

HÄNDELS MESSIAH

Eine musikalische Montage

Georg Friedrich Händel, CHEN Cheng-Wen, Ali Gorji

Heike Heilmann
Angela Postweiler
Susanne Schaeffer
Christian Rathgeber
Markus Flaig

Junge Kantorei, Barockorchester der Jungen Kantorei
Water Stage Beiguan Ensemble aus Taiwan
Leitung: Jonathan Hofmann

20. Mai 2018
Frankfurt am Main

21. Mai 2018
Heidelberg

www.junge-kantorei.de

King of Kings

Wir danken unseren Unterstützern:

Aventisfoundation

STADT KULTURAMT
FRANKFURT AM MAIN

Georg und Franziska
Speyer'sche Hochschulstiftung
Frankfurt am Main

GOETHE
UNIVERSITÄT
FRANKFURT AM MAIN

Heidelberg

Heidelberg Centre for
Transcultural Studies

Institut für Sinologie
Universität Heidelberg

JOHANNA
QUANDT
STIFTUNG

LB BW
Stiftungen
Landesbank Baden-Württemberg

Ministry of Education
Republic of China (Taiwan)

Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen

HEIDELBERGER VOLKSBANK
Ihre Bank

Ihre finanzielle Unterstützung
können Sie dem Chor durch eine einmalige oder regelmäßige
Spende zukommen lassen. Unser Spendenkonto bei der
Stadt- und Kreissparkasse Darmstadt:
IBAN DE50 5085 0150 0008 0022 31
BIC HELADEF1DAS

Impressum

Dies ist ein Konzert-
programmheft der
Jungen Kantorei e. V.
aus dem Jahr 2018.

Geschäftsstelle

Michael Weise,
Handschuhsheimer
Landstraße 100/3,
69121 Heidelberg

Redaktion

Irene Marzolff,
Barbara Mittler,
Günther Solle

Titeldesign/Layout

Christine Buhl/
Irene Marzolff

HÄNDELS MESSIAH

Eine musikalische Montage

Georg Friedrich Händel, CHEN Cheng-Wen, Ali Gorji

Heike Heilmann

Angela Postweiler

Susanne Schaeffer

Christian Rathgeber

Markus Flaig

Junge Kantorei, Barockorchester der Jungen Kantorei

Water Stage Beiguan Ensemble

Leitung: Jonathan Hofmann

Inhaltsverzeichnis

Vorworte	2
Die Komponisten	5
Einführung	
• Fünf Fragen an CHEN Cheng-Wen und Ali Gorji	6
• Händels <i>Messiah</i> : Die Bibel als musikalische Unterhaltung	12
• Reaktionen auf Händels <i>Messiah</i>	16
• Händels <i>Messiah</i> zwischen Theologie und Politik	18
• Zum Messiasbegriff	22
• Zu Zarathustra	23
• Zum Daoismus und zum Chan- (oder Zen-)Buddhismus	27
• Zur <i>Beiguan</i> -Musik	34
Kommentiertes Libretto	36
Wir über uns	
• Jonathan Hofmann und die Junge Kantorei	54
• Solistinnen und Solisten	56
• Water Stage Beiguan Ensemble und Barockorchester	58
Ausblick	60
Drei Wege zur Jungen Kantorei	61

Liebes Konzertpublikum, liebe Sängerinnen und Sänger, liebe Freundinnen und Freunde der Jungen Kantorei,



das Projekt *Neues Hören* ist für mich und die Junge Kantorei in jeder Hinsicht eine Herausforderung. Beim Proben, aber auch im Gespräch miteinander, auf emotionaler wie auch kognitiver Ebene, stoßen wir an unsere Grenzen, überschreiten sie auch manches Mal. Wir öffnen uns für neue Ideen und schließen mit anderen ab, halten fest, lassen aber auch los. Wir sind erstaunt, unsicher, manchmal auch frustriert, dann wieder stolz, neu inspiriert und gefesselt. Eines aber ist für mich in all diesen Momenten und Phasen die ganze Zeit unbeirrbar klar: Ja, wir wagen etwas, und genau darin besteht unsere Stärke.

Wie schon bei unserem ersten Projekt *Neues Hören* fragen sich auch dieses Mal viele unserer Freunde und Zuhörer: Warum vor zwei Jahren ausgerechnet Bach und dieses Jahr Händel? Warum gerade diese einzigartigen Werke, welche keinerlei Veränderung oder Zugaben nötig haben? Meine Antwort ist recht einfach: Weil genau diese Werke für uns heute aufgrund ihrer langen Wirkungsgeschichte dieses Gefühl scheinbarer Sicherheit und Eingängigkeit vermitteln. Ihre Genialität steht außer Frage; gleichzeitig sind wir aber mit den Werken so vertraut, dass wir ihre Tiefe oft nicht mehr spüren. Damals stellten beide Stücke, Händels *Messiah* und Bachs *Johannespassion*, für die Zuhörer eine große Herausforderung dar, gänzlich neu, in gleicher Weise erschreckend und faszinierend. Genau das wieder zu spüren, ist ein Ziel dieser Konzertreihe.

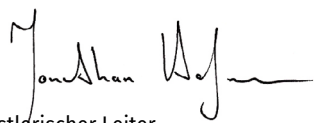
Aber das *Messias*-Projekt hat noch eine andere Dimension, eine ganz aktuelle: Toleranz und Akzeptanz gegenüber anderen Kulturen und Religionen ist ein hochaktuelles Thema. Offen zu sein, das bereitet uns theoretisch wenig Probleme, in der Praxis und im Alltag jedoch stellt diese Haltung eine große Herausforderung dar. Was geschieht, wenn ich meinen Glauben so direkt neben andere Glaubensformen stelle und wenn Begrifflichkeiten sich berühren, miteinander in einen Dialog treten, und wie komme ich damit zurecht? Ich selbst habe in der Auseinandersetzung mit diesem Projekt viel über mein Bild, das ich mir von dem *Messias* mache, über die Bedeutung, die Jesus für mich und meinen Glauben besitzt, nachgedacht. Und wieder: Ich war erschrocken und verunsichert, genauso aber auch zufrieden und bereichert an Erkenntnis. Ich habe viel über mich gelernt, von dem ich dachte, es bereits zu kennen, mich aber auch mit bisher Fremdem auseinander gesetzt.

Die technischen Möglichkeiten, die wir heute besitzen, sowie die Globalisierung, um ein beliebtes Schlagwort unserer Zeit zu gebrauchen, haben dazu geführt, dass ganz unterschiedliche Gesellschaften zusammen gerückt sind. Zu lernen, wie unterschiedliche Kulturen und Religionen miteinander leben und umgehen können, wird Aufgabe der kommenden Jahrzehnte sein.

In diesem Sinne wollen wir mit unserem *Messias*-Projekt einen kleinen Beitrag leisten. Ich wünsche uns allen bereichernde Erfahrungen mit einer Musik, die uns nachhaltig bewegt und verändern kann.

Danken könnte man, was die Realisation dieses Projektes betrifft, sehr vielen Personen und Institutionen. Ich will mich hier auf die für mich wichtigste Gruppe beschränken, den Chor, meine Sängerinnen und Sänger, die sich immer wieder meinen Ideen stellen und die von mir entwickelten Konzepte und Programme mittragen. Und das in jeder Probe, die uns immer wieder Gelegenheit gibt, von Neuem Kraft zu schöpfen. Dabei steht das gemeinsame Musizieren im Zentrum der Arbeit. Ich bin sehr glücklich, nun seit fast fünf Jahren einen Chor zu leiten, der eine solche Kraft entwickeln kann und mit dem sehr vieles umsetzbar ist. Dafür habe ich von Herzen zu danken.

Ihr


Künstlerischer Leiter



Händels Autograph
des *Messiah*,
Satz 45 „Hallelujah“

Liebe Besucher unserer Pfingstkonzerte 2018,

die jahrzehntelange erfolgreiche Tätigkeit der Jungen Kantorei beruht auch auf ihrer Fähigkeit, neue Programme zu entdecken, sich auf diese „Abenteuer“ einzulassen und sie auf der Basis engagierter und qualifizierter Selbstorganisation zu realisieren. Unser diesjähriges Pfingstkonzert demonstriert wohl einen vorläufigen Höhepunkt dieser Fähigkeit. Das ungewöhnliche Programm, das wir Ihnen in diesem Jahr vorstellen dürfen, beruht auf einer Idee und Konzeption, die in vielen Überlegungen und Gesprächen zwischen Barbara Mittler, Silke Leopold (beide Professorinnen an der Universität Heidelberg), Armin Krauter und Jonathan Hofmann ihren Ausgang hatte. Die Grundidee dieser Arbeitsgruppe war, Händels populäres Oratorium *Messiah* als durchaus konfliktträchtige Gestaltung des Prophetentums (des „Gesandten“) und als Auseinandersetzung mit verschiedenen religiösen Denktraditionen neu zu durchdenken und zu gestalten. Im Verlauf von etwa zwei Jahren reifte diese Idee zu ihrer jetzigen Realisierung.

Wir, die Junge Kantorei und die zahlreichen beteiligten Musiker, dürfen Ihnen heute ein musikalisches Werk vorstellen, das aus dieser Arbeitsgruppe heraus entstanden ist. Meine Skizze zu dieser gemeinsamen Arbeit, über deren vielfältige Aspekte Sie in diesem Programmheft noch viel mehr erfahren können, spiegelt nur in minimaler Form wider, wie viel an kreativen Ideen, konzeptioneller Überlegung und sorgfältiger Arbeit in dieses Projekt geflossen sind. Wie die Gruppe selbst formulierte: „Unser Ziel ist es, Hör- und Denkräume zu eröffnen, die ein neues Verständnis, eine neue Offenheit für andersartige, ja fremde und schwer deutbare Auffassungen von Erlöser- und Prophetentum öffnet.“ Die Arbeitsgruppe mit den genannten Personen konnte dank ihrer Kompetenz in unterschiedlichen Schwerpunkten ein ungemein fruchtbares und spannendes Ergebnis vorlegen.

Aus meiner Sicht ist der Versuch, unterschiedliche religiöse und kulturelle Denkweisen und Traditionen in ein musikalisches und textuelles Gespräch treten zu lassen, nicht nur außerordentlich aktuell und bedeutend, sondern hier auch im Detail überzeugend gelungen. Daher haben wir Anlass, in höchstem Maße dankbar für diese wertvolle Arbeit zu sein, an der die Werke der beiden Komponisten Ali Gorji und CHEN Cheng-Wen natürlich einen sehr großen Anteil haben. Nicht vergessen werden soll schließlich auch, dass dieses komplexe Projekt nur mit Hilfe der großzügigen Förderer und Sponsoren ermöglicht werden konnte (siehe erste Innenseite dieses Programmhefts), denen die Bedeutung des Projektes genauso überzeugend schien wie uns.

Richard Wiese
Vorsitzender der Jungen Kantorei e. V.

Georg Friedrich Händel



Georg Friedrich Händel kam im Februar 1685 in Halle zur Welt. Bereits mit sieben Jahren erhielt er Instrumental- und Kompositionsunterricht. Im Jahr 1702 begann er in Halle zunächst mit dem Jurastudium, nahm aber parallel dazu den Organistenposten am Hallenser Dom an. Ein Jahr später zog Händel nach Hamburg, wo er im Orchester der Oper Violine und später Cembalo spielte. Nach einer vierjährigen Studienreise nach Italien wurde Händel im Jahr 1710 kurfürstlicher Kapellmeister in Hannover. Schon Ende des Jahres ließ er sich beurlauben, um für ein Jahr nach London zu gehen. Zurück in Hannover bat Händel nach wenigen Monaten erneut um die Erlaubnis, nach England zu reisen. Er ließ sich in London nieder, wurde 1727 englischer Staatsbürger und kehrte bis zu seinem Tod im Jahr 1759 nur noch gelegentlich und vorübergehend auf den Kontinent zurück. Sein Gesamtwerk umfasst neben Kirchen-, Orchester- und Kammermusik 42 Opern und 25 Oratorien, darunter den im Sommer 1741 verfassten *Messiah*.

CHEN Cheng-Wen



CHEN Cheng-Wen (陳政文), geboren 1980 in Nantou, Taiwan, lebt in Bremen und ist für den daoistisch-buddhistischen Text- und Kompositionsteil verantwortlich. Er studierte Komposition in Taiwan und in den Jahren 2010 bis 2012 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover bei Gordon Williamson und Joachim Heintz, wo er auch das Konzertexamen ablegte. Außerdem studierte er an der Hochschule der Künste Bremen elektroakustische Komposition bei Kilian Schwoon. CHEN erhielt zahlreiche Preise und Stipendien, darunter das Kompositionsstipendium des Landes Niedersachsen 2014 und Aufenthaltsstipendien in den Künstlerhäusern in Lauenburg/Elbe (2015), Eckernförde (2015) und Worpsswede (2014). Seit 2017 ist er freischaffender Komponist.

Ali Gorji



Ali Gorji, 1978 in Teheran geboren, lebt seit dem Jahr 2001 in Berlin und hat den zoroastrischen Text- und Kompositionsteil übernommen. In Teheran erhielt er Klavierunterricht sowie Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt, ab dem Jahr 1996 Kompositionsunterricht bei Alireza Maschayeki. Zu dieser Zeit beteiligte er sich als Komponist und Interpret an der „Musikgruppe Teheran“, die sich vor allem mit zeitgenössischer Musik befasst. Bis 2008 studierte er an der Hochschule für Künste Bremen bei Younghi Pagh-Paan Komposition. Er erhielt Unterricht in elektronischer Komposition bei Kilian Schwoon und in Analyse bei Andreas Dohmen. Bis 2011 absolvierte er ein Aufbaustudium in Musiktheorie. Im Jahr 2012 war er Stipendiat der Akademie der Künste Berlin. Er unterrichtet neben seiner Tätigkeit als freischaffender Komponist derzeit Komposition und Musiktheorie am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück.

Fünf Fragen an CHEN Cheng-Wen und Ali Gorji

1. Mit Händels *Messiah* wächst in England und Deutschland sozusagen jeder Chorsänger auf. Er ist so etwas wie ein oratorisches Monument. Wann sind Sie mit dieser Musik zum ersten Mal in Berührung gekommen, und was für einen Eindruck hat sie auf Sie gemacht?

Ali Gorji: Das Werk habe ich wahrscheinlich erst während meines Studiums in Deutschland gründlich kennengelernt. Den »Hallelujah«-Satz kannte ich zwar, allerdings nur in seiner – um mit Adorno zu sagen – „fetischhaften“, also oberflächlichen Erscheinung. Ich kann mich aber daran erinnern, wie fasziniert ich von einer CD war, die ich in Teheran gekauft hatte: Händels *Marian Cantatas and Arias* mit Anne Sofie von Otter und Musica Antiqua Köln. (Besonders ergriffen war ich auch von Bachs *Johannes-Passion*. Zwei Wochen lang konnte ich nichts anderes hören als diese Musik.)

CHEN Cheng-Wen: Mit Händels *Messiah* hatte ich bis jetzt drei ganz unterschiedliche Begegnungen, die in verschiedenen Lebensphasen passiert sind: bevor ich angefangen habe, Musik zu lernen, am Beginn meines Musikstudiums und nun nach Abschluss meiner musikalischen Ausbildung.

Als allererstes Hörerlebnis von Chormusik lernte ich das »Hallelujah« in meiner Kindheit durch das Fernsehen kennen. Und zwar auch nur die berühmten zwei Takte, mehr nicht. Ich wusste damals sogar noch nicht, wer das „gemacht“ hat, wie das Stück heißt (ich hatte noch gar kein Bewusstsein, dass Musik „komponiert werden muss“, es war für mich, als ob diese Komposition schon selbständig da war).

Die zweite Erfahrung mit Händel ist ein Teil meines „Kulturschocks“ zu Beginn des Musikstudiums in Taiwan: Ich sang zum ersten Mal in einem „professionellen“ Chor. Wir wollten *Messiah* ursprünglich als Programm im Semesterkonzert aufführen. Während alle meine KollegInnen sofort vom Blatt singen konnten, stand ich da und dachte mir: Hätten wir nicht zuerst mit einzelner Stimmbildung/-probe anfangen müssen? Trotzdem lief die Koloratur aus dem Stück »For unto us a child is born« an mir vorbei.

Bei der dritten Begegnung bin ich nun schon seit einer gewissen Zeit in Europa. Das heißt, meine Umgebung und die offiziellen Feiertage sind anders. Kirche, Ostern, Weihnachten hängen für mich plötzlich mit der europäischen religiösen Musik zusammen, die ich sonst nur ganz isoliert erleben konnte. Am Ende meiner musikalischen Ausbildung 2017 schließt nun unmittelbar der frischeste und intensivste Austausch mit diesem Oratorium und seinen Tabubrüchen an. Mit diesen Erkenntnissen hörte ich zum allerersten Mal in meinem Leben den gesamten *Messiah* mit Partitur durch und entdeckte auch die nicht so fröhliche Musik darin, wie z. B. »He was despised«.

2. Charles Burney hat Stücke wie das »Hallelujah« als „Händels großen Wow-Wow-Stil“ bezeichnet. Wie wirkt diese monumentale Musik auf einen Komponisten heute?

Ali Gorji: Auch Wagner äußerte sich in seinem Streit mit Brahms abfällig über das »Hallelujah«, indem er Brahms beschuldigte, er wäre einfallslos und habe sich die „Hallelujah-Perücke Händels“ über den Kopf gezogen: „Je langweiliger ihr seid, desto abstechender wählt die Maske“. Aber gerade das, was die Wagnerianer Brahms vorwarfen, nämlich dass er nur konstruierte, ohne einen richtigen Einfall zu haben, genau das ist, was mich am meisten an Brahms interessiert: das Konstruieren und Strukturieren. Das »Hallelujah« ist ebenso für mich nicht auf seiner (Wow-Wow-)Oberfläche interessant, sondern in der Tiefe seiner Gesamtkonstruktion. Händel schafft es, verschiedene musikalische Ideen sowohl sukzessiv als auch simultan zusammen zu „montieren“, so dass die Gesamtstruktur der Musik das Etwas-Schlichte des Einfalls auffängt und diesen aufwertet. Es entsteht durch dieses dialektische Verhältnis zwischen „Einfall“ und Konstruktion eine musikalische Spannung, die für mich den Kern dieses Satzes ausmacht.

CHEN Cheng-Wen: Aus meiner Kindheitserinnerung ist das »Hallelujah« solch eine Musik, die man nie mehr aus dem Kopf herausbekommt, wenn man sie einmal gehört hat. Und die berühmte Anekdote der beim Hören aufstehenden Königin erhöht den Berührungsgrad des Stücks (und verbindet Musik und Macht).

Aber es ist auch eine Musik, die zu häufig kommerziell in Medien genutzt und übertrieben verwendet worden ist, bis irgendwann das heilige Wort *Hallelujah* seinen eigenen tiefen Sinn verloren und sich in eine bloß alltägliche „Oh, My God!“-Situation verwandelt hat. Solche Eindrücke, Präsenz und Ausnutzung machen es zu einem „bekanntesten unbekannten Stück“. Viele haben das Gefühl, dass sie dieses Stück „schon längst“ kannten, werden aber beim Hören doch überrascht sein von irgendeiner Stelle, wo „Hallelujah“ gar nicht gesungen wird.

Anschließend ist das dann eher eine Frage für die Interpreten, glaube ich, wie sie dieses Stück im Rahmen eines Konzertes von kirchlicher, religiöser Bedeutung und ironischem Vorurteil befreien und es wieder musikalisch intensivieren können? Das gilt vielleicht auch nicht nur für dieses Stück, sondern den gesamten *Messiah*. Daher finde ich, dass die Junge Kantorei richtig mutig ist! Und gleich auch für sich einen neuen Raum gefunden hat, mit diesem „Vertrauten“ „fremd“ umzugehen.

3. Das Projekt, sich schöpferisch mit Händels *Messiah* auseinanderzusetzen, ist ja von uns an Sie herangetragen worden. Können Sie uns erzählen, wie diese Idee zunächst ganz spontan bei Ihnen angekommen ist, und was Sie dann nach einiger Überlegung dazu bewogen hat, das Wagnis einzugehen?

Ali Gorji: Ich beschäftige mich als Musiktheoretiker sehr gern mit der Musik der Vergangenheit. Ich versuche, soweit wie möglich, den kompositorischen und handwerklichen Kontext früherer Epochen zu entschlüsseln und dadurch die Musikgeschichte in historischen Kompositionsunterricht umzuwandeln. Auch wenn dieser Ansatz eine präzise wissenschaftliche Forschungsarbeit in Anspruch nimmt, bleibt er immer zu einem gewissen Grad spekulativ. Mein Mitwirken als Komponist bei so einem Projekt sehe ich als eine Chance, sich dieser Musik von einer anderen, intuitiv-ästhetischen Seite anzunähern und dadurch zu einem – hoffentlich – erweiterten, wenngleich individuellen, Verständnis der Musik zu gelangen, das mir bei der rein wissenschaftlich-theoretischen Arbeit verborgen bleiben würde.

CHEN Cheng-Wen: Hier muss ich etwas weiter ausholen. Das von der Jungen Kantorei initiierte Projektkonzept ist eine schöne Voraussetzung und zugleich ein kluger Ansatz gegenüber der gerade angesprochenen Gefahr der gedankenlosen Musikkonsumierung.

Als ich die Geschichte vom Meister Yunmen gelesen hatte, der den Buddha gern „zerschlagen“ hätte, weil dieser der „einzig Verehrte“ sein wollte (Nummer 10), war mir sofort klar: Das wäre – im Vergleich zum Christentum und zum Islam – der fremdeste Umgang mit einem Propheten/Messias. Diese zunächst sehr radikal und fast blasphemisch erscheinende Äußerung lenkt die Aufmerksamkeit in eine andere Richtung, baut eine kontinuierliche Fragestellung mit großem Gewicht auf („schwer“ im doppelten Sinne). Ich musste sie unbedingt aufnehmen.

Bei der Entscheidung für diesen Text begleitet mich aber auch eine große Unsicherheit und Angst: Ob ich selbst wirklich von diesem Text überzeugt bin und inwiefern, ob ich diese Geschichte so unmittelbar auf die Geburt von Jesus beziehen darf, ob meine Musik trotz ihres konzertanten Rahmens gläubige Menschen verletzen würde, besonders jene, die auf der Bühne den Text singen müssen...?

