

„Ihr Völker lernt gefährlich leben.“ Mit Katastrophenmusiken auf dem Weg zum Frieden? Dramaturgisches zum Oratorium *Arche* von Jörg Widmann

Florian Henri Besthorn, Paul Sacher Stiftung, Basel¹

DOI: [10.36950/sjm.40.2](https://doi.org/10.36950/sjm.40.2)

Keywords: Ludwig van Beethoven, Friedrich Schiller, Babylon, Humanism, Utopia

Abstract: *The central question posed in Jörg Widmann's oratorio Arche (2016/2017) is how a society can find new encouragement for the establishment a more equitable world in times of crisis. This article examines the five movements of the composition and shows how Widmann's intertextual references contribute to conveying and answering this question: In both the text and the music, the composer refers to the European cultural heritage of several centuries, evoking horrific scenarios as well as utopias. However, the „golden path“ elaborated in Widmann's work does not emerge as expected between these contrasts; rather the way is left open for a future society to discover a path for itself without relying on a higher authority. Following the journey of the biblical Ark, the audience experiences various situations in which they are confronted with the necessity to find solutions for peaceful human coexistence. At the end of the oratorio, Widmann's „Dona nobis pacem“ presents a plea for peace which remains unanswered however; for who would be able to hear its song if mankind is not willing to listen?*

Musik in Krisenzeiten. Bedarf es Katastrophen, um über die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur nachzudenken? – Anscheinend müssen sich zumindest Notlagen am Horizont abzeichnen, um den Menschen dazu anzuregen, wahrhaft ehrfürchtig und dankbar für Schöpfungen zu sein; derlei ausweglose Situationen werden nicht nur etwa durch diverse Bibelgeschichten heraufbeschworen, sondern beispielsweise auch als ‚Schreckensfanfaren‘ in Beethovens Utopiemusik,² wenn sie das ‚Agnus Dei‘ der *Missa solemnis* am Ende unterbrechen und damit dem ‚Dona nobis pacem‘ zugleich eine stärkere Ausdruckskraft verleihen. Erinnern diese Einwürfe von Pauken und Trompeten nur noch entfernt an Krieg und Zerstörung, wird der Kontrast zwischen der Bitte nach Frieden und rachsüchtiger Gewalt in Jörg Widmanns Oratorium *Arche* (2016/2017) bewusst verstärkt: Nach der Erschaffung der Welt durch eine schöpferische Gottheit erlebt die Zuhörer*innenschaft deren systematische Zerstörung durch eben diese. Der ausladende zweite Satz des Oratoriums, ‚Die Sintflut‘, wurde in grossen Teilen aus Widmanns Oper *Babylon* (2011/2012; rev. 2018) entnommen, in der ebenfalls die biblische Geschichte von Noahs Arche aufgegriffen wird, um nach katastrophaler Erschütterung der Welt eine neue Gesellschaftsordnung aufzubauen.³ Beide grossangelegten Werke Widmanns enden dabei nicht mit

1 Email-Adresse des Autors: florian.besthorn@unibas.ch.

2 Der Begriff der ‚Schreckensfanfare‘ stammt bekanntermassen aus Richard Wagners Schrift ‚Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens‘ (vgl. WAGNER 1912: 241), wird hier jedoch ebenso auf die *Missa solemnis* angewendet. Bilden sie in der Symphonie einen Kontrapunkt zur ‚Freude‘-Melodie, stehen die Einwürfe in der Messe konträr zur Bitte um Frieden. Zum Verhältnis der beiden Spätwerke Beethovens zueinander siehe einleitend HINRICHSSEN 2019a: 275–294, auf dessen Kantbezogene Interpretationen am Ende dieses Aufsatzes zurückzukommen sein wird.

3 Der Sintflut-Mythos hat seinen Ursprung wohl in sumerischen Erzählungen (die auch in das Gilgamesch-Epos einfließen) und referenziert auf ein Ereignis um etwa 6700 v. Chr. Neben seiner Einführung weist HAARMANN 2005: 20 auch auf die kulturellen Umwälzungen hin, die nach einer solchen Katastrophe stattfinden: ‚die Konsequenzen dieser großen Umweltveränderungen für die Lebensweisen und das Kulturschaffen der Menschen in der Schwarzmeerregion sind unübersehbar [...]. Die archäologischen Fundschichten lassen einen klaren Entwicklungssprung und damit eine deutliche Phasentrennung zwischen einer

dem neu geschlossenen Bund zwischen Gott und den Menschen aus dem ersten Buch Mose, sondern dieser wird gewissermassen durch das alltägliche Leben auf der Erde auf die Probe gestellt. Schlussendlich erscheint die Liebe als eine den Tod überwindende Kraft, welche die Notwendigkeit einer Gottheit zugleich infrage stellt. Eine bedingungslose Nächstenliebe könnte in einer Gesellschaft für Frieden sorgen, doch sowohl der religiöse Glaube als auch ein aufklärerischer Idealismus scheinen diesem im Wege zu stehen, weswegen, so soll im Folgenden argumentiert werden, am Ende der *Arche* ein Kompromissvorschlag für ein friedliches Miteinander durch eine hohe Eigenverantwortung, aber unter Einbezug einer göttlichen Instanz, vorgeschlagen wird.

