

Der letzte Richter

Wenn am jüngsten Tage der Reiter auf dem weißen Pferd in die Menge der Ungläubigen sprengt und sie grausam vernichtet, ist alle Reue zu spät. Sollen die Menschen also vor der strafenden Wiederkehr Christi nicht weniger zittern als vor dem Zorn des alttestamentlichen Jahwe? Wer ist dieser kosmische Christus, und wie wird er den Menschen gegenüberreten am Ende der Zeiten?

Das letzte Buch der Bibel, die Offenbarung des Johannes, bildet den Hintergrund für zwei im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts entstandene Opern. Der Kanadier Raymond Murray Schafer (* 1933) komponierte sein *Apocalypsis* im Jahre 1977 auf ein zunächst nur andeutungsweise skizziertes, erst in Zusammenarbeit mit seinen Darstellern improvisierend ausgearbeitetes Textbuch. Das Werk, das am 28. November 1980 in der Centennial Hall in London (Ontario) uraufgeführt wurde, besticht durch drei Eigenheiten: die einzigartige Mischung aus aleatorischen (d.h. vom Aufführenden zu variierenden) mit strikt nach der Stoppuhr zu kontrollierenden Details; die exquisit gezeichnete und verzierte Partitur, die als ein Werk der bildenden Kunst gelten darf; und die starke theatralische Kontrastwirkung, bei der unverblümtes Spektakel, dessen Effekte vom Publikum fast körperlich empfunden werden, mit statischen, rein klanglichen Erlebnissen abwechselt. Leider entzieht sich die visuelle Komponente der ungewöhnlichen Partitur einer adäquaten Beschreibung; meine Analyse von Schafers Komposition wird sich daher auf die beiden anderen Aspekte beschränken.

Patmos, eine Operndarstellung der Johannes-Offenbarung des deutschen Komponisten Wolfgang von Schweinitz (* 1953), entstand 1986-89 als Auftragswerk Hans Werner Henzes für die Münchner Biennale, wurde dort 1990 uraufgeführt und sodann vom Staatstheater Kassel übernommen. Dietrich E. Sattler, bekannt für seine kritische Ausgabe der Schriften Hölderlins sowie für mehrere Libretti nach literarischen Vorlagen, arrangierte den (ungekürzten!) Text der Luther-Übersetzung in dramatischer Form; der Komponist passte diesem dann die Worte nach der King James Bible als englischsprachige Variante an. Dabei setzt Schweinitz die Mittel seiner musikalischen Sprache in streng logischer, jede Nuance ausdeutender und viel Ungeahntes subtil hervorhebender Weise ein, um im Bild des strafenden Weltentrichters auch das des liebevollen Erlösers aufscheinen zu lassen.

Schafer und Schweinitz zeigen sich gleichermaßen fasziniert von der berühmten Zahlensymbolik des vielen vage bekannten, wenigen im Einzelnen vertrauten Textes sowie von den mannigfachen spiegelbildlichen Entsprechungen zwischen den überirdischen Personen. Um besser zeigen zu können, wie genau die Musik das apokalyptische Geschehen zur Darstellung bringt, möchte ich diese Aspekte des biblischen Buches kurz in Erinnerung zu rufen.

In Stil und Aussage steht die Offenbarung des Johannes in der langen Tradition apokalyptischer Schriften, die auf die das alttestamentliche Buch Daniel, die Prophezeiungen im dritten Buch Jesaja und in Joel, Sacharja, Haggai und Esra sowie das apokryphe Material des Buches Enoch zurückgehen. Diese apokalyptische Literatur, die sich insbesondere in den beiden Jahrhunderten vor der Zeitenwende in bestimmten jüdischen Kreisen (wie beispielsweise bei den Essenern von Qumran) großer Beliebtheit erfreute, knüpft an die prophetische Tradition an, doch unterscheidet sie sich von ihr zugleich inhaltlich wie formal. In beiden Fällen handelt es sich darum, im Auftrag Gottes das Verborgene zu 'enthüllen' [*apokalyptein*] und zu 'offenbaren'. Doch während die Propheten Gesellschafts- und Moralkritiker sowie 'Künder' der von Gott vor allem im *Wort* vernommenen Botschaft sind, stehen im Mittelpunkt der Apokalypsen *bildhafte* Visionen des Kommenden, deren Sinn der Seher in symbolisch verschlüsselter, nur Eingeweihten zugänglicher Form niederlegt und zur Erbauung und Mahnung schriftlich weitergibt.

Die Tatsache, dass die Visionen sich zumeist auf gewaltige endzeitliche Ereignisse beziehen, die Aufschluss über Gottes Pläne und das künftige Schicksal der Welt geben, trug entscheidend zu der heute üblichen Bedeutungsverkürzung bei, nach der eine Apokalypse beinahe gleichgesetzt wird mit einer detaillierten Beschreibung des Weltuntergangs. Dabei wird allerdings übersehen, dass apokalyptische Themen, die sogar Eingang in die drei synoptischen Evangelien gefunden haben, keineswegs bloß Darstellungen des jüngsten Gerichtes sein wollen. Vielmehr geht es zugleich auch um den Aufbau eines neuen, auf Gerechtigkeit und Liebe gegründeten Reiches, in dem die vom Bösen beherrschte Welt für immer überwunden ist. In allen Texten wird die Macht des Bösen durch einen politischen Herrscher dargestellt, der sich zum Gott erhebt, göttliche Attribute wie Allwissenheit und Unsterblichkeit beansprucht und den wahren Gott herausfordert. Alle Texte bedienen sich einer Geheimsprache voller Symbole und mystischer Zahlen, die zwar den Eingeweihten verständlich ist, jedem Außenseiter jedoch ganz rätselhaft bleiben muss. Es handelt sich also um Untergrundliteratur, in

geheimen Versammlungen gelesen und für etwaige Spitzel der staatlichen Obrigkeit nahezu unmöglich zu dekodieren.

Über die Identität des Verfassers der Apokalypse des Johannes bestand lange Zeit Unklarheit, und auch heute sind noch nicht alle diesbezüglichen Fragen zufriedenstellend geklärt. Dennoch geht man nun allgemein davon aus, dass es sich bei ihm weder um den im Johannesevangelium genannten 'Lieblingsjünger' Jesu noch gar um den Verfasser des vierten Evangeliums selbst gehandelt haben kann. Stattdessen sieht die neuere Bibelforschung in ihm einen gelehrten, Griechisch schreibenden Judenchristen, der nicht nur Vorsteher einer christlichen Gemeinde in Kleinasien, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach zugleich römischer Bürger war. Offenbar besaß er großes Ansehen sowie theologische Autorität in der frühen Kirche und konnte sicher sein, dass seine Briefe in den Gemeinden vorgelesen werden würden.

Dieser Johannes befand sich als Verbannter auf der Insel Patmos, als er in großartigen Visionen die zeitgenössischen Christenverfolgungen auf endzeitliche Geschehnisse transparent gemacht erlebte. Der politische Hintergrund seiner Visionen und ihre spezifische Symbolik erlauben es, die Zeit der Aufzeichnung auf die Herrschaft Domitians (81-96) einzuengen. Ein in den Text eingebautes Rätsel, das den Inbegriff des Bösen – das Tier, den Antichrist – mit der Zahl 666 bezeichnet, deutet ebenfalls auf Domitian hin, der als einer der grausamsten Christenverfolger in die Geschichte eingegangen ist. Wie Ethelbert Stauffer gezeigt hat, ergibt die Abkürzung seines kaiserlichen Titels, "Autocrator Domitianos Sebastos Germanicos", wie er in griechisch auf zeitgenössischen Münzen erschien, bei einer Übersetzung in die numerischen Werte des griechischen Alphabets genau die Zahl 666. Schwerer noch als diese Schlüsselzahl wiegt die spezifische Haltung des Domitian. Während Kaiser Nero die Christen vor allem als nützliche Sündenböcke betrachtete, die er für den Brand Roms verantwortlich machen und in einem öffentlichen Schauspiel zur Ablenkung der mit seiner Herrschaft Unzufriedenen hinrichten konnte, machte Domitian prinzipielle Einwände gegen den neuen Glauben geltend. Er war der erste römische Kaiser, der für sich den Status eines Gottes in Anspruch nahm und in rechtlich verbindlicher Form von seinen Untertanen die huldigende Anerkennung als *deus et dominus noster Domitianus* – unser Gott und Herr Domitian – verlangte. In apokalyptischen Texten ist es stets ein böser "Gott-und-König", der dem Schöpfer der Welt als Widerpart gegenübergestellt ist.

Wenn Domitian glaubte, die unwillkommene Stimme durch Verbannung zum Schweigen gebracht zu haben, so täuschte er sich sehr. Als Johannes den kargen Boden der Insel Patmos betrat, begann eine ganz neue Phase

seines Amtes. Hätte er sein Werk in Freiheit fortsetzen dürfen, wäre sein Einfluss vermutlich lokal und zeitlich begrenzt geblieben; in Folge seiner Verbannung und der damit verbundenen verstärkten Erfahrung der Gegenwart Christi entstand erst die Botschaft, die sich dann unter allen Christen seiner Zeit und den Kirchen aller folgenden Jahrhunderte verbreitete.

Die äußeren Umstände der von Johannes geschilderten Offenbarung weisen ebenfalls die klassischen Elemente apokalyptischer Literatur auf. Gott sendet einen Engel zur Erde, um einem Seher zu antworten. Die Fragen des Sehers betreffen die Bedeutung des Lebens, die Geschichte der Menschheit, Gottes tätige Sorge um ihre Zukunft, die Gründe für die unbegreiflichen Leiden und Demütigungen der Gottesfürchtigen, die Aussicht auf die Bestrafung der Bösen dieser Welt und die Hoffnung auf das Erlangen der Seligkeit.

Johannes' Text ist aus drei Komponenten von ganz unterschiedlicher Länge und Gewichtigkeit zusammengesetzt:

- In einem Vorspann erklärt der Autor, welche Art Schrift er hier vorlegt ("Dies ist die Offenbarung Jesu Christi"), welche Autorität ihr zukommt ("die ihm Gott gegeben hat") und was ihr vordringliches Ziel ist ("seinen Knechten zu zeigen, was in der Kürze geschehen soll"). Im Nachwort oder Zeugnis ergänzt er, dies sei, was er gehört, wie er reagiert, und wie er das göttliche Versprechen verstanden habe (vgl. 1:1-8 und 22:8-21). Prolog und Epilog bilden einen Rahmen.
- Auf den Vorspann folgen sieben Briefe, die an sieben Gemeinden gerichtet und in Aufbau und Bildsprache ganz parallel strukturiert sind (Off 2:1-3:22). Diese Episteln, erklärt Johannes, habe ihm Gottes Engel im Namen Christi diktiert.
- Der größte Teil des Textes besteht aus sieben Visionen, die Johannes Antwort auf seine oben genannten Fragen geben (Off 4:1-22:7).

Die meisten Kommentatoren sehen in den sieben Visionen den Kern des letzten Buches im Neuen Testament. Interpretationen der unzähligen Details unterscheiden sich vielfach, zumal Exegeten die Offenbarung abwechselnd als eine Beschreibung längst vergangener, in Johannes' Lebenszeit fallender Ereignisse oder als eine für die Zukunft geltende, stets neue Auslegungen zulassende Weissagung deuten.

Beim ersten Lesen mutet die Darstellung heute fast so unverständlich an, wie sie einem nichtchristlichen Leser vor 2000 Jahren vorgekommen wäre. Dies liegt vor allem an der Komplexität der Symbole, dem allgegenwärtigen Zahlenspiel und der Vielzahl der himmlischen, mythischen und allegorischen Personen. Es hilft daher, sich zunächst alle die Offenbarung bestimmenden *dramatis personae* mit ihren Charakteristika vor Augen zu führen.

Die dramatische Besetzung der Johannes-Apokalypse

Wenn man die Hauptakteure nicht in der Reihenfolge ihres Auftretens innerhalb des biblischen Textes betrachtet, sondern als Teile eines Schemas, das erst im Rückblick offenbar wird, entdeckt man, dass sie in zwei einander komplementär entsprechende Lager fallen – das eine von göttlichen, das andere von teuflischen Kräften bestimmt.

Zuoberst im göttlichen Reich steht der lebendige Gott, der Schöpfer, „der auf dem Thron sitzt“. Johannes trägt der Position Gottes Rechenschaft, indem er ihm einen der ersten und letzten Verse widmet. Dreimal hören wir die Selbstmitteilung Gottes, in der er sein Wesen auf dreifache Weise erklärt: als Alpha und Omega, als Anfang und Ende, als der da war und ist und kommen wird. Am Beginn bekräftigt er zudem seine Allmacht; am Schluss -- nach den Visionen, die diese Macht erschütternd demonstriert haben – ist eine solche Beteuerung nicht mehr notwendig. Zweimal betont er seine Rolle nicht nur als Schöpfer, sondern als Herr über alles, was aus dieser Schöpfung noch folgt. Seine Erhabenheit zeigt sich Auge und Ohr, sie manifestiert sich in den Juwelen-Farben seiner Aura, dem Lichtkranz um seinen Thron, sowie dem Blitzen und Donnern, das seine Gegenwart bekundet und an die alttestamentliche Gottesoffenbarung auf dem Berg Sinai erinnert.

Wir müssen bis zum Scheitelpunkt der Erzählung warten, dem zentralen zwölften Kapitel der Offenbarung, bis wir die Gott entgegengestellte negative Kraft treffen, die mythische Personifizierung des Bösen: den Drachen. Dieser präsentiert sich als alternative Gottheit. Er beansprucht allumfassende Macht und wird von der Menge der Irdischen angebetet. Der Drache beweist seine anscheinend unbegrenzte Kraft, indem er ein Drittel der Sterne des Himmels mit einem Schnippen seines Schwanzes auf die Erde hinunter fegt.

