

DOMINIK SKALA · FREIBURG IM BREISGAU

KLINGE, JERUSALEM!

Petr Eben, Marc Chagall und die Farben Israels

Lange hat es gedauert, bis Petr Eben Jerusalem tatsächlich schauen durfte. Es schien, als würde der jüdische Pesachwunsch «Nächstes Jahr in Jerusalem» auch für ihn im Status messianischer Verheißung verbleiben. Über Jahrzehnte hatte der 1929 in Žamberk geborene und 2007 in Prag verstorbene tschechische Komponist sich bemüht, eine Ausreisegenehmigung zu erhalten. Doch Israel war Feindesland, die tschechoslowakischen Behörden ließen ihm keine Möglichkeit und so musste er sich bis nach dem Fall des Eisernen Vorhangs gedulden. Und auch dann sollte es noch einige Jahre dauern, bis es soweit war. Im Frühjahr 1998 betrat Eben schließlich die Heilige Stadt, in der Dormition Abbey erklangen seine *Improvisation über Comenius*, das *Lied der Ruth* und auch *Die Fenster nach Marc Chagall* (tschechischer Originaltitel: *Okna podle Marca Chagalla*).¹

Mit dem Erklängen dieses Stückes schloss sich ein Kreis. Bereits früh² hatte Eben Reproduktionen von Chagalls Glasfenstern in der Synagoge des Hadassah Medical Center in Jerusalem kennengelernt. Als er dann Mitte der 1970er Jahre anlässlich des Ausstellungszyklus «Bilder und Musik» der Kunsthalle in Cheb/Eger (heute Tschechien) einen Kompositionsauftrag erhielt, kam er auf die Jerusalemer Fenster zurück und schuf das vierteilige Werk, dessen einzelne Sätze Vertonungen je eines der Fenster darstellen.

Marc Chagall (1887–1985) seinerseits war in den späten 1950er Jahren mit der Gestaltung von insgesamt zwölf Fensterflächen der Jerusalemer Krankenhaussynagoge beauftragt worden.³ Die je dreiteiligen vier Seiten des Synagogenturms widmete er den zwölf Stämmen Israels, wobei er syntaktisch und semantisch auf biblische Vorlagen zurückgriff: Zu dreien lagerten die Stämme Israels auf ihrem Weg ins Gelobte Land an den Seiten des Bundeszeltes, so wie auch bei Ezechiel die Tore Jerusalems («Und der Name der Stadt soll von heute an sein: Hier ist der Herr.» Ez 48,30–35)

DOMINIK SKALA, geb. 1985, Studium der Musiktheorie und Schulmusik sowie der Katholischen Theologie und Geschichtswissenschaft in Freiburg i.Br. und Rom; seit 2012 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Arbeitsbereich Christliche Gesellschaftslehre der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

nach den zwölf Stämmen benannt sind. Die Ordnung der Farbgebung der Fenster mit dem Rekurs auf das Brustschild des Aaron⁴ bringt einen weiteren alttestamentlichen Bezugspunkt ein. Das in vier Reihen mit unterschiedlichen Edelsteinen bedeckte Schmuckstück entspricht den Farben der einzelnen Fenster. Sie leuchten in differenzierter Strahlkraft in ihren Hauptfarben blau, rot, gelb und grün. Ikonographisch griff Chagall die Attribute und Symbole des jakobitischen (Gen 48-49) und des mosaischen Segens (Dtn 33) auf.

Vom Bild zum Ton

«Chagall liest die Bibel, und plötzlich werden die Stellen Licht»⁵ hat der französische Philosoph Gaston Bachelard über die frühen Zeichnungen des russischstämmigen Künstlers gesagt. «Petr Eben sieht Chagall, und plötzlich werden Farben Ton», möchte man ergänzen, wenn die *Fenster* für Orgel und Trompete von Petr Eben erklingen. Mehr aus politischen als aus inhaltlichen Gründen hatte Eben darauf verzichtet, die einzelnen Sätze des Stückes mit ihrem biblischen Namensgeber zu bezeichnen. So heißt die Vertonung von Ruben schlicht *Blaues Fenster*, Issachar ist entsprechend grün, Sebulon rot und Levi golden. Jedoch eröffnet diese Benennung, die in der atheistisch-sozialistischen Tschechoslowakei eine Drucklegung ermöglichte, jenseits aller biblischer Ausdeutung einen weiteren Interpretationsraum, jenen nämlich der direkten Verbindung von visueller Farbe und akustischem Klang. Dieser Konnex von Farbe und Klang ist dabei – auch gerade im Hinblick auf den Themenkreis von Bibel, Israel und Heiliger Stadt – kein kompositorisches Novum Ebens. Bereits einige Jahre vor Eben hatte der Franzose Olivier Messiaen (1908–1992) in seiner Komposition *Couleurs de la Cite celeste* (1961) Jerusalem *synästhetisch* zu interpretieren versucht.⁶ Messiaen setzte dabei auf harmonische und rhythmische Komplexe, die ihren Konstruktionspunkt in seinen persönlichen Klang-Farb-Empfindungen hatten.

