

Von der Ohnmacht des Erlösers

Wie sähe die westliche Welt Christus – und wie sähe er die Welt – wenn er und seine Jünger im Jahre 2000 zu einem Erinnerungstreffen an das berühmt gewordene Abendessen geladen würden? Dieser Frage gehen der britische Komponist Sir Harrison Birtwistle (*1934) und der kanadische Dichter Robin Blaser (*1925) in ihrer Oper *Das letzte Abendmahl* nach, die sie als gemeinsames Auftragswerk der Deutschen Staatsoper Berlin und der Glyndebourne Opera schrieben und die am 18. April 2000 in Berlin uraufgeführt wurde. Eine vom 'Geist unserer Zeit' ausgesprochene Einladung ruft die Apostel in das Raumzeitliche zurück und macht das Publikum zum Zeugen eines unwahrscheinlichen Augenblicks, in dem der Gründungsmoment der christlichen Glaubensgemeinschaft in das Ende des zweiten Millenniums hineingespiegelt wird.

Die Opernhandlung ist überaus vielgestaltig. Auf der dramatischen Ebene erlebt das Publikum verschiedene Zeitschichten, Individualisierungsgrade und Sprechhaltungen; Libretto und Bühnenbild beziehen durch literarische und visuelle Zitate eine Vielzahl verschiedener Standpunkte ein; und die Musik hinterfragt jede allzu einfache Lesart mit Anspielungen und ungewöhnlichen Hervorhebungen.

Die Dreidimensionalität der Zeit in *The Last Supper*

Blaser hat seinen Text in faszinierender zeitlicher Mehrschichtigkeit angelegt. Da ist zunächst der chronologische, wirklichkeitsnah ungegliederte Handlungsablauf: Ankunft der Jünger, Begrüßung, Austausch von Erinnerungen, Ankunft Jesu, Segnung, kurze Unterhaltung, rituelle Fußwaschung, Abendmahl, Einladung zum Gang in den Olivenhain, Verlassen des Abendmahlszimmers. Diese Abfolge bietet das vordergründige Maß, wobei die Spieldauer von ca. 110 Minuten in etwa mit der Dauer des Dargestellten übereinstimmt. In diese "zwei gemeinsamen Abendstunden in unserer Zeit" sind drei andere Zeitabläufe eingelassen, die sich in Qualität und Ausrichtung deutlich unterscheiden: ein progressiv die Christentumsgeschichte überspannender, ein rückläufiger und ein zyklischer.

Der *progressive* Strang besteht vor allem aus reflektierten Ereignissen, die erst zum Schluss durch einige für die Zukunft befürchtete Geschehnisse ergänzt werden. Die nacheinander eintreffenden Männer erinnern sich an den Beginn ihrer Jüngerschaft, die gemeinsamen Wanderungen mit Jesus, die Ernennung Petri, Jesu Ankündigung seines zweiten Kommens, die Nacht in Gethsemane, das Leiden und die Auferstehung des Gekreuzigten, sowie an ihre späteren missionarischen Tätigkeiten. Zusammen mit dem 'Geist unserer Zeit' reflektieren sie darüber, was die Menschen späterer Jahrhunderte wohl über sie denken mögen, und spekulieren schließlich über den Endzeitauftritt eines bedrückend anthropomorph gedachten "Messias im Panzer".

Die zweite in den Handlungsablauf hineingespiegelte Zeitebene ist *rückläufig*; sie gilt der Legendenbildung. Dreimal wird die Haupthandlung durch eingeschobene *tableaux vivants* unterbrochen, die mit der Sequenz "Die Kreuzigung", "Der Kreuzweg", "Der Verrat" die Geschichte um Jesus von dessen Tod her aufrollen. Birtwistle wünscht sich, dass die auf erhöhter Bühnenebene nachgestellten Bilder den Stil des spanischen Barock-Malers Francisco de Zurbarán wiedergeben. Die essentielle Andersartigkeit der Zeitebene, die diese Tableaux innerhalb der Oper repräsentieren, wird durch eine völlige Veränderung des musikalischen Geschehens unterstrichen: Während Orchester und handelnde Sänger schweigen, erklingt aus den Lautsprechern zu jedem gestellten Bild eine lateinische Motette in der Tonaufnahme eines 18stimmigen *a cappella*-Chores.

Diese als "Visionen" bezeichneten Einschübe sind in mehrfacher Hinsicht zeitlos: Einerseits sind der Kreuzestod Christi, seine vorangehenden Folterqualen sowie der zur Verhaftung führende Verrat – Themen, die von Künstlern aller Jahrhunderte in jedem erdenklichen Stil dargestellt wurden – im christlichen Gedankengut aller Zeiten 'präsent'; andererseits scheint auf der Ebene der Haupthandlung keinerlei Zeit vergangen zu sein, wenn die dreizehn Männer nach Ende der Einblendung ihre Unterhaltung wieder aufnehmen. Die Rückläufigkeit der drei Bilder zeichnet nach, wie sich das gedankliche Gebäude der christlichen Glaubenslehre entwickelt hat. Jede Legende entspringt ja aus dem Kern eines definierenden Ereignisses (oft dem Todesmoment der Hauptfigur) und entwickelt sich dann über die rückblickend als bedeutsam begriffenen, vorausgehenden Geschehnisse bis zu einem paradigmatischen Erklärungsversuch – nicht selten ein Verrat durch hab- oder machtgierige Menschen. Die theologisch interpretierte Erinnerung der Christenheit geht ebenso vor; nicht zufällig stammen die Passionsberichte aus der frühesten, die Kindheit-Jesu-Geschichten dagegen aus der allerletzten Schicht der Evangeliengenese.

Die dritte eingespiegelte Zeitebene ist die des gelebten Rituals; diese ist weder chronologisch noch rückläufig, sondern *zyklisch*. Das Abendmahl als stets erneut zu aktualisierende Erlösungshandlung nimmt hierbei den ersten Platz ein; die rituelle Fußwaschung und verschiedene liturgische Anrufungen sekundieren. Das titelgebende Mahl ist somit nicht nur einmaliges Ziel des dramatisch entfalteten Opernstoffes, sondern zugleich Thema der immer wieder neu-alten Vergegenwärtigung eines symbolischen Vorgangs. Blaser und Birtwistle realisieren die dreifache Natur des an einem bestimmten Donnerstagabend entworfenen, seither für alle Zeiten bestehenden, zugleich aber stets neu zu erlebenden Rituals durch visuelle Anspielungen auf der dramatischen Ebene. Dreimal im Handlungsverlauf evozieren die Männer auf der Bühne das wohl berühmteste Gemälde zu diesem Thema, Leonardo da Vincis *Il cenacolo*. Kaum sind die sich rechtschaffen glaubenden Elf versammelt – den verräterischen Judas erwarten sie nicht – so bauen sie aus einem Fertigsatzkasten einen Tisch, den der Kunstkritiker schnell als eine Nachbildung des von Leonardo gemalten identifiziert. Als Christus später seine Zwölf an diesen Tisch bittet, nötigt er sie durch betonte Platzzuweisung in genau die Sitzordnung, die das Gemälde verewigt. Schließlich erstarren alle 13 Männer, unmittelbar bevor Christus die Bedeutung der Zutate des letzten gemeinsamen Mahles erklärt und damit für die bald entstehende Religionsausübung festschreibt, für einige Minuten in den von Leonardo imaginierten Posen.

Neben den Dimensionen der Zeit zeigt die Oper die Jünger in verschiedenen Dimensionen menschlicher Erfahrung: der sozio-historischen (als Protagonisten ihrer je eigenen Biografien), der existentiellen (als ‘Kinder Gottes’, ‘Menschenfischer’, zur Auferstehung Bestimmte), und schließlich der religiösen (als durch Riten vereinte Mitglieder einer Glaubensgemeinschaft). Die drei dramatisch vermittelten menschlichen Erfahrungen entsprechen den drei Gesichtern der Religion als historische Entfaltung, metaphysische Erfahrung und fromme Praxis.

Die Gäste dieses Mahles, die Jünger und Jesus, sind als Charaktere nur skizziert; einzig Judas erscheint psychologisch differenziert. Doch sind sie eindeutig identifiziert. Weit weniger eindeutig ist die Identität des Soprans, der sie geladen hat. Bereits die Selbstvorstellung “Ich bin der Geist von euch, von unserem Jahrhundert” beinhaltet drei Facetten: Ambivalent gegenüber dem mal als “ihr”, mal als “wir” angeredeten Publikum beleuchtet der Geist nach Art des *choregos* der attischen Tragödie die Opernhandlung in Hinblick auf den moralischen Anspruch und die Tragik des menschlichen Lebens; als Mittler zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen fungiert er/sie

andeutungsweise als personifizierter Heiliger Geist; und schließlich erscheint er/sie für kurze Augenblicke sogar als das, was das von Blaser gewählte englische Wort *ghost* ebenfalls nahelegt: ein Gespenst.

Die dritte Gruppe der dramatisch Handelnden umfasst drei Chöre. Keiner von ihnen ist auch nur vorübergehend personalisiert, und jeder ist in unterschiedlichem Maße von der dramatischen Ebene abgesetzt. Der aus neun Frauenstimmen bestehende *chorus mysticus* ist als einziger auf der Bühne aktiv. Er übernimmt es, die biblischen Zitate – die von den Jüngern ohne viel Zeremoniell ins Gespräch eingeflochtenen Jesusworte sowie die alttestamentlichen Verse, in denen der ‘Geist’ zuweilen reflektiert – durch die Übersetzung ins liturgische Latein zu überhöhen. Dabei kann der *chorus mysticus* als Wiederholung, Antizipation oder sogar der englischen Fassung gegenübergestellter Kontrapunkt erklingen; fast ausnahmslos werden die lateinischen Worte elektronisch verstärkt und verfremdet.

Der ebenfalls aus neun Frauenstimmen gebildete, jedoch vom Tonband eingespielte *chorus resonus* erzielt eine Weitung von Raum und Zeit. Indem er häufig die Endsilbe einer *chorus-mysticus*-Zeile aufgreift und lange nachklingen lässt, verleiht er dessen Aussagen eine über den menschlichen Sprechakt hinausreichende Dauer; indem er aus den rings um das Auditorium verteilten Lautsprechern klingt, suggeriert er einen Widerhall ‘aus den Reihen der Christenheit’. Auf wieder andere Weise räumlich und zeitlich distanziert erklingt der 18stimmige Motettenchor. Ebenfalls als Tonkonserve aus den Lautsprechern des Zuschauerraums eingeblendet und damit scheinbar vom Publikum zur Bühne – statt umgekehrt, wie sonst im Theater üblich – gerichtet, singt dieser Chor während der “Visionen” in sich geschlossene Motetten auf bekannte Hymnenverse. Die musikalische Sprache klingt dabei unzweifelhaft nach Birtwistle, doch die im 15. und 16. Jahrhundert vielfach vertonten Texte sowie das Genre der vielstimmigen, unbegleiteten Motette binden diese Sätze in die Tradition ein.