Von der Katastrophe zur Aussöhnung

Wenn Jörg Widmann (*1973) die Musiker*innen in der *Arche* seine Utopie artikulieren lässt, ist dabei zugleich „eine Art toter Punkt erreicht, das Auge des Taifuns. Man hört aus der Ferne eine Art Kriegslärm, angedeutet, stilisiert. Es ist eine Lähmung. – Es ist eine Lähmung, wie sie die Weltpolitik heute oft kennt [...]“⁴ Obschon diese Aussage des Komponisten aus dem Jahr 2017 stammt, scheint sie zugleich die Lähmung der Jahre 2020–2022 zu charakterisieren. Dabei steht die aktuelle Situation der Weltpolitik quer zur idealistischen Anlage des Oratoriums: Widmann verkündet die Möglichkeit zu einem globalen friedlichen Miteinander und hofft, Naturkatastrophen, Kriege sowie andere Schreckensszenarien durch eine aufgeklärte, selbstverantwortliche Menschheit überwinden zu können. Dennoch schreibt er bewusst kein überschwängliches „Dona nobis pacem“, sondern ein abendfüllendes Werk, das lediglich einen Weg dorthin aufzeigen möchte. Dass er diesen Optimismus im letzten Satz des Werkes dennoch artikuliert, ist nicht selbstverständlich, wenn man bedenkt, dass er etwa im Rahmen seiner konzertanten *Messe für Orchester* (2005) noch sagte, dass es ihm in der heutigen Welt unmöglich erscheine, die Worte „et in terra pax“ zu vertonen.⁵ Tatsächlich nahm er jedoch bereits in dieser wortlosen, konzertanten *Messe* jene spezielle Herausforderung an und pflanzte den Keim der Hoffnung, der in Gestalt der (Nächsten-)Liebe in Folgewerken weiter zu wachsen begann und am Ende des *Arche*-Oratoriums offen in Erscheinung tritt.

Vor diesen utopischen Ausblick stellt Widmann die Schöpfung und Zerstörung der Welt durch den Gott des Alten Testaments. In „I. Fiat Lux“ stützt er sich insbesondere auf den Beginn des 1. Buchs Mose, welches jedoch von weiteren Texten kommentiert und teils ironisiert wird. Der Fokus liegt nicht auf dem allmächtigen Gott, sondern – wie der Satztitle bereits verrät – auf einer Erleuchtung wie sie in Matthäus 5:16 (vgl. T. 73–87) thematisiert wird. Ex negativo wird die Schöpfung des Lichtes durch den biblischen Gott hinterfragt, wenn in Widmanns Librettokomposition zunächst „Fiat Lux“ unabhängig von dessen Macht artikuliert wird. Die Aufforderung „Es werde Licht“ entstammt zwar 1 Mose 1:3, wird jedoch einerseits verkürzt wiedergegeben („~~dixitque Deus fiat lux et facta est lux~~“) – und damit bleibt Gottes Schöpfung an sich zunächst im Finstern verhaftet (T. 39ff.: „tenebrae“); andererseits wird durch den auftretenden Bariton die Schöpfungsgeschichte ab Takt 117 alternativ mit Johannes 1:1 vorgetragen: Mit „Am Anfang war das Wort“⁶ wird zugleich die Schöpfung einer Göttergestalt aus dem Intellekt denkbar, sodass möglicherweise zuerst der erhellte menschliche Geist über den Wassern schwebte ...

Diese Abkehr vom Gott des Alten Testaments wird den Hörer*innen allerdings wohl erst im zweiten und vierten Satz des Oratoriums bewusst, wenn darin dargestellt wird, wie der strafende Gott brutal

vorsintflutlichen und der Ära nach der Flut erkennen“. Zum Einfluss auf die sich ändernden Gesellschafts- und Kulturformen siehe HAARMANN 2005: 147–195.

4 Zit. nach WIDMANN 2017: 12. Die Partitur des Werkes kann kostenfrei online abgerufen werden (WIDMANN 2017); ein Mitschnitt der Uraufführung ist als CD verfügbar (WIDMANN 2018).

5 Siehe hierzu WIDMANN 2005 sowie weiterführend BESTHORN 2018: 258–273.

6 Es scheint nicht zufällig, dass Widmann hier der modernisierten Übersetzung mit „Am Anfang“ folgt und nicht „Im Anfang“, wie eigentlich bei Johannes, setzt. Dass es sich nicht um zufällig gewählte Übersetzungen handelt, zeigt etwa, dass Widmann in *Babylon* im 2. Takt des IV. Bildes „Im Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde“ zitiert (siehe WIDMANN 2019), im I. Satz der *Arche* hingegen „Am Anfang“ (WIDMANN 2017: T. 28).

gegen die Menschheit vorgeht: Zunächst bricht die Sintflut über nahezu alle Geschöpfe der Erde herein und der abschliessend geschlossene Bund mit Noah hat doch den Pferdefuss, dass am Jüngsten Tag das Schuldbuch selbstverständlich im Sinne des Alten und nicht des Neuen Testaments aufgeschlagen wird. Dagegen setzt Widmann die lutherische Deutung der Christusfigur, die Gnade und Milde walten lassen wird. Denn ein fehlerfreies Leben auf der Erde scheint unmöglich. So zeigt sich in „III. Die Liebe“ der Zwiespalt der Gefühle, wenn eine tiefe Liebe im Doppelmord enden kann – wobei eine solche zerstörerische Eifer- und Rachsucht ebenso den Göttergestalten der Antike inklusive des jüdisch-christlichen Gottes zu eigen ist – aber sie zugleich auch jene Macht darstellt, die Zeit und Tod überdauern kann. In *Babylon* lässt die Treue – selbst Operntraditionen überwindend – Tote zurück ins Leben rufen und am Ende leuchtet sie stilisiert vom Himmelszelt. In der *Arche* greift Widmann auf Michelangelo zurück,⁷ der der Liebe eine raumzeitlose Kraft einräumt, und lässt die positive Liebesbotschaft in Form einer Barcarole ins ‚Volk‘ tragen, bevor mit Matthias Claudius’ Gedicht „Die Liebe“ diese sich selbst nochmals als ewige Macht positioniert.