Indem Petr Eben nun vier der zwölf Jerusalemer Fenster auswählte und die (Farb-) Wirkungen, die Chagalls Werk in ihm hervorriefen, in seine eigene (Klang-) Sprache übersetzte, schuf er gleichzeitig eine eigene Interpretation. Darin integriert er nicht nur die Gehalte der Geschichten rund um die Stämme Israels, sondern bringt auch jenen Überhang zur Entfaltung, den die Kunst als Kunst von aller sprachlich verfassten Reflexion abgrenzt und dessen Benennung freilich nur um den Preis der Gefahr einer zeitweiligen Reduktion künstlerischer Intention zu erringen ist. Versucht will ein Sprechen über Musik dennoch sein – *et ars quaerens intellectum*.

Doch wie klingen Farben? Gibt es in aller und durch alle biblische Semantik hindurch einen Unterschied zwischen blauen, grünen, roten und

goldenen Klängen? Und lassen sich solche Farbwahrnehmungen auch über die subjektive Perspektive des Komponisten oder des bzw. der angeregt Hörenden hinweg kommunizieren? An drei kurzen Beispielen sei ausgeführt, wie sich in Petr Ebens Komposition die verschiedenen Interpretationsebenen durchdringen – biblische Elemente, Chagalls bildnerische Umsetzung und Ebens Interpretation dieser Momente.

Thema und Entwicklung

Das *Blaue Fenster*, der erste Satz von Ebens Werk, ist eine kompositorische Annäherung an Chagalls Ruben-Fenster. «Ruben, mein Erster, du meine Stärke, / meiner Zeugungskraft Erstling, / übermütig an Stolz, übermütig an Kraft, brodelnd wie Wasser.» So attribuiert der Jakobssegner in Gen 49,3f den ältesten der Söhne Israels. Marc Chagall greift in seiner Bildgebung durch die Wahl eines die Szenerie beherrschenden, teils strahlenden Blaus zunächst in direkter Übertragung das Element des lebenspendenden Wassers auf. Im Meeresblau schwimmen Fische, das Blau des Himmels bevölkern jauchzende Vögel. Auf dieser Grundierung entfalten sich Elemente der Geschichte des Erstgeborenen und seines Stammes, der nach dem Wunsch und Segen seines Vaters nach der Schändung des Bettes Jakobs der Erste nicht bleiben sollte. Für den Künstler Chagall scheint jedoch genauso wie für den biblischen Redaktor (vgl. 1 Chr 5,1 «Doch richten sich die Stammeslisten nicht nach dem Erstgeburtsrecht [...]») diese Episode der Biographie Rubens weniger von Belang zu sein: Er ruft vielmehr durch eine rote Blume am rechten Rand des Bildes die Alraunen-Geschichte um seine Mutter Lea (Gen 30,14) auf und verkündet durch die lebensvollen Blautöne hindurch in hebräischen Zeichen Jesajas Lobpreis der Erhabenheit Gottes: «Wer misst das Meer mit der hohlen Hand? [...]» (Jes 40,12f).

Hört und analysiert man nun Petr Ebens Vertonung, so wird schnell die Bedeutung offensichtlich, die auch für den Komponisten die schäumende Kraft des Wasser zu haben scheint: *Con moto persistente*, mit anhaltender Bewegung, ist der Satz zu interpretieren. Das unablässig brodelnde Moment des Blau findet sich übersetzt in einen Prozess musikalischer Entfaltung dieser Kraft: Schnelle Triolenfiguren werden von der Orgel extemporiert, deren wilder Gestus durch eine kontrapunktische Mechanik eher forciert als gebremst wird. Der Dissonanzreichtum der Tonsprache Ebens stellt sich ebenfalls in den Dienst dieses Ansinnens. Ein vorantreibender, bewegter Gestus ist bereits dem Eröffnungsteil eingeschrieben. Der Gesamtaufbau des Stückes erfolgt nach den Prinzipien entwickelnder Variation: Ein relativ unspezifisches und wohl aus dem improvisatorischen Repertoire Ebens gewonnenes Choralzitat wird beim ersten Trompeteneinsatz als strukturierendes Thema eingeführt und erfährt durch den Verlauf des Satzes ver-