Der von der Bühne erklingende Gesang erlaubt es, drei Sprechhaltungen zu unterscheiden. Neben der theatertypischen Kombination aus Dialogen und Monologen gilt ein Teil des Textes dem Lobpreis des nicht dramatisch Manifesten: dem implizierten, ewigen Gott. Ein anderer Teil – besonders vertreten durch den ‘Geist unserer Zeit’ – richtet sich an das Publikum, oftmals sogar in der ‘Wir’-Pose des selbsternannten Stellvertreters. Interessanterweise replizieren die lateinischen Motetten, die zu den *tableaux vivants* erklingen und als ‘traditionelle Texte’ leicht nicht näher untersucht werden, die dreifache Sprechhaltung. Das die Nachstellung der Kreuzigung untermalende “O bone Jesu, exaudi [me] et ne permitas me separari a te” [O lieber Jesu,

erhöre mich und lass nicht zu, dass ich von Dir geschieden werde] ruft Christus in direkter Rede an und kann inhaltlich als Ausdruck menschlicher Angst vor Verlust und Entzug gedeutet werden. (Eine solche Angst, möchte man interpretieren, führt in ihrem Streben nach immer größerer Absicherung zu Selbstgerechtigkeit und Herrschsucht, und damit zu vielen der Handlungen, die Christus in der auf diese Vision bald folgenden Fußwaschung beweinen wird.) Der das Tableau des Kreuzwegs begleitende Motettentext “Pange lingua gloriosi corporis mysterium / sanguinisque pretiosi quem in mundi pretium, / fructus ventris generosi rex effudit gentium” [Preise, Zunge, das Geheimnis / dieses Leibs voll Herrlichkeit / und des unschätzbaren Blutes, das, zum Heil der Welt geweiht, Jesus Christus hat vergossen, Herr der Völker aller Zeit] ist zwar grammatikalisch ebenfalls in die (imperativische) zweite Person Singular gekleidet, wirkt jedoch als eine Art Selbstermunterung: “Lasst uns den preisen, der sein Fleisch und Blut für die Erlösung der Menschen gegeben hat.” Wieder anders ist die Haltung in der dritten Motette, die zum gegen Ende der Oper eingeblendeten Bild des “Verrats” erklingt: “In supremæ nocte cenæ / recumbens cum fratribus / observata lege plene / cibus in legalibus. / Cibim turbæ duodenæ / se dat suis manibus” [In der Nacht beim letzten Mahle, wo er mit der Jünger Schar, nach der Vorschrift des Gesetzes bei dem Osterlamme war, gab mit eigener Hand den Seinen Er sich selbst zur Speise]. Dieser Bericht von der Abendmahlsszene ergänzt die beiden früheren chorischen Sprechhaltungen durch eine Erzählung in der dritten Person. Die Entwicklung dieser Texte – und die Entwicklung der christlichen Glaubenslehre, möchte ich argumentieren – verläuft also von der Jesus bittend zugewandten Du-Haltung über die Anwendung auf das Ich/Wir zum erzählend-bewundernden Darstellen in der dritten Person, vom “O Herr, hilf ...” über das “Lasst uns daher ...” zum “Wisset, wie er ...”, vom Gebet über die moralische Umkehr zur Mission.

Sowohl bei den Motettentexten als auch bei den nachgestellten Bildern handelt es sich um Zitate. Solche Zitate gibt es in allen Strängen dieser Oper, in der verbalen, musikalischen und visuellen Sprache. Sie verleihen der zunächst scheinbar einfachen Aussage ungeahnte Tiefe. Die visuellen Zitate – die dreischrittige Nachstellung von Leonardos *Abendmahl* und die dreiteilige Serie aus *tableaux vivants* im Stile typischer frommer Bilder – wurden bereits erwähnt. Die Zitate auf der Ebene von Wort und Musik sowie die durch sie erzielten Bedeutungserweiterungen sollen im Folgenden aufgeschlüsselt werden.

Blasers Libretto: eine Polyphonie dichterischer Stimmen

Wie Robin Blaser es sich in seinen Gedichten zur Regel gemacht hat, integriert er auch in sein Libretto eine Vielzahl von 'Stimmen', die sich in verschiedenen Jahrhunderten und von weltanschaulich ganz unterschiedlichen Standpunkten aus zu Aspekten des behandelten Themas geäußert haben. Die Zitate und Paraphrasen, die ich habe identifizieren können, lassen sich in folgende sieben Dreiergruppen ordnen:

1. gläubige Dichter der englischen Renaissance: Edmund Spenser (1552-1599), Richard Crashaw (1613-1649) und Thomas Traherne (1636-1674);
2. mit dem monotheistischen Gott ringende Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts: der Franzose Gérard de Nerval (1808-1855), der Amerikaner Ezra Pound (1885-1972) und der Kanadier ukrainisch-jüdischer Herkunft Abraham Moses Klein (1909-1972);
3. Denker vorchristlicher oder hermetischer Traditionen: die Stoiker, der englische Thelema-Philosoph und Okkultist Aleister Crowley (1875-1947) sowie der über die Christusähnlichkeit des Apollonius von Tyana nachdenkende amerikanische Dichter Charles Olson (1910-1970);
4. gesellschaftskritische Philosophen des 20. Jahrhunderts: die deutschstämmige Hannah Arendt (1906-1975), der Franzose Jean-Luc Nancy (*1940) und der Italiener Giorgio Agamben (*1942);
5. Verse aus dem Alten Testamen bzw. der jüdischen Bibel: Exodus, Hohes Lied und Jesaja;
6. Verse aus den (kanonischen und apokryphen) Evangelien: Lukas, Matthäus und Thomas;
7. Verse aus den Psalmen sowie Liturgisches aus der jüdischen Tradition und dem Missale Romanum.³

Dies ist ein ungewöhnlich hoher Grad an Intertextualität. Für den mit der Oper nicht vertrauten Leser sollen diese Zitate nun in der Reihenfolge ihrer Verwendung im Text erläutert und in den jeweiligen Kontext gestellt werden.

Während des prolog-ähnlichen Anfangs (Partitur S. 1-46) erläutert der Geist, zu welchem Zweck "wir" die Einladung zu diesem Erinnerungstreffen ausgesprochen haben, und erklärt dem Publikum in diesem Zusammenhang: "I watch with you the subterranean stream of our history come to the surface. There, each of us, a bare thing, swims against the brutality and terror of our

³ Für bibliografische Nachweise der Zitate vgl. den letzten Absatz des Literaturverzeichnisses.

century.” Vom “unterirdischen Strom unserer Geschichte, der an die Oberfläche kommt” hat Hannah Arendt im 1950 verfassten Vorwort zu ihrem Buch *The Origins of Totalitarianism* gesprochen. Dort bindet sie diese Gedanken (die leider bei der deutschen Übersetzung des Buches einem ganz anders gearteten Vorwort wichen) folgendermaßen ein:

Wir können es uns nicht mehr erlauben, das Gute der Vergangenheit zu übernehmen und als unser Erbe zu erklären, während wir das Schlechte verwerfen, indem wir es einfach als eine tote Bürde betrachten, die die Zeit von allein in Vergessen begraben wird. Der unterirdische Strom der westlichen Geschichte ist endlich an die Oberfläche getreten und hat die Würde unserer Tradition beschlagnahmt. Dies ist die Wirklichkeit, in der wir leben; dies ist der Grund, warum alle Bemühungen, aus der Erbarmungslosigkeit der Gegenwart in die Nostalgie einer noch heilen Vergangenheit oder das antizipierte Vergessen einer besseren Zukunft zu entfliehen, vergebens sind.

Das Umfeld des vom Geist zitierten Satzes wirft somit schon ganz zu Beginn des Werkes entscheidendes Licht auf den Kontext, in den Blaser seinen Operntext gestellt sehen will: die dunklen Kapitel der Christentums-Geschichte.

Der Prolog – und damit die Oper – wird eröffnet mit einer Frage des *chorus mysticus*, die dieser im Verlauf des Werkes noch zweimal aufgreifen wird: “Quis sit deus?” [Wer ist Gott?] Auf die erste Wiederholung der Frage hin versucht der Geist eine Antwort: “God is the being we are not. The origin of all possibility wandering the wreckage, the name of the nameless of what we meant.” Diese Aussage, die das radikal Andere des göttlichen Wesens hervorhebt, ist ein erweitertes Zitat aus Jean-Luc Nancys *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Nancy spricht in diesem Werk davon, dass eine Gemeinschaft, der das Mystische verloren geht, zerfallen muss. Das, was Nancy als einen wesenstypischen Wunsch des Menschen beschreibt – einen Ort der Gemeinschaft zu finden, der “jenseits der sozialen Unterschiede, jenseits der Unterjochung unter eine technopolitische Herrschaft, folglich auch jenseits der Beschneidung der Freiheit, der Verkümmern der Rede oder des Schwindens des einfachen Glückes” liegt – wird unterlaufen durch “die Kategorie des Verrats”. Verrat aber erweist sich als ein entscheidender Begriff in dieser Oper. Fragen wie “Quis sit Deus? Quod est nomen eius?” fordern uns heraus, so Nancy, uns an Gott als unser notwendiges Gegenüber zu erinnern; sie konfrontieren uns mit seinem Entzug und mit unserer Unfähigkeit, den nun leeren Platz zu füllen. Im unmittelbar vorangehenden Satz, durch das schein-

bare Paradox aufrüttelnd, hat uns der Geist mit einem anderen Wort aus demselben Werk Nancys erinnert, dass Gott mit Männern und Frauen "beieinander, in einer identischen Region des Seins" angesiedelt ist – dass sein Wesen zwar *das ganz Andere*, jedoch keinesfalls *in einer anderen Welt* ist.

Wenig später allerdings paraphrasiert der Geist die in Jesaja 29:1-8 ausgesprochene Mahnung, Gott werde, wie einst David, Jerusalem belagern und seine Einwohner in den Staub zwingen, so dass ihre Stimme nur noch geisterhaft aus der Erde klingt. Hier ist Gott alles andere als tot, vielmehr der zornige Jahwe, der Städte und Landstriche verwüstet. Doch währt dies nur kurz. Die Prolog-Meditation des Geistes endet auf einer versöhnlicheren, diesseitsbejahenden Note, mit der Paraphrase zweier poetischer Zeilen aus Charles Olsons Drama *Apollonius of Tyana* – einer Reflektion über jenen antiken Philosophen, Wunderheiler und Zeitgenossen Jesu, auf den Christentumsgegner einst gern verwiesen, um zu zeigen, dass der Mann aus Nazareth nicht absolut einmalig war – dass auch einer, der nicht als Gottes Sohn angesehen wird, ähnlich vorbildlich leben kann.