Doch gibt es einen deutlichen Unterschied zwischen Gott und seinem Gegenspieler, der sich rein äußerlich manifestiert in der Art, wie sie ihre Macht ausüben. Der Drache erscheint beängstigend vor allem aufgrund seiner unablässigen Aggression, während Gott, wie der amerikanische Exeget James L. Resseguie in *Revelation Unsealed* mit viel Humor feststellt, seine Hoheit durch überlegene Ruhe beweist (vgl. S. 108):

Der Drache kann gegen die Frau wüten und gegen ihre Kinder intrigieren, doch Gott sitzt. Das Tier kann Krieg führen und Blasphemien äußern, doch Gott sitzt. Die Engel rennen herum und teilen Plagen aus, doch Gott sitzt. Die Vorstellung des alle Ereignisse der Welt von seinem himmlischen Thron aus kontrollierenden Gottes ist das vorherrschende Bild der Apokalypse. Der frenetischen

Aktivität geringerer Wesen zum Trotz, die so tun, als hätten sie die alltäglichen Ereignisse auf Erden in der Hand, sitzt Gott unbeweglich: souverän, konstant und verlässlich.

Auf der zweiten Ebene entfaltet sich das Erlösungsgeschehen und dessen Pervertierung im Reich des Drachen. Während Gott seinen Sohn sendet, der als sein Stellvertreter auf Erden seine Herrschaft antritt, ist der Drache durch das Meerestier repräsentiert. Die im Text nahegelegte Entsprechung hat verblüffende Ausmaße. Jesus, Gottes Sohn, ist zugleich der kosmische Christus und das Lamm, das lebt, obwohl es getötet wurde. Er hat sieben Augen und ist umgeben von sieben goldenen Kerzenleuchtern, die die sieben Gemeinden darstellen, an die Johannes seinen Text schreibt und die damit stellvertretend für Christi Kirche zu sehen sind. Das Meerestier ist wie der Drache von feuerroter Farbe und schon dadurch sein 'Sohn'. Ähnlich dem Drachen, der zehn Hörner und sieben diademgeschmückte Köpfe hat, zeigt sich auch das Meerestier mit sieben Köpfen und zehn Hörnern, wobei die Diademe diesmal auf den Hörnern sitzen und insofern zehn zählen. Zudem parodiert das Meerestier Christus als das getötete aber lebende Lamm, indem es die Welt auf seine tödliche, aber mysteriös geheilte Kopfwunde hinweist. Und wie die Anhänger Christi durch ein Zeichen auf ihrer Stirn ausgezeichnet sind, werden auch die Gefolgsleute des Meerestieres gezwungen, ein Kennzeichen ihrer Untertanentreue auf der rechten Hand oder ihrer Stirn anzubringen.

In der dritten großen Vision des Johannes erscheint Christus als Reiter auf einem weißen Pferd; sein Name ist "der Treue und Wahrhaftige". Er steigt vom Himmel herab, zerstört seine Feinde und überlässt ihr Fleisch den wilden Vögeln zum Fraß. In umgekehrter Entsprechung steigt das Meerestier aus der Tiefe auf, um die beiden Zeugen Christi zu vernichten. Die Parallelen setzen sich im Gefolge der beiden Gegenübergestellten fort. Den Zeugen Christi sind für ihre Prophezeiungen 3 ½ Jahre ("1260 Tage") Zeit gewährt, während derer das Meerestier keine Gewalt über sie hat; danach werden sie getötet. Die Feinde Christi haben ebenfalls 3 ½ Jahre ("42 Monate") Zeit, ihre üblen Ziele ohne göttliche Einmischung zu verfolgen, und müssen dann sterben. Die beiden Haupttäter im Reich des Bösen, das Meerestier und das Erdentier, werden lebend in einen Feuersee geworfen – das Gegenstück zu dem Himmel, in den die Zeugen Christi nun aufgenommen werden.

Die Entsprechung zwischen den beiden Lagern vervollkommt sich auf der dritten Stufe. Johannes' Weitergabe des Erfahrenen an die Gemeinden ist getragen vom Geist Gottes; die 7 Briefe enden identisch mit der Schlussformel: "Wer Ohren hat, der höre, was der Geist den Gemeinden sagt". Der

Position des (Heiligen) Geistes entspricht auf der pervertierten Ebene das Erdentier. Es “brachte die Erde und ihre Bewohner dazu, das erste Tier [das Meerestier] anzubeten, dessen tödliche Wunde geheilt war. Es tat große Zeichen; sogar Feuer ließ es vor den Augen der Menschen vom Himmel auf die Erde fallen. Es verwirrte die Bewohner der Erde durch die Wunderzeichen, die es im Auftrag des Tieres tat ...”

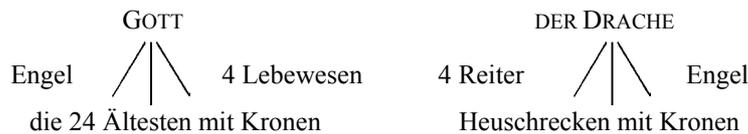
ABBILDUNG 6: Die Hauptdarsteller in der Offenbarung des Johannes



Zu den wichtigen Nebenrollen gehören unzählige Engel, außerdem die Gottes Thron umgebenden 24 Ältesten sowie “vier Lebewesen voller Augen, vorn und hinten”. In deutschen Bibeln ist das griechische Wort *zóa* entweder mit “Tiere” (Luther- und Jubiläumsbibel) oder mit “Lebewesen” (Einheitsübersetzung) wiedergegeben. Exegeten weisen darauf hin, dass man sich dabei das vorzustellen habe, was im Hebräischen *Cherubim* heißt. Die vier werden als ein Löwe, ein Stier, ein Adler und ein Menschengesichtiger beschrieben und erinnern damit an die vier Wesen, die Ezechiel in seiner Sturmvision sah und die ihrerseits die Symbole inspirierten, mit denen mittelalterliche Künstler die vier Evangelisten charakterisierten. Die Ältesten sitzen auf Thronen und haben goldene Kronen auf ihren Häuptern, die einen zusätzlichen Strahlkranz um den lebendigen Gott bilden.

Wie Gott kommandiert auch der Drache Heerscharen, die seine Kämpfe ausfechten; so hören wir von einem Zusammenstoß der Engel des Bösen mit dem Engelsheer des heiligen Michael über das Schicksal der schwangeren Frau. Den halb menschlich, halb göttlich scheinenden 24 Ältesten um Gottes Thron entsprechen die ebenfalls als Zwitterwesen beschriebenen und ebenfalls Kronen tragenden Heuschrecken, die dem Drachen zu Diensten sind. Doch während die einzige Aufgabe der Ältesten darin besteht, Gott zu verehren, geben sich die Heuschrecken einer selbst für ihre Spezies unnatürlichen Zerstörung hin: Auf Geheiß ihres Herrn ignorieren sie die Flora und quälen stattdessen fünf Monate lang die Menschen. Die vier Lebewesen endlich haben ihr Gegenstück in den vier Reitern, die menschlich verursachtes Übel bringen: Völkerkrieg, Bürgerkrieg, Ausbeutung und Hungersnot. Diese Qualen sind das Ergebnis von Hass und Gewalt und somit das Werk des die Gemüter der Menschen beherrschenden Drachens.

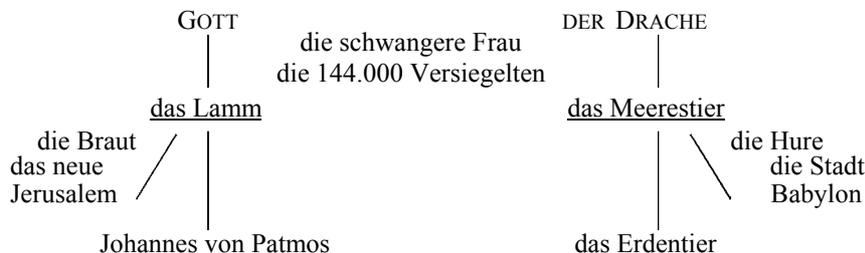
ABBILDUNG 7: Das Ensemble in der Offenbarung



Die letzte Gruppe der Akteure besteht aus vier menschlichen Symbolen und zwei allegorischen Städten. Zu den ersteren zählen drei generisch beschriebene Frauen – die Schwangere, die Hure und die Braut – sowie das Kollektiv der 144.000 Geretteten; die einander als Orte der Verdammnis und der Seligkeit gegenüber gestellten Städte sind Babylon und das neue Jerusalem. Die Schwangere wird als die Christenheit gebärende Israel oder die den davidischen Messias tragende “Tochter Zion” gedeutet. Gott schützt sie vor den Angriffen des Drachens, indem er sie auf den Flügeln eines Adlers in die Wüste tragen lässt. Die 144.000 sind die aus je 12.000 Vertretern der 12 Stämme Israels bestehenden Scharen, die den Namen Gottes auf ihre Stirnen geschrieben haben. Sie repräsentieren die Wiederherstellung Israels am Ende der Zeit (im Sinne der Erwählten Gottes, nicht im Sinne der späteren Nation). Sie sind mit einem Siegel gekennzeichnet und damit gegen Gottes geplante Vernichtung aller Abtrünnigen gefeit.

Die Beziehung zwischen den anderen weiblichen Gestalten und den Städten, als deren Verkörperung sie auftreten, ist ebenso faszinierend. Wenn Gott mit seinem Volk ‘vermählt’ ist, so wird jede Untreue zu einem Akt der Prostitution. Das Bild der Hure, verbunden mit vielen weiteren Metaphern um die Unzucht, verbindet sich mit der bekannten alttestamentlichen Definition von Götzendienst und Abtrünnigkeit. Babylon, die Stadt, die im Lichte weltlicher Kriterien so prächtig erscheint, wird der Hingabe an Macht und Glanz sowie des selbstherrlichen Stolzes für schuldig befunden. An ihrer Stelle wird das neue Jerusalem entstehen, die wahre Braut des Lammes, die irdische Wohnstätte Gottes und seines Volkes zur Zeit der Erlösung.

ABBILDUNG 8: Die generischen Personen in der Offenbarung



Zahlenmystik in der Offenbarung

Die Offenbarung des Johannes enthält mehr symbolträchtige Zahlen als jedes andere Buch der Bibel. Da Zahlen stets ein willkommenes Konstruktionsmittel für Komponisten sind, wird es kaum verwundern, dass Opern über die Apokalypse sich der numerischen Anspielungen in vielfältiger Weise bedienen.

Die häufigst erwähnten Zahlen sind 7 und 12 sowie deren Ableitungen. Beide deuten auf Vollkommenheit hin, wenn auch mit leicht unterschiedlicher Betonung. Mit 55 expliziten und etlichen impliziten Erwähnungen hat die SIEBEN in diesem biblischen Text eine unbestrittene Vormachtstellung. Alle Interpreten scheinen einig, dass die Zahl für Vollständigkeit, Fülle, Überfluss und Ganzheit steht und daher oft im Sinne von "alle" verstanden werden muss. So repräsentieren die 7 Gemeinden, an die Johannes schreibt, die ganze damalige Kirche, und die 7 Geister Gottes deuten auf den allumfassenden Reichtum seines Geistes.

Etliche der durch die Zahl 7 ausgedrückten Ereignisse treten als Dreigespann auf; andere, vielleicht weniger auffällig, in Paaren. Der Hauptteil der Offenbarung innerhalb des Rahmens aus Vorspann und Nachwort stellt ein Septett aus Briefen an asiatische Gemeinden neben ein Septett von Visionen. Drei der 7 Visionen, die zweite, dritte und fünfte, bestehen ihrerseits aus Septetten: Da gibt es die 7 Siegel, die die Buchrolle mit Gottes Plan zusammenhalten und bei ihrer Öffnung alle von Menschen verursachten Übel entfesseln, die 7 Posaunenstöße, die die Zerstörung eines Drittels allen Lebens einleiten, und die 7 Schalen des göttlichen Zorns, die wie ein Füllhorn strafender Naturkatastrophen über die Menschheit ausgegossen werden. Damit jedoch nicht der Eindruck entsteht, nur das Unglück trete siebenfach (also in Überfülle) auf, sei schnell betont, dass sich diese Zahl auf Gutes und Böses gleichermaßen, auf das Konkrete wie auf das Symbolische beziehen kann. So gibt es drei Fälle siebenfacher Verherrlichung: Gott wird "Lob und Herrlichkeit, Weisheit und Dank, Ehre und Macht und Stärke" zugeschrieben, Christus gebührt "Macht, Reichtum und Weisheit, Kraft und Ehre, Herrlichkeit und Lob", und siebenmal besingt der himmlische Hof – die 24 Ältesten und die vier Lebewesen – den Ruhm Gottes und des Lammes. Weiterhin sind die 7 Gemeinden, denen Johannes zu schreiben aufgetragen ist, als 7 Kerzenleuchter um Gottes Thron repräsentiert, die 7 Engel (oder geistigen Führer) der Gemeinden durch die 7 Sterne in der rechten Hand Christi, und die 7 Geister Gottes durch die 7 flackernden Fackeln, die Johannes bei seiner Ankunft an Gottes himmlischem Hof beeindruckten. Doch gibt

es auch 7 Stände fehlgeleiteter Menschen: “die Könige der Erde, die Großen und die Heerführer, die Reichen und die Mächtigen, alle Sklaven und alle Freien”. Und wie das Lamm 7 Augen und 7 Hörner hat, schmückt sich der Drache mit 7 Hörnern und 7 Kronen.

Der scheinbar krummen Zahl $3\frac{1}{2}$, der Hälfte von 7, begegnet man im Text 7mal, in 3 verschiedenen Formen. Zweimal bezieht sich die Zahl auf $3\frac{1}{2}$ Tage (so lange werden die Zeugen des Lammes unbegraben bleiben), zweimal auf $3\frac{1}{2}$ Jahre oder 42 Monate (so lange werden die bösen Mächte regieren), zweimal auf dieselbe Zeitspanne ausgedrückt als 1260 Tage (so lange beschützt Gott seine Zeugen und die schwangere Frau vor den Verfolgern), und einmal generisch auf “eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit” (so lange wird die schwangere Frau ernährt). Die “Hälfte von 7” kennzeichnet also Situationen, die ein Ende in sich tragen und die für ihre Vollendung eines Ereignisses aus einer anderen Dimension bedürfen.