Unser Entschluss, die Stücke »Behold, the Lamb of God« und »Glory to God...« direkt aneinander anschließen zu lassen, öffnet schon das Potential einer direkten Verknüpfung von „Geburt und Tod“, von „Ehre und Schande“. Eine Dualität, welche, interessanterweise, auch in daoistischen Gedanken in viele Richtungen diskutiert wurde und die sogar als gleich gültig wahrgenommen wurde.

Der Ruf „Laß ihn kreuzigen!“ aus dem Turba-Chor in Bachs *Matthäus-Passion* weckte mich auf und trennte die Kunst von der Realität: die SängerInnen sind auch nicht selbst diejenigen, die Christus verspotten. Mit diesem Verständnis fing ich an zu komponieren.

Ursprünglich wollte ich die Geschichte von Yunmen mit »For unto us a child is born« kombinieren, nach vielen Diskussionen fiel mir aber auf, dass dadurch nur die Missverständnisse erhöht werden könnten und die Tiefe des Gedankens eher verschwimmen würde. Denn es geht nicht darum, jemanden zu töten, sondern darum, auf das asymmetrische Verhalten und die Vorstellung hinzuweisen, dass dieser Buddha „über bestimmte körper-

liche Eigenschaften und einen strahlenden Heiligenschein verfügen müsste“ (Dōgen) und dass er die Verehrung ganz allein auf sich beziehen dürfte. Dann kam meine Entscheidung, diese Kombination auf »Glory to God...« zu versetzen.

Es war anfangs in meinen Gedanken auch mal eine ganz konventionelle Melodie aufgetaucht, die den Text vertont. Aber die banale Singbarkeit konnte diese sehr bewusste Brutalität nicht übertragen. Es musste noch existenzieller sein!

Neben der Entdeckung des Beiguan-Theaters hatte ich den Weg gefunden, in einer erzählerischen und reflektiven Art und Weise die Geburt von Buddha und Jesus ineinander zu verschachteln und die Verschiedenheit in ihrer Konsequenz nebeneinander zu stellen. So entstand das sogenannte „Stück im Stück“, das mit »unmittelbar« (Nummer 10) beginnt. Die Hör-Pluralität findet hier statt, in Musik-, Sprach- und Handlungsebenen (Beiguan-Theater in künstlerischer Gestik und Sprache, also etwa die sieben Schritte des Buddha horizontal in alle vier Himmelsrichtungen / barocke oratorische Rezitative, Chor auf Englisch und dazu noch ein Sprecher, der die chinesische Geschichte auf Deutsch vorträgt).

Dieser hoch gespannte Moment wird aber zu einer noch stärkeren Dissonanz umgeleitet. Es ist nämlich die auf Yunmens Aussage basierte Stückserie »hätte ich ..., hätte ich ...«. Die Punkte haben hier zwei völlig andere Bedeutungen: einerseits als Abkürzung, die die Entschiedenheit der originalen Texte vermittelt; andererseits verraten sie aber, wie ich als Komponist hier zögere.

Ich musste mich auch mit meiner eignen Verzweiflung auseinandersetzen und kann sie auch mitkomponieren. Das Zögern bringt die Musik zu einer bestimmten Qualität, sie lässt sich Zeit und hat Raum, um meine eigene Unsicherheit abzutasten und sie zu überwinden. Dadurch ist die Grundlage des Stückes vollendet: Auf eine immer vollständiger und klarer gesungene „hätte ich“-Aussage folgt entsprechend jeweils ein gesprochener Kommentar, der sich sowohl auf das Zerschlagen Buddhas als auch auf die Kreuzigung Christi bezieht.

Die insgesamt sieben Mal wiederkehrenden »hätte ich ...« funktionieren wie „Ritornelle“, die die Händelschen Stücke in einer größeren Hyperstruktur verketteten. Die Zahl „sieben“ der legendären Schritte der Kinderbuddha hinterlassen sieben Überlegungspuren, die den Passionsweg von Jesus begleiten sowie implizit auf seine sieben letzten Worte verweisen.

4. Die Zusammenarbeit zwischen Ihnen kulminiert in dem großen Hallelujah-Remix, an dem Sie beide mitarbeiten. Verraten Sie uns Ihre Gedanken, Ihre Diskussionen darüber, wie dieses »Hallelujah« in Ihrer Version neu gelesen werden soll und was Ihre Musik dazu beitragen soll?

Ali Gorji: Das »Hallelujah« spielt in der Komposition sowie Rezeption des *Messiah* eine Schlüsselrolle. Mit der Dekonstruktion dieses Satzes soll

– sowohl musikalisch-kompositorisch als auch geschichtlich – Raum geschaffen werden für eine Neuinterpretation. Die Kompositionen von Händel, CHEN Cheng-Wen und mir bilden zwar ein Netzwerk, das verschiedene Verknüpfungsmöglichkeiten bietet, das Sich-Öffnen des »Hallelujah« stellt aber einen besonderen Wendepunkt im ganzen Konzert dar, währenddessen das ganze Netz dieser drei Welten ins Schwanken kommt. Danach kann nichts weitergehen, wie es war.

CHEN Cheng-Wen: „Bleibt einfach wach“ würde ich sowohl den Mitwirkenden als auch dem Publikum vorschlagen, denn unsere Bearbeitung fordert die Musizier- und Hörgewohnheiten durch ständige Unterbrechungen immer wieder neu heraus.

Die Unterbrechungen bestehen darin, dass Ali Gorji neues Material hinzufügt und ich mit dem vorhandenen Material von Händel arbeite. Das Stück wurde dadurch in alle Richtungen ausgedehnt: Dauer, Umfang, Klangwelt, Bedeutung usw., so dass sich das „handfeste“ Vertrauen langsam zu einem Bereich bewegt, wo es sich selbst fremd wird. Die Wechselhaftigkeit bringt „lebendige“ Fragestellungen in die Musik und öffnet zum Nachdenken.

Händels Musik erweitere ich dabei nur durch Wiederholungen und Transpositionen, welche er selbst schon in der Vertonung der Textzeilen „for ever and ever“ und „King of Kings and Lord of Lords“ bezüglich Zeitachse und Tonhöhen verwendet hat. Diesen Ansatz habe ich extrem ausgedehnt, das Immer-höher-Steigen des „Hallelujah“ noch weitergeführt, seinen Sinn in Zeitloops „verewigt“ und in (Ton-)Erhöhungen „verehrt“. Ich versuche damit zu hinterfragen, was eine solche Verehrung eigentlich bedeutet, ob und wie man immer höher gehen kann. Ob mehr Wiederholungen und häufigere Transposition tatsächlich die Musik und die Bedeutung transzendieren oder sie eher in eine zeitlose und ziellose Schleife schieben?

In der daoistischen Vorstellung gibt es nie das Allerhöchste oder Aller tiefste, sondern immer nur eine Wechselbeziehung dazwischen, man kommt also nie ganz oben oder unten an, deshalb habe ich meine Zweifel an dieser Art der Verehrung. „Lord of Lords“ oder „King of Kings“ kann man nach daoistischer Vorstellung nicht sein, es gibt immer Parallelen, parallele Kings oder Lords, die das Absolute hinterfragen können.

5. Was war Ihnen selbst am wichtigsten bei der musikalischen Auseinandersetzung mit Händels *Messiah*?

Ali Gorji: Ich interessiere mich seit einiger Zeit für das Konzept von „Windowing“ in der Musik: verschiedene Fenster in Richtung mehr oder minder unterschiedlicher musikalischer Ideen zu öffnen und diese formal aufeinander wirken zu lassen. „Beim Windowing gleitet man von einem Fenster zum nächsten, von einer Möglichkeit zur anderen. Es gewährt die Möglichkeit einer individuellen Narration, eines individuellen Daseinsentwurfes.“¹

¹ Han, Byung Chul: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*. Berlin 2005, S. 54.

Ihr konzeptueller Wunsch, drei Religionen inhaltlich miteinander in Beziehung zu setzen, führte zu einem zu produktiven Gespräch mit CHEN Cheng-Wen über sein Verständnis von Daoismus, zum anderen zu einer intensiven Beschäftigung meinerseits mit dem Zoroastrismus. Es sind in meiner Vorstellung dadurch drei Welten zum Vorschein gekommen, die in diesem Projekt eine mögliche musikalische Vernetzung finden sollen. In diesem Sinne wird Händels *Messiah* zum Anlass genommen, durch verschiedene „Fenster“ in drei (Musik-)Welten hineinzuschauen, die sich zwar in ihrer Ursprungsgeschichte voneinander unterscheiden, sich dennoch miteinander zu verbinden wissen – sei es objektiv durch Gemeinsamkeiten des Materials, subjektiv-individuell im Bewusstsein der Rezipienten oder formal durch den Akt des Windowings bzw. der Montage.

CHEN Cheng-Wen: Unterschiedliche Traditionen aufzunehmen und aufeinander reagieren zu lassen ist mir das wichtigste Thema bei diesem Projekt: also die Tradition der Musik und der Instrumente (Barockmusik, Beiguan-Musik, Improvisation und die iranische Rahmentrommel Daf), der Ästhetik, der Kultur, der Religion, der Philosophie usw. Diese Vielfältigkeit am Ende in ein Ganzes zusammenwachsen zu lassen ist eine Idee, die auch die Komponistin Younghi Pagh-Paan in Bezug auf ihre Kompositionsklasse beschrieben hat: wie verschiedene Blumen in einem Garten zusammenleben und wachsen.

Wachstum braucht Raum, Zeit, Selbständigkeit und Freiheit, die ich von vielen Meisterwerken gelernt habe. Wie es beispielsweise Klaus Huber in seinem Violinkonzert »Tempora« (1970) geschafft hat, dass ein Orchester sowohl als ein gesamter Klangkörper, aber auch als viele einzelne lebendige Klangwesen mit der Solo-Geige ins Gespräch kommen. Jeder hat seine eigene Art und Weise zu erzählen und wird gleichberechtigt gehört. Das wäre die Mehrstimmigkeit und die Harmonie der Gesellschaft.

Also, wie in der daoistischen Herrscherlehre: „Nicht Handeln und nichts bleibt ungetan“, so soll die Polyphonie, Heterophonie, Homophonie jeweils nur eine Art von Mehrstimmigkeit sein, die den musikalischen Inhalt unterstützt und nicht begrenzt. In dieser montierten Klanglandschaft könnten die unterschiedlichen Propheten (Messiah, Heiliger, Herrscher, Erlöser, Erleuchteter, ...) uns fördern, wie wir als Menschen zusammenleben.

Die Fragen stellte Silke Leopold.

Händels *Messiah*: Die Bibel als musikalische Unterhaltung

Händels *Messias* gilt heute als zentrales Werk seines Oratorienschaffens und als Inbegriff der Gattung Oratorium. Dabei stellen der Text, die Dramaturgie und die Erzählweise eher die große Ausnahme als die Regel dar. In einem Parforceritt durch das Alte und das Neue Testament wird die christliche Verheißung zu drei Themenkreisen verarbeitet – Geburt, Passion und Auferstehung. Händels Musik ist eine gleichermaßen mannigfaltige Kompilation unterschiedlichster Schreibarten; sie reichen von strenger Polyphonie bis zu jenem prächtigen Klangereignis des Hallelujah, das der englische Musikgelehrte Charles Burney „Händels großen Wow-Wow-Stil“ nannte, von opernhafter Virtuosität bis zu schlichter Innigkeit. Ursprünglich hatte Charles Jennens – einer jener reichen Grundbesitzer, die ihr Leben nicht mit Broterwerb, sondern als Förderer der Künste zubrachten – Texte aus der Bibel zu einer „Scripture Collection“ zusammengestellt und sie Händel im Sommer 1741 in der Hoffnung übergeben, dieser möchte sie für eine Aufführung in der Karwoche vertonen. Tatsächlich machte sich Händel daran, zwischen dem 22. August und dem 14. September den *Messias* zu komponieren. Doch statt sich um eine Aufführung in London zu kümmern, nahm er die Partitur mit nach Dublin, als er dorthin für eine Reihe von Benefizkonzerten eingeladen wurde. Der *Messias* wurde am 13. April 1742 in Dublin im Konzertsaal in der Fishamble Street uraufgeführt. Der Erfolg war riesig, der Andrang so groß, dass die Damen gebeten wurden, keine Reifröcke zu tragen, und die Herren, ihre Degen zu Hause zu lassen. Die Dubliner Presse lobte den *Messias* für „The Sublime, the Grand and the Tender“ als eines der bedeutendsten Werke, die jemals komponiert worden waren. In London wurde der *Messias* weit kühler aufgenommen, als Händel ihn ein knappes Jahr später dort präsentierte. Tatsächlich stellt das Werk in mehrerlei Hinsicht einen Tabubruch dar, dessen sich Händel auch sehr bewusst war.

Da war zum ersten die Verwendung von Bibelprosa als Textgrundlage. Bis dato hatte Händel nur einmal Bibeltexte zu einem Oratorium vertont, und er hatte dabei keine guten Erfahrungen gemacht. 1739 hatte Charles Jennens Teile aus dem 2. Buch Mose zu dem Oratorium *Israel in Egypt* zusammengestellt, und Händel hatte seine liebe Not mit der Vertonung gehabt. Denn Prosatexte erweisen sich immer dann als schwierig, wenn Arien komponiert werden müssen, weil die Linearität der Erzählprosa dem Periodenbau der Arie und der zu dieser Zeit noch weitgehend verbindlichen Da-capo-Form widerspricht. Es scheint so, als habe Händel mit Jennens über die Auswahl der Texte für den *Messias* im Vorfeld gesprochen. Denn es fällt auf, dass die Texte nicht nur theologisch aufeinander abgestimmt, sondern auch für die Vertonung geeignet sind. Jambische oder daktylische Versfüße prägen die Mehrzahl der Textanfänge, so dass der Komponist ein rhythmisches Modell etablieren kann, mit dem er auch im weiteren, vielleicht weniger regulären Verlauf arbeiten kann. Ein paar Beispiele: „The people that walketh in

darkness“, „The trumpet shall sound and the dead shall be raised“, „I know that my redeemer liveth“.

Musikalisch bot Händel im *Messias* alles auf, was ihm zu Gebote stand:

- Fugen und polyphone Sätze im alten Stil,
- filigrane virtuose Chorsätze, basierend auf italienischen Kammerduetten,
- prächtige anglikanische Kirchenmusik wie z.B. das „Hallelujah“,
- Arioso und Accompagnato-Rezitative, wie in der Oper,
- „szenische“ Musik, wie z.B. der Chor „Glory to god“ oder die Hirten-Sinfonie,
- Arien mit und ohne Da-capo.

Einen Tabubruch bedeuteten aber vor allem die Texte aus dem Neuen Testament. In der Oratorienliteratur kam das Neue Testament nicht vor. Die Sujets der dramatischen Oratorien – *Esther*, *Athalia* oder *Saul* – entstammten dem Alten Testament und stellten Neudichtungen der biblischen Geschichten dar. Später kamen noch Heiligenlegenden wie in *Theodora* hinzu. Der Heiland aber war nicht Gegenstand der Oratorienliteratur. Ihn zu personifizieren wäre als Blasphemie empfunden worden, weil Oratorien nicht in Kirchen, sondern im Theater aufgeführt wurden. Selbst in dem Auferstehungsoratorium *La resurrezione*, das Händel 1708 in Rom komponierte, war Christus abwesend. Die handelnden Personen waren Maria Magdalena, Maria Cleophas und der Jünger Johannes, außerdem Luzifer und ein Engel.

Auch im *Messias* tritt der Heiland nicht als „Rolle“ auf. Er ist präsent, aber nicht anwesend. Und was die Besonderheit dieses Oratoriums ausmachte, fasste ein irischer Bischof in drei Punkten zusammen:

1. das Sujet sei „the greatest and most interesting“.
2. die Worte des Textes seien alle „sublime or affecting“.
3. kein Dialog, kein Hin und Her der Argumente zerstöre das Konzept.

Dennoch mochte man in London nicht akzeptieren, dass die Worte des Neuen Testaments auf der Theaterbühne zu hören waren. Schon vor der Londoner Erstaufführung, die vorsichtigerweise nicht einmal als *The Messiah*, sondern lediglich als „New Sacred Oratorio“ angekündigt wurde, hatte es in der Londoner Presse Einwände gegen dieses Werk gegeben. In *The Universal Spectator* ereiferte sich ein Autor unter dem Pseudonym Philaethes über die Blasphemie, die diesem Werk innewohne. Am 19. März 1743, vier Tage vor der Erstaufführung, schrieb er:

An oratorio either is an Act of Religion, or it is not; if it is, I ask if the Playhouse is a fit Temple to perform it in, or a Company of Players fit Ministers of God's word, for in that case such they are made. [...] In the other case, if it is not perform'd as an Act of Religion, but for Diversion and Amusement only [...], what a Profanation of God's name and Word is this, to make so light Use of them?



Charles Jennens
(Thomas Hudson, 1745)



Susannah Cibber
(Thomas Hudson,
ca. 1749)

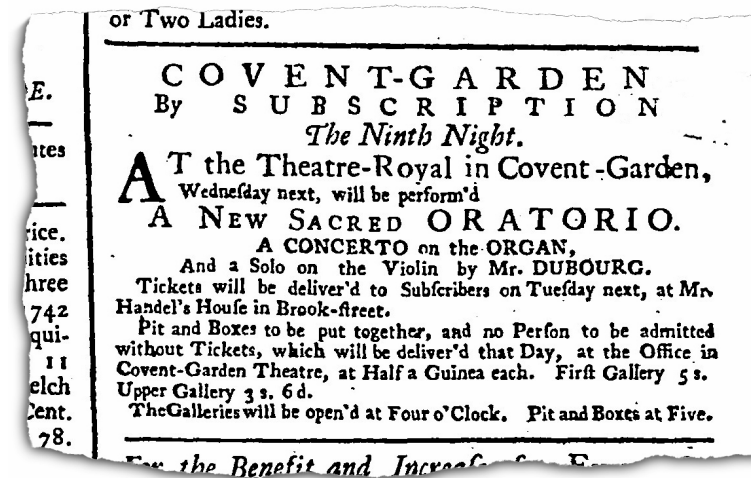
Philalethes verstieg sich sogar zu der Behauptung, der *Messias* breche das 3. Gebot („Thou shalt not take the name of the Lord thy God in vain“), und fragte sich, was wohl die Mohammedaner, die ihren Koran doch so heilig hielten, von den Engländern denken würden, die es zugelassen hätten, dass ihre Heilige Schrift in dieser Weise profaniert würde.

Den größten Tabubruch aber stellte wohl die Tatsache dar, dass im *Messias* zum ersten Mal in der Geschichte der Musik Frauen in der Öffentlichkeit Bibeltexte singen durften. Denn Bibeltexte gehörten in die Kirche und nicht auf die Theaterbühne, und in der Kirche hatte die Frau bekanntlich zu schweigen – es sei denn in einem Nonnenkloster. Die hohen Stimmen wurden in der Kirche mit Knaben und Falsettisten besetzt, in Italien auch mit Kastraten. Es hatte also zuvor keine Gelegenheit für Frauen gegeben, Bibeltexte in der Öffentlichkeit zu singen. Elisabeth Duparc war in *Israel in Egypt* die erste gewesen, die in der „Rolle“ der Miriam einen kurzen Auftritt gehabt hatte. Aber schon der zweite Sopran war mit einem Knaben und der Alt mit einem Falsettsänger besetzt gewesen. Im *Messias* besetzte Händel Sopran und Alt, die den größeren Teil der Arien zu singen hatten, mit Frauen, der italienischen (und vermutlich katholischen) Sopranistin Christina Maria Avoglio und der Altistin Susannah Cibber. Die letztere dieser beiden Personalien verdient besondere Beachtung, denn Susannah Cibber genoss nicht nur als Sängerin und Schauspielerin große Berühmtheit, sondern auch als Urheberin eines der größten Skandale in der Londoner Gesellschaft. 1738 hatte ihr Gatte, der Schauspieler und Theaterdichter Theophilus Cibber, sie wegen Ehebruchs mit dem gemeinsamen Untermieter vor Gericht gezerzt, wo unschöne Dinge an die Öffentlichkeit kamen – es habe sich eigentlich um eine ménage à trois gehandelt, Cibber solle sie mit entschertener Pistole zum Beischlaf mit dem Untermieter gezwungen haben, um von diesem Geld zu erpressen, und so fort. Schließlich hatte Susannah ihren Mann verlassen und war mit dem Untermieter zusammengezogen; mit ihm hatte sie eine Tochter. All dies machte Susannah Cibber zu einer unschicklichen Person, deren Umgang es zu meiden galt. Händel aber scherte sich nicht darum und gab ihr die Altpartie zu singen – wohl wissend, dass die Bibeltexte aus ihrem Mund eine Provokation darstellten. Tatsächlich blieb diese außergewöhnliche Besetzung nicht unbemerkt. Der Legende nach war der irische Geistliche Patrick Delaney von Susannah Cibbers Interpretation der Arie „He was despised and rejected of man“ so beeindruckt, dass er ausrief: „Woman, for this be all thy sins forgiven thee!“ Susannah Cibber sang denn auch in der Londoner Erstaufführung die Altpartie, und ihre ergreifende Art zu singen mag dazu beigetragen haben, dass sich der Skandal um ihre Person allmählich legte. Sie avancierte später zu der bedeutendsten Tragödin auf der Londoner Theaterbühne.

Der Tabubruch, den der *Messias* bedeutete, war in London freilich schwerer zu vermitteln als in Dublin. Erst als Händel ihn seit 1749 regelmäßig

zur Fastenzeit aufs Programm setzte und nach Ostern im Foundling Hospital als Benefizveranstaltung aufführte, etablierte sich das Oratorium, nun auch unter seinem originalen Titel, im Londoner Musikleben. 1784, zum 100. Geburtstag Händels (zumindest nach dem englischen Kalender), wurde der *Messias* erstmals öffentlich in einer Kirche aufgeführt. Diese Handel Commemoration mit Hunderten von Sängern und Instrumentalisten war der Beginn einer europaweiten Rezeptionsgeschichte, die von dem Tabubruch, den der *Messias* einst bedeutet hatte, nichts mehr wusste.