Während die ersten Jünger am Ort der Einladung eintreffen und einander begrüßen, ist der Dialog einfach, und nur die den Evangelien entnommenen, wörtlich eingeflochtenen Aussprüche Jesu verweisen auf einen Text hinter dem Gesprochenen. Bald jedoch wird die Wiedersehensfreude durch rituelle Handlungen unterbrochen, und sofort ändert sich auch die Sprache. Dreimal beginnen die je bereits eingetroffenen Jünger zu tanzen, wobei sie refrainartig fragen, ob Jesus wohl zu ihnen stoßen wird. Jedem dieser drei Tänze ist ein kurzes, zu zweit gesprochenes Zitat beigegeben. Als Petrus und Andreas noch allein sind, rufen sie mit Psalm 30:12: "Verwandle unsere Klage in Reigentanz, gürte uns mit Freude". Die anlässlich des zweiten, sechs Jünger vereinenden Tanzes und später beim zu Elft vollführten dritten Tanz vorgebrachten Bitten paraphrasieren Zeilen aus dem Gedicht "The Weeper" von Richard Crashaw. Diese Zitate binden den Menschen in Natur und Kosmos, Tages- und Jahreszeitenablauf ein und betonen damit eine Seite des Christentums, die unter den neuplatonisch beeinflussten Dogmen späterer Jahrhunderte in den Hintergrund geriet. Ähnliches gilt auch für den umgebenden Dialog. Der erste Tanz ist eingebettet in Erinnerungen an die Vision auf dem Berge Tabor. Die zweite Frage nach Jesu Kommen, zunächst durch dieselbe Vision bestimmt, erfährt eine Erweiterung, die einem Canto von Edmund Spenser entlehnt ist: "Wird er durch Licht so verändert sein, dass seine Kleider unsere Augen benommen machen?" Unmittelbar nach ihrem dritten Tanz schließlich singen die Elf in dreistimmig homophonem Satz zwei Verse aus Psalm 103: "Die Tage des Menschen sind wie Gras, wie die Blume des

Feldes, so blüht er. Fährt der Wind über sie, dann ist sie dahin, und ihre Stätte weiß nichts mehr von ihr.“ Die Jünger beklagen damit explizit die menschliche Naturhaftigkeit und Vergänglichkeit.

Als elf Jünger versammelt sind, erklärt der Regie führende Geist dem Publikum: “Mit Augen gefüllt und verlassen von Göttlichkeit luden wir sie ein, unseren Tisch der Dankbarkeit zu bauen.” Der erste Halbsatz stammt wieder von Jean-Luc Nancy – diesmal aus einem Essay über heilige Orte. Die mittels der Nancy-Zitate gebildete Klammer um den ersten Teil der Opernhandlung bereitet so den Boden für eine Hinwendung zur rituellen Heiligung des Raumes. Im Sinne Nancys wird aber auch im zweiten Halbsatz mit dem Aufbau des “Tisches der Dankbarkeit” der gemeinschaftsbildende Aspekt betont und implizit über den der individuellen Erlösung gestellt.

Das zunächst harmlose Kameradentreffen wird schrittweise kompliziert durch die prägnanten Auftritte dreier Männer: Thomas, Judas und schließlich Christus selbst. Als Thomas zu den sieben bereits Versammelten stößt, sind seine ersten Worte: “Das bezweifle ich!” Mit diesem zum Schmunzeln verleitenden, vielleicht allzu plakativ scheinenden Ausruf reagiert er auf Petrus’ Behauptung, Satan sei nachträglich geschaffen worden, “damit man all das benennen könne, was niemand Gott zu Lasten legen will”. Der charaktertypische Zweifel erinnert die anderen Jünger daran, das gerade diese zögernde Bereitschaft zu glauben der Grund war, warum Jesus den Thomas zuweilen einzeln zur Seite nahm. Das Verlangen der anderen zu wissen, welcher Art die Worte waren, die möglicherweise kein anderer gehört hat, bietet Blaser die Gelegenheit, mehrere Passagen aus dem apokryphen Thomas-Evangelium zu einer längere Dialogsequenz umzubauen. Deren Inhalt ist, Jesus habe erklärt, dass das Reich Gottes sowohl in uns als auch außerhalb uns ist und dass es nicht kommt, indem man darauf wartet. “Man kann nicht sagen, hier ist es, dort ist es. Es ist verteilt über die Erde, aber keiner sieht es.” Diese Einstellung wird sich als einer der Kernsätze der Oper erweisen.

Judas’ Auftreten wird vorbereitet, indem der Librettist mittels eines antiphon gesetzten Vaterunsers eine Korrektur des überlieferten Vorurteils gegen den als Verräter Gebranntmarkten anregt. Die elf Jünger singen den Gebets-text in einer modernen, von keinerlei Patina gefärbten umgangssprachlichen Version (“Lieber Vater von uns allen dort im Himmel ...”), die so klingt, als sprängen ihnen die Worte spontan von den Lippen. Satzweise alternierend stellt der Chor das lateinische *Pater noster* dagegen, einen Text, der über Jahrhunderte hinweg gleich geblieben und sakralisiert worden ist. Ein dritter Strang, von einzelnen Jüngern rhythmisch *gesprochen*, kontrapunktiert als

Collage aus alttestamentlichen Versen, die sich auf die Zeugenschaft der Propheten beziehen. Die gesprochenen Sätze rufen den historischen Hintergrund des letzten Abendmahls in Erinnerung: das Passahfest, aus dessen Tradition die christliche Eucharistie erwuchs, und den Auszug aus Ägypten, der zum kulturbestimmenden Ereignis des jüdischen Volkes – und damit der dreizehn im Haus des Wasserträgers Vereinten – wurde. Im gegebenen Kontext unterläuft der Kontrapunkt somit die Animosität zwischen Juden und Christen. Zugleich problematisiert der alttestamentliche Text die Aussage des christlichen Gebets. Gegen die *gesungene* Zeile “Lass deinen Namen heilig gehalten werden, lass dein Reich kommen, lass deinen Willen geschehen” erinnern uns die *gesprochenen* Worte an Gottes Antwort auf Moses’ Frage, was er seinen Israeliten über die Identität ihres Gottes sagen könne: “Sag ihnen ICH BIN, ICH BIN schickt dich zu ihnen.” Die göttliche Antwort kompliziert die vertraute Anrufung von Gottes Name, Reich und Wille, indem es in Erinnerung ruft, dass ER ja eigentlich unnennbar, sein Wille unkenndbar ist.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn späteren Gebetszeilen Verse aus dem sechsten Kapitel Jesajas entgegengesetzt werden. Der Kontext dieser Verse – nicht zitiert, aber stumm mitschwingend – evoziert das Sinnlose nicht erfasster Worte: Gott erteilt Jesaja den Auftrag zu predigen, eröffnet ihm aber zugleich, die Israeliten werden hören, aber nicht verstehen, sehen, aber nicht erkennen (Jes 6:9). Übertragen auf den von Blaser geschaffenen Kontext bedeutet dies, dass die das Vaterunser betenden Christen die Botschaft des “ICH BIN” hören, aber nicht verstehen. Sie ziehen es vor, die Majestät und den Zorn Gottes für sich selbst in Anspruch zu nehmen, bis infolge des menschlichen Willens nach Dominanz “die Städte verödet sind und unbewohnt” (Jes. 6:11).

Nach dieser indirekten, aber sehr wesentlichen Vorbereitung tritt zu den letzten Worten des Gebets Judas ein und erschreckt die Elf mit seinem unerwarteten “Amen”. Sie reagieren sofort mit Ablehnung und Beschimpfungen. Stellvertretend für alle sich rechthgläubig Wahnenden fragt Andreas, wie Judas denn überhaupt aus der Hölle entkommen sei, worauf dieser antwortet: “Hell is here.” Denselben Satz zitiert Blaser auch in einem etwa gleichzeitig mit dem Libretto entstandenen epischen Gedicht, “Great Companion: Dante Alighiere I”, und nennt dort Ezra Pound als Quelle. Von einem italienischen Interviewer befragt, wo er dieser Tage lebe, soll Pound erwidert haben: “Ich lebe in der Hölle”. Als der Journalist wissen wollte, welche Hölle gemeint sei – die des Tourismus, des Krieges, der Großstadt? –, habe Pound verschwörerisch erklärt: “Die Hölle ist hier.” (Dies erweitert Sartres “L’enfer,

c'est les autres", indem es die eigene Person einschließt.) Für Judas ist das Inferno also kein jenseitiger Ort, wo er für seine viel gescholtene Tat büßt, sondern vielmehr die Welt, in der weitere Sünden – und vor allem immer neue Akte des Verrats an der Lehre Christi – begangen werden.

Nachdem er die Aufmerksamkeit der Jünger erregt hat, erklärt Judas, unter welchem Missverständnis er den sogenannten Verrat begangen hat: Er sei überzeugt gewesen, Gott werde, durch die Festnahme Jesu genötigt, endlich eingreifen, ihn endlich für alle Welt sichtbar als den prophezeiten Messias anerkennen. Diese sehr konkrete Hoffnung auf den Messias weist Judas als gläubigen Juden aus. Ist er ein Verräter oder ein Verratener? Noch immer erschüttert über seine Fehleinschätzung göttlicher Absicht beweint er den geopferten Freund und Lehrer in der wohl ergreifendsten Arie der Oper:

I looked upon his silver face and wept.
Red-rose-red on the tree of Time.
Jesus, no more, it is full tide;
from your head and from your feet,
from your hands and from your side,
all your purple rivers meet.

Die vier letzten Zeilen dieser Arie entsprechen, in leicht modernisierter Sprache, der ersten Strophe aus Richard Crashaws Gedicht "On the bleeding wounds of our crucified Lord". Der Akzent liegt hier ebenso wie in den fünf weiteren Strophen Crashaws ganz auf dem körperlich leidenden Menschen Jesus; weder der Triumph der Todesüberwindung noch der das Leiden bedingende göttliche Plan – die Erlösung der Menschheit – kommt ins Spiel, wenn sich das aus vielen Wunden fließende Blut zu einem purpurnen Strom vereint. Blaser lässt seinen Judas mit diesem Zitat andeuten, dass der hier schuldlos Gestorbene als vorbildlicher Mensch, nicht als der in der Schrift verheißene Erlöser, zu betrauern ist.

Judas ist es auch, der die ein wenig gedankenlose Selbstverständlichkeit der versammelten Elf unterbricht, indem er darauf hinweist, dass doch keiner wisse, wer Jesus ist – dass die Frage nach ihm ebenso wie die nach dem Wesen Gottes nur mit einem Paradox beantwortet werden könne. Nach Art des Sphinxrätsels fragt er, was im Angesicht der Sonne gehen kann, ohne einen Schatten zu werfen. Die Jünger schlagen drei theologische Lösungen vor (ein Engel; der Glaube; der menschliche Geist), die Judas jedoch alle widerlegt. In dem Augenblick, da die Elf ihn wegen der angeblichen Hybris seiner nicht beantwortbaren Frage anzugreifen beginnen, tritt Christus in das Geschehen ein und löst das Rätsel: "der Wind".

Dankbarkeit und Entsetzen

Jesus spricht, noch bevor er sichtbar wird. Sowohl mit seiner (Elias' Vision auf dem Berg Horeb evozierenden) Antwort auf Judas' Frage, als auch durch sein Auftreten als momentan körperlose Stimme verweist er auf die Natur des Göttlichen, die allen Erwartungen widerspricht und begrifflich nicht fassbar ist. Erst dann wird die Gestalt des neu Eingetroffenen zwischen den Jüngern erkennbar. Doch kaum hat das Publikum Gelegenheit gehabt, den bang Erwarteten auszumachen, da wird die Bühnenhandlung abrupt unterbrochen, um dem *tableau vivant* von der Kreuzigung Raum zu geben. Durch die Plötzlichkeit des Schnitts wird der flüchtige Eindruck, hier geselle sich womöglich ein *dreizehnter Mann* zu den Zwölfen, im Keim erstickt: Christus ist, so scheint das Tableau zu mahnen, ausschließlich als der Ge- kreuzigte zu verstehen.