Die Zahl 12 ist in der Bibel stets ein Symbol für Vollkommenheit; doch anders als die 7, die sowohl göttlichen als auch dämonischen Attributen zugeordnet werden kann, ist die 12 Gott und der Gemeinschaft seiner Geretteten vorbehalten. Es ist daher angemessen, dass diese Zahl normalerweise nicht durch ihre Bruchteile, sondern durch ihre Vielfachen ergänzt wird. So hat das himmlische Jerusalem 12 Tore, die mit 12 Perlen verglichen, nach den 12 Stämmen Israels benannt und durch 12 Engel bewacht sind. Die 12 Grundmauern der Stadt sind mit 12 Edelsteinen verziert und mit den Namen der 12 Apostel beschrieben. Die Stadt hat eine Fläche von 12.000 Stadien, eine 144 Ellen hohe Mauer, und der außerhalb dieser Mauer stehende Lebensbaum trägt 12mal im Jahr Frucht. Die Zahl der Ältesten an Gottes himmlischem Hof ist 24, die schwangere Frau trägt eine Krone mit 12 Sternen und die Zahl der in Anerkennung ihrer Gottesfurcht gegen alles Übel “Versiegelten” beträgt 144.000.

Die paarweise Ausrichtung schließlich ist bereits in der Entsprechung von Vorspann und Nachwort angelegt. In beiden erwähnt Johannes den Mittler-Engel. Und wie der Seher im Prolog all jene für selig erklärt, die diese Prophezeiung lesen oder hören, preist er im Epilog alle, die Gottes Gebote erfüllen. Am Beginn des Textes mahnt er mit seinem schicksalsschweren Warnruf, dass “die Zeit nahe” sei; am Ende zitiert er gleich dreimal das Christuswort “ich komme balde” und macht damit gleichermaßen deutlich, dass das, was hier offenbart worden ist, sich in unmittelbarer Zukunft verwirklichen wird.

Schweinitz' *Patmos*: Anlage und Rollen

Die Besetzung von Schweinitz' *Patmos* sieht 5 Solisten, 10 Ensemble-sänger sowie einen Knabenchor vor. Personifizierung ist nur im Fall des Knabenchors einfach, dessen 12 Soprane und 12 Alte die 24 Ältesten um Gottes Thron darstellen. Die Ensemblesänger bilden ein Terzett Soprane, ein Terzett Alte und ein Quartett aus den Männerstimmen Altus, Tenor, Bariton und Bass. Alle übernehmen verschiedene Rollen, wobei das Männerstimmenquartett noch am deutlichsten mit den "vier Lebewesen" am Hofe Gottes identifiziert ist. Aus der Vielzahl der Engel Gottes sind zwei solistisch hervorgehoben, der *angelus novus* und der *angelus antiquus*. Ihre Stimmen unterscheiden sich nicht nur im Register, sondern auch in der musikalischen Sprache, die ihre unterschiedliche Beziehung zum Menschen ausdrückt: Der *angelus antiquus* (tiefer Alt) singt verständlich und schlicht in klarem 12/8-Takt; dagegen kommuniziert der *angelus novus* (Sopran) mit ausgreifender Vokalise, d.h. mehr Ton als Wort, und seine oft wie das Schwingen mächtiger Flügel durch große Tonräume gleitenden Linien bewegen sich unabhängig von der Ordnung des seiner Musik unterliegenden 3/2-Taktes.

Auch die Rollen, bei denen man eine unmittelbare Identifikation glaubt erwarten zu dürfen, sind dramatisch gebrochen. So erscheint Johannes von Patmos in doppelter Inkarnation, als kraftvoll-hoher Tenor (Johannes 1) und als lyrischer Bariton (Johannes 2); diese Persönlichkeitsspaltung spiegelt die komplementären Aspekte, die die beiden individualisierten Engel vertreten. Stimmlich als Einziger seinesgleichen charakterisiert ist nur die Gestalt X, ein *basso profundo*, der als Stimme Christi singt.

Zusätzlich zu den Sängern und einem von den Streichern des Orchesters gebildeten Sprechchor gibt es eine Tänzerin und vier Tänzer; sie stellen die schwangere Frau und die Hure bzw. die vier Reiter, die vier individualisierten Rollen von Drache, Meerestier, Erdentier und Lamm oder den Erzengel Michael und weitere Engel dar – insgesamt 24 Rollen. Christus/das Lamm ist die einzige der *dramatis personae*, die sowohl vokal als auch mimisch verkörpert wird. Die Gegenüberstellung von Sängern und Tänzern erschließt einen Aspekt des Textes, insofern sie die klanglich-abstrakt-intellektuelle mit der visuell-konkret-emotionalen Ebene der Botschaft kontrastiert. Was der Autor der Offenbarung *hört*, ist vor allem in vokaler Form ausgedrückt; was er *sieht*, erscheint außerdem als Tanz, so dass auch wir es sehen.

Der Aufbau in Sattlers und Schweinitz' *azione musicale* umfasst 24 Szenen in 7 Akten, denen ein *Introitus* vorausgeht. Die Korrelation zum biblischen Text ist wie folgt:

- Der *Introitus* entspricht dem Prolog in Johannes' Text (Off 1:1-8);
- Akt I = Off 1:9-5:14; die vier Szenen tragen die Titel *Vocatio*, *Epistulae*, *Theatrum coelestis* und *Liber et agnus* – Die Berufung, Die Briefe, Das himmlische Theater, Das Buch und das Lamm;
- Akt II = Off 6:1-7:17; drei Szenen: *Sex sigilla*, *Signati*, und *Caterva in albis* – Sechs Siegel, Die Gezeichneten, Die Schar in Weiß;
- Akt III = Off 8:1-11:13; vier Szenen: *Sigillum septimum*, *Angelus cum libello*, *Duo testes*, und *Tuba septima* – Das siebente Siegel, Der Engel mit dem kleinen Buch, Zwei Zeugen, Die siebente Posaune (die "Posaune" der lutherischen Bibelübersetzung steht ebenso wie die "Trompete" der King James Bible und die "Tuba" der Vulgata für *Schofar*, das mit keinem der modernen Orchesterinstrumente identische Widderhorn);
- Akt IV = Off 11:19-14:20; drei Szenen: *Mulier et draco*, *Bestia prima et bestia secunda*, und *Messis terrae* – Die Frau und der Drache, Das erste Tier und das zweite Tier, Die Ernte der Erde;
- Akt V = Off 15:1-17:18; zwei Szenen: *Septem philae* und *Meretrix Babylonia* – Die sieben Plagen, Die Hure Babylon;
- Akt VI = Off 18:1-20:15; vier Szenen: *Lapsus Babylonis*, *Nuptiae agni*, *Epulum avium* und *Judicium* – Der Fall Babylons, Die Hochzeit des Lamms, Das Vogelbankett, Das Urteil;
- Akt VII = Off 21:1-22:21; drei Szenen: *Novum coelum et nova terra*, *Nova Hierosolyma*, *Flumen lignumque vitae* und *Testimonium* – Der neue Himmel und die neue Erde, Das neue Jerusalem, Der Fluss und der Lebensbaum, Das Zeugnis.

In 7 Reflexionen, die im Programmheft der Uraufführung dem Libretto-text vorangestellt sind, weist Sattler auf einen Zusammenhang zwischen der Oper und Hölderlins "Patmos"-Hymne einerseits und einer Betrachtung Walter Benjamins zu Paul Klees *Angelus novus* andererseits hin. Demnach sah Benjamin in Klees Zeichnung

den Engel der Geschichte, in dessen Flügeln sich ein Sturm vom Paradies her gefangen hat, der ihn von diesem wegtreibt. Unverwandt rückwärts blickend hat er die Heimat vor Augen, aus der er verstoßen ist, und das Trümmerfeld der inzwischen durchmessenen Zeit. Er ist nicht allein, ihm müssen andere korrespondieren. Solche, denen die vorbeifliegende Ansicht zu beiden Seiten [...] gegenwärtig ist, und schließlich auch ein *angelus antiquus*, der im Ausgang steht und, über die Ruinen der Geschichte hin, ihr Ende, den anderen Eingang vor Augen hat.

Vorausschau auf die göttlich geordnete Welt

Schweinitz’ anscheinend streng intellektuelle Konstruktion der Musik mag zunächst einschüchternd wirken, doch sind viele der Elemente von bestechender Schlichtheit und korrelieren raffiniert mit wesentlichen Aspekten des Bibeltextes. Der Komponist hat eine Musiksprache geschaffen, die – auf tonal-harmonischer und rhythmisch-metrischer ebenso wie auf stilistischer Ebene – in immer neuer Weise sowohl Johannes’ Betonung der Zahlen 7 und 12 als auch seine vielen subtilen Unterscheidungen zwischen den Bereichen menschlicher Erfahrung und göttlicher Erhabenheit abbildet. Auch lotet Schweinitz die in der Offenbarung eher angedeuteten Symmetrien aus, insbesondere in dem der Gestalt X vorbehaltenen Material sowie in verschiedenen von anderen Personen gesungenen, jedoch vom kosmischen Christus inspirierten Passagen.

Bereits der *Introitus* stellt das Hauptthema vor, präsentiert ein vielschichtiges Spiel mit der Zahl 7 und führt zudem eine Besonderheit ein: das, was ich als ‘rhythmisch freie, krebsläufige Umkehrung’ beschreiben möchte. Hierbei handelt es sich um einen für bedeutungsträchtige Momente der Oper charakteristischen Prozess: in musiktheoretischer Terminologie eine *palindromische Inversion*. Einer Tonsequenz folgt ihre vertikal gespiegelte und rückläufig gelesene Form. Um es am großräumigen Beispiel des *Introitus* zu zeigen: Die in den ersten 41½ Takten entwickelte Intervallfolge wiederholt sich, rückwärts gelesen und in die Gegenrichtung gespiegelt, in der Intervallfolge von der Mitte des 42. Taktes bis zum Ende des *Introitus* in T. 85. Der Vorgang wird auf der Ebene der Stimmenzuweisung von einer einfachen Retrogradbildung begleitet: Die Segmente des *Introitus* sind hinsichtlich ihrer tragenden Proponenten spiegelsymmetrisch angelegt:

ABBILDUNG 9: W. v. Schweinitz, *Patmos*, die gespiegelte Anlage des *Introitus*

Rahmen								Rahmen
X	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	X
	Knaben	Männer-	Terzette,					
	-chor	quartett	+ <i>angeli</i>	Joh.2	<i>angeli</i> +	Männer-	Knaben	
				Joh.1	Terzette	quartett	-chor	

Die Abfolge der Rhythmen jedoch ist frei, und die metrische Ordnung in den 7 inneren Segmenten erfährt eine interessante Art numerologischer ‘Korrektur’. Die Abschnitte 1-3 weisen erhebliche, wenn auch natürlich klingende Unregelmäßigkeiten auf. In einem nach Halbe-Noten-Werten gemessenen Puls zählt die Passage des Knabenchors 14 Schläge, das Quartett 24,

und die 14 Schläge der Terzette werden durch eine Phrase der beiden *angeli* ergänzt, die mit 17 Schlägen weder von 7 noch von 12 abgeleitet ist. In der palindromischen Umkehrung sind diese Unregelmäßigkeiten wie geglättet. Jeder Gruppe sind genau 2×7 Einheiten zugestanden: den *angeli* + Terzetten 14 *Takte* unterschiedlicher Länge, dem Quartett und dem Knabenchor je 14 Halbenoten-*Pulsschläge*.

Das zentrale Segment, das Johannes in seinen zwei dramatischen Verkörperungen einführt, überträgt die Idee eines räumlichen Brennpunktes auf die zeitliche Ebene. In diesem Brennpunkt steht der Seher, wie es seiner zentralen Rolle im Drama zukommt. Die Musik dieses Segments, die als Kondensierungskurve mit Takten von 7, 6, 5, 4, 3, 2, 3, 4, 5, 6, 7 Halbenoten angelegt ist, hat ihren Achsenmittelpunkt auf dem zweiten Schlag des Taktes 42, auf dessen *h* Johannes 1 aus- und Johannes 2 einsetzt.

Nun erscheint es an der Zeit zu fragen, warum Johannes in zweifacher dramatischer Personifizierung auftritt. Die Idee geht offenbar auf eine Bemerkung Hölderlins zurück, der über die besonderen Bedingungen, denen die Johannes-Apokalypse ihre Entstehung verdankt, nachdachte: die Situation des Exils, den Ort des Ausgesetzseins, die extreme Isolation. Unter diesen Umständen wird ein einzelner Mensch als göttlicher Zeuge erwählt, als zwischen der göttlichen und der menschlichen Welt durchlässige Membran. Wäre der Seher bloßes Objekt des Offenbarenden, bliebe er reglos (so Hölderlin 1798 an Isaac von Sinclair). Damit er handeln kann, muss man ihn sich notwendigerweise in zweifacher Gestalt vorstellen: zum einen als einen ganz in die Perspektive des Überweltlichen Entrückten, im Geist Erlebenden; zum anderen als einen voll bewussten Irdischen, der kodiert, aufschreibt und weitergibt, was er erfährt.

Die Musik des *Introitus* der Oper *Patmos* etabliert also in konzentrierter Form die Rahmenbedingungen der Johannes-Offenbarung. Bevor ihre faszinierenden und beängstigenden Ereignisse uns in ihren Bann ziehen können, ergreift Schweinitz die Gelegenheit, das hinter der bekannten Geschichte oft verborgen Bleibende zu enthüllen: dass die Aufdeckung des göttlichen Plans mit dem auferstandenen Christus beginnt und endet, während der Seher im Brennpunkt der weiterzugebenden Erfahrung steht. Der Komponist repliziert im *Introitus* den großräumigen Plan der gesamten Apokalypse quasi aus der Vogelperspektive. Das Mittelsegment, in dessen Verlauf die Taktdauer von 7 auf 2 Schläge abnimmt, um dann entsprechend wieder anzuwachsen, lenkt unsere Aufmerksamkeit wie in einem Sog auf eben den Moment, als die erste vorsichtige Persönlichkeitsspaltung zwischen Johannes dem Pastor und Chronisten und Johannes dem Gefäß der göttlichen Botschaft stattfindet.

