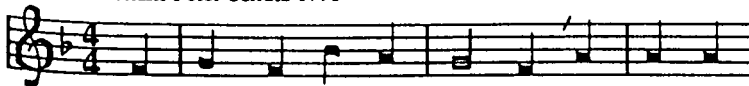


Mondtöne und Auferstehungs- klänge

Anmerkungen zur Vertonung der
heilenden Liturgie "Der Knabe und
die Mondin"

Peter Bubmann

Johann Abraham Peter Schulz 1790



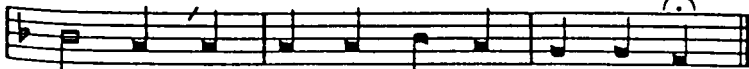
1. Der Mond ist auf-ge-gan-gen, die gold-nen



Stern-lein pran-gen am Him-mel hell und klar. Der



Wald steht schwarz und schwei-get, und aus den Wiesen



stei-get der wei-ße Ne-bel wun-der-bar.

Das Drehbuch einer Liturgie soll zum Klingen gebracht werden. Zunächst die Frage: Für wen? Natürlich für alle Mitwirkenden an dieser Liturgie. Doch da liegt schon das grundlegende Problem. Wie unsere Gesellschaft pluralistisch ist, so auch die musikalischen Geschmäcker und die musikalische Vorbildung. Beim Kirchentag kann ich mich zwar auf eine solide musikalische "Mittelschicht" verlassen, die die große Kirchenmusik kennt, schätzt oder gar selbst schon mitgesungen hat. Es werden jedoch auch andere kommen: mit Rock- und Popmusik sozialisierte (nicht nur) jüngere Menschen; einige Intellektuelle, die elitär-avantgardistischen Kunst-richtungen verpflichtet sind; oder einige Anhänger der sogenannten kosmischen Meditationsmusik des New Age.

Ich könnte mich angesichts dieser verwirrenden Situation auf meine eigene Subjektivität zurückziehen: Dann biete ich meinen eigenen Musikstil an und frage nicht nach der Aufnahmefähigkeit der Anwesenden. So will, so kann ich es nicht halten: Ich möchte Kirchenmusik in Verantwortung vor der versammelten Gemeinde schreiben. Ich meine, daß die Rechenschaftspflicht Gott gegenüber gerade diese Verantwortung vor den Hörerinnen und Hörern miteinschließt.

Daraus ziehe ich die erste Konsequenz: Die Vertonung wird stilistisch-gattungsmäßig eine "populäre postmoderne Ballettmusik" werden.

Das muß ich näher erläutern.

Typisch für die "moderne" Musik des 20. Jahrhunderts war das Erstellen eines Ehrenkodexes bzw. das Errichten von Tabugrenzen, die niemand überschreiten durfte, ohne seinen Ruf als Komponist gründlich zu ruinieren. Die Dur-/Moll-Tonalität galt als völlig überholt, wer sich noch darauf einließ, wurde als hoffnungslos antiquiert abgestempelt (dieses Urteil traf damit weite Teile der etablierten Kirchenmusik). Im Hintergrund dieser Ideologie steht das Fortschrittspathos der Neuzeit: Nur das je Neueste, die Überholung des Erreichten zählt. Ein ursprünglich fundamentales und positives Prinzip der Moderne, die kritische Prüfung aller Tradition, verkehrte sich hier in seiner Radikalisierung ins Negative: Aus der Freiheit gegenüber dem Althergebrachten wurde der Zwang zum Neuen, zum immer rascheren Verbrauch des musikalischen Materials und der kompositorischen Techniken. Die Parallele zum Konsumterror der Verbrauchsgüterindustrie ist nicht zufällig.

Damit ging ein zweiter charakteristischer Zug der Moderne einher. Der logische Verstand und die technische Vernunft übernahmen immer mehr die Steuerung aller Lebensbereiche, auch der Tonkunst. Verpönt oder schamhaft verschwiegen war seit dem Durchbruch der 12-Ton-Technik der Bezug auf die romantisch-innerliche Subjektivität des Einzelnen. Der musikalisch-konstruktive Verstand übernahm das Ruder. Alles Komponierte wurde den Gesetzmäßigkeiten von Tonreihen, Klangfarbenparadigmata etc. unterworfen. Die mit der Forderung nach Freiheit angetretene Moderne endet so - in ihr Gegenteil verkehrt - im Zwang selbstverordneter totalitärer Systeme.