Der Moment nach der Motette mit ihrer Anrufung des "guten Jesus", als Christus die ins irdische Leben Zurückgerufenen segnend begrüßt, zeigt seine und ihre Aussagen in einer Nähe, die im weiteren Verlauf der Oper nie wieder erreicht wird. Während er seine Jünger mit einem Vers aus Matthäus erinnert, dass sie gesandt sind, die Welt zu verändern ("Ihr seid das Salz der Erde. Wenn das Salz schal geworden ist, womit soll man es salzen?"), stehen sie noch ganz unter dem Einfluss des Wortes, mit dem er auftrat und das Rätsel löste: "der Wind". Vom *chorus mysticus* lateinisch kontrapunktiert, bekennen sie mit Zitaten aus dem Hohenlied die liebende Hingebung ihrer Seelen an Christus: "Erhebe dich, Nordwind, brause heran, o Südwind! Wehe durch meinen Garten, dass seine Düfte niederrieseln ... Denn stark wie der Tod ist die Liebe". Für eine kurze Weile scheinen die Anhänger Christi verstanden zu haben, was ein wesentliches Anliegen Jesu war: mit seinem Tod vor allem seiner allumfassenden Liebe für die Menschen Ausdruck zu verleihen und eine Religion mitmenschlicher Liebe zu begründen.

Die erste große Arie des Christus ruft denn auch nicht zu Gottesfurcht oder Ritual, zu Sühne oder Freude über die Erwählung auf, sondern zu Dankbarkeit für alle Aspekte der Schöpfung und des menschlichen Daseins in ihr. Dieser Text ist fast unverändert dem abschließenden Gebet in Thomas Trahernes "Thanksgiving for the Body" entnommen:

Ich danke, dass du den Himmeln, der Sonne, dem Mond, den Sternen und den Elementen, den Tieren, Pflanzen und allen anderen Körpern der Erde, den Vögeln der Lüfte, den Fischen des Meeres Sein verliehen hast. Ich danke für die Schönheit der Farben, für die Harmonie der Klänge, für die Wohltat der Düfte, für die Süße der

Fleischgerichte, für die Wärme und Weichheit unserer Stoffe, für all meine fünf Sinne und alle Poren meines Körpers; dafür, dass du mich bewahrst vor Schlünden, Brüchen und Verdrehungen meines Körpers und vor einem unaufmerksamen, unruhigen, verwirrten, unzufriedenen Geist.

In der nun folgenden Unterhaltung zeigt sich Thaddäus besorgt um den Eindruck, den die Jünger bei späteren Generationen hinterlassen haben mögen. Sein "Was sagen sie über uns?" beantwortet der *chorus resonans* mit einem dreimaligen "Corumbra . . . Corumbra". Dieses nicht liturgische Wort scheint die Gefahr typisch menschlichen Missverstehens zu beschwören. Die magisch anmutende Zusammenziehung aus *cor* (Herz) und *umbra* (Schatten) spielt vermutlich auf einen Leitspruch des Thelema-Philosophen Aleister Crowley an: "Mens edax rerum, cor umbra rerum; intelligentia via summa", was in etwa bedeutet: Der Verstand zersetzt die Dinge, das Herz erfasst nur den Schatten der Dinge, die Einsicht (oder Innenschau) ist der höchste Weg. Der Satz scheint sagen zu wollen, dass das stete menschliche Versagen bei der Verwirklichung der christlichen Botschaft im allzu irdischen Gefühl begründet liegt, das dem Trügerischen verhaftet ist. Der in sich etwas dunkle Satz, in Form des verschmolzenen Exzerptes "corumbra" zusätzlich verschleiert, erweist sich als Schlüsselwort für den weiteren Verlauf der inneren Handlung mit ihrer subtilen Auseinanderentwicklung der Positionen. Während Christus bis zum Ende der Oper den vielfachen Verrat an seiner Botschaft der Liebe gerade deshalb betrauert, weil er die grundsätzliche Fähigkeit des Menschen zu anderem Verhalten voraussetzt, ziehen sich die elf Jünger sowie der *chorus mysticus* als Vertreter der Christenheit zunehmend mit dem Verweis auf ihre irdisch-bedingte Beschränktheit aus der Verantwortung. Nur Judas stellt ihnen die Verzweiflung des sich schuldig Wissenenden gegenüber. Der 'Geist' schließlich, der seit Beginn der Oper nach dem Wesen Gottes gefragt hat, wehrt sich dagegen, dass diese Wiederkehr der Dreizehn ein nostalgisches Nacherleben legendär überhöhter historischer Ereignisse wird. Erbost über solche Oberflächlichkeit versucht er sich Gehör zu verschaffen mit der Frage, die die westliche Welt nach zweitausend Jahren Christentum vordringlich bewegt: ob es Gott überhaupt (noch) gibt.

Nach den ersten der leisen "Corumbra"-Ausrufen – vielleicht sogar durch diese verursacht – fallen Christus und die Jünger in Trance. Während dieser 'stehenden Zeit' klagt der Geist in einer kurzen Arie:

Gott ist nicht. Gott ist nie wieder. In diesem Abgrund fehlt Gott am Altar mit seinem Opfer. Da ich das Auge Gottes suchte, sah ich nur eine Höhle, riesenhaft, schwarz und bodenlos.

Die Zeilen sind Gérard de Nervals Sonettzyklus "Le Christ aux oliviers" (Christus am Ölberg, aus *Les Chimères*, das Blaser 1965 frei nachgedichtet hatte) entnommen. Das erste Sonett, in dem Nervals Christus seinen schlafenden Jüngern zuruft, er habe sie getäuscht, endet mit einem Terzett, das die ersten drei Sätze der Arie liefert. Die restlichen Zeilen entstammen Sonett II, in dem Christus von seiner Verlassenheit in dem immensen, geistig leeren Raum des Universums spricht und insbesondere die Abwesenheit des Auges beklagt, das in der ikonografischen Tradition die tröstliche Gegenwart Gottes symbolisiert. Was bleibt, ist eine die menschliche Sehnsucht verkörpernde, grausam leere Augenhöhle (ein Bild, das Nerval von Jean Paul übernahm).

Die auf die Tranceminute folgende, aus der in Joh.13:5-7 geschilderten Episode entwickelte rituelle Fußwaschung ist in zwölf strukturell analogen Strophen angelegt. Eingeleitet von immer ähnlich formulierten Aufforderungen an je einen einzelnen Jünger ("Petrus – du als erster" etc.), der immer gleichermaßen "Was ist das?" fragt, und abgerundet von stets identischen Nichtigkeits-Bestätigungen aus Jüngerkreis und Chor ("Out of the dust" / "De pulvere"), schickt sich Jesus an, den Staub der Jahrhunderte von seinen Anhängern abzuwaschen. Was hier getilgt werden muss, ist tatsächlich schrecklich; es reicht von der schuldhaften Verstrickung der Kirche und den Fehlurteilen der Dogmatiker über die Unterdrückungs- und Diskriminierungsgeschichte, die Ausbeutung und andere moralische Verfehlungen der westlichen Welt bis hin zu Vergehen gegen die eigentliche Natur des gottgeschaffenen Menschen:

Die Trümmer dessen, auf das wir vertrauen – Die Opfer an Hass und Hölle: Sie reichen den auf den Scheiterhaufen Gebrachten mein Kreuz an die Lippen – Vorwegnahmen von Gottes Urteil – Prädestination: der menschlich grelle Schein des Absoluten – Unsichtbarer Kapitalismus, der Armut als bloßen Dreck erklärt – Genetische Definitionen unwerten Lebens – Der mit Gott verwechselte Staat: das millionenfache Morden in West und Ost, um ins Ende der Geschichte einzugehen – Hass auf den Körper, als ob Sterblichkeit und Unsterblichkeit nicht derselben Welt angehörten – Diskriminierung von Juden, Schwarzen, Ureinwohnern, Frauen, Zigeunern, Homosexuellen, all jene Verletzungen dessen, was ihrer Wesensart vorgegeben ist, und ihrer Lieder – Der Staub unbetrauerbarer Kriege und Schlachtfelder – Der unterirdische Staub, der aus den Rissen der Kultur bricht – Das Irreparable, wo ich eine Religion der Liebe offenbarte; Bestialität und Abscheulichkeit. Der Holocaust hat mein Herz zerschmettert.

Der erschütternde Text der Fußwaschung enthält zwei sprachliche Anspielungen. Das zwölffmalige “Was ist das” der einzelnen Jünger steht in der Tradition des Haggadah, einer zu Beginn des alljährlichen Passahfestes am Sederabend rezitierten Erzählung, die den Auszug aus Ägypten in Erinnerung ruft. Als Teil des festgeschriebenen Ablaufs werden darin (meist von den jüngsten Feiernden) eine Reihe von Fragen gestellt, die die über die Jahrhunderte mit diesem Fest verbundenen Rituale neu verstehen und in ihrer Bedeutung klären wollen. (“Was ist an diesem Abend anders?” “Was ist der Grund, dass wir Mazzen und Bitterkräuter essen?” etc.) Indem Blaser seine Jünger ein ums andere Mal ähnlich fragen lässt, stellt er die darauf jeweils folgenden Erklärungen Christi zu Schuld und Verfehlung der Christenheit in die Tradition der rituellen Handlungen, mit denen das Volk Israel immer erneut seine dankbare Erinnerung an Gottes Gnade feiert.

Weniger auffällig, aber von Blaser selbst herausgehoben ist der Ausdruck “das Irreparable”, mit dem Christus, als er Judas als letztem die Füße wäscht, seine Bestürzung über das Verbrechen des Holocaust zum Ausdruck bringt. Blaser verweist mit diesem Begriff auf Giorgio Agamben, einen Philosophen, mit dessen Werk er sich seit Jahren auseinandersetzt und dessen Gedanken er in vielen seiner Gedichte paraphrasiert. Agambens 1990 veröffentlichte Meditation über eine bessere Gesellschaft, *La Comunità che viene*, widmet sich dem Thema des “Irreparablen” gleich zweimal, in einem Kapitel und in einem Anhang. In Antwort auf die 91. Frage der *Summa theologiae* des Thomas von Aquin, “De qualitate mundi post iudicium”, beschreibt Agamben einen Zustand, in dem irdische und kosmische Wesen nach dem göttlichen Urteilsspruch in alle Ewigkeit in ihrem jeweiligen Sosein festgeschrieben sind und insofern “irreparabel” mit sich selbst leben müssen. Indem Blasers Christus dies gerade Judas gegenüber erwähnt und, in die Reihe anderer Fehlverhalten eingegliedert, als falsch bedauert, scheint er betonen zu wollen, dass diesem sogar durch seinen bei Matthäus überlieferten Selbstmord nicht die Möglichkeit für Buße und Sühne versperrt sind; dass Christus ungeachtet aller Abscheulichkeiten der Welt die Vergebung aus Liebe unbenommen bleibt.

Kurz nach der Fußwaschung bittet Christus seine Zwölf zu Tisch. Judas ist der letzte, den er liebevoll auffordert. Hatten die anderen Elf zuvor noch dagegen protestiert, dass Judas als Gleicher behandelt würde, so scheinen sie ihn jetzt aufgenommen zu haben. Christus aber ergreift die Gelegenheit, die zentrale Frage der Fußwaschung noch einmal hervorzuheben: “Wer ist der Verräter? Und was ist verraten worden?” Doch als solle das Publikum, wie so oft in der Geschichte der Christenheit, wieder einmal gehindert werden,

eine eigene Meinung zu Fragen der Doktrin zu entwickeln, wird die Handlung hier erneut abrupt unterbrochen: Auf der oberen Bühne erscheint das "Kreuzweg"-Tableau und der Motettenchor singt sein "Pange lingua".

