

Der Klang des Segnens: Ursprungsmythos und Volkwerdung

Was ist ein Segen, und welches Medium ist entscheidend für seine Gültigkeit? Wir kennen Segenswünsche vor allem in sprachlicher Form. Dadurch entsteht der Eindruck, es käme einzig auf die verbal vermittelte und intellektuell verstandene Aussage an. Aber ist das tatsächlich wahr? Kann ein Mensch einen anderen auch durch nonverbale Handlungen, z.B. durch Gesten, Bilder oder Töne segnen?

Eine der Traditionen, in der der Segen eine fast magische Rolle spielt, ist die jüdische. Die Geschichte von Jakob, der seinen wenige Minuten vor ihm geborenen Zwilling Bruder Esau um den Segen ihres alten, blinden Vaters Isaak betrog und dann dank dieser unrechtmäßig erschlichenen Auszeichnung reich an Gütern und Nachkommen wurde, zeigt, dass es dabei um weit mehr geht als nur um gute Wünsche. Die Hoffnungen für den so Bevorzugten entwickeln, wenn sie mit prophetischer Emphase geäußert werden, eine eigene Art psychischer Macht und sich selbst erfüllender Weissagekraft.

Doch haben die Segensäußerungen nicht nur einen in die Zukunft gerichteten Aspekt; sie beziehen häufig auch Vergangenes mit ein, sei es als Grundstock dessen, was noch erhofft werden kann, oder als bereits eingetretene Manifestation eines an höherer Stelle beschlossenen Schicksals. Als Jakob am Ende seines langen Lebens seine zwölf Söhne segnet, zeigt sich dieser Aspekt besonders deutlich. Das vorletzte Kapitel der Genesis erzählt die Geschichte, die in diesem zwölffachen Segen gipfelt; im vorletzten Kapitel des Buches Deuteronomium ruft Mose die Segensprüche Jakobs als geistige Orientierung für die zwölf Stämme Israels in Erinnerung und erweitert sie dabei um einige neue Nuancen.

Unter den Bildwerken, die den reichen Symbolismus jüdischen Lebens und Denkens ins visuell Erfahrbare übertragen, nehmen die Gemälde, Mosaike, Wandteppiche und Glasfenster Marc Chagalls einen bevorzugten Platz ein. Jeder Kunstliebhaber kennt dessen phantasiereiche Darstellungen des Lebens im Shtetl; doch auch der biblischen Tradition hat er sich mehrfach angenommen. Vorrangig unter den Werken dieser Thematik ist der zwölfteilige Zyklus, den er für die Glasfenster einer Synagoge in Jerusalem schuf. Die Tatsache, dass er dabei ein scheinbar ganz im Wort verankertes Thema einer rein bildlichen Darstellung anvertraute, mag ihrerseits der Reflexion in

Tönen den Weg geebnet haben: Schon innerhalb der ersten 15 Jahre nach Vollendung übertrugen zwei Komponisten sehr unterschiedlichen Hintergrunds Chagalls Glasbilder ins Musikalische. 1966 schuf der tschechisch geborene, heute in Israel lebende Jacob Gilboa einen Zyklus für Instrumentalensemble und Sänger mit dem Titel *Die zwölf Jerusalemer Chagall-Fenster*; 1974 folgte der Engländer John McCabe mit seinem rein sinfonischen Werk *The Chagall Windows*.

Chagalls Glasfenster

Frankreich erlebte um die Mitte des 20. Jahrhunderts eine Renaissance liturgischer Bildwerke, die auch ein ganz neues Interesse für die Glasfensterkunst hervorrief. Führende Künstler schlossen sich zusammen, um gemeinsam Räume auszuschnücken, die modernen Menschen für die geistliche Andacht dienen sollten. Das Anliegen war, eine religiöse Grundhaltung mit zeitgemäßen Darstellungstechniken zu verbinden. Das erste Ergebnis, das berühmt wurde, ist die 1950 geweihte Kirche von Assy, für die Georges Rouault die Glasfenster und Chagall eine Baptisteriums-Wanddekoration aus lasierten Kacheln schuf. 1951 wurde Henri Matisse beauftragt, Glasfenster für die Kapelle in Vence zu entwerfen; etwa gleichzeitig interessierte sich auch Fernand Léger für die Kunst der Bildformung in bleigefassten Glassegmenten und trug damit zur Gestaltung der Kirche in Audincourt bei. Der Erfolg dieser Experimente ermutigte das Amt für Denkmalschutz der französischen Regierung zu ihrem nächsten Schritt: Drei bekannte Künstler – Roger Bissière, Jacques Villon und Marc Chagall – wurden engagiert, um für die Stefanskathedrale in Metz Glasbilder zu entwerfen, die die im Krieg zerstörten gotischen Fenster ersetzen sollten. Chagalls Ästhetik mit ihrer sehr lebhaften Farbgebung erwies sich als besonders gut geeignet für die Übertragung auf dieses Medium. Sein Beitrag, der in den Jahren 1958-1960 entstand, ist seither viel bewundert worden und führte u.a. zu späteren kirchlichen Aufträgen wie denen für das Frauenmünster in Zürich, die Kathedrale von Reims und den Mainzer Dom.

Die ersten der von Chagall für Metz geschaffenen Fenster, die die Geschichten von Jeremias und dem Exodus darstellen, waren vorübergehend in Paris ausgestellt. Dort sah sie die Präsidentin der Hadassah (einer Organisation zionistischer Frauen), die damals den Bau eines medizinischen Zentrums plante, das der Hadassah-Universität in Jerusalem angegliedert werden sollte. Sie zog den mit dem Bau beauftragten Architekten hinzu, und gemeinsam

beschloss man, dem russischen Künstler den Auftrag zu erteilen, zwölf große Schmuckfenster für die vorgesehene Synagoge zu entwerfen und deren Ausführung zu überwachen.

Chagalls Wahl für das Thema dieses Auftragswerkes fiel auf die 12 Stämme Israels. Zusätzlich zu den beiden oben erwähnten biblischen Texten – den Segenssprüchen Jakobs für jeden seiner Söhne und der erinnernden Umformung durch Mose – stützte er sich bei der bildnerischen Gestaltung auf die heraldischen Symbole der 12 Stämme, die biblische Attribute mit solchen aus der talmudischen Tradition verbinden. Die Anordnung und die Wahl der Farben geht auf zwei zusätzliche Quellen zurück. Die eine verbindet eine Stelle aus den prophetischen Büchern des Alten Testaments mit der Interpretation desselben Bildes am Ende des Neuen Testaments; die andere stammt aus demselben Kontext wie die Segensprüche, der Thora bzw. den fünf Büchern Moses. Die eine beschreibt eine mit Edelsteinen (also quasi ebenfalls Stücken von ‘buntem Glas’) besetzte Stadt, die andere ein ebenso geschmücktes Kultobjekt.

Ezechiel berichtet, wie Gott ihm die heilige Stadt, das “Neue Jerusalem”, beschrieb:

Die Stadttore sind nach den Stämmen Israels benannt: auf der Nordseite ... drei Tore: ein Tor ist nach Ruben benannt, ein Tor nach Juda und ein Tor nach Levi; auf der Ostseite ... drei Tore: ein Tor nach Josef, ein Tor nach Benjamin und ein Tor nach Dan; auf der Südseite ... drei Tore: ein Tor nach Simeon, ein Tor nach Issachar und ein Tor nach Sebulon; auf der Westseite ... drei Tore: ein Tor nach Gad, ein Tor nach Ascher und ein Tor nach Naftali. ... Und der Name der Stadt soll von heute an sein: Hier ist der Herr. (Ez 48:30-35).

Im Rückbezug auf diese Worte des alttestamentlichen Propheten schließt das Neue Testament in der Offenbarung des Johannes mit einer Vision des himmlischen Jerusalem, die eine neue Dimension von Glanz und Herrlichkeit hinzufügt. Der Seher von Patmos beschreibt die Stadt als “aus reinem Gold, wie aus reinem Glas” erbaut; die quadratische Mauer, aus Jaspis mit zwölf Edelsteinen als Grundsteinen, sei von 4 x 3 Toren durchbrochen, auf die die Namen der 12 Stämme Israels geschrieben sind.

Von den zwölf Edelsteinen und ihrem Zusammenhang mit den Söhnen Israels erfuhr in ganz anderem Kontext auch Mose. Unter den Anordnungen für Heiligtum und Kult, die Gott dem Volk Israel vermittelt, ist eine genaue Beschreibung, wie die Brusttasche der Priester auszusehen habe:

Besetze sie mit gefassten Edelsteinen in vier Reihen: die erste Reihe mit Rubin, Topas und Smaragd; die zweite Reihe mit Karfunkel, Saphir und Lapis; die dritte Reihe mit Achat, Hyazinth und Amethyst; die vierte Reihe mit Chrysolith, Karneol und Onyx; sie sollen in Gold gefasst und eingesetzt sein. Die Steine sollen auf die Namen der Söhne Israels lauten ... jeder laute auf einen Namen der zwölf Stämme. (Exodus 28: 15-21)

Wenn man weiß, dass die Stämme Israels einerseits mit den 12 Toren des himmlischen Jerusalem, andererseits mit 12 Juwelen in Zusammenhang stehen, so erscheint die Darstellung in architektonisch nach Art von 12 'Toren' angeordneten Fensterbildern aus funkelndem Glas als eine fast ideale Verquickung der biblischen Vorgaben. Auch der quadratische Grundriss des Neuen Jerusalem mit den drei Toren in jeder Himmelsrichtung wurde in der Synagoge verwirklicht: Chagalls Glasfenster schmücken ein Gebäude, das wie eine Laterne gebaut ist, mit drei lichtdurchlässigen Bildern auf jeder der vier gleich langen Seiten.

Als Hintergrund für seine Fenster wählte Chagall vier Grundfarben: gelb, rot, grün und blau. Blau, die bevorzugte Farbe mittelalterlicher Kirchenfenster, hat auch hier den Vorrang, indem sie vier Fenstern zugeordnet ist, während das nur allzu leicht dominierende Rot auf nur zwei Fenstern die Grundfarbe abgibt. Der Zyklus beginnt auf der Ostwand mit den Fenstern für Ruben (vorherrschend in Blau), gefolgt von Simeon (dunkles Blau) und Levi (helles Gelb); er setzt sich auf der Südwand fort mit Juda (Granatrot), Sebulon (Zinnoberrot) und Issachar (sanftes Grün), auf der Westwand mit Dan (Blau), Gad (Dunkelgrün) und Ascher (sanftes Grün), und wird auf der Nordwand vervollständigt mit Naftali (Zitronengelb), Josef (Goldgelb) und Benjamin (Hellblau). Jedes Fenster ist 3.38 m hoch und 2.50 m breit. In jedem Fenster wird die Grundfarbe mit einer Vielfalt anderer Farben kontrapunktiert; darunter sind Farbtöne, die man mit Saphir, Rubin, Amethyst, Smaragd und anderen Edelsteinen – einschließlich der für Glasfenster sonst ungewöhnlichen Topasfarben – vergleichen könnte.

Die Auftraggeber ließen Chagall vollständige Freiheit hinsichtlich Inhalt und Art der Darstellung, mit der einzigen Auflage, entsprechend den Vorgaben des mosaischen Gesetzes auf die Abbildung menschlicher Figuren zu verzichten. Diese Einschränkung gab Chagall die Möglichkeit, sich noch stärker, als er es ohnehin gern tat, auf die symbolische Kraft der Naturelemente (des Meeres, des Himmels und der Erde mit ihrer Fauna und Flora) und liturgischen Gegenstände (der Thora, des Davidsterns, des Widderhorns [*Schofars*] und des siebenarmigen Leuchters [*Menora*]) zu verlassen. Er

deutete bestimmte Tiere als allegorische Charakterisierungen geistiger Haltungen, indem er sich u.a. auf das um 140 v. Chr. in Alexandria herausgegebene erste Bestiarium stützte. Dieses soll die Niederschrift einer langen mündlichen Überlieferung sein, deren Grundzüge somit vielleicht schon für Jakobs Tiervergleiche Pate gestanden haben.

Während die Darstellung jeder vollständigen menschlichen Gestalt vermieden wird, trifft dies nicht für die menschliche Gegenwart schlechthin zu. Drei der Abbildungen zeigen ein paar Hände. Links und rechts auf der Südwand sowie in der Mitte der Nordwand, also miteinander ein symmetrisches Dreieck bildend, ragen die Hände eines Priesters ins jeweilige Bild, um Juda, Issachar und Josef zu segnen.

Bevor ich eine Auswahl der Fenster in ihren Bildelementen und in den zwei musikalischen Interpretationen beschreibe, möchte ich auf eine Tatsache hinweisen, die in der Synagoge – ganz im Gegensatz zum biblischen Text – selbstverständlich erscheint: dass nämlich die 12 Bilder der Stämme Israels in einem geschlossenen Kreis angeordnet sind, in dem das des jüngsten Jakobssohnes Benjamin direkt an das des Ältesten, Ruben, anschließt. Die ununterbrochene Sequenz ist sicher ein Grund, warum Besucher dazu neigen, den Erklärungen ihres Führers zum Trotz die Bilderserie in beliebiger Reihenfolge auf sich wirken zu lassen und dabei die Hierarchie, die im biblischen Kontext von so überragender Wichtigkeit ist, zu ignorieren. Die Anordnung erlaubt es, die 12 Söhne bzw. die aus ihnen erwachsenen Stämme als zwar verschieden, aber letztlich gleichrangig zu betrachten. Sie sind verbunden durch gemeinsame Züge, die in der einlinigen zeitlichen Reihenfolge der Erzählung leicht untergehen, aber in der Gleichzeitigkeit der räumlichen Gegenüberstellung neues Gewicht erhalten.

John McCabe, *The Chagall Windows*

Wie John McCabe im Vorwort seiner Partitur schreibt, geht die Idee für seine sinfonischen Chagall-Fenster auf die 1960er Jahre zurück, als er erstmals Reproduktionen der Jerusalemer Kunstwerke sah und sich sofort stark angesprochen fühlte. Die etwa 30minütige Komposition, die ein Orchester mit 24 Bläsern, 20teiligem Schlagwerk und Streichern voraussetzt, entstand 1974 als Auftragswerk der Hallé Concerts Society, wurde am 9. Januar 1975 vom Hallé Orchestra unter der Leitung von James Loughran in der Free Trade Hall in Manchester uraufgeführt und wenig später für EMI Records eingespielt.

Im Aufbau folgt das durchkomponierte Werk der Anordnung der Fenster in der Synagoge: Jeder der musikalischen Abschnitte ist einem der Jakobsöhne zugeordnet, beginnend mit Ruben und endend mit Benjamin. So gewinnt man zunächst den Eindruck, als habe McCabe Chagalls nicht-hierarchische Darstellung im zeitlichen Medium der Musik wieder in die einlinige Reihenfolge zurückverwandelt. Doch merkt man bald, dass es dem Komponisten ein Anliegen war, auch den in der Synagoge erzeugten Kreisverlauf nicht ganz aufzugeben. Genau wie das Auge des Betrachters sehr natürlich von Benjamins blauem Fenster zu den ebenfalls blaugründerigen Bildern der älteren Brüder Ruben und Simeon hinübergleitet, deutet auch McCabes Musik die Kreisform an, indem der Abschnitt "Benjamin" auf einem Akkord gründet, der sich als Dominante in die Tonart auflösen könnte, die in "Ruben" und "Simeon" vorherrscht. McCabes Komposition endet sogar in einer Weise, die den direkten Übergang zu einem Neubeginn erlauben würde. "Benjamin" schließt mit 13 über einem Orgelpunkt auf dem Ton *a* bis zum *ppp* verklingenden Takten, gefolgt von einem plötzlichen *fff*-Schlag auf einem *unisono-a*. "Ruben" beginnt in *ppp*, das bei einem angenommenen Wiederbeginn durch den explosionsartigen Ausbruch also nur unterbrochen wurde. Die Musik basiert hier und auch im Abschnitt "Simeon" auf *d*, der Tonika zu Benjamins *a*.

