

In den Armen von Frau Tod

Es erscheint halb tragisch, halb komisch, dass die Mysterienoper *Jesu Hochzeit* den größten Opernskandal der Nachkriegszeit ausgelöst haben soll. Tragisch einerseits, weil die über tausend schriftlichen Protestäußerungen und Schmähbriefe, die die Autoren und Veranstalter schon in der Vorbereitungszeit erreichten, nicht bei persönlichen Beschimpfungen halt machten, sondern bis zu Todesdrohungen gingen (Absender wünschten sich als "gute Christen", die Librettistin möge gesteinigt, gelyncht oder auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden). Tragisch auch, weil diese Reaktionen sich über zwei international anerkannte und keineswegs jugendlich provozierende Künstler ergossen. Zur Zeit der Uraufführung der Oper, die als Eröffnungsvorstellung der Wiener Festwochen am 18. Mai 1980 im Theater an der Wien stattfand und von den Fernsehanstalten Österreichs und Deutschlands live übertragen wurde, war die Dramatikerin Lotte Ingrisch 50 Jahre alt und der Öffentlichkeit bereits mit mehr als 20 Theaterstücken bekannt; der 62-jährige Gottfried von Einem, ein mit vielen Preisen ausgezeichnete Komponist, war wiederholt in den Salzburger Festspielen gefeiert worden.

Komisch ist vor allem das unbegreifliche Ausmaß der Uninformiertheit auf Seiten der Protestierenden, die das Libretto weder im Detail noch auch nur in einer zusammenfassenden Inhaltsangabe kannten. Das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien gab noch im Jahr der Uraufführung einen über 400 Seiten umfassenden Dokumentationsband, *Pro und Kontra 'Jesu Hochzeit'. Dokumentation eines Opernskandals*, heraus. Wie die darin abgedruckten Briefe, Postkarten und Artikel aus Kirchenzeitungen erschreckend belegen, hatten sich zudem weder die "empörten Katholiken" – so eine häufig wiederkehrende Unterzeichnung der Schmähbriefe – noch die sie anspornenden Seelenhirten die Mühe gemacht, eine der vielen anderen Veröffentlichungen Ingrischs anzusehen oder sich gar über den Inhalt ihrer Lehrtätigkeiten zu informieren. Die Tatsache, dass es sich hier um eine moderne Mystikerin handelt, die zudem regelmäßig Seminare über Leben und Tod hält, dass das Fragen nach Gott ein zentrales Anliegen ihres Denkens und die chymische Hochzeit, die Verschmelzung der scheinbar unvereinbaren Gegensätze, ein immer wiederkehrendes Bild sind, hätte den Aufgebrachten Anhaltspunkte geben müssen, dass es sich hier nicht um Blasphemie oder marktstrategische Effekthascherei handeln konnte. In einer

Reaktion auf die Protestbriefe, die schon ins Programmheft der Uraufführung aufgenommen wurde, bekennt Lotte Ingrisch, dass ihr der Hass, den ihr Libretto ausgelöst hat, ein Rätsel sei. "Wie jemand die Verschmelzung von Liebe und Tod als Sexualdelikt missverstehen kann, bleibt mir ebenso unbegreiflich wie die Forderung, Maria und Josef müssten Hochdeutsch sprechen, frei von menschlichen Gefühlen und vor allem Antialkoholiker sein. Ich kann mir schwer vorstellen, dass Gott die Vorurteile seiner Gläubigen teilt."

Entscheidend für das Erschließen der Aussage der Oper ist die *eine* dramatische Figur, die nicht den Evangelien entstammt. Lotte Ingrisch nennt sie manchmal "Gevatterin Tod", häufiger "die Tödin". Dieser sprachlich etwas unschöne Ausdruck steht in Gegenden, wo er nicht durch Märchen geläufig ist, dem Verständnis der Figur eher entgegen. Es ist wichtig zu wissen, dass es sich nicht etwa um die Gefährtin des im deutschen Sprachgebrauch männlichen Todes handelt (auch diese Figur kommt ja in einigen Volkserzählungen vor, in denen Tod und Tödin sich ihr Handwerk teilen), sondern um die allegorische Verkörperung der Negation des Lebens selbst. In allen romanischen und slawischen Sprachen sowie auch im Hebräischen ist das Wort für Tod ja grammatikalisch ein Femininum, was eine weibliche Darstellung nahelegt. Jesus als der positiven Kraft des Lebens und des Lichts, der Liebe und der Wahrheit steht demnach die negative Macht der Frau Tod gegenüber, die Finsternis, Hass und Verrat verkörpert. Jesus sucht sie und alles, für das sie steht, zu überwinden, indem er sich mit ihr 'vereint'. Wie im Hohen Lied und in den Schriften des Meister Eckart, Jakob Böhme, Johannes vom Kreuz, der Hildegard von Bingen, Katharina von Siena, Theresa von Ávila und vieler anderer Mystiker wird diese Verschmelzung der Gegensätze als "heilige Hochzeit" oder "mystische Ehe" dargestellt.

Allerdings enthält die Oper neben Jesu versuchter Verschmelzung mit Frau Tod noch einige weitere gelungene und misslingende 'Verführungen'; ich will diese als roten Faden benutzen, an dem entlang ich die Handlung zusammenfasse. Gleich im allerersten Satz der ersten Szene erzählt die junge Maria, sie sei im Schlaf geschwängert worden. Als ihr Bräutigam Josef versichert, er habe sie nicht angerührt, meint sie verstört, dann müsse es wohl "der Wind" gewesen sein – und verweist mit dieser Anspielung auf das griechische *pneuma* und damit kaum verhüllt auf den heiligen Geist. Josef fühlt sich dennoch betrogen, doch ein Engel Gottes erscheint und bestätigt die Vaterschaft des Herrn. Maria und Josef, bestürzt darüber, dass ihre Hoffnung auf ein einfaches Kleine-Leute-Glück so dramatisch durchkreuzt scheint, bitten, dass Gott doch andere auserwählen möge. Als der Engel ihnen eröffnet, ihr Sohn werde die Welt erlösen, antwortet Josef mit der Direktheit

des einfachen Handwerkers: "Dank' schön, lieber nicht! Sie ist schon so alt, die Welt, und bisher ganz gut ohne Erlösung auskommen. Außerdem kommt sowieso nie was Bess'eres nach." Der Engel, entsetzt über die menschliche Undankbarkeit, enthüllt ein bisher unter einem roten Tuch verborgenes Galgenkreuz und lässt das junge Paar mit diesem Anblick allein. Beide begreifen, dass es sich um ein Hinrichtungsinstrument handelt; unbestimmt ahnungsvoll empfindet Maria eine plötzliche Kälte und Finsternis.

Nachdem die ersten drei Szenen so das Leben Jesu von seiner Geburt als Gottessohn bis zu seinem Tod am Kreuz indirekt eingeführt haben, bringen die nächsten drei Szenen die beiden Hauptpersonen selbst auf die Bühne. Frau Tod tritt zunächst als Nachtwächterin auf, die den Menschen in einer Kontrafaktur des bekannten Liedes mitteilt, dass die Zeit unablässig verrinne und sie sich nun bald mit ihr vermählen müssten:

Kommt, ihr Leut', und lasst euch sagen,
eure Stunde hat geschlagen.
Zieht euch ab Fleisch, Haar und Haut,
ich bin eure schöne Braut.