schiedene Varianten: Auszierungen, Spreizung der Intervalle, Stimmtausch zwischen Trompete und Orgel, Reduktion der Notenwerte des Themas auf ein rhythmisches Grundgerüst, Transpositionen. Aber auch hier: Wenn im weiteren Verlauf des Stückes die Orgel die schnellen Triolen unterbricht, um etwa ihrerseits das Thema zu führen, wird eben dieses rhythmische Moment von der Trompete übernommen. Die stete Bewegung ist verbunden mit einer nicht zu überhörenden Steigerung, Sinnbild wiederum der überschäumenden Kraftentfaltung Rubens. Die Dynamik schwillt im Verlauf der Variationen an, die Triolenstimme wird in höhere und tiefere Regionen unter Beibehaltung der Bewegungsintensität verlegt und rhythmisch leicht variiert – semantisch vielleicht Ausdruck umfassender und bleibender Lebenskraft (vgl. Dtn 33,6 «Ruben soll leben, er sterbe nicht aus [...]») und melodisch-gestisch schon vorausdeutend auf den vierten Satz.

Liegt in einer solchen Komposition nun ein spezifisches farbiges, gar «blaues» Moment? In jedem Falle stellt sich die musikalische Sprache Ebens der sich zuvorderst farblich ausdrückenden Interpretation Chagalls nicht entgegen. Beide verstärken vielmehr mit den je ihrer Kunstform eigenen Mitteln die biblisch vorgegebenen Motive und bringen sie zum visuellen bzw. zum akustischen Ausdruck. Sie konstituieren eine Atmosphäre künstlerischer Reflexion, die auf einer vorsprachlichen Ebene die Momente von biblischem Befund, farblicher Interpretation und musikalischer Sprache integriert und den Interpretations- und Verständnishorizont der Hörerin bzw. des Hörers zu weiten vermag.

Farbe und Form

Auch der zweite Satz von Ebens Komposition, das *Grüne Fenster* des Stammes Issachar, bildet einen solchen Dreiklang aus biblischer Semantik, farblicher Illustration und einer damit korrespondierenden musikalischen Form. Petr Eben selbst hat das ihm als Vorlage seiner Vertonung dienende Glasfenster als ein «orientalisches Pastorale»⁷ bezeichnet. In sanftem, immer wieder leicht abgestuftem Grün grundiert Chagall die ikonographischen Symbole des Stammes, der in der landwirtschaftlich fruchtbaren Ebene von Esdrelon am Berg Tabor seine geographische Heimstätte hat. Der sich durch die Glasfläche rankende Wein und der ruhende Esel als «Haustier» Issachars illustrieren die Atmosphäre der zarten Ruhe. Wie im Falle Rubens ist die Segnung des Stammes durch Jakob mit Einschränkungen belegt, die sich aber auch hier für Chagall nicht in den Vordergrund drängen: Der angekündigte Frondienst vermag die Ruhe und Freundlichkeit des Landes nicht zu schmälern (vgl. Gen 49,14f).

Musikalisch findet diese sanfte Szenerie ihren Niederschlag in der Anlage der Großform des Satzes. Anfangs- und Schlussteil entsprechen sich

ihrer Motivik, Dynamik und Satztechnik nach und schließen so den Bogen der ruhigen Sanftheit auf der formalen Ebene A – B – A'. Die Tempo- und Aufführungsanweisung *Andantino pastorale* greift Ebens Eindruck der bildnerischen Vorlage wortgetreu auf und diktiert den Grundgestus, Streicherstimmen in der Orgel und die gedämpfte Trompete sind instrumentatorische Mittel, die diese Atmosphäre klanglich realisieren. Der Mittelteil ist als Kontrastteil angelegt. *Ben ritmico staccato* hat die Orgel im *Allegretto* zu intonieren. Auch das exakte Übereinander von Trompete und Orgel wird stellenweise freigegeben. *A piacere* spielt die Trompete nun in neuer Klangfarbe – durch den Straight Mute gedämpft – ihre Kantilenen über dem rhythmisch-impulsiven Grund der Orgel. Dass auch in diesem Teil wieder motivische Reminiszenzen an den später erklingenden vierten und letzten Satz auftauchen, darf musikalisch als Zusammenhang stiftendes Mittel und theologisch als Hinweis auf die Einheit der Stämme im Volk Israel in der Verehrung des einen Gottes auf dem Berg Zion gelesen werden.