Ein anderer Aspekt der musikalischen Gesamt-Architektur ist vielleicht noch überraschender, zumal er scheinbar der chagallschen Vorgabe widerspricht. McCabe hat die ersten drei Abschnitte ("Ruben", "Simeon" und "Levi") ausdrucksmäßig zusammengeschlossen zu "einem langsamen Satz, der sich in Spannung und Gewicht steigert"; dem folgt ein ausgedehntes *Allegro deciso* für Juda. In ganz ähnlicher Weise bilden der fünfte bis siebte Abschnitt ("Sebulon", "Issachar" und "Dan") einen zweiten langsamen Satz, dem das *Allegro feroce* für Gad als Kontrast gegenübersteht. Die verbleibenden vier Abschnitte sind zwar durch unterschiedliche Takt- und Ausdrucksvorgaben deutlicher voneinander abgesetzt, doch endet auch diese Gruppe mit einem Allegro: dem *Allegro strepitoso* für Benjamin. Etwaige Zweifel, ob die musikalische Gliederung der 12 Stämme in 4 + 4 + 4 Absicht ist, verschwinden, sobald wir im Vorwort des Komponisten lesen, er habe dreimal im Verlauf des Werkes Gong-Schläge eingesetzt, die gegen verschiedene Arten von Orchester-*diminuendo* anklingen – und zwar am Ende der Abschnitte für Juda, Gad und Benjamin. Während die Brüder und Stammesväter in allen verbalen Aufzählungen hierarchisch nach ihrer Geburtenfolge genannt werden und allenfalls, wie bei Chagall und in den oben genannten Texten zu nach ihnen benannten Toren und Edelsteinen, in Dreiergruppen

vorgestellt werden, entwirft McCabe also eine andere Gruppierung. Ich vermute dabei psychologische Gründe. Jede seiner Vierergruppen beginnt mit zwei Brüdern, denen ein entscheidender Charakterzug gemeinsam ist: Ruben und Simeon haben beide schwere Fehler begangen, Dan und Sebulon sind beide erfinderisch und erfolgreich in Handel bzw. Rechtsprechung, Ascher und Naftali sind beide auffällig glücklich veranlagt und irdisch gesegnet. Der dritte Bruder jeder Vierergruppe (Levi, Issachar, Josef) zeichnet sich durch Friedensliebe, Weisheit oder Heiligkeit des Lebenswandels aus, während der vierte (Juda, Gad, Benjamin) ein Mann von auffälliger Körperkraft und Autorität ist. McCabes Abweichung von Chagalls Vorgabe stellt somit einen musikalisch verbrämten Vorschlag zu einer gleichermaßen gültigen, alternativen Interpretation der Segensempfänger dar.

Jacob Gilboa, *Die zwölf Jerusalemer Glasfenster von Chagall*

Der Untertitel von Gilboas Werk, "2 x 12 Miniaturen für Singstimmen und Instrumente", verrät bereits, dass es sich hier nicht um eine rein sinfonische Komposition handelt. Das Ensemble ist mit 6 Blockflöten, 4 Bratschen, Harfe, Tasteninstrumenten und Schlagzeug recht ungewöhnlich besetzt, wobei eine betonte Gegenüberstellung von präpariertem Klavier mit Harmonium und Celesta sowie sechs verschiedene Arten von Glockenklingen auffallen. Dazu kommen in den texttragenden Stücken ein hoher Mezzosopran als Solostimme und fünf Ensemblesängerinnen (2 Soprane, 1 Mezzosopran, 2 Alte). Die Hälfte der Stücke verwendet gesungene Texte, so dass man sich zunächst fragen mag, ob es sich hier um musikalische Übertragungen von Chagalls bildnerischen Darstellungen oder vielmehr um Liedkompositionen nach Bibeltexten handelt. Der Unterschied ist wesentlich: Von einer instrumentalen Erzählung erwartet man, dass sie die Eindrücke, die die Glasfenster vermitteln, deutet – wenn auch auf der Basis der biblischen Segensworte und unter Hinzuziehung der Charakteristika, für die die Stämme Israels bekannt sind. Dagegen ist die Rolle, die den musikalischen Elementen in einem *Vokalwerk* zufällt, weniger eindeutig. Hier können sie entweder den gesungenen Worten als Klangteppich dienen oder aber den bildlichen Inhalt in einer Weise übertragen, bei der der Text nur einen Aspekt unter vielen, die gemeinsam das Netzwerk der Gesamtbedeutung erschaffen, darstellt. Im Vorwort zu seiner Partitur betont Gilboa ausdrücklich, dass es ihm um Letzteres, nämlich "eine symbolische Übertragung der visuellen Deutung der Bibeltexte", zu tun war.

Die 24 Miniaturen präsentieren sich als ein Flechtwerk: 12 von ihnen tragen keine Worte; sie sind als "Instrumental-Präludien" titulierte und mit den Buchstaben A bis L bezeichnet. Sie wechseln ab mit 12 anderen, an denen eine oder mehrere Sängerinnen beteiligt sind und die von 1 bis 12 durchgezählt werden. An jeder Nahtstelle, d.h. 23mal im Werk, soll eine Pause von ca. 10 Sekunden eingehalten werden. Misst man diese Schweigemomente im Verhältnis zur Länge der klingenden Miniaturen, so merkt man überrascht, welches Gewicht der 'Nicht-Musik' in diesem Werk zukommt. Nur zwei der Instrumental-Präludien sind mehr als eine Minute lang; das kürzeste der Vokalstücke hat sogar nur eine Spieldauer von 15 Sekunden. Insgesamt ergibt sich ein Bild, bei dem sich die Ausführungszeit von 18 Minuten aus etwa gleich viel texttransportierender Musik und Schweigen zusammensetzt (alle Vokalstücke zusammen beanspruchen knapp 5 Minuten, die satztrennenden Pausen knapp 4 Minuten), und beide zusammen den 9 Minuten der rein instrumentalen Musik Balance bieten. Diese Proportion reduziert das Gewicht des Textes entscheidend. Zudem vermittelt die sehr lockere Art, mit der die wahlweise hebräischen, englischen oder deutschen Texte den Melodien zugeordnet sind, den Eindruck, dass *Melopoeia* – die Aufladung einzelner Worte oder Sätze mit musikalischen Eigenschaften, die ihre Tragweite und die Richtung, in der ihr Sinn aufgenommen wird, steuern – nicht das vordringliche Anliegen dieser Komposition ist. Als Hörer empfindet man vielmehr, dass die gesungenen Worte lediglich helfen, den biblischen Hintergrund der Bilder zu erinnern, während die musikalischen Linien einem übergeordneten Deuteplan folgen.

Die Anordnung, in der die Miniaturen aus Gilboas Zyklus gehört werden sollen, wirft unerwartete Fragen auf. In der Partitur folgen die 12 Stämme weder der Reihenfolge im Segen des Patriarchen, der ja nur seine vier Ältesten und vier Jüngsten dem Alter nach anspricht, noch der in Moses Erinnerungsworten, die die Geburtshierarchie ignorieren und den von Jakob verfluchten Simeon sogar ganz auslassen. Während man sich noch fragt, welche Interpretation Gilboa mit seiner Anordnung beabsichtigt haben mag, entdeckt man den Hinweis, dass die Reihenfolge der Miniaturen vom Dirigenten zu bestimmen sei; einzige Auflage ist, dass jedem Vokalstück eines der Instrumentalstücke vorangehen muss. Diese Aufführungsanweisung enthält einen wichtigen Anhaltspunkt für die Deutung der Musik. Wenn die Instrumental-Präludien tatsächlich austauschbar sind nicht nur in ihrer Stellung zueinander, sondern auch hinsichtlich der texttragenden Miniaturen, die ihnen jeweils folgen, so müssen wir davon ausgehen, dass kein direkter Bezug zwischen einem Instrumentalstück und einer bildlichen Darstellung

beabsichtigt ist. Wenn sich die nicht-vokalen Miniaturen aber somit gar nicht auf einen bestimmten Inhalt beziehen, worüber reflektieren sie dann? Wie ich an einigen Beispielen zeigen werde, spielen sie auf das Medium an, in dem Chagall seine künstlerische Vision ausdrückte: die Zusammensetzung der Bilder aus Scherben farbigen Glases.

Auch andere Kriterien, die sonst wichtig sind für die Beschreibung und Deutung musikalischer Werke, sind mit der erwähnten Anweisung außer Kraft gesetzt. Wenn die Reihenfolge dem Interpreten überlassen bleibt, gibt es keinen (durch Tonartenfolge oder sonstige Kriterien bestimmten) architektonischen Bauplan und auch keine 'Grundform' eines Motivs, der man seine späteren 'Abwandlungsformen' gegenüberstellen könnte. Satzübergreifende Entwicklungen entstehen hier, sofern sie über die Pausen hinweg überhaupt gespürt werden, durch die Entscheidung des jeweiligen Interpreten. Die Musik scheint also auch in dieser Hinsicht zusammengefügt aus vielerlei selbständigen Fragmenten. Ähnliches kann man sogar innerhalb der einzelnen Stücke beobachten. In jeder der Miniaturen gibt es Takte, die wiederholt werden – meist mehr als einmal, zuweilen bis zu neunmal. Auch hier gewinnt man den Eindruck eines Farbsegments, das erst im Verein mit mehreren ähnlich getönten seinen Beitrag zum geplanten Bild leistet.

Trotz Gilboas Aufforderung, wir mögen uns seiner Miniaturen für ein Puzzle eigener Präferenz bedienen, lohnt ein Blick auf die Reihenfolge, die er für die Partitur gewählt hat. Hier bietet sich allen, die mit den Charakterzügen der Jakobssöhne vertraut sind, eine überraschende paarweise Anordnung. Am Beginn stehen Jakobs zwei passiv-zufriedene Söhne: Naftali (laut Mose "gesättigt mit Gnade") und Issachar (von dem Jakob sagte, "er sieht, wie die Ruhe so schön ist und wie so freundlich das Land"). Ihnen folgen die Aufbrausenden (Gad, der viele verdrängte, und Ruben, der seinen Vater betrog), die Lieblingssöhne (Juda and Josef), die für ein höheres Amt Bestimmten (Dan, der zum Richter geboren ist, und Levi, der Stammvater der Priester), und die erfolgreichen Kaufleute (Sebulon, der es als seefahrender Händler zu Reichtum brachte, und Ascher, der ganz Israel mit Öl versorgte). Der Kreis schließt sich mit zwei Söhnen, die einander wohl nur in den verwirrten Gedanken des alten Jakob gleichen: Simeon, der brutale Schlächter der Stadt Sichem, und Benjamin, der behütete Jüngste, den sein Vater in seinem Segen zur Überraschung aller Anwesenden als "reißenden Wolf" bezeichnete. (Diese letzte Paarung ist allerdings nur für den bibelkundigen Betrachter, nicht aus den gesungenen Textfragmenten erkennbar, da Gilboa nicht Jakob zitiert, sondern Moses Bemerkung, dass Benjamin "in Sicherheit wohnen" werde.)

Im Hauptteil dieses Kapitels werde ich versuchen, die bildlichen und die musikalischen Darstellungen der Segnungen zu interpretieren, insbesondere in Hinblick darauf, wie sie einander bestätigen, ergänzen oder in Frage stellen. Den 12 Abschnitten mit ihren mehrschichten Deutungen schicke ich mein eigenes 'Präludium' zu Gilboas nicht inhaltlich zugeordneten Instrumentalstücken voraus.

Präludium: Musik zu Bildern aus buntem Glas

In allen 24 Miniaturen spürt Gilboa dem Effekt nach, der in mosaikartig zusammengesetzten Bildern entsteht, die durch Sonnenlicht intensiviert werden. Als musikalische Mittel dienen ihm die Instrumentation, ungewöhnliche Spielanweisungen sowie starke Kontraste zwischen den verschiedenen 'Farben'. Außerdem macht er sich die Beobachtung zunutze, dass die Intensität in den gläsernen Segmenten oft nach den Rändern hin abnimmt. So übersetzt er die Zusammensetzung größerer Flächen aus Scherben identischer oder sehr ähnlicher Farbe als mehrfache Wiederholung musikalischer Einheiten. Seine Art, die Textur – also das vertikale Gewebe musikalischer Stränge – zu gestalten, spiegelt den Eindruck, den die vielfältig segmentierten Bilder aus der Entfernung machen.

Fast alle diese Kategorien lassen sich am Beispiel der mit dem Buchstaben A bezeichneten Miniatur aufzeigen. Sie besteht aus Blöcken stark unterschiedlicher Färbung, die unvermittelt gegeneinandergesetzt sind. Der erste, 7taktige Block wird von Klavier, Harfe und Vibraphon bestritten. Die Harfe spielt 4 Takte lang kreuzweise über zwei Oktaven auf und ab schweifende *glissandi* und lässt den Klang der aktivierten Saiten dann drei Takte lang nachschwingen, um ihn schließlich abrupt abzdämpfen. Derweil wiederholt das Vibraphon ein Sekundintervall gegen ein einfaches, eine Oktave durchlaufendes *glissando*, geht aber nach 3½ Takten, also etwas früher als die Harfe, ebenfalls in passives Nachschwingen über. Das Klavier stellt jedem Vibraphon-*glissando* ein Arpeggio aus zwei nicht harmonierenden Dreiklängen gegenüber. Dabei sollen nach Anweisung des Komponisten antike Zimbeln oder Glöckchen lose auf den Klaviersaiten liegen. Da das Klavier sehr laut spielt, werden die metallischen Klangkörper indirekt in eine Schwingung versetzt, die im Verlauf der Wiederholungen immer stärker wird und erst während der drei 'passiven' Takte zusammen mit den verklingenden Klaviersaiten allmählich abschwilt. In Bezug auf die Farbgebung verwenden die 7 beschriebenen Takte also nur ein einziges 'Pigment'; die Zusammen-

setzung der Töne erfährt keinerlei Änderung. Da jedoch die ungedämpft schwingenden Saiten, Röhren und Metallkörper bei wiederholtem Anstoß einen immer satter werdenden Klang erzeugen, der erst während des dreitaktigen *“laisser vibrer”* allmählich wieder fahler wird, entsteht ein Effekt ganz ähnlich dem einer farbigen Glasscherbe, die in der Mitte ihrer Fläche am intensivsten, zu den Rändern hin blasser erscheint.

Dem gleichzeitigen Abdämpfen aller Instrumente am Ende des 7. Taktes folgt nach einer kurzen Pause ein kontrastierender Block. Die gedämpften Bratschen spielen vier sich im Abstand von Nonen parallel schlängelnde Linien. Die Blockflöten verdoppeln die Bratschen während des zentralen Abschnitts und erreichen durch diese Verstärkung der Mitte des Segments, dass die Farbschattierung allmählich intensiver wird und dann wieder verblasst. Während der nächsten 6 Taktschläge werden die Bratschen bei der Weiterführung ihrer Arabesken leise von der kleinen Trommel begleitet, bis ihre Schlussnote verklingt. Während so das musikalische Äquivalent dessen, was in einem Glasfensterbild die kontrastierende Farbe wäre, allmählich in den Hintergrund tritt, bringt das Klavier das erste Pigment in Erinnerung. Die zuvor von der Harfe ausgeführten kreuzweisen *glissandi* erklingen nun im Inneren des Flügels, mit Fingernägeln über die höchsten Saiten gezogen; später folgen andere Figuren, die ebenfalls den anfangs gehörten ähneln. Gilboa kehrt also hier den Farbkontrast um, ohne jedoch einfach nach Art einer Reprise zum originalen Material zurückzukehren. Die Miniatur endet mit einem einzigen Takt, der eine nochmals andere Textur und Färbung zeigt: die Blockflöten, die in 3 Paaren kurz nacheinander einsetzen, spielen kontrapunktisch mit *staccato*-Figuren, die an die Bratschen-Arabesken erinnern, verstärkt von der Celesta, einem Harfen-Flageolett und einem *pizzicato* der 1. Viola.