Die 7 Segmente des *Introitus* sind in einen Rahmen gebettet. Jede Seite besteht aus 3 Takten mit 7 Halbenoten-Schlägen, in denen das Schlagzeug – das in der Oper generell als Manifestation des Göttlichen erklingt – die überzeitliche Dimension evoziert. Dies geschieht durch ein Klangbild aus 3 Strängen von je 7 Schlägen. Die Stränge beginnen gleichzeitig, pulsieren aber in unterschiedlicher Dichte: Jeder Schlag ist in den Pauken eine Halbe, in Harfe und Basstrommel 7 Achtel und in Tamtam und tiefen Streichern 7 Triolenviertel lang. Vor diesem eigentlich einfachen, für das menschliche Wahrnehmungsvermögen jedoch äußerst komplexen Hintergrund erklingt die Stimme des kosmischen Christus mit dem Hauptthema der Oper. Entsprechend der Anzahl der pulsierenden Stränge beschränkt sich die Melodie seiner Verkündigung auf 3 Tonhöhen; entsprechend der Anzahl der Schläge umfasst sie 7 melodische Schritte sowie 7 Silben: “Dies ist die Offenbarung”. Zudem führt das Thema auch die beiden für die Oper entscheidenden Intervalle, die reine Quarte und den Halbton, ein.

BEISPIEL 12: W. v. Schweinitz, *Patmos*, die Rahmenteile des *Introitus*

T. 1-3

X: Dies ist die Of-fen-ba - rung

X: Der All - - - mäch - ti-ge.

T. 83-85

Die raum-zeitliche Identität Christi

Wie der *Introitus* oszilliert die gesamte Komposition zwischen zwei Arten musikalischen Zeitbewusstseins: den Dimensionen des zyklisch Ewigen und des dramatisch Teleologischen. Letztere ist für die Darstellung menschlicher Schwächen und ihrer Strafen reserviert und erreicht atemberaubende Intensität, z.B. wenn eine ungebremste Beschleunigung mit einer steten Zunahme der Lautstärke kombiniert wird. Umgekehrt ist der Ewigkeitsaspekt schon im Hauptthema melodisch verkörpert. Dies macht eine Kontur deutlich, die den Einleitungs- und Abrundungsworte Christi eng verwandt ist. Noch innerhalb des *Introitus* singt der Knabenchor Gottes Selbsterklärung, "Ich bin das A und das O", ebenfalls eine 7silbige Aussage.

BEISPIEL 13: *Patmos*, Gottes Selbsterklärung (Variante und Original)



Knabenchor: Ich bin das A und das O vgl. X: Ich bin das A und das O

Wie es der Apokalypse gebührt, ergibt sich diese Variante als krebsläufige Umkehrung des ebenfalls vom Knabenchor gesungenen Satzes, "was in der Kürze geschehen soll", der auf das Ende der Zeit vorausweist.

Wie schon die Silbenzahl dieses von der Christusfigur ausgehenden Satzes zeigt, sind die Aussagen und Verkündigungen des X mit den Zahlen 7 und 3 verknüpft; hinzu kommt 12 als Symbol göttlicher Vollkommenheit. 12mal im Verlauf der Oper greift er singend in das Geschehen ein, 7mal davon mit Varianten des Hauptthemas. Bis auf einen sind diese thematischen Einsätze von den 3 x 7 Schlagzeugartikulationen aus dem *Introitus* begleitet. Als das mehrschichtig pulsierende Emblem des Göttlichen zum 7ten Male zitiert wird, unterstreicht es Christi Einladung an Johannes, zu Gottes Thron aufzusteigen und selbst zu sehen, was Gottes Plan ist – die Worte, die die 7 Visionen der Offenbarung einleiten.

In den Anteilen der von X gesungenen Passagen, die nicht Varianten des Hauptthemas sind, führt Schweinitz eine zweite Art der Doppelachsen-Spiegelung ein. Es handelt sich hierbei um die intensivst-mögliche Version des Prinzips: eine *interne palindromische Inversion*, bei der die zweite Hälfte eines Satzes oder Satzteilens die krebsläufige Umkehrung der ersten Hälfte ist. Mit diesem musikalischen Bild zeigt sich der kosmische Christus als einer, der sich immer gleich bleibt, ob er nun von oben oder unten, vom Ende der menschlichen Geschichte oder von deren Ausgangspunkt aus betrachtet wird.

Die Häufigkeit und Dichte, mit der nach diesem Verfahren angelegte Melodieabschnitte auftreten, nimmt im Verlauf der Oper deutlich zu – eine weitere Parallele zu der sich deutlich verstärkenden Ordnung in der zweiten Hälfte des *Introitus*. Die Beobachtung, dass die Anzahl der von X in *interner palindromischer Inversion* gesungenen Passagen genau 12 beträgt, überrascht in dem von göttlicher Ordnung bestimmten Kosmos nicht mehr.

Die dritte Variante des musikalischen Bildes für die raumzeitliche Unveränderbarkeit Christi lässt sich als *simultane palindromische Inversion* beschreiben. Hierbei wird eine melodische Kontur kontrapunktisch ihrer eigenen Krebsumkehrung gegenübergestellt. Diese besonders ‘perfekte’ Art der Verherrlichung wird in der zweiten Szene des ersten Aktes eingeführt, wo das Gotteslob einer Hälfte der Ältesten (der Knaben-Sopranen) von der anderen Hälfte (den Altstimmen) gleichzeitig in rückläufiger Umkehrung gesungen wird. Verschiedene Vertreter des himmlischen Hofes greifen den Prozess auf, und einmal, als der Seher eine der 7 Seligpreisungen der Oper ausspricht, hört man ihn sogar im Duett der beiden Verkörperungen des Sehers: Johannes 1 und Johannes 2 spiegeln einander in sechs Segmenten einer längeren Aussage, zu den Worten: “Selig ist der und heilig / der teil hat an der ersten Auferstehung. / Über solche / hat der ander Tod keine Macht / sondern sie werden Priester Gottes und Christi sein / und mit ihm regieren tausend Jahr.”

Das Prinzip der raumzeitlichen Identität durch dreidimensionale Spiegelung, im Verbund mit einem Spiel über die heiligen Zahlen der Offenbarung, erklingt nicht nur im Gesangspart des X sowie in den Sängern, die Christus preisen, sondern auch in den instrumentalen Repräsentanten des Göttlichen. Den 7 Akten der Oper gehen kurze, ausschließlich dem Schlagzeug vorbehaltene Interludien voraus. Jedes dieser Zwischenspiele ist 21 (d.h. 3 x 7) Takte lang und besteht aus immer neuen rhythmischen Kombinationen.

Beispiel 14: *Patmos*, das rhythmische Gotteslob in den Interludien

The musical score consists of four staves labeled 1, 2, 3, and 4. Above the first staff, there are ten groups of five notes, each marked with a '5' (quintuplets). Above the second staff, there are seven groups of seven notes, each marked with a '7' (septuplets). Above the third staff, there are ten groups of three notes, each marked with a '3' (triplets). The fourth staff begins with a whole rest in the first measure, followed by rhythmic patterns. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Schweinitz hat hierfür vier rhythmische Phrasen entworfen, die die Taktdauer auf drei verschiedene Weisen unterteilen. Jedes der Interludien ist in seiner Anlage streng palindromisch; der gekrümmte Pfeil am Ende der Zeile im folgenden Musikbeispiel zeigt an, dass von hier an rückwärts laufend wiederholt wird. Die Schlaginstrumente sind immer andere, ihre Anzahl und Klangfarbenvielfalt ist denkbar groß – als wolle der Komponist auch auf dieser Ebene ausdrücken, dass ‘alle Himmel’ den Herrn loben: Im ersten Interludium stehen sich zwei Bongopaare in den Rhythmen 1 + 2 gegenüber, im zweiten zwei Maracas und ein Guiro (Rhythmen 3 + 4), im dritten zwei Holzblöcke und zwei Tempelblöcke (Rhythmen 3 + 2), im vierten Schellentrommel und kleine Trommel (Rhythmen 4 + 1), im fünften Becken und Tamtam (Rhythmen 1 + 3), im sechsten Pauken, Rührtrommel und große Trommel (Rhythmen 3 + 2 + 1) und im siebten Triangel und Rollschelle plus Almglocke (Rhythmen 4 + 2).

Tonsymbole für Gott, Mensch und Teufel

Die Tonleitern, in denen Schweinitz die den verschiedenen Bereichen zugehörige Musik komponiert, nehmen am symbolischen Spiel teil. *Patmos* verwendet drei Arten von Skalenmaterial: die Modi, eine Zwölftonreihe und die oktagonische Skala aus abwechselnden Halb- und Ganztonschritten.

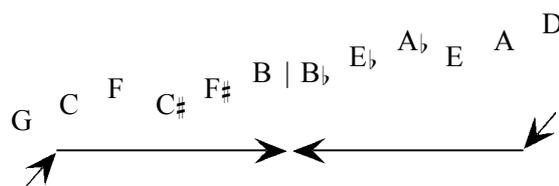
Die sieben je 7tönigen Modi (“Kirchentonarten”) unterliegen nicht nur den 7 Briefen des Johannes an die asiatischen Gemeinden, sondern auch seinen vermittelnden Äußerungen über das himmlische Reich und den ihm eröffneten göttlichen Plan. Anders als übliche modale Kompositionen, die lokal in je einem bestimmten Modus klingen, sind Schweinitz’ modale Passagen übereinandergeschichtet, so dass eine schillernde, mehrdimensionale Realität entsteht. Die Briefszene im ersten Akt liefert ein gutes Beispiel. Als instrumentales Vorspiel hört man einen 7stimmigen Holzbläser-Kanon, der auf den Grundton *a* in jeder Stimme einen verschiedenen Modus errichtet: Die Flöte spielt dorisch, die Oboe lydisch, das Englischhorn lokrisch, das Fagott mixolydisch, das Horn ionisch, die Trompete aeolisch und die Posaune phrygisch auf *a*. Die Szene selbst mit den Texten der 7 Briefe folgt als eine Art Motette aus 7 Dreigespannen: 7 Gesangsstimmen singen jeweils ihren eigenen Text, begleitet von zwei verwandten Blasinstrumenten. (So beginnt der Sopran, begleitet von Klarinette und Bassethorn, mit dem Brief an die Gemeinde in Ephesus; vier Takte später setzt kontrapunktisch der Kontratenor begleitet von Oboe und Englischhorn mit dem Brief an die

Gemeinde in Smyrna ein, etc.). Die verwirrenden Eindrücke linearer Modalität bei vertikaler Zwölftönigkeit zu verarbeiten, stellt für den Zuhörer eine Herausforderung dar; doch das Resultat ist dem Text – 7 formelhaft-parallelen Mahnschreiben grundsätzlich ähnlichen, aber doch individuell zugeschnittenen Inhalts – letztlich angemessen.

Eine der Briefszene hinsichtlich dem Spiel mit Skalen und Texturen komplementäre Passage erklingt symmetrisch entsprechend in der vorletzten Szene der Oper. 12 Streicher begleiten Johannes' Vision vom Lebensbaum mit einem Kanon, dessen Einsatz- bzw. Grundtöne im Uhrzeigersinn durch den Quintenzirkel laufen, wobei jede Stimme im dorischen Modus spielt. In der auch hier folgenden Motette singen 12 Stimmen (die Terzette, die *angeli* und das Männerstimmen-Quartett) eine strenge und sodann eine leicht variierte Inversion der Kanonmelodie, wobei jede Stimme in rhythmischer Verzierung von einem Blasinstrument verdoppelt wird und die Grundtöne diesmal den Quintenzirkel gegenläufig durchschreiten. Das Hörergebnis, das aus EINER Art SIEBEN-töniger Organisation besteht, dargebracht von 12 x 1 + 12 x 2 Stimmen in 3 x 12 Tonarten, ergänzt das der Briefszene, wo 3 x 7 Stimmen auf EINEM Grundton SIEBEN verschiedene Skalen errichten.

Jenseits dieser indirekt erzeugten Zwölftönigkeit hat Schweinitz für die Oper jedoch auch eine tatsächliche Zwölftonreihe entworfen. Diese Reihe ist tonal so 'mild' und hörerfreundlich, wie es ein dodekaphones Konstrukt nur sein kann. Sie besteht aus vier jeweils durch aufsteigende reine Quarten gebildeten Dreitongruppen, die im Zentrum durch einen Halbton, an den beiden anderen Schnittstellen durch kleine Terzen verbunden sind:

ABBILDUNG 10: *Patmos*, die Zwölftonreihe des himmlischen Reiches



In den Intervallen ist die Reihe dem Thema Christi mit seiner Verbindung aus reiner Quart und Halbton verwandt, erfüllt aber zugleich (wie die Pfeile andeuten) die Bedingung eines anderen im Zusammenhang mit Christus eingeführten Prozesses: das der *internen palindromischen Inversion*.

Zwölftönigkeit im strengen Sinn schönbergscher Reihentransformationen, aber auf der Basis dieser ganz untypisch konsonanten Reihe, findet sich in allen Passagen, die Gottes Vollkommenheit und die Angemessenheit

seines Plans für das Menschengeschlecht ausdrücken oder Johannes erlauben, die verschiedenen Manifestationen der göttlichen Liebe zur Menschheit zu schauen. Hier herrscht äußerste Ruhe und himmlische Heiterkeit: Fünfmal ist die Musik in dem sehr ungewöhnlichen Metrum mit einem einzigen Ganzenoteschlag pro Takt notiert und erklingt mit sanft flötenden Flageolett-Tönen in sehr langsamem Tempo.