Die populäre Musik verfiel gleichzeitig ins andere Extrem. Alles Neue wurde ausgeschaltet; die ewige Wiederkehr des Gleichen in Schlager und Popmusik hält die Masse der Musikkonsumenten in dumpfer musikalischer Infantilität.

Zur Förderung der Freiheit im Bereich der Musik bedurfte es ab den siebziger Jahren und bedarf es weiterhin neuer Wege. Improvisation und Stille, konsonante Klänge, "neue Einfachheit" und die Wiederaufnahme alter Musiksprachen charakterisieren die neue Richtung. Dies ist mit "postmodern" gemeint: die Überwindung einer auf Abwege geratenen Moderne, nicht die Überwindung der Moderne überhaupt. Insofern die Suche nach individueller Freiheit, die Emanzipation von Fremdbestimmung das Grundanliegen der Moderne war, ist die Postmoderne keine Verleugnung dieser Moderne, sondern deren Steigerungsform, ist die Postmoderne also eine Radikalmoderne. Die Freiheit soll von den Verzerrungen einer überzogenen Fortschrittsideologie und eines einseitig technischen Vernunftbegriffs befreit werden.

Für den Bereich der Musik bedeutet dies:

1. Das Diktat einer Kompositionstechnik oder musikalischen Sprache ist zu Ende. Heute muß sich jeder Komponist seine eigene Musiksprache schaffen.
2. Der Rückgriff auf ältere Musiksprachen ist wieder legitim, das Zitat eine erlaubte musikalische Technik; es sollte allerdings nicht lediglich naiv wiederholt werden, sondern in einen kreativen Prozeß eingewoben sein und in einem ästhetisch sinnvollen Zusammenhang stehen.
3. Kunstmusik muß nicht mehr zwanghaft elitär sein. Die Schere zwischen U- und E-Musik kann sich schließen. Innerhalb eines

postmodernen Werkes können verschiedene Hörfähigkeiten angesprochen werden: Hörenswerte Details für die Kenner, leicht faßliches für die Mehrheit. Mehrschichtigkeit wird zum Kennzeichen postmoderner Musik. (In diesem Sinne sind natürlich auch einige populäre große Werke der Kirchenmusik wie Händels Messias "postmodern".)

4. Die Ästhetik selbst ist plural angelegt: Nicht mehr die stilistische Einheitlichkeit eines Werkes ist oberstes Prinzip, vielmehr finden verschiedene ästhetische Vorstellungen innerhalb eines Werks ihren Ort: Anklänge an polyphone Renaissance-Musik neben Rockrhythmen, fugale Formen (formales Hören) neben rein elektronischer Klangfarbenmusik (Sound-Hören).

Meine Vertonung der heilenden Liturgie soll also ein Versuch eines Beitrags zur postmodernen Kirchenmusik werden. Die Gattung "Ballettmusik" ist allerdings im Arbeitsfeld der Kirchenmusik noch wenig etabliert. Gerade die protestantischen Kirchen haben leider viel zu lange dramatische und tänzerische Darstellungsformen aus der Liturgie verbannt. Erst der weltweite Aufbruch zu ganzheitlicherer Spiritualität und die Kirchentage als Experimentierfeld haben hier zu einem Umdenken veranlaßt. Das musikalisch gestaltete und getanzte Bibliodrama ist kein religiöser Show-Gag, sondern entspringt unmittelbar der auf Ganzheit zielenden Dynamik biblischer Texte. Es wäre wünschenswert, wenn mehr KirchenmusikerInnen die Kompositionsarbeit für solche Projekte als ihr täglich Brot begreifen würden.

Mir steht als Besetzung zur Verfügung: Singstimmen (Solisten und Chor), eine Holz- und Blechbläsergruppe, ein Streichquartett, eine Schlagzeug- und Percussionsgruppe, verschiedene elektronische Synthesizergeräte, Klavier und Baß.

