen Werk den Titel gegeben haben könnte. Dieser ist durchaus erklärungsbedürftig: Was hat John Henry Newman mit «Dream» gemeint? Den Zustand der Agonie des Sterbenden, jene Nahtod-Erfahrungen oder paradoxerweise gerade die irdische Lebenszeit des Gerontius? Jede dieser Erklärungen hat etwas für sich. Der erste Teil

beschreibt eindringlich die unterschiedlich wachen Bewusstseinsstadien des Sterbenden. Zu Beginn des zweiten Teils sind die Nahtod-Erfahrungen solcherart, dass die «Seele des Gerontius» noch das reale Geschehen auf der Erde wahrzunehmen imstande ist, das sie aber als «dream» wertet. In den weiteren Teilen des Gedichts hat die Pilgerschaft der Seele in Begleitung des Engels hin zum Ort des Gerichts traumhafte Züge gerade dadurch, dass der Seele dies alles bei vollem Bewusstsein widerfährt, ohne dass sie durch eigene Willenskraft handeln könnte. Womöglich aber meint Newman mit dem Begriff des «Traums» das zunächst Unerwartete: nämlich das irdische Leben des Gerontius, also jene Existenz, die man gemeinhin als «real» klassifizieren würde. Darauf deutet eine Passage aus Newmans Predigt «On the Greatness and Littleness of Human Life» aus der Sammlung «Plain and Parochial Sermons» hin:

We should consider [...] life to be a sort of dream, as detached and as different from our real external existence, as a dream differs from waking; a serious dream, indeed, as affording a means of judging us, yet in itself a kind of shadow without substance [...].³

Darüber hinaus eliminiert Elgar mit seiner Kürzung auch gerade jenen Teil der Schilderung einer Nahtod-Erfahrung, die den ersten Hinweis im Gedicht darauf gibt, wie es sich mit der jenseitigen Zeit und der diesseitigen verhält, als deren Maß im Gedicht-Original insgesamt dreimal das Gebet des «Subvenite» herangezogen wird. Bei Elgar wird das «Subvenite» nur ein einziges Mal erwähnt (es handelt sich um die dritte und letzte Erwähnung im Newmans Text) – und dies aus gutem Grund, wie wir später sehen werden.

Zunächst zum Inhalt des Gedichts: Verwundert ob ihres neuen Seinszustandes begegnet die Seele einem Geleitengel, der – eine *heart-subduing melody* singend – von sich selbst erklärt, von Geburt an Schutzengel des Gerontius gewesen zu sein. Die Seele schließt aus ihrer Fähigkeit, den Engelsgesang hören zu können, darauf, ihren irdischen Leib endgültig verlassen zu haben. Mit einem Lobpreis Gottes durch den Engel endet der zweite Teil des Gedichts.

Mit dem dritten Teil des Gedichts beginnt der Dialog zwischen Engel und Seele. Im Kern handelt es sich um ein theologisches Lehrgespräch, bei dem die Seele Fragen stellt und der Engel Auskunft gibt. Hier geht es wiederum, nun beinahe traktathaft, um das jenseitige Maß der Zeit und um die Furcht vor dem Gericht. Der Engel belehrt seinen Schüler:

SOUL

Then I will speak. I ever had believed
That on the moment when the struggling soul
Quitted its mortal case, forthwith it fell
Under the awful Presence of its God,
There to be judged and sent to its own place.
What lets me now from going to my Lord?

ANGEL

Thou art not let; but with extremest speed
Art hurrying to the Just and Holy Judge:
For scarcely art thou disembodied yet.
Divide a moment, as men measure time,
Into its million-million-millionth part,
Yet even less than that the interval
Since thou didst leave the body; and the priest
Cried «Subvenite», and they fell to prayer;
Nay, scarcely yet have they begun to pray.

For spirits and men by different standards mete
The less and greater in the flow of time.
By sun and moon, primeval ordinances—
By stars which rise and set harmoniously—
By the recurring seasons, and the swing,
This way and that, of the suspended rod
Precise and punctual, men divide the hours,
Equal, continuous, for their common use.
Not so with us in the immaterial world;
But intervals in their succession
Are measured by the living thought alone,
And grow or wane with its intensity.
And time is not a common property;
But what is long is short, and swift is slow,
And near is distant, as received and grasp'd
By this mind and by that, and every one
Is standard of his own chronology.
And memory lacks its natural resting-points
Of years, and centuries, and periods.
It is thy very energy of thought
Which keeps thee from thy God.

