

EIN AUFFÜHRUNGSPROJEKT ZUM TEGERNSEER „LUDUS DE ANTICHRISTO“

Rebekka Rehbach

Auf der Homepage des amerikanischen Komponisten Robert Moran (<http://members.macconnect.com/users/r/rbttmoran/index.htm>) findet man ein Zitat Pietro Mascagnis: „Modern music is as dangerous as cocaine.“ Dass zeitgenössischer Musik der Ruch des Skandalösen anhaftet und vielerorts immer noch als Provokation empfunden wird, bekamen auch die Initiatoren, welche derzeit eine Neuinszenierung des staufischen „Ludus de Antichristo“ planen, zu spüren.

Der Münchner Organist Alexander Hermann setzt sich seit vielen Jahren für eine lebendige und abwechslungsreiche Aufführungspraxis moderner Chor- und Orgelmusik ein, oft in Verbindung mit ungewöhnlichen Instrumental- und Ensemblebesetzungen (zum Beispiel Konzerte mit Obertongesang, Alphörnern, Glasharfe oder gemeinsam mit einem Gebärdenchor). Zu diesem Zweck gründete er vor etwa zehn Jahren das Ensemble „Chrismos“, welches sich in erster Linie Uraufführungen zeitgenössischer Chorwerke widmet, daneben jedoch ein klassisches Repertoire und vor allem den Bezug zum gregorianischen Choral pflegt. Ein besonderes Anliegen von Alexander Hermann besteht darin, in oft multimedial angelegten Konzepten eine Synthese von Klang und Raum zu kreieren und den Konzertbesuchern gewissermaßen Ohren und Augen – im Idealfall das Herz – zu öffnen. Für ein solches Zusammenspiel von Architektur und Musik eignen sich gotische Kirchenräume sehr gut; aber auch die Schlichtheit moderner Gotteshäuser entfaltet einen eigenen Reiz als Rahmen extravaganter Kombinationen von Klang und Bewegung, Licht und Dunkelheit. Aufgrund der bevorzugten Aufführungsorte liegt natürlich ein Schwerpunkt des Ensembles auf geistlicher Chorliteratur. Interessant sind allerdings gerade solche Stücke, die inhaltlich den Kirchenraum transzendieren, indem sie eine Verbindung zum Draußen, zur Welt aufweisen. Oft vermitteln eigentlich profane Kompositionen eine berührende Innerlichkeit oder spirituellen Sinn, welcher dann, wenn diese Musik in einer Kirche erklingt, eine neue Dimension entfaltet sowie einen anderen Zugang zu den heute ja manchmal eher gemiedenen sakralen Räumlichkeiten ermöglicht. Die Gesänge Catulls in der Vertonung von Carl Orff wurden zum Beispiel im Oktober 2001 im Münchner Liebfrauenturm vorgetragen, wobei die traurig-schön um Liebe und Tod kreisende antike Poesie, die reduzierte Tonsprache Orffs, der spätgotische, vom Krieg karg gemachte Münchner Dom und die herbstliche Abendstimmung gemeinsam zu einer zauberhaften, melancholischen Atmosphäre beitrugen. Im Rahmen dieses Konzerts wurde auch ein Konzept realisiert, das herkömmliche Kirchenveranstaltungen sicherlich sprengt. Der eingangs erwähnte Komponist Robert Moran ist mit Alexander Hermann gut bekannt. Er spielte bereits seit geraumer Zeit mit dem Gedanken, einige der seltsam-kryptischen Phrasen Ludwigs II. („Geh leise, denn du gehst auf meinen Träumen“; „Ich will mir selbst und anderen ein Rätsel bleiben“) zu vertonen und dem speziellen Mystizismus des bayerischen Märchenkönigs eine musikalische Hommage zu widmen. Der Hang zur sakralisierenden Selbstinszenierung Ludwigs wurde dadurch hervorgehoben, dass die hermetischen Sentenzen, von Cello- und Harfenklängen begleitet, hinein gesungen wurden in die gotische Kathedrale, welche wie eine Bühnenkulisse in kobaltblaues Licht (die Lieblingsfarbe König Ludwigs II. und Robert Morans) getaucht wurde. Dieses Konzert mit Lichtinstallation trug den Titel „Stimmen des letzten Siegels“ und wurde sowohl im Münchner Dom als auch im Ingolstädter Münster aufgeführt. Obwohl Publikum und Presse auf solche Projekte positiv reagieren, steht die aktuelle