Auch Passagen wie die Beschreibung des neuen Jerusalem und die Versiegelung der 12 x 12000 Frommen durch die himmlischen Schutzengel gründen auf Reihentransformationen; doch wechselt die Musik zur modalen Perspektive, wenn Johannes sich vor allem als Zuschauer begreift, der seine Eindrücke als Warnung weitergeben muss. Dieser bewusste Einsatz der musikalischen Mittel führt zu interessanten Gegenüberstellungen. In der Szene, die das Öffnen der ersten sechs Siegel schildert, singen die vier Lebewesen, indem sie die vier Reiter anrufen, jeweils eine Dreitongruppe der Reihen-Umkehrungsform; das Orchester greift die Transformation auf und fügt andere hinzu; nur Johannes bleibt vollkommen außerhalb des zwölf-tönigen Universums. Ähnlich geht es zu – um nur noch eines von vielen Beispielen zu nennen – wenn Johannes später von der Erscheinung des Engels mit dem kleinen Buch berichtet: Der göttliche Bote singt 12tönig, während der menschliche Prophet Christi seine Ehrfurcht in modalen Linien ausdrückt.

Die dritte Art tonaler Organisation, die oktatonische Skala, ist den Mächten des Bösen vorbehalten: dem Drachen, dem Meerestier, dem Erdentier und der babylonischen Hure. Der pittoreske Effekt dieser Passagen verdankt sich sowohl dem leicht wollüstig wirkenden Tonmaterial als auch den vom Komponisten gewählten rhythmischen und metrischen Eigenheiten. Mit umgekehrten Mitteln, dem vom Tonlichen isolierten Spiel mit Tempo und Metrum, arbeiten dagegen die beiden umfangreichen Abschnitte, die Chaos, Verzweiflung und wachsenden Schrecken zum Ausdruck bringen. Zusammengenommen liefern diese musikalischen Bausteine des wirkenden und bestrafenden Bösen, die innerhalb der Oper einen beträchtlichen Raum einnehmen und in der Lebhaftigkeit ihrer Darstellung sehr suggestiv wirken, eine dritte Farbnuance des musikalischen Gewebes, als Gegengewicht zum zwölf-tönigen liturgischen Bereich einerseits und der narrativen Perspektive mit ihren griechischen Modi und ihren allgegenwärtigen doppelachsigen Spiegelungen andererseits.

Die pittoresken Passagen des Bösen sind zu zwei Blöcken gruppiert, die durch die 7 Posaunenstöße bzw. das Ausschütten der 7 Schalen des Zorns eröffnet werden – die göttlichen Strafen für die unter dem Einfluss der bösen

Mächte verkommene Menschheit – und dann diese bösen Mächte selbst schildern. Die 7fachen Strafen ähneln einander in Hinblick auf ihr ungewöhnlich konsequentes, für den Zuhörer schier atemberaubendes Spiel mit unvereinbaren Tempi und ständig wechselndem Metrum. Beide beginnen mit zwei Takten kompromissloser Gegenüberstellung, in der je 7 Instrumente (Bläser für die Posaunenengel, Streicher für die Engel mit den Schalen des Zorns) gleichzeitig 7 verschiedene, durch Takt- und Metronom-Angaben genau festgelegte Tempi aufstellen. Danach erzählt Johannes von den 7 Katastrophen – in einer Steigerung, die (in einer interessanten Deutung des biblischen Textes) musikalisch nahelegt, dass jedes einmal geschehene Unglück während der darauf folgenden weiterwirkt. So enden der Bericht dessen, was die 7 Posaunenengel auf die Häupter der Menschheit bringen, und die Beschreibung des aus den Schalen des göttlichen Zorns geschütteten Unheils jeweils in einem Kataklysmus gleichzeitig wütender Katastrophen.

Im Gegensatz zu dieser menschliches Fassungsvermögen übersteigenden Musik des göttlichen Zorns klingen die Verkörperungen des Bösen selber fast allzu ‘zugänglich’ – und damit also menschlich verführerisch. Jedem Vertreter des antichristlichen Reiches ist ein einstmals populäres Genre zugeordnet. Der Drache, der in jeder Phrase die volle oktatonische Tonleiter ausnutzt, stellt sich in einer *Gagliarde* dar, deren Metrik der Komponist symbolisch eloquent als ‘regelmäßig wiederkehrende Unregelmäßigkeit’ entworfen hat, im Tempo “giusto, poco bruto” und mit dem solistischen Kontrabass als klanglichem Emblem. Das Meerestier – der ‘Sohn’ des Drachen – präsentiert sich in einem wilden *Marsch*, der von Basstrommeln und “erstickten”, vibratolosen Ausbrüchen der tieferen Streicher charakterisiert wird. Sein falscher Prophet ertönt in Form eines “presto furioso” überschriebenen *Scherzo*, in dem die Streicher betont “oberflächlich und schnittig” streichen und die Rührtrommel einen Rhythmus vorgetäuschten Selbstvertrauens beisteuert. Die Hure Babylon schließlich ist musikalisch durch eine *Masque*, deren Musik “triumphierend” klingen soll, dargestellt. Interessanterweise scheinen Gesang und Begleitung hier widersprüchliche Aussagen machen zu wollen – als wolle der Komponist die beiden Weisen spiegeln, auf die man Johannes’ “Verwunderung” über die schöne aber verdorbene Frau lesen kann. Das gesungene Portrait des Sehers sowie die “pizzicato alla chitarra” geschlagenen *ff*-Akkorde der 1. Violine suggerieren mit ihrer metrischen Viererunterteilung eine *Romanze* (also einen Ausdruck der Be-Wunderung, nicht des Abscheus), während die leise mechanisch klickenden Holzblöcke, Trommeln und pizzicati darauf verweisen, dass die Geschilderte trotz des üppigen oktatonischen Klangs hohl und substanzlos ist.

Das weltliche Böse und sein priesterlicher Apologet sind noch in einer anderen Hinsicht interessant. Die Passagen, in denen Johannes von Meerestier und Erdentier berichtet, spielen sich einzig innerhalb des 4-Ton-Bestands *h c f fis* ab, aus dem sie jeweils in oktatonische Schwelgerein ausbrechen. Die Beschränkung auf Töne, die sich für Abwechslungen von Quarten und Halbtonschritten anbieten, führt zu einem sehr denkwürdigen Ergebnis: Der erste Eindruck, den Johannes von Patmos von jedem Tier erhält, präsentiert sich (musikalisch) als Parodie auf das Thema Christi.

Beispiel 15: *Patmos*, die zwei Tiere, gehört als Doppelgänger Christi

8 J1: Und ich trat an den Sand des Meers. J2: Und sa-he ein Tier aus dem Meer

8 J1: Und ich sa-he ein an-der Tier auf-stei - gen von der Er-den

X: Dies ist die Of - fen - ba - rung.

Der Prophet des wiederkehrenden Christus

Beim Abbilden der göttlichen Sphäre, des dämonischen Schattenreiches, der korrupten irdischen Gesellschaft und der Katastrophen und Plagen, die die Menschheit entweder direkt aufgrund von Gier und Hass oder indirekt als Strafe Gottes treffen, behandelt Schweinitz den biblischen Text mit ebenso viel Ehrerbietung wie Einfallsreichtum. Bemerkenswert ist aber auch sein Portrait des Propheten. Während die Offenbarung als Schrift ihre Leser oder Hörer leicht in einem Maße gefangen nimmt, das Johannes auf den Erzähler einer Geschichte, die für sich selbst spricht, zu reduzieren droht, setzt seine doppelte Verkörperung auf der Bühne und die damit verbundene, bestechend mehrschichtige vokale Natur einen ganz anderen Akzent.

Mit Hilfe zweier allgegenwärtiger Engel, die der Librettist aus der Menge der im biblischen Text erwähnten göttliche Boten herauskristallisiert, versteht Johannes von Patmos nur zu gut, dass der Schrecken, der die Menschheit erwartet (also das, was der *angelus antiquus* sieht), der Abscheulichkeit

ihres Tuns in der Vergangenheit (d.h. dem, worauf der *angelus novus* zurückschaut) gleichkommt. Das Medium Johannes, das Christi Botschaft empfängt, vereint sich mit dem besorgten Pastor Johannes, der die ihn schier überwältigende Bilderwelt als symbolisch verschleierten Wachruf für seine Mitchristen gestaltet, zu einem komplexen, bedingungslos engagierten Charakter. Der Komponist hat hier einen außergewöhnlichen Menschen geschaffen, der leidet und jubelt, wobei er sich von dem, was ihm zu übermitteln aufgetragen ist, abwechselnd fasziniert und abgestoßen fühlt.

Johannes' Musik hat an allen Sphären Anteil; seine stimmliche Gegenwart durchlebt alle Aspekte der Beziehung Gottes zu seinem Volk. Sein vor allem modal getöntes Parlando wird zu zwölfhöriger Deklamation, wenn er von Gottes Thron aus sieht, wie zuverlässig Gott die Frommen und Sühnenden beschützt und wie die Heiligen beim letzten Gericht zum Himmel aufsteigen. Als musikalische Person ist er alles andere als nur ein Schreiber für den Engel Christi; die Briefe an die Gemeinden werden bezeichnenderweise nicht von seiner Stimme vorgetragen, sondern von sieben himmlischen Sängern.

Umgekehrt begreifen wir durch die Echos in seinen Gesangslinien, wie überzeugend die Pose ist, die die Usurpatoren der göttlichen Macht einnehmen, und wie verführerisch die Hure. Im oktatonischen Klangteppich, mit dem der Komponist die machthungrige Stadt Babylon darstellt, gibt es nur eine einzige menschliche Stimme: die des Johannes. In der dunklen Welt des Drachens und seiner Tiere erklingt keinerlei himmlische Psalmodie; nur die Stimme des Johannes stellt sich dieser Verführung. Nach seiner Begegnung mit der schönen Hure, die seine Vokalkontur fast zwei Minuten lang in der oktatonischen Skala verstrickt hält, bedarf es des Eingriffs zweier Engel, ihn zu einer distanzierten Interpretation dieses "Wunders" und zu seiner modalen Bescheidenheit zurückzuführen. Im Anschluss an die höhepunktartige Einsicht in die wahre Natur des Tieres, dessen Zahl 666 ist, wird Johannes von seiner Verwicklung in die üppigeren Tonsphären erst durch eine heftige Schlacht befreit, die die Kräfte des Geistigen und des Materiellen (in seiner Seele?) ausfechten: Rühr- und Basstrommel, die Klangfarbensymbole der beiden Tiere, verhaken sich in einen Kampf der 3 gegen die 4, der nach 12 Takten mit 24 Achtelnoten ein explosives Ende findet, womit die metaphorische Schlacht symbolisch zugunsten des Göttlichen gewonnen wird.

Für wie zentral Schweinitz die Rolle des Johannes in der Offenbarung ansieht, erweist sich auf musikalischer Ebene durch das melodische Material des X, der Stimme des auferstandenen Gottessohnes. Zusätzlich zu den sieben Anlässen, da das Thema der göttlichen Gegenwart in den Zeilen des

kosmischen Christus ertönt, bedient sich auch Johannes dieser Kontur, als er den beschreibt, "der auf einer Wolke saß". Er, der menschliche Zeuge, darf sich der musikalischen Signatur Christi bedienen – nicht die Engel oder die Ältesten. Zudem erscheint sein Zitat des Themas genau in der Mitte der Oper und, was noch entscheidender ist, im Herzen der göttlichen Botschaft – zwischen der sechsten und der siebten der zwölf Äußerungen des X.

Die großangelegte Symmetrie, die die Aufmerksamkeit von den Plagen auf Johannes' Erlebnis des auf einer Wolke sitzenden Christus richtet und diese Erfahrung zum 'zentralen' Erlebnis der Offenbarung macht, erscheint wie ein vielfach vergrößertes Duplikat der zentripetalen Kräfte, die in der Achse des *Introitus* in Johannes konvergieren. Er ist die Linse, die das blendende Licht dieser musikdramatischen Apokalypse bündelt.

Geist, Materie und Vollendung in Schafers *Apocalypsis*

Wie Schweinitz, so ist auch R. Murray Schafer fasziniert von den Möglichkeiten, die sich dem Komponisten durch die im Text allgegenwärtigen mystischen Zahlen bieten. Sein vielschichtiges Spiel mit 7 und 12 sowie den diese beiden Zahlen bildenden Bestandteilen (3 und 4) beginnt auf der Ebene der Besetzung und durchdringt jeden Aspekt zeitlicher Ordnung und interner Proportion seiner Komposition über die Johannes-Offenbarung.