Silke Leopold



Ankündigung des
New Sacred Oratorio
im London Daily Post
and General Advertiser,
March 19, 1743, Issue 2624

Reaktionen auf Händels *Messiah*

Aus einem Zeugnis des Dr. Edward Synge, Bischof von Elphin, Irland, 1742:

Wie Händel in seinen Oratorien alle andern Verfasser, die ich kenne, großartig übertrifft, so scheint er in dem berühmten *Messias* sich selbst übertroffen zu haben. Das Ganze überragt alles, was ich kannte, bis ich es las und hörte. Es scheint eine von jeder anderen Musik verschiedene Art zu sein, und das ist besonders bemerkenswert. Obwohl die Komposition ein meisterhaftes Kunstwerk ist, ist die Harmonie so groß und offenbar, als müsse sie allen gefallen, die Ohren zum Hören haben, die es gelernt oder nicht gelernt haben.

Zweifellos ist diese Vorzüglichkeit in gewissem Maße der großen Sorgfalt und Genauigkeit zu danken, mit der Händel dieses Stück vorbereitet hat. Aber es mag Gründe geben, dass es ihm hier besser gelang bei seiner außerordentlichen Geschicklichkeit in anderen.

1. Einer ist der Gegenstand, wie es scheint der größte und interessanteste, der ihn angeregt hat.
2. Ein anderer sind die Worte, die in höchstem Grade erhaben und bewegend sind.
3. Es gibt da keine Dialoge. In jedem Drama wird ein großer Teil oft unterbrochen durch kurze Rede und Antworten. Wenn diese flach und fade sind, führen sie zu Gelächter und Verachtung.

Wogegen in diesem Stück die Aufmerksamkeit des Publikums von Anfang bis Ende gewährleistet ist. Die Rezitative sind fortlaufende Sätze und werden manchmal von den Hörern mit soviel Beifall geschmückt wie alles übrige.

Aus einem mit „Philaethes“ gezeichneten Artikel in The Universal Spectator vom 19. März 1743:

Ein Oratorium ist entweder ein religiöser Akt oder nicht. Ist es das, so frage ich, ob das Theater der geeignete Tempel für eine Aufführung ist, oder eine Gruppe von Schauspielern geeignete Verkünder von Gottes Wort, denn in diesem Fall wären sie dies. ... Im anderen Fall, wenn es nicht als religiöser Akt aufgeführt wird, sondern nur zur Unterhaltung und zum Amüsement (und tatsächlich glaube ich, nur wenige oder niemand gehen in ein Oratorium ohne Andacht): was ist das für eine Entweihung des Namens und des Wortes Gottes, macht man so leichtsinnigen Gebrauch davon?

Aus einem weiteren mit „Philaethes“ gezeichneten Artikel in The Universal Spectator vom 16. April 1743 – im Rückblick...:

Es kann auch nicht als schicklich gerechtfertigt werden, denselben Ort in einer Woche als Tempel für eine Aufführung eines geistlichen Oratoriums zu nutzen und in der nächsten (wenn er durch solche heiligen Gesänge geweiht wurde) als Bühne, auf der Harlekin seine Possen reißt.

Tagebucheintragung von Mary Hamilton, nach der Messiah-Aufführung 1784 in Westminster Abbey:

Ich war so entzückt, dass ich mich in himmlischen Sphären wähnte. 513 Mitwirkende, die Harmonie so ebenmäßig, wie alle Wasser aus einer Quelle unmerklich sich vereinigen. Was sich dem Auge bot, war ebenfalls erhaben. So universal die Andacht, so groß die Anzahl der Menschen.

Reverend Robert Hall über die gleiche Aufführung des Messiah in der Westminster Abbey 1784:

Es schien mir wie eine große nationale Bestätigung der fundamentalen Wahrheit der Religion.

Richard Wagner über eine Messiah-Aufführung in London 1855:

Wie man in der Kirche mit dem Gebetbuch dasitzt, so trifft man dort in den Händen aller Zuhörer den Händelschen Klavierauszug, welcher in populären Schillingausgaben an der Kasse verkauft und in welchem eifrig nachgelesen wird, das letztere, wie es mich dünkte, auch um gewisse allgemein gefeierte Nuancen nicht zu versäumen, wie z.B. den Eintritt des „Halleluja“, wo es für schicklich gefunden wird, daß alles sich von den Sitzen erhebt, welcher ursprünglich wahrscheinlich vorgekommene Akt des Enthusiasmus mit peinlicher Präzision jetzt bei jeder Aufführung des „Messias“ ausgeführt wird.

Zusammenstellung: Silke Leopold



Händels Autograph des *Messiah*, Satz 8 „Behold, a virgin shall conceive“

Händels *Messiah* zwischen Theologie und Politik

Der *Messias* als Musik des Bürgertums

Händel hat den größten Teil seiner produktiven Zeit Opern komponiert und hätte dies auch weiterhin getan, wenn es ihn nicht in den finanziellen Ruin getrieben hätte. Um 1740 „gingen“ Opern in London nicht mehr. Die Oper war im frühen 18. Jahrhundert ein Geschäftsunternehmen (oft auf Aktien), das in erster Linie vom Adel der Hauptstadt finanziert wurde. Der Stil, die Sprache, ja auch die meisten Sängerinnen und Sänger waren italienisch.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steigt in England eine neue Klasse auf, das Bürgertum. Die Mehrheit der Bürger ist vom Puritanismus, einer Spielart des Calvinismus, geprägt. In ihr Weltbild passt weder die Prachtentfaltung der Oper noch deren Starkult. Der puritanische Bürger kommt seiner „Berufung“ durch Sparsamkeit, durch Fleiß und durch Wohltätigkeit nach, und eben auf diesem Wege sammelt er das Kapital an, das zur Grundlage für Englands Industrialisierung wird. Die Musik wird von Menschen solcher Denkungsart, wenn überhaupt, dann wegen ihrer positiven Auswirkungen auf die Gemütslage und die Leistungsfähigkeit geschätzt. „Sie [die Musik] sollte die Langeweile verjagen und kluge Leute von der Mühe des Denkens ausruhen lassen.“ (London Journal vom 24. Februar 1722). Dazu war ein Oratorium besser geeignet als die Oper. Das Oratorium wurde in englischer Sprache gesungen, es war „reine Musik“ ohne die Ablenkungen des Theaters, es verwendete Texte der Bibel, die einen gewissen moralischen Standard garantierten und bot dem Starkult der ausländischen Kastraten und Primadonnen keinen Raum. Der *Messiah* wurde zu dem Oratorium schlechthin allerdings durch die Aufführungen zu Wohltätigkeitszwecken, ein Umstand, der es dem puritanisch denkenden Bürger erlaubte, den Musikgenuss als durch einen guten Zweck motiviert und damit als erlaubt anzusehen. Schon die Uraufführung fand statt „für die Freilassung von Gefangenen in verschiedenen Gefängnissen (d.h. um die Schulden zu begleichen, wegen derer sie einsaßen, J.L.) und zur Unterstützung des Mercer's Hospital und des Armenkrankenhauses am Inn's Quay“. Die Organisation der Aufführung lag in den Händen des Dubliner Wohltätigkeitskomitees. Der Ort der Uraufführung war keine Kirche, sondern eine Konzerthalle. Die Chorsänger bekamen von dem ihnen vorgesetzten Geistlichen – es war der bekannte Jonathan Swift – nur mit knapper Not die Erlaubnis, bei einem solch weltlichen Spektakel mitzuwirken. Von evangelikaler Seite wurde wiederholt kritisiert, dass ein „Playhouse“ der ungeeignete Ort für die Darbietung biblischer Texte sei. In der öffentlichen Diskussion, die daraus entstand, ergriff der große englische Erweckungsprediger John Wesley die Partei des Oratoriums: „Ich zweifle, ob eine Gemeinde jemals so andächtig bei einer Predigt war, wie sie es während jener Aufführung waren.“

Aber noch bei den ersten Londoner Aufführungen wagte Händel nicht, den Titel des Oratoriums, *MESSIAH*, zu nennen. So wurde anfangs nur ein „New Sacred Oratorio“ angekündigt. Der Durchbruch des *Messiah* in London und damit in der ganzen angelsächsischen Welt ist eng verbunden mit

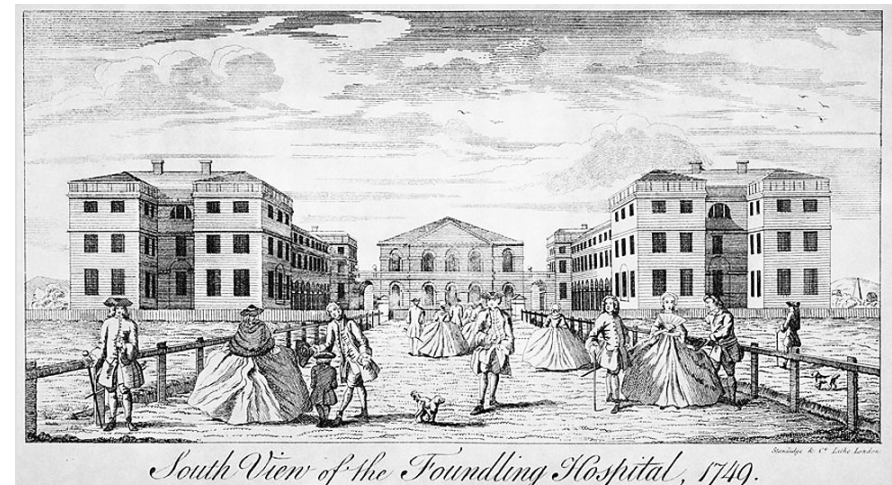
den jährlichen Aufführungen zugunsten des Foundling Hospital in dessen Kapelle. Hier konnte das Bürgertum seine Musik genießen. Moralisch war sie und erhehend, ohne Starkult und mit gebremster Selbstdarstellung des Publikums.

Israel als Englands eigene Vergangenheit

Auffällig ist der große Anteil alttestamentlicher Texte in Händels *Messiah*. Er ist aber vor allem Händels einziges Oratorium, das überhaupt neutestamentliche Bibeltexte verwendet. Der englische Protestantismus jener Zeit (in der anglikanischen Staatskirche und noch deutlicher in den verschiedenen Gruppen des Independent) hat eine besondere Vorliebe für das Alte Testament. Dabei werden die Texte des Alten Testaments unmittelbar auf die zeitgenössische Situation bezogen. Die Geschichte des Volkes Israel, seine staatliche Organisation, seine Bindung an den einen Gott, seine Kriege werden als Britanniens eigene Geschichte verstanden. Extreme Theorien jener Zeit gehen so weit, die Briten mit den verlorenen zehn Stämmen Israels zu identifizieren.

Die Unterscheidung zwischen Gesetz (=Altes Testament) und Evangelium (=Neues Testament), wie sie im Luthertum angelegt ist, ist der reformiert geprägten englischen Tradition völlig fremd. Texte des Alten und des Neuen Testaments können deshalb im *Messiah* gleichrangig nebeneinander stehen. Auf dieser Basis hat der dichtende Privatier Charles Jennens Bibelzitate (mit kleinen Veränderungen) so zusammengestellt, dass sich ein Reichtum an gegensätzlichen Affekten ergibt, die Händel reichlich Gelegenheit zu musikalischer Ausgestaltung boten. Jennens selbst bezeichnet seine Textvorlage als „a fine entertainment“, hatte also durchaus jene Ausgewogenheit von Erbauung und Unterhaltung des Publikums beabsichtigt, die bis heute am *Messiah* besticht.

Südansicht des
Foundling Hospital,
London, 1749



Der Messias als König und Weltherrscher

Der Text von Händels *Messiah* ist nicht im strengen Sinne dramatisch. Die wörtliche Rede, und damit die Figur des „Helden“, fehlt weitgehend. Dennoch ist ein Spannungsbogen erkennbar, der mit der Gestalt des Messias verknüpft ist, auch wenn dieser im dramatischen Sinn niemals auftritt. Mit dem Titel *Messiah* für das Oratorium wird eine religiös-politische Idee angesprochen: der Retter seines Volkes, der Herrscher der Welt, der Heilsbringer des neuen Zeitalters. Der Bogen spannt sich folgerichtig im ersten Teil von der Erwartung über die Geburt bis hin zum zweiten Teil, der mit der Passion Christi einsetzt und über Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten hin zur Weltherrschaft des Messias als Ergebnis der christlichen Mission führt. Am Ende des zweiten Teils steht das bekannte „Halleluja“, das nach der Art der Anthems komponiert ist, die zu Krönungsfeierlichkeiten gesungen wurden. Der dritte Teil wird vom Themenkreis „Tod und ewiges Leben“ beherrscht. Die Bibeltexte sind der anglikanischen Begräbnisliturgie entnommen.

Im Unterschied zur kontinentalen Theologie jener Zeit fällt die starke Betonung des Missionsgedankens (Nr. 35-37) auf. Verse aus Psalm 2 (Nr. 38-41) interpretieren das Ziel der Mission als Weltherrschaft Gottes, die sich auch gegen den Widerstand der Feinde durchsetzt. Hier zeigt sich ein Bezug, der möglicherweise in der Zeit Händels noch nicht voll bewusst war, der aber aus historischem Abstand denkbar wird. Das 18. Jh. ist die Zeit, in der Britannien sich anschickt, zur beherrschenden Macht der Welt zu werden. Im Gefolge der Kolonisierung weiter Weltteile nimmt auch die Mission einen kräftigen Aufschwung. Die Eroberung Nordamerikas durch puritanische Siedler, die um ihres abweichenden Glaubens willen aus England ausgewichen waren, zeigt, wie eng Missionsgedanke und Weltherrschaft verbunden sind. Dass Charles Jennens in seinem Testament eine größere Summe für die „Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts“ bestimmte, weist in die selbe Richtung und zeigt, dass man den Text des *Messiah* auch auf diesem Hintergrund hören kann.

Der jüdische Messias und seine christliche Aneignung

Auffällig ist, dass gerade im späten 17. und im 18. Jahrhundert die Messias-Thematik in der christlichen Theologie stärker beachtet wird. Dies ist dann verständlich, wenn man sich die Frontstellung der Theologie jener Zeit vor Augen führt.

Auf der einen Seite wurde von den Theologen und Philosophen der Aufklärung eine Gotteslehre vertreten, die Gott auf die Funktion eines Uhrmachers reduzierte: Am Anfang hat er die Weltmaschine konstruiert und aufgezogen. Nun läuft sie ohne sein Eingreifen ab. Auf der anderen Seite fragten die Gelehrten intensiv nach geschichtlichen Zusammenhängen und studierten die Entwicklung der menschlichen Sprache. Man entwickelte ein Bewusstsein für fremde Kulturen und erforschte deshalb die Ursprünge der christlichen Religion. Die Theologie der Zeit reagierte auf beide Herausforderungen unter anderem mit der Wiederentdeckung der Messias-Thematik.

Gegenüber der Beschränkung Gottes auf eine Uhrmacher-Rolle wollte man an der geschichtlichen Wirksamkeit Gottes in weltlich-politischen Zusammenhängen festhalten. Damit rückte die Theologie wieder näher an die jüdische Tradition vom Messias aus dem Hause David heran, der sein Volk befreien und gerecht regieren wird. Zugleich ergab sich daraus allerdings eine verstärkte antijüdische Argumentation, weil man den lange Zeit nur im Judentum überlieferten Messias-titel für Jesus beanspruchte. Theologische Schriften, die sich mit einer solchen anti-aufklärerischen und anti-jüdischen Tendenz auf den Messiasbegriff berufen, sind in der Bibliothek von Charles Jennens nachweisbar und zitieren einen großen Teil der Bibeltexte, die im *Messiah* vertont sind.

Die verfeinerte Beschäftigung mit historischen und sprachlichen Fragen führte aber auch dazu, dass die hebräischen Wurzeln des Christentums wieder stärker beachtet wurden. In diese Zeit fällt auch die massenhafte Verwendung des hebräischen Gottesnamens auf Hochaltären, oft in das geometrische Symbol des Dreiecks eingefügt. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass nun in vielen Buchtiteln nicht mehr das griechische Wort „Christus“, sondern dessen hebräische Vorlage „Messias“ erscheint.

Für den heutigen Hörer ist die christliche Wieder-Aneignung des Wortes „Messias“ mehrdeutig. Einerseits eröffnet sie den Blick darauf, dass „Christus“ nichts anderes ist als die griechische Übersetzung des Wortes „Messias“, und rückt Jesus, aber auch die Briefe des Paulus wieder stärker in den Zusammenhang jüdischer Überlieferung. Andererseits zwingt sie zur Auseinandersetzung mit der politischen Dimension der christlichen Verkündigung, die im Zuge einer fast vollständigen Verinnerlichung und Privatisierung religiöser Themen in Westeuropa so gut wie verloren gegangen ist.

Johan La Gro

Zum Messiasbegriff

Der Messiasbegriff, auf den Händel sich bezieht, geht auf die jüdisch-christliche Tradition zurück. Messias kommt aus dem Hebräischen und bedeutet der „Gesalbte“. Dieser Ausdruck bezieht sich auf die Königssalbung und der „Messias“ ist in diesem Sinn zunächst ein Titel, wie ihn Priester, Hohepriester und Könige tragen können. Manche Verheißungen der jüdischen Texte verbinden mit dem Messias die Hoffnung auf einen zukünftigen König, der den Elenden und Armen Recht schaffen und für umfassenden Frieden auf der Welt sorgen wird, obwohl er selbst arm ist. Er wird als Nachfahre von König David erwartet. (Jesaja 9, 1-6, Jesaja 11, 1-9, Sacharja 9, 9f.)

Das Christentum hat sich aus einer innerjüdischen Bewegung entwickelt, die der Überzeugung war, dass Jesus Christus dieser vorhergesagte Messias sei. Jesus wird kurz vor seinem Tod von einer Frau gesalbt (Markus 14, 3) und damit von ihr als der Messias erkannt. Der Name „Christus“ spiegelt dies wider, denn das lateinische Wort Christus oder das griechische „Christos“ entspricht dem hebräischen „Messias“ – „der Gesalbte“. Die Texte des Neuen Testaments verbinden die jüdischen Traditionen und Texte mit dieser Perspektive. Sie sehen in Jesus den wunderbaren Retter und Friedensbringer, den „Wunder-Rat, Gott-Held, Ewig-Vater, Friede-Fürst“ (wonderful, counselor, the mighty god, the everlasting father, the prince of peace; Jesaja 9, 5). Sie gehen davon aus, dass Jesus starb und, weil er der Christus (der Messias) war, den Tod überwinden konnte. Der Name Jesus Christus ist kein Vor- und Nachname, er ist ein Bekenntnis, das aussagt: Jesus ist der Messias. Es bringt die Erfahrung auf den Punkt, dass ihnen in Jesus Gott begegnet ist und heilsam und verwandelnd gewirkt hat.

Die Texte, die Händel aufgreift und vertont, setzen bei jüdischen Texten und hebräischen Worten an (Zum Beispiel „Every Valley – Alle Tale“, das Jesaja 40, 4 aufnimmt, oder „Halleluja“, eine Kurzformel für das Lob Gottes), die auch im Christentum bekannt und vertraut sind. Andere Textvertonungen entfalten explizit christliche Gedanken wie „Worthy is the lamb that was slain – Würdig ist das Lamm, das da starb“ aus dem Buch der Offenbarung. Das Lamm – ein Tier, das für Opferrituale steht – wird in diesem Buch als Symbol für Christus, den Messias, genannt. „Das Lamm mitten auf dem Thron wird sie weiden und leiten zu den Quellen lebendigen Wassers. Und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen.“ (Offenbarung 7, 17)

Dorothea Hillingshäuser

Zu Zarathustra

Ali Gorji setzt in den von ihm vertonten Gebeten der Messiasfigur den Zarathustra entgegen. Vor allem durch Friedrich Nietzsches Schrift *Also sprach Zarathustra*, Ende des 19. Jhdts. erschienen, wurde der Name Zarathustra einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Zarathustra war für Nietzsche der Erste, der deutlich Gut und Böse schied, und entsprechend benannte er seinen Zarathustra, der die Moral transzendiert. Zarathustra taucht aber auch, in wechselnden Rollen, mal als Magier, mal als Weiser in Mozarts *Zauberflöte* in Gestalt des Sarastro auf und bei Händel als Zoroastro in der Oper *Orlando*. Lessing lässt in seinem Drama *Nathan der Weise* den Zoroastrismus anhand der wenig beachteten Figur des Al-Hafi wieder erstehen, dem er eigentlich eine Nachschrift mit dem Titel *Derwisch* widmen wollte. Die Renaissance hingegen hat dem Zarathustra als Prototyp des Weisheitslehrers gehuldigt.

Die Anhänger des Zarathustra oder Zoroaster (der sich selbst *zaotar*, also „Priester“ oder „Magier“, nannte und auch in den Schriften so oder als *vaedemna* – „einer, der weiß“ – bezeichnet wird) werden als Zoroastrier bezeichnet. Sie sind zwar weltweit anzutreffen, doch finden sich lediglich in Iran und Indien (dort vor allem in Mumbai) noch größere Gemeinden. Man schätzt, dass es weltweit nur noch ca. 130.000 Zoroastrier gibt, Tendenz abnehmend, vor allem deswegen, weil die Kinder aus „Mischehen“ nicht in die Religionsgemeinschaft aufgenommen werden.

Worin besteht nun die Bedeutung dieser Religionsgemeinschaft, die heute zahlenmäßig keine Rolle mehr spielt? Es sind vor allem zwei Gründe, die immer wieder genannt werden: Zum einen sehen viele im Zoroastrismus die erste uns bekannte prophetische Religion, die Judentum, Christentum und Islam nicht unwesentlich beeinflusst hat, zum andern bezeichnet man den Zoroastrismus, nicht unbestritten allerdings, als eine der ersten monotheistischen Religionen.

Über den Religionsstifter ist jenseits der Legendenbildung kaum etwas bekannt. Weitgehend einig ist man sich zwar darin, dass es eine Person dieses Namens tatsächlich gegeben hat, doch wann und wo sie gelebt hat, darüber gehen die Meinungen weit auseinander. Manche Forscher vermuten, dass Zarathustra bereits in der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. gelebt hat. Vielfach geht man heute aber davon aus, dass Zarathustra erst um 618 v. Chr. geboren wurde und 541 v. Chr. starb. Ebenso umstritten ist seine Herkunft. Vieles spricht dafür, dass er aus dem östlichen Iran stammt und dort die Hauptzeit seines Lebens verbracht hat.