SEELE

So sprech' ich denn. Mein Glaube war seit je,
Daß in dem Augenblick, in dem die Seel'
Verläßt ihr sterblich Haus, sie ungesäumt
Gelangt in Gottes hehre Gegenwart,
Des Richters, der an ihren Ort sie weist.
Was hält mich ab, zu meinem Herrn zu gehn?

ENGEL

Nichts hält dich, der mit Sturmeseil' du schon
Dem heil'gen und gerechten Richter nahest:
Denn eben erst bist du vom Leib gelöst.
Teil einen Augenblick nach Menschen Art
Millionen- und abermillionenmal –
Viel kürzer ist die Zeit noch, die verstrich,
Seit du den Leib verließ, der Priester rief
Sein «Subvenite», und sie beteten;
Ja, kaum begonnen noch ward das Gebet.

Im Reich der Geister gilt nicht menschlich Maß
Für das, was groß, was klein im Strom der Zeit.
Nach Sonn' und Mond, kreisend in ew'ger Bahn,
Nach der Gestirne Auf- und Niedergang,
Der Jahreszeiten Folge und dem Schwung
Des Pendels, das nach rechts und links sich regt,
Genau und pünktlich teilt der Mensch die Zeit,
Gleichmäßig fließend, jedem gleich zuteil.
Nicht so in unsrer körperlosen Welt;
Der Augenblicke stete Folge mißt
Da der lebendige Gedanke nur;
Mit seiner Stärke wachsen, schwinden sie.
Die Zeit ist nicht gemeinsamer Besitz;
Lang ist was kurz, und schnell was langsam ist,
Und nah ist weit, je nachdem, ob's im Geist
Des einen, ob's des andern spiegelt sich;
Ein jeder ist sich selbst das Maß der Zeit.
Und worauf das Gedächtnis gern sich stützt,
Das Jahr und das Jahrhundert, kennt es nicht.
Die Kraft des eignen Denkens nur hält noch
Von deinem Gott dich fern.

Erneut wird hier das auf Erden gebetete «Subvenite» als Referenz angeführt, anhand derer das Verhältnis irdischer und jenseitiger Zeit bestimmt wird. Aber auch diesen Exkurs (alle oben kursivierten Zeilen) streicht Elgar für sein Libretto.

Im vierten Teil des Gedichts hört die Seele das Geschrei der Dämonen – sie verspotten im Namen eines sich aufgeklärt und freidenkerisch gebenden, aggressiven Atheismus Heilige und Gläubige. Newmans poetische Exkurse über die Machtlosigkeit der Dämonen gegenüber Engeln und Heiligen streicht Elgar; ihn interessiert vor allem das musikalische Potential der Dämonenchöre. Auch die sich anschließenden Darlegungen des Engels zur Seinsform der jenseitigen Welt («Thou livest in a world of signs and types») eliminiert der Komponist.

Im fünften Teil – die Szene spielt im Hause des Gerichts («House of Judgment») – eröffnet Newman eine Gegenwelt zu jener der Dämonen: Insgesamt fünf Chöre der «Angelicals» (himmlischer Geister) erklingen («Praise to the Holiest in the height»), von denen Elgar nur den ersten und fünften beibehält: der erste ein Lobpreis des Schöpfers, der fünfte ein Lobpreis der Erlösungstat Christi. Die anderen, eliminierten Chöre besingen die Reinigung des sündigen Menschen im Fegefeuer. Der Engel führt die Seele an diesen Engelchören vorbei, hin zur Schwelle des Gerichts. Dieser Handlungskern wird von Elgar beibehalten.

Die Handlung des sechsten Teils (den Elgar kaum kürzt) wird vom Engel zu Beginn mit den Worten verortet: «Thy Judgment is now near, for we come into the veiled presence of our God.» Zentral ist in dieser Szene der Auftritt des «Engels der Todesangst» (Angel of the Agony), den Newman der Gethsemane-Szene im Lukas-Evangelium (Lk 22,43) entnimmt («Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn»). Der Engel steht durch Fürbitten der Seele des Gerontius bei, so wie er einst im Garten Gethsemane Jesus beigestanden hat. Und nun wird es im Hinblick auf unser Thema interessant: Zum dritten Mal ist hier nämlich vom «Subvenite» die Rede. Die Seele spricht: «I hear the voices that I left on Earth», und der Geleit-Engel erklärt ihr:

It is the voice of friends around thy bed,
Who say the »Subvenite« with the priest.
Hither the echoes come; before the Throne
Stands the great Angel of the Agony,
The same who strengthen'd Him, what time He
knelt
Lone in that garden shade, bedew'd with blood.
That Angel best can plead with Him for all
Tormented souls, the dying and the dead.