Kulturpolitik der Kirchen, welche die Gefahr der Zweckentfremdung ihrer Gotteshäuser befürchtet, solchen Konzepten eher kritisch bis ablehnend gegenüber. Alexander Hermann beschränkt seine Begegnungen verschiedener musikalischer und architektonischer Sphären („Zwischenzeiten“ war der Titel einer ganzen Serie von Projekten) deshalb nicht auf sakrale Räume. Ein Highlight in der Historie des Ensembles „Chrismos“ war zum Beispiel auch das Konzert anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Deutschen Museums in München, wo der Chor auf unterschiedlichen Etagen des Turms zur Bewegung des Foucaultschen Pendels in der Mitte des Treppenhauses konzertierte (für weitere Informationen sei hier auf folgende Internetseite verwiesen: www.ensemble-chrismos.de).

Der 1937, im gleichen Jahr wie Philip Glass, geborene Robert Moran hat schon wiederholt speziell für das Ensemble „Chrismos“ gearbeitet (erwähnt sei etwa auch die Vertonung von Sentenzen Meister Eckharts für Chor und Alphörner). Seine Kompositionen können zur Stilrichtung der „Minimal Music“ gezählt werden, wobei Moran von sich selbst behauptet, er sei ein „bankrotter Minimalist“. Morans künstlerisches Schaffen lässt sich daher nicht auf „Minimal Music“ reduzieren. So verrät seine Freundschaft mit John Cage viel über seine musikalische Herkunft. Morans Werke wirken zwar manchmal tendenziell ein wenig „kitschig-amerikanisch“, klingen neben allem Pathos aber oft durchaus spröde und rau, ergreifend, packend und weit entfernt von gefälliger Oberflächlichkeit. Neben Chorwerken und „Performance-Art“-Ereignissen hat Moran sehr häufig Ballett- und Bühnenmusik geschrieben, vor allem Opern nehmen in seinem Schaffen breiten Raum ein. So schrieb er zusammen mit Phillip Glass die Oper „Juniper tree“, welcher als Textgrundlage das deutsche „Märchen vom Machandelboom“ dient. Robert Moran berichtet in einem Interview von 2004, dass ihn besonders die Szenen, in denen Gewalt und das Böse in Musik umgesetzt werden sollten, interessiert hätten – die anderen Stellen hätte er Glass überlassen.

Aufgrund dieser bisherigen Erfahrungen entwickelte sich bei Alexander Hermann und Robert Moran die Idee, einmal ein mittelalterliches Mysterienspiel neu zu vertonen und wieder zu beleben. Besonders die speziellen Bedingungen sakraler Räume, die einerseits einen großen Reiz für künstlerische Ambitionen bieten, andererseits institutioneller Kontrolle unterliegen, stellen eine Herausforderung für weitere Vorhaben dar. So stießen sie auf der Suche nach einem Stück, das nicht zu anstößig dafür erschien, um in der Kirche aufgeführt zu werden, und nicht zu unzeitgemäß, um ein modernes Publikum anzusprechen, auf den Tegernseer „Ludus de Antichristo“ aus der Stauferzeit. Dieses Spiel besticht vor allem durch seine archaischen, rituellen Handlungsabläufe, welche sehr gut zu den oft als monoton kritisierten Kompositionsprinzipien der „Minimal Music“ passen. Dabei orientiert sich die sogenannte „Minimal Music“ an Spannungsbögen und Melodieentwicklungen der Gregorianik, was als weiterer Grund dafür angeführt sei, dass sich mittelalterlicher Text und moderne Musik möglicherweise gut ergänzen können. Erinnerung sei an dieser Stelle an die regelrechte Renaissance von Mysterienspielen zur Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Vor allem Carl Orff sei hier wieder als wichtiger Vertreter derer zu nennen, die eine Verbindung alter Spieltraditionen mit modernen Mitteln der Tonkunst und der Inszenierung anstrebten. Interessant ist dabei, dass dieses Tegernseer Antichrist-Spiel, welches wohl auch im Original gesungen wurde, über die Jahrhunderte hinweg nie ganz aus der Wahrnehmung einer aufmerksamen Leserschaft verschwand; so wurde es aufgrund seiner Weltuntergangsthematik und der Darstellung politischen Machtmissbrauchs vor allem in den 1930-er und 1940-er Jahre durchaus zitiert (vgl. zum Beispiel: Das Spiel vom Kaiserreich und Antichrist.