Es geht also in dem nur ca. 38 Sekunden langen Stück ganz und gar um Farbflächen, Schattierungen, zu- und wieder abnehmende Intensität, Wiederholung und Kontrast. Die Zeitdimension erscheint reduziert zugunsten der Raumdimension. Ein Klang wird durch eine Vielzahl an Eigenschaften wie Tonhöhe, Instrumentierung, Spieltechnik, Lautstärke, Schichtung verschiedener Ebenen etc. definiert, worauf sich für eine Weile nichts oder nur unmerklich wenig ändert. Wie in einem aus bunten Glasscherben zusammengesetzten Farbsegment bleibt die Grundfarbe für eine Weile konstant – subtil moderiert einzig durch Änderungen der Dichte – bis ihr schließlich ganz plötzlich ein Kontrast gegenübergestellt wird.

Innerhalb der zunächst gesucht scheinenden Instrumentierung mit Blockflöten, Bratschen, Tasteninstrumenten und Schlagzeug schafft Gilboa durch

besondere Spieltechniken eine Vielzahl an Nuancen. So bestimmt er jeden Ton der Bratsche auf 5 Weisen durch Alternativen: Sie soll mit oder ohne Dämpfer spielen, in der notierten Tonhöhe oder als Oberton (Flageolett), gezupft oder gestrichen, auf dem Griffbrett, nah am Steg oder “an normaler Stelle”, mit den Haaren oder dem Holz des Bogens gestrichen. Dem Klavier trägt er neben dem normalen Anschlag auf den Tasten (durch einzelne Finger oder Faust- und Unterarmcluster) und den Verfremdungseffekten durch indirekt mitschwingendes Metall allerlei Aktivitäten auf, die die Tastatur ganz umgehen: Die Saiten werden mal gezupft, mal mit Radiergummi-besetzten Bleistiften oder hölzernen Klöppeln geschlagen, mit den flachen Händen gleichzeitig oder mit einem einzelnen Fingernagel nacheinander aktiviert, etc. In den 12 Vokalminiaturen trifft Ähnliches auch für die Singstimmen zu: neben der gesungenen Sprache gibt es normales Sprechen, Vokalisieren, Summen mit geschlossenen Lippen, aber auch *glissandi*, Triller und andere instrumentale Behandlungen der Stimmbänder.

Die Mehrfachwiederholungen einzelner Takte geben der Musik einen statischen Charakter. Oft ist der Effekt kumulativ: Ein erster Takt einer neuen ‘Farbe’ erklingt zweimal, ein etwas anderer dreimal, der dritte viermal usw. Etwa dann, wenn Zuhörer beginnen zu fürchten, sie könnten in dieser räumlich ausufernden Musik ertrinken, kehrt der Komponist zum Einfachen oder Zweifachen zurück – nicht ohne im Publikum ein ehrfürchtiges Gefühl zu hinterlassen, welches Wachstum noch möglich gewesen wäre. So stimuliert er die Vorstellungskraft, ohne die Sinne zu überwältigen. Wieder ist der Bezug zur Glasfensterkunst offensichtlich: Wie die einzelnen Glassegmente durch die Bleifassung deutlich voneinander abgesetzt sind, während die Intensität in ähnlich schattierten Flächen insbesondere bei einfallendem Sonnenlicht sehr stark sein kann, so präsentiert auch Gilboa seine Musik als ein aus ungewöhnlich klar abgegrenzten Segmenten zusammengesetztes Mosaik mit zum Teil außerordentlicher Strahlkraft der Einzelfarbe.

Vom Wort zum Bild, vom Bild zum Ton: sechs der Jakobssöhne

Ruben

Der biblische Ruben ist Jacobs erster Sohn von Lea, sein erstes Kind überhaupt. Ruben verspielte die Sympathie seines Vaters und damit sein Erstgeburtsrecht, als er dessen Nebenfrau Bilha, die graziöse Dienerin der Rahel und Mutter seiner Halbbrüder Dan und Naftali, verführte. Dieser unbeherrschte Betrug an seinem Vater spricht von mangelndem Urteilsvermögen.

Viele andere Situationen allerdings zeigen den Ältesten in einem besseren Licht. Er war es, der sich immer wieder für die beiden Jüngsten, die Söhne von Jakobs Lieblingsfrau Rahel, einsetzte. Er überredete seine Brüder, den vom Vater bevorzugten und ihnen deshalb verhassten Josef nicht zu töten, sondern nur als Sklave nach Ägypten zu verkaufen und damit aus dem Weg zu schaffen. Später, als der in Ägypten zu Ehren gekommene Josef den 10 Brüdern nicht helfen wollte, bis sie ihm auch Benjamin zuführten, verbürgte Ruben sich Jakob gegenüber mit seinen eigenen Kindern für die Sicherheit des Jüngsten. Jakob segnete ihn mit den Worten:

Ruben, mein Erster, du meine Stärke, meiner Zeugungskraft
Erstling, übermütig an Stolz, übermütig an Kraft, brodelnd wie
Wasser. Der erste sollst du nicht bleiben. Du bestiegst ja das Bett
deines Vaters; geschändet hast du damals mein Lager. (Gen 49:3-4)

Chagalls Bild übersetzt den mehrschichtigen Charakter Rubens auf besondere Weise. Die Grundfarbe des Fensters ist ein Himmelblau, das mit genügend Weiß durchzogen ist, um den Eindruck von "brodelndem Wasser" zu vermitteln, aber zugleich auch auf den darüber gespannten Himmel verweist; es scheint fast, als wären aufgrund des Brodelns die Grenzen zwischen den beiden Elementen verwischt. Der Eindruck wird verstärkt durch die Entsprechung der Tiere, die Himmel und Erde bevölkern: 4 Fische und 4 Vögel. Die Zahl VIER gilt seit der Antike – für das griechisch beeinflusste Denken in Anlehnung an die Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde, die Empedokles als Grundbestandteile des Irdischen erkannte – als Symbol der Materie. Die Verdoppelung der VIERzahl kann als Hinweis gelesen werden, dass Rubens Hingabe an die materiellen statt die geistigen Aspekte des Lebens, seine erdenschwere Vitalität, eine Herausforderung sowohl im Guten wie im Bösen darstellt. Mose empfand dies offenbar, als er Jakobs Segen mit den Worten ergänzte: "Ruben soll leben, er sterbe nicht aus – doch habe er wenig Männer." (Deut. 33:6)

Über die Fische und Vögel hinaus beinhaltet das Bild andere Zeichen üppiger Lebenskraft. Im tiefen Wasser links unten und im Himmelsblau links oben wachsen Büsche mit fein ziseliertem Blattwerk; rechts unten erinnert das prächtige Rot einer großen Blüte an Rubens traditionelles Emblem, die Alraune, die er dem Mythos nach für seine Mutter pflückte, um ihre Jahre der Unfruchtbarkeit zu beenden (Gen. 30:14). Oberhalb der Blüte wird die rote Fläche durch eine grüne kontrapunktiert – ein Hügel, wie es scheint, auf dem weiße Schafe weiden. Auch diese dritte Gattung ist durch VIER Tiere vertreten.

ABBILDUNG 14: Marc Chagall, *Die zwölf Stämme Israels*,
 “Ruben”; Synagoge, Hadassah Universität, Jerusalem.



Im Fensterbogen ganz oben dominiert eine weißliche Scheibe, von der Strahlen ausgehen: ein Symbol der Sonne. Ihre Oberfläche schmücken hebräische Schriftzeichen, die einen Teil von Jakobs Segensspruch für seinen Ältesten zitieren. Dabei sind die Satzfragmente “mein Erster” und “erste Frucht” hervorgehoben. Chagall erinnert uns mit diesen Worten nicht nur daran, dass noch viele weitere Söhne folgen werden, sondern spielt zugleich an auf ein anderes Bild zu einem bedeutenden Beginn: seine Illustration der Schöpfungsgeschichte. Auch dort ist die Darstellung von einer großen Sonnenscheibe dominiert. In einem Aufsatz zu Chagalls ikonografischen Quellen interpretiert die israelische Kunsthistorikerin Ziva Amishai die Sonne in beiden Bildern als “Symbol der Gottheit, Quelle des Lebens und der Vitalität”. Auch der französische Chagall-Forscher Jean Leymarie spricht in seinem Buch *Marc Chagall: Vitraux pour Jérusalem* von der “mit dem kosmischen Licht identifizierten Gegenwart Gottes”. Die bildliche Darstellung des Ruben geht also über die Betonung seines aufbrausenden Charakters hinaus und betont sowohl die robuste Gesundheit eines Mannes, der mit der Natur im

Einklang lebt, als auch, dass dieser älteste Sohn zwar sein Erstgeburtsrecht verwirkt haben mag, aber dennoch gesegnet ist – durch die Kraft und Stärke, die Jakob ihm zugesteht, sowie durch das göttliche Licht.



In Gilboas Komposition besteht die Miniatur für Ruben aus 6 verschiedenen Takten. Da den Text tragenden Takten 1-5 nur ein einziger wortloser Takt folgt, erscheint das Stückchen dem Auge wie eine Vokalnummer mit kaum bemerkenswertem Nachspiel. Doch für die Ohren ergibt sich eine andere Realität. Die ersten 5 Takte bewegen sich in mäßig bewegtem 3/4-Takt, wobei Takt 3 dreimal erklingt, so dass eine Gesamtdauer von 11½ Sekunden erreicht wird. Der Schlusstakt mit 4 Vierteln steht in langsamerem Tempo und wird viermal wiederholt. Mit insgesamt 12½ Sekunden überbietet er an Dauer alles Vorangehende – als wolle der Komponist den Hörern Zeit geben, über das im Text Vernommene nachzusinnen.

Thematisch enthält die Miniatur ein einziges Motiv; hinsichtlich der Farbe jedoch ist sie 3teilig. Takt 1-3 gelten dem positiven Aspekt in Jakobs Segensspruch über seinen Ältesten. Die Ensemblesängerinnen beginnen jeden Takt identisch mit dem *unisono* gesungenen Motiv auf “Reuven” (Bsp. 15); die Solistin antwortet in rhythmisch freier Imitation “Der Erstgeborne” (T. 1), “von Israel” (T. 2) und mit geschlossenen Lippen einen aufsteigenden Tonschritt summend (T. 3, 3mal). Celesta und Marimba umspielen die Motivtöne der Ensemblesängerinnen; die Lautstärke bleibt zart (*mp*). Das zweite Segment setzt mit etwas lauterem, synkopierten Attacken in Bratsche, Harfe, Harmonium und Vibraphon ein, ergänzt von der Solistin mit der Kurzfassung des Einwands, den Jakob gegen diesen Sohn äußert: “Leichtfertig wie Wasser”. Während sich das Wort “leichtfertig” als eine neue, wenn auch viel intensivere Variante des “Reuven”-Motivs erweist, wird das “Wasser” dadurch betont, dass die erste Silbe höher als irgendein bisher in dieser Miniatur gehörter Ton erklingt, worauf die Stimme mehr als zwei Oktaven tief abfällt (von *gis*⁵ zu *g*³). Das Wort schwingt in einem langsamen Triller aus, der die großen blauen Bewegungen in Chagalls Bild zu spiegeln scheint. Für den 5fachen Schlusstakt wird das “Reuven”-Motiv von Celesta und Klavier aufgegriffen und von den Sängerinnen frei imitiert.

BEISPIEL 15: Jacob Gilboa,
das Motiv “Reuven” in *Die
zwölf Jerusalemer Glasfenster
von Chagall*



Ein sanftes Tremolo von Becken und Bratschen-Flageolett unterstreicht jeweils den Mittelschlag des Taktes.

Stellt Gilboa den Konflikt, der sich in Rubens Persönlichkeit zeigt, als gelöst dar? Welche der Eigenschaften, die Jakobs Ältesten auszeichnen, ist letztlich ausschlaggebend: sein natürlicher Vorteil aufgrund seiner Stellung in der Geburtenfolge und die Vorzüge, die die Patriarchen des Altertums damit verbanden, oder seine unbedachte Sinnlichkeit, die seinen Vater veranlasste, ihn "leichtfertig" zu nennen? In der Musik bleibt diese Frage unbeantwortet. Allerdings scheint Gilboa Ruben als einen in sich stimmigen Charakter zu betrachten, mit einem Verhalten, das stets auf *einem* Motiv basiert. Hierin folgt er Chagall, dessen bildliche Darstellung ebenfalls sehr einheitlich wirkt – als wollten beide Künstler die Gespaltenheit, für die Ruben den Lesern der Bibel bekannt ist, ästhetisch korrigieren.



McCabes "Reuben" bildet, wie schon oben erwähnt, den ersten Abschnitt eines dreiteiligen Largo. Im 4/4-Takt und Tempo Viertel = 66 dauern seine 16½ Takte genau 1 Minute – eine "Vollkommenheit", die kaum zufällig sein dürfte. Allerdings fällt ein so subtiler Hinweis auf Ganzheit selbst Hörern mit ungewöhnlich gutem Zeitsinn allenfalls am Ende des Abschnitts auf. Der Anfang spricht eine ganz andere Sprache.

Das Werk beginnt mit einem Tremolo des Vibraphons, dem bald eine Passage minimalistischer Figuren in 15fach geteilten Streichern überlagert wird. Die Viertel-Schläge sind in Dreier-, Vierer- und Fünfergruppen aufgespalten, so dass zu jedem Zeitpunkt mindestens 3 nicht miteinander zusammenstimmende Rhythmen gleichzeitig erklingen. Der Eindruck von Instabilität, der so entsteht, wird durch Synkopen zusätzlich verstärkt. Diese Passage zeichnet das Porträt eines Menschen, der (je nach Bibelübersetzung) "brodelnd", "aufbrausend", "leichtfertig" oder "unstet" wie Wasser genannt wird.

Während die Streicher das Wasser aufschäumen lassen, indem sie den Tonraum der minimalistischen Figuren ständig nach oben hin erweitern, stoßen 3 Gruppen von je 4 Instrumenten hinzu: tiefe Holzbläser (Klarinette, Bassklarinette, 2 Fagotte), hohe Holzbläser (2 Flöten, 2 Oboen) und Blechbläser (2 Hörner, 2 Posaunen). Die wiederholten Motive in den nacheinander einfallenden Instrumenten sind in präzisen Notenwerten geschrieben; doch die polyrhythmische Überlagerung ist so verwirrend und die Anzahl an Synkopen so groß, dass der Takt für Hörer ganz verschleiert bleibt. Darin könnte man eine direkte Symbolik sehen: Ruben schien kein 'Maß' für die eigene Tat zu haben, als er die Nebenfrau seines Vaters verführte. (In vielen

Sprachen ist ja das Wort für “Takt” identisch dem für “Maß”; vgl. *measure*, *mesure*.) Die Pseudopolyphonie dieser Passage ist aber transparent genug, um ein Zahlenspiel durchscheinen zu lassen: DREI Gruppen von jeweils VIER Stimmen sind beteiligt. Dies kann als verschlüsselte Ankündigung der Gesamtarchitektur mit ihren 3 Blöcken von je 4 Sätzen gelesen werden; es könnte aber auch auf die 3 x 4 Lebewesen in Chagalls Glasfensterbild hinweisen: die 4 Fische, 4 Vögel und 4 winzigen Schafe.

Falls Letzteres wahr ist, so markiert die musikalische Darstellung der Tiere den Punkt, da die Aufmerksamkeit von Rubens mangelnder Urteilskraft auf seine guten Eigenschaften gelenkt wird. Die langen Noten der vier Blechbläser bilden eine Klangfarbenmelodie, die sich später als Grundzelle eines der zyklischen Motive der Komposition erweist und – ganz ähnlich wie die vier Grundfarben in Chagalls Glasbildern – in immer neuen Verkleidungen und Kombinationen beleuchtet wird. Dieses Motiv spielt in den Abschnitten für Simeon, Gad und Naftali eine entscheidende Rolle. Seine Grundform sieht so aus:

BEISPIEL 16: John McCabe, *The Chagall Windows*, das erste zyklische Motiv als Klangfarbenmelodie

The musical score shows two staves. The top staff is labeled 'Hörner' (Horns) and the bottom staff is labeled 'Posaunen' (Trombones). Both staves begin with a measure number '5' in a box. The music is written in a 2/4 time signature. The Horns part starts with a whole note G4, followed by a half note F#4, and then a quarter note E4. The Trombones part starts with a whole note G3, followed by a half note F#3, and then a quarter note E3. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo).