Das sind der Freunde Stimmen um dein Bett;
Das »Subvenite« sprechen dort sie nun,
Das Echo tönt herauf. Vorm Throne steht
Vom Ölberg der gewalt'ge Engel, der
Einst Ihn gestärkt, als einsam Er gekniet
In jenes Gartens Dunkel, blutbenetzt.
Er ist der Engel, der am besten kann
Bei Ihm der armen Seele Fürsprech sein.

Dann folgen die Fürbitten des Engels der Todesangst in litanei-ähnlicher Form, die offenkundig parallel zum «Subvenite» auf Erden vorgetragen werden:

Jesu! by that shuddering dread which fell on Thee;	Jesus, bei der bitteren Furcht, die quälte Dich;
Jesu! by that cold dismay which sicken'd Thee;	Jesus, bei dem eis'gen Graun, das lähmte Dich;
Jesu! by that pang of heart which thrill'd in Thee;	Jesus, bei der Herzensangst, die faßte Dich;
Jesu! by that mount of sins which crippled Thee;	Jesus, bei der Sündenlast, die beugte Dich;
Jesu! by that sense of guilt which stifled Thee;	Jesus, bei dem Schuldgefühl, das würgte Dich;
Jesu! by that innocence which girdled Thee;	Jesus, bei der Unschuld, die umgürtet Dich;
Jesu! by that sanctity which reign'd in Thee;	Jesus, bei der Heiligkeit, die führte Dich;
Jesu! by that Godhead which was one with Thee;	Jesus, bei der Gottheit, die erfüllte Dich;
Jesu! spare these souls which are so dear to Thee;	Jesus, schon' die Seelen, die da dauern Dich,
Souls, who in prison, calm and patient, wait for Thee;	Die im Kerker voll Geduld erwarten Dich;
Hasten, Lord, their hour, and bid them come to Thee,	Kürz die Leidenszeit und heiß sie finden Dich
To that glorious Home, where they shall ever gaze on Thee.	In dem Haus der Glorie, wo sie ewig schauen Dich!

Im siebten Teil des «Dream of Gerontius» wird schließlich die Seele dem Fegefeuer übergeben. Seelen im Fegefeuer singen den neunzigsten Psalm, während der Engel von der «dear-ransomed soul» Abschied nimmt: «Swiftly shall pass thy night of trial here, and I will come and wake thee on the morrow.» Elgar kürzt hier lediglich um einige Psalmverse.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Elgar zugunsten eines strafferen Handlungsverlaufs das Poem Newmans immer dort kürzt, wo die Verse den Charakter eines theologischen Exkurses oder Traktats annehmen. Das Faszinierende ist nun, dass durch die Kürzungen des Komponisten, die ersichtlich einem musikdramatischen Konzept folgen und auf ein gewisses Desinteresse an theologischen Fragen deuten könnten, das Libretto des Oratoriums eine liturgisch-theologische Dimension gewinnt, die in dieser Form gar nicht im Fokus John Henry Newmans lag.

Das Thema der anderen Zeit des Jenseits ist John Henry Newman wichtig. Die drei gleichmäßig über das Gedicht verteilten «Subvenite-Passagen» sollen dem Leser verdeutlichen: Dies alles geschieht in einem einzigen Augenblick und in einer Welt, in der der menschliche Zeitbegriff keine Gültigkeit mehr besitzt.

Musik ist Zeitkunst, und womöglich war es gerade der Aspekt der Zeit im «Dream of Gerontius», der Elgar besonders zur Vertonung gereizt hat. Aber als Komponist hatte er einen anderen Blick auf das Thema als der

Dichter. Er sah die Musik im Text: die Litaneien am Sterbebett, vorgetragen vom Priester oder den «Assistants» (also einem Chor), die Himmels- und Dämonenchöre, die Litanei des «Engels der Todesangst» und den lichten Gesang des Geleitengels.

Indem Elgar in den Teilen II bis VII des Gedichts sehr stark kürzte, verhalf er dem Werk zu einer neuen Balance: Das irdische Sterben des Gerontius ist nicht länger Prolog zum «eentlichen» Geschehen danach, sondern wird in diesem zweiteiligen Oratorium zum ersten Teil der Handlung, während die Gedichtabschnitte II bis VII zum zweiten Teil des Oratoriums zusammengezogen sind. Auch wenn der zweite Teil der Komposition länger ist als der erste, erreicht Elgar dennoch eine Balance von diesseitigem und jenseitigem Geschehen.