Welche geschichtlichen Spuren hat der Zoroastrismus hinterlassen? Vermutlich bot der Aufstieg der Perser zur Großmacht die Möglichkeit, dass sich Zarathustras Lehre weiter verbreitete. In den Grabinschriften von Dareios I. (549–486 v. Chr.) wird auf Ahura Mazda als dem einzigen Gott hingewiesen. Dareios I. setzte zwar die Politik seines Vorgängers Kyros des Großen (ca. 590–530 v. Chr.) fort und erlaubte freie Religionsausübung, doch unter seiner



*Türme des Schweigens
bei Yazd (Photo: G. Solle)*

Regierung wurde der Zoroastrismus offensichtlich sehr gefördert, was dazu beitrug, dass die Lehre Zarathustras in den Provinzen des persischen Weltreichs Fuß fassen konnte.

Unter den Sassaniden wurde der Zoroastrismus zwischen dem 3. und 6. Jhdt. n. Chr. sogar bis zu einem gewissen Grade Staatsreligion. Eine Priesterkaste, die sog. Magier, gewann in wachsendem Maße an Einfluss, genauso das System der religiösen Stiftungen. Andersgläubige wurden, vor allem dann in Abgrenzung zum christlichen Ostrom und späteren Byzanz, zu Ketzern und

Heiden erklärt, zeitweise sogar verfolgt. Mit dem Siegeszug des Islam im 7. Jhdt. ging der Einfluss des Zoroastrismus deutlich zurück; eine Bedeutung wie im Sassanidenreich erlangte er in den folgenden Jahrhunderten bis zur Gegenwart nicht wieder.

In Kunst und Architektur hat der Zoroastrismus nur geringe Spuren hinterlassen, was mit der oben genannten Entwicklung zusammenhängen mag. Eindeutig als Kultbauten ausgewiesene architektonische Zeugnisse, etwa die Feuertempel, sind für die Frühzeit kaum nachweisbar. Ein sichtbares Relikt sind hingegen die sogenannten *Türme des Schweigens*. Es handelt sich dabei um ummauerte, runde Steinflächen, auf Bergkuppen gelegen, die eine zentrale Vertiefung besitzen. Auf diesen Steinflächen fanden die zoroastrischen Himmelsbestattungen statt, bei denen die Körper der Verstorbenen den Vögeln zur Labung überlassen wurden. Die bekanntesten Anlagen dieser Art finden sich am Stadtrand der iranischen Stadt Yazd.

Was lässt sich nun zur zoroastrischen Lehre sagen und wie hat sie möglicherweise Judentum, Christentum und Islam inspiriert? Als Hauptquelle (die auch Gorji in seiner Montage zum *Messiah* nutzt) bezieht man sich auf eine Sammlung von Ritualtexten (Avesta genannt, übersetzt: „Worte mit Macht“), die in altiranischer Sprache zwischen dem 5. und dem 7. Jhdt. n. Chr. verschriftlicht wurde, jedoch – mündlich tradiert – sehr viel älter sein dürfte. Als Entstehungszeit setzt man spätestens das 2. Jhdt. v. Chr. an. Vor allem die sog. Gathas (Gesänge) sind aber noch viel früher entstanden. In ihnen taucht mehrfach eine Person mit Namen Zarathustra auf. Es könnte sich bei den Gathas um Worte des Propheten Zarathustra handeln – so jedenfalls legt es Gorji in seinen Beiträgen zur *Messiah*-Montage nahe.

Geht man in die frühe Zeit zurück, so beginnen die Meinungsverschiedenheiten schon damit, dass die einen (Bezug nehmend auf die älteren Quellen) von der Religion der Mazda-Verehrer sprechen und damit Zarathustras Bedeutung darin sehen, dass er ältere religiöse Praktiken bereicherte und vertiefte. Jüngere Quellen rücken dagegen die Person Zarathustras stärker in den Mittelpunkt, der mit seiner Lehre und seinem Wirken etwas Neues vermittelt habe und damit zum Propheten und Religionsstifter wurde.

Der Zoroastrismus erklärt die Schöpfung so, dass Ahura Mazda Himmel,

Erde und Pflanzen schuf, dann die Urtiere und den Urmenschen (jeweils in Zyklen von 3.000 Jahren). Eine destruktive Kraft tötet den Urmenschen und den Urstier an seiner Seite (hier finden sich Ähnlichkeiten zu der Geschichte vom Ochs und Hirten in den chinesischen Quellen des Daoismus und Chan-Buddhismus, wo auch Ochs und Mensch als Ich und Gegen-Ich ein sehr enges Verhältnis haben); die darauf folgende Periode des Kampfes endet mit der Geburt des Zarathustra, der damit als erster Heilsbringer und Friedensfürst in die Welt der Menschen kommt. Ab diesem Zeitpunkt, so die Prophezeiung weiter, werden wieder 3.000 Jahre vergehen, bis ein neuer Heiland, der Sāoshiant, den auch Gorji erwähnt, geboren wird, der, wie einst Zarathustra, die bösen Geister vernichten und dann eine neue unvergängliche Welt herbeiführen wird, in der auch die Toten auferstehen werden.

Zarathustra seinerseits stellt, als Erneuerer und Priester einer Welt, die aus den Fugen geraten war, die Verehrung Ahura Mazdas, des Schöpfer- und Lichtgottes, in den Mittelpunkt seiner Lehre. Ob dies ausreicht, um seine Lehre als monotheistisch zu bezeichnen, ist umstritten, denn weitere Gottheiten wie Mithras, der Sonnengott, Anahita, die Wasser- und Fruchtbarkeitsgöttin, sowie die sechs Mächte des Lichtes, auch als „Erzengel“ bezeichnet, spielten ebenfalls eine, wenn auch untergeordnete Rolle. Unter den angebeteten Erzengeln befinden sich solche, die auch in den Texten, die Gorji verwendet, erwähnt werden: drei männliche – Vohu Manah, der für das Tierreich, Arta Vahistha, der für das Feuer und die Wärme, Shathra Vairya, der für die Metalle zuständig ist – und drei weibliche – Spenta Armaiti, die für die Erde, Haarvata, die für das Wasser, und Amertat, die für die Pflanzenwelt zuständig ist.

Ein in gleicher Weise konstituierendes Element stellt im Zoroastrismus der Dualismus dar zwischen Ahura Mazda, der für das Gute steht, und Ahriman, seinem Bruder, dem Herrn der Finsternis. Zwischen beiden herrscht ein immerwährender Kampf, der auch im Menschen in seinem Ringen zwischen Gut und Böse seinen Ausdruck findet. Erst am Ende aller Zeiten, im Weltgericht, so will es die Prophezeiung, gewinnt Ahura Mazda letztlich die Oberhand.

Dem Menschen wird in dieser kosmischen Auseinandersetzung durchaus die Freiheit eingeräumt, sich für das Gute oder das Böse zu entscheiden, es in Gedanken, Worten und Werken zu leben. Im

*Ahura Mazda,
Feuertempel in Yazd
(Photo: S. Rasfeld)*



Jenseits wird dann jedoch Gericht gehalten über die Verdienste des Verstorbenen, ob seine Seele über die Cinvat-Brücke (Brücke der Scheidung) ins Paradies oder in die Hölle gelangt.

Rituale spielen im Zoroastrismus eine große Rolle. Von zentraler Bedeutung sind die Reinigungsrituale, die Brunnen und Wasserkanäle in den Kulturräumen erfordern. Die Weihe und das Bewahren des Sakralfeuers sind ebenfalls heilige Handlungen. Die rituelle Bestattung der Toten in den *Türmen des Schweigens* wurde schon erwähnt; dort wurden die Toten aufgebahrt und den Vögeln überlassen, die den Leichnam entfleischten. Erd- und Wasserbestattungen werden auch heute noch abgelehnt, da der Leichnam nicht mit diesen Elementen in Berührung kommen und sie verunreinigen soll.

Mit dieser kurzen Zusammenfassung ist der Zoroastrismus sicher nur sehr unvollständig beschrieben; er hat im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche Wandlungen erlebt, ein homogenes Lehrgebäude gab es zu keiner Zeit. Ebenfalls viel Deutungsspielraum lässt das Verhältnis des Zoroastrismus zu den anderen großen Religionen zu, die im vorderasiatischen Raum ihren Ausgang nahmen. Möglicherweise ist der Zoroastrismus so etwas wie eine „Ur-Religion“, als die er zuweilen bezeichnet wird, jedenfalls ist er eine der ältesten religiösen Bewegungen und eine, deren Gedankengut sich global ausgebreitet hat. Es spricht einiges dafür, dass die Juden nach der Vernichtung des Südstaates Juda, unter Nebukadnezar II. (gest. 562 v. Chr.) nach Babylon deportiert, dort wenig später mit zoroastrischen Gedanken in Berührung kamen. Wie groß die Nähe zwischen den zoroastrischen Vorstellungen und den Buchreligionen Judentum, Christentum und Islam ist, zeigt sich u.a. bei Ahriman, der sein Pendant in Luzifer, Satan und dem Teufel findet, in den dualistischen Überlegungen, die dem Christentum nicht fremd sind, im Schöpfungsakt, den Vorstellungen von Weltgericht und Jenseits sowie in der Rolle und Bedeutung der (Erz-)Engel. Auch eine Erlösergestalt, also einen Messias (manchmal auch deren drei), kennt der Zoroastrismus. Eine Schlüsselrolle dürften bei diesem Prozess einseitiger oder wechselseitiger Inspiration und Beeinflussung die Propheten Jesaja und Hesekiel sowie das Buch Daniel gespielt haben.

Günther Solle

Zum Daoismus und zum Chan- (oder Zen-)Buddhismus

CHEN Cheng-Wen benutzt in seinem Dialog mit Händels *Messiah* eine Mischung aus Texten aus der daoistischen und der Chan-buddhistischen Tradition. Der Chan-Buddhismus, der sich nach seiner Gründung schnell in ganz Ostasien ausbreitete und seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts unter seinem japanischen Namen Zen-Buddhismus auch in Europa und der westlichen Welt bekannt wurde, entsteht in China im 6. Jahrhundert nach Christus, als der indische Mönch Bodhidharma auf einer Reise in das nordchinesische, daoistisch geprägte Shaolin-Kloster 少林寺 *Shaolinsi* kam und dort seine Meditationspraktiken, vor allem das meditative Sitzen *zuochan* 坐禪, einführte (das er so aktiv betrieben haben soll, dass er in vielen Darstellungen, und vor allem als bekanntes Stehaufmännchen, ganz ohne Hände und Beine gezeigt wird, weil diese ihm angeblich vom vielen meditativen Sitzen abgefallen waren). Bodhidharma wird so der erste Patriarch des Chan-Buddhismus.

Bereits im ersten Jahrhundert nach seiner Gründung ergibt sich eine Spaltung zwischen der sogenannten Nordschule, die die Erleuchtung *kaiwu* 開悟 als einen graduellen Prozess begriff, der durch beständige Meditation zu verwirklichen sei, und der Südschule, die betonte, dass die Erleuchtung ein plötzliches Moment der Erkenntnis sei. Dieser Glaube sollte sich im Laufe der Geschichte durchsetzen. Alle heute noch existierenden Schulen des Chan-Buddhismus gehen auf diese, unter dem sechsten (und letzten) Patriarchen Huineng 惠能 (638–713) festgeschriebene Idee zurück.

Schon der erste Patriarch, der Bodhidharma, lehnte das Studieren der heiligen Schriften des Buddhismus, der Sutren, ab. Viele Bilder zeigen entsprechend Chan-Buddhisten (so etwa den sechsten Patriarchen Huineng), wie sie – oft in dramatisch-wütenden Posen – Sutren zerstören. Im Chan findet die Übermittlung der Lehre nicht über die Schriften, sondern mündlich statt, im Gespräch zwischen Meister und Schüler, „von Herz zu Herz“. Das wird in den Kompositions-Passagen von CHEN Cheng-Wen deutlich, der in seinen sieben Ritornelli (den Nummern 10, 14, 16, 18, 20, 22, 27) als „Stück im Stück“ einen solchen Dialog zwischen einem Meister und seinem Schüler inszeniert.

Ein Mittel, im Chan-Buddhismus die plötzliche Erleuchtung zu erlangen, war die Beschäftigung mit scheinbar unlösbaren „Fällen“, den *gong'an* 公案, die paradox und also nicht mit Hilfe des Verstandes, sondern nur in seiner Transzendierung zu verstehen waren. Ein solcher *gong'an*-Fall wird in den Ritornelli von CHEN vorgestellt: Auf die Frage eines Schülers, wie denn der Ausspruch Buddhas nach seiner Geburt zu verstehen sei „Im Himmel und auf Erden bin ich der einzig Verehrte“¹, antwortet der Chan-Meister Yunmen 雲門 (der „Meister vom Wolkentor“, 雲門文偃 Yunmen Wenyan 864–949, Schüler des letzten Patriarchen Huineng und selbst Begründer der Wolkentor-Schule) und sagt, er hätte den Buddha dafür, dass er sich für so verehrendswürdig hielt, „mit einem Stockhieb niederstrecken und den Hunden zum



Daruma-Stehaufmännchen aus Pappmaché



Huineng zerreißt Sutras (Liang Kai)



Zen-Meister Yunmen
(Hakuin Ekaku)

Fraß vorwerfen wollen,“ um so den Frieden auf Erden zu retten.

Der Meister vom Wolkentor tritt hier in einer typischen Pose als wortgewandter Meister des Chan auf, mit einer Antwort, die sein Gegenüber perplex machen und schockieren will, genau wie das diese Intervention in die Händelsche Bibeltextwelt, die gleichzeitig bei CHEN Cheng-Wen zitiert wird, tut: Hier wird die Geburt und Verehrung Jesu Christi der des Buddha musikalisch parallel gesetzt (in Nummer 10 *Messiah* 16 „For unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord“ und *Messiah* 18 „Glory to God in the highest, and peace on earth“).

Die Bemerkung des Chan-Meisters, man müsse den Buddha schlagen (die, wie CHEN selbst schreibt, inspiriert war auch durch das „Kreuzige, kreuzige“ und „Kreuzige ihn“ aus den Bachschen Passionen), mag hart erscheinen, ist nicht einmal seine radikalste. Gefragt nach der Buddha-Natur kontert er etwa einmal, sie sei „ein getrockneter Stab mit Scheiße“ 乾屎橛 *ganshijue* (gemeint ist der Holzspachtel zur Reinigung des Afters nach dem Stuhlgang, der in Ostasien bis zur Einführung des Toilettenpapiers Ende des 19. Jahrhunderts genutzt wurde). Solche Bemerkungen sollten das Gegenüber brüskieren und es zum Nachdenken anregen. Außerdem stehen diese Art von Bemerkungen symbolisch ebenso wie „in Worten“ für die Freiheit, welche die Entfesselung von allen Beschränkungen bedeutet, auch und gerade denjenigen der „politisch korrekten“ Sprache. Diese Freiheit erlangt, wer erleuchtet ist und also die Lehre als Leere verstanden hat. Er kann, weil er diese Freiheit und Erkenntnis erlangt hat, dann auch so respektlos – aber, und das ist sehr wichtig, eben nur scheinbar respektlos – reden.

Worum es einem Chan-Meister mit seinen Provokationen nämlich geht, ist, davor zu warnen, sich einen kategorisch gefassten, überhöhten, von einzelnen Qualitäten wie etwa Reinheit (ganz anders als der dreckig-stinkige Holzspachtel) oder Verehrungswürdigkeit (das, was der Meister deswegen niederschlagen will) klar und eindeutig bestimmten Begriff vom allmächtigen Gott, also hier vom Buddha und seiner Natur zu machen: Die letztendliche Weisheit und Wirklichkeit (und damit die Buddha-Natur) ist nie in einem einzigen Ding, sondern in allen Dingen zu finden (also eben auch – und nicht sogar (!) – in einem stinkigen Holzspachtel). Erleuchtet ist, wer das verstehen kann, in einem luziden Moment, eben dem *kaiwu*, der plötzlichen Erleuchtung, in dem das Herz und das Ich sich füreinander öffnen. Das genau ist nämlich, und sicher nicht zufällig, die Bedeutung der Zeichenteile *kai* 開 (aus *men* 門 Tür und *kai* 开 öffnen) bzw. *wu* 悟 (aus *xin* 心 Herz und *wu* 吾 Ich).

Buddhistische Vorstellungen wie *Prajna* (Weisheit) und *Shunyata* (Leere) stellen also ein und dieselbe Wirklichkeit dar, sind gleichzeitig existierend und nicht existierend, fassbar und unfassbar. Hier nur eine Wahrheit zu akzeptieren, nur einen Standpunkt zu vertreten, zeugt von Unverständnis: Der Standpunkt eines Erleuchteten ist es, die Abwesenheit von Standpunkten zu erkennen und zu praktizieren und damit radikale Freiheit des Herzens (sprich: des Geistes) zu erlangen. So kann man die ursprüngliche Buddha-Natur erfahren und erfassen – und also Erleuchtung *kaiwu*, die Einheit von

Ich und Herz erlangen. Die sieben Ritornelli, die CHEN in seinem „Stück im Stück“ einbaut, sollen es dem Schüler (und dem Publikum) erlauben, sich immer wieder erneut schockiert von der Härte der meisterlichen Bemerkung Schritt für Schritt der Erkenntnis und der Erleuchtung zu nähern.

Meister Yunmen findet sich, mit seinen unkonventionellen Äußerungen, in guter Gesellschaft: Von Linji Yixuan 臨濟義玄 (gest. 866/67), ein etwas älterer Begründer einer nach ihm benannten Chan-Schule, stammt der berühmte Ausspruch: „Wenn ihr dem Buddha begegnet, dann tötet ihn.“ Soll heißen: Der Chan-Buddhist glaubt nicht an verehrte Autoritäten oder überweltliche Wesen – also auch nicht an den Buddha als eine solche (verehrte Autorität...) – ja er verabscheut sie. Es ist entsprechend gerade nicht Aufgabe jedes Einzelnen – vom Hirten bis zum höchsten Herrscher – dem Buddha als verehrtes Wesen zu begegnen, sondern in und durch sich selbst eine Buddha-Natur zu verwirklichen und so zum „wahren Menschen“ 真人 *zhenren* (ein Ausdruck aus dem Daoismus) zu werden: Mensch als wahrer Gott und Gott als wahrer Mensch, so könnte man auch sagen.

Damit ist die Verheißung des Chan-Buddhismus durchaus vergleichbar mit dem, was auch Ali Gorji (in Nummer 6) in seiner Umkehr der zoroastri-schen Avesta-Passage „Von Kaiomort (dem Urmenschen) bis zu Sosiosh (dem Messias)“ in: „Von Sosiosh (dem Messias) bis zu Kaiomort (dem Urmenschen)“ aufzeigt: Es geht dem Chan-Meister darum, das Göttliche, Verheißungsvolle im menschlichen Selbst zu erkennen – der Messias ist immer bereits Mensch. Wenn man so versteht, dann verschmelzen Anfang und Ende miteinander, so wie es Huangbo Xiyun 黃檗希運 (gest. 850) ausdrückt, ein Lehrer des Linji Yixuan und seinerseits einer der bekanntesten chinesischen Chan-Meister. In seinen Gedichten, die in CHEN Cheng-Wens „Stück im Stück“ im Vor- und Nachspiel (Nummer 5 Prolog und 30 Epilog) zitiert werden, und damit einen Kreis von in sich übergehendem Anfang und Ende bilden, drückt Huangbo das so aus:

(dieses Herz:) kein anfang nicht vergangenheit nicht zukunft
nicht entstanden nicht ausgelöscht
nicht grün nicht gelb
keine form ohne merkmale
(此心) 無始已來
不曾生不曾滅
不青不黃
無形無相²

Huangbos Worte im Prolog, in denen er von dem „einen, leeren Herzen“ spricht, enthalten, in sehr prägnanten, an der Oberfläche bewusst sehr schlicht erscheinenden Formulierungen, die Grundgedanken des Chan: Scheinbar einfache (aber eben doch rätselhafte und damit zum Nachdenken anregende) Sentenzen wie diese sollen den Schüler zur intuitiven (unmittelbaren) Erfahrung der Wahrheit führen, ohne die Zwischenschaltung von begrifflichem Denken oder zufälligen Affekten und Gefühlen: die berühmte

Chan-buddhistische freundliche Ohrfeige, die der Meister einem Schüler unvermittelt geben mochte, konnte auch dabei helfen. Der Chan-Meister möchte seinen Schüler zur Erkenntnis anleiten, indem er immer wieder mit Worten und Taten auf dieses eine Herz hinweist, das sich allen Begriffen entzieht, in seiner Leere, in der es alles umfasst, alle Farben, alle Formen, alle Klänge, alle Gefühle, die Gesamtheit des Universums eben.

Denn wer erkennt, der muss nicht mehr suchen, dem muss man es nicht mehr sagen, was ist, nicht mehr darauf hinweisen, wie es ist, so wie es im Epilog zu CHENS „Stück im Stück“ dann auch in den Worten Huangbos heißt:

nehmen wir an, einer hat eine perle auf seiner stirn und sucht nach ihr. auch wenn er ringsum die zehn richtungen bis ans ende abschritte, er würde sie nicht erlangen. wenn aber einer von verstand ihn auf die perle wiese, dann kann er sie selbst sehen, als schon immer dagewesen...