Diese Liebe ist es, die schliesslich auch die Apokalypse im Zaum zu halten vermag: Im vierten Satz „Dies Irae“ lässt Widmann diverse Requiem-Vertonungen collageartig aufeinanderprallen, die zunächst nur Furcht und Schrecken verkünden. Bis zur Mitte des Satzes scheint das Weltuntergangsszenario analog zur Sintflut vom Zorn beherrscht zu sein, denn die Güte bleibt vorerst ausgespart („salva me, fons pietatis“), da das Jüngste Gericht wenig Wert auf eine ausgewogene Gerechtigkeit legt („cum vix iustus sit securus“). Doch nach einem demütigen Flehen (ab T. 533 „Huic ergo parce, Deus / Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.“) findet Widmann einen passenden Textzeugen, um die Gültigkeit des „liber scriptus proferetur“ aus der *Dies Irae*-Sequenz anzuzweifeln: in der Frühfassung seiner Ode „An die Freude“ (1785) fordert Friedrich Schiller – noch gänzlich Stürmer und Dränger – ab Vers 100: „Gnade auf dem Hochgericht! / [...] / Allen Sündern soll vergeben, / Und die Hölle nicht mehr sein.“ Mehr noch – und diese Oden-Zeile war es wohl, die Widmann besonders faszinierte, da sie deutlich auch über Luthers Auffassung des Christentums hinausgeht – „Unser Schuldbuch sei vernichtet, / ausgesöhnt die ganze Welt!“ (Verse 69/70).

Zur Emanzipation von Göttergestalten

Beethoven kannte die Verse dieser Fassung der Schiller’schen *Ode*, vertonte sie aber trotz anderer Pläne schlussendlich nicht, sondern ‚komponierte‘ sein Libretto anhand der Zweitfassung für das Finale der Neunten Symphonie,⁸ das ebenfalls eine „Verherrlichung der Liebe“ sowie eine „Emanzipation des Menschengeschlechtes“ anstrebt und durchaus engagiert die Welt verbessern möchte⁹ – allerdings stand für ihn ein Bruch mit der katholischen Glaubenslehre nicht zur Disposition. Zwar sieht Hans-Joachim Hinrichsen das Finale der Neunten ebenso wie die *Missa solennis* als „ein auf den Gottesbegriff der aufgeklärten Religionsphilosophie zulaufendes Bekenntniswerk“ an, doch verlieh Beethoven seiner Kritik an der Kirche einen anderen Ausdruck, wenn er darin schliesslich „gewissermaßen die Substanz der Religion [aber] ohne deren äußerliches Formelwesen“ wiedergibt.¹⁰ Statt einer

Gläubigkeit im Sinne kirchlicher Orthodoxie bekundet die *Missa solennis* Beethovens Bekenntnis zu einer moralisch begründeten und ästhetisch ins Werk gesetzten Gefühls- und Vernunftreligion, eine humanistisch gefärbte Spiritualität im Geiste des schönen Mottos, das er an den Beginn des Autographs gesetzt hatte [...].¹¹

7 T. 461–476: „Ich bin nicht tot, ich tauschte nur die Räume. Ich leb’ in Dir und geh’ durch deine Träume.“ (vgl. „Qui vuol mie sorte c’anzi tempo i’dorma: / Nè son già morto: e ben c’albergo cangi, / resto in te vivo, c’or mi vedi e piangi; / se l’un nell’altro amante si trasforma.“ Michelangelo Buonarroti, Rime 194).

8 Vgl. HINRICHSEN 2019a: 287.

9 GOLDSCHMIDT 1985: 17–18.

10 HINRICHSEN 2019b: 25–26.

11 HINRICHSEN 2019b: 25–26.

Hierauf möchte Widmann sicherlich hinweisen, wenn er nicht nur die, durch Beethovens Vertonung zur ‚Friedenshymne‘ gewordene, Ode „An die Freude“ aufgreift, sondern dessen Werk dabei ausladend zitiert. Die Takte 567–741 aus dem vierten Satz seines Oratoriums geben fast durchgängig den Schlusschor aus dessen „Chorfantasie“ (1808/09) – weitgehend in Originalgestalt – wieder, dem allerdings just die von Beethoven nicht vertonten Strophen von Schillers Text unterlegt werden.¹² Dabei durchbricht Widmann mit seinem Oratorium quasi die gläserne Wand zwischen einem ‚weltlichen‘ Werk wie der 9. Symphonie, die „mit dem überraschenden Umschlag ins oratorische Genre im vierten Satz eine sakrale Aura entfaltet“, und etwa der *Missa solemnis* als ‚geistliches‘ Werk, „das durch die Verlegung in den weltlichen Konzertsaal eine gewisse Weltlichkeit annimmt“.¹³ Fusst Widmanns Libretto in grossen Teilen auf Bibelversen, so scheint er es sich wie Beethoven zur Aufgabe gemacht zu haben, diese allseits bekannten Worte dennoch gerade in ihrer Fremdheit zu präsentieren:¹⁴ neben der Hinterfragung durch diverse Lesarten verstärkt er das Entlarven einer falschen Vertrautheit durch die Neukontextualisierung innerhalb des collageartigen Librettos.

Trennt Beethoven in seinen Werken die irdische Welt von der Sphäre des Göttlichen, möchte Widmann diese Schranken abbauen, wenn er hinterfragt, ob die Zukunft der Menschheit wirklich in den Händen einer Gottheit liegt oder nicht viel mehr in deren eigenen. Der abschliessende Satz des Oratoriums zeigt dabei, dass er den Schritt einer vollkommenen Abwendung von Gott nicht gehen möchte, sondern diesen erst einer späteren, aufgeklärteren Generation zutraut. Nach der positiven Wendung gegen Ende des vierten Satzes „Dies Irae“ spricht der solistische Bariton – die Verkörperung des Subjektiven im Werk – im letzten Satz „V. Dona nobis pacem“ wieder direkt zu Gott: „In te domine speravi“ (T. 84).¹⁵ Die beiden Kinder, die als Erzähler*innen von Beginn an durch das gesamte Oratorium leiten, widersprechen allerdings direkt vehement: „Nein! Nicht in Götter[,] in Euch selbst setzt Hoffnung!“ – Dieses Zurückgeworfensein auf die menschliche Selbstregulierung stammt von Peter Sloterdijk, der Nietzsches Gedankengut in das Libretto zu *Babylon* verwoben hat.¹⁶ Die Notwendigkeit das Heft des Handelns selbst in die Hand zu nehmen, wird aber bereits früher explizit ausgesprochen, wenn in der Sintflut-Szene die Untätigkeit göttlicher Wesen angeklagt wird: statt der Menschheit zu helfen, „kauern [die Götter] auf den Bergen“ (T. 194–196). Das Bild der aus Angst flüchtenden Schutzmächte greift auf die elfte Tafel des Gilgamesch-Epos zurück, wo geschrieben steht, dass sogar die Götter aufgrund der Sintflut in Furcht gerieten, sich zurückzogen, sich ängstlich wie Tiere einrollten und abwartend auf Rettung hofften.¹⁷