Im Anschluss an die Vision der Qualen Jesu bitten die Jünger Christus, ihnen noch einmal zu sagen, wie Gott sich damals dem Moses erklärt hat. Dieser nimmt die göttliche Selbstbezeichnung "Ich bin, der ich bin" (oder, genauer aus dem Hebräischen: "Ich bin, als der ich mich erweisen werde") zum Anlass, seine Jünger zu fragen: "Wer glaubt ihr, dass ich sei?" Diese Frage führt zur zweiten Trance der Dreizehn, diesmal in der Gestik des Leonardo-Gemäldes. Wieder nutzt der Geist die 'stehende Zeit', um eine Arie zu singen, in der er zu erfassen versucht, was alles zum Wesen des Göttlichen gehören mag.

Don't you hear Messiah coming, in his tank? in his tank?
 Messiah in an armour-metalled tank?
 I can see the pillared fire, speeding on ist metal tire
 Over muck and out of mire
 And the seraphim a-shooting from ist flank!
 O Messiah, he stands grimy in his tank.

Der schockierende Text ist eine Variation auf die letzte Strophe der "Ballade von den Tagen des Messias", mit denen A.M. Klein 1944 auf die Nachrichten aus Nazideutschland reagierte. Der 'Geist unserer Zeit' lässt es offen, ob sein Zitat ein Schreckbild dessen beschreibt, was Menschen im Namen Christi noch alles verüben mögen, oder eine Endzeitvision. In den Evangelien spricht Jesus an dieser Stelle des Mahls von seinem zweiten Kommen. Sollen wir in dem verdreckten, panzerbewehrten, metallklirrenden, durch Schlamm und Kot rasenden, von aus der Hüfte schießenden Seraphim begleiteten Messias eine grauenhafte Verhöhnung unserer eigenen "gerechten Kriege" erkennen oder nur die modernisierte Version des Reiters auf dem weißen Ross, der in Offenbarung 19:21, in den Bildern einer noch weniger technologisierten Zeit, die Körper der Abtrünnigen wilden Vögeln zum Fraß vorwirft?

Am Ende jeder der drei Langzeilen der Balladenstrophe wirft der *chorus mysticus* ein im fortissimo langsamer Notenwerte machtvoll tönendes Wort ein: "Sanguinolentus". Dieser Ausdruck erinnert an den Titel einer Reihe aus fünf Predigten, die der Wittenberger Pfarrer Christoph Nicolai im Jahr 1673 veröffentlichte: *Jesus sanguinolentus, das ist: Der bluttriefende Jesus*". Der Ausdruck steht in der Tradition des Schmerzensmannes, die in der Kunst seit dem Hochmittelalter betont wird und über das Liedgut Paul Gerhardts mit

dem "Haupt voll Blut und Wunden" u.a. in Bachs Passionen Eingang gefunden hat. Im Libretto gehört das Wort zu einer ganzen Reihe von Ausdrücken, mit denen Judas die Anspielungen der anderen Jünger auf Licht und Helle immer wieder auf die Farbe des Blutes umlenkt: Wenn Philippus sinniert, die Jünger atmeten in einem lichten Strom, spricht Judas vom "roten Fluss in uns", vom "roten Regen voller Staub" und vom "roten Dunst"; als Matthäus bemerkt, auf Einladung des Geistes hin seien sie aus dem Ozean der Zeit heraus geschwommen, sieht Judas eine rote Flut, deren Schaum alle befleckt hat. Für das gemeinsame Mahl schließlich hat er eine Länge roten Tuchs mitgebracht, die Jesus als Ehrent Teppich dienen soll, doch zur Auflage des Tisches wird, an dem dieser sein Selbstopfer erklärt hat. So vermischt sich das Blut der Wundmale Jesu im Bild des chorischen Refrains mit dem Blut, das an den Händen der Menschheit klebt, die die Botschaft Christi immer wieder verfälscht. Die als Erfolgsgeschichte ausgegebene Christentumshistorie wird von Judas als blutig entlarvt.

Blasers Christus und seine Botschaft für unsere Zeit

Sobald die Jünger und Christus sich wieder aus ihrer Erstarrung gelöst haben, nimmt die eigentliche Abendmahlshandlung ihren Lauf. Dabei sind die entscheidenden Worte so knapp, dass sie geradezu antiklimaktisch wirken: Im Anschluss an das lateinische "Hoc est corpus meum, hic est enim sanguis meum" des *chorus mysticus* verkündet Christus nur: "Das Brot und der Wein des Lebens. Nehmt diese zu meinem Gedächtnis." Weitaus mehr Raum gibt er erneut dem Thema des Verrats, als er seinem symbolischen Selbstopfer hinzufügt: "Verräter des Lebens, des Verstandes, der Sehnsucht und der Herzen sind überall. Kennt sie gut", und damit seine Jünger zur angstvollen Diskussion anregt, wer von ihnen diesmal schuldig werden wird.

Im weiteren Verlauf dieser Unterhaltung, als Christus schließlich auch den Geist – und damit 'die heutige Zeit' – an seinen Tisch bittet, intoniert der *chorus mysticus* ein dreimaliges "Introibo ad altare die." Diese Formel, mit der die lateinische Messe beginnt, betont erneut die liturgisch rituelle Setzung des christlichen Glaubens in diesem Augenblick. Bezeichnenderweise verselbständigt sich der Chor damit im Fokus auf das Ritual der kirchlichen Institution genau in dem Augenblick, als Christus und seine Jünger mit dem 'Geist der heutigen Zeit' zum erstenmal direkt kommunizieren.

Schließlich nimmt Christus Abschied vom 'Geist unserer Zeit', lädt seine Jünger ein, mit ihm unter den Ölbäumen im Garten spazieren zu gehen,

und verlässt mit ihnen den Raum. An dieser Stelle wird die dritte Vision eingeschoben, die dem Publikum den Verrat vor Augen führt, der (laut den Evangelienberichten) bald nach dem Abendmahl im Garten Gethsemane begangen wurde. Die beim Hinausgehen der 13 Männer im Raum stehende Frage, ob auch die reinkarnierten Akteure des nachgestellten Abendmahles ihrem Meister abschwören werden, wird in diesem Tableau gleichsam gebündelt und erlaubt allen sich rechtschaffenen Wahnenden noch einmal, den eigenen Verrat an der christlichen Botschaft der Liebe auf den traditionellen Sündenbock Judas abzuwälzen.

Nach Ende der dritten Motette entlässt uns der Geist mit einer freundlichen Erinnerung, dass weder Tod noch Liebe unserer Macht unterliegen. Doch kaum ist auch dieser Mittler abgetreten und die Instrumente des Orchesters sind nach und nach verstummt, da klingt aus dem Dunklen die einsame Stimme des Christus: "Wen suchet Ihr?" Insofern dies die Worte sind, die im vierten Evangelium die Verhaftung einleiten und damit den Verrat des Judas voraussetzen, erscheint der anschließend ertönende Hahenschrei, das akustische Symbol *par excellence* für den Verrat aus Angst um die eigene Haut, redundant und ein wenig platt. Doch steckt wohl mehr dahinter. Die Frage Jesu verweist hier zugleich auf das Missverständnis der Jünger (und der Christen nach ihnen), Liebe und Erlösung außerhalb ihrer selbst statt im eigenen Herzen suchen. "Euer Herz ist noch nicht ganz euer eigen" waren die letzten Worte, die der scheidende Christus dem Publikum zugeworfen hatte, kurz nachdem der Geist, der zu Beginn der Oper den für die Selbsterkenntnis nötigen Spiegel zerbrochen meinte, in seiner letzten längeren Sequenz einen neuen Versuch unternommen hatte, mit Hilfe eines Spiegels das eigene Herz zu sehen und so seine Rolle zu begreifen. Wen also suchen wir? Mit dieser offenen Frage, gerichtet nicht an die historischen Soldaten des Pilatus, sondern an uns Heutige, entlässt uns das Libretto, und der Hahn ermuntert uns, endlich aufzuwachen.

Die das Libretto durchwebenden Zitate verschiedenster Provenienz erreichen, dass die Komplexität der ritusstiftenden Handlung transparent wird für die Hiesigkeit des Menschen, seine Körperlichkeit, die Kraft seiner Eingebundenheit sowohl in Natur und Kosmos als auch in die Gemeinschaft – das Diesseits des Himmelreiches neben dem sonst überbetonten Jenseits. Dies bestätigt sich sowohl in Dichtern wie Richard Crashaw und Thomas Traherne, die das Göttliche in der Welt fanden statt außerhalb ihrer, als auch in Dichtern einer neuzeitlichen Desillusion wie Nerval und Pound; in Vordenkern modernen Ringens um eine ästhetisch und ethisch sinnvolle Basis menschlicher Gemeinschaft nach dem Zerbrechen religiöser Strukturen

(Giorgio Agamben und Jean-Luc Nancy) wie in denen, die warnen, geschehenes Unrecht nicht zu vergessen, damit Schlimmeres in der Zukunft verhindert werde (Hannah Arendt und A.M. Klein). Der "Messias im Panzer," für Klein ein Bild des brutalen Kampfes der selbsternannten Rechtgläubigen gegen Andersgläubige und zugleich Warnung vor einer allzu-menschlichen Deutung des apokalyptisch erwarteten Endkampfes, beschreibt für Blaser einerseits die spezifisch von christlichen Fundamentalisten ausgehende Gefahr, gilt ihm aber andererseits auch als definierendes Bild des 20. Jahrhunderts insgesamt. In einem Interview mit der Zeitung *Vancouver Sun* am 20.4.2000 sagte der Dichter hierzu:

Die religiöse Tradition hat sich als unfähig erwiesen, irgend eine der Gewalttaten des letzten Jahrhunderts zu verhindern oder aufzuhalten; sie hat sich tatsächlich in vieler Hinsicht mit der Gewalt verbündet. Der christliche Fundamentalismus ist eine durch Macht-hunger gekennzeichnete Bewegung; sollte sie ans Ruder kommen, käme das einer Wiedergeburt des Faschismus gleich. Wir würden erneut Definitionen von "wertlosem Leben" sehen und die Verteufelung von Homosexuellen, Juden, Zigeunern und weiteren sogenannten 'Andersartigen', wie im 20. Jahrhundert.

Dieses Anliegen Blasers drückt sich auch in den Worten aus, die er Christus in den Mund legt, als dieser Judas an den Tisch lädt: "Wer ist der Verräter? und was ist verraten worden?" Ist Christus nicht von seiner machtgierigen, doktrinär herrschenden, eigenmächtig richtenden Kirche viel mehr verraten worden als von Judas, der – so Blaser – das Eingreifen Gottes "wie damals beim Exodus" erzwingen wollte, damit alle Welt erfahre, dass dieser der Messias ist?