Ludus de Antichristo, erneut von Wolf-Herbert Deus. In Töne gebracht von Walther Hensel, Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1932).

Bei der Neuvertonung des Stücks einigte man sich darauf, die Textgrundlage auf Schlüsselstellen zu kürzen, da die mittelalterlichen Huldigungshandlungen auf modernes Publikum wohl eher befremdlich, sperrig und unverständlich wirken mögen. Ein Umsetzungsproblem stellt sich auch bei der Wahl einer Kirche als Aufführungsort, weil der Sakralraum einerseits aufgrund der meist fest installierten Kirchenbänke begrenzt ist, andererseits keine Sicht auf eine Bühne möglich ist. Das Konzept sieht daher vor, auf ein Bühnenbild zu verzichten und die Hauptgestalten mit sehr (d.h. mehrere Meter) großen Puppen darzustellen. Die Handlung soll durch diese Puppen und durch choreographische Bewegungen im Raum nach dem Vorbild des „Bread and Puppet Theaters“, welches in den 1970-er Jahren von Peter Schumann geleitet wurde, nachvollzogen werden. Leider konnte bislang keine Kirche gefunden werden, in der sich dieses Projekt realisieren ließe. Nachdem die Verantwortlichen des Ingolstädter Liebfrauenmünsters die zuerst für Jahresende 2010 geplante Premiere nach vielversprechenden Vorgesprächen wieder absagten, steht erneut die Suche nach einer Aufführungsmöglichkeit an. Der Eichstätter Dom könnte vielleicht in Betracht gezogen werden, aber auch jede andere geeignete Kathedrale in Deutschland und anderswo.

Ludus de Antichristo. Inhalt

Eine Serie von Wiederholungshandlungen, die heutigen Rezipienten monoton, indifferent oder stereotyp erscheint, prägt die Handlungsstruktur des Tegernseer Antichristspiels, das uns aus dem 12. Jahrhundert anonym überliefert ist. Dabei trägt der Umstand, dass die lateinische Sprache des Stücks in rhythmischer, gebundener Rede vorliegt und in verschiedenen aufeinander folgenden Zyklen wiederkehrt, dazu bei, an liturgische Zeremonien und litaneiartige Deklamationen zu erinnern, was eine quasi-sakrale Aura heraufbeschwört. Solche Konnotationen verleihen dem wohl politisch zu deutenden Plot des Stücks Überzeitlichkeit, sie transzendieren den weltlichen Literalsinn und rücken die Geltung der Botschaft, welche uns durch das Stück vermittelt wird, in den Rang einer eschatologischen Mahnung zum verantwortlichen Umgang mit Macht.

Weltuntergangsvorstellungen prägen vielerorts auch das Denken unserer Epoche; die Bedrohung der Ordnung durch Gefahr, die von außen kommt und sich parasitär einnisten kann in vorliegende, durch Wiederholung bereits bestätigte und gefestigte Sozialstrukturen und Verhaltensweisen, ist ein Thema von überdauernder Gültigkeit. So inszeniert das staufische Spiel vom Antichrist eine dramatische Spirale der feierlichen Aufmärsche und Machtinstallationen, die sich schließlich ins Negative, ins Böse schlechthin steigert und nur durch einen Eingriff Gottes, einen gewaltigen Krach, aufgehalten werden kann. Das System der gegenseitigen Huldigungen, der Korruptionen, willfährigen Freundschaftsdienste und fast beliebigen Herrschaftswechsel macht sich selbstständig, ihm kann nur noch von einer höheren Instanz Einhalt geboten werden. Das Reich des Antichrist wird zwar am Ende zerstört, die Gefahr gebannt; die Hilflosigkeit des Menschen angesichts der bösartigen Bedrohung durch die Mechanismen der Macht bleibt jedoch präsent.