Mehrere Hauptmotive schieben sich mir nach der Lektüre des Drehbuchs in den Vordergrund: Im Zentrum des ersten und zweiten Bildes steht das Kyrie, der Ruf um Erbarmen, gleichzeitig auch Hoffnungsruf an den ankommenden Ur-Therapeuten Jesus. Daneben die Beziehung des Knaben zur Mondin und die krankhaft zerstörerischen Auswüchse dieser Beziehung.

Im dritten Bild stellt der Ruf des Vaters: "Ich glaube, hilf meinem Unglauben" die Achse des ganzen Drehbuchs dar. Dieser Bitte um

Glaubensstärkung stehen die Erfahrungen dämonisch verzerrter Weltwahrnehmung gegenüber (der Angriff der Elemente Feuer und Wasser auf den Jungen) und die Skepsis des Vaters ("...wenn du kannst...").

Das vierte Bild ist ein Auferstehungsbild, in dem auch schon etwas von dem, was Römer 8 mit dem Seufzen der Kreatur nach Erlösung meint, angedeutet wird: Die Auferstehung des Knaben schafft auch ein neues Verhältnis zur Schöpfung, konkret: zur Mondin. (Ist es nicht ein verheißungsvolles Gleichnis, daß der Termin des Auferstehungsfestes, also Ostern, nach dem Stand des Mondes jedes Jahr neu berechnet wird?) In angemessener Distanz wird nun der Beziehungsstanz zwischen Mondin und Knabe wieder zur Möglichkeit und zur Bereicherung beider.

Die musikalische Grundidee ist die, den eben genannten Hauptinhalten musikalische Motive aus bekannten Kirchenliedern zuzuordnen, sie zu verändern und zu verfremden. Das ist kein sonderlich origineller Einfall - diese Tradition bewährt sich schon lange. Auf dem Kirchentag ist sie durch Hans-Jürgen Hufeisen und David Plüss bekannt geworden, zu denken ist jedoch auch an die Betsingmessen der kath. Kirche, in denen volkstümliche Kirchenlieder zum Teil an die Stelle der gregorianischen Meßteile treten. Oder an die Singstunde der Zinzendorf'schen Brüdergemeinde, wo eine Aneinanderreihung von Chorälen die Predigt ergab.

Der Bezug auf bekannte Kirchenlieder hat mehrere Vorzüge: Zum einen wird damit Faßlichkeit der Musik verbessert, die Choral motive bieten Orientierungspunkte im Fluß der Musik. Sie erlauben es auch, gezielt einige inhaltliche Assoziationen über die Melodiefragmente der Choraltexte zu wecken. Die Musik ist damit nicht allein ausmalende Programmmusik, will mehr als nur christliche Hintergrundmusik sein, sie stellt vielmehr eine eigene Sprach- und Verstehensebene dar.

Das erste Bild: Zunächst bietet sich das Lied "Der Mond ist auf-gangen" an. Dessen Text geht von der Naturbetrachtung aus und führt zur Besinnung über die Situation des Menschen vor Gott und der Welt. Die Naivität der Mondscheinästhetik wird zur Analogie für die fromme Einfältigkeit vor Gott, die nur das wissen will, was sie zum Leben wirklich braucht.

Diese Szene gläubiger und musikalischer Geborgenheit kann ich

nicht unverändert übernehmen, zu harmonisch erscheint mir das Bild der frommen Einfalt. Auch die Melodie ist zu "rund und schön". Beim ersten Auftreten der Mondin darf sie das zunächst noch sein, die Beziehung zwischen ihr und dem Knaben ist ja auch noch "traumhaft" in Ordnung, die Atmosphäre tänzerisch beschwingt. Bald allerdings wird die Melodie ein paar Ecken bekommen, ganz deutlich dann, wenn das Verhältnis von Knabe und Mondin zum Krankhaften hin umkippt. Es bedarf eigentlich nur einer kleinen Änderung. Das charakteristische Intervall der Quarte im ersten Takt ("...ist auf-...") wird um einen Halbton zur übermäßigen Quarte hin vergrößert. Schon ist aus der glatten Dur-Wendung ein teuflischer Strudel geworden: Der Tritonus, d. h. übersetzt drei Ganztöne, der sogenannte "diabolus in musica" drängt sich ins Ohr. Das sollen die Posaunen übernehmen, sie stören den anfangs so harmonischen Tanz zwischen Mondin und Knabe, indem sie die höfisch anmutenden Sechs-achtel-Gigue-Rhythmen böse kreuzen und bedrohen, schließlich auch die Flöten ins Wanken bringen, bis diese das Mondliedmotiv im Tritonusabstand blasend hin und her schwanken und am Ende abstürzen.