Demnach ist es nur verständlich, dass sich die Menschen nach einer solchen Katastrophe einer neuen Form des Zusammenlebens sowie einer erneuerten Gesellschaftsordnung zuwenden. Die Niedergeschlagenheit und Hilflosigkeit der Überlebenden macht sich in *Babylon* ein selbsternannter Priesterkönig zunutze, indem er sich als neue gesetzgebende Instanz und Schutzmacht in Stellung bringt: Denen, die ihm bedingungslos nachfolgen, verspricht er Protektion in seinem neuen Ordnungssystem. Schlussendlich triumphieren allerdings nicht persönliche Interessen, sondern überzeitliche Werte wie Humanität und (Nächsten-)Liebe. Diese können ihre Wirkung nur entfalten, wenn sie uneigennützig gelebt werden. Hierzu dient keine Glaubensanleitung im Sinne eines Katechismus, sondern das immerwährende Bemühen, ein Verständnis für derlei Grundwerte zu vermitteln. Diesen Aufklärungsgedanken

12 Der Fantasie für Klavier, Chor und Orchester in c-Moll, op. 80 liegt, trotz der Ähnlichkeiten im Melodieaufbau und dem pathetischen Finale, ein Text von Christoff Kuffner zugrunde.

13 ASSMANN 2020a: 133.

14 „Es kam ihm jetzt darauf an, durch diese Schicht der Altvertrautheit durchzustoßen auf den Text in seiner ursprünglichen Fremdheit und jedes Wort gewissermaßen abzuklopfen auf Nebenbedeutungen, die unter der Staubschicht der konventionellen Altvertrautheit verborgen liegen.“ ASSMANN 2020a: 150.

15 Hier bleibt allerdings durch die Verschränkung mit dem Text des Kinderchores, der der Oper *Das Gesicht im Spiegel* (2002/2003; 2010) entlehnt ist, zu fragen, an welchen Gott er glaubt: Das geschriene „In God we trust“ scheint doch eher auf die Macht des Kapitalismus zu verweisen ...

16 Der aufgegriffene Ratschlag – „Ihr Völker, lernt gefährlich leben. Baut Häuser, die schwimmen, baut Städte, die schweben.“ (T. 93ff.) – wurde von Friedrich Nietzsches *Die Fröhliche Wissenschaft. Wir Furchtlosen* § 283 abgeleitet.

17 Vgl. *Das Gilgamesch-Epos*, RÖLLIG 2012: 111.

zieht Widmann wie einen roten Faden durch das *Arche*-Oratorium und verknüpft ihn mit der Licht-Metaphorik.

Gibt es nach dem zweiten Satz einen Bruch, da die titelgebenden Geschichte Noahs nicht mehr weiterverfolgt wird, bildet der aufklärerische Appell den Rahmen des Werkes: Der vierte Satz schliesst ekstatisch mit der Forderung „Und es werde Licht“. Eben dieser Wunsch steht zugleich am Anfang des Werkes, auch wenn er hier noch nicht recht artikuliert werden kann. Es handelt sich nämlich nicht um die Bitte der Schöpfung eines leuchtenden Gestirns über Nacht, sondern um das allmähliche Anwachsen eines Funkens, der nicht dialektisch von der Finsternis getrennt werden kann. Das in meinen Augen zentrale Zitat der *Arche* entstammt einem Gebet des Heiligen Franziskus: „Entzündet Liebe, wo die Finsternis regiert!“ (V., T. 89–92). Trägt man diesen Funken weiter, wäre ein globales friedliches Miteinander möglich, das auch den Naturschutz und eine zurückgenommene Lebensweise – als Katastrophenvorsorge – impliziert.

Die Zurückgezogenheit ins Dämmerlicht

Da die Menschheit in Widmanns Augen allerdings noch weit von einer solchen ‚Erleuchtung‘ entfernt ist, greift er zu Beginn auf das erste Buch Mose zurück, um an das ‚neue‘ Bündnis mit dem Himmel zu erinnern, das vorerst aufrechterhalten werden sollte. In Vers 8:21 übt Gott Selbstkritik und verspricht, die Erde nicht nochmals zerstören zu wollen (T. 481–494); nach Unwettern soll der Regenbogen als Zeichen der Zuversicht und Milde erscheinen. Es handelt sich dabei nicht um ein gleissendes Phänomen, wie es häufig bei Visionen beschrieben wird, sondern um gebrochenes Licht, das nach der Verdunklung des Himmels durch ein Gewitter sichtbar wird. In der grazilen Art ist dem Regenbogen eine Unfasslichkeit sowie Endlichkeit eingeschrieben – und dennoch wird damit der neue Bund geschnürt, der Zuversicht und Treue versprechen soll.¹⁸ Im Gegensatz zu Sonnengottheiten scheint sich hier ein zurückgenommener Gott präsentieren zu wollen, der eine Unterstützung in Krisenzeiten anbietet, aber nicht täglich im Zentrum stehen muss. Zumindest scheint Widmanns Textwahl eher auf ein intimes Verhältnis hinzuweisen, das durch ein fast abwesendes Leuchten im Dunklen symbolisiert wird und welches mit den Worten der von Noah mehrfach ausgesendeten Taube verschränkt werden kann: „Da ist nichts. Nur Glaube“ (T. 431–439). Diese Takte entsprechen dem ersten Auftritt der Sopransolistin und sollen „fremd, wie aus einer anderen Welt herübertönend“ klingen, wobei diese Interpretationsanweisung bereits auf die überzeitliche Treue aus den Versen Michelangelos hindeutet, die gegen Ende des Folgesatzes erklingen. Liebe, Treue und Glaube werden im Oratorium in ruhigen, zurückgezogenen und leisen Passagen thematisiert, die im klaren Kontrast zu den gewaltigen Klangmassen stehen, die von den rund 300 Musiker*innen entfacht werden: neben dem grossbesetzten Orchester und den beiden Gesangssolist*innen sowie Erzählkindern stehen zwei Chöre und ein Kinderchor auf der Bühne. Die Bedeutung der schlichten Abschnitte wird allerdings nur innerhalb des jeweiligen Kontextes voll erfahrbar, wie an den folgenden 160 Sekunden Musik, die an zentraler Stelle der *Arche* erklingen, exemplarisch erläutert werden soll.