(如)力士迷額內珠向外求覓。周行十方終不能得。智者指之當時自見本珠如故。黃檗《斷繼心要》³

Derjenige, der das versteht, hat, wie in der Geschichte von Ochs (eigentlich Wasserbüffel) und Hirte (*shiniutu* 十牛圖 *Zehn Ochsenbilder*), die CHEN im Prolog und im Epilog seines „Stücks im Stück“ (Nummern 5 und 30) aufruft, die Buddha-Natur erfasst, indem er sie als Teil seines Selbst erkennt (hier sind es Wasserbüffel und Hirte, die so eins werden, im Zoroastrismus Urmensch und Urstier, im christlichen Glauben Lamm und menschengewordener Gott...): Diese Geschichte von Ochs und Hirte, aus der Feder des Kuo'an Shiyuan 廓庵師遠 (fl. 1150), wieder ein Chan-Meister aus der Linji-Schule, schildert in zehn Bildern Chan-buddhistisches Erwachen. Der Ochse steht für das eigene Herz. CHEN fängt in seinem Prolog zum „Stück im Stück“ (Nummer 5) mit dem zehnten und letzten Bild der Geschichte an, wo der kommende Buddha dem Hirten begegnet, beeindruckend beschrieben, als wunder- und sonderbar als einer, der immer wandelbar erscheint – weil er alles und nichts gleichzeitig umfasst, was der Hirte, der ja nun Erkenntnis erlangt hat, inzwischen verstanden hat:

Freundschaftlich kommt dieser Kerl aus einem fremden Geschlecht. Bald zeigt sein Gesicht deutlich die Züge des Pferdes, bald die des Esels. Schwingt er einmal den eisernen Stab schnell wie der Wind – öffnen sich jäh geräumig und weit Türe und Tor.⁴

者漢親從異類來。分明馬面與驢腮。一揮鐵棒如風疾。萬戶千門進擊開。

郭庵師遠、慈遠和尚、石鼓夷和尚與壤衲璉和尚：《十牛圖》之十

Das erste Bild der Geschichte, das CHEN im Epilog zu seinem „Stück im Stück“ (Nummer 30) aufruft, zeigt, wie sich der Hirte zunächst im sinnlosen Suchen verirrt, weil er seinen eigenen Ochsen – also sein eigenes Herz – verliert:

Wozu das Suchen?

Seit jeher ist der Ochse niemals vermisst worden.



Bild 10 aus der Geschichte von Ochs und Hirte: Der Hirte trifft auf den Buddha

Doch es geschah, dass der Hirte sich von sich selbst abwandte: da ward ihm sein eigener Ochse fremd und verlor sich zuletzt in staubiger Weite.⁵
從來不失。何用追尋。由背覺以成疎。在向塵而遂失。

Indem CHEN in seinem „Stück im Stück“ die Richtung der Chan-buddhistischen Erleuchtungsgeschichte umdreht und damit in einer Kreisbewegung auf seinen Anfang zurückverweist, gelangt er am Ende wieder beim leeren, erleuchteten Herzen an, das ja eben keinen Anfang und kein Ende hat: „(dieses Herz:) kein anfang nicht vergangenheit nicht zukunft“ (Nummer 5) und erklärt so, auf seine Weise, das Mysterium der göttlichen Prophezeiung, das dann im darauf folgenden Händel-Satz (Nummer 31) zum Klingen kommt, wo es heisst:

Behold, I tell you a mystery;
we shall not all sleep,
but we shall all be changed in a moment,
in the twinkling of an eye, at the last trumpet.

Um die Erleuchtung bei seinem Schüler zu erwirken, die Erkenntnis um die Buddha-Natur und das wahre Herz, zitiert der Meister in jedem der Ritornelli Texte aus der daoistischen Tradition. Diese nimmt, in einem langen Entwicklungsprozess, etwa im 4. Jhdt. vor Christus klarer fassbare Formen an und greift dabei vieles an Gedankengut auf, das in China bereits seit der Zhou-Dynastie (1040-256 v. Chr.) zirkuliert. Der Daoismus (*dao* 道 ist der „Weg“), ist eine der „Drei Lehren“ *sanjiao* 三教 (neben Konfuzianismus und Buddhismus), die in synkretischer Verschmelzung bis heute das religiöse Leben in China bestimmen. Die in den Ritornelli zitierten Texte von Zhuangzi 莊子 (365-290 v. Chr.) und Laozi 老子, einer wohl eher mythischen Figur (die Texte stammen etwa aus dem 4. Jhdt. v. Chr., von einer Laozi-Figur wird angenommen, dass sie im 6. Jhdt. v. Chr. gelebt haben soll), sind Texte, die den Weg zur guten Herrschaft weisen wollen, dies aber auf außergewöhnliche Weise tun, nämlich durch die Negation, die eine große Wirkung auch im Chan-Buddhismus entfaltet: Nichtsein (*wuyou* 無有), Nichttun (*wuwei* 無為), Nichtdenken (*wunian* 無念) und Nicht-Herz/Geist/Bewusstsein (*wuxin* 無心), das Zurücknehmen also auf das Eigentliche, Natürliche *ziran* 自然 (das ebenso ist, wie es ist), das sich in der Natur der Dinge, aus deren ureigenem Weg *dao* 道 schon Erweisende haben hier vorrangige Bedeutung.

In dem Laozi zugeschriebenen *Daodejing* 道德經 (wörtl. Klassiker vom Weg und von der Tugend) prallen oft scheinbar unvereinbare Grundpositionen hart aufeinander. Da heißt es etwa (CHEN Nummer 22):

Höhere Kraft ist kraftlos – gerade daher hat sie die Kraft.

Niedere Kraft läßt nicht von der Kraft – gerade daher hat sie die Kraft nicht. (Laozi)⁶

上德不德，是以有德。下德不失德，是以無德。

老子·道德經：王弼 38 章

oder auch:



Bild 1 aus der Geschichte von Ochs und Hirte: Der Hirte macht sich auf die Suche

Wenn Wissen hervortritt und Schlaueit, gibt es großen Betrug.⁷

智慧出，有大偽。(老子・道德經：王弼 18 章)

Wie soll und kann das sein? Solche Schriften und die, die die Zhuangzi zugeschrieben werden, weisen einen Weg von der Disputation zur Intuition (ein Weg, der dem, was im Chan-Buddhismus angestrebt ist, durchaus nahe kommt): Sich selbst zu finden, den echten Menschen zu realisieren, bedeutet nicht, eine besondere einzelne Position zu erstreben, sondern vor allem dem nachzugehen, was der Weg des Lebens *dao*, so wie er eben ist, natürlich-weise *ziran*, vorgibt. Nicht eine Veränderung äußerer Verhältnisse führt den Menschen zu sich selbst, sondern eine Einstellung zu diesen Verhältnissen von ihrem So-Sein, wie sie sind, ihrem natürlichen *dao* also. So entsteht eine Welt ohne Unterschiede!

Darum heißt es bei Zhuangzi (bei CHEN in Nummer 12 zitiert):

Wenn die Heiligen erst einmal ausgestorben sind, so stehen keine großen Räuber mehr auf, die Welt kommt in Frieden. (Zhuangzi)⁸

聖人已死，則大盜不起，天下平而無故矣。(莊子・膾篋)

Immer gilt es, diesen umfassenden Standpunkt der Erkenntnis zu wahren, sich also nicht zu binden – in irgendwelche Vereinzelung, Hierarchie, Verehrung hinein. Denn diese mag zwar nützlich sein, Brauchbarkeit schaffen, aber gerade diese Brauchbarkeit ist der Grund dafür, dass man (auch zum Bösen) verwendet wird (deswegen kommen ja eben die Räuber auf, wenn es Weise gibt und diese anerkannt und verehrt werden). Nur wer scheinbar unbrauchbar, ja schändlich, unvollkommen bleibt, kann seinem eigenen Weg treu werden. Die innere Berührung mit dem *dao*, die dem Menschen das wahre, weil absichtsfreie Leben gibt, lässt jede äußere Unzulänglichkeit verschwinden; wer hässlich, arm, niedrig scheint, muss dies nicht sein, wenn sich diese Wahrheit gerade in ihrer Paradoxie als natürliche Wahrheit zeigt. Dieses nimmt CHEN in Nummer 18 auf, wenn er zitiert:

Also,

muss, was edel ist, doch auf Niederem ruhn;

muss, was hoch ist, doch auf Unterem stehn.

Nun,

gerade daher nennen die Fürsten und Könige sich selbst den „Verwaisten“, den „Verlassenen“, den „Unbegüterten“.

Gerade so ruhen sie auf dem Niederen – oder nicht?⁹

故貴以賤為本，高以下為基。是以王侯自謂孤、寡、不穀。此非以賤為本邪？非歟？

(老子・道德經：王弼 39 章)

Wer diesen Standpunkt erreicht, der alle Standpunkte in sich vereint, hat ein leeres Herz, das alles umfasst, er kennt nicht mehr die Freude am Leben und auch nicht die Angst vor dem Tod; sein Herz ist leer, denn, so heißt es bei Zhuangzi, er „gebraucht sein Herz wie einen Spiegel. Er geht den Dingen nicht nach und geht ihnen nicht entgegen. Er spiegelt sie wider, aber er hält

sie nicht fest.¹⁰ 至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。 Zu diesem verheißungsvollen Schluss kommt CHEN Cheng-Wen am Ende seines Stücks im Stück (Nummer 30) und reflektiert damit auf seine Weise den Text des vorangegangenen Händel-Satzes aus dem *Messiah* (Nummer 29):

Since by man came death,
by man came also the resurrection of the dead.
For as in Adam all die,
even so in Christ shall all be made alive.

Barbara Mittler

¹ *Zen-Worte vom Wolkenort-Berg. Darlegung und Gespräche des Zen-Meister Yunmen Wenyan*, übers. und hrsg. von Urs App, Bern (u.a.) 1994, S. 208

² Huangbo 黃檗 *Bruchstücke* 《斷際心要》 übersetzt von Joachim Heintz, 2016, nach der Übersetzung von Dietrich Roloff, in: *Zen – vom Kopf auf die Füße gestellt. Huangbo und das Mumonkan*. Oberstorf: Windpferd 2016.

³ Huangbo 黃檗 *Bruchstücke* 《斷際心要》 übersetzt von Joachim Heintz, 2016, nach der Übersetzung von Dietrich Roloff, in: *Zen – vom Kopf auf die Füße gestellt. Huangbo und das Mumonkan*. Oberstorf: Windpferd 2016.

⁴ *Der Ochs und Sein Hirte, X. Das Hereinkommen auf den Markt mit offenen Händen*, in: *Der Ochs und Sein Hirte, eine altchinesische Zen-Geschichte*, erl. von Daizokutsu R. Ohtsu, übers. von Kōichi Tsuchimura und Hartmut Buchner, Pfullingen 1958, S. 49-50.

⁵ *Der Ochs und Sein Hirte, I. Die Suche nach dem Ochsen*, in: *Der Ochs und Sein Hirte, eine altchinesische Zen-Geschichte*, erl. von Daizokutsu R. Ohtsu, übers. von Kōichi Tsuchimura und Hartmut Buchner, Pfullingen 1958, S. 13. Eine Umstellung der Textreihenfolge wurde vorgenommen, um die ursprüngliche Reihenfolge des Originaltextes zu erhalten.

⁶ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 31; *Laozi: Daodejing*, MWD-Nr. 1 [38]

⁷ *Laotse: Tao Te King (nach den Seidentexten von Mawangdui)*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1995, S. 188; *Laozi: Daodejing*, MWD-Nr. 62 [18].

⁸ *Zhuangzi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, S. 84.

⁹ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 34; *Laozi: Daodejing*, MWD-Nr. 2 [39]

¹⁰ *Zhuangzi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, S. 99.

Zur Beiguan-Musik



Beiguan-Notation

Pak-koán (北管 in der Hō-ló-Aussprache von *beiguan* in Mandarin) ist ein heute in Taiwan weit verbreiteter Musikstil, der im 18. Jahrhundert mit Migranten aus der Provinz Fujian auf dem Festland China nach Taiwan kam. *Beiguan*-Ensembles sind oft an lokale Tempel angebunden, ihre Mitglieder, die „Brüder“ oder „Jünger“ *tsú-tē* 子弟, sind dem Tempel eng verbunden

und betätigen sich zum Beispiel als Kustoden. Die *Beiguan*-Ensembles (Laien oder Profis) kommen bei religiösen Ritualen und Feierlichkeiten, bei Tempelfesten, Hochzeitsfeiern und Beerdigungen zum Einsatz.

Bei/Pak 北 heißt Norden, *guan/koán* 管 ist eine Pfeife, also ein Blasinstrument und übertragen auch ein partikularer Klang oder Stil. *Pak-koán* (oder *beiguan*) steht für den nördlichen und damit etwas lautereren, härteren Musikstil im Gegensatz zu den südlichen Stilen (*nanguan* 南管), die musikalisch anders gestaltet sind. *Beiguan* wird zwar im klassischen Mandarin *zhengyin* 正音 (in der Hō-ló-Aussprache *chiàⁿ-im*) notiert, aber die Gesangs- und Kommunikationssprache ist Hō-ló (河洛話), der wichtigste auf Taiwan gesprochene Dialekt.

Beiguan nutzt die pentatonische und die heptatonische Skala. Notiert wird sie in einem Neumen-artigen Format, dem *gongchepeu* 工尺譜, bei dem spezielle Schriftzeichen zur Notation der Tonhöhen und Spielweisen genutzt werden. Der Rhythmus und die Melodie werden über bestimmte melo-metrische Muster *banqiang* 板腔 vorgegeben. Basierend auf diesen Vorgaben interpretiert und improvisiert der Musiker – vergleichbar etwa der Ausgestaltung von Verzierungen in der Barockmusik. *Beiguan*-Musiker lernen alle die verschiedensten Instrumente und sind gleichzeitig als Instrumentalisten und als Vokalist*innen tätig. Sie lernen die perkussiven Rhythmen mit Hilfe bestimmter onomatopoetischer Silben, die man *kóo-si* 鼓詩 (Trommelgedichte) nennt. Diese werden mit dem gleichen Zählwort wie Blumen gezählt, was die besondere Schönheit und Ästhetik, die der Rhythmusgruppe im *beiguan* zukommt, deutlich macht.

Das *beiguan* umfasst ganz unterschiedliche musikalische Genres: Schlag- und Blasmusik *paî-chì* 牌子 und Instrumentalmusik *phóo* 譜 für das „Seiden- und Bambusensemble“ (so benannt nach den Materialien, aus denen die Instrumente hergestellt sind), Theatermusik *hì-khek* 戲曲 und lyrische Lieder *iù-khek* 細曲. In den Kompositionsteilen von CHEN Cheng-Wen werden all diese verschiedenen Genres der *beiguan*-Musik aufgerufen.

In der Schlag- und Blasmusik, die bei religiösen Prozessionen und allen Ritualen eine wichtige Rolle spielt, leitet der Spieler der kleinen Trommel 小鼓 *piak-kóo/ tak-kóo* und des Holzblocks *khok-á* 叩子 das Ensemble.

Dazu tritt die große Trommel *thong-kóo* 通鼓, die Holzklapper *pán* 板 sowie die *chhue* 吹 (Mandarin auch *suona* 噴呐), ein sehr lautes, durchdringendes Doppelrohrinstrument.

In der Seiden- und Bambusmusik, die gemeinsam mit dem Schlagensemble auch die Vokalmusik und die Theatermusik begleitet, kommen Bambusinstrumente (verschiedene Flöten *phín* 品) und gestrichene und gezupfte Seideninstrumente (deren Saiten ursprünglich aus Seide waren) zum Einsatz: Die zweisaitigen Fiedeln aus Kokosnussschalen *thê-hiân* 提絃 und *hō-hiân* 和絃 (in der Theatermusik dann auch die lautere *tiâu-kúi-á* 吊鬼子, Mandarin *jinghu* 京胡, die einen Klangkörper aus Bambus hat) und Zupfinstrumente wie die dreisaitige *sam-hiân* (三絃) und das Hackbrett *iâng-khîm* 洋琴. Optional sind die Laute *pî-pê* 琵琶 (*pipa* in Mandarin) und die 16-saitige Zither *sa-cheng* 抓箏.

CHENs Prolog (Nummer 5: Herz) beginnt mit einer typischen einleitenden Schlagmusikpassage, im abschließenden Epilog (Nummer 30 „perle“) tritt dann die *suona* als Melodieinstrument zum Schlagensemble hinzu. Die Musiker singen in diesem Satz begleitet von verschiedenen Instrumenten wie der zwei-saitigen Fiedel *thê-hiân* 提絃, der Bambusflöte, der drei-saitigen Laute, der kleinen Trommel und der Holzklapper, einerseits im Stile lyrischer Vokalmusik (Nummer 30 „perle“), andererseits im theatralischen Stil *hì-khek* 戲曲 (Nummer 10 „unmittelbar“).

LEE Ching-Huei & Barbara Mittler

Die große Trommel
thong-kóo

Georg Friedrich HÄNDEL im Dialog mit Ali GORJI & CHEN Cheng-Wen

The Messiah

PART ONE: The prophesy and realization of God's plan
to redeem mankind by the coming of the Messiah

Die bei Händel-Stücken in Klammern angegebenen Nummern entsprechen den Nummern im Messiah.

1. HÄNDEL (1) Symphony (Overture)

2. HÄNDEL (2) Accompagnato (Tenore)

Comfort ye, comfort ye my people, saith your God.
Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her,
that her warfare is accomplish'd,
that her Iniquity is pardoned.
The voice of him that crieth in the wilderness:
prepare ye the way of the Lord;
make straight in the desert a highway for our God.

3. HÄNDEL (3) Air (Tenore)

Ev'ry valley shall be exalted, and ev'ry mountain
and hill made low; the crooked straight,
and the rough places plain.

4. HÄNDEL (4) Chorus

And the glory of the Lord shall be revealed,
and all flesh shall see it together;
for the mouth of the Lord hath spoken it.

CHEN Cheng-Wen setzt in seinen Kompositionsteilen ein „Stück im Stück“ um, indem er die Tradition des Beiguan (北管 taiwan. Pak-koán', wörtl. „nördliche Pfeifen“) aufnimmt, einer Form des rituellen Musiktheaters. In der nun folgenden Nummer, die als Prolog zu seinem „Stück im Stück“ fungiert, antwortet CHEN auf die Prophetie, die Vision, die in Nummer 4 bei Händel von der Erscheinung des Messias gezeichnet wird, indem er fragt, wie ein solches Moment der Erwartung im chinesischen Kontext aussehen könnte – der, den man erwartet, als den Erleuchteten, das ist einer, der so ist wie das, was im Folgenden beschrieben wird.

5. CHEN Prologue (Beiguan Ensemble, Chorus and Soloists)

SIM 心, Herz

(dieses Herz:) kein anfang nicht vergangenheit nicht zukunft
nicht entstanden nicht ausgelöscht
nicht grün nicht gelb
keine form ohne merkmale

(此心) 無始已來
不曾生不曾滅
不青不黃
無形無相¹

Musikalisch beginnt das Stück mit einer perkussiven Einleitung, die in der Beiguan-Musik typisch ist, gefolgt von einem sehr dissonanten Cluster auf „Herz“ und einer zerfaserten, fragmentierten Rezitation eines Gedichts des Chan-buddhistischen Meister Huangbo Xiyun 黃檗希運 (gest. 850), der für seine prägnanten, einfachen Formulierungen der Kernelemente des Chan bekannt ist. Sein Gedicht über das Herz bleibt hier obskur, weil die Worte in Silben-Bruchstücken über alle Stimmen verteilt sind. Im Zusammenspiel der Stimmen ist der Text gleichzeitig ganz da, aber jeweils in sich versetzt. Damit setzt CHEN in der immerwährenden, auch musikalisch-auf-und-ab-pendelnden Wiederholung den Sinn des Gedichtes, die Zeitlosigkeit – kein Anfang, nicht Vergangenheit, nicht Zukunft, die Formlosigkeit, die Farblosigkeit – auch musikalisch um.

CHEN beginnt mit dem offenen, unbeteiligten Herzen des Erleuchteten, das seine Kompositionsteile punktieren wird. Dieses Herz, dem ein ganzes Sutra, eine der bedeutendsten Schriften des Buddhismus, gewidmet ist, ist gleichzeitig Anfang und Ende, Vergangenheit und Zukunft, ohne Form, ohne Farbe... und ist also offen und leer. Der Text deutet damit an, dass es keine Bestimmtheit oder Gerichtetheit, nicht in der Form, nicht in der Farbe und auch nicht in der Zeit geben muss, zulaufend auf den einen Erlöser und Messias.

6. GORJI Chorus

Von Sosiosh (Sáoshiant, dem Messias) bis zu Kaiomort
(dem ersten Menschen)
Áz Sáoshiant tâ Gâyumârd (Gâyamâretân, Zende ye mirâ)

Der Originaltext lautet: Von Kaiomort bis zu Sosiosh (Kleuker Zend-Avesta, 1776)

Worterkklärungen:

Kaiomort, Gâyumârd, Gâyamâretân (heute Kiumárs) = der (zweigeschlechtliche) Urmensch, der erste Mensch

Zende ye mirâ = der sterblich Lebende

Sosiosh (Sáoshiant) = der letzte Mensch (3. Sohn des Zoroaster), der Messias

Die Idee einer nicht progressiven, teleologischen Gerichtetheit, die bereits in der Chan-buddhistischen Passage bei CHEN (in Nummer 5) anklingt, ist auch für Gorji ausschlaggebend. Deswegen dreht er die eigentliche Reihenfolge in diesem zoroastrischen Text um, die sich vom Mensch zum Messias bewegt. Er macht daraus eine Bewegung vom Messias zum Menschen: Warum muss denn der Messias am triumphalen Endpunkt liegen, warum kann nicht der Mensch das tun? Musikalisch ist dieser Satz ein vorsichtiges, möglichst emotionslos gehaltenes Herantasten, das Schlagzeug hält auch hier, wie vorher im Beiguan-Ensemble, die Komposition zusammen. In den Melodiestimmen pendelt sich eine kleine Terz immer wieder ein, als „Händel-Essenz“, wie Gorji es nennt.

7. HÄNDEL (9) Accompagnato (Basso)

For behold, darkness shall cover the earth,
and gross darkness the people;
but the Lord shall arise upon thee,
and His glory shall be seen upon thee.
And the Gentiles shall come to thy light,
and kings to the brightness of thy rising.

8. HÄNDEL (10) Air (Basso)

The people that walked in darkness
have seen a great light;
and they that dwell in the land of the shadow of death,
upon them hath the light shined.

9. HÄNDEL (11) Chorus

For unto us a Child is born, unto us a Son is given,
and the government shall be upon His shoulder;
and His name shall be called: Wonderful, Counsellor,
the Mighty God, the Everlasting Father,
the Prince of Peace.