Apocalypsis besteht in der Partitur aus zwei Teilen, die der sehr pragmatische Komponist ausdrücklich auch für getrennte Aufführung freigibt, aber dennoch als Einheit verstanden wissen will: die musikdramatische "Vision des Johannes" und ihre nicht-szenische chorische Ergänzung, "Credo". Das "Credo" basiert nicht auf dem liturgischen Glaubensbekenntnis, sondern auf einem Text des Kosmologen, Philosophen und seiner pantheistischen Überzeugungen wegen von der Inquisition verbrannten magisch-mystischen Denkers Giordano Bruno. "Die Vision des Johannes" ist bei näherem Hinsehen ihrerseits aus deutlich unterschiedenen Teilen zusammengefügt. Während das Publikum ins Auditorium strömt und seine Plätze einnimmt, erklingt ein nicht-musikalischer Prolog; dieser ist deutlich von der entscheidend musikalisch bestimmten Bühnenhandlung abgesetzt. Innerhalb dieser erkennt man 7 Szenen, die auf den Text der Offenbarung zurückgehen. Zwischen der 3. und 4. Szene ist ein Chorstück eingeschoben, das einen alttestamentlichen Text (Psalm 148) als Dankeshymne der 144.000 Geretteten rekontextualisiert und in einem kurzen "Interludium" ausklingt bzw. in die Bühnenhandlung zurückleitet. So ergibt sich folgender Aufbau:

Prolog (mit je 3 Exzerpten aus den Büchern Jesaja und Joel)

- 3 Szenen: [1] Der kosmische Christus
[2] Der himmlische Hof
[3] Die sieben Siegel

Psalm 148 (+ Interludium)

- 4 Szenen: [4] Die sieben Posaunen
[5] Die Schlacht zwischen Gut und Böse
[6] Die Vision vom Ende
[7] Klage über Babylon und Übergang zum neuen Reich

Credo (nach einem Text von Giordano Bruno)

“Die Vision des Johannes” ist für eine Aufführungszeit von genau 84 (= 7 x 12) Minuten angelegt. Dabei hat die abschließende Szene eine Dauer von 12 Minuten, 7 der vorangehenden Segmente (Szene 1-6 und der Psalm) sind je genau 7 Minuten lang, und das Interludium fügt 2 weitere Minuten hinzu. Der Prolog soll insgesamt 21 (= 3 x 7) Minuten in Anspruch nehmen: 5 Minuten, in denen Gruppen schweigend Weihrauch schwenkender Mönche durchs Auditorium gehen, 15 Minuten, während der je 3 Gruppen weiblicher und männlicher Chorsänger vielfache Wiederholungen der prophetischen Verse rezitieren, und zum Schluss 1 Minute absoluter Stille. Das “Credo” bildet den Abschluss mit ganzen 46 Minuten rein statischer Musik. Das Verhältnis des die Offenbarung nachspielenden Teiles (“Johannes’ Vision” ohne den alttestamentlichen Prolog) zum “Credo”, das als Schafers Vision des neuen Jerusalem verstanden werden kann, kommt mit 63 : 46 Minuten der Ratio 4:3 nahe, jener Proportion, die auf allen Ebenen der Komposition strukturbildend wirkt.

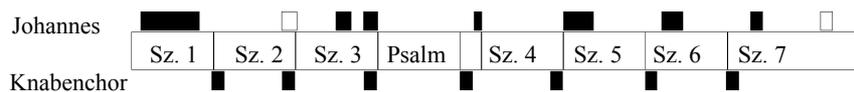
Den Prolog bestimmen 7 Gruppen von Darstellern: 4 männliche und 3 weibliche. Darunter sind 3 Gruppen, die Verse aus Jesaja rezitieren, in denen vom furchtbaren, endzeitlichen “Tag des Herrn” die Rede ist; die 3 anderen erinnern an Joels Weissagungen des an diesem Tag zu erwartenden Elends und der Zerstörung, während die siebte Gruppe nur den schweigend verschwenkten Weihrauch beiträgt.

Auch für die Offenbarungsgeschichte erfindet Schafer viel Siebenfaches: Es gibt 7 Hauptdarsteller, 7 Nebenrollen oder -gruppen, 7 chorische Rollen und 7 Instrumentalgruppen. Vielfach stehen sich auch hier Unterteilungen von 3 und 4 gegenüber. Unter den Hauptdarstellern sind drei (Johannes, der Erzengel Michael und der Antichrist), die in der Partitur als “Klangpoeten” bezeichnet und mit individuellen, ausdrucksgrafisch und nicht in Notensystemen notierten Deklamationen betraut sind; die anderen vier verkörpern die “Lebewesen” des himmlischen Hofes und äußern sich nur als Quartett.

Die sieben Darsteller oder Gruppen in Nebenrollen lassen sich unter verschiedenen Gesichtspunkten jeweils anders als 3 : 3 : 1 gegenüberstellen: Man kann sie als drei Tänzer, drei Mimen und eine ungewöhnliche Sängerin beschreiben oder, von einem anderen Blickwinkel aus, als drei vor allem bildlich Erscheinende, drei vor allem durch Bewegung und mit dieser verbundene Geräusche Gekennzeichnete, und eine ganz durch Sprache und formelhaften Gesang Charakterisierte. Die visuell Definierten (eine Mimin als die schwangere Frau, eine Bauchtänzerin als die Hure Babylons und ein statisch Wirkender als der kosmische Christus) werden mittels Videotechnik als "lebende Ikonen" an die Auditoriumswände projiziert; zu den kinetisch Definierten gehören die Reiter mit dem Klang ihrer galoppierendem Hufe, die unter Zischen und Schwirren herumschwärmenden Heuschrecken, und die sieben Engel mit ihren laut schwingenden Flügeln; die verbal Definierte schließlich ist eine alte Frau, die das Schicksal Babylons beklagt. Unter den von Chören übernommenen Rollen sind ein Sprechchor (die Verlorenen), ein Knabenchor (die himmlischen Heerscharen), zwei gemischte Chöre (die Geretteten), ein Frauenchor (die Klagenden), und ein zweifach eingesetzter Männerchor, der in weißen Roben die Presbyter und in schwarzen Lumpen die Märtyrer verkörpert. Die Begleitung umfasst ebenfalls sieben Gruppen: [1] hohe Holzbläser (Blockflöten, Flöten, Piccolos sowie Klarinetten), [2] Blechbläser (unter Hervorhebung der tiefen Register), [3] eine Gruppe arabischer Instrumente zur Begleitung des Bauchtanzes, [4] traditionelles Schlagzeug mit Trommeln, Xylophon, Gongs und Tamtam, [5] Orgel, [6] vom Tonband eingespielte Klänge (Meereswellen in Szene 1, Kirchenglocken in Szene 6), und [7] zwölf von den Spielern selbst nach Anleitung des Komponisten anzufertigende 'Instrumente' mit höchst ungewöhnlicher Klangerzeugung.

Auch die beiden das ganze Werk durchziehenden vokalen Äußerungen, die Worte des Sehers und die himmlischen Liturgien, erklingen in Siebenergruppen. Die 7 Seligpreisungen der Offenbarung, die der Knabenchor in ihrer lateinischen Fassung singt (vgl. die schwarzen Blöcke in der untersten Zeile der Abbildung 11), sind ihrer Zahl nach im Text vorgegeben. Doch auch Johannes berichtet hier in genau 7 Wortmeldungen von seinen Eindrücken (vgl. die schwarzen Blöcke in der obersten Zeile); an zwei weiteren Stellen betet er (dargestellt durch graue Blöcke). Die beiden siebenfachen, in ihrer Haltung stark kontrastierenden Komponenten verteilen sich über die gesamte Bühnenhandlung, wobei die himmlischen Stimmen ebenso regelmäßig in ihrer Verteilung wie gelassen in ihrem Ton sind, ganz im Gegensatz zu denen des erregt unregelmäßigen Johannes.

ABBILDUNG 11: Schafer, *Apocalypsis*, Gottesschau und Seligpreisung in "Johannes' Vision"



Der in die Offenbarungshandlung eingeschobene, als Dankeshymne der Geretteten rekontextualisierte alttestamentliche Text von Psalm 148 sprach den Komponisten sicher nicht zuletzt an, weil er das in der Johannesvision erwähnte Böse einbezieht (vgl. Psalm 148:7 "Lobet den Herrn, ihr auf der Erde, ihr Seeungeheuer und all ihr Tiefen") – insbesondere, da in der von Schafer benutzten englischen Version die "Seeungeheuer" als "Drachen" wiedergegeben sind. Die gemischten Chöre der "Geretteten", gegen Schluss vom Frauenchor verstärkt, sind hier ausschließlich von 21 betont "irdischen" Geräuschen begleitet. Dazu gehören die Klänge ungestimmter Instrumente (Maracas, Holzblöcke, Claves, Guiro, Baststrommeln, Tomtoms, Bongos, Tambourin, Schellenbaum, Handgelenkglöckchen, Tamtam, Gongs, hängendes Becken, Triangel, Ratsche, Rassel und Trillerpfeife) sowie vier von den Chorsängern selbst produzierte, in präziser Rhythmik eingesetzte Körpergeräusche: Fingerschnalzen, Händeklatschen, Schenkelschlagen und Fußstampfen. Unter dem Eindruck dieser untraditionellen Geräusche wird der Psalm mit seinem heeren Lobpreis der Größe und Güte Gottes zu einem der Elemente des Werkes, die das traditionelle Gottesbild des biblischen Textes musikalisch hinterfragen.

Das abschließende gewaltige "Credo" besteht aus 12 Abschnitten von insgesamt 42 Minuten Dauer sowie einem 4minütigen Epilog. Es wird von 12 rund um das Auditorium aufgestellten gemischten Chören, deren Kleider die Farben der 12 Edelsteine des himmlischen Jerusalem haben, im 12- bis 36stimmigen, nur von Kirchenglocken begleiteten Satz gesungen. Die 12 Abschnitte beginnen leise und beschreiben ein ganz allmähliches, aufgrund seiner Ausdehnung mächtiges crescendo. Jeder Abschnitt besteht aus einer kurzen, einstimmigen Beschwörung Gottes, der als Erwiderung eine polyphone gesetzte Ausführung über einen Glaubensartikel folgt. Die Beschwörung Gottes lautet zwölfmal identisch: "Gott der Herr ist das Universum"; die Erwiderungen erläutern verschiedene Aspekte der Unendlichkeit und bezeugen einen abstrakten Pantheismus: Gott ist alles, alles ist Gott. Die Attribute des Universums sind zugleich Attribute Gottes: "Das Universum ist alles, was existiert. Das Universum ist unendlich in seiner Ausdehnung, statisch in der Zeit. Das Universum bewegt sich nicht, denn es gibt keinen

Ort, wo es nicht schon ist. Das Universum erschafft sich nicht selbst, denn es ist bereits ganz und gar Sein. Das Universum ist nicht korrumpierbar, denn es gibt nichts, in das es sich wandeln könnte.”

Schafer überträgt diese Aussagen auf die musikalische Form. Jedem der 12 Abschnitte liegt ein Zentralton zugrunde. Diese bewegen sich um den Quintenzirkel, bis der Epilog triumphierend den Kreis schließt. Dabei beschreibt der Klang der Sänger eine Kreisbahn um das Auditorium herum, indem die Beschwörung von den Stimmen des Sopran, Alt, Tenor oder Bass aus jeweils sechs im Uhrzeigersinn verschobenen Chören übernommen wird:

ABBILDUNG 12: *Apocalypsis*, vollkommene Kreisbewegungen im “Credo”

Abschnitt	1	2	3	4	5	6	
Tonzentrum	c	g	d	a	e	h	
Spieldauer	3'30"	3'30"	3'30"	3'30"	3'30"	3'30"	
	7 Min.		7 Min.		7 Min.		
Chöre in der Beschwörung	1-6	2-7	3-8	4-9	5-10	6-12	
Abschnitt	7	8	9	10	11	12	Epilog
Tonzentrum	fis	cis	as	es	b	f	c
Spieldauer	3'50"	3'50"	4'00"	2'20"	3'30"	3'30"	4'00"
	14 Min.				7 Min.		
Chöre in Beschwörung	7-12	8-12 + 1	9-12 + 1-2	10-12 + 1-3	11-12 + 1-4	1-12	1-12

Jede Beschwörung beschreibt eine absteigende Linie, die allerdings in den letzten Abschnitten reich verziert und dadurch beinahe verschleiert klingt (Bsp. 16); jede ‘Erwiderung’ setzt der Beschwörung einen Aufstieg durch dieselbe Tonreihe entgegen (Bsp. 17).

BEISPIEL 16: Murray Schafer, *Apocalypsis*, Beschwörung Gottes im “Credo”

Beschwörung 1: Lord God is U - ni-verse

Beschwörung 12: Lord _____ God (...)

BEISPIEL 17: *Apocalypsis*, Erklärungen zu Gottes Unendlichkeit

Erwiderung I: U - - - u - - - u - - - -

ni - - - - - verse is all all all

that - - - - - ex - - - - - ists. - - -

Die in diesem “Credo” hymnisch gepriesene Gottheit hat nichts gemein mit dem anthropomorph geschilderten, Gehorsam verlangenden, Rache übenden Gott des Alten Testaments und der Offenbarung. Dies ist vielmehr der Gott der mystischen Erfahrung, in der der suchende Mensch sich selbst und all seine Hoffnungen auf tröstende, liebende oder auch nur strafende Zuwendung aufgibt. Allumfassend und sich selbst genug, scheint dieser Gott weder menschlicher Anbetung noch – letztlich – eines Christus zu bedürfen.

Das Spiel vom letzten Richter Christus ist also eingebettet in ein aus den vorchristlichen Texten im Prolog, dem endzeitlich eingebundenen Psalm und dem quasi post-christlichen “Credo” gebildetes Dreigespann. Es unterscheidet sich musikalisch und szenisch vom Prolog, der ohne Musik nur deklamatorisch gesprochen wird, vom Psalm, dessen Begleitung geräuschhaft ist und vokale Äußerungen von Rufen und Aufschreien bis zu harmonischem Singen umfasst, vom “Credo”, das gesungen und von nachhallendem Glockenklang begleitet als quasi ‘absolute Musik’ ertönt – und von allen dreien, insofern sie nicht szenisch verwirklicht sind.

Die endzeitlichen Strafen als Horrortrip fürs Publikum

Die sieben auf den Offenbarungstext gründenden Szenen sind ihrerseits sehr unterschiedlich in ihrer klanglichen und dramatischen Intensität. Drei sind der Darstellung der Unheilserfahrungen, Katastrophen und Plagen vorbehalten; sie wirken vor allem auf theatralische Weise. Musik ist hier erfahrbar als das, was Schafer in vielen seiner pädagogischen Schriften als “sound organized with a musical intent” – mit musikalischer Absicht organisierten Klang – beschrieben hat. Der Einfallsreichtum, mit dem der

Komponist, alle visuellen und kinetischen Facetten selbst integrierend, diese Ereignisse hinsichtlich Regie, Bühnenbild und Klangkulisse verwirklicht, ist beeindruckend.