Mit der zerstörerischen Kraft der Sintflut ging, so heisst es, „alles, was Odem des Lebens hatte auf der Erde“ unter. Den pauschalen Bibelzitaten setzt Widmann mit dem solistischen Bariton das Individuelle entgegen, das sein Schicksal reflektiert: Er greift Clemens Brentanos Gedicht „Einsam will ich untergehn“ (1817) auf (T. 395–421), woraus sich mitten in den orchestralen Flutmassen die „leiseste Stelle im Stück!“ (ab T. 423) entwickelt. Hier nun tritt der einzelne Mensch und mit ihm wieder die Hoffnung

¹⁸ Dieser Bund wird in *Babylon* von der Jugend kritisch betrachtet, wenn ein Knabensopran singt: „Der alte Regenbogen taugt nicht mehr. Ohnmächtig sind sie, Gott und Götter, kein Himmlischer hat die Flut bewirkt, und keiner darf versprechen, sie werde niemals wiederkehren.“ (VII. Bild, T. 34–51). In der *Arche* wird diese Stelle musikalisch übernommen (vgl. T. 87–103, WIDMANN 2017: 324–326, mit den T. 47–63 aus dem Schlussbild der Oper: WIDMANN 2019: 394–397), doch durch die Bitte Franziskus’ („Entzündet Liebe, wo die Finsternis regiert!“) ersetzt, bevor das Nietzsche-Zitat folgt.

in das Oratorium ein, denn die als vollständige Zerstörung beschriebene Katastrophe kennt doch die Ausnahme: „Allein Noah blieb übrig und was mit ihm in der Arche war.“ Entgegen den Menschen, die von Bosheit getrieben waren, sah Gott doch auch den friedvollen Charakter, mit dem er seine Welt neu bevölkern wollte. Das Individuum ist im katastrophalen Zustand zerrissen von Furcht und Hoffnung, Angst und Glaube.

Lento (♩ = 50)

Ein - sam will ich un - ter - gehn[,] wie ein Pil - ger in der Wüs - te[,] will ich ein - sam un - ter - gehn[,]

ppp - pp sempre

402 *cantabile (!)* *più cantabile* *rall.*

wie ein Schiff in wüs - ten Mee - ren! Will der Stern, den ich ge - sehn[,] nicht mehr auf mich nie - der - schau - en[,]

408 *Stimme brüchiger werdend, quasi "absterben"* *molto rall.* *pocchis. accel.*

will ich ein - sam un - ter - ... [..] will ich ein - sam un - ter - gehn[,]

irreal, fern, berührend einfach *ppp*

Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die gold - nen Stern - lein pra[-] ...

ppp (!)

415 *calmo, tranquillo!* *Più mosso (♩ ca. 50)*

wie ein Schwa - nen - lied im To - de Ein - sam will ich un - ter[-] ...

p *ppp* *pp* *pppp*

noch sphärischer und tranceartiger als zuvor

wie ist die Welt so stil - le ... und *ppp*

magisch, schwebend, wie ein Hauch (leiseste Stelle im Stück!)

422 *(schwebend, Zeit lassen)* *rall.* *a tempo* *rall. (molto)*

wenn du uns ge - nom - men, lass uns in Him - mel kom - men[,] du un - ser Herr und un - ser Gott.

p *ppp* *pppp (!)* *pp* *p* *pppp*

(sub.)

Notenbsp. 1. Widmann, Arche (2016/2017): T. 395–427 aus „II. Die Sintflut“; eigene vereinfachte Darstellung der Stimmen des Baritons und des Chorsoprans; vgl. WIDMANN 2017: 108–112. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

Der Schwanengesang des Baritons setzt sich von der vorherigen Szene durch eine Schlichtheit ab, die auch von den leisen Begleitstimmen selten unterbrochen wird. Gegen sein „Untergeh’n“ wird das Aufgehen des Mondes aus Matthias Claudius bekanntem Gedicht „Abendlied“ in der Vertonung von Johann Abraham Peter Schulz (vor 1790) gesetzt, das nun mit Überblendungen alternierend zum Solo - gesang vom Chor vorgetragen wird (siehe Notenbsp. 1). Beide Melodien vereint die Nähe zum Wiegen - lied, denn die Vorlage zu diesem „Einsam will ich untergeh’n“ bildete Widmanns Étude VI „Wiegenlied für Salome“ für Violine solo (2010); dieser fällt auch in *Babylon* eine Schlüsselrolle zu, wenn sie in der Unterwelt vorgetragen wird, um die Todesgöttin zu erweichen, den geliebten Tammu wieder in die Welt der Lebenden zu entlassen, was schliesslich auch gelingt. Sterben und Leben werden darin genauso verknüpft, wie die Hoffnung auf göttliche Gnade und ein Leben nach dem Tod. All diese Elemente finden

sich ebenso in der kurzen Schlüsselszene der *Arche*: Die Todessehnsucht des einsamen Pilgers wird mit der Hoffnung des Wiedererwachens bzw. des Lebens nach dem Tod verknüpft.¹⁹