Die sich anschließenden ersten beiden Verse von "Der Mond ist aufgegangen" können jetzt nur noch mit kritischer Stimme und skeptischem Ohr, geradezu ironisch, von der Gemeinde gesungen werden: Ist die Stille der nächtlichen Welt wirklich so wunderbar, die Dämmerung so traulich und hold?

Nicht daß ich solches Abtauchen in archetypische Geborgenheitsbilder grundsätzlich abwehren wollte, aber die so gezeichnete Idylle darf die Gegenwartsdiagnose nicht schwärmerisch übertünchen. Der Kontrast zwischen dem Liedtext und der Wirklichkeit muß an dieser Stelle kraß aufleuchten. Und diese Wirklichkeit lautet: Der Knabe ist mondsüchtig, seine Gesundheit ist aus dem Gleichgewicht, unser Verhältnis zur Schöpfung ist schwer gestört.

Doch schon vor diesem ersten Bild wurden die musikalischen Hauptmotive in der Ouvertüre zu Beginn der Liturgie vorgestellt. Und auch die kurze musikalische Einleitung vor dem ersten Bild zum Text: "Meister, ich habe mein Kind hergebracht zu dir, das ist mondsüchtig. Heile es. Kyrie eleison" baut auf dem Mondliedthema auf. Am Ende dieser Einleitung steht programmatisch das aus dem letzten Takt des Mondliedes entwickelte Kyrie eleison: drei-

fach wiederholt, das erste und dritte Mal in Moll als klagender Ruf um Erbarmen, in der Mitte eine Terz höher in der Durparallele als hoffender Begrüßungsruf an den ankommenden Meister und Therapeuten Jesus.

Im zweiten Bild wird der Bedeutungsgehalt des Kyrie weiter entfaltet: die traurige und fassungslose Ohnmacht des Vaters angesichts der Krankheitssymptome des Knaben. Mir scheint der gleichmäßig dumpfe Paukenwirbel eines Trauermarsches besonders gut als musikalische Grundlage dieses Bildes zu passen. Dazu erklingt am Anfang und am Schluß eine einstimmige Baßreihe, aus dem Mondliedmotiv mit der übermäßigen Quarte heraus entwickelt, ausgeführt durch Baßgeige und tiefe Glockenklänge. Im Mittelteil soll dann über dem gleichbleibenden Rhythmus und neu einsetzenden Streicherpizzicato eine Melodie erklingen, die gleichzeitig Traurigkeit, aber auch einige Elemente der noch nicht ganz aufgegebenen Hoffnung in sich vereinigt. Dazu fällt mir sofort der Choral "Jesu meine Freude" ein (samt der gleichnamigen Bachmottete). Damit es klanglich nicht zu harmonisch wird, übernimmt die verzerrte E-Gitarre die Melodie mit ihren Anklängen an den Choral. Am Ende des Trauermarsches setzt ein Streichquartett wie aus einer anderen Welt ein und intoniert das bereits vor dem ersten Bild erklangene Kyrie (im chromatisch-romantischen Begleitsatz): Die Möglichkeit zur Veränderung der aussichtslosen Lage kündigt sich bereits musikalisch an. Die Gemeinde singt anschließend dieses Kyrie.

Das dritte Bild führt zunächst noch einmal zu Ohnmacht und Unglaube zurück: "Die Jünger konnten's nicht." Da das Ballettensemble hier aus der Halle heraus in einfachen Bewegungsschritten (die ich mir als Büßergebärde vorstelle) zur Bühne nach vorne kommen soll, kommt nur ein eingängiger Grundrhythmus in Frage, über dem dann vom Chor in mehreren Schichten übereinander die Feststellung "Die Jünger konnten's nicht" gesprochen wird. Mit dem dazu gewählten Bolero-Rhythmus verbinde ich innerlich die Vorstellung: zwei Wiege-Schritte nach vorn und einen zurück, also eine Art (Echternacher) Springprozession. Ähnlich wie bei Ravels Bolero baut sich das Stück dynamisch auf, um plötzlich abubrechen.