A. Die Herrschaft des römischen Kaisers und Königs der Deutschen

Vorspann

Der Raum des Antichristspiels wird am Anfang in drei aufeinander folgenden Prozessionen allegorischer Gestalten besritten. Die Herrscher des Abendlandes besitzen ihre Throne in den verschiedenen Himmelsrichtungen. Als erstes erscheint die Verkörperung des Heidentums in Begleitung des Königs von Babylon und besingt die Vorzüge des nichtchristlichen Götterhimmels. Den Widersprüchen des monotheistischen Glaubens wird hier das Modell der Mannigfaltigkeit und Diversität entgegengehalten. Dieser Gesang wird beliebig fortgesetzt und während des gesamten Stücks immer wiederholt.

Ähnlich funktioniert der zweite Aufzug, welchen die Synagoge gemeinsam mit den Juden bestreitet. Ihr Gesang richtet sich ebenfalls gegen den christlichen Glauben, kritisiert aber diesmal die Vorstellung von der Menschwerdung Christi. Auch dieser Gesang kann refrainartig wiederkehren. Dann erscheint die Figur der Kirche zusammen mit der Barmherzigkeit und der Gerechtigkeit sowie einem größerem Gefolge, zu dem der Papst mit dem Klerus und der Kaiser mit der Ritterschaft gehören. Die Kirche trägt einen traditionellen liturgischen Gesang vor, der von ihrem Gefolge mit einem Kehrsvers beantwortet wird. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Aufmärschen der Heiden und Juden werden hier als bekannt vorausgesetzte religiöse Kommunikationsmuster zitiert, wodurch der Eindruck von Vertrautheit und Verbindlichkeit entsteht. Alle drei Glaubensrichtungen besteigen jeweils ihre Thronsitze. Bis auf den Platz im Tempel von Jerusalem und einen weiteren Thron werden nun auch die restlichen Throne von den übrigen Herrschern eingenommen, dabei erklingen deren Gesänge.

Die Kaiserherrschaft

Der Kaiser sendet nun seine Boten aus. Es folgen vier Unterwerfungshandlungen aufeinander, Anfang und Ende dieser Szene werden jeweils von Kämpfen gerahmt.

Als erstes fordern die Gesandten des Kaisers ihr Tribut vor dem französischen König, sie wollen ein Treuegelöbnis erzwingen und befehlen die Huldigung, was der König von Frankreich allerdings verweigert. Die Boten kehren unverrichteter Dinge wieder zum Kaiser zurück. Um den Konflikt zu entscheiden, sagt der Kaiser dem französischen König den Kampf an; im gewaltsamen Streit siegt der Kaiser. Der König von Frankreich bittet um Schonung und Gnade, worauf ihn der Kaiser als Lehnsman aufnimmt. Die Huldigungen des französischen Königs gegenüber Rom bestätigen die Hierarchie der Macht. Danach folgen zwei kaiserliche Botengänge, die unproblematisch und gewaltlos verlaufen.

Die Vasallitätsforderungen beim König der Griechen und beim König von Jerusalem werden gütlich geregelt, der Großteil der damals bekannten Welt (Frankreich, Griechenland, Jerusalem) sowie die Kirche sind nun dem römischen Reich untertan, zwischen kirchlichem und weltlichem Machtbereich bestehen keine Spannungen.

In dieser harmonischen Situation steht der König von Babylon auf und wettet gegen den christlichen Wahn: Ausgehend von Jerusalem wird ein Krieg angezettelt. In dieser Bedrängnis sendet der König von Jerusalem Boten um Hilfe, der Herrscher der westlichen Welt verspricht seinerseits Rettung gegen den Glaubensfeind aus dem Osten. Abermals bricht Gewalt aus, doch der Kreuzzug wird diesmal von einer Engelserscheinung begleitet, der Kampf wird musikalisch mit himmlischen Gesängen konfrontiert und auf diese Weise gerechtfertigt. Der babylonische Usurpator wird

schließlich auch vernichtend geschlagen. Seine Flucht trägt zum Triumph des römischen Kaisers bei, der als militärischer Sieger sowohl innerhalb regionaler Konflikte als auch im allumfassenden Glaubenskampf seine Herrschaft legitimiert und konsolidiert.