**10. CHEN Chorus and Ritornello
(Chorus, Soprano, Beiguan-Ensemble, Speaker)**

Die im eben verklungenen Chor (Nummer 9) angekündigte Geburt Jesu wird im nun folgenden Stück parallel zur Geburt des Buddha betrachtet. CHENS „Stück im Stück“ geht mit einer sich im weiteren Verlauf immer wieder wiederholenden Ritornello-Szene weiter, in der ein Mönch mit Namen Wuming 無名 Namenlos auftaucht, der den Chan-Meister Yunmen 雲門 (den „Meister vom Wolkentor“, 雲門文偃 Yunmen Wenyan 864-949) zur Geburt des Buddha befragen möchte, um Erleuchtung zu erlangen. Er betont, dass er den Buddha nicht richtig kenne und also auch nicht verstehe. Er zitiert dann aus einer berühmten Chan-buddhistischen Geschichte vom Ochsen und vom Hirten, die in zehn Bildern das Chan-buddhistische Erwachen (der Ochse ist des Hirten eigenes Herz) schildert. Im zehnten Bild wird der kommende Buddha, der dem Hirten begegnet, beeindruckend beschrieben, als wunder- und sonderbar, aber vor allem als sehr mächtig, einer, dem sich alle Türe und Tore öffnen:

Mönch Wuming: Des Buddhas Geburt ist am achten April, (Du) Yunmen erleuchte(s)t heute das Dharma (also die Gesetze, Lehren, Ordnungen der Welt, wie sie der Chan-Meister versteht).

無名和尚: 「佛陀誕生四月八。雲門今日釋佛法。」

Freundschaftlich kommt dieser Kerl (*gemeint ist der Buddha*) aus einem fremden Geschlecht. Bald zeigt sein Gesicht deutlich die Züge des Pferdes, bald die des Esels. Schwingt er einmal den eisernen Stab schnell wie der Wind – öffnen sich jäh geräumig und weit Türe und Tor.

者漢親從異類來。分明馬面與驢腮。一揮鐵棒如風疾。
萬戶千門進擊開。

郭庵師遠、慈遠和尚、石鼓夷和尚與壤衲璉和尚: 《十牛圖》之十²

Wuming: Ich bin Mönch Wuming (Namenlos) und kenne noch sehr wenig von Buddha und hätte eine Frage an (Sie) Meister Yunmen, um Erleuchtung zu erlangen.

Meister Yunmen: Erzähl mal.

Wuming: Dann erzähle ich, was ich gehört habe:

無名和尚: 「吾乃, 和尚無名是也。修行尚淺。且有一事不明。前來向雲門大師請教。」 雲門: 「問」無名和尚: 「聽道」

Bevor aber unser Mönch nun beginnen kann zu erzählen, was er gehört hat, wird eine Parallel-erzählung aus dem Händelschen Messiah eingeschoben, nämlich die des Engels, der die Geburt des Messias verkündet:

10a HÄNDEL (13) Recitative (Soprano)

And the angel said unto them: Fear not, for behold,
I bring you good tidings of great joy,
which shall be to all people. ...

Dann beginnt die (Parallel-)Geschichte des Mönchs:

Unmittelbar nach seiner Geburt wies der Buddha mit der einen Hand gen Himmel ...

世尊初生下來。一手指天...

Diese Aussage zum Himmel wird gleich aus dem Händel-Chorsatz (15) „Glory to God“ kommentiert:

10 b HÄNDEL (15) Chorus

... in the highest, and peace on earth ...

Und sogleich fährt auch der Mönch Ohne Namen mit der Erde fort:

... und der anderen zur Erde, ging sieben Schritte in einem Kreis, blickte in alle vier Himmelsrichtungen (*parallel dazu singt das Vokalensemble die vier Himmelsrichtungen auf Taiwanesisch*) und sagte: „Im Himmel und auf Erden bin ich der einzig Verehrte.“³

一手指地。周行七步。目顧四方云: 天上天下。唯我獨尊。

Hierzu wird wieder ein Stück aus dem Sopranrezitativ und -accompagnato des Engels (Händel-Satz 13 & 14) eingeschoben, gefolgt vom Chor mit „Glory to God“:

10 c HÄNDEL (13) Recitative (Soprano)

... For unto you is born this day in the city of David
a Saviour, which is Christ the Lord.

10 d HÄNDEL (14) Accompagnato (Soprano)

And suddenly there was with the angel
a multitude of the heavenly host,
praising God, and saying:

10e HÄNDEL (15) Chorus

Glory to God in the highest, and peace on earth,
Good will towards men.

Hierzu parallel wiederholt der Mönch noch einmal die Geschichte des (frühreifen) Buddha:

Unmittelbar nach seiner Geburt wies der Buddha mit der einen Hand gen Himmel und der anderen zur Erde,

世尊初生下來。一手指天, 一手指地。

... ging sieben Schritte in einem Kreis und blickte in alle vier Himmelsrichtungen (*parallel dazu singt das Vokalensemble erst die vier Himmelsrichtungen, dann die Zahlen der Schritte, also 1-7 auf Taiwanesisch und schließlich den Text*): Der/ein Verehrte(r)!

In den Worten des Vokalensembles werden die Gesten des Buddha, sein Abschreiten des Kreises in sieben Schritten und sein Weisen in alle Himmelsrichtungen verbildlicht. Dabei verwendet das Vokalensemble einen Text des Meisters Yunmen (vom Wolkentor), der sich „Echo-Harmonie 和“ nennt.“

gen Himmel, zur Erde, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, Ost, Süd, West, Nord
指天 指地, 一、二、三、四、五、六、七 東、南、西、北.

Das Stück endet mit fragmentierten Teilen (**hier fett gedruckt**) eines Textes, vorgetragen von den Solisten und dem Vokalensemble, der in den folgenden Kompositionsteilen von CHEN immer wieder vorkommt, den man hier aber noch fast gar nicht verstehen kann und soll, weil er auseinanderge-schnitten und in „falsch gemischten“ Einzelsilben vorgetragen wird.

Meister Yunmen sagte: „Hätte ich das damals miterlebt, so hätte ich ihn mit einem Stockhieb niedergestreckt und ihn den Hunden zum Fraß vorgeworfen – ein hehres Unterfangen für den Frieden auf Erden“⁵

雲門云：「老僧當時若見。一棒打殺。與狗子喫却。貴圖天下太平。」

In diesem Text wird von Meister Yunmen auf die Arroganz und Hybris desjenigen hingewiesen, der sich selbst zum „Alleinigen,“ zum „Einzig Verehrten“ erhöht oder erhöhen lässt, und auf die Gefahren, die es mit sich bringen kann, wenn dies geschieht. Seine sehr drastische Reaktion auf, ausgerechnet, eine Aussage, die dem Buddha zugeschrieben wird, ist typisch für die paradoxen Rätsel (gong' an 公案), die den Chan-buddhistischen (Lehr-)Dialog bestimmen, in dem der Meister dem Schüler die Lehre „von Herz zu Herz“ vermittelt. Dieser Dialog ist darauf angelegt, das Gegenüber zu überraschen, ja sogar zu erschrecken, den Schüler zu konfrontieren mit Fällen, die rational nicht lösbar sind, und ihn so, in der Transzendierung des Verstands, zur Erleuchtung (kaifu 開悟) zu bringen. Die Bedeutung dessen, was der Mönch hier eigentlich sagen will, wird im Laufe des „Stücks im Stück“, das CHEN Cheng-Wen inszeniert, Stück um Stück klarer (und damit auch verständlicher).

11. GORJI Chorus

Sepândârmâde nik râ Râtâye nike Fârâkhdidgâhe
Mâzdâ-âfârîdeye Âshavân râ
GLORIE

Die gute Çpenta-ârmaiti preisen wir. Die gute Geschicklichkeit, die mit weithin sehenden Augen begabte, preisen wir,
die von Mazda geschaffene Reine.
GLORIE⁵

Worterklärung: Spentâ Ârmâti = Königin der Reinheit, schöpferische Harmonie, heilige Hingabe, Muttererde.

Dieser Chor von Ali Gorji relativiert, im Dialog mit Händel und CHEN, die Frage des „einen“ und „einzig Verehrten“ noch weiter, indem hier aufgezeigt wird, wie viele verschiedene Gestalten der zoroastrische Gott annehmen konnte, etwa den auch einer Göttin, der Spentâ Ârmâti, eine alte Erd- und Muttergöttin, die innerhalb des Zoroastrismus auch als Tochter und Gattin des Gottes Ahura Mazda gehandelt wird, der mit ihr den zweigeschlechtlichen Urmenschen Gâyumârd, der im Satz 6 oben bereits eine Rolle spielt, zeugt.

Das Stück ist in der Form eines kollektiven Gebetes gehalten, was im homophonen, aber rhythmisch extrem ausdifferenzierten Chorsatz deutlich aufscheint. Musikalisch ist das Stück bestimmt

von einem extrem langsamen Glissando in den Instrumenten einerseits und der Restriktion der Melodie auf das Umschwingen der kleinen „Händel-Terz“ im Vokalsatz andererseits. Die Komposition ist flächig gedacht, ab und an werfen die kurzen saltandi in den Streichern kleine Wellen auf, wie wenn ein Stein in einen Teich geworfen wird und die Wellen sich dann sehr langsam, aber in immer größeren Kreisen in Bewegung setzen. Allein dieses Bild des Komponisten zeigt, dass das Stück nicht-teleologisch, also nicht-progressiv gedacht sein will, es widersetzt sich der Notwendigkeit einer einseitig ausgerichteten Entwicklung bei gleichzeitiger immerwährender Beweglichkeit (wie die Wellen auf dem musikalischen Wasser).

12. CHEN (Ritornello-)Recitative (Speaker)

Hier folgt nun der Anfang einer Erklärung für den harschen „hätte ich“- Ausspruch des Chan-Meisters vom Wolkentor am Ende des 10. Satzes. Gezeigt wird, anhand einiger daoistischer Texte von Laozi 老子 (gest. 533 v. Chr.) und Zhuangzi 莊子 (365-290), die den Chan-Buddhismus in China inspiriert haben, warum der Meister so scheinbar böse ist über die Hybris eines Ausspruchs wie „Im Himmel und auf Erden bin ich der einzig Verehrte“ und welche Gefahren er damit verbunden sieht – und hiermit endet der erste Teil des Messiah, der die Prophetie und Realisierung von Gottes Plan, die Menschheit durch das Kommen (und die Menschwerdung!), also die Geburt des Messias zu retten.

Wenn Heilige geboren werden, so erheben sich die großen Räuber. (Zhuangzi)⁷

聖人生而大盜起。(莊子・膾篋)

Wenn Wissen hervortritt und Schlaueit, gibt es großen Betrug. (Laozi)⁸

智慧出, 有大偽。(老子・道德經: 王弼 18 章)

Fort mit der Heiligkeit, weg mit der Weisheit
und dem Volk wird daraus hundertfach Nützlichkeit.
Fort mit der Geschicklichkeit, weg mit dem Gewinn
und die Verbrecher und Räuber sind dahin. (Laozi)⁹

絕聖棄智, 民利百倍。絕巧棄利, 盜賊無有。(老子・道德經: 王弼 19 章)

Wenn die Heiligen erst einmal ausgestorben sind, so stehen keine großen Räuber mehr auf, die Welt kommt in Frieden. (Zhuangzi)¹⁰

聖人已死, 則大盜不起, 天下平而無故矣。(莊子・膾篋)

PART TWO: The accomplishment of redemption by the sacrifice of Jesus, mankind's rejection of God's offer, and mankind's utter defeat when trying to oppose the power of the Almighty

13. HÄNDEL (19) Chorus

Behold the Lamb of God,
that taketh away the sin of the world.

14. CHEN Ritornello (Chorus, Soloists, Speaker)

Die Passage, die, wie die vorangegangene Nummer 13 eine Betrachtung der potentiellen Retterfigur, des „Heiligen“ und „Weisen“ ist, beginnt zunächst wieder mit den rätselhaften Silben-Fragmenten aus dem Text des Meisters vom Wolkentor, gefolgt von Texten aus dem daoistischen Kanon (Laozi), die die in Nummer 12 geäußerten Prophezeiungen etwas relativieren, den „Heiligen“ und den „Weisen“ und die Gefahren, die sie mit sich bringen, in einem neuen Licht erscheinen lassen und dabei das von allen Sinnlichkeiten und Formen, und von Anfang und Ende freie, entleerte Herz vom Beginn des „Stücks im Stück“ wiederauftreten lassen.

Meister Yunmen sagte: „Hätte ich das damals miterlebt, so hätte ich ihn mit einem Stockhieb niedergestreckt und ihn den Hunden zum Fraß vorgeworfen – ein hehres Unterfangen für den Frieden auf Erden“

雲門云：「老僧當時若見。一棒打殺。與狗子喫却。貴圖天下太平。」

Werden die Weisen nicht befördert,
lässt dies das Volk nicht streiten.
Werden die Güter, derer man schwer habhaft wird, nicht hochgeschätzt,
lässt dies das Volk nicht Räuber sein.
Wird nichts Begehrtes vorgezeigt,
lässt dies das Volk nicht durcheinanderbringen.

Gerade daher ordnet der Heilige so:

Er leert ihre Herzen,
er füllt ihre Mägen.
Er schwächt ihre Wünsche, er stärkt ihre Knochen.

Stets lässt er das Volk ohne Wissen sein und ohne Begierden, und er lässt den, der weiß, nicht wagen, nicht handeln – nur das. So bleibt nichts ungeordnet. (Laozi)¹¹

不尚賢，使民部不爭。不貴難得之貨，使民不為盜。不見可欲，使民心不亂。是以聖人之治，虛其心，實其腹，弱其志，強其骨。常使民無知無欲。使夫智者不敢為也。為無為。則無不治。（老子・道德經：王弼 3 章）

15. HÄNDEL (20) Air (Alto)

He was despised and rejected of men,
a man of sorrows and acquainted with grief.
He gave His back to the smiters,

and His cheeks to them that plucked off the hair:
He hid not His face from shame and spitting.

16. CHEN Ritornello (Chorus, Soloists, Speaker)

Wieder nimmt das nun folgende Stück direkten Bezug auf den Händelschen Text: Die Passage beginnt wieder mit Fragmenten des Rätsel-Textes des Meisters vom Wolkentor.

Meister Yunmen sagte: „Hätte ich das damals miterlebt, so hätte ich ihn mit einem Stockhieb niedergestreckt und ihn den Hunden zum Fraß vorgeworfen – ein hehres Unterfangen für den Frieden auf Erden“

雲門云：「老僧當時若見。一棒打殺。與狗子喫却。貴圖天下太平。」

In den darauffolgenden Textpassagen wird die (manchmal verzerrte) Außenwahrnehmung eines „Heiligen“, „Weisen“, auch „Herrschers“ gezeigt (die Verschränkung zwischen diesen Termini, im Händelschen Text etwa „king of kings“, „wonderful counsellor“, „mighty God“, „prince of peace“ etc. wird hier in der Wortwahl der daoistischen Texte gespiegelt)... Der (eben nur scheinbar!) schlechteste Herrscher wird auch dort, wie Jesus als Messias, verspottet...

Vom Besten der Herrscher
wissen die Untergebenen nur, dass es ihn gibt.
Den nächstbesten
werden sie aus Zuneigung preisen.
Den nächstbesten
fürchten sie.
Der schlechteste
wird verspottet.

Wenn die Glaubwürdigkeit nicht genügt, gibt es Unglaubwürdigkeit.
Wie vorsichtig er ist,
– welchen Wert er den Worten beimisst!

Man vollbringt das Werk, man folgt der Berufung
– und die Leute meinen:
„Es geschieht uns von selbst.“ (Laozi)¹²

太上，下知有之。其次，親而譽之。其次，畏之。其次，侮之。信不足焉，有不信焉。悠兮其貴言。功成，事遂，百姓皆謂：我自然。（老子・道德經：王弼 17 章）

17. HÄNDEL (21) Chorus

Surely He hath borne our griefs,
and carried our sorrows!
He was wounded for our transgressions,
He was bruised for our iniquities;
the chastisement of our peace was upon Him.

18. CHEN Ritornello (Chorus, Soloists, Speaker)

Die Passage beginnt wieder mit Fragmenten des Textes des Yunmen-Meisters.

Meister Yunmen sagte: „Hätte ich das damals miterlebt, so hätte ich ihn mit einem Stockhieb niedergestreckt und ihn den Hunden zum Fraß vorgeworfen – ein hehres Unterfangen für den Frieden auf Erden“

雲門云：「老僧當時若見。一棒打殺。與狗子喫却。貴圖天下太平。」

Hier wird nun allerdings deutlich, dass der Beste Mensch, der Wahre Weise/Heilige/Herrscher derjenige ist, der sich, wie der Messias bei Händel (in der vorangegangenen Nummer 17 „wounded for our transgressions, bruised for our iniquities“) ganz zurücknehmen kann, der ganz tief und zu-unterst liegen kann, alleine und verlassen („Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“; Matthäus 27.46; Markus 15.34) und von der „Menge des Volkes“ (Laozi) für schlecht gehalten wird...

Die Ströme und Meere vermögen, hunderten von Flußtälern König zu sein, weil sie die Güte haben, tiefer als jene zu liegen. (Laozi)¹³

江海所以能為百谷王者，以其善下之。故能為百谷王。

(老子・道德經：王弼 66 章)

Der Beste ist wie das Wasser. Die Güte des Wassers besteht darin, den zehntausend Dingen zu nutzen und im Streit den Platz einzunehmen, den die Menge des Volkes für schlecht hält. (Laozi)¹⁴

上善若水。水善利萬物而不爭，處眾人之所惡。

(老子・道德經：王弼 8 章)

Was die Welt hasst, ist verwaist, verlassen oder unbegütert zu sein, und doch nennen die Fürsten und Könige sich selbst so. (Laozi)¹⁵

人之所惡，為孤、寡、不穀，而王公以為稱。

(老子・道德經：王弼 42 章)

Also muss, was edel ist, doch auf Niederem ruhn; muss, was hoch ist, doch auf Unterem stehn. Nun, gerade daher nennen die Fürsten und Könige sich selbst den „Verwaisten“, den „Verlassenen“, den „Unbegüterten“. Gerade so ruhen sie auf dem Niederen - oder nicht?¹⁶

故貴以賤為本，高以下為基。是以王侯自謂孤、寡、不穀。此非以賤為本邪？

非歟？(老子・道德經：王弼 39 章)

19. HÄNDEL (22) Chorus

And with His stripes we are healed.

20. CHEN Ritornello (Chorus, Soloists, Speaker)

Die Erkenntnis, dass es derjenige ist, der leiden kann, der sich erniedrigen kann, der die Erlösung bringt, wird bei CHEN Cheng-Wen umgesetzt, indem er seine Passage zunächst wieder beginnt mit den bekannten, aber nicht minder rätselhaften Silbenfragmenten des Meisters vom Wolkentor, die dann aber gefolgt werden von einer Rückkehr zum Herzen aus dem Prolog des „Stücks im Stück“: der Retter ist das Herz, das keinen Anfang und kein Ende, keine Form und Farbe, keine Wünsche und Begierden hat, das einfach leer ist...

Meister Yunmen sagte: „Hätte ich das damals miterlebt, so hätte ich ihn mit einem Stockhieb niedergestreckt und ihn den Hunden zum Fraß vorgeworfen – ein hehres Unterfangen für den Frieden auf Erden“

雲門云：「老僧當時若見。一棒打殺。與狗子喫却。貴圖天下太平。」

Dreißig Speichen sind vereint in einer Nabe.

An ihren leeren Stellen liegt es, dass Wagen zu gebrauchen sind. (Laozi)¹⁷

三十輻。共一轂。當其無。有車之用。(老子・道德經：王弼 11 章)

Der Heilige bleibt stets ohne Herz, das Herz des Volks ist ihm das Herz. (Laozi)¹⁸

聖人常無心，以百姓之心為心。(老子・道德經：王弼 49 章)

Mit dieser erkenntnishaften Wendung – der Weise, der Heilige ist für alle da, wie die Nabe für das Wagenrad, er ist ohne Herz, weil das Volk ihm das Herz ist, er ist ihr Retter und Erlöser noch im Tod – sind wir da angekommen, wo auch der nachfolgende Chor Händels (Nummer 21) ansetzt...

21. HÄNDEL (23) Chorus

All we like sheep have gone astray;
we have turned every one to his own way,
and the Lord hath laid on Him the iniquity of us all.

PAUSE**22. CHEN Ritornello (Chorus, Soloists, Speaker)**

Die Passage beginnt wieder mit dem Text des Meisters vom Wolkentor, diesmal wird er aber vollständig gesungen; CHEN komponiert diese Passagen in seinem „Stück im Stück“ also nach dem Prinzip der Variationen mit Thema. Das Thema wird in einem Variationensatz im chinesischen musikalischen Verständnis zunächst nur angedeutet und schält sich dann erst am Ende des Stückes heraus, tritt also erst dann deutlich als Thema hervor. Ebenso wird auch die Bedeutung dieser enigmatischen Texte, die Stück für Stück sich zusammenfügt und so in ihren Paradoxien zur Erleuchtung eines Schülers führen kann, erst ganz am Ende klar: Sie nimmt das auf, was im vorangegangenen Händel-Satz schon anklang (Nummer 21): „The Lord hath laid on Him the iniquity of us all“: Der, der schwach scheint, ist der wahre Herr, und damit der eigentlich Starke...

Meister Yunmen sagte: „Hätte ich das damals miterlebt, so hätte ich ihn mit einem Stockhieb niedergestreckt und ihn den Hunden zum Fraß vorgeworfen – ein hehres Unterfangen für den Frieden auf Erden“

雲門云：「老僧當時若見。一棒打殺。與狗子喫却。貴圖天下太平。」

Höhere Kraft ist kraftlos – gerade daher hat sie die Kraft.
Niedere Kraft läßt nicht von der Kraft – gerade daher hat sie die Kraft nicht. (Laozi)¹⁹

上德不德，是以有德。下德不失德，是以無德。
(老子・道德經：王弼 38 章)

Die volle Kraft gleicht dem Mangel.
Die starke Kraft gleicht der Unbeständigkeit.
Die handfeste Echtheit gleicht dem Wechsel.
Das große Quadrat ist ohne Ecken.
Das große Gefäß wird spät vollendet.
Der große Klang hat stille Töne.
Die große Gestalt ist ohne Form. (Laozi)²⁰

廣德若不足。
建德若偷。
質真若渝。
大方無隅。
大器晚成。
大音希聲。
大相無形。(老子・道德經：王弼 41 章)

... und entsprechend geht es bei Händel mit Größe und Stärke weiter:

23. HÄNDEL (38) Air (Tenore)

Thou shalt break them with a rod of iron;
thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.