In die Stille hinein wird durch die Rezitation des Textes der dritten Strophe des Mondliedes die Richtung unserer Bußprozession angezeigt, während die Melodie von der Solotrompete gespielt wird: "Seht ihr den Mond dort stehen? Er ist nur halb zu sehen und ist doch rund und schön. So sind wohl manche Sachen, die wir getrost belachen, weil unsre Augen sie nicht sehn." Der halbe Mond ist schön, obwohl wir ihn nicht ganz sehen, nicht völlig erkennen, nicht haben oder besitzen können. Gerade dasjenige ist schön, dessen Ganzheit nicht in unserer Macht steht, und dessen Lauf wir nicht steuern können.

Die Gemeinde antwortet auf diesen Vergleich mit dem Bußbekenntnis: "Wir stolzen Menschenkinder sind eitel arme Sünder ..." (V.4).

Nun übernimmt Jesus die Initiative, indem er vorwurfsvoll den Unglauben der Jünger anprangert und den kranken Knaben herbeizitiert. Auf offener Bühne überfallen diesen daraufhin die Symptome seiner gestörten Beziehung zur Mondin: Er wird von den Elementen Feuer und Wasser bedroht. Diesen Elementen ordne ich musikalische Motive zu, die vom Synthesizer gespielt werden: harte Rhythmen und aufsaugende Sounds.

Es kommt zum Dialog zwischen Jesus und dem Vater, der zum Buß- und Glaubensbekenntnis getrieben wird: "Ich glaube, hilf meinem Unglauben." Um hier von vornherein die Gemeinde zu integrieren, fungiert der Vater musikalisch als Vorsänger dieses Ruf-Songs, dem sich zuerst der Chor, dann im zweiten und dritten Durchgang die ganze Gemeinde anschließt.

Die Melodie dieses Songs ist in jeder Zwei-Takt-Phase als Auf- und Abbau konzipiert (Glaube-Unglaube; das simul iustus et peccator - gleichzeitig gerechtfertigt und doch Sünder - der lutherischen Dogmatik), insgesamt als eine melodische Treppe, die im Hilfeschrei "Hilf, Herr" gipfelt. Ich verstehe diesen zentralen Schrei als die dynamische, expressive Variante des Kyrie-Rufs der ersten beiden Bilder. Nicht die ohnmächtig-dumpfe Klage ertönt jetzt im dritten Bild, sondern der verzweifelt-hoffnungsvolle Versuch, diesem heilenden Jesus zu vertrauen. In psychologischer Terminologie handelt es sich wohl um einen kathartischen, also die Seele reinigenden Urschrei. Alle angestaute Aggression und Wut über die Krankheit, aber auch die Sehnsucht nach Erlösung schafft sich

darin ein Ventil. Ich wähle daher den vorwärtstreibenden Beat-Rhythmus und das Instrumentarium der Rockgruppe. - Ein wenig pfingstliche Ekstase darf es an dieser Stelle schon geben.

Ganz anders die zweite Szene des dritten Bildes, der eigentliche Exorzismus. Um naive klangmagische Vorstellungen auszuschließen, möchte ich hier auf eine programmusikalische Vertonung der Geistaustreibung verzichten. Es ist das Befehls-Wort Jesu, das den Ungeist überwindet und die Heilung initiiert.

Als der Knabe daraufhin zunächst wie tot daliegt, gilt es, die angespannte Stille einige Zeit auszuhalten.

Dann setzt die Oboe ganz unbegleitet mit dem Lied "Nun ruhen alle Wälder" (EKG 361) ein und trägt eine Strophe vor. Wieder wird mit diesem Lied die Natur- bzw. Nachtmetaphorik ins Spiel gebracht. Die Ruhe der Nacht wird zum Sinnbild der Geborgenheit bei Gott über den Tod hinaus. Das ist nun keine falsche Idylle mehr, sondern lebendige Hoffnung. Der Chor unterstreicht dies, indem er die 8. Strophe des Liedes als Gebet singt: "Breit aus die Flügel beide, o Jesu, meine Freude, und nimm dein Küchlein ein. Will Satan mich verschlingen, so laß die Englein singen: 'Dies Kind soll unverletzt sein.'"