An diesem Höhepunkt seiner politischen Karriere begibt sich der Kaiser mit seinem Gefolge in den Tempel von Jerusalem, wo er zum Zeichen seines Machtverzichts Krone, Zepter und Reichsapfel als ein Opfer auf dem Altar darbringt. In einem ritualisierten Akt der Demut wird auf diese Weise vorbildlich der Übermacht Gottes, die hinter allem weltlichen Walten verborgen ist, die Ehre erwiesen. Der Kaiser zieht sich nunmehr auf sein ursprüngliches Amt als König der Deutschen zurück.

Aufgrund dieses Aktes der Entsagung kaiserlicher Würden entsteht aber ein Machtvakuum. Damit gekoppelt ist ein Zustand der Instabilität, der dadurch gekennzeichnet ist, dass dramaturgisch die Situation des Anfangs wiederholt wird: Die Kirche, die mit dem Kaiser vorhin im Tempel von Jerusalem eingezogen ist, verharrt dort auf dem Thron und stimmt erneut im Wechsel mit der Heidenheit und der Synagoge die Gesänge an, die bereits im sog. „Vorspann der Kaiserherrschaft“ zu hören waren. Somit wird musikalisch der Beginn einer neuen Ära markiert.

B. Die Herrschaft des Antichrist

Heuchler treten auf und nehmen die Gunst der Laien für sich ein. Der König von Jerusalem ist der erste Machthaber, der sich ihrem Rat unterwirft. Daraufhin ist die Stunde des Antichrist gekommen, der gemeinsam mit der Heuchelei und der Häresie im Harnisch erscheint. Der Antichrist will die Herrschaft an sich reißen und hält mit Heuchelei und Häresie Zwiesprache über seinen maßlosen Plan, wie Christus verehrt werden zu wollen. Deshalb tritt der Antichrist vor den König von Jerusalem; Heuchelei und die Heuchler bereiten den Empfang vor, indem sie sowohl Laien als auch die Geistlichkeit korrumpieren. Jetzt wird die Schwäche der Kirche dadurch ersichtlich, dass ihre Stellvertreter sich vom Antichrist ohne größere Widerstände blenden lassen. Der König von Jerusalem wird einfach abgesetzt und der Antichrist wird an seiner statt gekrönt. Zwar beklagt sich der König von Jerusalem beim König der Deutschen, dem vormaligen römischen Kaiser, aber der Antichrist besteigt ungehindert den Thron im Tempel des Herrn. Die Kirche wird daraus vertrieben, geschmäht und geschlagen und findet Zuflucht beim Papst.

Nun sendet der Antichrist seine Boten aus und wiederholt damit die Unterwerfungshandlungen seines Vorgängerherrschers. Zuerst bringen die Gesandten des Antichrist ihre Forderungen unter Kriegsandrohung vor den König der Griechen, welcher sich aber bereitwillig und ohne zu zögern in die neue Abhängigkeit begibt. Wie ein Gnadenakt erscheint das Ritual, mit dem der Antichrist den griechischen König in seine Schar aufnimmt: er bezeichnet ihn und sein Gefolge mit den Anfangsbuchstaben seines Namens auf der Stirn.

Danach kommen die Heuchler mit Gaben zum König von Frankreich, welcher gerne vor dem Antichrist in die Knie geht. Die Franzosen werden dafür gerühmt, aufgrund ihrer scholastischen Gelehrsamkeit Wegbereiter des Antichrist zu sein. Hier folgt nach dem taufähnlichen Initiationsritus der Buchstabenbezeichnung auf die Stirn noch die Krönung durch den Antichrist.