Für das Verständnis des Symbolismus ist es hilfreich, die Charakterzüge der Brüder zu bedenken, in deren musikalischen Abschnitten dieses Motiv auftritt: es sind Ruben, der Beschmutzer des väterlichen Ehebettes, Simeon, der brutale Menschenschlächter, Gad, der grausame Kämpfer, und Naftali, der Distanzierte. Das erste zyklische Motiv scheint demnach für Eigenschaften zu stehen, die im Umkreis der “Rücksichtslosigkeit” angesiedelt sind. Eine Bestätigung ergibt sich durch ein anderes Motiv, das in Rubens Musik bald nach der Klangfarbenmelodie eingeführt wird und später in den Abschnitten von Josef und Benjamin wiederkehrt. Es erinnert damit an die besondere Fürsorge des Ältesten für die beiden Jüngsten. Einander ergänzend decken die beiden Motive also Rubens gegensätzliche Züge ab.

Das zweite zyklische Motiv erklingt, nachdem die musikalische Darstellung des unruhig brodelnden Wassers ganz verklungen ist. Über den gehaltenen Akkorden der vier Blechbläser hören wir ein sanftes, synkopiertes Violin-Motiv, das gegen Ende von den tieferen Streichern unterstützt wird.

BEISPIEL 17: McCabe, das zweite zyklische Motiv,
das Ruben und Rahels Söhne verbindet

Violinen
Viola/
Cello/
Kontrabass

Dass dieses Motiv die positiven Qualitäten Rubens bezeichnet, wird auch durch die Schattierung mit Glockenspiel, Vibraphon und Celesta bestätigt. Diese Klangfarben setzt McCabe anderweitig betont als Symbole des Sakralen ein, so in der Kombination von Glocken–Vibraphon–Glockenspiel in “Levi” und von Glockenspiel–Vibraphon–Celesta–Harfe in Issachar. Doch stiftet das Motiv noch weitere geheime Beziehungen. Während es in den Abschnitten für die beiden jüngsten Jakobssöhne identisch mit der Urform bei Ruben klingt (in derselben Tonart und in demselben *legato*), entwickelt McCabe aus dem Material zwischendurch zwei andere Versionen, die im Verlauf des 12fachen Segensspruches eine Rolle spielen werden. Die eine erklingt in verschiedenen Transpositionen, doch stets im gleichen tiefen Register, viel lauter als in der Urform, statt *legato* entweder *marcato* oder *staccato* und oft wesentlich erweitert. So hören wir sie in den Abschnitten, die Juda, Gad und Benjamin gewidmet sind – den drei Brüdern, die sich durch Robustheit auszeichnen. Die andere Variante, die verkürzt, leise und flüchtiger als das Original ist, verbindet in Form einer Flötenarabeske den Abschnitt “Naftali” mit dem Beginn von “Joseph” – und damit zwei Brüder, die nach charakterlich problematischen Anfängen später große innere Stärke entwickeln. Durch die klangfarblich unterstrichene Beziehung, die McCabe auf diese Weise zwischen Ruben und verschiedenen seiner Brüder herstellt, differenziert er die symbolische Spannweite dieses zweiten zyklischen Motivs derart, dass es Charakterstärke (in der ursprünglichen Version als *Violin-legato*), körperliche Stärke oder die Kraft, sich zu entwickeln, anzeigen kann.

McCabes “Reuben” endet mit einer rhythmischen Überlagerung: nacheinander einsetzende Flöten spielen eine Triolenfigur gegen Violinakkorde, die dem 4/4-Takt störrische 3/8-Werte entgegensetzen (Bsp. 18). Die beiden beiden Komponenten haben ganz verschiedene psychologische Bedeutung.

Die polyphonen Fünffonfiguren wirken wie das musikalische Äquivalent harmloser Gesten, die sich in der vorgegebenen Ordnung bewegen; später wird die dem sanften Issachar gewidmete Musik mit einer Transposition derselben Figur beginnen, ebenfalls in einer Engführung von Holzblasinstrumenten. (Auch Chagall verbindet die Porträts dieser ansonsten verschiedenen Brüder, und zwar durch vier Vögel, die im Bild für Ruben fröhlich umherfliegen,

während bei Issachar drei im Fensterbogen erscheinen – einer sogar in sehr ähnlicher Farbgebung wie der blau-rote in Rubens Bild – während der vierte auf dem Rücken des Esels sitzt.) Im Gegensatz zu dieser heiteren Geste widersetzt sich die Akkordfolge der Violinen dem Taktschema. Obwohl sie in *mp* relativ sanft tönt, stellt sie die gegebene Ordnung in Frage bzw. ignoriert sie und weist damit voraus auf eine längere Passage desselben Rhythmus im Abschnitt des wilden Simeon. So entlässt uns McCabe mit einem musikalischen Bild von Ruben, das der Ambivalenz des Vaters differenziert Rechnung trägt, indem es seine Freude und seinen Stolz über den Ältesten immer wieder mit seinem Unbehagen über dessen unbeherrschtes Verhalten konfrontiert.

Simeon

Jakobs zweiter Sohn von Lea ist berüchtigt als Hauptschuldiger in einer Reihe grausamer Taten, die in dem Massaker von Sichem gipfelte. Um die voreheliche Verführung der Schwester Dina durch den Sohn des Landesfürsten von Sichem zu rächen, stiftete er seine Brüder an, als Wiedergutmachung zu verlangen, dass sich alle Männer Sichems beschneiden ließen. Als diese eingewilligt hatten und folglich am Wundfieber litten, führte Simeon seine älteren Brüder nach Sichem und ermordete nicht nur den Schänder seiner Schwester, sondern auch alle anderen Männer, plünderte ihre Häuser und nahm ihre Frauen, Kinder und Tiere an sich. Jakob, der von solcher Brutalität entsetzt war, befahl, dass seine Sippe das lieb gewonnene

BEISPIEL 18: McCabe, die letzte Doppelgeste im Abschnitt "Reuben"

The musical score consists of four staves. The first three staves are for flutes (1. Flöte, 2. Flöte, 3. Flöte) and the fourth is for violins (1. + 2. Violinen). The time signature is 4/4. The flute parts play a polyphonic five-note figure in a descending sequence, marked *pp*. The violin part plays a similar figure, marked *mp*. The score includes dynamic markings and articulation symbols like slurs and accents.

Land verlassen müsse. Als er gegen Ende seines Lebens auf Simeon blickte, fiel ihm zu diesem und dem unter seinem Einfluss stehenden, nächstjüngeren Sohn Levi kein Segensspruch ein, sondern nur ein Fluch:

Simeon und Levi, die Brüder, Werkzeuge der Gewalt sind ihre Messer. Zu ihrem Kreis mag ich nicht gehören, mit ihrer Rotte vereinige sich nicht mein Herz. Denn in ihrem Zorn brachten sie Männer um, mutwillig lähmten sie Stiere. Verflucht ihr Zorn, da er so heftig, verflucht ihr Grimm, da er so roh. Ich teile sie unter Jakob auf, ich zerstreue sie unter Israel. (Gen. 49:5-7)

ABBILDUNG 15: Marc Chagall, "Simeon"



Im Vergleich zum durchsichtigen Blau des Ruben-Fensters erscheint das Dunkelblau im Bild für Simeon finster, wie verdunkelt durch den Schmutz vorsätzlich übler Handlungen. Kontrapunktische Farben gibt es vor allem in drei auffälligen Scheiben oder Kugeln, wobei besonders die Purpurtöne und das schreiende Wechselspiel von Gelb und Rot den unheimlichen Effekt des Bildes verstärken. Simeons Name, der in die gelb-rote Scheibe rechts oben eingeschrieben ist, erscheint wie durchgestrichen von den Bleistreiben des Fensters. Levis Name taucht erst ganz unten im Bild auf – als wolle Chagall

sich der Deutung späterer Generationen anschließen, die Simeon als dem Anstifter der Gewalttat alle Schuld zuschrieben und die Beteiligung Levis herunterspielen, nicht zuletzt, weil aus seinem Stamm ja die Priester Israels hervorgehen werden.

Während die Farbgebung des Fensters sowie die Platzierung der biblischen Worte also eine generelle Verwünschung zum Ausdruck bringen, stehen andere Elemente für die Details der Schandtät. Eine Reihe flacher Häuser, die im Mitternachtsblau rechts oberhalb des Schriftbandes auszumachen sind, repräsentiert die Stadt Sichem. Diese Häuser werden beobachtet von zwei Augen, die unter dem Baum links beinahe verborgen sind und so den hinterhältigen Angriff der Brüder andeuten. Dem Baum nähert sich von oben ein aggressives grünes Pferd mit großen, aufwärts geschwungenen Flügeln: das Emblem des Landesfürsten von Sichem. Die große Kugel in der vorderen Bildmitte stellt nach Leymarie "die Erde mit ihrer Teilung zwischen Nacht und Tag" dar, eine Metapher für Recht und Unrecht, die hellen und dunklen Seiten menschlichen Handelns. Rechts davon entfernt sich ein geflügelter Bulle, der über die Schulter zurückblickt auf das, was er hinterlässt; dies könnte auf die von Jakob angeordnete überstürzte Abreise der Nomaden Israels unmittelbar nach der Mordnacht hinweisen.

Von den zwei kleineren Kugeln in der oberen Bildhälfte ist die, die Simeons Namen trägt, flammenfarbig und scheinbar wüst; die andere, mehrfarbig mit viel weichem Violett, scheint voller Blüten. Dies könnte eine Prophezeiung für das Schicksal der Brüder Simeon und Levi sein, die Jakob in einem Atemzug nennt. Simeons Stamm wird in der Geschichte des Volkes Israel nie eine entscheidende Rolle spielen, während der Stamm Levi später hohes Ansehen und großen Einfluss genießen wird.

Simeon und Levi erscheinen also in Chagalls bildlicher Interpretation als gemeinsam schuldig und zugleich in ihrem grundsätzlichen Charakter deutlich unterschieden. Die beiden einander wie auf einem horizontalen Strahl gegenüberliegenden Scheiben und die beiden Tauben mit ihren dunkelroten Flecken, die auf einem imaginären Senkrechtbalken angeordnet scheinen, nehmen dieses symbolische Spiel auf. Von den beiden Vögeln ist der obere ganz und gar blutfarbig und umgeben von wirbelndem Raum, während der untere, dessen Körper abgesehen von einem blutroten Flügel blau ist, in friedlicherer Umgebung angesiedelt scheint. Auch hierin bringt Chagall zum Ausdruck, dass nur einer der Brüder unverzeihlich schuldig ist.



In seiner Vokalminiatur für Simeon zitiert Gilboa aus Jakobs verdammenden Worten: “Shimmon ... Fluch dem störrigen Zorn, dem heftigen Grimm.” Zu Beginn rufen die Ensemblesängerinnen den Namen des Verfluchten 5mal in lautem *unisono* aus, jeweils von einem einzelnen dissonanten Schlag in Klavier, Harfe und Celesta unterstrichen. Ebenfalls fünfmal folgen dann je drei Sängerinnen mit *unisono*-

Stellungnahmen in Form einer kleinen eintaktigen Figur. So verteilen sie den Text von Jakobs Fluch, in der Monotonie einer unbegleitet wiederholten Geste, die nur durch die Abwechslung der beteiligten Stimmen schattiert wird. Allerdings bleibt die Lautstärke nur kurz im sanften *pp* und gewinnt dann bald an Dringlichkeit. Erst dann nimmt die Solistin den “störrigen Zorn” zum Anlass für eine Ausweitung der eintaktigen Figur zu einem *ff*-Schrei, der über mehr als 2 Oktaven abfällt ($as^5-es^5-c^5-g^3$). Wütend klingende Triller in den tiefen Registern der vier Bratschen, heftige *glissandi* in Harfe und Klavier sowie eine wiederholte Harmonium-Figur in parallelen kleinen Nonen, begleitet von einem mit Holzstäbchen auf den tiefen Klaviersaiten ausgeführten Rhythmus, greifen den Ausdruck des Ärgers auf und entspannen sich nur ganz allmählich wieder. Am Ende kehren Klavier, Celesta und Harfe zu einer instrumentalen Version der anfänglichen “Shimmon”-Rufe zurück – nun allerdings leise und verklingend. Während die Instrumente eines nach dem anderen aussetzen, stimmen die Sängerinnen mit sanftem Summen ein, so dass die Miniatur mit einem leisen, unbegleiteten Echo des ursprünglich voller Entsetzen ausgestoßenen Namens endet.

Die Tatsache, dass das Stück mit einem Auftakt schließt, dem kein Takt-schwerpunkt folgt (man glaubt, “Shim–” zu hören), deutet an, dass zwar Gilboas musikalisches Porträt zu den anderen Jakobssöhnen fortschreitet, der entsetzte Ausruf aber im Grunde weiterklingt und vielleicht nie verstummen wird.

Gilboas Miniatur erinnert mich an meine Gedanken, als ich Chagalls Simeon-Fenster zum erstenmal sah. Ich hatte die drei Kugeln, bevor ich begann, sie in Bezug auf ihre unterschiedliche Färbung und deren mögliche symbolische Bedeutung zu betrachten, zunächst als drei Stadien einer Art

BEISPIEL 19: Gilboa, “Shimmon”

Ensemble-sängerinnen

Shim - mon

1 + 2

3 + 4 + 5

Klavier,
Harfe +
Celesta

Shim - mon

mf

4x

Flugbahn gesehen. Diese Bahn nahm ihren Ausgang bei der großen Kugel in der unteren Bildmitte, setzte sich von dort (geleitet durch den geflügelten Bullen und den Kopf des blau-roten Vogels) zur mittelgroßen Kugel mit den Schriftzeichen für “Simeon” und weiter (dem geflügelten Pferd und dem roten Vogel folgend) zur kleinsten Kugel am linken Bildrand fort und verschwand schließlich aus dem Blickfeld des Betrachters, ohne natürlich deshalb ein Ende zu finden. Ich frage mich, ob wohl Gilboa etwas ähnliches sah, als er die empörten “Shimmon”-Rufe praktisch über den Rand seines musikalischen Bildes ins Ewige hinausrollen ließ.



In McCabes Komposition beginnt der Abschnitt “Simeon” mit einer langsamen zweitönigen Wellenbewegung der Flöten und Oboen. Die tieferen Holzbläser und das Horn kommen bald mit einem lang gehaltenen Akkord hinzu, der immer wieder von alternierenden Klängen unterbrochen wird. Beide Figuren klingen finster, schwer und irgendwie unheimlich. Auch die melodische Geste im Englischhorn, die sich schließlich aus dieser bedrückten Atmosphäre erhebt, vermittelt den Eindruck einer Bewegung, die vergeblich versucht, sich aus der Stasis zu befreien: sie durchläuft in einer sich windenden 5-Ton-Gruppe die Noten eines Clusters, wobei sie von einem langen *d* ausgeht und immer wieder dahin zurückfällt.

Nach kurzer Überleitung entsteht vor dem Hintergrund eines rhythmisch wiederholten Blechbläser-Akkords, der von der großen Trommel unterstrichen und immer wieder von Varianten des Englischhorn-Motivs unterbrochen ist, eine plötzliche Hektik. Über einem trillerverzierten Streicherklang spielt die Piccoloflöte eine *staccato*-Figur, die vom zweiten zyklischen Motiv abgeleitet ist und so einerseits auf Ruben zurückverweist, andererseits eine Eigenschaft der muskelstarken Brüder vorausnimmt. Im Kontext von Hinterhältigkeit und Brutalität steht diese Figur vielleicht für den Mangel an moralischer Selbstzügelung.

BEISPIEL 20: McCabe, Simeons Hinterhältigkeit,
verwandt mit der Körperkraft seiner Brüder

“Reuben”:
Violinen

“Simeon”:
Piccolo

Die nächste Passage beginnt mit einer allmählichen Steigerung eines Streicher-/Holzbläserakkordes, der von Harfe, Paukenwirbel und Beckenschlag begleitet ist. Die Harfe spielt eine Melodie, die auch im übrigen Ensemble auf verschiedene Instrumente verteilt erklingt. Einmal aufmerksam geworden, erkennen wir, dass die thematische Figur eine Variante des ersten zyklischen Motivs ist, dessen Zelle schon in “Reuben” als Klangfarbenmelodie ertönte. Wie schon erwähnt, verbindet dieses Motiv 4 der 12 Abschnitte in McCabes Werk. Dabei klingt es in den Porträts der Söhne, denen ihr Vater mangelnde Urteilskraft vorwirft (Ruben und Simeon), in der indirekten, komplementären Darstellung, in denen des stolzen, kämpferischen Gad und des distanzierten Naftali dagegen in einliniger Form. McCabe folgt damit der Deutung des biblischen Jakob, der seine beiden Ältesten hinterhältig fand.