So öffnen sich die sieben biblischen Siegel als riesengroße Banner jeweils mit mächtigem Getöse vom Schnürboden herab über die ganze Höhe der Bühne, bis sie den im Bühnenhintergrund tagenden "himmlischen Hof", an den der Seher Johannes gerade gerufen wurde, vollkommen verdecken. Beim Entfalten der ersten 4 Siegel erklingen zudem verschiedene intensive Manifestationen des biblischen "Komm!" Der mit Hilfe eines Mikrophons von allen Seiten des Auditoriums gleichzeitig tönende Erzengel Michael schreit das Wort zuerst, langgezogen und andere anstachelnd (Schafer fordert seinen Klangpoeten hier auf zu "brüllen"). Ihm folgen zunächst die dabei plötzlich aufspringenden zwei gemischten Chöre und der Sprechchor, die vielstimmig ebenfalls "brüllen", dann der langanhaltend im höchsten Register schreiende Knabenchor. Das menschlich-unmenschliche Gebrüll wird bekräftigt durch einen Ausbruch auf dem Donnerblech und die frenetischen Rhythmen der Steeldrums.

Der kumulierte Lärm bringt jeweils einen der (von Tänzern gespielten) apokalyptischen Reiter auf die Bühne, der dann in wilder Wut auf die Chorsänger zusprengt. Diese fliehen voller Panik ins Publikum und unter dem Ansturm jedes weiteren Reiters immer tiefer in die hinteren Reihen des Auditoriums. Der zeitliche Abstand zwischen diesen Schreckensereignissen ist genau bestimmt: Das erste Siegel öffnet sich genau 12 Sekunden nach Beginn der dritten Szene, die weiteren nach jeweils genau 36 Sekunden. Nach dem Öffnen des fünften Siegels verlangt der Männerchor der Märtyrer in hektischen polyrhythmischen Ausrufen zu wissen, wieviel länger Gott noch zu warten beabsichtigt, bis er sie rächt, und die Bässe der gemischten Chöre wiederholen die Frage vierteltönig klagend "im Register tibetischer Mönche".

Nachdem genau in der Mitte der Szene das sechste Siegelbanner gefallen ist, gebietet der Erzengel kurzen Einhalt, damit eine von ihm eingesetzte Heerschar niederer Engel die Erwählten vor dem siebten Unheil schützend zeichnen kann. Dieser Vorgang des erwählenden Zeichnens, der den Sprechchor der "Verlorenen" mit Schreckensgeheul in den hintersten Bereich des Auditoriums fliehen lässt, wird klanglich eindrucksvoll begleitet: Sieben Paare riesiger "Engelsflügel", nach Schafers Anweisung aus Dachpappe zugeschnitten und an den Säulen des Auditoriums über den Köpfen des Publikums befestigt, werden in Bewegung gesetzt und schwingen nun laut und bedrohlich. – Wie die erste der dramatischen Szenen endet auch diese

kontrastierend mit einer vom unbegleiteten Knabenchor gesungenen einminütigen Seligpreisung.

In der auf den Psalm folgenden vierten Szene, die den sieben Posaunenengeln mit ihren drastischen Sühnerufen gewidmet ist, gibt es weitere theatralische Effekte; doch geht diesen zunächst Musik der traditionelleren Art – mit bestimmbarer Tonhöhe, Rhythmik und Klangfarbe – voraus. Auch hier jedoch ist die sprachliche Äußerung auf ein Minimum beschränkt. Jedes der Signale wird von Posaunen im unisono mit dem Tubaregister der Orgel sowie sieben auf einen Amboss schlagenden Hämmern ausgeführt. Diese Attacken erklingen wieder im Abstand von je 36 Sekunden, wobei jeder Klang 12 Sekunden nachschwingen soll. Zudem wird der Ton jedes Posaunenstoßes auch im Gesang aufgegriffen: Sechs Chorgruppen errichten in gestaffelten Einsätzen eine polyphone Textur zu dem Text: “Wehe — Wehe den Erdenbewohnern,” wobei die langgezogene Note des ersten “Wehe” wieder gewaltig anschwillt und das kurze zweite “Wehe” durch einen Schlag der Bambusglocken unterstrichen wird.

Kaum haben sich die insgesamt gut zweihundert an diesen Weherufen beteiligten Sänger auf dreizehn Stimmen verteilt, da bricht alle geregelte Musik ab – auf die Sekunde genau in dem Augenblick, als der sechste Posaunenstoß erwartet wird. Der aber bleibt aus. Stattdessen erscheint eine Schar mit strähnigem Haar, Vampirzähnen, Schuppenkörpern und Skorpion-schwänzen recht scheußlich aussehender Heuschrecken-Tänzer. Sie schwirren durch das Auditorium, wobei sie Geräusche ausstoßen, die dem allzu nahen Premierenpublikum angeblich die Haare zu Berge stehen ließen. (Da es sich dabei um eine Komponente der Musik Schafers handelt, sind diese Geräusche natürlich genau koordiniert mit dem in immer kürzeren Abständen erklingenden “tschk” der vereinten Chorsänger.) Eine Kadenz der Orgel und Blechblasinstrumente vertreibt schließlich die Plagegeister und bereitet den lange verzögerten sechsten Posaunenstoß vor, der seinerseits sieben Donnerschläge und erneute Schreie der vereinten Chorsänger auslöst. Für die letzte Minute allerdings erklingt wieder der tröstliche Kontrast einer Seligpreisung im unbegleiteten Knabenchor.

Der dritte Ausbruch siebenfacher apokalyptischer Strafe fällt in die vorletzte Szene, die “Vision vom Ende”. Zunächst erklingen erneut von Amboss-Schlägen begleitete Wehe-Rufe der über zweihundert Chorsänger, gefolgt von einer wütenden Pedalkadenz der Orgel, in die hinein der Erzengel Michael den Fall Babylons verkündet. Der Knabenchor vertreibt zwar mit einer erneuten Seligpreisung die Weherufe und besänftigt die Orgel, doch der Seher Johannes erblickt den Reiter auf dem weißen Pferd,

den er als "König der Könige, Herr der Herren" begrüßt. Das vom Tonband eingespielte Geläute der "Salvator mundi"-Glocke aus dem Salzburger Dom bestätigt die symbolische Gegenwart des Heilands, und die "Geretteten" führen Johannes' Worte machtvoll crescendierend weiter.

Diese feierliche Stimmung wird jedoch mit erschreckender Gewalt durchbrochen, als sich die erste Schale des göttlichen Zornes entleert. Schafer beschreibt die Vorrichtungen, die er dafür verwendet sehen möchte, als sieben Eimer voller Nägel, Bolzen, Nieten und anderer metallischer Objekte, die aus großer Höhe auf riesige, hallende Zinnteller geschüttet werden. Zwar gibt er nicht an, wo genau im Auditorium diese Eimer mit den darunter hängenden Tellern angebracht werden sollen (ausnahmsweise enthält die Partitur an dieser Stelle nicht die sonst übliche Miniaturskizze zur Ortung der dramatischen Ereignisse), doch befindet sich das Publikum ganz sicher entweder direkt unter oder zumindest in der Nähe dieser bestürzenden Geräuschausbrüche und dürfte entsprechend erschreckt zusammenfahren. Allerdings kann ein aufmerksamer Zuhörer, nun schon vertraut mit Schafers Kompositionsweise, die nach jeweils 36 Sekunden erfolgenden weiteren Zornes-Ausschüttungen dann voraussehen. Da diese bei gleichbleibender Intensität daher zunehmend weniger erschütternd wirken, kehrt sich hier ironischerweise der in der entsprechenden Passage der Johannes-Offenbarung vermittelte Steigerungseffekt von einer Plage zur nächsten um.

Szenisch jedoch löst jede Explosion allerlei Ereignisse aus: Die "Verlorenen" heulen frenetisch und rennen laut zähneknirschend durchs Auditorium, Videos werfen Bilder von Zerstörung an die Wände, blendendes Scheinwerferlicht dringt von außen durch die Fenster des Auditoriums ein (oder scheint plötzlich aus ähnlich der realen Welt angehörnden, im Theatergeschehen unerwartbaren Ecken auf), die vier Lebewesen preisen laut rufend den gerechten Gott, der Frauenchor stößt in immer kürzer werdenden Abständen schreckliche Schreie aus, die riesigen Engelsflügel schlagen erneut und erzeugen viel Wind und Lärm (während weiterhin aus allen Lautsprechern das Geläut der Domglocke dröhnt), und das Publikum glaubt sich zweifellos im Pandämonium.

Nach der sechsten Explosion entsteht eine kurze dramatische Pause, während der ein leiser Trommelwirbel die Spannung erhöht und die schon vorher blass sichtbare "lebende Ikone Christi" immer heller an der Auditoriumswand aufscheint. Vier plötzlich ausbrechende instrumentale crescendi führen zur siebten Zorneschalenausschüttung, worauf die "Verlorenen" in Panik aus dem Auditorium rennen.

Visionen von Christ und Antichrist

Die drei oben beschriebenen Szenen extravaganten Spektakels, bei denen sich manche Theaterbesucher momentan sogar physisch bedroht fühlen mögen, erhalten ihre Berechtigung sowie auch ihre besondere Aussagekraft durch die sie umgebenden Szenen, in denen nicht das Mit- und Nach-Erleben, sondern das Anhören einer Schilderung im Vordergrund steht. In Hinblick auf die dramatische Verwirklichung nehmen diese eine Mittelstellung ein zwischen den das Auditorium einbeziehenden wilden Ereignissen und der schaustellerischen Statik in Prolog, Psalm und Credo: Zwei Szenen (1 und 5) zeigen Aktion, die sich aber auf die Bühne beschränkt; zwei andere (2 und 7) sind fast ganz statisch und unterscheiden sich nur durch Kostüm und Kulisse von nicht-dramatischer Darstellung.

Schafer hat die beiden Szenen, die Johannes' visionäre Entrückung auf die Bühne bringen, als komplementäre Bilder der Vollkommenheit entworfen: Alles, was mit menschlichem Streben und Glauben, aber auch mit menschlichem Irrtum und Versagen verbunden ist, verwirklicht sich als Mannigfaltiges der mystischen Zahl SIEBEN; alles, was die Vollkommenheit Gottes betrifft, ist in Form palindromischer Anordnungen auf der Grundlage der Zahl ZWÖLF dargestellt. In Szene 1 erklingt Johannes' einleitende Vision dessen, "der war und ist und kommen wird", vor einem Klanghintergrund, den 12 Gruppen wie einen musikalischen Teppich weben – aus Strängen, die die "Siebenfältigkeit" in jeder möglichen Dimension ausloten. Die je sechs Instrumental- und Gesangsgruppen wirken dabei wie über einen Klangraum verteilt, der als Kontinuum vom Bestimmten zum Unbestimmten und vom Verkörperten zum Körperlosen beschrieben werden könnte: Das Spektrum reicht vom Klang brechender Wellen und den Rhythmen von 7 Tamtams zu Orgelklängen, 7 hohen Holzbläsern, 7 Blechbläsern und 7 Xylophonen; von der Rezitation des Johannes auf dem Grundton *f* über die rhythmisierte Deklamation des Sprechchors und das monotone Singen des Märtyrerchors bis zu den extravaganten Konturen, mit denen der Frauenchor von "Alpha und Omega" singt, den aufwärts schwingenden glissandi in den oberen und den vielfach modifizierten Vokalen in den unteren Stimmen des gemischten Chores. Sieben dieser zwölf Gruppen (die Holz- und Blechbläser, Tamtams, Xylophone, die Märtyrer, der Sprechchor und die übrigen Männerstimmen) präsentieren Material, das in Hinblick auf einen von sieben Parametern zahlenmäßig genau geordnet ist. Die Parameter sind: Tempo, Puls, Länge der Passage, interne Abwechslung der Rhythmen, Anzahl der rhythmischen Einheiten einer Klanggruppe, Anzahl der Vokallaute und Anzahl der Silben

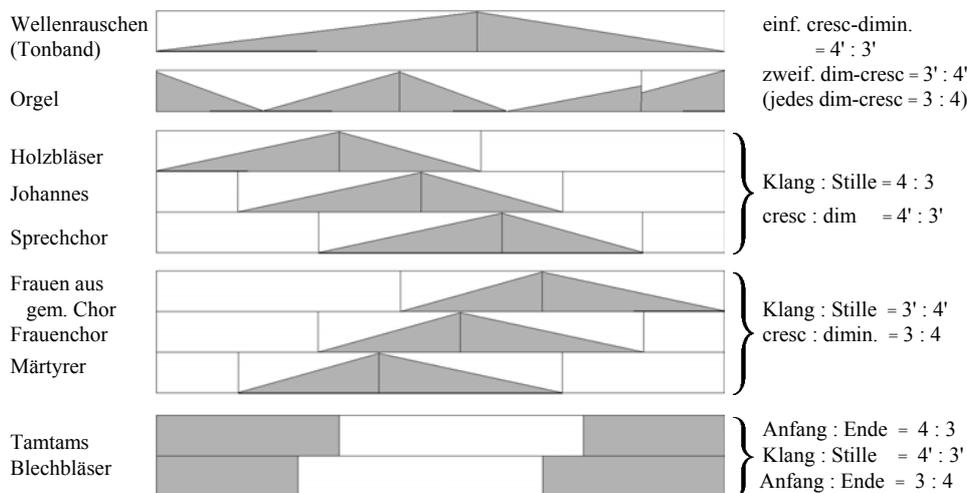
in einem Satz. Dabei richtet sich die Ordnung stets an der Zahl 7 und ihren Bestandteilen 3 und 4 aus. Doch besticht dieses vielschichtige Spiel, da es von keinem menschlichen Ohr erfasst werden kann, allenfalls beim Lesen der Partitur.

Einprägsamer für den Höreindruck sind zwei zusätzliche Manifestationen der Zahl 7: die tonale Ordnung anhand einer 7tönigen Skala auf *f*, dem Grundton von "Johannes' Vision" (diese Skala wird natürlich in 7facher Form klanglich verwirklicht), und das intuitiv erfassbare Verhältnis von Klang zu Stille sowie von großflächig anschwellender zu großflächig ab-schwellender Tonstärke.