Der zunächst nur in allgemeiner Form drohenden Verführung durch den Tod als "schöne Braut" folgt die konkrete Tat. Die Herrscherin alles Siechen, Kranken und Behinderten (hier durch den Chor der von allerlei Gebrechen geplagten "Sterblichen" vertreten) umarmt nichts so gern wie junge, blühende Gesundheit. In dieser Rolle kommt ihr der kaum dem Knabenalter entwachsene, in jeder Hinsicht unschuldige Lazarus entgegen. Für ihn lüpfte sie ihren schwarzen Mantel, entlockt ihm mit ihrem nackten Gerippe einen Entsetzensschrei, jagt ihn, treibt ihn in die Enge und erwürgt ihn schließlich. Die "Sterblichen", von Angst gebeutelt, gestehen willig ein, dass auch sie wohl Geschöpfe des Todes sind, nicht zuletzt insofern sie sich der Gier und ziellosen Hetze anheim gefallen wissen. Da tritt Jesus hinzu. Er eröffnet den Ausblick auf ein Leben, das angstfrei und geistig reich ist, und heilt die "Sterblichen" von ihren verschiedenen Leiden, so dass sie Krücken, Blindenkappen und Verbände fortwerfen und ihm begeistert folgen. Frau Tod, momentan besiegt, sinnt auf Rache.

Die folgenden drei Szenen enthalten die dritte Verführung. In der 7. Szene stehen sich Leben und Tod, Liebe und Hass, Licht und Finsternis in allegorischer Verkörperung gegenüber. Jesus nennt sich selbst einen "sterblichen Unsterblichen" und bietet Frau Tod, die sich als Einzige unsterblich zu wissen meint, an, sie durch die Liebe zu ihm sterblich und damit vollkommen zu machen. Erst die gegenseitige Ergänzung komplementärer

Aspekte ergibt die Einheit, die jenseits von Raum und Zeit Bestand hat; oder wie Jesus es ausdrückt: "So lang' wir getrennt sind, ist der Mensch nicht vereint mit sich selbst." Doch das beunruhigt Frau Tod keineswegs. Ihr Reich ist die Welt der Sterblichen, deren autokratische Regentschaft sie ungehindert genießt. In einem Reich "nicht von dieser Welt", das Jesus durch die Verbindung mit ihr zu erreichen sucht, hat sie nur zu verlieren. Allerdings ist sie so wenig gewohnt, umworben zu werden, dass sie der Versuchung durch Jesu Worte schließlich fast gegen ihren Willen unterliegt und ihre Arme ausbreitet. Im Augenblick der allerersten Berührung jedoch werden beide wie von einem Blitzschlag niedergestreckt und fallen in tiefen Schlaf. So finden sie Maria und Josef. Beim Anblick der hässlichen knöchernen Frau, die sie neben ihrem Sohn in den Blumen schlafend sieht, bricht Maria in Klagen aus, während Josef sich vor dem "Klappergestell" so ekelt, dass er sich zu seinem Weinschlauch flüchtet.

Durch ein Klagelied, mit dem Magdalena den Tod ihres Bruders Lazarus beweint, erwacht Jesus. Er versucht, die Trauernde zunächst zu trösten, indem er ihr erklärt, Licht sei unvergänglich, auch wenn es von der Nacht verhüllt werde, und Wahrhaft Gutes könne daher nicht vergehen. Doch Magdalena kann sich nicht auf diese Jenseitsperspektive einlassen, da sie fühlt, dass die im Zeitlichen mögliche liebevolle Zuwendung, die sie ihrem jungen Bruder schuldet, noch nicht erbracht ist. Jesus gibt ihr zu bedenken, dass wahre Liebe überzeitlicher Natur ist, lenkt aber dann ein und ruft Lazarus aus dem Reich des Todes zurück.

Damit ist die zuvor erstrebte Verschmelzung der in dieser Welt unvereinbaren Kräfte vergessen; stattdessen dringt nun das Leben in das Reich des Todes ein. Jesus vermag dies, da er als einziger erkennt, dass die menschlichen Erfahrungen von Leben und Tod wie Träume sind: wahr erscheinende Abbilder innerer Prozesse, die die Essenz nicht berühren. Allerdings ist dies nicht die Sicht der inzwischen ebenfalls erwachten Frau Tod. Der Eingriff Jesu in ihr Revier entfacht ihre Wut, und sie schwört erneut Rache. Zu diesem Zweck verwandelt sie sich in Judas, um unter der Maske eines der Jesus angeblich Liebenden ihren Hass zu entfalten und ihm selbst sowie seiner Botschaft Verderben zu bereiten.

Als erstes bemächtigt sie sich der Magdalena, die ihre gerade noch bezeugte demütige Dankbarkeit gegen den vergisst, der ihren Bruder ins Leben zurückerweckt hat, und sich zu sieben bösen Geistern bekennt. Die Dämonen verlangen explizite Verstöße gegen alttestamentliche Gebote und die Lehren Jesu, und so bekennt sie:

In der nächsten Drei-Szenen-Gruppe lässt Frau Tod in Gestalt des Judas ihrer Verführungskunst freien Lauf und beweist, dass sie zu weit Raffinierterem als dem Erwürgen eines Einzelnen fähig ist. Durch Jesu schwierige Worte über die Abhängigkeit des Todes von der weltlichen Illusion der Zeit verunsichert, verwandeln sich die übrigen elf Apostel unter ihrem Einfluss in "Tiere": Vier von ihnen nehmen als Löwe, Stier, Adler und Mensch die Masken der Evangelisten an; die anderen sieben werden als Hahn, Esel, Schwein, Fuchs, Bock, Wolf und Hase zu Wesen, die im Interesse ihrer Triebe die Wahrheit verdrehen werden, um sie ihren Bedürfnissen nach Genuss, Reichtum und Macht untertan zu machen. Weitere Opfer der Verführungskünste des Judas sind die ehemals Kranken, die inzwischen zu dankbaren Anhängern Jesu geworden waren, sich nun aber durch das Aufsetzen grauer Masken als "falsche Jünger" zu erkennen geben: Menschen, die so von Angst und Unsicherheit bedrückt sind, dass sie jedem großspurig Auftretenden zuzustimmen bereit sind.

Judas kann all diese Korruptierten überzeugen, dass aus der Botschaft Jesus noch ganz anderes zu lesen sei, als der wohl allzu anspruchsvoll erscheinende Bekehrer menschlicher Haltung selbst behauptete. Indem Jesus daraufhin zornig ausruft: "Warum habt ihr aus Gottes Haus eine Höhle für Räuber gemacht? Hier wird kein Stein am Ende auf dem andern bleiben. Alles wird bis auf den Grund zerstört. Dann kommt der Menschensohn mit Macht und Herrlichkeit in Engelscharen, und richtet die Welt!", vertreibt er nicht wie in der Bibel die Händler und Geldwechsler Israels aus dem Gotteshaus seiner Vorfahren, sondern seine abtrünnigen Apostel und Jünger aus dem Gebäude seiner eigenen Botschaft; er prophezeit nicht die Zerstörung des alten Tempels (und Glaubens) und den apokalyptischen Richtspruch über die Ungläubigen, sondern das Jüngste Gericht als Vernichtung jener falschen Christen, die seine Lehre unter dem Einfluss der Finsternis missbrauchen. Als Judas/Frau Tod die durch die Rüge verstörten Anhänger Jesu mit den Worten beruhigt: "Ihr seid auserwählt als Herren der Welt. Alle Reiche sind euch untertan. Ihr werdet sein wie Gott!", erscheint der Vorausblick auf die Zukunft, das Ende irdischer Zeit, in Beziehung zum Anfang, zur allerersten Verführung im Paradies, gesetzt. Jesus ist verzweifelt; er weiß sich besiegt durch die Kraft, die die dunkle Macht über menschliche Herzen hat. Magdalena, die ihm die Füße salbt und in berührender Ehrlichkeit bekennt, dass auch sie seine Lehre nicht erfüllen könne, es jedoch immer und immer wieder versuchen werde, erweist sich als einziger wahrer Jünger.