Widmann stellt jedoch infrage, ob das Ziel des Sterbens tatsächlich die Aufnahme in das Himmelsreich ist. Der Ausgangspunkt des Baritons, das *cis*, kann einerseits als bewusste Annäherung an Gott, der in Takt 427 deutlich mit C-Dur fundiert wird, verstanden werden, aber ebenso als schärfst-mögliche Dissonanz zu diesem strafenden Gott: denn das ab Takt 412 erreichte *c* wird mit dem Aufgreifen des Liedbeginns in Takt 420 gleichsam zurückgenommen und die Spannung mit dem *cis* wieder hergestellt. Die Frage der Nähe zu Gott wird so dialektisch mit einfachsten Mitteln dargestellt, wenn eine harmonische Beziehung nach den Schrecken der Sintflut einerseits ausgeschlossen erscheint, eine Annäherung andererseits durch die geringe Distanz der kleinen Sekunde jederzeit problemlos möglich wäre.

Zuversicht und Vertrauen scheinen sich dabei im intimen Rahmen der Dämmerung leichter aufbauen zu lassen: Im III. Satz heisst es etwa „Da nachts wir uns küßten, o Mädchen, / hat keiner uns zugeschaut. / Die Sterne, die standen am Himmel, / wir haben den Sternen getraut.“²⁰ Dass die Sterne schlussendlich den Menschen Treue halten, wird im IV. Satz deutlich, wenn diese der Ruhe nach der Katastrophe noch nicht trauen, sondern vor Mitleid mit den Erdbewohner*innen tief bewegt sind: „Die Flut ist nie vorüber, / die Sterne beben noch, / mit ihnen, zittern wir“ (T. 313–317). Das Sternenlicht scheint mehr Vertrauen auszustrahlen als eine gleissende Lichtgestalt, und es ist das Funkeln, in dem die Menschheit ihre Entfaltungsmöglichkeiten zu finden hofft: Im Finale des Satzes wird daher zur Musik aus Beethovens *Chorfantasie* „Alles Göttliche aus Erden / ist ein Lichtgedanke nur“ skandiert.²¹ Zwar wird eingefordert, dass es „Licht“ auf Erden werden solle, zugleich schwingt aber die Gefahr der sich ausbreitenden Flammen mit: Wohin führt der Geistesblitz, der eine Revolution anzettelt? Was wird im Namen der Erkenntnis folglich abgeschätzt und verboten? Erfindet der Erleuchtete Höllenqualen, um die Unwissenden in seinem Tempel der Erkenntnis schlussendlich zu unterjochen? – Wie könnte man folglich Religion und eine aufklärerische Gesellschaft zusammen denken, ohne ein neues restriktives Ordnungssystem unter den Hüter*innen der Weisheit zu schaffen?

Ein Lichtgedanke nur? – Die Utopie als offenes Ende

Zumindest zu dem Schulterschluss zwischen Glaube und erforschender Kritik – man denke dabei an Johannes 20:24–29 – findet man etwa in Beethovens *Œuvre* eine tiefe Auseinandersetzung, die in seiner *Missa solemnis* oder dem Finale der 9. Symphonie zutage tritt. Sein Ansatz des Verknüpfens von aufklärerischen Idealen und der katholischen Tradition scheint für Widmanns Oratorium Pate gestanden zu haben, wie Parallelen zu diesen Werken zeigen. Hier sei exemplarisch auf die Schlussabschnitte von *Arche* und Beethovens op. 123 verwiesen, die beide die Bitte nach Frieden auf Erden formulieren. Das Ende der *Missa solemnis* wurde vielfach diskutiert, um aus der Anlage Rückschlüsse auf den Glauben des Komponisten zu ziehen. Dabei scheint die letzte Phrase des Chors „mehr eine Frage als ein Abschluß“ zu sein,²² wenn man der Interpretation von Romain Rolland folgt:

19 Im Altgriechischen lässt sich sogar im Wortstamm von ‚sterben‘ und der Hoffnung auf die Aufnahme in einen Kreis von Ausgewählten die gemeinsame Herkunft – das Streben nach einem Ziel („telos“) – ausmachen. „διό και τό ρήμα τῶι ρήματι και τό ἔργον τῶι ἔργωι τοῦ τελευτᾶν και τελειοθαί προσέοικε.“ (zit. nach SCARPI 2002: 176). In diesem Zitat aus dem Fragment 178 (Sandbach) von Plutarch wird erläutert, dass das Wort für ‚sterben‘ (τελευτᾶν) und das für ‚eingeweiht werden‘ (τελειοθαί) durch den gemeinsamen Wortstamm τελε eng verbunden sind und sich das Ziel des „telete“ im Sinne von ‚zu Ende kommen‘ und das des ‚vollkommen Werdens‘ bei „teleios“ sehr ähneln. Im Sterben könnte die Einweihung in einen neuen Lebensabschnitt abseits des Irdischen bereits stattfinden, wenn man von einem wunderbaren Licht begrüßt wird. Unter feierlich-heiligen Gesängen wird man dort endlich ‚vollkommen‘ und ‚vollständig‘ eingeweiht und wandelt erstmals wirklich frei und ohne weltliche Fesseln. ASSMANN 2020b: 70–71.