Lobpreis und Hommage

So ist es nach dem *risoluto e drammatico* zu interpretierenden dritten Satz, der das *Rote Fenster* des Stammes Sebulon in Töne setzt, schließlich das *Goldene Fenster*, das den Kreis auf Jerusalem hin öffnet. Der Erhabenheit seiner Klanglichkeit nach stellt es einen würdevollen Abschluss und Höhepunkt von Ebens Zyklus dar. Die Bezugnahme auf die biblischen Vorlagen und auf Chagall erfolgt wiederum auf verschiedenen musikalischen Ebenen. Zunächst mit Blick auf die «goldene» Aura. Den Söhnen des Stammes Levi wird im Segen des Jakob kein eigenes Land zugesprochen. Stattdessen werden sie dazu bestellt, als «Wächter über den Bund» (Dtn 33,9) im Jerusalemer Tempel zur Ehre des Herrn «Weihrauch aufzulegen» und «Ganzopfer darzubringen» (vgl. Dtn 33,10). Diese Würde des Tempeldienstes greift Chagall auf, leuchtende Kerzen umrahmen die Gesetzestafeln, vier phantastische Tiere «verkörpern geheimnisvoll Weisheit und religiösen Geist der Synagoge»⁸. Auch Petr Eben schreibt sich in der Wahl von Tonart und Registrierung in diese Interpretation ein. Zwar ist es, den Gesamtzyklus der *Fenster* betrachtend, wenig hilfreich, klassische und konstante Tonarten zu benennen. Der letzte Satz bewegt sich jedoch immer wieder im Bereich von B-Dur und evoziert damit unweigerlich die innerhalb der B-Tonarten vor allem den Blechblasinstrumenten eigene, festliche Klanglichkeit.

Innerhalb dieser Farbumgebung gestaltet Eben nun die Komposition nicht nur als eine klingende Illustration des Stammes Levi, sondern gleichermaßen auch als eine Hommage an Chagall. Dies geschieht durch die Bezugnahme auf zwei entscheidende biographische Koordinaten des Malers. Zum einen ist das grundierende Orgelement ein Verweis auf dessen Heimat

Russland. Eben verwendet und instrumentiert ein russisch-orthodoxes Choralzitat, das allerdings nicht nur den religiös-liturgischen Hintergrund der Ostkirchen aufruft. Es handelt sich bei der Phrase um die gleiche Zeile, die auch Petr Tschaikowsky (1840–1893) in seiner *Ouverture 1812* thematisch gebraucht hatte – eine Reminiszenz, die auch die Geschichte russischer Musik und Kunst insgesamt abseits der offiziellen Liturgie integriert sehen will. Zum anderen lässt er – als Verweis auf das jüdische Bekenntnis Chagalls – die Trompete eine Melodie intonieren, die ihrem Gestus nach an den Synagogengesang des jüdischen Gottesdienstes erinnert. Diese beiden Schichten schiebt Eben im ersten Teil dieses letzten Satzes über- und ineinander, legt die Entscheidung über die Gestaltung der genauen Einsatzabstände und Zusammenklänge aber in die Hände der Interpretinnen und Interpreten. Dieser Verzicht auf exakte Vorgaben verleiht so jeder Interpretation eine immer wieder neue syntaktische Einmaligkeit vor dem Hintergrund der beschriebenen Grundelemente. In der Mitte des Satzes finden Orgel und Trompete rhythmisch wieder zusammen und führen das bereits in den vorangegangenen Sätzen verschiedentlich exponierte motivische Material weiter zu einer thematischen Phrase, die in einer eindrücklichen Mischung aus Würde und Heiterkeit das Werk zu einem festlichen Abschluss bringt und so das Gotteslob Israels vollendet.

Konstruktion und Interpretation

Jerusalem als Topos und Referenzpunkt der Musikgeschichte harret einer umfassenden wissenschaftlichen Aufarbeitung.⁹ Eine Komposition wie Petr Ebens *Die Fenster nach Marc Chagall* macht indes deutlich, dass die Stadt Davids auf der Ebene musikalischer Realisierung auch und gerade im 20./21. Jahrhundert eine Projektionsfläche künstlerischer Auseinandersetzung bietet – in den verschiedensten künstlerbiographischen Perspektiven. Dass Eben als Komponist sich über die Instanz der Farbe in diesen Themenkreis hineinbewegt, mag indes kaum zu verwundern. Wohl nicht von ungefähr treibt eine Stadt, die vor allem die Summe ihrer vielfältigen religiösen und politischen, kulturgeschichtlichen und gegenwartsspezifischen Konstruktionen ist, die Mannigfaltigkeiten künstlerischen Ausdrucks an und kommt erst in deren gegenseitiger Durchdringung zu jenem adäquaten Bild der zugleich irdischen und himmlischen Stadt: *Jerusalem, / die goldene, / aus Nichts* (Hilde Domin).