In der letzten Drei-Szenen-Gruppe bekennt Frau Tod sich offener als je zuvor zu Verführung und Verrat. Sie hat jetzt die Maske des Judas gegen die

Gibt es Gott?
 Oder hat uns der Zufall erschaffen?
 Oder löscht der Zufall uns aus?
 Gibt es Gott?
 Oder sollen wir die Welt und den Zufall verändern?
 Oder sind wir allein?
 Gibt es Gott?
 Wir wissen es nicht.
 Aber es gibt viele Geschichten von ihm.
 Eine davon wollen wir spielen. Vielleicht ist sie wahr.

Dieser Einstieg ist in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Zunächst erklärt er die Absicht, die damit verbunden ist, dass Magdalena zugleich als junge Frau unserer Zeit und als allegorischer Aspekt der biblischen Maria Magdalena auftritt. Die dramatische Verkörperung dient der Suche nach Gott, nach der Wahrheit. Daneben weist der letzte Satz das Publikum darauf hin, dass dies nur eine der vielen Geschichten ist, die von Gott erzählt werden. Zuletzt verwischt Magdalena alle Spuren der Gattungen Historie und Allegorie. Denn was heißt "Wahrheit" in einem Spiel, das sich bald als personifizierende Darstellung moralischer Prinzipien entpuppt? Zwar spüren Allegorien stets der Wahrheit nach, und sie tun dies vielleicht in bedingungsloserer Weise als manche dem Leben allzu ähnliche Dramatisierung menschlicher Schicksale. Doch ist dies kaum die Art Wahrheit, die einem Theaterbesucher bei der Ankündigung einer "wahren Geschichte" einfielen.

Die allegorische Dimension aber ist das Entscheidende an dieser Wiedergabe der bekannten Geschichte. Sie beschränkt sich keineswegs auf die beiden Hauptpersonen, sondern bezieht alle Handelnden ein, Einzeldarsteller ebenso wie Gruppen, die Menschen wie den Engel. Ihre Verkörperungen gelten einerseits Menschentypen, die sich durch die Stufen ihrer geistigen Entwicklung unterscheiden, andererseits den abstrakten Prinzipien, die diese geistige Entwicklung in vielerlei Weise beeinflussen.

So gibt es unter den Menschen fünf Gruppen: die 'unschuldig Blinden', die 'schuldigen Blinden', die sich nach Transzendenz Sehnen, den vollkommenen und schließlich den auferweckten Menschen. Unter den abstrakten Prinzipien ist "die Welt" das Diesseitigste, spielt jedoch im Werk eine untergeordnete Rolle; ihr am nächsten ist Leben/Licht/Liebe/Wahrheit, gefolgt von Tod/Finsternis/Hass/Verrat; jenseits dieses zentralen Gegensatzpaares liegt das Ewige, nicht Raumzeitliche; und schließlich gibt es noch den nie geschauten Bereich, in dem Licht und Liebe ewig, alles umfassend und alles überhöhend sind.

Zur Gruppe der 'unschuldig Blinden' gehören die "Sterblichen", die sich, wie die vielfältig Kranken der Szenen 4-6, ohne waches Bewusstsein dahinschleppen ("Wir leben, wir wissen nicht wann und warum"), ebenso wie die einfachen Menschen mit 'gesundem Menschenverstand'. Deren individualisierte Vertreter sind Maria und Josef. Sie sind die einzigen, deren Hochdeutsch die Mühe der sonst Dialekt sprechenden verrät. Sie begegnen allem Unbekannten mit der Mischung aus Schlichtheit, echter Demut und bäuerlicher Skepsis, die den Charme typischer Lieder und Bildwerke der Volksfrömmigkeit ausmacht. (Als der Engel verkündet, sie seien auserwählt und vor Gott könne keiner fliehen, wendet Maria ein: "Wir haben ihm doch gar nichts getan", während Josef höflich aber entschieden hinzufügt: "Er soll uns in Ruh' lassen. Bestell'n S' ihm die Botschaft, Herr Engel.")

Diese unverfälschten Menschen machen im Verlauf der Oper die größte Entwicklung durch: Die Kranken werden zunächst geheilt und infolgedessen gläubige Anhänger Jesu, dann jedoch bald verführt und zu falschen Jüngern, "grau" in der Terminologie der Dichterin, insofern sie kaum eigene Grundsätze haben und sich nach den jeweils Herrschenden ausrichten. Maria und Josef dagegen durchlaufen einen vollen Lebens- und Erfahrungszyklus. Dieser beginnt in Szene 1-3 in paradiesisch naiver Jugend (vgl. ihr Duett: "War alles nicht wirklich, war alles nicht wahr. War all's nur ein Traum. Lass, Gott, uns versäumen, lass, Gott, uns verträumen das Kreuz. Lass es blühen als Baum"), führt in mittleren Jahren zu beleidigtem Unverständnis (so Josef in Szene 8: "Treibt er sich schon wieder herum, dein Herr Sohn? Möcht' wissen, was er im Kopf hat. Die Arbeit jedenfalls nicht"), später zu Bitternis (Maria in Szene 12: "Mein Sohn verkehrt nur mit fremde Leut'! Der Undank, er tut halt so weh. Ich schimpf' und ich hoff' und ich wart' und ich wein'..."), bei den schlohweiß Gewordenen dann aber zu Betroffenheit und tätigem Mitleid (Josef in Szene 18: "Ich bin nur ein alter, unnützer Mann. Nehmt mich! Macht mit mir, was ihr wollt. Aber lasst ihn frei!").

Zu den sich nach Transzendenz Sehrenden gehören die Anhänger und Apostel Jesu bis zu ihrer Verführung durch Frau Tod in der Maske des Judas; später bleiben aus dieser Schar nur die vier Evangelisten, die um Bewahrung der christlichen Lehre Bemühten, übrig. Die Repräsentantin dieses Menschentyps ist Magdalena. Sie ist die Suchende, die das 'Spiel' initiiert; auch durchläuft sie alle Stadien der Liebe: In echter *philia* erkennt sie in Szene 9, dass sie dem zu früh verstorbenen Bruder Lazarus noch vieles an irdischer Zuneigung schuldig geblieben ist, und wird so zum Instrument seiner Auferweckung; unter dem Einfluss der Macht der Dunkelheit verfällt sie in Szene 10 Dämonen, die sie *eros* in Form von Besessenheit erfahren lassen;

von Jesus erweckt, entwickelt sie in Szene 16 die Fähigkeit zu *agápe*, der großmütigen Form der Liebe; und im Nachspiel erkennt sie die Bedeutung des ewig weiterlebenden Jesus als “Liebe in unseren Herzen” und wird damit – in Ingrischs esoterischem Christentumsverständnis – zum Prototyp der geretteten Seele.