BEISPIEL 21: McCabe, Simeons Rücksichtslosigkeit,
entwickelt aus dem ersten zyklischen Motiv in “Reuben”

“Reuben”:
Hörner +
Posaunen

5

“Simeon”:
Harfe
(+ Holzbl./
Streicher var.)

29

Im Abschnitt für Simeon bewirkt das Motiv nur eine kurzlebige Steigerung, bevor die Musik in eine bedrückte Stimmung zurücksinkt. Dann spielen die 18teiligen Streicher einen entwicklungslosen, aber unruhigen Akkord. Eine Hälfte jeder Streichergruppe trillert den zugewiesenen Ton; die andere Hälfte tauscht jeweils zwei Töne unter ihren Spielern aus, wobei jede Stimme den Wechsel mit *glissando* vornimmt. Diese Austauschgesten sind unregelmäßig, so dass auf jeden halben Taktschlag mindestens eine Gleitbewegung irgendwo im Streichersatz folgt. Das klingt unheimlich; man spürt ständige Bewegung, und doch scheint sich nichts zu ändern, ein Eindruck, der durch 6 verschiedene Arten von Tonwiederholung noch verstärkt wird. (Im Folgenden werde ich diesen Akkord mit statisch bleibender Tonzusammensetzung bei ständigen Gleitbewegungen als “oszillierenden Akkord” bezeichnen. Manche Leser erinnern sich hier vielleicht an den berühmten Vorläufer in Alban Bergs *Altenbergliedern*: Das dritte der Lieder, “Über die

Grenzen des All...,” beginnt und endet mit einem ähnlich oszillierenden Akkord. Doch während Berg dem sich stets wandelnden, stets gleich bleibenden Universum Ehrfurcht bezeugt, schildert McCabes Musik die ins Nirgendwo führenden Unternehmungen eines Menschen, der kein Ziel verfolgt.)

Was wie wachsende Frustration klingt, entwickelt sich allmählich zu einem *crescendo*, das schließlich in *ff* explodiert. Dann ziehen sich die Streicher zurück. Die plötzliche Stille verschafft dem widerspenstigen 3/8-Rhythmus Gehör, der zum erstenmal am Ende von “Reuben” erklang und der hier von der großen Trommel unterstrichen ist. Doch auch diese *crescendi* werden stets plötzlich abgeschnitten.

Das musikalische Porträt, das McCabe vom brutalen Simeon entwirft, betont somit die bedrückend nachschwingenden, nicht wieder gutzumachenden Ergebnisse seiner Handlungen.

Levi

Da Jakob für seinen dritten Sohn keine eigene Segnung aussprach, musste sich Chagall bei diesem Fenster an Moses Worte über den Stamm Levi halten.

...die Leviten haben auf dein Wort geachtet – nun wachen sie über deinen Bund. Sie lehren Jakob deine Rechtsvorschriften, Israel deine Weisung. Sie legen Weihrauch auf, damit du ihn riechst, legen das Ganzopfer auf deinen Altar. Segne, Herr, Levis Besitz, freu dich am Werk seiner Hände! Zerschlag seinen Feinden die Hüften, seinen Hassern, so dass sie sich nicht mehr erheben. (Deut. 33:9-11).

Die gelbe, dem mit sakralem Gold verwandte Farbe des Bildfensters betont das heilige Amt des Levi; das zweibogige Objekt im unteren Drittel repräsentiert die Gesetzestafeln. In diese schreibt Chagall allerdings nicht die Gebote Gottes, sondern vielmehr einen Satz aus den oben zitierten Mosesworten. Auf beiden Seiten der Tafeln brennen Kerzen, deren “mystisches Licht”, wie Chagall selbst es bezeichnete, in den Kurven über ihnen widerspiegelt wird. Die beiden leeren Kerzenhalter vor den Gesetzestafeln sind verschieden interpretiert worden. Leymarie glaubt, dass es sich um zwei weitere rituelle Gegenstände handelt, die auf *kiddush* und *havdala*, die Segenssprüche zu Beginn und am Ende der Shabbat-Mahlzeit, hinweisen; Amishai dagegen bemerkt, dass diese Kerzenhalter in ihrer Form an die Seitenstäbe einer Thorarolle erinnern und damit die Gesetzestafeln selbst als Thora erkennbar machen.

ABBILDUNG 16: Marc Chagall, "Levi"

Die mittlere der drei horizontalen Ebenen des Fensters zeigt eine mit Blumen und Obst gefüllte Schale. Sie wird von zwei heraldischen Tieren gehalten, die beide über ihre Schulter blicken. Das rechte Tier, vermutlich ein Löwe, streckt die Zunge heraus; auf seinem erhobenen Schwanz sitzt ein skizzierter Vogel. Das linke könnte ein Esel sein; er scheint zu fressen. Die oberste Bildebene enthält das Hexagramm-Symbol des Davidssternes, flankiert von zwei Vögeln. Mit seinen Ritualgegenständen und den vier sehr lebendig wirkenden, in die Gottesverehrung eingebundenen Tieren strahlt dieses Fensterbild eine ruhige Heiterkeit aus.



Die gleiche ruhige Heiterkeit bestimmt auch die Miniatur, die Gilboa dem Levi widmet. Ein vierfacher fallender Tonschritt in den gedämpft spielenden Bratschen wird leicht verändert dreimal in den Blockflöten übernommen, bevor er noch zweimal in dem sanften Anruf der Sängerinnen, "Levi, Levi", nachklingt. Im ausgedehnten vierten Takt, der diese Miniatur beschließt, singt die Solistin einige der Worte des Mose: "Sie werden Jakob deine Rechte lehren und Israel dein ewiges Gesetz".

Mit nur vier notierten Takten ist dieses Stückchen äußerst kurz. Die implizite Raffung, die in der Verringerung von 4 auf 3 und dann auf 2 Wiederholungen des einfachen Tonschritts spürbar wird, bewirkt eine Spannung auf den letzten, nicht mehr wiederholten Takt hin. Diese Entwicklung wird durch die Wahl der Klangfarben unterstützt: Vom gestrichenen Instrument geht die Figur zunächst an das mit menschlichem Atem aktivierte (das Blasinstrument) über, sodann zu den gemeinsam Singenden (den Ensemblesängerinnen). Damit erzeugt Gilboa eine Erwartung auf das, was kommen muss. Die Hörer bereiten sich vor auf eine Art Offenbarung, ein Ereignis, das nur einmal ertönen und von einer einzelnen Wissenden vermittelt werden wird. Nachdem die Musik diesen Höhepunkt erreicht hat, lässt jede der drei vorangehenden Gruppen ihre Äußerung noch einmal als Hintergrund für die Bibelworte nachklingen. Vor dieser Klangkulisse ertönt dann die solistisch vorgebrachte Prophezeiung des Mose in einer Art priesterlicher Rezitation.

Die Entsprechung zwischen der musikalischen Miniatur und Chagalls Glasfenster ist unschwer zu entdecken. Ähnlich wie Objekte der drei bildlichen Darstellungsebenen – die Vögel beiderseits des Davidssternes, die zwei Tiere mit der Blumenschale und die Kerzen und Kerzenhalter – die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das göttliche Wort lenken, das in den Gesetzestafeln symbolisiert ist, so bereiten auch Gilboas drei durch ihre Wiederholung einprägsame Anfangstakte den Hörer auf die biblische Rezitation vor, die im ausladenden Schlusstakt erklingt und vom Vermitteln eben der göttlichen Gesetze spricht.



Der entsprechende Abschnitt in McCabes Komposition beginnt auf verblüffende Weise. Es scheint, als begleite er die Besucher der von Chagall ausgestalteten Synagoge, die ihren Blick von dem Fensterbild für Simeon auf das Levi gewidmete lenken, und als spüre er dem gegensätzlichen Eindruck mit dramatischen Mitteln nach. Dabei gestaltet McCabe unerwartet eine Soloviolin-Melodie, die sich voller Süße und Schmerz aus dem letzten der für Simeons Musik so charakteristischen liegenden Akkorde erhebt. Erst wenn – so denkt man sich die Choreografie – die Augen der Besucher voll auf dem dritten Fenster ruhen, beginnt Levis eigentliche Musik, zurückhaltend zunächst, aber bald voller Glanz und Festlichkeit.

Es ist wesentlich für die Symbolik, die dieser Komponist verfolgt, dass Levis Abschnitt ganz frei von jeder Art Klangteppich ist. Alles ist hier kristallklar und transparent, als habe McCabe die priesterliche Bestimmung des Stammes unterstreichen wollen, indem er musikalisch zweifelsfrei betont,

dass jede Art Trübheit, wie sie für manche der anderen Brüder typisch ist, bei Levi ganz fehlt. Damit hält sich auch McCabe eindeutig an die Einschätzung der Mosesworte und ignoriert, wie Chagall und Gilboa, den im Jakobssegen angedeuteten Vorwurf der Mitschuld Levis an Simeons Gräueltat.

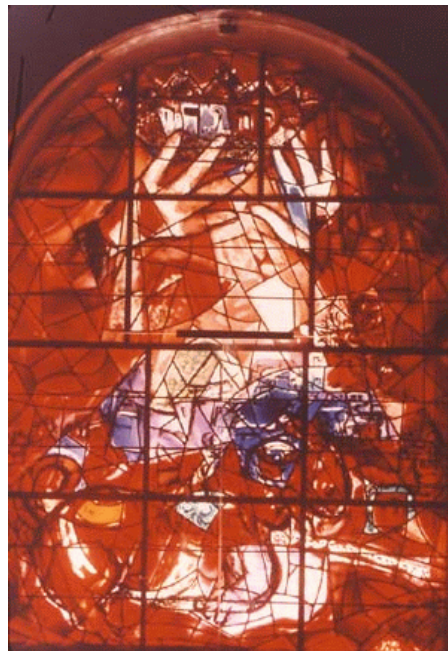
Die Mitte des musikalischen Abschnitts ist durch ein Levi eigenes Motiv markiert, das in der Flöte mit kurzem Triller und anschließender, lebhaft auf und ab schwingender Arabeske eingeführt wird und eine komplizierte vierstimmige Engführung auslöst. Wie die imitatorischen Einsätze in Bachs polyphoner Musik überschreitet die Komplexität auch hier die menschliche Aufnahmefähigkeit beim einfachen Hören; wie dort entfaltet sich die Musik *ad maiorem die gloriam*, zur größeren Ehre Gottes, nicht primär zur Erbauung der menschlichen Zuhörer. Dass diese musikalische Passage tatsächlich Levi den Stamm der Priester und heiligmäßigen Männer beschreibt und nicht Levi den Bruder des brutalen Simeon, wird auch in der Zusammensetzung der Klangfarben bestätigt: Wir hören warme, homophone Blechbläserharmonien und darüber die aus dem Flötenmotiv entwickelte Engführung. Deren Spitzentöne werden von Instrumenten verdoppelt, die rituellen Symbolwert haben: Glocken, Vibraphon und Glockenspiel. (In einem Brief, mit dem er auf meine Analyse reagierte, schrieb mir McCabe, er habe versucht, die Heiligmäßigkeit des Stammes Levi "teilweise als Gegenstück zur goldenen Färbung der Fenster mit Hilfe 'ritueller' Schlaginstrumente zum Ausdruck zu bringen, und zwar so lebhaft wie nur möglich, [...] und teilweise durch die starke Verwendung von weichen Blechbläserklängen". Dabei fügte er hinzu, dass er sich der etwas naiven Gleichsetzung von Blech mit Gold bewusst sei, dass er aber finde, das Klangergebnis erziele den wünschenswerten Effekt.

Wie in Chagalls Glasfenster gibt es auch in dem musikalischen Abschnitt, der ihm in McCabes Komposition entspricht, keinerlei Kontrast; vielmehr wirken alle musikalischen Stränge unter einer einzigen Zielsetzung zusammen. Wer danach sucht, kann auch die drei Schichten erkennen, die denen der visuellen Darstellung entsprechen: Es gibt eine wiederholte Anfangsfigur der homophon spielenden Holzbläser, eine Blechbläserfigur, die sich nach mehreren synkopierten Einsätzen zur homophonen Harmonie beruhigt, und darüber das von der Flöte angeführte Gewebe mit seinen klingelnden Verdopplungen. In den beiden zuletzt genannten Schichten entwickelt sich ein *crescendo*, dessen Höhepunkt mit dem *ff*-Geläute der Glockeninstrumente gekrönt ist. Aus dieser Farbe schält sich schließlich der nächste Übergang heraus, der die Zuhörer mit Bassklarinette und Kontrafagott auf die dunklen, kräftigen Farben des starken vierten Bruders vorbereitet.

Juda

Enttäuscht von dem Betrug Rubens und der Grausamkeit Simeons, an der sich Levi beteiligt hatte, erklärte Jakob seinen vierten Sohn Juda zum 'Ersten'. Die Bevorzugung erwies sich als schicksalhaft: Zeitweise war ganz Israel unter dem Namen "Juda" bekannt. David, aus dem Stamm Juda, wurde zum König Israels gekrönt; sein Sohn Salomon baute den Tempel in Jerusalem, der die Bundeslade beherbergte, die alle Stämme an Gott band, und zeigte sich damit ebenfalls als Repräsentant des ganzen Volkes.

ABBILDUNG 17: Marc Chagall, "Juda"



Jakobs Segensspruch für Juda ist einer der beiden längsten, zusammen mit dem für Josef, den erklärten Liebling des Patriarchen.

Juda, dir jubeln die Brüder zu, deine Hand hast du am Genick deiner Feinde. Deines Vaters Söhne fallen vor dir nieder. Ein junger Löwe ist Juda. Vom Raub, mein Sohn, wurdest du groß. Er kauert, liegt da wie ein Löwe, wie eine Löwin. Wer wagt, sie zu scheuchen. Nie weicht von Juda das Zepter, der Herrscherstab von seinen Füßen, bis der kommt, dem er gehört, dem der Gehorsam der Völker gebührt. Er bindet am Weinstock sein Reittier fest, seinen

Esel am Rebstock. Er wäscht in Wein sein Kleid, in Traubenblut sein Gewand. Feurig von Wein funkeln seine Augen, seine Zähne sind weißer als Milch. (Gen. 49:8-12)

Chagall gibt dem Glasfenster für Juda eine tiefrote Farbe, vielleicht in einer sehr direkten Übersetzung der Worte vom "Traubenblut", die der Vater als Synonym für Judas großen Reichtum nennt. Auch in vielen anderen Einzelheiten hält sich der Künstler eng an die biblische Bilderwelt. Der kauende Löwe im Vordergrund ist ausgestattet mit Zügen, die alle genannten Mitglieder der Löwenfamilie vereinen: er erscheint majestätisch wie der König der Tiere, Schutz versprechend wie eine Löwin und verspielt wie ein Löwenjunges. Er bewacht eine große Stadt, deren Häuser sich hinter seinem Rücken bis in weite Fernen hinziehen – sicherlich das von Mauern umgebene Jerusalem. Der spielerische Aspekt kommt besonders im Bibelzitat zum Ausdruck: Chagall schreibt den Anfang des Jakobssegens für Juda bis zu dem Wort "Genick", das er ans *Genick* des Löwen lehnt.

Oberhalb des Löwen und der von ihm bewachten Stadt halten zwei menschliche Hände eine Krone mit Judas Namen. Wie in Vorausahnung auf David wird der Stamm Juda als königlich dargestellt, wobei die Würde priesterlich abgeseget ist. Die heilige Handlung der Königskrönung wirft einen breiten Strahl auf die Stadt Jerusalem und den Löwen, der sie bewacht.