Als Nächstes begeben sich die Heuchler dann zum König der Deutschen, erkennen aber vorweg, dass es notwendig ist, vor den gewappneten und militärisch starken Deutschen (hier fällt die sprichwörtliche Wendung vom „furor Theotonicus“) mit Geschenken aufzutreten. Trotzdem durchschaut der deutsche König die List, so dass die Gesandten des Antichrist an dieser Stelle verstört und unverrichteter Dinge wieder

abziehen müssen. Auf diesen Misserfolg hin schwört der Antichrist Rache an dem „Volk des Verderbens“; er sammelt Streitkräfte und sendet Boten zu den übrigen Herrschern. Nun ergeht ein Aufruf zum Kampf gegen Deutschland mit Gottes Hilfe, aber das Heer des Antichrist wird in dieser gewaltsamen Auseinandersetzung überwunden, worauf der König der Deutschen seinen Thron besteigt und plant, die Kaiserwürde wiederzugewinnen. Obwohl der deutsche König seine Überlegenheit im Streit beweisen konnte, machen ihn solche erneuten Anfechtungen des Antichrist wanken, welche als wiederholte Wundertaten inszeniert werden. Dreimal demonstriert der Antichrist seine vorgeblich überirdisch legitimierte Vollmacht, indem er Heilungen bewirkt, aber erst der trügerisch-süße Gesang eines Scheintoten kann den König der Deutschen verführen, so dass selbst dieser bis zuletzt standhafte Hoffnungsträger schließlich seine Knie beugt. Nach der rituellen Bezeichnung mit dem Buchstaben nimmt der Antichrist den deutschen König auf und überträgt ihm den Kreuzzug gegen die Heiden. Vor dem König von Babylon werden die Götzenbilder paradoxerweise im Namen des Antichrist niedergeworfen, das Antichrist-Heer ficht einen scheinbar gerechten Kampf gegen die Heiden, besiegt den König von Babylon und gemeindet ihn letztlich ebenso ein in die Gruppe der Herrscher, auf deren Stirne das Zeichen des Antichrist lesbar ist.

Da jetzt alle militärischen Mächte unterworfen sind, müssen noch die Instanzen des Glaubens bezwungen werden. Mit dem Fall des babylonischen Königs ist dieser Glaubenskrieg bereits eingeleitet und greift auf die allegorischen Gestalten über, als die Heuchler zur Synagoge gehen und den Antichrist dort als den erwarteten Messias ausgeben. Auch die Symbolfigur des Judentums bleibt zuerst blind, beugt lobend vor dem falschen Erlöser ihr Haupt und lässt sich mit seinem Buchstaben bezeichnen.

Doch die Enttarnung folgt auf dem Schritt: Wie in einer Weltgerichtsszene treten plötzlich die alttestamentlichen Propheten Elias und Enoch auf und leisten die dringend notwendige Aufklärung über den Antichrist. „Non est Christus“, verkünden sie als einzige. Die weisen Propheten nehmen der Synagoge den Schleier von den Augen, weshalb sich die nun Sehende zum Christentum bekehren kann. Sie bekennt sich zum dreifaltigen Gott, aber die feindlichen Heuchler melden den Vorfall dem Antichrist. Dieser zitiert die Synagoge und die beiden Propheten zu sich, welche sich jedoch nicht einschüchtern lassen und den falschen Messias beschimpfen. Während der Antichrist Rache schwört, besingt die Synagoge freimütig ihr Bekenntnis zum rechten Glauben, was sie unglücklicherweise vor dem Antichrist zum Märtyrertod verurteilt. Zum Mord an der Synagoge singt die Kirche zwar einen Vers aus dem Hohelied, so dass zur Unrechtmäßigkeit dieses Todes musikalisch eigentlich bereits Stellung bezogen und ein Umdenken initiiert wird. Ungeachtet dieses deutlichen Zeichens kommen aber alle Geladenen in großem Aufmarsch noch einmal zum Hoftag, den der Antichrist zum Zweck seiner Verherrlichung einberuft. Nur ein schreckliches Donnern über dem Haupt des Heuchlerheilands vermag die Versammlung seiner Jüngerschar aufzulösen.

Nach dem Gewitter bleibt die Kirche alleine zurück und singt einen Psalm, worauf die allgemeine Rückkehr zum wahren Glauben eingeleitet wird. Mit einem Lob Gottes endet das Stück.