Die ‘schuldig Blinden’ umfassen die sieben “Tiere”, die schon durch ihre Anzahl in Zusammenhang mit den Todsünden erscheinen, sowie die “grauen Jünger”, deren Adjektiv nicht nur die Farbe ihrer Kleider, sondern auch die ihrer durch kein selbstständiges geistiges Engagement belebten Seelen bezeichnet. Da die Tiere nicht nur als grundsätzlich triebhaft geschildert sind, sondern als Menschen, die sich betont der Botschaft Christi bedienen, um aus ihr Profit zu schlagen, stehen sie vermutlich für die entsprechenden Auswüchse speziell innerhalb der Kirche. (Die Kirche besteht also in der Bildwelt dieser Oper aus “Evangelisten” und “Tieren”. Die Evangelisten bemühen sich ernsthaft, die reine Lehre zu bewahren, erscheinen jedoch in ihrem Nachbeten monoton und daher wenig überzeugend. Zudem sehen sie, wie die Verhandlungsszene paradigmatisch zeigt, Angriffen zunächst untätig zu, bis sie ihnen schließlich mit offener Gewalt begegnen. Die “Tiere” sind nicht an der Botschaft an sich interessiert und schon gar nicht an denen, die durch sie erlöst werden könnten, sondern an den Vorteilen, die sie selbst aus den Gläubigen, besonders aus ihrer Angst vor Sünde, ziehen könnten.) Repräsentant der ‘schuldig Blinden’ ist Judas, hier unverkennbar als menschliche Inkarnation der Herrscherin der Finsternis identifiziert. Sie alle – Judas, die “Tiere” und die “grauen Jünger” – sind Verwandelte: Judas kommt ins Spiel, indem Frau Tod sich am Ende der 9. Szene eine entsprechende Maske aufsetzt, und fünf Bilder später entstehen auch die “Tiere” und “grauen Jünger” vor den Augen des Publikums. Maskierung aber bedeutet nicht nur Verstellung, sondern implizit auch Unwahrheit.

Die “Herrscherin des Reiches der Finsternis” wird viele an Mozarts “Königin der Nacht” erinnern. Auch jene Oper ist ja ein allegorisches Spiel, in dem der weise Priester Sarastro als Vertreter des “Lichts” die Qualitäten Liebe, Toleranz und Vernunft verkörpert. In der *Zauberflöte* gibt es ebenfalls eine nach höherer Einsicht strebende Seele, die verschiedene Stadien durchlaufen muss (Tamino); und Sarastro entreißt Pamina, die Tochter der Königin der Nacht, dem Zugriff ihrer Mutter ganz ähnlich, wie Ingrischs Jesus den unschuldigen Lazarus aus der Gewalt seiner Gegenspielerin befreit. Neuere Studien von Jacques Chailly und anderen zeigen, dass es auch in Mozarts und Schikaneders von Freimaureridealen beseelter Handlung nicht darum geht, die Nacht als das inhärent “Böse” durch das “Gute”

aus der Welt zu schaffen, sondern um eine mystische Vereinigung zweier komplementärer Weltsichten, eine Art alchimistischer Verschmelzung. Wie *Jesu Hochzeit* zeigt auch die *Zauberflöte* eine Situation, in der die universale Menschheitsliebe in eine Ablehnung des Partikularen umschlägt und die persönlich zielgerichtete Liebe (hier: die blinde Eigen- und Mutterliebe) in Hass des Universalen. Dennoch gibt es einen entscheidenden Unterschied: Bei Mozart führt der zwar hindernisreiche, aber doch eindeutig bestimmte Weg zur chymischen Hochzeit für das Publikum sichtbar vom Dunkel zum Licht. In *Jesu Hochzeit* dagegen entscheidet die Zeit auf der Ebene weltlicher Erfahrung zu Ungunsten von Wahrheit und Liebe. Wie die fünf während der Gerichtsverhandlung vorgebrachten Vorwürfe wesentlich deutlicher formulieren als die biblischen Texte, muss Jesus sterben, gerade *weil* er Liebe und Wahrheit, Licht und befreites Leben in die Welt zu bringen sucht. Als er in seinen Tod einwilligt, ist seine irdische Mission bereits weitgehend gescheitert und seine Botschaft von Nächstenliebe, Sanftmut und Erbarmen durch seine abtrünnigen Jünger unter Judas' Einfluss verfälscht worden. In dem von ihm beabsichtigten Sinne ist die Vereinigung mit Frau Tod misslungen; jetzt kann sie nur noch unter ihren Bedingungen, denen des Hasses und Verrats, vollzogen werden.

Es ist Frau Tod, die schließlich, nun wieder selbstsicher als "schöne Braut" auftretend, die Einladung zur mystischen Hochzeit ausspricht. In ihrem Triumph vergisst sie offenbar, wie Jesus das Ergebnis der Verschmelzung einander ausschließender Gegensätze zu einer Einheit auf höherer Ebene beschreibt: er spricht von einem Ineinanderfallen, das die Begrenzungen der Welt einschließlich Raum und Zeit abschaffen werde, und bezeichnet die, die solches auslösen, als "ein Liebespaar, das sich entthront".

Die ganz der Welt angehörige Frau Tod will sich diese heere Einheit nicht vorstellen – und wir können es nicht. Unsere Sprache hat keinen Begriff für das, was aus der Ergänzung des Lichtes durch die Finsternis, des Tages durch die Nacht entsteht. Wenn wir den 24-Stunden-Zeitraum einfach als "einen Tag" bezeichnen, so ist das ein Kompromiss, der im besten Fall hilflos ist, im ungünstigeren Fall den Anteil der Nacht an der aus dialektisch konträren Komponenten gebildeten Einheit zu ignorieren riskiert. Ebenso wenig haben wir Worte für das aus Leben und Tod bestehende Eine. Dieses Unnennbare aber ist das vordringliche Anliegen Ingrischs, wie nicht zuletzt die mystischen Gespräche belegen, die sie in ihrem 1996 veröffentlichten Buch *Das Leben beginnt mit dem Tode* aufgezeichnet hat. Ein Zugang zu dem, was sich in unserer Vernunftsprache nicht fassen lässt, kann daher allenfalls mit symbolischen Mitteln geöffnet werden.

Jesu Hochzeit enthält eine Fülle solcher geheimer Zeichen. Die leichtest zu entschlüsselnden sind die der traditionellen Zahlensymbolik. Die Oper besteht aus 21 Nummern (19 Szenen sowie Vor- und Nachspiel), eine Zahl, die sich aus der Multiplikation der himmlischen DREI mit der im Text besonders durch Dämonen und Sünden manifestierten SIEBEN ergibt und damit die aus Göttlichem und Sündigem in schwer zu trennender Mischung bestehende Natur des Menschen und seiner "Welt" beschreibt. (Auch in der *Zauberflöte* nummeriert Mozart übrigens nach der Ouvertüre genau 21 musikalische Abschnitte.) Ingrischs 21 Nummern sind auf zwei Akte verteilt: ZWEIMAL SIEBEN entfallen auf den ersten, EINMAL SIEBEN auf den zweiten. Die Dualität, in biblisch inspirierten Werken sonst meist auf die zwei Naturen Jesu bezogen, spiegelt hier die implizite, wenn auch in der zeitlichen Abfolge scheinbar überwundene Übermacht der hellen über die dunkle Kraft: Akt I endet in dem Augenblick, als Jesus, von seinen zu diesem Zeitpunkt noch begeisterten Anhängern als "König der Juden" gefeiert und damit auf dem Höhepunkt seines Erfolges in der Bekehrung der Menschen, den Verrat des Judas voraussagt; Akt II zeichnet den Vollzug dieses Verrats bis zum Tod am Kreuz nach, also die unaufhaltsame Machtentfaltung der Verkörperung von Hass und Finsternis.