24. HÄNDEL (39) & CHEN & GORJI Chorus

Hallelujah! for the Lord God Omnipotent reigneth.
The kingdom of this world is become
the kingdom of our Lord, and of His Christ;
and He shall reign for ever and ever.
King of Kings, and Lord of Lords.
Hallelujah!

Das „Hallelujah“, das Ende des 2. Teils des Messias, in dem die Menschen erkennen, dass sie sich der Macht des Allmächtigen nicht widersetzen können, wird als Kernstück der Händelschen Komposition von CHEN und Gorji dialogisch aufgenommen. Bei CHEN wird musikalisch dargestellt, was es bedeutet, dass der Heilige eigentlich derjenige ist, der sich am besten erniedrigen kann, dass also Ehrerbietung und Verehrung (die Buddha scheinbar gefordert hatte, weswegen der Yunmen Meister ihn schlagen hätte wollen) genau das Gegenteil von dem zeigen, was wirklich Erhöhung bedeutet: Erniedrigung – ist nicht das Schicksal des Messias, der ans Kreuz geschlagen wird, dafür das beste

Zeichen? Also komponiert CHEN seine Dialog-Passagen im „Hallelujah“ immer höher und höher (und nutzt dabei absichtlich die tieferen Stimmen in „unnatürlichen“ Höhen, um das „Erzwungene“ und Falsche einer solchen Verehrung deutlich zu machen), endet aber seine Passage offen auf der Tonika, und eben nicht auf der Dominante, quasi als musikalisches Fragezeichen.

Auch Gorji hinterfragt das „Hallelujah“. Auch er dekonstruiert es so, dass in der In-Frage-Stellung, die er vornimmt, etwas Neues entsteht: Er versucht in seinen Einwüfen, die von einem improvisatorisch angelegten Schlagzeug-Solo bestimmt sind, das zum Teil eine Daf (persische Trommel) nutzt, die strenge Schichtung und klare, gleichförmige Bewegtheit des Händelschen Vorlagentextes aufzubrechen, indem er eine neue Art der Schichtung schafft – eine dissonante, chromatische, in sich immer bewegte Klangfläche dient als Untergrund für das Solo der Rahmentrommel, die auch Elemente aus dem Schlagwerk des Beiguan-Ensembles von CHEN aus früheren Kompositionsteilen wieder aufnimmt.

PART THREE:

A Hymn of Thanksgiving for the final overthrow of Death

25. GORJI Air (Soprano)

Dieser improvisatorische Satz basiert auf einem introvertierten und zögernd-fragenden Hymnus, der dem Zarathustra/Zoroaster selbst zugeschrieben wird, der immer wieder in seinen Gebeten die Ohnmacht des Menschen im Angesicht von Gewalt und Tod ausdrückt und hier entsprechend vorsorglich gleich vier verschiedene Gottheiten um Hilfe anruft.

1. Gât

Khâstârâm dâr nâmâz bâ dâsthâye bolând shodeh nokhost ey
mâzdâ Râmesh âz bârâye hâme ye âfârinesh sepând minu ey
ârdibehesht inke kherâd bâhmân râ khoshnood tâvânâm sâkht vâ
gaushurvân râ.

Zum Gebet um Unterstützung die Hände ausstreckend will ich
um seine, des heiligen Geistes Werke, o Mazdah, vor allem zuerst
bitten, o Asha [Ârdibehesht, Gott der besten Wahrheit], auf dass
ich den Willen des Vohu Manah [Bahman] befriedige und die Seele
des Stiers [Gaushurvan, der sich zum Beispiel um die Misshandlungen von
Kriegern sorgt und kümmert].²¹

26. HÄNDEL (40) Air (Soprano)

I know that my Redeemer liveth,
and that he shall stand
at the latter day upon the earth.
And though worms destroy this body,
yet in my flesh shall I see God.
For now is Christ risen from the dead,
the first fruit of them that sleep.

27. CHEN Ritornello (Speaker)

Das Stück beginnt mit dem vollständigen Satz zum Text des Meisters vom Wolkentor, allerdings nun nur noch instrumental gespielt, also ohne den Text. Denn, wenn man verstanden, Erleuchtung erlangt hat, sind Worte nicht mehr nötig, oder, anders gesagt, wenn man weiß, dass Christ auferstanden ist, glaubt man es, ohne ihn zu sehen. Ausgedrückt wird dies mit einem der bekanntesten Gleichnisse bei Zhuangzi, dem Reusengleichnis, das – typischerweise – wieder paradox endet:

Reusen sind das, wodurch man an Fische kommt.
Erst wenn man die Fische bekommen hat, kann man die Reusen vergessen. Hasenfallen sind das, wodurch man an Hasen kommt.
Erst wenn man die Hasen bekommen hat, kann man die Hasenfallen vergessen.
Worte sind das, wodurch man an das kommt, was man im Sinn hat.
Erst wenn man bekommen hat, was man im Sinn hatte, kann man die Worte vergessen.
Wie sollte ich mit jemandem reden können, der die Worte vergessen hat? (Zhuangzi)²²

荃者所以在魚，
得魚而忘荃；
蹄者所以在兔，
得兔而忘蹄；
言者所以在意，
得意而忘言。
吾安得夫忘言之人
而與之言哉。(莊子・外物)

Kommentar:

Einer, der wunschlos zufrieden ist und so endlich tatsächlich „hat, was er im Sinn hatte,“ oder „hat, woran er dachte“, muss nun an nichts mehr denken und hat ein „leeres Herz“.²³

28. GORJI Arie (Soprano)

Als Gebet komponiert ist diese Komposition, diesmal Deutsch und Französisch, nicht Persisch, variiert. Die Texte werden zunächst jeweils zeilenweise 1-1, 2-2, dann fragmentiert ineinander verschoben, in einer Technik, die das aufnimmt, was CHEN in der Passage des Meisters vom Wolkentor bisher praktiziert hat. Gorji nimmt diesen Faden, der bei CHEN gerade zu Ende gegangen scheint, wieder auf, und spielt so auf Huangbos Gedicht in Nummer 5 zum Herzen des Weisen wieder an: „kein anfang nicht vergangenheit nicht zukunft“. Der Text zu dieser Komposition stammt wieder aus den ältesten Texten der zoroastrischen Überlieferung, den Gât, eine Fürbitte „für den Helden Frashaoshtra,“ aber auch „für mich, für mich,“ die bestimmt ist von klanglicher Zurückhaltung, in Schlagzeug, Streichern im pizzicato und der nun schon typisch zu nennenden kleinräumigen Melodie, die Händel-Terz umschwingend.

8. Gât

- (1) Um das Beste bitte ich Dich, o Bester, den mit dem besten Asha gleichgewillten Ahura,
- (2) für den Helden Frashaoshtra (es) erflehend und für mich (eingefügt aus 3 und für mich und für alle Zeit)
- (3) (diese Passage wird, abgesehen von der Schlussphrase „für alle Zeit“ nicht

gesungen) und wem (sonst) Du es gönnen willst, (das beste Gut) des guten Sinns, für alle Zeit.²⁴

- (1) Que ma prière faite avec des mains pures,
- (2) Vous soit agréable (eingefügt von oben 1 mit dem besten Asha)
- (3) Ormusd premiere excellence (eingefügt von oben 2 für den Helden Frashaoshtra erflehend 3 für alle Zeit). (Anquetil du Perron, Gahan-lescht).²⁵

29. HÄNDEL (41) Chorus

Since by man came death,
by man came also the resurrection of the dead.
For as in Adam all die,
even so in Christ shall all be made alive.

30. CHEN Epilogue (Beiguan Ensemble, Chorus, Alto Solo, Organ Solo)

Mit der Komposition „einer hat eine perle auf seiner stirn“ (der Text wird auch gestisch unterstützt, der Chor spielt die Szene), beendet CHEN sein „Stück im Stück“, indem er auf den Anfang zurückverweist: Der titelgebende Text der Komposition ist von Huangbo, dessen „Herz“ das „Stück im Stück“ eingeleitet hatte.

nehmen wir an, einer hat eine perle auf seiner stirn und sucht nach ihr. auch wenn er ringsum die zehn richtungen bis ans ende abschritte, er würde sie nicht erlangen, wenn aber einer von verstand ihn auf die perle wiese, dann kann er sie selbst sehen, als schon immer dagewesen...²⁶

(如)力士迷額內珠向外求覓。周行十方終不能得。智者指之當時自見本珠如故。

黃檗《斷續心要》

Der Chor setzt im Laufe der Komposition sich in Bewegung und sucht die Perle, obwohl sie die ganze Zeit vor die Stirn gehalten wird. Während dieser Suche wird zunächst das aus dem Beiguan-Repertoire stammende „Lied von der Lotusblume“ gesungen. Die Lotusblume, die keiner je wirklich zu sehen bekommt, weil sie mitten in einem breiten Fluß ihre Wurzeln schlägt und also keiner nah genug an sie herankommen kann, ist Symbol für das, was man nie erreichen wird, außer man hört auf, es zu suchen: Glück, Befreiung, Erleuchtung. Nur wer nicht mehr sucht, wünscht, begehrt, wer also sein Herz leert, der findet diese.

„Lied von der Lotusblume“

In des Yangzi-Flusses Mitte
blüht eine Lotosblume,
deren Blüte sich gerade frisch entfaltet,
nie wird sie die Augen erreichen.

Wie könnte sie die Augen erreichen?
Man kann doch Geld in die Hand nehmen
und ein Boot bauen.
(Aber) das Boot schwankt auf den Wellen, es schwankt hin,

schwankt her –
nie wird sie die Augen erreichen.

So trinkt und spielt.
Pipa und Sanxian (zwei Zupfinstrumente) lärmten bis zum Himmel.²⁷

北管細曲《躑躅球》

揚子的江中
開了一朵蓮
這朵蓮花開得鮮
不能到眼前
怎能到眼前
要化得銀錢
造了一隻船
船在浪裡顛，顛來顛去
不能到眼前
飲起酒來忙耍拳
琵琶三絃鬧喧天

Die Botschaft der beiden und der vorangegangenen Texte – dass der sieht, der nicht mehr zu sehen versucht, dass der findet, der nicht mehr zu finden trachtet, dass der versteht, der nicht mehr zu verstehen begehrt, dass der, der die Fische gefangen hat, auch keine Reusen mehr braucht – wird schließlich in einem Daf-Solo verbildlicht, das nicht erhört werden kann, sondern ersehen werden muss, denn der Daf-Spieler schreibt die chinesischen Schriftzeichen des Textes auf seine DAF, wobei sehr leise Geräusche entstehen. Der Daf-Spieler stellt so im stillen Schreiben die Frage: „Wozu das Suchen?“ und führt damit wieder auf den Prolog von CHENs „Stück im Stück“ zurück. Im zehnten (und letzten) Bild der Chan-buddhistischen Erleuchtungsgeschichte vom Ochs und vom Hirten, das im Prolog zitiert wird, findet der Hirte, ohne, dass er danach sucht, den wundersamen, wandelbaren Buddha, der ihm auf dem Markt begegnet – ein Spiegel seiner selbst. Im ersten Bild der Geschichte jedoch, das hier im Epilog zitiert wird, verliert er sich im Suchen (nach dem Ochsen, der für sein eigenes Herz steht):

Wozu das Suchen?
Seit jeher war der Ochse niemals vermisst worden.
Doch es geschah, dass der Hirte sich von sich selbst abwandte: Da ward ihm sein eigener Ochse – also sein eigenes Herz – fremd und verlor sich zuletzt in staubiger Weite.²⁸

從來不失。何用追尋。由背覺以成疎。在向塵而遂失。

CHEN schließt also hier den Kreis, indem er die Richtung der Chan-buddhistischen Erleuchtungsgeschichte umkehrt; er ist in seinem „Stück im Stück“, in dem er vom letzten zum ersten Bild der Erleuchtungsgeschichte gelangt, wieder beim Herz angekommen, das, entleert wie es ist, eben keinen Anfang und kein Ende hat und ist erleuchtet, wie im nachfolgenden Satz 31. bei Händel: „In the twinkling of an eye“ erkennt und versteht er die „mystery“: „We shall all be changed in a moment.“

31. HÄNDEL (42) Accompagnato (Basso)
Behold, I tell you a mystery;
we shall not all sleep,

but we shall all be changed in a moment,
in the twinkling of an eye, at the last trumpet.

32. HÄNDEL (43) Air (Basso)
The trumpet shall sound,
and the dead shall be raised incorruptible,
and we shall be changed.
For this corruptible must put on incorruption
and this mortal must put on immortality.

33. GORJI Air (Soprano and Percussion Solo)

Dieser improvisatorische Satz nutzt erneut den 1. Text aus den Zoroaster zugeschriebenen Hymnen, den Gât (vgl. Satz 25). Der Mensch, der durch das Mysterium der Erkenntnis (nach CHEN) zum Messias geworden ist, wie im letzten Satz (32) bei Händel beschrieben („this mortal must put on immortality“), wird hier wieder zum ohnmächtigen Menschen im Angesicht von Gewalt und Tod und ruft entsprechend viele verschiedene Gottheiten um Hilfe.

1. Gât
Khâstârâm dâr námâz bâ dâsthâye bolând shodeh nokhost ey
mâzdâ Râmesh âz bârâye hâmeye âfâ- rinesh sepând minu ey
ârdibehesht inke kherâd bâhmân râ khoshnood tâvânâm sâkht vâ
gaushurvân râ.

Zum Gebet um Unterstützung die Hände ausstreckend will ich um seine, des heiligen Geistes Werke, o Mazdah, vor allem zuerst bitten, o Asha [Ârdibehesht], auf dass ich den Willen des Vohu Manah [Bahman] befriedige und die Seele des Stiers [Gaushurvan].²⁹

34. GORJI Chor
o Mazda Ahura, o Asha, o Vohu Manah (Bahman)

Hier wird der Hilferuf des Einzelnen (Zarathustra, aber gesungen von einer Frau, in Aufnahme des Händelschen Tabubruchs, der im Folgesatz 35 noch einmal in Erinnerung gerufen wird!), zur Anrufung der vielen (im Chor), im Anrufungstext an verschiedene Gottnamen (Mazda, der oberste Gott Ahura, Asha, der Gott der besten Wahrheit und Vohu Manah, der Gott des Tierreichs), der in den einzelnen Stimmen fragmentiert ist, erst verteilt auf mehrere Stimmen, schließlich ganz zusammengesetzt. Musikalisch spielt das Stück mit den im Raum verteilten Stimmen und Instrumentalstimmen und ermöglicht so verschiedene Verschränkungen zwischen unterschiedlichen musikalischen Schichten (u.a. im Chor, in den Trompetenstimmen etc.). Hier wie auch in den anderen Kompositionen von Gorji werden, anders als bei CHEN, nicht direkt persische oder arabische musikalische Konventionen aufgenommen, wohl aber stilistische Elemente, wie etwa die klembeweglichen Rhythmen und das Element des Zufalls (der lebendiger sein kann, als wenn alles geplant ist) und der Improvisation, die in Gorjis Komposition eine große Rolle spielen. Damit setzt er der Sicherheit, die die beiden folgenden Händelschen Schlusssätze (Nummer 35 & 36) ausstrahlen – dass mit der Auferstehung auch für den Menschen die Erlösung kommt (oder bereits gekommen ist?) – ein wenig doch noch ein Fragezeichen auf.

35. HÄNDEL (46) Air (Soprano)
If God be for us, who can be against us?
Who shall lay anything to the charge of God's elect?

It is God that justifieth, who is he that condemneth?
It is Christ that died, yea rather, that is risen again,
who is at the right hand of God,
who makes intercession for us.

36. HÄNDEL (47) Chorus

Worthy is the Lamb that was slain,
and hath redeemed us to God by His blood,
to receive power, and riches, and wisdom,
and strength, and honour, and glory, and blessing.
Blessing and honour, glory and power,
be unto Him that sitteth upon the throne,
and unto the Lamb, for ever and ever. Amen.

Die Kommentare erstellte Barbara Mittler.

- ¹ Huangbo 黃蘗 *Bruchstücke* 斷際心要 übersetzt von Joachim Heintz, 2016, nach der Übersetzung von Dietrich Roloff, in: *Zen – vom Kopf auf die Füße gestellt. Huangbo und das Mumonkan*. Oberstdorf: Windpferd 2016. Chinesischer Text in der Ausgabe des PEI XIU von 857, 斷際心要, 河東裴休集并序 黃蘗山斷際禪師傳心法要: 大正新脩大正藏經 Vol. 48, No. 2012A, 版本記錄: 11, 2002.
- ² *Der Ochs und Sein Hirte, X. Das Hereinkommen auf den Markt mit offenen Händen*, in: *Der Ochs und Sein Hirte. Eine altchinesische Zen-Geschichte*, erl. von Daizokutsu R. Ohtsu, übers. von Kōichi Tsuchimura und Hartmut Buchner, Pfullingen 1958, S. 49-50.
- ³ *Zen-Worte vom Wolkentor-Berg. Darlegung und Gespräche des Zen-Meister Yunmen Wenyan*, übers. und hrsg. von Urs App, Bern (u.a.) 1994, S. 208
- ⁴ *Zen-Worte vom Wolkentor-Berg. Darlegung und Gespräche des Zen-Meister Yunmen Wenyan*, übers. und hrsg. von Urs App, Bern (u.a.) 1994, S. 208: „Echo“ / 和.
- ⁵ *Zen-Worte vom Wolkentor-Berg. Darlegung und Gespräche des Zen-Meister Yunmen Wenyan*, übers. und hrsg. von Urs App, Bern (u.a.) 1994, S. 208.
- ⁶ Friedrich Spiegel, aus: *Yasht der sieben Amshaspand*, in: *Avesta, Band III, Khordeavesta*, Leipzig 1863 (8).
- ⁷ *Zhuangzi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, neue Ausgabe, Berlin 2016, S. 83.
- ⁸ *Laotse: Tao Te King (nach den Seidentexten von Mawangdui)*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 188; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 62 [18]*. Die hier verwendeten Texte aus *Laozi: Daodejing* sind eine Übersetzung von Hans-Georg Möller „nach den Seidentexten von Mawangdui.“ Mawangdui ist eine Grabstätte eines Adligen im alten China aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert und wurde 1973 in der chinesischen Provinz Hunan entdeckt. Dieser Fund war von großer Bedeutung, denn die vordem älteste vollständig erhaltene und datierte Edition des *Daodejing*, deren Verfasser der Legende nach der Philosoph Laozi ist, ging auf den Gelehrten Wang Bi (王弼) zurück, der zu Beginn des dritten nachchristlichen Jahrhunderts gelebt

hatte. Die Seidentexte von Mawangdui sind aber ein halbes Jahrtausend älter als jene bisher als „Standardversion“ geltende Edition, die fast allen älteren Übersetzungen zugrunde liegt. Da die Reihenfolge der Kapitel der Mawangdui-Seidentexte sich von der oben genannten Standardversion unterscheidet, wird hier die Nummerierungsstruktur von Hans-Georg Möller übernommen, nämlich zuerst die Kapitelnummer der Mawangdui-Seidentexte (MWD-Nr.) und dann die der Standardversion in Klammern gesetzt.

- ⁹ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 190; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 63 [19]*.
- ¹⁰ *Zhuangzi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, S. 84.
- ¹¹ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 152; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 47 [3]*.
- ¹² *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 186; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 61 [17]*.
- ¹³ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 107; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 52 [8]*.
- ¹⁴ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 162; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 52 [8]*.
- ¹⁵ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 42; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 5 [42]*.
- ¹⁶ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 34; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 2 [39]*.
- ¹⁷ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 170; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 55 [11]*.
- ¹⁸ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 61 *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 12 [49]*.
- ¹⁹ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 31; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 1 [38]*.
- ²⁰ *Laotse: Tao Te King*, übers. und hrsg. von Hans-Georg Möller, S. 37; *Laozi: Daodejing, MWD-Nr. 3 [41]*.
- ²¹ Christian Bartholomae, *Die Gatha's des Awesta*, Straßburg 1905.
- ²² *In der Mitte des Kreises. Daoistisches Denken*, Hans-Georg Möller, Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag, Berlin 2010, S. 81-82.
- ²³ *In der Mitte des Kreises. Daoistisches Denken*, Hans-Georg Möller, Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag, Berlin 2010, S. 82.
- ²⁴ Christian Bartholomae, *Die Gatha's des Awesta*, Straßburg, 1905.
- ²⁵ *Zend-Avesta*, tome premiere, seconde partie, Paris 1771.
- ²⁶ Huangbo 黃蘗 *Bruchstücke* 斷際心要 übersetzt von Joachim Heintz, 2016, nach der Übersetzung von Dietrich Roloff, in: *Zen – vom Kopf auf die Füße gestellt. Huangbo und das Mumonkan*. Oberstdorf: Windpferd 2016. Chinesischer Text in der Ausgabe des PEI XIU von 857, 斷際心要, 河東裴休集并序 黃蘗山斷際禪師傳心法要: 大正新脩大正藏經 Vol. 48, No. 2012A.
- ²⁷ *Musikalisches Zitat mit Text: Pak-Kōan iü-khek „That-tsu-kiü“ (Beiguan-Lied „That-tsu-kiü“)* Aus: CD „Beiguan Refined Songs II“, Taipei 2013.
- ²⁸ *Der Ochs und Sein Hirte, I. Die Suche nach dem Ochsen*, in: *Der Ochs und Sein Hirte. Eine altchinesische Zen-Geschichte*, erl. von Daizokutsu R. Ohtsu, übers. von Kōichi Tsuchimura und Hartmut Buchner, Pfullingen 1958, S. 13, mit einer Umstellung von Barbara Mittler, um die Reihenfolge des Originaltextes beizubehalten.
- ²⁹ Christian Bartholomae, *Die Gatha's des Awesta*, Straßburg 1905.

Jonathan Hofmann

(Künstlerische Leitung)



Jonathan Hofmann wurde 1985 in Mainz geboren. Er begann 2005 sein Studium in Schulmusik und Evangelischer Theologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Im Rahmen des Musikstudiums erhielt er Klavierunterricht bei Heinz Zarbock, Gesangsunterricht bei Barbara Arnecke und Chorleitungsunterricht bei Ralf Otto.