Blaser zeigt uns einen Christus, der der Selbstgerechtigkeit der historisch gewachsenen Religion gegenüber bestürzend schwach ist. Die menschliche Neigung zu Verrat und Zerstörung scheint ungleich größer als seine Fähigkeit, die Menschheit zu erlösen, und die Oper verweigert jede Art glatter Lösungsangebote. Umso wichtiger scheint die Ehrlichkeit dieses Christus, die oft unter Missbrauch seines Namens begangenen Gräueltaten als solche einzugestehen. Wolfgang Fuhrmann brachte dies auf den Punkt, als er in seiner Besprechung der Opernpremiere in der *Berliner Zeitung* schrieb: "Die Fußwaschung vollzieht eine politische Korrektur, gegen die das päpstliche 'Mea Culpa' nur eine Katzenwäsche darstellt."

Birtwistle: göttliche Architektur und menschliche Katharsis

Birtwistles Musik ist durchkomponiert; mit Ausnahme der Hinweise auf die vom Tonband eingespielten Motetten enthält die Partitur keine gliedernden Überschriften. Dennoch möchte ich argumentieren, dass der Komponist das numerologische Symbolgeflecht fortsetzt, das er in Blasers Text vorfand. Blaser benutzte ja vor allem die "Allheit" repräsentierende SIEBEN und die trinitarische DREI (7 x 3 Handlungsdimensionen, 7 x 3 literarische Quellen); Birtwistle ergänzt die VIER und spielt mit der Zusammensetzung der SIEBEN aus DREI + VIER, der Verbindung des Göttlichen mit dem Irdisch-Materiellen. Ich möchte zeigen, dass die Haupthandlung in 7 Abschnitten komponiert ist und 7 Arien sowie 7 Vers-Refrain-Formen enthält; dass die 7 Abschnitte von 3 Motetten unterbrochen und auf 3 Ebenen proportional gegliedert werden; und dass den 7 Arien 3 durch Selbstzitat hervorgehobene Aussagen über Gott und 3 Arten externer Zitation gegenüber stehen, während die 7 Vers-Refrain-Formen durch 3 Tänze und 3 Fälle ungewöhnlicher Lautgebung ergänzt sind. Die 7 Handlungsabschnitte und 3 Motetten verschränken sich:

I	Prolog	S. 1- 46	T. 1- 274 (274 Takte)
II	Eintreffen der Jünger	S. 46-127	T. 275- 639 (365 Takte)
III	Bau des Abendmahlstisches	S. 128-152	T. 640- 782 (143 Takte)
IV	Judas	S. 153-212	T. 783-1074 (292 Takte)
	Motette I		(40 Takte)
V	Christus	S. 214-250	T. 1075-1264 (190 Takte)
VI	Abendmahlsvorbereitung	S. 250-304	T. 1265-1640 (376 Takte)
	Motette II		(20 Takte)
VII	Abendmahl	S. 306-354	T. 1641-1928 (288 Takte)
	Motette III, eingeschoben zwischen T. 1913 und 1914		(28 Takte)

Ein bald ins Auge fallender Interpretationsaspekt ist – wie in Blasers Libretto – die Behandlung der Zeit, die sich hier in der architektonischen Gesamtanlage ausdrückt. Birtwistles Interesse am Phänomen der Zeit durchzieht sein Lebenswerk, äußerte sich jedoch bis zu dieser Komposition vorrangig in Behandlungen von Rhythmus und Metrum (vgl. Titel wie *Chronometer*, *The Triumph of Time* und *Exody* '23:59:59'). Zwar spielen Rhythmus und Metrum auch in *The Last Supper* eine Rolle, doch lenkt die Frage nach der Platzierung der Motetten das Augenmerk auf ein ganz anderes Mittel der Zeitgestaltung: den "goldenen Schnitt". Der Begriff bezeichnet bekanntlich jene von Kepler als "göttliche Teilung" bezeichnete euklidische Entdeckung, nach der eine Strecke so in zwei Abschnitte untergliedert werden kann, dass der kleinere sich zum größeren proportional ebenso verhält wie dieser zur

Gesamtlänge. Da die Oper zwei zeitliche Abläufe vereint – den progressiven in der Abfolge der Handlung, aus der Sicht des Treffens im Jahre 2000, und den retrospektiven in der Abfolge der Tableaux, aus der Sicht der theologischen Deutung – ergeben sich die geometrischen Schnitte in beiden Denkrichtungen, d.h. an zwei Punkten jeder Strecke. Birtwistle macht sich diese Tatsache zunutze, indem er seine Musik so komponiert, dass alle entscheidenden Ereignisse auf einen dieser Punkte fallen:

ABBILDUNG 15: Birtwistle, *The Last Supper*, “goldener Schnitt” im Werkganzen

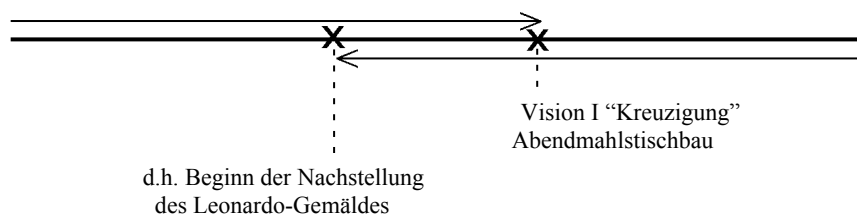


ABBILDUNG 16: “Goldener Schnitt” nach der Vision der “Kreuzigung”

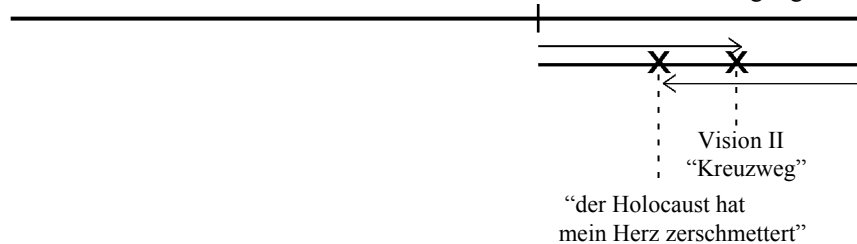
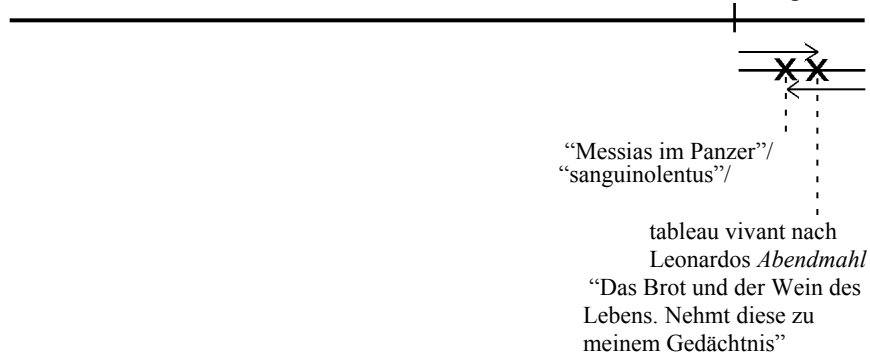


ABBILDUNG 17: “Goldener Schnitt” nach der Vision vom “Kreuzweg”



In seiner musikalischen Sprache stellt Birtwistle auf drei Weisen explizite Verbindungen zu anderen Komponisten oder Kompositionsformen her – und durch sie, zu religiös relevanten Inhalten. Die drei *a cappella*-Motetten auf im 15. und 16. Jahrhundert häufig vertonte lateinische Texte bringen die Renaissance als die Epoche, in der der Mensch ins Zentrum des Denkens rückte, in die Oper ein – ungeachtet der Tatsache, dass die musikalische Sprache ganz Birtwistles eigene und mit der sonst in der Oper erklingenden bis hin zur gemeinsamen Verwendung kurzer melodischer Floskeln verwandt ist. Der virtuose Vogelgesang, der den ersten zwei Dritteln der letzten Motette von einer Flöte aus dem Orchestergraben (d.h. live und nicht wie der Chor aus der Tonkonserve) entgegenklingt, evoziert ein typisches Kennzeichen der Musik Olivier Messiaens. Birtwistle hat hierfür fünf Phrasen mit insgesamt 15 aleatorisch zu kombinierenden Abschnitten komponiert, die den Vogelrufpassagen seines französischen Vorbilds ähneln. Die symbolische Botschaft dieses Verweises geht sicher über den äußeren Anlass – den im Tableau dargestellten Verrat in einem Garten, dessen nicht-menschliche Bewohner Birtwistle damit in die Musik einbringt – hinaus. Treffender ist sicher eine Deutung, in der diese Anspielung an die berühmt gewordene Beteuerung des frommen Messiaen gemahnt, Vögel vermöchten Gott in einer Weise zu preisen, die über die andächtige Gottesverehrung des Menschen weit hinausgeht. Somit rührt selbst diese textlose Musik noch an die Unzulänglichkeit menschlicher Liebesäußerungen.

Die dritte Art musikalischer Anspielung betrifft die sieben ‘Arien’. Ich setze diesen Begriff nicht nur deshalb in Anführungszeichen, weil die Partitur keinerlei derartige Bezeichnung enthält, sondern vor allem, weil es sich bei der ersten der 7 Passagen in mehrfacher Hinsicht nicht um das handelt, was wir gemeinhin mit diesem Begriff bezeichnen, sondern um eine ungewöhnliche Variante des Terzetts. Lyrische Vokalensembles folgen ja in den Opern des 18. oder 19. Jahrhunderts vergleichbaren musikalischen und dramaturgischen Regeln wie solistische Arien; ähnlich möchte ich hier argumentieren, zumal diese Auffassung durch die mit den solistischen Arien gemeinsame Art der Besetzung bestätigt wird.

In allen 7 ‘Arien’ werden die Vokalstimmen von mehreren obligato spielenden, d.h. solistisch aus dem Orchester hervorgehobenen und der Singstimme als textlose Partner zur Seite gestellten Instrumenten begleitet, wie Bach es in seinen Passionen vorgibt. Will man messiaenschen Vogelgesang als idealisiertes Gotteslob verstehen, so dürfen diese auf Bachs Passionen anspielenden Arien als idealisierter Ausdruck menschlicher Katharsis gelten. Birtwistle legt dabei allerdings eine zahlensymbolisch abweichende Deutung

zugrunde: Bach setzt die Gefühle des zerrissenen Menschen mit ZWEI begleitenden Instrumenten (vgl. in der Johannes-Passion die Alt-Arie "Von den Stricken meiner Sünden" mit zwei Oboen und das Bass-Arioso "Betrachte, meine Seel'" mit zwei Violen d'amore; in der Matthäus-Passion die Alt-Arie "Buß und Reu" mit zwei Flöten, die Sopran-Arie "Ich will dir mein Herz schenken" mit zwei Oboen d'amore und die Alt-Arie "Sehet, sehet" mit zwei Oboen da caccia), die Heilstaten Jesu aber mit DREI (vgl. in der Johannes-Passion die Tenor-Arie "Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken" mit drei solistischen Streichern, in der Matthäus-Passion die Sopran-Arie "Aus Liebe will mein Heiland sterben" mit drei obligato spielenden Bläsern). Dagegen berücksichtigt Birtwistle die Gesamtzahl der Stimmen und unterscheidet zwischen DREI und VIER solistischen Instrumenten.