Der Aufbau der Oper verbirgt jedoch noch eine ganz andere Ordnung, die die Akteinteilung überschneidet und sie ideell aufhebt (s. Abbildung 1). Sie besteht aus einer verblüffenden symmetrischen Entsprechung der Szenen. Die schematische Darstellung auf der nächsten Seite soll helfen, den Überblick zu erleichtern. In ihr zeigt sich, dass die 21 Abschnitte nach Art einer Spiegelung um die Mittelachse angelegt sind, wobei die in jeder echten Spiegelung erfolgende Seitenverkehrung die hier thematisierte innere Ergänzung betrifft. Magdalenas zweifelnde Frage nach der Existenz Gottes im Vorspiel entspricht ihrer intuitiven Erkenntnis im Nachspiel, welcher Art die Existenz des ewigen Gottessohnes sein mag. Die in der zweiten Szene geäußerte Skepsis der weltlichen Eltern Jesu anlässlich Gottes Plan wird aufgehoben durch ihre Anteilnahme in der zweitletzten Szene, als sie Zeuge werden, wie Jesus seine jenseits ihres Verständnisses bleibende Aufgabe erfüllt; ihre Enttäuschung in der achten Szene über sein weltliches Leben ohne Frau, Kinder und regelmäßige Arbeit spiegelt sich in ihrer Verbitterung über seine innere Distanz zu ihnen in der achtletzten Szene. Die Voraussage des Engels in Szene 3, dass es die furchtbare Bestimmung dieses Sohnes sein wird, am "Galgenkreuz" zu sterben, erfüllt sich in der drittletzten Szene, als er wegen eben der Eigenschaften, die vorzuleben und zu lehren er in die Welt gekommen ist, angeklagt und zur Kreuzigung verurteilt wird. Der

gierigen Braut, als die sich Frau Tod dem jungen Lazarus aufdrängt, entspricht die selbstlos gebende Seelen-Braut des Gottessohnes, zu der sich die geläuterte Magdalena entwickelt hat. Die eine würgt und bereitet einen brutalen, sinnlosen Tod; die andere salbt und heiligt das willig ertragene Sterben. Der Erlösung der Anhänger des Todes durch Jesus, das Licht, entspricht die Verführung der Anhänger Jesu durch Judas, den Agenten der Finsternis.

ABBILDUNG 1: Symmetrie und Symbolik in Lotte Ingrischs *Jesu Hochzeit*

(Abkürzungen: Vor- und Nachspiel sind durch Anfangsbuchstaben repräsentiert, die Szenen durch Nummern; M + J steht für Maria und Josef, MM für (Maria) Magdalena, J = L für Jesus = Licht, T = F für Frau Tod = Finsternis.)

- V MM fragt nach Gott, da der Mensch scheinbar allein ist
- 1 M+J erleben die Inkarnation des Gottessohnes
 2 M+J/Engel: Skepsis bzgl. des auserwählten Sohnes
 3 Vorahnung, Bestimmung zur Kreuzigung
- 4 T = F als Braut der Menschheit
 5 J = L zeigt Verständnis für die tiefsten Wünsche der Kranken
 6 J = L verspricht Erlösung; die von Hinfälligkeit Gepeinigten gehen zu ihm über,
 [T = F scheint besiegt]
- 7 J = L sucht Vereinigung mit T=F, doch die Berührung führt zum Blitzschlag
- 8 M+J enttäuscht über die äußere Lebensweise ihres Sohnes
- 9 MM klagt um Bruder gegen T=F
 10 MM besessen=Seele umnachtet – – – *Mitte des Werkes*
 11 MM wird zur Jüngerin des J=L
- 12 M+J verbittert über die innere Haltung ihres Sohnes
- 13 T = F verliert Herrschaft über Lazarus; Triumph führt J = L zum Verderben
 [J = L scheint besiegt]
- 14 T = F verspricht Lust/Macht; die von Idealen Überforderten gehen zu ihr über,
 15 T = F zeigt Verständnis für die tiefsten Wünsche der Jünger und "Tiere"
 16 Seele als Braut des J = L
- 17 Gericht, Anklage wegen Bestimmung
 18 M + J: Anteilnahme am Leiden des auserwählten Sohnes
 19 M + J (+ Engel) erleben Kreuzigung des Gottessohnes
- N MM erspürt die Wahrheit der Auferstehung im menschlichen Herzen

Mozartsche Gestik

Der 1918 in Bern geborene, seit 1945 in Salzburg und Wien wirkende Gottfried von Einem verbrachte die erste Hälfte seiner beruflichen Tätigkeit unter dem Eindruck seines bewunderten Lehrers Boris Blacher, die zweite unter dem seines indirekten Mentors Mozart. Schon die Orchesterbesetzung in *Jesu Hochzeit* und viele Gesten der Musiksprache bezeugen seine Verehrung für dieses Vorbild. Nur zwei Aspekte der Klanggebung fallen aus dem klassischen Orchester heraus; bezeichnenderweise sind beide der Magdalena vorbehalten. (Bereits in mittelalterlichen Mysterienspielen war Maria Magdalena die Figur, die den Bezug zum Publikum, zur Gegenwart herstellt.)

Die elektrisch verstärkte Gitarre, die sie als Vertreterin einer Schicht und Generation ausweist, die außerhalb der allegorischen Handlung verankert ist, begleitet ihren Gesang in Vorspiel und Nachspiel, d.h. in jenen Abschnitten, in denen sie das 'Spiel' kommentiert. Am diametral entgegengesetzten inneren Ort erscheint Magdalena in der Szene, die das architektonische Zentrum des Werkes bildet: Hier ist sie nicht außerhalb der dargestellten Handlung, sondern 'außer sich'. Besessen von den Gewalten der Finsternis wirft sie sich wild hin und her. Musikalisch macht sich ihre Raserei in einem Steptanz Luft, dessen Schläge alle Pausen ihres Gesangs ausfüllen, länger gehaltene Noten skandieren und oftmals sogar einzelne Silben in Jesus' Einwüfen unterstreichen. Diese hörbare Präsenz dessen, was unsere Kultur in ähnlichen Zusammenhängen meist als Teufel bezeichnet, verschwindet erst in dem Augenblick, da Jesus ihren Zustand als "Traum" bezeichnet, aus dem er sie wecken werde, und damit den Spuk bricht. Auf die Frage, wo das Leben, die Wahrheit und der Weg zu finden seien, antwortet ihr die große Trommel. Die sonoren *ff*-Schläge verhalten sich zu den metallenen kurzlebigen Geräuschen der steppenden Schuhabsätze wie die Wahrheit zum Wahn.

Diese Deutung muss Einem generell vorgeschwebt haben, denn er begleitet jede Aussage seiner Jesus-Figur mit Trommeln. Zwar bleibt die große Trommel ausschließlich der zentralen Szene vorbehalten, doch treten abgeleitete Versionen der klangfarblich verwirklichten "Wahrheit" immer dann prominent aus dem Orchester hervor, wenn Jesus Entscheidendes wirkt. Als er in Szene 6 zum erstenmal die Bühne betritt, um in seinen Taten den Anbruch der Endzeit anzukündigen (die Pforten der Hölle werden geöffnet, die Fesseln der Zeit gelöst, das Gesetz in Liebe verwandelt und die Kranken geheilt), ist seine Ankündigung von ausführlichen Einlagen in Triangel, Becken, Militär- und Rührtrommel durchsetzt. Dieselben Instrumente in

denselben Figuren erklingen wieder in Szene 19, als der wegen eben dieser Versprechen zum Tode Verurteilte am Kreuz seine letzten Worte spricht. Seine Bergpredigt in Szene 11 ist von noch viel drängenderen Rhythmen, dominiert von Wirbeln auf Tambourin und Militärtrommel, unterstrichen. Da alle ungestimmten Schlaginstrumente einzig in den genannten Situationen erklingen, dagegen in naturalistischen Zusammenhängen wie dem Sturm zu Beginn des zweiten Aktes, wo sie genretypisch wären, vollkommen ausgespart sind, bestätigt sich die Vermutung, dass Einem bestimmte Aspekte seiner Komposition ganz der symbolischen Aussage vorbehalten.