Durch die enge Zusammenarbeit mit Ralf Otto und die Assistenz im Bachchor Mainz konnte Jonathan Hofmann nach kurzer Zeit auf ein großes Repertoire zurückgreifen. Ralf Ottos Arbeit, speziell sein Verständnis der historischen Aufführungspraxis, prägt Jonathan Hofmanns Arbeit bis heute und hat sein Verständnis für die zeitgemäße Interpretation und Aufführung Alter Musik wesentlich ausgebildet.

Von 2010 bis 2014 studierte Jonathan Hofmann an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main im Masterstudiengang Dirigat bei Winfried Toll. Er wurde von Winfried Toll, Berthold Possemeyer, Hermia Schlichtmann und Jan Polivka unterrichtet. Seine Zusammenarbeit mit Winfried Toll brachte Jonathan Hofmann bereits mit der Camerata Vocale Freiburg und der Frankfurter Kantorei in Kontakt. Winfried Tolls Verständnis von A-cappella- und oratorischer Musik prägt ganz wesentlich seine Arbeit. Der präzise Umgang mit dem Klang der Stimme bildet die Grundlage seiner künstlerischen Arbeit.

Ende 2011 gründete Jonathan Hofmann gemeinsam mit Studierenden aus Frankfurt und Mainz das Rhein-Main-Ensemble. Seit Januar 2014 ist er künstlerischer Leiter der Jungen Kantorei in Frankfurt, Marburg und Heidelberg. Sein Ansatz zu musizieren besteht in der authentischen Darstellung der inneren und äußeren Aussage von Musik. Neben Professionalität, Zielstrebigkeit, eigener Freude an und Liebe zur Musik ist Singen für ihn vor allem eine intensive Darstellung von Wort und Gefühl. Wenn ein Chor gemeinsam Musik authentisch darstellen möchte, bedarf es einer kollektiven und dennoch individuellen Auseinandersetzung. Wenn dieser Spagat gelingt, begeistert Musik.

www.jonathanhofmann.de

Die Junge Kantorei

Die Junge Kantorei ging aus der im Jahr 1961 von Joachim Carlos Martini im Auftrag der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau gegründeten Hessischen Schülerkantorei, der Dornbusch-Kantorei und dem damaligen Studentenchor der Johann Wolfgang Goethe-Universität (dem Frankfurter Motettenchor) hervor. Ab 1965 gab sich der Chor den jetzigen Namen, 1968 wurde der gleichnamige Verein gegründet. Bereits als Schülerkantorei machte sich der Chor in vielen Konzerten im In- und Ausland schnell einen Namen. Er wurde später mit zahlreichen Aufführungen barocker, klassischer, romantischer und zeitgenössischer A-cappella-Werke und Oratorien zu einem Vokalensemble von internationalem Ansehen. Besondere Beachtung fanden die regelmäßig über einen Zeitraum von 35 Jahren stattfindenden Pfingstkonzerte in Kloster Eberbach im Rheingau, die in den letzten 15 Jahren vorrangig den Oratorien Georg Friedrich Händels gewidmet waren. Es folgten Einladungen zu Festivals u.a. nach Leipzig, Halle, Karlsruhe und Lyon.

Joachim Carlos Martini leitete den Chor, der zuletzt in vier Teilchören (Bonn, Frankfurt, Heidelberg und Marburg) probte und gemeinsam konzertierte, über 50 Jahre lang bis zu seinem Rückzug im Jahre 2013; er hat mit seinem Musikverständnis, aber auch seiner Auffassung des sozialen Miteinanders viele Chorsänger-Biographien maßgeblich geprägt. Joachim Carlos Martini verstarb im November 2015; kurz vor seinem Tod wurde er für seine Verdienste um das Musikleben mit der Goethe-Medaille der Stadt Frankfurt ausgezeichnet.

Im Jahr 2014 wählte sich die Junge Kantorei zum ersten Mal in ihrer Geschichte einen neuen Chorleiter und arbeitet in ihrer Tradition seither mit Jonathan Hofmann in Frankfurt, Heidelberg und Marburg weiter. Andreas Alferding, Richard Wiese und Martin Moog unterstützen die Probenarbeit von Jonathan Hofmann. Der ehemalige Bonner Teilchor probt und konzertiert nun eigenständig als Kammerchor Bon Canto unter Alina Gehlen.

Die Junge Kantorei ist nach wie vor für alle Menschen offen, die Freude am Chorsingen haben und bereit sind, sich der intensiven Probenarbeit zu stellen. Die Arbeit des Chors ist betont kammermusikalisch angelegt; geprobt wird im kleinen Kreis. Die intensive Auseinandersetzung mit den Problemen der Stimmbildung und der Intonation hilft, eine eigene Gesangskultur zu entfalten und eine einheitliche Artikulation in jeder Stimmgruppe zu entwickeln – stets abhängig vom Charakter des jeweiligen musikalischen Textes.

www.junge-kantorei.de



**Heike Heilmann
(Sopran)**

Die aus Wangen im Allgäu stammende Sopranistin Heike Heilmann studierte zunächst Gesang an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau bei Markus Goritzki und anschließend Lied/Oratorium bei Heidrun Kordes an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Seit Herbst 2008 wird Heike Heilmann von Carol Meyer-Bruetting betreut. Sie war als Gast an der Oper Frankfurt und im Opernstudio des Theater Basel. Zahlreiche Konzerte und CD-Einspielungen mit namhaften Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Ton Koopman, Ivor Bolton, Konrad Junghänel und Winfried Toll führten sie nach China, Brasilien, Österreich, Belgien, Italien, Tschechien, Frankreich, in die Niederlande und in die Schweiz. Die CD *Bach, Lotti, Zelenka* (Thomas Hengelbrock), bei der sie als Solistin mitwirkt, erhielt den Gramophone Award 2010.

2013 debütierte sie am Teatro Real Madrid als Blumenmädchen in Wagners *Parsifal*; 2016 sang sie bei den Osterfestspielen in Baden-Baden mit dem Barockensemble der Berliner Philharmoniker, Concerto Melante.

**Angela Postweiler
(Sopran)**

Ihre Ausbildung begann Angela Postweiler in Freiburg im Breisgau und führte sie in Bremen mit dem Schwerpunkt Alte Musik bei Harry van der Kamp und Katharina Rikus weiter. Sie lebt als freischaffende Sängerin und Pädagogin in Berlin und beschäftigt sich besonders gerne mit innovativen szenischen Produktionen, die Gestaltungselemente aller Kunstsparten beinhalten.

Sie arbeitete u.a. zusammen mit der Komischen Oper Berlin, ensemble tm+ (Paris), Klangforum Heidelberg, RIAS Kammerchor, vocalconsort Berlin, ensemble mosaik, vocaLAB nederland und Gesualdo Consort Amsterdam sowie mit Komponisten wie Younghi Pagh-Paan, Jörg Birkenkötter, Charlotte Seither, Enno Poppe, Trond Reinholdsen, Sergej Newski, Ali Gorji und anderen. Sie konzertierte bei Konzertreihen und Festivals wie Märzmusik, Platforma Moskau, Gaudeamus Muziekweek, Festival Oude Muziek, Berliner Tage für Alte Musik, Istanbul Foundation for Culture and Arts u.a.

angelapostweiler.de

**Susanne Schaeffer
(Mezzosopran)**

Susanne Schaeffer studierte in Mainz bei Elisabeth Fellner-Köberle und Maria Tuzcek-Graf, besuchte Meisterkurse u.a. bei Leonard Hokanson und Sergiu Celibidache und war Stipendiatin der Villa Musica. Sie ist ein gern gesehener Gast bei großen Festivals wie den Musikfestspielen Saar, dem Beethovenfest Bonn, Klangbogen Wien, Rheingau-Musikfestival, der Ruhrtriennale und dem Festival Internazionale di Musica e Arte Sacra in Rom.

Sie arbeitet zusammen mit Dirigenten wie Roman Kofman, Roberto Paternostro, Karl-Friedrich Beringer, Christopher Moulds, Steven Sloane, Sylvain Cambreling und Eiji Oue. Sie sang u.a. in der 8. *Sinfonie* von Gustav Mahler unter der Leitung von Charles Dutoit in Tokyo, Beethovens *Missa Solemnis* mit der Deutschen Radiophilharmonie unter Christoph Poppen und Bachs *Matthäuspassion* unter Leo Krämer in St. Petersburg. Opernengagements führten sie an die Oper Köln, ans Theater Dortmund und ans Staatstheater Kassel. Seit 2002 lehrt Susanne Schaeffer an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

**Christian Rathgeber
(Tenor)**

Christian Rathgeber erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Windsbacher Knabenchor. Er absolvierte ein Diplom-Gesangsstudium an der Musikhochschule Mainz bei Andreas Karasiak. Derzeit betreut ihn Nadine Secunde aus Wiesbaden.

Sein Schwerpunkt liegt auf Tenorpartien der Alten Musik und der frühen Romantik von Monteverdi, Bach, Händel bis Mendelssohn, die ihm eine rege Konzerttätigkeit deutschlandweit ermöglichen. Konzerte führten ihn u.a. als Evangelist nach Israel mit J. S. Bachs *Johannespassion*, nach Südafrika mit Bachs *Messe in h-Moll* und mit Bachkantaten nach Paris (Theatre des Champs-Elysees), in die Schweiz und nach Russland mit Bachs *Weihnachtsoratorium*.

Christian Rathgeber ist regelmäßiger Solist der Bachkantaten-Reihe Mainz unter Ralf Otto. Auf der Opernbühne war er in zahlreichen Produktionen im Staatstheater Mainz und im Landestheater Rudolstadt zu sehen. Eine intensive Arbeit in Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent, dem Balthasar-Neumann-Chor, dem Rundfunkchor Berlin und dem Kammerchor Stuttgart runden sein musikalisches Schaffen ab.

christian-rathgeber.de

**Markus Flaig
(Bassbariton)**

Markus Flaig kam über die Orgel zur Musik und über ein Schul- und Kirchenmusikstudium zum Gesang. In Horb am Neckar geboren, studierte er bei Beata Heuer-Christen in Freiburg und bei Berthold Possemeyer in Frankfurt am Main; seit einigen Jahren arbeitet er mit Carol Meyer-Bruetting.

Konzertreisen führten ihn durch ganz Europa, nach Kolumbien, Mexiko, Korea und Japan sowie zuletzt nach Brasilien, Uruguay und Argentinien für Aufführungen der *Messe in h-Moll* mit dem Thomanerchor Leipzig. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen unter Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Hermann Max und Konrad Junghänel zeugen von seinem breit gefächerten Repertoire. Es reicht von der Renaissance über die Oratorien aus Barock, Klassik und Romantik bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten. 2004 wurde Markus Flaig Preisträger des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs Leipzig.

Seinen ersten Gastvertrag erhielt er an den Städtischen Bühnen Freiburg für die Partie des Azarias in Benjamin Brittens Kirchenparabel *The burning fiery furnace*. Seither war er in Opern von Strauss, Schwehr, Monteverdi, Purcell und Rameau auf den Bühnen von Baden-Baden, Schwetzingen, Bayreuth, Hannover und Frankfurt zu sehen, aber auch in Wiederentdeckungen lange vergessener Opern wie *Il marito indolente* des Mozart-Zeitgenossen Joseph Schuster oder *Sardanapalus* von Christian Ludwig Boxberg. Seit 1997 erarbeitet er sich mit dem Pianisten Jörg Schweinbenz ein umfangreiches Liedrepertoire, wobei die Lieder Hugo Wolfs eine zentrale Rolle spielen.

www.markus-flaig.de

Das Water Stage Beiguan Ensemble



Das Water Stage Beiguan Ensemble erhielt seinen Namen nach einer herrlich gelegenen Bühne am Teich der Taipei National University of the Arts (國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系). Hier veranstalten die Studierenden der traditionellen Musik oft Konzerte. Das Ensemble verbindet Elemente der Nanguan- und der Beiguan-Musik, mit dem Ziel, Taiwans traditionelle Musik zu bewahren und zu studieren. Gleichzeitig werden Elemente moderner Musik mit denen der traditionellen Musik zusammengeführt.

Das Water Stage Beiguan Ensemble wird beraten und gefördert von TSAI Ling-Huei (蔡凌蕙), Professorin für Musiktheorie und Komposition an der Taipei National University of the Arts, und PAN Ju-Tuan (潘汝端), Professorin für traditionelle Musik an der Taipei National University of the Arts.

YANG Ching-Yi
(楊晴儀)



YANG Ching-Yi, geboren 1992 in Taoyuan, Taiwan, ist Studentin für Beiguan-Musikpraxis im Master-Programm am Department of Traditional Music, School of Music, Taipei National University of the Arts, Taiwan. Sie spielt Klavier, Ukulele und Gucheng (ein Zither-Instrument) seit ihrer Kindheit und singt und spielt alle Rollen und Instrumente der Beiguan-Musik, daneben auch andere Instrumente. Sie ist außerdem aktiv als Schauspielerin in der Hanyan Beiguan Troupe (漢陽北管劇團).

YANG Ching-Yi spielte auf verschiedenen internationalen Festivals, zum Beispiel auf dem Honolulu Art Festival 2013, Sanggar Paripurna (Bali) 2014, Burapha University (Thailand) 2016 und 2017 und dem KuanDu Arts Festival (Taiwan) 2017. Sie ist stark engagiert als Dozentin in der Ausbildung für Beiguan-Musik.

CHEN Tien-Hsun
(陳殿勛)



CHEN Tien-Hsun, geboren 1997 in Taipei, Taiwan, studiert gegenwärtig Beiguan-Musik im Hauptfach an der Taipei National University of the Arts. Seit seiner Kindheit spielt er die chinesische Flöte und studiert ebenfalls Trommeln, Tasteninstrumente und die Suona (ein Oboen-Instrument). Gleichzeitig arbeitet er an Kompositionen, in denen er die traditionelle Musik Asiens mit westlicher Musik verbindet, und ist Experte für verschiedene Aspekte der Musik in Computerspielen.

CHEN Yu-Hua
(陳又華)



CHEN Yu-Hua, geboren 1991 in New Taipei City, Taiwan, studierte Beiguan-Musik im Hauptfach an der Taipei National University of the Arts. Gegenwärtig ist sie Studentin im Masters-Programm für Beiguan-Aufführungen am Department of Traditional Music, School of Music, Taipei National University of the Arts.

CHEN Yu-Hua spielt seit ihrer Kindheit Klavier und Gucheng (ein Zither-Instrument), daneben studiert sie auch die japanische Koto, javanische Gamelan und den taiwanesischen Löwentanz. Damit nahm sie an Festival-aufführungen in Yangzhou, China (2012), Honolulu (2013), Bali (2014) und Singapore (2015) teil. Sie ist Mitglied der Hanyan Beiguan Troupe (漢陽北管劇團), dem einzigen professionellen Beiguan-Ensemble in Taiwan, und gründete mit Mitstudenten das Ensemble Brainstorm (集思小劇坊). Im Jahr 2017 wurde sie vom Bureau of Cultural Heritage of Ministry of Culture of Taiwan als „Talent to pass on Beiguan“ ausgewählt.

Das Barockorchester der Jungen Kantorei

Das Barockorchester der Jungen Kantorei wird durch Jonathan Hofmann und die Cellistin Marie Deller zusammengestellt. Mit vielen der Musikerinnen und Musiker arbeiten wir seit Jahren zusammen, aber wir begrüßen auch immer wieder neue Mitglieder. Konzertmeisterin ist die Geigerin Hong-Xia Cui.

Violine 1	Hong-Xia Cui / Anna Kaiser / Katerina Ozaki / Christine Rox
Violine 2	Alexandra Wiedner / Zsuzsanna Hodasz / Kerstin Fahr / Nobuko Yamaguchi
Viola	Zeynep Tamay / Fan Li / Judith Mac-Carty
Cello	Marie Deller / Johannes Kasper
Kontrabass	Jane Lazarovic
Fagott	Barbara Meditz / Sanghee Lee
Oboe	Susanne Kohnen / Shogo Fujii
Trompete	Christine Dobmeier / Keiko Heinz
Cembalo und Orgel	Rien Voskuilen / Torsten Mann
Pauke	Andreas Nowak
Perkussion	Sebastian Flaig

Unsere nächsten Chorkonzerte



Herbstkonzert 2018
Sa., 20. Oktober 2018 **Frankfurt, Wartburgkirche**
So., 21. Oktober 2018 **Marburg,**
Fürstensaal des Landgrafenschlosses

Johannes Brahms Zigeunerlieder
Clara Schumann Drei Romanzen op. 22
Franz Schubert Fantasie in C-Dur
H. von Herzogenberg Weltliche Gesänge

Klavier **Lukas Rommelspacher**
 Violine **Jeanine Thorpe**



Passionskonzert 2019
Sa., 16. März 2019 **Frankfurt,**
Heiliggeistkirche des Dominikanerklosters
So., 17. März 2019 **Heidelberg, Peterskirche**

Johann Seb. Bach Matthäuspassion

Sopran **Heike Heilmann**
 Alt **Ulrike Malotta**
 Tenor **Christian Rathgeber**
 Bariton **Matthias Horn**
 Bass **Felix Rathgeber**

Unsere nächsten Kammerkonzerte



Fr., 15. Juni 2018 **Frankfurt, Wartburgkirche**
20 Uhr **Hartmann-Ibach-Straße/Hallgartenstraße**
Arenas-Quartett

Violine **Hans-Joachim Berg / Christine Rox**
 Viola **Ursula Plagge-Zimmermann**
 Violoncello **Marie Deller**

Fr., 7. Dezember 2018 **Frankfurt, Wartburgkirche**
20 Uhr **Hartmann-Ibach-Straße/Hallgartenstraße**
RheinMainEnsemble
 Chormusik a cappella
 Leitung **Jonathan Hofmann**

Wenn Sie die Musik der Jungen Kantorei schätzen und ihre weitere Arbeit unterstützen möchten, freuen wir uns sehr, Sie in unserem Freundeskreis begrüßen zu dürfen. Der 2014 gegründete Freundeskreis Junge Kantorei e.V. unterstützt die Arbeit des Chores finanziell. Er wird maßgeblich von den lang-jährigen ehemaligen Vorstandsmitgliedern der Jungen Kantorei, Dr. Armin Krauter und Günther Solle, betreut und weiter entwickelt.

Als Mitglied des Freundeskreises helfen Sie durch einen jährlichen Mitgliedsbeitrag von 65 € und durch Spenden in selbst gewählter Höhe den Ausbau der künstlerischen Arbeit mitzufinanzieren. Sie erhalten regelmäßig Informationen über die Konzerte und können vorzeitig Karten reservieren. Wir laden Sie zu besonderen Veranstaltungen ein, und Sie erhalten alle unsere CDs zum Subskriptionspreis. Kontaktieren Sie uns: freundeskreis@junge-kantorei.de. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/fundraising/freundeskreis.

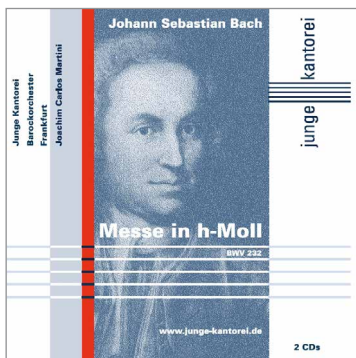
Wenn Ihnen unsere Konzerte am Herzen liegen und Sie uns als Privatperson oder als Unternehmen fördern möchten, können Sie Sponsor unserer Konzerte oder Konzertpate werden. Gerne treffen wir mit Ihnen individuelle Vereinbarungen für Ihre Unterstützung der Jungen Kantorei. Senden Sie eine E-Mail an Dr. Susanne Roelle unter kulturfoerderung@junge-kantorei.de, wir setzen uns mit Ihnen in Verbindung – oder kontaktieren Sie uns telefonisch. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/fundraising/sponsoren.

Sie sind herzlich willkommen, bei uns mitzusingen. Die Junge Kantorei probt in selbstständigen Gruppen in drei Städten ein allen gemeinsames Programm, das zusammen aufgeführt wird. Wir führen keine Aufnahmeprüfung durch, wünschen uns jedoch Chorerfahrung und vor allem eine hohe Bereitschaft, Zeit und Energie in die detaillierte Erarbeitung und Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Chorwerk zu investieren. Unsere Proben in Marburg, Heidelberg und Frankfurt finden an folgenden Terminen und Orten statt:

Marburg: Mittwoch, 20-22 Uhr, Ev. Gemeindehaus der Martinskirche
 Huteweg 4, Marburg-Wehrda
 Heidelberg: Mittwoch, 20-22 Uhr, Klinikkapelle der Thoraxklinik Heidelberg,
 Röntgenstraße 1, Heidelberg-Rohrbach
 Frankfurt: Freitag, 20-22 Uhr, Wartburgkirche
 Hartmann-Ibach-Straße/Hallgartenstraße, Frankfurt-Nordend

Auf unserer Internetseite www.junge-kantorei.de finden Sie die aktuellen Probenpläne und können sich ein Bild über unsere Arbeit und den erforderlichen Zeitaufwand machen. Sehr gerne steht Ihnen der Chorleiter Jonathan Hofmann für Fragen und Informationen zur Verfügung.

Wir freuen uns, Sie kennenzulernen!



Die Mitschnitte vieler unserer Pfingstkonzerte – beispielsweise die *Messe in h-Moll* von Johann Sebastian Bach – liegen als CD-Einspielungen vor und können an der Abendkasse erworben oder über unsere Internetseite bestellt werden.

J. S. Bach, Messe in h-Moll

Miriam Feuersinger (Sopran), Franz Vitzthum (Altus),
Knut Schoch (Tenor), Klaus Mertens (Bass).
Barockorchester Frankfurt, Junge Kantorei,
Leitung: Joachim C. Martini

CD-Mitschnitt des Konzerts in Kloster Eberbach vom 12.6.2011
2 CDs mit ausführlichem Booklet, Text und Übersetzung; 24 Euro

UNSERE REGIONALE
VERANTWORTUNG:

Wir fördern
Kultur,
Bildung,
Sport und
soziale
Projekte.

www.heidelberger-volksbank.de



HEIDELBERGER VOLKS BANK
Ihre Bank