BEISPIEL 18: *Apocalypsis*, die heptatonische (7tönige) Skala



Abbildung 13: *Apocalypsis*, Szene 1, Proportionen in der SIEBEN



Die Musik suggeriert hier die Welt vor dem eigentlichen Beginn der Offenbarung. Die Meereswellen, die hier rauschend und, auf dem Höhepunkt von Johannes' Ekstase, krachend zu hören sind, laden das Publikum an einen spezifischen irdischen Ort – die Insel, auf der dem Seher die endzeitliche Vision zuteil wird; diese erscheint somit dem symbolischen Himmelsraum der folgenden Szenen gegenübergestellt. Wie das alle Ebenen einbeziehende

Spiel mit der Zahl 7 zeigt, ist diese Welt scheinbar in sich vollkommen. Es mag daher kaum überraschen, dass die Mitglieder des Sprechchores – später als “die Verlorenen” entlarvt – Johannes mehr als andere Gruppen drängen, “den Leuten zu erzählen, was ist und was noch kommen wird”. Zwar schrecken sie beim Anblick des kosmischen Christus, der während der zweiten Szenenhälfte als “lebende Ikone” sichtbar ist, geblendet zurück, doch hält sie dies nicht davon ab, ihre Wissbegierde mit “Fürchtet-euch-nicht!”-Rufen zu untermauern.

Szene 2 ist in beinahe jeder Hinsicht das Gegenstück der ersten. Das Chaos irdischer Hektik ist verebzt, und es herrscht reinste Gelassenheit. Nur von einer Sanctus-Glocke begleitet singt der Knabenchor seine erste Seligpreisung, wobei er eine hexatonische (6tönige) Skala errichtet, die den Grundton *f* mit all den Tönen ergänzt, die in der heptatonischen (7tönigen) Skala der vorangegangenen Szene ausgespart blieben.

BEISPIEL 19: *Apocalypsis*, himmlische Seligpreisung und Hexatonik

Be - a - ti - -, be-a - ti - -, qui ad cae-nam nup-ti-a-rum a - - gni
 vo-ca - - ti - -, vo-ca - ti sunt

Bezeichnenderweise verschiebt Schafer die erste Seligpreisung des biblischen Textes (“Selig, wer diese prophetischen Worte vorliest und wer sie hört und wer sich an das hält, was geschrieben ist; denn die Zeit ist nahe”) zugunsten von “Selig, wer zum Hochzeitsmahl des Lammes eingeladen” aus dem 19. Kapitel. Indem er den Hinweis auf die zur heiligen Hochzeit Geladenen vorzieht, präsentiert er die in der Bühnenhandlung folgenden Ereignisse als bereits vollzogen. Schafers himmlische Heerscharen begleiten das erst allmählich wachsende Verständnis des Sehers nicht mit nostalgischer Erinnerung ans Paradies und hoffnungsvoller Erwartung auf die ewige Seligkeit, sondern erscheinen von Anbeginn allwissend. In ihrem Reich herrscht Vollkommenheit und Vollendung: Die Presbyter preisen den Herrn und die Geretteten knien bereits vor Gottes Thron, wobei beide Chöre sich der vom Knabenchor eingeführten hexatonischen Skala bedienen. Die himmlische Seligpreisung wird vervollständigt durch die vier “Lebewesen”, die in lang gezogenen, elektronisch verstärkten Rufen unbestimmter Tonhöhe ihr

“Geistfängern” verursachten crescendo, erfassen die Scheinwerfer den Erzengel Michael, der mit mächtig schallender Stimme fragt: “Wer ist würdig, die Buchrolle zu öffnen und ihre sieben Siegel zu lösen?” Die vier Lebewesen beantworten die Frage schon, bevor sie ganz erklingen ist: “Das Lamm wird die Buchrolle öffnen, das Lamm, das als Lösegeld gegeben wurde für die Menschheit, wird die Siegel erbrechen und das Schicksal der Welt offenbaren.” Dieser erzählerische Beitrag zu einem ansonsten statischen Tableau, vorgetragen in einem Sprechgesang unbestimmter Tonhöhe, der die Sprecher als nicht-menschlich ausweisen soll (Schafer bedeutet den Darstellern der “Lebewesen” sogar, sie sollten ihre Vokale so ausdehnen, dass sie wie “weit entferntes Wolfsgeheul” klingen), bildet das Gegenstück zu Johannes’ Deklamation in Szene 1, und die plötzlich beleuchtete Gestalt des Erzengels Michael korrespondiert mit dem projizierten Bild des kosmischen Christus in der zweiten Hälfte der 1. Szene.

Die beiden verbleibenden Szenen, die das Böse (5) und dessen Überwindung (7) betreffen, greifen etliche der soeben beschriebenen Elemente auf. Besonders interessant scheinen die beiden arabischen Komponenten – von denen die eine das verkommene Babylon porträtiert, die andere die Klage über die inzwischen versunkene Stadt – sowie das zweideutige Spiel mit der Zahl SECHS. Nachdem der Seher Johannes, aufgestachelt durch Michaels wiederholten Aufruf: “Weissage!”, den Drachen beschrieben hat sowie seine Niederlage unter den Händen der himmlischen Armee und sein Wiederauftauchen als Meerestier, spricht der Usurpator selbst. Anders als sein Vorbild in der Offenbarung (dessen Taten geschildert werden, den man jedoch nie selbst sprechen hört) legt es Schafers Antichrist darauf an, mit Eloquenz zu beeindrucken. SECHSMAL begrüßt seine mit einer Art Reporter-Mikrophon verstärkte Stimme die verzückten Zuschauer auf der Bühne als “Erdenbewohner!”, wobei er erklärt, Gott sei tot, Patriotismus glorreich, technologisch bestimmtes Großstadtleben schön, Kultur und Gutherzigkeit gefährlich, der Computer als Gehirnersatz praktisch und Faulheit herrlich. Sechsmal unterstreichen 6 Trommler, die wie der fanatische Redner in Militäruniformen gekleidet sind, die anstachelnde Ansprache mit 6schlägigen Gesten. 6-6-6 – man erinnert sich – ist die Zahl des “Tieres” in der Offenbarung. Die “Verlorenen”, die hier in grotesk moderner Kleidung auftreten, machen Blitzlichtaufnahmen und preisen die Wonnen der Gegenwart, während die Hure Babylon, projiziert als “lebende Ikone”, die zechende Menge mit einem unzünftigen Bauchtanz begeistert.

Szene 7 beginnt mit einer erneuten Seligpreisung, um dann auf die beiden Inkarnationen des Bösen, den Antichrist und die Hure, einzugehen. In sechs

halbminütigen Phrasen singt eine alte Frau sechs Permutationen eines auf sechs Wörter reduzierten einfachen Satzes (“Babylon [ist] zerstört, nun ist alles verloren”):

fallen ∩ Babylon, ∩ now ∩ all ∩ is ∩ lost
 Babylon ∩ is ∩ fallen, ∩ now ∩ all ∩ lost
 now ∩ is ∩ all ∩ lost, ∩ Babylon ∩ fallen
 lost ∩ is ∩ Babylon, ∩ all ∩ fallen ∩ now
 now ∩ all ∩ Babylon ∩ is ∩ lost, ∩ fallen
 fallen ∩ is ∩ all ∩ Babylon, ∩ now ∩ lost

Jedes der 6 Wörter des Satzes ist mit einem “musikalischen Ideogramm” gepaart, so dass die seltsam stammelnde Totenklage melodisch als immer neue Anordnung in sich abgeschlossener Ein-Wort-Melismen erklingt. Dieses mit musikalischen Mitteln erzeugte Bild der Zerrissenheit erscheint wesentlich wirkungsvoller als das Schreckensgetöse aus der Szene des göttlichen Zorns. Interessanterweise wirkt auch das zerstörte Babylon noch als materielle Entsprechung des Antichrist: Selbst aus seinen Ruinen klingt das mysteriöse 6-6-6.

Während der Anfang der letzten Szene der dramatisierten Apokalypse die in Szene 5 dargestellten Ereignisse ergänzt, schlägt der Rest der Szene eine Brücke zurück zur himmlischen Seligkeit der Szene 2. Drei langgezogene, vielstimmig an- und abschwellige Halleluja-Rufe der “Geretteten” gehen über in die regelmäßigen, leisen Schläge von sechs großen Gongs, denen sich die gemischten, Männer- und Frauenchöre in sechs Gruppen summend als menschlicher Echoeffekt anschließen, um auf diese Weise ihrem Dank für die Vernichtung des Bösen wortlos Ausdruck zu geben. Nachdem die vier “Lebewesen” verkündet haben, dass das jüngste Gericht nun vollzogen ist, verlassen die Chöre einer nach dem anderen die nicht nach westlichen Skalen gestimmten Töne der Gongs, um mit erneutem Halleluja und dem “Veni Iesu” des Knabenchors die 7tönige Skala auf dem Grundton *f* neu zu errichten. Bald folgt ‘alle Welt’ den himmlischen Heerscharen in einer gemeinsamen Anrufung des kosmischen Christus. Dabei sublimiert sich der Klang zunehmend, bis das abschließende vielchorische “Come!” auf einem langen, einstimmigen *f* verklingt.

Die Christusbilder der beiden Offenbarungsoptern

Wolfgang von Schweinitz legt seine musikdramatische Interpretation der Offenbarung des Johannes so an, dass die Christusfigur "X" als stets gegenwärtig empfunden werden kann. Christus ist Stellvertreter Gottes; er singt nicht nur alle jene Worte, die der biblische Text ihm in indirekter Rede zuweist, sondern auch die in wörtlicher Rede gehaltene Selbstdefinition des Gottvaters. Er ist es, der mit den Worten "Dies ist die Offenbarung" die eröffnende Erklärung gibt und damit das ganze nachfolgende Erlebnis des Sehers von Patmos unter seine Regie zu stellen scheint. In direkter Rede trägt er Johannes ausdrücklich auf, alles, was er sehen wird, aufzuschreiben und an die Gemeinden in Vorderasien zu schicken. Er spricht Johannes beruhigend zu und begleitet ihn als Führer durch die erschütternden Visionen; ebenso liebevoll begegnet er später seinen zwei Zeugen. Inmitten der von Gottes Zorn über die Menschheit ausgegossenen Strafen singt er von der immer noch möglichen Umkehr. Er kündigt sein letztes Kommen als etwas an, das von seiner jetzigen Anwesenheit unterschieden ist, das noch – wenn auch bald – bevorsteht, und nötigt die Menschen, dies zu bedenken. Um ihrer selbst willen liegt es ihm am Herzen, sie vorbereitet zu finden. Sein tiefer Bass unterstützt die Stimmen der beiden Johannes-Inkarnationen für das an ihn zu richtende, erwartungsvolle "Komm" und auch für das abschließende "Amen". Über seine Bühnenpräsenz hinaus ist dieser Christus musikalisch gegenwärtig durch sein charakteristisches Thema und durch sein musikalisches Identitätsymbol, die dreidimensionale Spiegelung.

Schafers Librettobearbeitung schafft ganz andere Ausgangsbedingungen. Da es in *Apocalypsis* keine Briefe gibt, entsteht schon gleich zu Beginn der Eindruck, keine Warnung sei nötig und keine Reue oder Sühne möglich. Damit rückt Schafer seine *Apocalypsis* in einen von der Prädestinations-theologie bestimmten Interpretationsrahmen. Als Johannes der Versiegelung der 144.000 zusieht, deutet er sie mit Worten, die die Geretteten zu "Auserwählten" erklären, während für die Verlorenen nicht nur ihre verdiente Strafe, sondern schon ihre ursprüngliche Verdorbenheit vorbestimmt scheint. Da bei Schafer das Ausgießen der Schalen des göttlichen Zornes *nach* dem Erscheinen Christi auf dem weißen Pferd geschieht, fällt das, was in der Bibel Gottes letzter Versuch ist, die Menschheit zur moralischen Umkehr zu bewegen, hier nicht mehr in die Zeit der Warnung, sondern bereits in die der letzten Strafe. Danach überrascht es dann vielleicht kaum, dass sich Schafers Johannes am Ende der Oper zu den Frommen gesellt und mit ihnen zusammen Christus bittet zu kommen, da *das jüngste Gericht vollendet ist*.

Das Ende von Johannes' Vision fällt also mit dem Ende der Zeit zusammen; folglich kann er die Offenbarung nicht mehr weitergeben. Dies ändert die ursprüngliche Absicht des Textes entscheidend.

Die Interpretation der Offenbarungsgeschichte als etwas, das vorbestimmten Gruppen in vorbestimmter Weise widerfahren wird, weil Gott es so gewollt hat – und nicht als etwas, das denjenigen droht, die es auch nach einer letzten drastischen Warnung versäumen, ihr Leben zu ändern – läßt sich auch in Schafers Musik nachweisen. Dies ist besonders auffällig in den drei Szenen des siebenfachen Horrors. Während die biblische Offenbarung uns die Katastrophen und Plagen in Form von *Beschreibungen* des besorgten Sehers Johannes vor Augen stellt und Schweinitz' Musik sie uns in Form von *Symbolen* nahebringt, die zwar gefühlsmäßig unmittelbarer sind als ein Bericht, aber doch intellektuell verarbeitet werden können, setzt Schafer sein Publikum der *Erfahrung* von Traumata aus. Der dramatische Effekt ist unbezweifelbar; doch bestätigt er den Eindruck, dass die Empfänger der göttlichen Strafe ebenso prädestiniert sind wie die Laster, mit der sie diese verdienen.

Schweinitz' Christus ist ganz Liebe, zum Verzeihen bereit, ohne eigene Bedürfnisse, voller Hoffnung auf die freie Entscheidung des Menschen zu ihm. Schafers Christus ist die Inkarnation eines Gottes, den sich schon die Propheten des Alten Testaments als zornig und auf Strafe bedacht vorgestellt haben, dessen Identität mit dem Universum, wie sie das Glaubensbekenntnis der Geretteten bezeugt, keines Sohnes oder Vermittlers bedarf, und der auch den Menschen des ersten Jahrhunderts nur als "lebende Ikone" erschien.