Dies setzt sich in anderen Aspekten des rhythmisch-metrischen und melodischen Bereichs fort und erreicht auf der harmonischen Ebene seinen Höhepunkt. Einem Rhythmus ist traditionell und leicht verständlich, sein Metrum oft für lange Abschnitte konstant. Umso mehr Aufmerksamkeit erregen die Stellen, wo diese Gelassenheit durchbrochen wird. Solche Durchbrechungen der Erwartungshaltung geschehen vor allem im Reich der 'unschuldig Blinden'. In Szene 1 wechseln die zukünftigen Eltern Jesu innerhalb gleichbleibender Taktlänge zwischen 3/4- (Maria) und 6/8-Takt (Josef) hin und her. Sie behalten diese Ordnung bei all ihren Auftritten weitgehend bei. Nachdem ihnen in Szene 2 der Engel des Herrn im 2/2-Takt gegenübergetreten ist, schwingt ihre Bitte, von der göttlichen Erwählung verschont zu werden, dennoch im 6/8-Takt, während der schweigende Engel im 2/2-Puls der hohen Holzbläser und tiefen Streicher stoisch präsent bleibt. In Szene 5 weicht der Chor der nach Lazarus' Tod völlig verängstigten "Sterblichen" vor der furchtbaren Verkörperung des Lebensnegation in homophon gestammelten Demutsbezeugungen zurück, die einen bis dahin gleichmäßigen 4/4-Takt mit Klängen unregelmäßiger Länge – $3/8 + 3/8 + 2/8$ – ins Wanken bringen. In Szene 8 greifen Maria und Josef, als sie ihren Sohn und die Skelett-Frau schlafend finden, in ihrer Verwirrung dieses rhythmische Wanken auf und machen die Abfolge $3/4 + 3/4 + 2/4$ zum Grundmuster der ganzen Musiknummer.

Die Vorgänge auf der melodischen Ebene sollen hier nur kurz kommentiert werden. Einem gibt seinen *dramatis personae* Motive bei, die bei ihrem erneutem Auftreten in ähnlicher oder abgewandelter Form aufgegriffen werden. Hierbei handelt es sich jedoch eher um musikalische 'Kostüme' als um Leitmotive im wagnerschen Sinn. Das eindrucksvollste dieser Motive ist die Viertonfigur Jesu, auf die ich etwas näher eingehen will. An ihr lässt sich paradigmatisch sehr schön aufzeigen, mit welcher Freiheit nicht nur der zeitlichen, sondern auch der räumlichen Abfolge der Komponist diese musikalischen Insignien behandelt.

Jesus tritt mit Beginn der sechsten Szene zum erstenmal auf die Bühne. Schon seine allererste Aussage – “Das Himmelreich ist nah!” – durchläuft die vier Töne *f*, *as*, *g* und *e*. Im Verlauf dieser Szene singt er nur wenige Wörter und Halbsätze, die nicht aus dieser Figur abgeleitet sind; sie erklingt insgesamt 18mal in seiner Stimme und zwei zusätzliche Male in der Oberstimme des Chors der Sterblichen, als dieser sich dem erhofften Retter mit den Worten “Wir sind des Lebens geschlagene Armee” zuwendet. Zudem greift Jesus selbst die Figur in Szene 9 zu den Trostworten “Licht ist unvergänglich” auf (zur Fortsetzung des Satzes wird sie hier sogar nacheinander von Horn und Violoncello imitiert).

Die vier Töne, die die Figur bilden, können dabei als zwei aufeinander folgende oder ineinander verzahnte kleine Terzen gehört werden, oder aber als zwei versetzte Halbtonschritte; beide Hälften können steigen, fallen oder einander in ihrer Bewegung zum Bogen ergänzen. Einem verwendet alle denkbaren Ableitungsformen in vielen verschiedenen Rhythmisierungen und vermittelt so den Eindruck, dass hier aus einfachstem Aussagematerial eine reiche, aber stets mit sich stimmige Welt gebildet wird. Das erste Wort, das der auferstandene Lazarus in Szene 9 äußert – der liebevolle Anruf seiner Schwester, “Magdalena!” – imitiert die Vierteltonfigur Jesu einen Halbton tiefer. Einem nimmt damit musikalisch voraus, was der Text erst in Szene 13 verrät, als Lazarus bekennt: “Nicht ich lebe, sondern Christus lebt in mir.”

BEISPIEL 6: Gottfried von Einem, *Jesu Hochzeit*, das Erlösungsmotiv

(Jesus) Das Him-melreich ist nah! (Jesus) Mich schickt der e-wi-ge Va-ter

(Jesus) Lasst eu-ren Schmerz (der auferstan-dene Lazarus) Mag-da - le - na

(Jesus) Der Him-mel ist in euch (Jesus) Ei-ner von euch wird mich ver-ra-ten!

(Jesus) Ich bin der Preis

Doch beschränkt sich Jesu Aufgabe nicht auf die Tröstung der Verzweifelten, die Heilung der Kranken und die Erweckung der Toten, sondern umfasst auch die Einwilligung in den gegen ihn gerichteten Hass als einen unabänderlichen Bestandteil der Welt. Dies zeigt sich beim Abschluss des ersten Aktes, als er die Prophezeiung "Einer von euch / wird mich verraten" in zwei verschiedenen Transpositionen der Viertonfigur mit einander spiegelbildlich entsprechenden Konturen singt. Erst als er sich und der Welt in Szene 15 eingesteht, dass "der Preis" für den von seinen korrumpierten Anhängern allzu billig gehandelten Himmel er selbst ist, verzerrt sich auch sein Motiv: die zwei kleinen Terzen liegen jetzt nicht mehr im Halbtonabstand vertraut nebeneinander, sondern sind einander ferner gerückt.

Gottfried von Einems Bild einer spirituellen Evolution

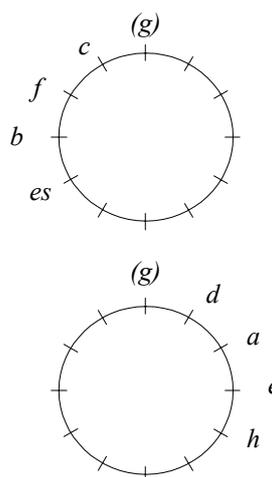
Wie schon in zwei früheren Aufsätzen zur musikalischen Aussage dieser Oper in Andeutungen festgestellt wurde, verwirklicht Einem seine Interpretation des symbolischen Gehalts der Handlung vor allem mittels eines subtilen Systems tonaler Ebenen. (Siehe Rudolf Klein, der in seiner im April/Mai-Heft 1980 der *Österreichischen Musikzeitschrift* erschienenen Analyse sechs solcher Ebenen nachweist, und Friedrich Saathen, der in seinem wenige Monate später für den Dokumentationsband *Pro und Kontra Jesu Hochzeit* verfassten Aufsatz "Struktur, Thematik und Symbolik der Jesus-Oper" Kleins Feststellungen übernimmt.) Ich möchte diese Beobachtungen sowohl verfeinern als auch erweitern, um Einems äußerst raffinierter tonsymbolischer Auslotung des dramatischen Stoffes nachzuspüren.

Einems Musik mündet in der Vertikale immer wieder in Dreiklangsbildungen, doch folgen diese einander nur selten nach den Regeln traditioneller Akkordfortschreitung. Typisch sind vielmehr direkte, oft sogar ganz unvermittelte Schritte zu harmonisch unverwandten Klängen. Die Unerwartbarkeit vieler dieser Wendungen stößt den Hörer geradezu darauf, dass Tonalität hier nicht ihren eigenen Regeln gehorcht, sondern im Dienste der Symbolik steht.