20 Vgl. T. 489–512 aus Hans Christian Andersens „Verratene Liebe“.

21 Vgl. T. 613–621 aus Friedrich Schillers „Die Gunst des Augenblicks“.

22 MASSIN 1970: 544.

Un maître aussi réfléchi, qui n'écrit rien au hasard, n'eût pas manqué de donner à sa Messe une conclusion plus ferme, si lui-même, qui y aspirait de tout son être, ne se fût tenu, d'honneur, contraint par sa rigoureuse sincérité, à avouer l'incertitude où son recours à Dieu – cet effort gigantesque de cinq ans – l'avait mené ...²³

In jüngerer Zeit hinterfragt etwa Jan Assmann diese Deutung und begründet seine Gegenthese mit den Gattungsgrenzen, in denen sich die *Missa solemnis* bewegt, wenn sie nicht als ‚weltliches‘ Werk für den Konzertsaal missverstanden wird:

Das Agnus Dei und insbesondere das abschließende „Dona nobis pacem“ sind ein Gebet, kein hymnischer Lobpreis. Beethoven lässt das Gebet um Frieden als Bitte, als offene Frage stehen, ohne durch einen bestimmten Schluss seine endgültige Erfüllung zu feiern. Das ist kein Ausdruck gescheiterter Gottsuche, sondern vertiefter Einsicht in die *Conditio humana*.²⁴

Greift er darin Peter Gülkes Gedanken auf, streicht dieser aber mehr das Disparate der Messe heraus, indem er drauf hinweist, dass Beethoven mit den „kriegerischen Assoziationen“ das erstrebte Ziel der friedlichen Idylle durchbricht und so ein realistisches Bild des irdischen Flehens – unabhängig vom Auführungsort – zeichnet.²⁵ Er gibt zu bedenken, dass das Flehen um Frieden nichts so sehr rechtfertigt wie akute Bedrohungen, und dementsprechend erscheint in Beethovens Werk „der Radikalismus der Vergewisserung am Ende auf die Spitze getrieben; weniger der geoffenbarte, transzendental verbürgte, unverlierbare Friede Gottes ist es, nach dem die *Missa solemnis* ruft, als der irdische, verlierbare, den die Menschen hier und heute brauchen.“²⁶

Meiner Meinung nach ist es derselbe Ruf, der auch am Ende von Widmanns *Arche* steht: Denkbar simpel intoniert ein Knabensopran ab Takt 135 einen „Dona-nobis-pacem-Kanon“, in den der Kinderchor einsteigt und der symbolisiert, wie einfach es wäre, Harmonie auf der Welt zu schaffen. Dieser zurückgenommene Kanon stellt einen erneuten Anlauf hierzu dar, nachdem die einsetzenden Stimmen des Chores ab Takt 111 mehr einem Befehl als einer Bitte gleichen. Darauf folgt, statt der Zuversicht, die die Kinderstimmen säten, ein Flehen und Klagen der Erwachsenen, welches sich zu einer gierigen Forderung ab Takt 125 steigert. Doch auch dieser Neubeginn mit dem Kanon führt nicht blindlings in einen positiven Abschluss, da sich mit dem Hinzutreten des Orchesters sowie der Stimmen der Erwachsenen die Struktur zunehmend verdichtet und die einfache, zurückgenommene Bitte der zukünftigen Generation dabei übersteigert wird. Das Enden in einem grossen Finale scheint durch die affirmative Bitte deren Inhalt zugleich zurückzunehmen.

Den Schlussakkord dominiert der Quintklang *h-fis*, bei dem die gleiche Frage aufkeimt, wie sie oben bei der Todessehnsucht des Baritons gestellt wurde. Deutet der ‚Grundton‘ *h* leittönig auf eine Nähe zum C-Dur der Göttergestalt hin oder wird eine Utopie abseits deren Paradieses gesucht, was hier das dominante *fis* nahelegen würde. Der Schlussklang präsentiert im Orchester alle zwölf Töne gleichzeitig, sodass die gesuchte Harmonie der Musik noch nicht gefunden wurde und die Uneinigkeit vor dem offenen Ende lediglich durch eine affirmative Annäherung in höchster Lautstärke kaschiert wird.

Die Liebe: irdische Gewalt und überzeitliche Treue

Der Schlussakkord zeigt exemplarisch, dass sich am Ende von Widmanns *Arche* eben jener Widerspruch vereint, der dramaturgisch das gesamte Oratorium durchzieht und mit Rudolf Ottos Begriffspaar des „Mysterium tremendum“ und des „Mysterium fascinans“ beschrieben werden kann.²⁷ Die Sätze „II. Die Sintflut“ und „IV. Dies irae“ arbeiten mit der Verbreitung von Furcht und Schrecken, die dem „mysterium tremendum“ innewohnen: „Es hat seine wilden und dämonischen Formen. Es kann zu fast

23 ROLLAND 1937: 453.

24 ASSMANN 2020a: 215.

25 GÜLKE 2000: 276.

26 GÜLKE 2000: 277.

27 Jan Assmann wendet dieses Begriffspaar bereits auf die *Missa solemnis* an. ASSMANN 2020a: 220ff..

gespenstischem Grausen und Schauern herabsinken. Es hat seine rohen und barbarischen Vorstufen und Äußerungen.²⁸ Aber zugleich kann darin eine Hoffnung auf eine bessere Welt keimen, wie sie nicht nur bei Widmann, etwa in den Passagen, die sich der Lichtmetaphorik bedienen, auszumachen sind, sondern ähnlich bereits in Ottos Definition angelegt ist: Denn das „mysterium tremendum“ hat „seine Entwicklung ins Feine[,] Geläuterte und Verklärte.“²⁹ Es hat demnach also auch eine Schnittmenge mit dem eigentlich kontrastierenden Moment des „fascinans“, das in den Ecksätzen des Oratoriums anzufinden ist. Dieses zeichnet sich durch Liebe, Erbarmen, Mitleid oder Hilfswilligkeit aus: „alles ‚natürliche‘ Momente allgemeiner seelischer Erfahrung, nur in Vollendung gedacht.“³⁰