Aus der Balance wird eine Parallelisierung durch die Besetzung des Oratoriums: Der Chor singt im ersten Teil die Partien der «assistants», im zweiten die Partien der Engels- und Dämonenchöre sowie der «Seelen im Fegefeuer». Gerontius und Seele des Gerontius werden vom selben Tenor gesungen, Priester und «Angel of the Agony» üblicherweise vom selben Bassisten. Nur der Sopran des Geleitengels im zweiten Teil hat im ersten Teil kein Pendant – aber er ist auch kein Akteur in den (quasi-)liturgischen Handlungen.

Zentral für das Konzept, das der Komponist hier verfolgt, ist der Auftritt des «Angel of the Agony». Innerhalb der ursprünglichen Proportionen des Gedichts waren seine Fürbitten eine kurze Episode. Innerhalb der Zweiteiligkeit des Elgarschen Librettos wächst ihm nun die gewichtige Rolle eines «Gegenstücks» zum Priester des ersten Teils zu; so wie das «Profisciscere» zu den musikalischen Höhepunkten des ersten Teils zählt, so sind auch die «Jesu!»-Rufe des Engels der Todesangst von beachtlichem musikalischen Gewicht. Seine große Arie erklingt zeitgleich zum (nicht vertonten) «Subvenite», das vom Priester auf Erden vorgetragen wird. Hier werden Gebete «im Himmel wie auf Erden» gesungen – und damit sind wir bei der Vorstellung einer simultanen himmlischen und irdischen Liturgie. Sie ist hier nicht im strengen Sinne ausgeführt (so dass Menschen und Engel wirklich zeitgleich und *una voce* singen), aber Elgars Konzept ist doch recht offensichtlich von dieser Vorstellung inspiriert. Man mag die Besetzungsparallelen zwischen erstem und zweitem Teil des Oratoriums (Menschen-/Engelschöre, Gerontius/Seele des Gerontius, Priester/Angel of the Agony) mit der Notwendigkeit erklären, den praktischen, auch wirtschaftlichen Zwängen des Konzertlebens Genüge zu tun (mehr Solisten kosten auch mehr...); *de facto* aber evoziert Elgar mit seinem Konzept die Vorstellung einer Liturgie, die im Himmel wie auf Erden von gleicher Art ist; indem Elgar aus musikdramatischen Gründen die Proportionen der literarischen Vorlage grundlegend veränderte, gelang ihm auch eine eminent theologische Aussage.

Himmlische und irdische Liturgie erklingen im Oratorium notwendigerweise auf *einer* Zeitschiene. Dass diese Liturgien aber einem jeweils anderen Zeitkonzept folgen und nicht sukzessive zu denken sind, ist eine auch musikdramatische Pointe, die Elgar verschenkt hätte, wenn er die drei «Subvenite»-Episoden Newmans im Libretto belassen hätte. Dass Elgar nur die dritte «Subvenite»-Passage beibehält, ist also gewiss kein Zufall. Nicht nur, dass ihm die poetischen Erörterungen Newmans aus musikdramatischem Blickwinkel wohl zu langatmig waren; dass das «Subvenite» als Maßstab irdischer Zeit erst gegen Ende des Oratoriums, mit dem Auftritt des Engels der Todesangst, Erwähnung findet, konfrontiert die Hörer vor allem mit einer verblüffenden Erkenntnis. Die Musik des zweiten Teils, so erfahren sie nun zu ihrer Verblüffung, erklang in zwei verschiedenen Zeiten: in jener knappen Stunde, die sie im Konzertsaal erleben konnten, und in jenem winzigen Augenblick, in dem der Priester das «Subvenite» anstimmt.

War also das Konzertsaal-Erlebnis nur ein Traum? Das wäre eine Erklärung für den Titel des Oratoriums, die Elgar womöglich gefallen hätte.

ANMERKUNGEN

¹ *Anm. d. Red.:* Die folgende deutsche Übersetzung des Gedichts ist entnommen aus John Henry NEWMAN, *Der Traum des Gerontius*, englisch/deutsch mit einem Nachwort von Rudolf Voderholzer, übersetzt von Paul Pattloch, Freiburg 2001.

² *AWARE—AWAREness during RESuscitation—A prospective study*, in: <http://www.resuscitation-journal.com/article/S0300-9572%2814%2900739-4/fulltext> (abgerufen am 23.10.2014).

³ Zitiert nach: Robert CARBALLO, *Newman as Librettist: Towards a Non-Didactic Poetry of Dogma*, in: Geoffrey HODGKINS (Hg.), *The Best of Me. A Gerontius Centenary Companion*, Rickmansworth 1999, 59.