Das harmonische Universum des Werks hat seine implizite Mittelachse im *g* der "Welt". Als Lazarus der ihn verfolgenden Gevatterin Tod zuruft, "So lang' die Welt zwischen uns ist, gibt es dich nicht", erklingt im Hintergrund neun Takte lang *G-Dur*; andernorts wird die Zuordnung jeweils nur kurz bestätigt. Diese Mittelachse wäre kaum bemerkenswert, wenn sie sich nicht als Wasserscheide zwischen zwei Bedeutungsströmen erwiese. Auf ihrer einen Seite entfaltet sich, dem Quintenzirkel im Uhrzeigersinn folgend, die Evolution der geistigen Dimension des Menschen.

Der Welt am nächsten ist der natürliche Mensch – der ‘unschuldig Blinde’ im Libretto – mit der tonalen Koordinate *d*. Auf der nächst höheren geistigen Stufe steht der sich nach Transzendenz sehnen- de Mensch, der durch die Tonebene auf *a* gekennzeichnet ist. Ihm folgt der voll- kommene Mensch Jesus mit *e* und endlich der auferstandene Mensch mit *h*. Entlang des zweiten Bedeutungsstromes, der den Quintenzirkel dem Uhrzeigersinn entge- gen abschreitet, schließt sich dem *g* der Welt das Leben auf *c* an. Ihm folgt der Tod auf *f*, das Ewige jenseits von Leben und Tod auf *b* und das Licht und die Liebe in einem die Leben-Tod-Einheit umschließenden Bewusstseinsfeld auf *es*.

ABBILDUNG 2: Tonsymbole in G. v. Einems Jesu Hochzeit



Bei beiden Strömen handelt es sich also um Evolutionen, die in der ‘Welt’ ihren Ausgangspunkt nehmen und einer ideellen Vervollkommnung zustreben. Hier möchte ich kurz die Fluchtpunkte der Entwicklungen belegen. Als Jesus zu Lazarus sagt: ‘Ich habe Dich aufgeweckt’, klingt die Musik für mehrere Takte im sonst selten gehörten H-Dur – der Quint über Jesus’ *e*; und auch als Magdalena in der zentralen Szene begreift, dass Jesus sie aus dem ‘Traum’ ihrer Besessenheit genauso wecken kann, wie ihren Bruder aus dem seines Todes, kleidet ihre Singstimme mit Unterstützung des Orchesters die Frage ‘Wie den Lazarus?’ in H-Dur. Ähnlich unterliegt der tonale Endpunkt der allegorischen Vervollkommnung des Menschen dem Gespräch, das Jesus mit der trauernden Magdalena führt. Die Szene beginnt mit ihrer anrührenden Klagearie:

Ich hab’ meinen Bruder verloren und suche ihn überall.
 Bei den Tieren, bei den Sternen, bei den Tempeln und Zisternen.
 Ein Mensch kann doch nicht verlöschen wie Licht!
 Ich hab meinen Bruder verloren und suche ihn überall.
 In den Wolken, in den Steinen, in den Tränen, die wir weinen.
 Ein Mensch kann doch nicht verlöschen wie Licht!
 Ich hab meinen Bruder verloren und suche ihn überall.
 Such’ im Wachen, such’ im Träumen,
 wenn der Wind rauscht in den Bäumen, glaub’ ich, das sei er.
 Ein Mensch kann doch nicht verlöschen wie Licht!

Wie differenziert Gottfried von Einem mit Hilfe dieser Tonsymbole die Bedeutungsnuancen des Textes ausleuchtet, möchte ich anhand einiger Beispiele skizzieren, um dann auf die beiden großen Szenen, die das Zentrum jeder Hälfte des Werkes bilden – Szene 5 und Szene 15 – näher einzugehen.

Die Abschnitte, in denen der Engel des Herrn auftritt und an eine über Leben und Tod hinausweisende Teleologie erinnert, sind in B-Dur notiert. Als der Engel Maria und Josef in Szene 2 zum erstenmal erscheint, klingt die Musik recht eindeutig in B-Dur, wendet sich aber schon bei seiner Aussage, die ganze Welt entspringe „als Quell aus Gott“, zum *a* der Transzendenz (hier: einem A-Dur-Septakkord), um sogleich mit dem praktischen „Gebäre, Maria, seinen Sohn als Josefs Weib“ zu D-Dur und damit dem Erfahrungshorizont der sterblichen Menschen zurückzukehren. Als Maria und Josef gegen Ende der Szene noch einmal versuchen, den Engel zu überreden, ihnen das Schicksal, zu dem sie auserwählt sind, zu ersparen, da sie sich ein einfaches Leben ohne Einwirkung des „Himmels“ wünschen, ist die Musik zwar wieder mit den Vorzeichen für B-Dur notiert und verweist damit auf die Sphäre des Engels, doch bewegen sich sowohl die melodischen Linien als auch die Akkorde fast ausschließlich um das *f* des Todes – als ahne die Musik voraus, dass der furchtbare Engel wenige Takte später das rote Tuch der Schmerzen vom Altar reißen und unter ihm das Galgenkreuz entblößen werde. „Wehe denen, die Gott auserwählt hat!“ ruft er denn auch, und infolge des hohen *a*, auf dem er das Wort „Gott“ ausstößt, kehrt eine Orchesterstimme nach der anderen zum A-Dur-Septakkord zurück, bis die Szene auf einem langgehaltenen einfachen *a* endet und damit Gottes Willen – oder das menschliche Sehnen nach einer höheren Bestimmung – siegen lässt.

Jesus' erste große Predigt in Szene 6 zeigt ihn nicht nur verbal, sondern auch musikalisch als einen außergewöhnlichen Menschen und entwickelt sich entsprechend über einem langen Bassorgelpunkt auf *e*. Jedesmal, wenn Frau Tod etwas einwirft, wendet sich die Musik jedoch abrupt nach *f*. Als Jesus in der 17. Szene angeklagt wird, etwas gewollt zu haben, was ihm als Sterblicher nach Meinung seiner Widersacherin nicht zukommt, formuliert Frau Tod ihre fünfteilige Anklage in der Tonart der Sterblichen, d-moll. Jesu erste Worte am Kreuz („Mein Gott, mein Gott“) sind ganz und gar hoffend aufs Jenseits gerichtet und erklingen insofern nicht nur harmonisch in *a*, sondern bestätigen auch melodisch die Vorherrschaft dieses Tonsymbols. Als sein verzweifelter Anruf jedoch das Wort „verlassen“ erreicht, wendet sich die Musik bezeichnenderweise nach d-moll und bestätigt damit das, was die dem Schrei erstarrt lauschenden Eltern verstehen: dass hier ihr Sohn – als Mensch – stirbt.

In Szene 5 wird der unerfahrene Lazarus von Frau Tod “verführt”. Der Text spricht hier zwar von Erotik (“Soll ich meinen Mantel für dich öffnen?” – “Ich schäme mich. Ich sah noch keine Frau.”), doch die Musik bleibt den Bereichen der Welt und der Sterblichen um die Töne *g* und *d* ganz fern. Stattdessen überlagert sich bei dieser Verführung das A-Dur der sich nach Transzendenz Sehnenenden mit den Tönen *b* und *es* – Tönen, die auf die Ewigkeit jenseits von Raum und Zeit weisen. Der Komponist will damit offenbar zu bedenken geben, dass die “Verführung” des Lazarus durch die Verkörperung des Todes in diesem Werk ebenso symbolisch zu verstehen ist wie die mystische Hochzeit mit Jesus: als Verlockung eines im blühenden Leben stehenden jungen Menschen durch das Geheimnis dessen, was jenseits des Lebens verborgen ist. Lazarus’ entsetzter Schrei beim Anblick des unter dem schwarzen Mantel entblößten Gerippes erklingt auf *a* und bestätigt damit, dass sein Suchen Gott gilt, während das Orchester gleichzeitig Es-Dur, die Tonart der Erfüllung im Jenseits, anstimmt. Die Szene endet in *f*, mit dem Frau Tod nicht nur ihre Macht über die Sterblichen spürbar werden lässt, sondern auch erklärt, es gäbe keinen Gott.