Unverständnis und Verheißung

Die erste Passage der Oper, die Birtwistle arienartig gesetzt hat, ist das Vaterunser. Die Jünger singen das Gebet unisono, die antiphon-artig verschränkten lateinischen Zeilen des sonst mehrstimmig gesetzten *chorus mysticus* sind hier ebenfalls auf eine Stimme konzentriert, die sich nur gegen Ende eines Einwurfs chromatisch spreizt, und die alttestamentlichen Verse werden von je einzelnen Jüngern gesprochen. Den instrumentalsolistischen Gegenpart dieses dreistimmigen Geflechts liefern die beiden Bassposaunen. Doch wechseln diese einander derart ab, dass das Publikum zu keiner Zeit ein echtes Duett hört, sondern *eine* komplementär gestaltete Stimme. Dies ist zahlensymbolisch bedeutsam: Trotz der Mehrfachbesetzung jedes Parts gibt es also nur VIER aktiv geführte Stimmen. Mit dieser Zahl wird das Gebet ganz in die Sphäre des Irdischen gerückt. Wie schon Blaser durch seinen Bezug zum 6. Kapitel aus Jesaja zeigt, muss offen bleiben, ob die zu ihrem "Vater" Betenden verstehen, wen sie hier anreden, und sich nicht vielmehr ein allzumenschliches Bild machen.

Die numerologische Komponente lässt sich auch in den anderen Arien nachweisen. Judas' Tenor wird in seiner Beweinung des geopferteten Jesus von zwei obligaten Englischhörnern sowie einem Solocello begleitet; auch hier wird durch die resultierende VIERZahl das Menschliche betont (s. Beispiel 35). Auch die letzte Arie der Oper (T. 1861-1889), in der der Geist sich und damit unserer Zeit einen Spiegel vorzuhalten wünscht, ertönt in der irdischen Viererkonstellation: Zum Sopran gesellt sich ein solistisch geführtes Holzbläser-Trio aus Oboe, Englischhorn und Fagott.

BEISPIEL 35: Birtwistle, *The Last Supper*, Judas' Schmerzensarie

Englh 1,2

p

8

Judas: I looked u - pon his

si - i - i - il - ver face and wept.

p

mf

Solocello 1

Die dazwischenliegenden vier Arien dagegen gelten dem Göttlichen und erklingen entsprechend in Dreierkonstellationen. In der Danksagungsarie des Christus sind seinem Bariton zwei solistische Altflöten beigegeben, die von Nerval inspirierte Meditation des Geistes unserer Zeit über die Abwesenheit

Gottes stellt dem Sopran ein Duett aus Klarinette und Violoncello gegenüber, und die zweite Arie des Christus, in der er seine Sendungsbestimmung und die der zur Nachfolge berufenen Jünger erläutert, erklingt mit zwei obligaten Klarinetten.

In der letzten lyrischen Passage des Christus, die die Abendmahlsformel enthält und vom *chorus mysticus* in lateinischer Wiederholung bestätigt wird, schafft Birtwistle durch ein ungewöhnlich timbriertes Duett in ungewöhnlicher räumlicher Anordnung einen weiteren symbolischen Hintergrund. Die obligaten Instrumente sind hier eine Basstrompete und eine sie "weit entfernt aus dem Theater" imitierende Posaune. Die Basstrompete ist ein in Konzert und Oper äußerst selten eingesetztes Instrument; man möchte sie als modernen Repräsentanten des *Schofar* hören, jenes biblischen Blasinstruments, das in rituellem Kontext verwendet wird, so während des *Rosh Hashana* (des jüdischen Neujahrsfestes) und des *Yom Kippur* (dem Tag der Sühne). Nach jüdischer Tradition wird es auch am Ende der Zeiten erklingen, um die Ankunft des Messias zu verkünden. Hier ertönt es also mit einem Widerhall aus dem Auditorium, dem 'Raum des Heutigen'.

Den sieben Arien stehen drei Aussagen zur Seite, die nicht durch Instrumentierung oder Satz hervorgehoben sind, sondern dadurch, dass sie innerhalb des Werkes wieder aufgegriffen werden. Bezeichnenderweise betreffen alle drei Binnenzitate die Beziehung des Menschen zu Gott. Wenn die Jünger sich erinnern, wie Thomas, nachdem er durch Berührung der Wundmale Christi bestätigt fand, dass dieser im Fleisch auferstanden war, durch den Ausruf "Ho theós mou!" [mein Gott!] seiner Ehrfurcht Ausdruck verlieh, kehrt ihr siebenstimmig homophoner Gesang einschließlich aller umgebenden Instrumentalstimmen unverändert wieder. Wenn der Geist unserer Zeit Gott zweimal mit den Worten Jean-Luc Nancys als "das Wesen, das wir nicht sind" beschreibt, geschieht dies in identischem Rhythmus, in (mit Ausnahme des Abschlusses) identischen Tönen und mit identischer Begleitung in Flöten, Oboen und Synthesizer; die tiefen Holzbläser und die Streicher allerdings gehen in der Wiederholung eigene Wege. Wenn schließlich die Jünger ihre Arbeit am Aufbau des Abendmahlstisches zweimal unterbrechen, um einander zu versichern, dass sie hoffen gesegnet zu werden, ist ihr vierstimmig homophoner Satz nur an der Oberstimme wiederzuerkennen, und auch das Orchester behandelt die parallele Stelle ganz unabhängig. Der Grad der musikalischen Identität ist also am größten bei der ehrfürchtigen Haltung. Er nimmt ab, je mehr der Mensch sein Denken auf sich selbst zentriert.

Der Verständnisschlüssel der Rituale

Die Dimension des Rituellen, der Evokation symbolischer Bedeutung durch wiederkehrende Handlungsmuster, hat Birtwistle schon in früheren Werken beschäftigt. Auch in dieser Oper, in der es thematisch quasi um das Ritual aller Rituale geht, verleiht er diesem Aspekt Ausdruck. Er wählt dafür ein musikalisches Äquivalent, die Vers-Refrain-Struktur, in der Strophen, die in Text (und hier auch Musik) fortschreitend verschieden sind, immer wieder durch einen beruhigend bekannten "Kehrrim" abgerundet werden.

Das allmähliche Eintreffen der Elf zu Beginn der Handlung ist als große dreistrophige Form entworfen, wobei die Ausbrüche der Wiedersehensfreude und die erwartungsvolle Frage nach Jesu Teilnahme am Erinnerungsmahl den Refrain bilden. Die Begrüßung der beiden frühest eintreffenden Jünger, der Brüder Petrus und Andreas, führt zum ersten, relativ kurzen Tanz mit der zweistimmig imitatorisch durchgeführten Frage "Wird Jesus sich heute abend hier zu uns gesellen?", der der Geist knapp und enigmatisch antwortet. Die Einführung der nächsten vier Jünger geht schon vorzeitig in tanzartiges Pulsieren über und führt nach einer komplexeren Version der imitatorisch dargebrachten Frage, die der Geist ebenfalls geheimnisvoll kommentiert, zu einem längeren Tanz. Die dritte Strophe, in deren Verlauf weitere fünf Jünger zur Gruppe stoßen, sowie der noch ausgedehntere dritte Tanz erfahren zusätzlich mehrere Binnenerweiterungen. Insgesamt umspannt diese dreiteilige Vers-Refrain-Form fast ein Fünftel der ganzen Oper.

Umso kürzer sind die nächsten zwei Strophenformen. Die Rechtfertigung des Judas für seinen berüchtigten Kuss wird dreimal durch die halblaut gerufene, in Singstimmen, Schlagzeug und Streicher-*pizzicato* identische Beschimpfung der Elf beantwortet. Die dritte, minimalistische aber besonders eindrucksvolle Refrainform gilt der Frage nach der Wirkung auf die Nachwelt. Sie erhält eine in ihrer Kombination aus magischem Wort und Christus-Fingerzeig sehr geheimnisvoll anmutende Antwort. Thaddäus' besorgtes "Was sagen sie über uns" löst den ersten Refrain aus – *chorus resonans*: "Corumbra" / Christus: "Hört zu!" / *chorus resonans*: "Corumbra"; die Gegenfrage des Christus, "Hast du nicht die Schatten zwischen den Worten sprechen hören?" führt zum zweiten, strukturell identischen und tonlich nur wenig veränderten Refrain, und die bestürzt durcheinandertönende Frage der Jünger: "Was war das?" zum dritten.

Das vierte musikalische 'Ritual', die zwölffache und entsprechend auch zwölfstrophige Fußwaschung, ist umso ausgedehnter und zeichnet sich durch äußerste Regelmäßigkeit aus. Der Refrain besteht aus dem kumulativ aufstei-

genden, zwölftönigen “Out of the dust” der Jünger, dem absteigenden, mit fallenden Holzbläserfiguren begleiteten “De pulvere” des *chorus mysticus*, und einem von Blechbläsern, Tamtam, Basstrommel, Synthesizer und Akkordeon nachempfundenen Glockenschlag.

Gemeinsam ist allen vier Strophenformen ein kontrastierender, retardierender Einschub im bzw. vor dem letzten Refrain. Die Wiederbegegnung der Jünger wird auf ihrem Höhepunkt zugunsten eines lyrischen Duetts der beiden Kontratenöre Jakobus 1 + 2 unterbrochen, in dem die beiden mit der Crashaw-Paraphrase vom Bernstein weinenden Baum singen; Judas zitiert inmitten seiner Rechtfertigung die Kreuzesworte Jesu; und in die Frage nach dem Eindruck der Nachwelt erklingt, quasi über die Köpfe der Jünger und Jesu hinweg, die Nerval-Meditation des Geistes: “in diesem Abgrund fehlt Gott am Altar mit seinem Opfer...”. In der letzten Strophe der Fußwaschung schließlich entsteht ein Einschub, als die elf sich gerecht Wahnenden Judas’ Teilnahme an der rituellen Läuterungshandlung verhindern wollen: Christus stellt sich hinter diesen Jünger, indem er betont, sie beide hätten – mit unterschiedlichen Mitteln – versucht, dem Volk den Messias zu offenbaren. Ein weinender Baum, ein verzweifelter Schrei, ein gottverlassener Geopferter und die vergebliche Hoffnung auf Gottes Eingreifen: In diesen Einschüben scheint es, als müssten sich die in der Wiederholungsgeste beruhigend gemeinten Rituale immer wieder gegen die Erinnerung an den leidenden Geekreuzigten und die Verunsicherung durch einen unkennbaren, tatenlos zusehenden, möglicherweise gar nicht existenten Gott behaupten.

Wenn der Geist vom nahenden Messias im Panzer singt, während die Dreizehn in der Pose des leonardoschen *Abendmahls* erstarrt sind, geschieht dies ebenfalls in drei identisch beantworteten Strophen. Refrain ist hier das dreistimmig homophone “Sanguinolentus” des *chorus mysticus* – wieder eine Erinnerung an den leidenden Jesus – das dem grausigen 4/8-Marschrhythmus ein faktisches 3/8-Metrum entgegenhält und mit dieser numerologischen Widerrede das Göttliche gegen das Materielle stellt. Die sechste Vers-Refrain-Form kleidet die “Ich-bin”-Rede des Christus (“Ich bin das Brot des Lebens ... Ich bin der gute Hirte ... Ich bin in euch...”), die fünfmal von einer identischen, quasi kadenzierenden Figur in zwei Fagotten, einfallender Tuba und nachschlagendem tiefen Akkordeonklang skandiert wird. Die Zahl FÜNF ist ja das numerologische Symbol Christi, nach der Anzahl seiner Wunden und seiner in 5 Worten ausgedrückten, von Chor und Geist beschworenen Bestimmung als “Jesus Christus Gottes Sohn Retter”, die in den Anfangsbuchstaben des griechischen Wortlauts das Akronym IXΘΥΣ [Fisch] ergibt.