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. einführend zur Biographie Petr Ebens Dominik SKALA, Art. «Eben, Petr» in: BBKL Bd. XXIX (2008), 369–376; eine große Anzahl von Dokumenten trägt zusammen Katerina VONDROVICOVÁ, *Petr Eben. Leben und Werk*, Mainz u.a. 2000.

² Zu den Umständen der Entstehung äußert sich Petr Eben in einem Interview mit Paula H. SWARTZ in: DIES., *Time Versus Space. A relationship between music and the visual arts as revealed in Petr Eben's Okna and Marc Chagall's Jerusalem Windows*, Diss. University of Cincinnati 2005; das Stück ist verlegt bei der Edition Supraphon Prag (PRAHA6390), aus der Vielzahl der vorliegenden Aufnahmen seien jene von David TASA und Gert AUGST (Gallo) sowie von Anthony PLOG und Hans-Ola ERICSSON (Bis) herausgehoben.

³ Zur Entstehung, Einordnung und Deutung des Fensterzyklus vgl. die Einführung von Jean LEYMARIE in *Marc Chagall. Die Glasfenster von Jerusalem*, Freiburg/Basel/Wien ³1981, 7–18.

⁴ Vgl. Ex 28,15f «[...] Mach eine Lostasche für den Schiedspruch; als Kunstweberarbeit wie das Efod sollst du sie herstellen; aus Gold, violetterem und rotem Purpur, Karmesin und gezwirntem Byssus sollst du sie herstellen. Sie soll quadratisch sein, zusammengefaltet, eine Spanne lang und eine Spanne breit. Besetze sie mit gefassten Edelsteinen in vier Reihen: die erste Reihe mit Rubin, Topas und Smaragd; die zweite Reihe mit Karfunkel, Saphir und Jaspis; die dritte Reihe mit Achat, Hyazinth und Amethyst; die vierte Reihe mit Chrysolith, Carneol und Onyx; sie sollen in Gold gefasst und eingesetzt sein. Die Steine sollen auf die Namen der Söhne Israels lauten, zwölf Steine auf ihre Namen – in Siegelgravierung. Jeder laute auf einen Namen der zwölf Stämme.»

⁵ Zit. nach LEYMARIE, Einführung (s. Anm. 3), 11.

⁶ Unter dem Stichwort der *Synästhesie* fasst die Musikpsychologie das seltene Phänomen, dass bei einer Hörerin bzw. einem Hörer kontextunabhängig «ein sensomotorischer Stimulus neben der Zielmodalität eine Sinnesempfindung in einer weiteren Modalität hervorruft» (Mirjam JAMES, Art. *Synästhesie*, in: Helga DE LA MOTTE-HABER u.a. [Hg.] *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* [Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6], Laaber 2010, 465–466, 465). Von Olivier Messiaen ist bekannt, dass er bestimmte Klänge mit spezifischen Farben und Farbkombinationen assoziierte. Der – empirisch noch weitaus seltener auftretende – umgekehrte Fall einer Verknüpfung von Farben mit bestimmten Klängen liegt im Falle von Ebens Verknüpfungen von Klang und Farbe wohl nicht vor. Sie sind vielmehr als Ergebnis von improvisatorischer Tätigkeit im Sinne sog. *intermodaler Analogien* zu verstehen, die als kulturell (vor)geprägte und «relative, vom jeweiligen Kontext abhängige Zuordnungen, ... aktiv und bewusst vorgenommen werden und den allermeisten Menschen zugänglich sind» (Stefan KLUTE, *Sonderleistung des Hörens: Absolutes Gehör und Synästhesie*, in: Helga DE LA MOTTE-HABER / Günther RÖTTER [Hg.], *Musikpsychologie* [Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 3], Laaber 2005, 155–172, 168).

⁷ Zit. nach VONDROVICOVÁ, Petr Eben (s. Anm. 1), 141.

⁸ LEYMARIE, Einführung (s. Anm. 3), 39.

⁹ Die einschlägigen großen deutschen und englischsprachigen Musiklexika (Die Musik in Geschichte und Gegenwart, The New Grove) führen erstaunlicherweise keine Lemmata zu «Jerusalem». Aus der europäischen Warte müsste ein solcher Versuch sowohl die Jerusalem verhafteten Textvertonungen als auch die späteren, oratorischen und rein instrumentalen Werke in den Blick nehmen und verorten.