Das vierte Bild ist das Auferstehungsbild: Der Knabe wird gesund aufgerichtet und beginnt sein erneuertes Verhältnis zur Um- und Mitwelt zu leben. Er tut dies exemplarisch, indem er mit der Mondin zu tanzen beginnt. Wieder bietet sich ein Kirchenlied an, dessen Melodie auch eine höfische Tanzweise der Renaissance gewesen sein könnte: "Auf, auf, mein Herz, mit Freuden" (EKG 86). Flöte und Cembalo intonieren dieses Lied, ein Soloduo singt die erste beiden Strophen. Daß der Text die Auferstehung Jesu thematisiert, ist hier von theologischer Bedeutung: Der tiefste Grund für die Möglichkeit der Heilung des mondsüchtigen Knaben ist ja die Bereitschaft Gottes, seinen Sohn durch den Tod hindurch zur Auferstehung zu führen.

Auf diesem Fundament läßt es sich nun leicht tanzen - vor Lebensfreude. Dazu ist der folgende Tanzsatz in Menuett-Form, allerdings im flotten Drei-Achtel- bzw. schwingenden Zwei-Halbe-Takt, geschrieben. Ein leichter Anklang an Jahrmarktorgeln ist gewollt, während der Knabe und die Mondin sich wieder annähern und miteinander tanzen.

Das Ballettensemble und der Chor kommentieren dies mit der 3. Strophe des gleichen Liedes: "Das ist mir anzuschauen ein rechtes Freudenspiel..." Der Doppelsinn der Aussage, die sich ja zunächst auf die Auferstehung Christi bezieht, hier jedoch auch auf den Tanz zwischen Mondin und Knabe, also auf die Wiederherstellung einer guten Beziehung zu den Schöpfungsgegebenheiten, hat wiederum theologisches Gewicht: Die Befreiung zum Leben durch Christi Auferstehung hat Folgen für unser Verhältnis zur Schöpfung.

Die Begleitsätze zu dieser und der folgenden Strophe wurden in der Mitte des 17. Jahrhunderts von Johann Georg Ebeling und Johann Crüger verfaßt.

Die 4. Strophe besingt inhaltlich die siegreiche Überwindung des Todes ("...Der Tod mit seiner Macht wird nichts bei mir geacht'..."), zur Begleitung ertönt ein reicherer Satz mit zwei hohen Trompeten. Da diese Strophe die Quintessenz der ganzen Erzählung enthält, wird sie instrumental nochmals wiederholt und vom Ballettensemble getanzt.

Den Abschluß der Heilungsgeschichte muß nun ein kurzes Instrumentalstück leisten, das in festlicher Freude gleichsam den Applaus der Umstehenden zur gelungenen Heilung auszudrücken hat. (Diesen sogenannten Chorschluß, in dem die Anwesenden die gelungene Heilung loben, kennt die Exegese als häufig anzutreffenden Bestandteil der Gattung "Heilungsgeschichte".)

Mir fiel spontan der Anfang des Bach'schen Weihnachtsoratoriums "Jauchzet, frohlocket ..." ein. Allerdings würde es zu weit gehen, den Chor diese Passage tatsächlich singen zu lassen. So zitiere ich lediglich das Instrumentalvorspiel zum Weihnachtsoratorium als Abschlußmusik unserer Heilungsgeschichte. Das hat überdies den Effekt, daß wir nun die wichtigsten Stationen des Kirchenjahres (und damit des Glaubensbekenntnisses) in Form von Kirchenliedern in unsere heilende Liturgie integriert haben: Weihnachten (Ausdruck der Freude über das heilende Kommen Gottes in die Welt); Passion und Ostern ("Jesu meine Freude", "Auf, auf mein Herz mit Freuden"). Und die Bitte um den Pfingstgeist bzw. die Austeilung desselben ist ja das Grundanliegen der sich an die Heilungsgeschichte anschließenden Salbungsliturgie.