Dieses ist das einzige der Glasfenster, das Chagall in hebräischen Lettern statt wie sonst in lateinischer Schrift signiert. Man mag daraus schließen, dass er vielleicht eine besondere Affinität zu diesem Stamm empfand.



Gilboa interpretiert die beiden Bildebenen – die vom Löwen bewachte Stadt und die priesterlich sanktionierte Krönung – als Bilder, die verschiedene Symbole verwenden, einander in ihrer Aussage aber weitgehend entsprechen. Seine Miniatur für Juda besteht aus zwei Hälften, deren zweite eine variierte Wiederholung der ersten ist. Jede Hälfte bedient sich derselben drei Vokalfarben und drei Instrumentalklänge. Die zweite unterscheidet sich von der ersten nur in sehr subtiler Weise. Das folgende Beispiel zeigt das ganze Stück, in leicht vereinfachter Notation und nur mit dem deutschen Text.

Die Ensemblesängerinnen eröffnen jede Hälfte des Stückes mit einem bei geschlossenen Lippen leise gesummen 5-Ton-Cluster (*c/cis/d/dis/e*). Nachdem dieser Klang, nur von einem improvisatorisch auf den Bass-Saiten des Klaviers klöppelnden Schlagzeuger begleitet, vier langsame Schläge gefüllt hat, antwortet die Solistin mit einem Melisma zu den Worten "Wie ein junger Löwe". Dieses Melisma beginnt mit einem ebenfalls 4-schlägigen

BEISPIEL 22: Gilboa, "Juda"

The musical score for Gilboa's "Juda" is presented in a multi-staff format. It features four main staves: Ensemble-Sängerinnen (gesummt), Solistin, Klavier + Harfe, and Schlagzeuger im Klavier. The score is divided into four measures, each with a specific time signature: 13/4, 7/8, 13/4, and 7/8. The first measure (13/4) is marked with a circled '1x' and contains a cluster of notes for the ensemble. The second measure (7/8) is marked with a circled '2x' and features the soloist's entry with the text "Wie ein junger Lö - we". The third measure (13/4) is marked with a circled '1x' and contains the text "Das Szept-ter wird bleiben in Ju - das Hand". The fourth measure (7/8) is marked with a circled '3x' and contains the text "(vokalis.)". The score includes dynamic markings such as *p* and *ff marcato*, and performance instructions like "(vokalis. mit Blkfl./Harm.)" and "(Celesta)". The bottom staff shows the drum kit accompaniment with various rhythmic patterns.

Schlagzeuger im Klavier

etc.

Spieldauer ca. 27-28"

e, das dann in einer Geste, die besonders in der Mordent-Figur und dem anschließenden übermäßigen Sekundschritt an den Gesangsstil des östlichen Mittelmeerraumes erinnert, nach unten abgeleitet. Dem synkopisch verzögerten letzten Wort dieser Phrase geht in Klavier und Harfe eine kleine None voran, bevor die Solistin auf einem weiteren lang gehaltenen *e* endet. Im anschließenden 7/8-Takt, der trotz seiner Wiederholung kein Gegengewicht für den Anfangstakt mit seinen 13 Vierteln bietet, singt das Ensemble eine rhythmisch prägnante Abwechslung von E-Dur- und e-moll-Dreiklängen. Ihr textloses Vokalisieren stellt den dritten Typ der Tonproduktion innerhalb von nur 2 Takten dar und ihre Tonwiederholung in *ff marcato* die dritte Stufe der Intensität – nach der Stasis der gesummteten Cluster und dem beweglichen Melisma der mit Text gesungenen Linie. Der kleine dramatische Ausbruch wird von den 6 Blockflöten und dem Harmonium unterstützt.

Die erste Hälfte von Gilboas Miniatur mit seiner Erwähnung des Löwen spiegelt die Elemente, die Chagall im unteren Teil des Fensters für Juda abbildet; die zweite Hälfte entspricht der oberen Bildebene mit ihren Emblemen für Juda als dem Stamm, aus dem Könige hervorgehen werden. Der dritte Takt beginnt wie der erste mit dem leise gesummteten Ensemble-Cluster, wie vorher vom Schlagzeuger begleitet. Die Solistin, deren Text nun von dem Szepter in Judas Hand spricht (und damit Chagalls Krone durch ein vergleichbares Symbol ergänzt, statt sie verbal zu verdoppeln), verkürzt den ersten Ton und verwendet die so gewonnene Zeit, um das Melisma um eine neue, aufwärts strebende Geste zu erweitern. Dieser Aufstieg scheint fast bildlich zur oberen Gruppe im Fensterbild zu deuten. Zudem werden diese

Töne von der Celesta, dem “himmlischen” Instrument, aufgegriffen. So bestätigt Gilboa den ‘Aufstieg’ des vierten Sohnes innerhalb der Rangordnung der Brüder und Stammesväter, dem Chagall durch die priesterlichen Hände Legitimität verleiht, entsprechend durch die himmlische Klangfarbe. Der Schlusston *d* wird von einer verspätet einsetzenden kleinen None in Klavier und Harfe in Frage gestellt, doch von den Ensemblesängerinnen in einer rhythmisch variierten Transposition der dramatischen *marcato*-Figur bejaht. Statt zweifach nun dreifach vorgetragen, beschließt dieser textlose jedoch sehr eloquente Takt das Stück.

Gilboas Interpretation, die Chagalls Fenster als aus zwei einander strukturell entsprechenden Ebenen deutet und dabei überraschende Analogien entdeckt, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine mögliche Beziehung unter den scheinbar ungleichen Bildkomponenten: dem Löwenjungen mit seiner angeborenen Kraft bei spielerischem Sinn und dem Mann, dem das Szepter nicht aus der Hand genommen werden soll, dem designierten König Israels. Diese beiden Aspekte Judas werden in der Musik gleichermaßen gepriesen; Gilboa scheint zeigen zu wollen, dass sie Gott gleich teuer sind.



In McCabes Werk ist der Abschnitt für Juda als eine Art Sonatenrondo komponiert. Diese Form wirkt schon in den Instrumentalwerken Beethovens, woher sie am besten bekannt ist, sehr eindrucksvoll, verbindet sie doch Nachdruck (in den Refrains) mit Entwicklungsfähigkeit (in den Durchführungen, die die Tanzstrophen traditioneller Rondos ersetzen). Beide Eigenschaften zeichnen Judas Charakter aus, insbesondere im Vergleich mit seinen älteren Brüdern. Die Tempoangabe *Allegro deciso* bestätigt die Selbstsicherheit dieses kraftvollen Sohnes und seines königlichen Stammes.

Das Refrain-Motiv wird von Klavier, Cello, Kontrabass und Pauke in einem *unisono* vorgestellt, das *ff*, *sempre martellato* überschrieben ist. Das Zusammenwirken dieser Klangfarbe mit der unbeirrten Bewegung in akzentuierten Achtelnoten spricht von dem imponierenden Eindruck, den Juda hinterließ. Die Tatsache, dass die Tonreihe im Abschnitt des brutalen Simeon vorausgenommen ist, scheint nahe zu legen, dass Juda seinem moralisch bedenklichen Bruder an Körperkraft um nichts nachsteht.

Die Tonfolge dieses Refrainmotivs durchläuft zwei Entwicklungen, die beide charakteristisch für das sind, was McCabe in Juda sieht. Einerseits spielen Varianten der ursprünglichen, pulsierenden Version eine wichtige Rolle in den Abschnitten der beiden anderen machtvollen Brüder, Gad und Benjamin; in dieser Hinsicht ist Judas kennzeichnende Geste also strukturell

BEISPIEL 23: McCabe, Judas Kraft und ihre Vorausnahme in “Simeon”

Simeon:
Piccolo



Juda:
Vc + Kb
+ Klavier
+ Pauke



bedeutsam für den gesamten Zyklus, insofern sie den Abschluss jeder der drei 4+-Brüder-Gruppen kennzeichnet. Andererseits führt die Tuba im ersten Durchführungsabschnitt eine sanfte, melodische Variante derselben Kontur ein. Hier ist die Kraft wie sonst vorhanden, doch hüllt McCabe sie in einen kontrastierenden Charakter: wir hören *legato* statt *staccato* und weich geblasene statt hart geschlagener Töne – das musikalische Äquivalent einer neuen Facette derselben Grundidee. Die melodiose Version wird später in Judas Musik als Engführung der Holzbläser weiter entwickelt; in dieser Klangfarbe kehrt sie auch in “Naftali” und “Benjamin” wieder.

BEISPIEL 24: McCabe, die melodiose Variante von Judas Kraft


Während die beschriebenen musikalischen Charakterisierungen sich gleichermaßen auf den Juda der Bibel und auf dessen Porträtierung durch Chagall beziehen, enthält der Abschnitt mindestens ein Merkmal, das ausschließlich als Übertragung der bildlichen Darstellung verständlich wird. Wie oben erwähnt, bringt Chagall seine besondere Affinität mit Juda zum Ausdruck, indem er dessen Glasfenster in hebräischer statt in lateinischer Schrift signiert. In amüsanten Entsprechung zu diesem Detail übersetzt McCabe den Chagalls Namen in Töne und stellt ihn als eine Art ‘Unterschrift’ ans Ende des musikalischen Abschnittes. In der Coda erregt McCabe zunächst mit einer aufsteigenden Klangfarbenmelodie die Aufmerksamkeit

seiner Hörer. Dabei entsteht zwischen dem *fis* der tiefsten, paukenverstärkten Bläser und Streicher und dem *g* der höchsten, xylophonunterstrichenen Holzbläser und Streicher ein vieroktaviger Abstand. In diesen Freiraum stellen nun die Trompeten ein vierstimmiges Fugato über die Tonfolge *g-fis-e-d-e-c*. Nach einigem Knobeln kommt man darauf, dass die Lösung des Rätsels, was diese Tonfolge wohl bedeuten mag, in der Transposition liegt: Denkt man sich die Töne um eine Quint tiefer versetzt, so ergibt sich *c-h-a-g-a-f*, eine fast perfekte Transkription des Familiennamens Chagall. In den folgenden Takten spielen die Streicher in achtfacher Unterteilung minimalistisch mit der gekürzten Tonfolge *g-fis-e-c* (als wollten sie "*c-h-a-f*" als abgekürzten Signaturkritzeln ausprobieren), bevor die Musik vom untersten Register nach oben quasi weggewischt wird.

Aus Rücksicht auf die Geduld des Lesers überspringe ich die den zwei jüngsten Lea-Söhnen sowie den Söhnen der Nebenfrauen gewidmeten sechs Glasfenster und wende mich gleich den Bildern zu, in denen Chagall die Segenssprüche für die Söhne von Jakobs Lieblingsfrau Rahel deutet.

Josef

Die liebliche Rahel, um die Jakob dem hinterhältigen Laban zweimal 7 Jahre diente, blieb zu ihrer beider Kummer während der ersten 12 Jahre ihrer Ehe unfruchtbar. Erst dann gebar sie den Sohn, der Jakobs Augapfel werden sollte: Josef. Die unverhohlene Bevorzugung dieses Sohnes durch den Patriarchen entzündete den Neid der 10 älteren Brüder, die schließlich beschlossen, ihn zu töten. Ruben konnte ihnen zwar den direkten Mord ausreden, nicht aber ihren zweiten Plan, Josef als Sklaven zu verkaufen. Reisende Midianiter brachten Josef nach Ägypten, wo Potifar, ein Hofbeamter des Pharaos, ihn für seinen Haushalt übernahm. Dieser Herr war mit dem fremden Diener so zufrieden, dass er ihn bald zum Verwalter machte. Doch zu Josefs Unglück verliebte sich Potifars Frau in ihn. Da er ihrer Verführung widerstand, beschuldigte sie ihn aus gekränkter Eitelkeit eines unzüchtigen Angriffs auf sie, so dass Potifar ihn in Haft bringen ließ. Dort imponierte er zwei Mitgefangenen, des Pharaos Mundschenk und Hofbäcker, indem er ihre Träume erfolgreich deutete. Zwei Jahre später hatte der Pharaos selbst Träume, die seine Wahrsager und Weisen nicht interpretieren konnten. Da erinnerte sich der Mundschenk, inzwischen wieder ehrenvoll im Dienst, an Josef und empfahl, ihn holen zu lassen. Als dieser die Träume als Ankündigung einer nach 7 Jahren guter Ernte zu erwartenden Hungersnot deutete, befreite der Pharaos ihn nicht nur aus der Haft, sondern machte ihn zum Herrn über ganz Ägypten, dessen Verantwortung es insbesondere sein würde, die Lage-

zung und spätere Verteilung der Lebensmittel im Verlauf der 7 fetten und 7 mageren Jahre zu überwachen.

Unter denen, die zu Josef kamen, als die Hungersnot am schlimmsten wütete und nur die Lagerhäuser des Pharaos noch Reserven hatten, waren Josefs 10 ältere Brüder. Josef erkannte sie, gab sich selbst jedoch nicht zu erkennen, bis sie ihm auf sein Verlangen auch seinen geliebten jüngeren Bruder Benjamin gebracht hatten. Erst dann konfrontierte er die Brüder und ließ sie wissen, dass er ihren Verrat an ihm erinnerte. Doch als er sah, dass sie ihre Tat längst bereuten, vergab er ihnen, schickte nach ihrem Vater und ihren Familien, und teilte ihnen ägyptisches Land zu, auf dem sie ihr Vieh weiden und wieder wohlhabend werden konnten.

Der alte Jakob fand für Josef noch feierlichere Worte als für Juda:

Ein junger Fruchtbaum ist Josef, ein junger Fruchtbaum am Quell,
ein junger Zweig an der Mauer. Man erbittert und reizt ihn, die
Schützen stellen ihm nach. Sein Bogen sitzt sicher; gelenkig sind
Arme und Hände. Das kommt vom Starken Jakobs, von dort kommt
der Hirt, Israels Fels, vom Gott deines Vaters, er wird dir helfen.
Gott, der Allmächtige, wird dich segnen mit Segen des Himmels von
droben, mit Segen tief lagernder Urflut, mit Segen von Brust und
Schoß. Deines Vaters Segen übertrifft den Segen der uralten Berge,
den man von den ewigen Hügeln ersehnt. Er komme auf Josefs
Haupt, auf das Haupt des Geweihten der Brüder. (Gen. 49:22-26)

Josef ist einer von nur drei Söhnen, die Jakob in einigen Sätzen des Segensspruches direkt anspricht; die anderen sind Ruben, der Erstgeborene und so von der Natur Bevorzugte, der seinen Vater betrog und enttäuschte, und Juda, der daraufhin Rubens Platz in Wertschätzung und Wohlwollen des Vaters einnahm. Über alle anderen Söhne spricht Jakob ausschließlich in der dritten Person. Mose fügt dem Jakobssegen später wichtige Nuancen hinzu:

Sein Land sei vom Himmel gesegnet mit Köstlichem des Himmels,
mit Tau, mit Grundwasser, das in der Tiefe lagert, mit Köstlichem
aus den Erzeugnissen der Sonne, mit Köstlichem aus dem, was jeden
Monat sprießt, mit dem Besten uralter Berge, mit Köstlichem ewiger
Hügel, mit Köstlichem des Landes und seiner Bewohner, und [über
ihn komme] die Gnade dessen, der im Dornbusch wohnt. Das
komme über Josefs Haupt, auf den Scheitel des Geweihten aus sei-
ner Brüder Schar. Der Erstling seines Stiers – wie herrlich ist er!
Seine Hörner sind Büffelhörner. Mit ihnen stoße er die Völker alle
zusammen nieder, die Enden der Welt. Das sind die Zehntausende
aus Efraim, das sind die Tausende aus Manasse. (Deut. 33: 13-17)

ABBILDUNG 18: Marc Chagall, "Josef"

Das Auffälligste in diesem Fenster für Josef ist ein gekrönter Vogel, der in der linken Bildhälfte auf einem Baum sitzt. Er hält Pfeil und Bogen, mit denen er, nach Jakobs Worten, alle Schwierigkeiten überwand. Amishai glaubt, dass sowohl die Krone als auch die Gegenüberstellung des großen Baumes mit einem kleineren rechts im Bild auf die Rivalität zwischen den Stämmen der Josefssöhne und dem Stamm Juda hinweisen – auf den Sieg, der vorübergehend errungen schien, als das von einem Nachfahren Josefs gegründete israelische Königreich größer wurde als die Monarchie Judäa. Allerdings verwendet Chagall das Symbol der Krone auch in den Fenstern für Gad und Ascher. Dort steht die Krone, wie hier nicht ausführlich dargelegt werden kann, für den Geist Gottes. Man könnte argumentieren, dass der Wiederkehr des Emblems dieselbe Bedeutung zukommen sollte und die Krone insofern auch hier die schützende Gegenwart Gottes anzeigt. Das hieße, dass Gott Josefs Hände beim Einsatz von Pfeil und Bogen gegen die im kleineren Baum verkörperten 'kleineren' Feinde, seine neidischen Brüder, gelenkt habe.