Durch die diesmal rein instrumentale Refrainbildung wird wortlos unterstrichen, dass es sich bei den gleichnisträchtigen Selbstaussagen der "Ich-bin"-Rede um seither oft wiederholte, ritualbildende Formeln handelt.

In anderer Weise trifft dies auch auf die instrumental zwölfstrophige letzte Refrainform der Oper zu. Der umfangreiche Abschnitt kurz vor dem Ende des gemeinsamen Mahles wird zusammengefasst durch eine aus Gesten der tiefen Holz- und Blechbläser, Pauke, großem Gong, großer Trommel, Synthesizer und Akkordeon zusammengesetzte Bassformel, die bei jedem zweiten Auftreten von einer immer gleichen homophonen Streicherfigur bestätigt wird. Auf der Handlungsebene beginnt dieser Abschnitt nach der Abendmahlsformel, beinhaltet die Bedenken der Jünger, den Verrat an Christus zu wiederholen, und endet mit dem ersten und einzigen Gespräch zwischen den Männern und dem 'Geist unserer Zeit'. Der Chor verweist mit seinem dreimal identischen, jedoch den instrumental Refrains nicht regelmäßig zugeordneten "Introibo ... ad altare die" auf die Messe mit ihrer Eucharistiefeier, deren Grundlage in dem Augenblick gelegt ist, da das Erinnerungsmahl beendet ist und 'unsere Zeit' in direkten Kontakt mit dem historisch Überlieferten tritt.

Die sieben musikalisch als Rituale ausgewiesenen Passagen betonen somit sowohl in ihrem jeweiligen Inhalt als auch in ihrer symmetrischen Anordnung ganz entscheidende Aspekte des Werkes. Am umfangreichsten sind die erste und letzte. Die erste Vers-Refrain-Form feiert das freudige Wiedersehen von Männern, die einander durch eine gemeinsame Aufgabe verbunden waren; die siebte bereitet ihr erneutes Hinausgehen in die Welt vor. Dabei wird der zu Beginn der Oper erfolgte Wiedereintritt in die irdische Inkarnation durch einen weltlich fröhlichen Tanz, der gegen Schluss impliziert bevorstehende Austritt aus ihr durch die lateinische Messe gefeiert; im Tanz wird der noch nicht anwesende Meister beschworen, in der Eucharistie wird der Christenheit der nicht mehr anwesende Christus präsent. Die zweite und sechste Vers-Refrain-Form beinhalten teleologische Motivationserklärungen des Judas und Christus. Dabei steht der ins allgemeine Vorurteil eingegangenen, unreflektierten Anklage ("Verräter!") die wortlose Zustimmung gegenüber für den, der sich selbst das "Brot des Lebens" und den "guten Hirten" nennt. Der Frage nach dem Sinn des menschlichen Lebens in der dritten musikalischen Ritualform entspricht die apokalyptische Prophezeiung bzgl. des Ziels dieses Lebens in der fünften; dabei erklingt die Bezeichnung eines nur schattenhaften Verstehens ("corumbra") parallel zur Reue über das aus demselben Grunde vergossene Blut ("sanguinolentus").

Das zentrale Ritual in Birtwistles Siebenzahl ist bezeichnenderweise nicht das titelgebende symbolische Mahl, sondern die Läuterungshandlung der Fußwaschung. Dessen Refrain, der umgangs- und kirchensprachlich den Staub betont, aus dem der Mensch geworden ist, zu dem er zurückkehren muss und der als jahrhundertealte Schmutzansammlung von seiner Unfähigkeit zu mitmenschlicher Liebe zeugt, betont die fragile Natur derer, denen es obliegt, die frohe Botschaft zu verwirklichen.

Die verweigerte Erlösung

Allerdings, bedeutet uns Birtwistles Musik, ist der Grund für die unzureichende Eignung des Menschen zur Verwirklichung des göttlichen Heilsplanes nicht ausschließlich in ihm selbst zu suchen; der Gott, nach dem die mystische Stimme dreifach fragt, nur um eine grundsätzlich unfassbare Antwort zu erhalten, trägt das Seine zum Fehlschlag bei. Dies drückt sich in einigen auffälligen Momenten ungewöhnlicher Klangerzeugung aus. Drei Arten der Lautproduktion sind für jedes Publikum unmittelbar erkennbar: das 'Stammeln', die *Hoquetus*-Technik (eine auf das 13. Jahrhundert zurückgehende, komplementärsilbige Mehrstimmigkeit) und die Rhythmusbildung durch Händeklatschen, Fußestampfen und Zischen.

Dreimal geraten Stimmen bei der Nennung des göttlichen Namens in deutliches Stammeln und fallen damit aus der sonst syllabischen, nur zu besonders hymnischem Anlass durch Melismen unterbrochenen Linienführung heraus. Während der Geist in schlichter Melodik von Gottes Anders- oder Nicht-Sein singen kann, geht ihm der Name des Unkennbaren immer dann, wenn es um die Ergriffenheit des Menschen geht – wenn er Ariel (= Jerusalem) als Gottes Herd bezeichnet oder Leiden und Tod als Geheimnisse Gottes auszuweisen versucht – nur stammelnd über die Lippen. Und auch die Sprache der Jünger gerät ins Stocken, wenn sie sich erinnern, wie Thomas den Auferstandenen mit den Worten "Ho Theós mou" angebetet hat (s. Beispiel 36).

Mit der mittelalterlichen *Hoquetus*-Technik erzielt Birtwistle einen ähnlichen Effekt von Gebrochenheit. Am deutlichsten vermittelt ist dies an zwei korrespondierenden Stellen, bei denen Jünger und *chorus mysticus* von praktischen Belangen – dem Bau des Tisches und der späteren Gruppierung um ihn – zu plötzlichem Gotteslob mit besonders lautem "Halleluja" übergehen, wobei kein Einzelner das Wort jemals ganz ausspricht. Ähnlich

BEISPIEL 36: *The Last Supper*, Stammeln beim Namen Gottes

Geist: Go - o - o - o - od's fireplace

Geist: suffering and death belong to the mysteries of Go - o - od.

Jakobus "Ho - ho — THE - - E-E-E-E-E-OS MOU" —————
(+ 7 Jünger)

klingt es in den Motetten, besonders auffallend in der Coda der ersten: Alle achtzehn Choristen flüstern den Text "Bone Jesu exaudi me"; doch ist der Satz in jeder Stimme von zahlreichen Stammelpausen und verschluckten Silben durchlöchert; erst in der gegenseitigen Ergänzung wirkt er vollständig und verständlich. Als Einzelner, so scheint Birtwistle auszudrücken, klingt der Mensch in seinem Gotteslob recht ambivalent; erst die Eingebundenheit in die Gemeinschaft gibt seiner Geste (gemeinte? oder manchmal zögernd verweigerte?) Eindeutigkeit.

Den entgegengesetzten Effekt – Zuversicht und irdische Unbefangenheit – vermitteln die zum Mahl versammelten Männer durch rhythmisch koordiniertes Klatschen, Stampfen oder Zischen. Bei den Freudentänzen der Begrüßungsszene bedürfen diese Äußerungen vielleicht keiner Erklärung, doch wenn Christus seine große Erinnerungsarie "Gestern und heute, Anfang und Ende" skandiert, indem er und seine Jünger komplementäre Rhythmen klatschen, wird man nachdenklich: Will dieser Retter uns betont das Hiesige, Körperliche nahelegen? Wenn die Jünger vor dem Mahl – in vom Tonband eingespielten, in amplifiziertem Flüsterton gesprochenen Sätzen, die mit live gesungenen alternieren – ihrer Angst Ausdruck verleihen, dass sie die damals begangenen Fehler wiederholen könnten, hält der *chorus mysticus* eine lange Kette gehauchter und gezischter Laute dagegen. Es bleibt dem Publikum überlassen zu deuten, ob die überindividuelle Stimme damit auf sarkastische

Weise Zweifel an jeglicher Art frommer Vorsätze äußert oder die Zuhörer vielmehr durch diesen Klangschirm von den Ängsten der von Christus Eingesetzten abzuschirmen trachtet.

Birtwistles Musiksprache ist interpretatorisch sehr ergiebig. Die strukturierende Sieben (7 Abschnitte, 7 Arien, 7 Rituale) kann als Ausdruck der biblischen Ganzheit oder spezifischer als Erinnerung an die Apokalypse gelesen werden. Die nach den Proportionen des goldenen Schnitts platzierten Schlüsselmomente legen die Überzeugung nahe, dass alle wichtigen Ereignisse – in der Genesis eines religiösen Mythos, aber auch im Leben der in dessen Bedeutungsrahmen eingebundenen Menschheit – zum genau richtigen Zeitpunkt geschehen. Das Spiel mit ordnenden, Vertrautheit schaffenden Refrains schließlich vermittelt die Notwendigkeit ritualisiert-zyklischer Bedeutungsgestik. Doch bleibt fraglich, ob, was notwendig erscheint, auch ausreichend ist; die Symmetrie betont als zentralen Brennpunkt die Reue Jesu – nicht die seiner Jünger! – über einen Katalog der Grausamkeiten.

Indem der Komponist Reflexionen über die Beziehung zwischen Gott und den Menschen durch Selbstzitat einerseits, Stammeln andererseits kennzeichnet, erinnert er die *dramatis personae* und das Publikum daran, dass Antworten ausbleiben, solange der Mensch diese außerhalb seiner selbst sucht. Die irdische Welt, nicht ein projiziertes Jenseits, ist der zugewiesene Rahmen für die Sinn- und Zielfindung des Lebens. Liebende Annahme der eigenen Körperlichkeit und liebevolle Zuwendung zu allen Mitmenschen, nicht theologische Spekulation, ist, so bedeuten uns Text und Musik dieses Werkes, die Aufgabe, und Selbsterkenntnis und Selbstverantwortung nur können den Einzelnen erlösen.

Blasers und Birtwistles Christus wäscht die Menschheit anlässlich des nach zweitausend Jahren Christentums wiederholten Abendmahls und der mit ihm verbundenen rituellen Läuterungshandlung noch einmal von ihren Gräueltaten rein. Doch verspricht er keine stellvertretende Befreiungshandlung, die ihnen die Zukunft erleichtern wird, sondern betont nur erneut die Kraft der Liebe, die jeder Mensch in eigener Leistung entwickeln muss. Diese wahre Mitmenschlichkeit aber fiel einem Großteil der Menschen schon immer schwer; der Christus dieser Oper scheint gewahr, dass sich daran durch seine Botschaft nichts geändert hat. Wie *The Last Supper* nur allzu deutlich macht, sind Hinweise auf Verrat und Bilder des Blutes in unserer Welt allgegenwärtig, wenn man nur bereit ist, sie zu sehen. So kommen wir als Zuschauer kaum umhin, uns an die Worte von Kazantzakis' Priester Fotis erinnern zu fühlen, der im Gedanken an den Opfertod Jesu seufzt: "Umsonst, mein Christus, umsonst!"