Nachdem sich sieben der Apostel in “Tiere” und die Anhänger Jesu in “graue Jünger” verwandelt haben, initiiert Judas in Szene 15 die Verführung durch Frau Tod, deren menschliche Erscheinungsform er ist. Er argumentiert überzeugend, dass , wer die Sünde fürchtet, stets Angst entwickelt, und dass die selbsternannten Verwalter der Rechtgläubigkeit hiervon profitieren können, indem sie diese Angst nähren und sich zunutze machen:

Elend macht die Menschen frommer, was ja Gottes Wille ist.
 Wie die Schwalbe macht den Sommer, macht die Angst den besten Christ.
 [...]
 Die Angst ist wie ein Schwein, man kann sie mästen und schlachten.
 Vermehrt sich fast von allein. Und der Speck ist nicht zu verachten!

Von diesem Speck singen die Abtrünnigen ausgerechnet in der Tonart A-Dur, als wollten sie die gläubigen Menschen mit ihrer so leicht auszubeutenden Sehnsucht nach Transzendenz verhöhnen.

In derselben Szene sehen die entsetzten Evangelisten visionär voraus, wie die Botschaft der Liebe und Wahrheit im Laufe der Christentumsgeschichte auf siebenfache Weise in ihr Gegenteil verkehrt wird: “Im Namen der Liebe werden sie hassen; im Namen der Armut werden sie Reichtümer sammeln, und blutige Kriege führen im Namen des Friedens. Sie werden Scheiterhaufen entzünden im Namen der Wahrheit und die Kerker im Namen der Freiheit füllen. Im Namen der Demut werden sie herrschen, und morden

im Namen des Lebens". Die Tonart, in der all diese Pervertierungen der frohen Botschaft vor unsere Ohren gebracht werden, ist abwechselnd die der Botschaft selbst, *c*, und die des sie vermittelnden Jesus, *e*. Die Evangelisten, die sich als einzige der inzwischen Maskierten scheinbar auf Jesu Seite halten, zeigen durch ihr monotones Singen an, dass sie die Botschaft zwar zu bewahren suchen, dabei aber verknöchern lassen. Prominent erklingende Harmonien auf *f* verraten dabei, dass solche Versteinerung ihrerseits zum Tod führen muss.

Abschließend möchte ich noch auf die tonale Sprache in den das 'Spiel' umgebenden Rahmenteilern eingehen. Das Vorspiel ist mit den drei Kreuzvorzeichen von A-Dur (Sehnsucht nach Transzendenz) notiert. Bezeichnenderweise manifestiert sich jedoch weder die Tonart als ganze noch der Ton *a* selbst. Vielmehr verwendet Einem in diesem Abschnitt nur vier Töne: Ein *e* unterliegt der ganzen 33-taktigen Passage als Orgelpunkt in den tiefen Instrumenten einschließlich der Pauke und wird vorübergehend auch von Magdalena in ihren in Sprechstimme geäußerten Zeilen übernommen. Vor diesem Hintergrund erklingt ihre dreifach gesungene Frage "Gibt es Gott?" jedesmal im Wechsel der Töne *d* und *h* und spielt dabei in interessanter Weise mit einer vereinfachten Abbildung der Trinität: Die drei Silben der Frage verwenden jeweils ein *h* und zwei *d*, und zwar so, dass die drei Versionen der Frage die drei möglichen Kombinationen der Töne (und damit eine Art "Vollkommenheit") durchlaufen: *d-d-h*, *d-h-d*, *h-d-d*. Magdalenas leise im Hintergrund spielende Gitarre ergänzt die Töne der Frage mit *fis* zum h-moll-Akkord. Man kann das Tonmaterial des Vorspiels als *e-h-d-fis*, d.h. als einen unvollständigen Dominant-Nonenakkord von A-Dur hören. Da aber A-Dur – die Auflösung, nach der dieser Leitton-Akkord verlangt – nie erklingt, vermittelt die Tonsymbolik die Erkenntnis, dass der Frage nach Gottes Existenz ein Sehnen nach Transzendenz zugrunde liegt, das in diesem Leben unerlöst bleibt. In einer zweiten Lesart – die die erste nicht ersetzen muss, sondern ergänzen kann – könnte man *e* und *h-d-fis* als zwei Schichten getrennt betrachten. In diesem Licht erweist sich Magdalenas Prolog, in der konkreten Frage und in der A-Dur-Vorzeichnung um Gott kreisend, unterschwellig als Frage nach Jesus (*e*) und der Wahrheit seiner Auferstehung (*h*, manifestiert im h-moll-Klang). Erst bei dieser Deutung fällt ins Auge, was sonst leicht als gar zu gewohnt unhinterfragt bliebe: dass die Frage nach Gott und die Ankündigung, eine der vielen "Geschichten von Gott" zu spielen, zu einem Spiel über Jesus führt.

Im Nachspiel ist derselbe viertönige Akkord *e-h-d-fis* durch *a* und *cis*, also die im Vorspiel fehlenden Töne des A-Dur-Akkords, ergänzt. Damit

kommt sinnvollerweise in dem Augenblick, da Magdalena besser als alle anderen versteht, in welcher Form Jesus weiterlebt, die Sehnsucht nach Transzendenz zu ihrem Recht.

Sie sagen, er sei gestorben,
sie sagen, es gibt ihn nicht mehr.
Am Kreuz, da wär' er verdorben,
und der Himmel, der Himmel ist leer.
Ich kann dem Tode nicht glauben!
Gott lässt uns nicht allein.
Vielleicht ging aus den Augen
in unser Herz Er ein?

In diesem Lied singt Magdalena von ihrem berührenden, undoktrinären Glauben, bevor sie mit einer philosophischen Betrachtung (einem Zitat aus dem zweiten Korintherbrief) schließt: "Denn der Herr ist Geist. Wo aber der Geist des Herrn ist, da ist die Freiheit." Dieser Satz straft die angstvoll von einer Position zur anderen taumelnden "grauen Jünger" ebenso Lügen wie die aus Eigeninteresse und Machthunger die Botschaft verdrehenden "Tiere" und die Evangelisten, die die Botschaft zwar wortwörtlich erhalten wollen, aber so monoton vortragen, dass sie wie tot wirkt. Gänzlich unbegleitet gesungen, repräsentiert Magdalenas Aussage die innere Kraft "der Seele", die – im Unterschied zu den um Selbsterhaltung bangenden Institutionen – radikale Freiheit denken kann.

Die Oper beginnt mit einem siebenstimmigen *e*; sie endet mit dem einfachen, unbegleitet auf das Wort "Freiheit" gesungenen Intervall *es—b*. Der Ausgangspunkt ist demnach der irdische Jesus; Ziel sind die Ewigkeit jenseits von Leben, Tod, Raum und Zeit sowie die Vollendung von Licht und Liebe in der unfassbaren, alles Bekannte überschreitenden größeren Einheit. Die Hoffnung auf diese Überwindung der Welt gilt dem Christus, den die Gläubigen als Auferstandenen erfahren, nicht der sich auf ihn berufenden institutionellen Kirche.