Hierzu passt Amishais Deutung der Tiere unten rechts im Bild, in denen sie eine selbständige Szene dargestellt sieht. Der Widder mit dem grauen Körper und braunen Kopf, der in dieselbe Richtung blickt wie der Vogel hinter ihm, steht wieder für Josef, während seine nun reuigen Brüder als Schafe erscheinen, die ihm gegenüberstehen und ihre Köpfe neigen. Chagall mag hier auch an einen Traum des jungen Josef gedacht haben, der entscheidend für die Animosität zwischen den Brüdern war, da sich in ihm Sonne, Mond und Sterne vor Josef verneigten [Gen 37:9-10]. Wenn also der gekrönte Vogel tatsächlich die Gegenwart göttlicher Hilfe darstellt, so wäre die Reverenz der dienenden Schafe sogar von Gott gewollt und begünstigt. Zudem halten die beiden Hände, die von oben in das Fensterbild hineinreichen, ein Widderhorn und wenden sich damit wie der vergebende Widder und der gekrönte Vogel, nach rechts. Das Widderhorn, das in rituellem Kontext als *Schofar* verwendet wird, ist bekannt als Kündler von Freiheit und Errettung. Es erklingt nur zu besonderen Gelegenheiten, so während des *Rosch ha-Schana* (des jüdischen Neujahrsfestes) und des *Yom Kippur* (dem Tag der Sühne).

Die generelle Botschaft des Bildes betrifft also Josefs Verhältnis zu den Brüdern, die ihm Leid zufügten und denen er später vergab, sowie den späteren Ehrgeiz der von seinen beiden Söhnen begründeten Stämme, größer zu werden als der Stamm Juda. In beider Hinsicht kann der Fruchtkorb unter dem Baum als Illustration für einen von Josefs Träumen stehen, in dem er sich und seine Brüder sah, wie sie Früchte sammelten, wobei ihre bald runzlig wurden, seine aber frisch und saftig blieben – ein erstes Bild seiner Bevorzugung.

Die Farbe des Glasfensters ist ein reich nuancierter Goldton. Josef, so zeigt Chagall auch auf diese Weise, ist letztlich reicher als Juda mit all seinem Wein, Issachar mit seinen satten Weiden, Ascher mit seinen üppig tragenden Olivenhainen und Naftali, den Mose “gesättigt mit Gnade, gefüllt mit dem Segen des Herrn” nannte. Josefs Macht beruht auf der Verbindung innerer Kraft mit einem unerschütterlichen Glauben an Gott, der Bereitschaft zu vergeben und der Fähigkeit zu planen – einem Reichtum an sowohl geistiger als auch praktischer Weisheit.



Gilboas Interpretation von Chagalls Fenster für Josef ist faszinierend. Karg in einzelnen Augenblicken aber vielfarbig an Nuancen der Entwicklung, mit einem Aufbau, der Symmetrie nur anzudeuten scheint, um sie sogleich in zahllosen kleinen Details sanft zu durchbrechen, ist dies das

Porträt einer komplexen Persönlichkeit, die reich an Möglichkeiten aber frugal in deren Verfolgung ist und deren Leben an unerwarteten Punkten Ausgleich schafft.

Das Stück steht durchgehend im 7/4-Takt; neben Josef stellt Gilboa nur noch dessen kleinen Bruder Benjamin mit einer Vokal-Miniatur dar, die keinerlei Taktwechsel aufweist. Von den fünf notierten Takten sind die mittleren drei je einfach zu spielen, während die Rahmentakte mehrfach wiederholt werden (Takt 1 viermal, Takt 5 dreimal). Der Mitteltakt enthält die zentrale Textbotschaft: “[Joseph] wächst wie an der Quelle ein [Baum].” Diese Worte werden von der Solistin im *unisono* mit Klavier und Glocken vorgetragen. Das Klavier spielt mit niedergehaltenem Pedal und verdoppelt so den Kumulationseffekt, der in den nachhallenden Glocken entsteht; gemeinsam umgeben sie die Textaussage mit einem mächtigen Echo. Diese Instrumentation, die nur noch von einem einzigen, leise klingenden Anschlag des Vibraphons vervollständigt wird, bestimmt die musikalische Charakterisierung Josefs, indem sie eine außergewöhnliche Verbindung von Einfachheit und Autorität zum Ausdruck bringt.

In den beiden Takten, die den mittleren flankieren, singt die Solistin die ergänzenden Anfangs- und Schlussworte des kurzen Satzes: “Joseph” und “Baum”. Der Name des Gesegneten erklingt in *f*, vor einem Hintergrund dichter *f*-Akkorde in Klavier, Harfe und Celesta, die durch einzelne Töne des Vibraphons und der Glocken zusätzlich verstärkt werden und den ganzen Takt durchklingen. Das letzte Wort dagegen, “Baum”, folgt auf eine dreischlägige Generalpause und tönt dann leise und ganz unbegleitet. Der Kontrast in diesen symmetrisch entsprechenden Takten könnte kaum deutlicher sein.

Die scheinbar betont vereitelte Spiegelung setzt sich in den Außentakten fort. Auch hier ist die grundsätzliche Entsprechung augenscheinlich: Es sind die einzigen Takte des Stückes, in denen die Ensemblesängerinnen partizipieren und in denen gesungene Silben und einzeln gespielte Instrumentaltöne eine komplementäre Kontur bilden, die der Komponist im Notentext durch vertikale Punkt-Linien verdeutlicht. Doch entdeckt man schnell, dass diese insbesondere für das Auge offensichtliche Entsprechung gleich wieder unterlaufen wird: in Takt 1 ergibt sich die komplementäre Melodielinie durch Einzelanschläge der Instrumente, denen sich die Sängerinnen für nur zwei *unisono*-Töne zugesellen; in Takt 5 dagegen sind die geschichteten Einsätze der 6 Gesangsstimmen, deren Wiederholung der Substantive, “Quel-/Quel-/Quel-/le/-le // Baum” wie vielfaches Nachsinnen über das Gehörte klingt, komplementär, während hier die Begleitung in Celesta und Vibraphon

unisono verläuft. Die Gegensatz-Analogie setzt sich in der Artikulation fort, die in Takt 1 *pizzicato* bzw. *staccato* ist, während sich in Takt 5 durch das lange Nachklingen jeder Note ein *legatissimo* ergibt. (In dieser Hinsicht bildet Takt 5 ein Echo von Takt 2, während Takt 1 auf Takt 4 voraus weist: ein kreuzweiser Spiegeleffekt, der dem geradlinigen überlagert wird.) In dieser also höchst komplexen Weise gelingt es Gilboa, die vielen Facetten von Jakobs Lieblingssohn auf kleinstem Raum musikalisch abzubilden.



McCabes Porträt von Josef sollte verglichen werden mit dem des Juda, Jakobs Bevorzugtem unter den Lea-Söhnen. Betrachtet man den Josef gewidmeten musikalischen Abschnitt im Vergleich mit dem viel längeren dieses älteren Bruders, so entdeckt man, dass beide die Rondo-Form verbindet. Doch während Judas Rondo eine voll entwickelte Verwirklichung des Formtyps mit etlichen Entwicklungspassagen und einer ausführlichen Coda ist, präsentiert sich Josefs Rondo als sehr schlicht, sozusagen auf das Wesentliche reduziert. Sowohl der Refrain als auch die dazwischenliegenden Strophen, deren Rändern häufig mit dem Kehrreim überlappen, erscheinen als Versprechungen, deren Erfüllung nur angedeutet wird. Während Judas Abschnitt mit *Allegro deciso* überschrieben ist, soll Josefs Musik *Moderato* klingen; beide Anweisungen gehen über das Musikalische hinaus und bezeichnen Eigenheiten der biblischen Charaktere.

Josefs Musik beginnt mit einer auffallenden Geste: Drei Trompeten nehmen einen *unisono*-Klang zum Ausgangspunkt für einen 3stimmigen Akkord. Dessen Töne, *fis-c-g*, werden zunächst von antiken Zimbeln unterstrichen, eine in dieser Komposition bisher selten gehörte Klangfarbe, und dann in Holzbläsern und Streichern aufgegriffen.

Der erste unabhängige Kontrast (bei einer Ausdehnung von nur einem Takt kann man kaum von einer 'Strophe' sprechen) präsentiert drei Flöten mit einer 3stimmigen Parallele des (leicht verkürzten) "Kraft-Motivs", das schon McCabes Naftali als leichtfüßige Variante der eher schwerfälligen Klangfarbenmelodie Rubens entwickelt hatte. Die drei Flöten enden zusammen mit dem derweil weiterklingenden 3stimmigen Akkord des Trompeten-Refrains. McCabe schrieb mir, dass dieser spezifische Klang von dem in Chagalls Fenster abgebildeten *Schofar* inspiriert sei (s. Bsp. 25).

Der zweite Refrain ist identisch mit dem ersten, doch setzt diesmal das Kontrastmaterial noch früher ein, schon bevor Holzbläser und Streicher zu den Trompeten hinzutreten. Die rudimentäre Strophe ist klanglich mit dem Refrain verwandt, insofern in ihr ebenfalls 3 Blechblasinstrumente einen

3stimmigen Akkord aufstellen: über dem zunächst von allen *unisono* gespielten, dann nur von der Tuba verlängerten Bass-es präsentieren zwei Hörner die melodische kleine Sept *a-g*; später wird diese 3-Ton-Geste zu einer bedeutungsträchtigen Figur entwickelt. Der dritte Kontrast wirkt gewichtiger sowohl aufgrund seiner größeren Länge als auch durch die Einführung eines ganz neuen Elements. Allerdings beginnt er noch früher als seine Vorgänger, zu den Trompeten, und klingt damit fast zur Gänze *gegen* den Refrain anstatt

BEISPIEL 25: McCabe, der Refrain und die kurze erste Strophe in "Josef"

1. Flöte
(Piccolo +
2. Fl. parallel)

1.+2. Oboe

1.+2. Klarinette

2. Fagott +
Kontrafagott +
Cello/Kontrabass

1.-3. Trompete

antike Zymbeln

485 *f*

8 *p*

im Anschluss an ihn. Nachdem Flöten und Klarinetten in wiederholten Quarten und Tritoni abwärts gestiegen sind, gesellen sich Hörner und Tuba mit ihrer kleinen 3-Ton-Geste hinzu, verstärkt durch die Bassposaune und verlängert durch die beiden verbleibenden Hörner, die die melodische kleine Sept imitieren.

Jetzt endlich folgt eine Strophe, die in diesem verkürzten Rondo genügend Substanz entwickelt, um eine musikalische Symbolik zu tragen. Die Violinen übernehmen die melodische kleine Sept und spinnen sie zu einer viertaktigen Phrase aus, die sich als Variante eines der zyklischen Motive erweist, die in Rubens Abschnitt eingeführt wurden: des Motivs, das den ältesten mit den beiden jüngsten Jakobssöhnen verbindet, deren Leben er verteidigte.

BEISPIEL 26: McCabe, Charakterstärke in Ruben und Josef

Ruben:
Violinen

Josef:
Violinen

Auch in Rubens und später in Benjamins Musik erklingt dieses Motiv in den Geigen, während die Blechblasinstrumente, die in Josefs Abschnitt an die Herkunft aus der Ministrophe erinnern, das Bass-*es* zu einem akkordischen Hintergrund ausbauen.

An diesem Punkt lädt McCabe also seine Zuhörer ein zu erkennen, dass es sich bei seinem (und, so scheint er nahe zu legen, auch bei Chagalls) Josefsporträt nicht um den weisen Minister des Pharaos und den vergebungsbereiten reifen Bruder handelt, sondern um den jungen Mann, den seine älteren Brüder wegen seiner Überheblichkeit hassten und schließlich straftten. Diese Interpretation wird im Folgenden bestätigt. Im nächsten Refrain des Rondos greifen die bisher begleitenden antiken Zimbeln den ‘anarchischen’ Rhythmus auf, in dem – wie schon in Rubens und Simeons Abschnitt – punktierte Notenwerten gegen einen geraden Takt revoltieren. In allen Fällen empfindet man beim Hören die drohende Gewalt, als wollte der Komponist z.B. den von Simeon angeführten Massenmord an den Männern von Sichem zum Vergleich heranziehen für den Mord, mit dem die Brüder ursprünglich vorhatten, Josef aus dem Weg zu räumen. Der Schluss des Josef-Abschnitts spielt mit dem Gegensatz zwischen dem Motiv der Charakterstärke und dem verstärkten 3tönigen Trompeten-und-Zimbel-Refrain.

Während das thematische Material den Blick auf den jungen, verletzbaren Josef richtet, kommt die Dimension seiner Zukunft als geistig und politisch einflussreicher Mann in den zwei Metallschlagwerken zum Tragen, die mit kurzen Einwüfen beginnen und allmählich immer mehr in den Vordergrund rücken. Das Glockenspiel, das schon in den Abschnitten des Priester-Ahnen Levi, des designierten Thora-Gelehrten Issachar und des zukünftigen Richters Dan eine Rolle spielte, bestätigt Josefs Bestimmung als eines von Gott erwählten weisen Mannes; die antiken Zimbeln stehen für die vielen anderen Glockenkänge dieser Komposition, die stets eingesetzt sind, um Gottgefälligkeit zu signalisieren – wie die Röhrenglocken in den Abschnitten für Levi und Dan und das japanische Windspiel in der Musik für

Naftali, der ohne eigenes Zutun von Gott bevorzugt wird. Glockenspiel und antike Zimbeln gemeinsam liefern somit das musikalische Äquivalent zur Goldfarbe des Hintergrunds, mit der Chagall sein Glasfensterbild des Josef umgibt.

Benjamin

Der zwölfte Sohn des Patriarchen Jakob, dessen Geburt die liebliche Rahel das Leben kostete, war seinem Vater fast ebenso teuer wie Josef und diesem der liebste seiner Brüder. Sein eigenes Temperament war wohl auch friedlich, weniger jedoch das seiner Nachfahren. Wie das Buch der Richter in Kapitel 19-21 erzählt, entwickelten sich die Männer des Stammes Benjamin zu begeisterten Kriegerern. Aus ihrer Mitte erwuchs Saul, der erste König. Jakob verließ seiner Einsicht in die gegensätzlichen Aspekte der Kraft seines Jüngsten Ausdruck, als er in seinem Segensspruch prophezeite:

Benjamin ist ein reißender Wolf: Am Morgen frisst er die Beute, am Abend teilt er den Fang. (Gen 49:27)

ABBILDUNG 19: Marc Chagall, "Benjamin"



Zu dem Landstrich, der dem Stamme Benjamin zugeteilt wurde, gehörte die Stadt Jerusalem. Der Satz, mit dem Mose diesen Stamm ehrt, betont die besondere Beziehung dieser Sippe zur heiligen Stadt, die in den Hügeln (“zwischen den Schultern”) Benjamins liegt:

In Sicherheit wohne der Liebling des Herrn. Täglich wache über ihn der Höchste, und zwischen seinen Schultern wohne er. (Deut 33:12)

In Chagalls Bild beschützt Benjamin die Stadt Jerusalem, die in herrlichem Glanz links unten im Fenster abgebildet ist, in Gestalt eines Tieres. Allerdings ist dieses Tier, selbst wenn man alle Freiheiten der Erfindungskraft in Rechnung stellt, die Chagall auf Formen und Größenverhältnisse gern anwendet, sicher kein Wolf. Es ähnelt eher dem Löwen, der in anderen Bildern des Zyklus zu sehen ist. In seiner Farbgebung von Violett und Karmesin erinnert es an den jungen Löwen in Dans Fenster, in der Körperform kommt es einer Katze noch näher als Judas Löwe, der bezeichnenderweise ebenfalls die Stadt Jerusalem beschützt. Benjamins Tier steht über einer gefällten Beute. Leymarie sieht hier “blutunterlaufene Augen” und schließt daraus, dass Chagall einen im Grunde gewalttätigen Charakter zu porträtieren suchte. Amishai dagegen interpretiert die Gesichtszüge des Tieres als “verloren” und deutet dies als Reue darüber, ein Lamm – ein unschuldiges Opfer – getötet zu haben. In dieser Lesart erscheint Benjamin sehr nuanciert: entweder Beute reißend, jedoch der Reue fähig, oder aber grausam aus Ungestüm, bevor noch sein eigenes Urteil ihn hindern kann. In demselben Zusammenhang schlägt Amishai auch vor, Chagalls Darstellung der Szene könne womöglich symbolisch für die letztliche Zerstörung des Tempels in Jerusalem stehen.

Das Gegengewicht zur reich schimmernden Stadt bildet in der Horizontale ein blühender Baum rechts unten im Bild, in dem zwei Vögel sitzen. Auch in der Vertikale gibt es eine Gegenüberstellung: Die Singvögel und die Löwen der unteren Bildhälfte – beide gehören zu Chagalls Lieblingstieren – werden im Fensterbogen ergänzt durch zwei weitere emblematische Lebewesen, Adler und Esel.

Das hervorstechende Merkmal des Benjamin-Fensters schließlich ist eine Rosette in der Form einer Blume mit sieben Blütenblättern. Beiderseits des unteren Kreisbogens, der die Blume umgibt, liest man die beiden Hälften des Namens “Ben-jamin”; die winzigen Schriftzeichen am unteren Rand des Blütenkopfes zitieren einen Ausschnitt aus Jakobs Segensspruch. Die Worte, die Chagall hier kopiert, gehören jedoch nicht zu denen, die einem Betrachter besonders repräsentativ erscheinen würden für die Art, wie der Patriarch seinen Jüngsten charakterisiert. Was wir hier lesen, sind zwei eher unpersön-

liche Bruchstücke: “am Morgen” und “am Abend”. Sie erinnern allerdings an die ähnlich fragmentarische Inschrift im Fenster für Ruben, wo Chagall die Ausdrücke “mein Erstgeborener” und “erste Frucht” hervorhebt. Gleichzeitig bildet der Kontrast von Morgen und Abend auch eine Brücke zur Darstellung von Tag und Nacht auf dem Planeten im Fensterbild für Simeon.

Diese Querbeziehungen zwischen dem ‘letzten’ Fenster im Zyklus und den in der Synagoge faktisch direkt neben ihm anschließenden Bildern vom Beginn der Stammesfolge werden durch die schon erwähnte, allen drei Glasfenstern gemeinsame Grundfarbe verstärkt. In dieser Ecke des Gotteshauses bilden drei Schattierungen von Blau – das Ultramarin- und Kobaltblau Benjamins, das Himmelblau Rubens und das Mitternachtsblau Simeons – eine besondere Konzentration, die sonst nirgends im Zyklus angestrebt scheint. Unsere Augen werden dadurch wie gebannt von Benjamin zu Ruben und Simeon weitergeführt.



Auch McCabe sieht Benjamin vielfach mit den älteren Brüdern verbunden. Die auffälligste Beziehung in seiner Musik ist allerdings die mit zweien, die ebenfalls körperlich stark sind und Auseinandersetzungen suchen: Juda und Gad, die in McCabes Werk je eine musikalische 4-Brüder-Gruppe beschließen. Benjamins Musik liefert den dritten *Allegro*-Satz. Das Adjektiv, das der Tempoangabe folgt, verrät auch hier viel über den Charakter des porträtierten Jakobssohnes. Ebenso wie Juda in einem *Allegro deciso* als ein entschlossener Mann mit großer Autorität gekennzeichnet und Gad in einem *Allegro feroce* als wild und grausam bloßgestellt wird, bezeichnet der Zusatz *strepitoso* [das Wort bedeutet “tosend, brausend”] Benjamin als jemanden, der nicht so sehr aus Hass oder Habgier kämpft als vielmehr aus Freude am Kampfeslärm. Die Schlaginstrumente, die McCabe für die drei Brüder gewählt hat, bestätigen diese Unterscheidung: Judas Abschnitt wird durch die Kombination von Klavier und Pauke bestimmt, eine Klangfarbe, die den Eindruck von Kraft, aber nicht von Grausamkeit vermittelt. In Gads Abschnitt dagegen bilden Peitschenschläge einen hervorstechenden Bestandteil des führenden Motivs. Die Hauptfigur in Benjamins Musik schließlich ist von den Schlägen der Militärtrommel begleitet, eines Instruments, das mit der Zurschaustellung soldatischer Kraft und Bereitschaft assoziiert ist, nicht aber Bosheit oder Feindseligkeit voraussetzt.

Ebenso wie Judas Abschnitt beginnt auch der Benjamins mit einer schnellen Tonwiederholung in den tiefen Instrumenten. In beiden Fällen klingt dies hektisch, vermittelt aber auch den Eindruck stark vorwärts

strebender Kraft. Der Puls des Jüngeren ist fast doppelt so schnell, aber bei weitem nicht so laut wie der des Älteren. Zwei weitere Motive im Abschnitt für Benjamin stammen direkt aus Judas Musik. Da sie nirgends sonst im Werk Verwendung finden, bestätigen auch sie die enge Beziehung, die der Komponist zwischen diesen beiden Brüdern empfindet. Zudem präsentieren die Instrumente, die für die beiden anderen kraftstrotzenden Brüder charakteristisch sind – Violoncello und Kontrabass, Klavier, Tuba und Fagotte – im Zentrum von Benjamins *Allegro* ein zweistimmig kontrapunktisches Spiel (Bsp. 27). Synkopen in *ff marcato* erinnern an die Demonstrationen der Macht bei Juda und Gad, die Kontur aber erweist sich als eine Ableitung aus dem ersten zyklischen Motiv, das in der Musik für Ruben als Symbol der Rücksichtslosigkeit eingeführt und von Simeon prominent abgewandelt

BEISPIEL 27: McCabe, Benjamins Rücksichtslosigkeit, im Vergleich zu Rubens, Simeons und Gads

585 *ff*

Benjamin:
Hörner,
Trompeten,
Tuba
(+ Klavier)

5 *pp*

Ruben:
Hörner +
Posaunen

29 *p*

Simeon:
Harfe
(+ Holzbläser
/Streicher in
Variation)

297 *f*

Gad: Bassklarinette,
Fagotte + Klavier

wurde. Auch in dieser Komponente erweist sich der Jüngste sowohl mit den zwei Stärksten als auch mit den zwei Ältesten verbunden. Indem McCabe Benjamin, den “reißenden Wolf”, hier mit ganz ähnlichen musikalischen Ausdrucksmitteln (Tempo, Artikulation und Lautstärke) darstellt wie Ruben, das “brodelnde Wasser”, erinnert er uns daran, dass in diesen beiden Brüdern die Rebellion und die Kampfeslust aus Gedankenlosigkeit und mangelnder Urteilskraft resultiert, nicht aber, wie bei Simeon und Gad, aus Lust an der brutalen Tat.

Doch sieht McCabe den Charakter Benjamins letztlich noch differenzierter. Als Gegengewicht für die offene Zurschaustellung unbändiger Kraft zitiert er auch das Symbol für den anderen, wichtigeren Aspekt der “Stärke”: In den Streichern erklingt in lang gehaltenen Notenwerten ein untransponiertes Zitat des Motivs der “Charakterstärke”, wie es in Rubens Musik eingeführt wurde. In einer ganz ähnlichen Form war die melodische Linie wenige Minuten zuvor in Josefs Musik erneut erklungen; später in Benjamins Abschnitt wird sie ganz zur ursprünglichen Kontur zurückkehren.

BEISPIEL 28: McCabe, Benjamins Charakterstärke,
im Vergleich zu Josefs und Rubens

Benjamin: Streicher
546 *f*
coll'octava

Benjamin: Trompeten (+ Hörner)
581 *fff*

Josef: Violinen
498 *mp* *<* *mf* *>* *p*

Ruben: Violinen
7 *p*



McCabe sieht in dem Jüngsten der Brüder vor allem das, was Jakob über ihn aussagte, und scheint dabei sowohl Moses Spruch als auch Chagalls blühende Rosette und glänzende Stadt außer Acht zu lassen. Ein Grund für diese Deutung mag darin zu suchen sein, dass er eine zyklische Komposition im Sinn hatte, die trotz ihrer temporär-linearen Form der Anordnung in Chagalls Bilderkreis Rechnung tragen sollte, wie es u.a. auch die in Bsp. 27 gezeigte Transposition des Hauptmotivs zur Dominante unterstreicht. Für eine aleatorische Abfolge stellt sich diese Frage natürlich nicht, und vielleicht

liegt es unter anderem daran, dass Gilboa eine andere Verbindung unter den Brüdern – und damit auch einen anderen Charakter in Benjamin und seinem Stamm – hervorhebt. In seinem Zyklus unterscheidet sich die Miniatur für den Jüngsten in einer Hinsicht deutlich von den anderen, nämlich dadurch, dass die Ensemblesängerinnen sprechen. Rhythmisiertes Sprechen kommt nur noch einmal in Gilboas Zyklus vor, und zwar in “Levi”, wo es die Bedeutung feierlicher Rezitation hat. Damit aber rückt der israelische Komponist den Stamm Benjamin in die Nähe des Stammes, aus dem Israel Priester erstehen werden; er porträtiert weniger den Charakter des Jakobssohnes selbst als vielmehr die Aufgabe, die Gott seinem Stamm überträgt, indem er laut Moses als “Geliebter des Herrn” Jerusalem zwischen seinen Schultern bergen soll.

Benjamins Miniatur besteht aus vier Komponenten; alle gründen auf einem einzigen Motiv, das mit dem Wechsel zwischen A-Dur und a-moll spielt:

BEISPIEL 29: Gilboa, Benjamins Motiv



Die ersten drei Komponenten sind etwa gleich lang und unkompliziert. Zunächst wird das Motiv vom 1. Sopran der Ensemblesängerinnen im *unisono* mit der Celesta vorgestellt, in vokalisierter Form und in einer im Kreis laufenden Weise, die den Schlusston *erst* nach drei Wiederholungen des Taktes erreicht. Drei weitere Ensemblesängerinnen sowie Blockflöten, Klavier, Harfe und Harmonium liefern während der ersten beiden Takte einen einfachen homophonen Hintergrund; im dritten Takt verstummen die Instrumente und statt ihrer setzt die Solistin mit der in Bsp. 29 gezeigten texttragenden Variante ein. Das zweite Segment der Miniatur besteht aus vier identischen Takten, in denen das Ensemble das abgespaltene Ende des Motivs wiederholt. Das dritte Segment klingt farblich komplementär zum zweiten: Hier schweigt das Ensemble, stattdessen hören wir die Solistin sowie alle vorher genannten Instrumente. Das Motiv erklingt diesmal auch in der Stimme der Solistin, allerdings ohne Text; zudem wird es wieder stets vor Erreichen des Schlusstones zur Wiederholung hin abgebogen. Das vierte Segment schließlich ist das faszinierendste. In den bisher wohl geordneten, fast meditativ anmutenden Kontext hinein erklingt ganz unvorbereitet eine

Die beiden Komponisten, die sich durch Chagalls Jerusalemer Glasfenster zu musikalischen Interpretationen haben inspirieren lassen, gehen bei der Umsetzung ihrer geistigen und ästhetischen Eindrücke sehr verschieden vor. Jacob Gilboa scheint die Porträts des Zyklus als ganzheitliche Aussage zu betrachten. Viele Aspekte seines Kompositionsprozesses spiegeln das Medium, in dem Chagall hier arbeitet. Wie der Bildkünstler kleine Segmente gefärbten Glases zu einem Bild zusammensetzt, das dann große Flächen aus Fragmenten identischer oder kaum unterschiedlicher Färbung enthält, so entwirft auch der Komponist kleinste Musikscherben, die in stets unterschiedlichen Farben glitzern und durch vielfache Wiederholung zu größeren Farbflächen anwachsen. Gilboas Entscheidung, die Reihenfolge seiner Miniaturen dem Dirigenten der jeweiligen Aufführung zu überlassen, zeigt, dass es ihm nicht um Fragen der Sequenz oder der zitierenden Rückbeziehung zu tun ist. Stattdessen konzentriert er sich auf die jeweils einzelne Miniatur, die ihren Platz innerhalb des Ganzen wie ein Glassteinchen den seinen in immer neuen Mustern eines Kaleidoskops variiert. Nicht zuletzt dadurch ebnet er stets neuen, weder planbaren noch rational beschreibbaren Gesamtaussagen den Weg.

Seine 12 Vokalsätze, von denen 6 hier ausführlich beschrieben wurden, legen die Vermutung nahe, dass er Chagalls Glasfenster als eine Anregung auffasst, die Aussagen neu zu überdenken, die in den biblischen Segensprüchen enthalten sind. So schafft er eine Musik, die, wie er es in seinem Vorwort nennt, eine "symbolische Übertragung" bietet. Wenn seine Kompositionsweise also von der bildnerischen *Technik* mehr als vom Bildinhalt angeregt scheint, so bezieht sich seine mit Hilfe dieser Technik musikalisch vermittelte *Aussage* vor allem auf die hinter Chagalls Bildern stehenden Worten.

John McCabe dagegen geht ganz und gar inhaltlich vor. Einen musikalischen Hinweis auf das Medium der Bilder habe ich nicht entdecken können, aber auch die Texte verbleiben nicht in ihrer sprachlichen Form. Vielmehr überträgt McCabe sowohl die Bilder als auch die ihnen zugrundeliegenden Worte in Musik ohne Text. Dabei spürt er sowohl in der geistigen Übersetzung als auch in der kompositorischen Anlage den Einzelheiten und besonderen Merkmalen der zwölf Porträts nach. In Abschnitten, in denen er Chagalls Darstellungsweise und Symbolspiel als Ausgangspunkt nimmt, aber auch dort, wo er im Gegenteil bewusst von der Interpretation des Künstlers abweicht, um seine eigenen Assoziationen zur Sprache zu bringen, gelingt es ihm, die Empfindsamkeit des Publikums für die Aussage der bildnerischen und musikalischen Reflexion zu schärfen.

Besonders sein sehr bedachtsamer Umgang mit zyklischen Motiven ist beispielhaft dafür, wie ein Musik schaffender Künstler, der einen zunächst bildnerisch dargestellten Inhalt klanglich reflektiert, die Aufmerksamkeit seiner Hörer auf überraschende Nuancen lenken kann. Mit Hilfe subtiler Schattierungen und Mutationen des thematischen Materials verweist er zum Beispiel auf Komplexitäten in der psychischen Veranlagung der dargestellten Personen sowie auf versteckte Beziehungen und Gemeinsamkeiten der inneren Einstellung, denen wir sonst kaum nachgesonnen hätten. Auf diese Weise öffnet er als Komponist die Sinne und das Verständnis seiner Hörer für den Bedeutungsreichtum sowohl der biblischen Worte als auch der bildnerischen Aussage Chagalls.

Indem die beiden Komponisten eine ganz unterschiedliche Gewichtung von direkter Referenz und meditativer Distanz zu den Glasbildern wählen, schaffen sie Werke, deren Interpretationsgehalt über das visuelle Inspirationsobjekt hinausgeht und den weiteren kulturell-mythologischen Hintergrund auslotet. Die Komponisten verwickeln Chagalls Deutungen quasi in einen 'Dialog' über grundsätzliche und marginale Aussagen im biblischen Text, regen eine neue Schicht der Kontemplation des Gehalts an und laden auf diese Weise ihr Publikum – und das Chagalls – zu einer intensiven Auseinandersetzung mit bisher vielleicht nie bemerkten Aspekten des religionsgeschichtlichen Themas ein.