Wird im Mittelsatz die Liebe zunächst nicht als eine erhabene Macht besungen, steht doch diese Möglichkeit im Raum, wenn von der Doppelgesichtigkeit der seelischen wie triebgesteuerten Regung berichtet wird. Am Ende des zweiten Satzes verkörperte die Sopranistin als Taube eine Mittlerin zwischen Himmel und Erde: zunächst findet sie alles Land unter Wasser und kann nur den Glauben und die Hoffnung an bessere Zeiten (ab T. 431) ausmachen, den sie schlussendlich bekräftigt: „Frieden, Welt und Liebe“ (T. 464–475). Dieses Ideal stellt sie am Beginn des Folgesatzes jedoch selbst zur Disposition, wenn sie zunächst die Vergänglichkeit der Liebe apostrophiert (T. 6–18). Das Immergleiche erwächst aus dem Werden und Vergehen des Einzelnen, sodass die Treue auch durch das Abenteuer abgelöst werden kann.³¹ Die Solistin tritt nun eher in der Rolle der Ištar (in *Babylon* als Inanna bezeichnet) auf, der mesopotamischen Göttin der Liebe, des Begehrens und des Krieges.³² So entwickelt sich auch aus einem harmlosen Liebespiel Wollust, Eifersucht und schliesslich gar ein Doppelmord, der mit dem „goldnen Sonnendolch“ (T. 370–371) ausgeführt wird. Der angeblich Gerechtigkeit verbreitende ‚Sonnengott‘ treibt den Betrogenen an, in dem unberechenbar „die edle Flamme, die heil[i]ge Flamme Eifersucht“ glüht (T. 424–436). Die Lichtmetaphorik schliesst also auch die Verblendung mit ein, die allerdings von dem emotionsgeladenen Liebesmörder selbst entkräftet wird: „Da erleichte selbst die Sonne!“ (T. 367–369).

Wendet sich die Sonne von der Erde ab, erscheint wiederum das Sternenzelt, welches nun ohne gleissende Verbissenheit die andere Seite der Liebe repräsentiert. Nach dem Zitat von Michelangelo, das der Liebe die Macht zugesteht, selbst den Tod zu überwinden, wird mit Andersens Gedicht „Verratene Liebe“ der Sternenhimmel als Zeuge echter Zuneigung angerufen, bevor der Mittelteil mit „Die Liebe“ von Claudius beschlossen wird.³³ Doch versäumt es Widmann nicht, auch diesem Loblied der überzeitlichen Liebe ein Regulativ gegenüber zu stellen. Noch während sich die Verliebten auf der Bühne lange in die Augen schauen, erklingt in der Tuba und einem Cello der Beginn der mittelalterlichen *Dies Irae*-Sequenz (T. 641–644), deren Text schliesslich den Folgesatz dominiert.

Folgt auf die Liebe der intrigante Funken der Eifersucht, gipfelnd in einem Doppelmord, erklingt daraufhin Gottes Bestrafung im „Dies Irae“ durch das Jüngste Gericht. Ebenso bilden die Schöpfung des ersten und die Zerstörung des zweiten Satzes eine Einheit – nur nach dem abschliessenden fünften Satz hat Widmann keinen Katastrophen-Kontrapunkt gesetzt. Erhält am Ende der Sintflut doch das Gute

28 OTTO 2014: 13–14.

29 OTTO 2014: 14.

30 OTTO 2014: 43–44.

31 Bereits im ersten Satz wird der Untergang mit dem Neuanfang verschränkt, wenn der Bariton in den T. 124–152 das Gedicht „Das Fräulein stand am Meere“ (1832) von Heinrich Heine vorträgt; dem emotionalen Anblick des Sonnenuntergangs wird hierbei in der zweiten Strophe routinemässige Erddrehung gegenübergestellt. Widmann integrierte das Gedicht sowohl in den Liederzyklus *Das heiÙe Herz* (2013/2015; Orchesterfassung: 2018) als auch in die *Kinderreime und Nonsenseverse* für 5 Männerstimmen und kleines Orchester (2017).

32 Letztgenanntes ist „eine Funktion, die diese Gottheit erst im semitischen Kulturkreis entwickelt hat, denn in der sumerischen Tradition war die kriegerische Wesensart der Göttin unbekannt. Zwar kennt auch die anatolische Tradition die Gestalt einer wehrhaften Göttin, Kybele bzw. die ephesische Artemis, deren Rolle war aber defensiv, nämlich die der Stadtschützerin. Ištar dagegen ist nach der mythischen Überlieferung als Zerstörerin von Städten bekannt, ihre Rolle ist also aggressiv.“ HAARMANN 2005: 195.

33 Die Vortragsbezeichnung hierzu lautet „religioso“ ab T. 602. Die Sopranarie ab T. 454 soll „berückend schlicht und schön“ vorgetragen werden.

auf Erden eine neue Chance, so wird auch die Apokalypse im vierten Satz mit der Möglichkeit auf ein friedliches Miteinander verschoben. Einen sechsten Satz hat Widmann nicht komponiert, um nach der Errettung der Ausnahme im ersten Teil und der Gnade im zweiten, den Zuhörer*innen selbst die Wahl ihrer Perspektive im dritten zu überlassen. Die Aussicht auf eine friedliche Welt besteht, wenn sich die Menschheit an moralische Leitlinien hält und Egoismen abbaut.

Die Hoffnung auf eine vernünftige Menschheit

Schwingen diese Forderung in der *Arche* mit, so können diese bereits auch in Beethovens Werk ausgemacht werden, wenn man dieses – wie etwa Hans-Joachim Hinrichsen – im Sinne einer ‚praktischen Moralphilosophie‘ nach Immanuel Kant liest, bzw. als eine ‚Moraltheologie‘, die zugleich erklärt, warum hierbei keine endgültige Loslösung von einer Gottheit eingefordert wird:

Das Finale der Neunten ist ein auf den vernünftigen Gottesbegriff der aufgeklärten Religionsphilosophie zulaufendes Bekenntniswerk wie die *Missa solennis* auch. Beide [...] haben einen gemeinsamen religions- und geschichtsphilosophischen, damit aber auch einen im Sinne der Kant’schen Friedensschrift politischen Aspekt: Friede, Freude und die hier nie explizit thematisierte Freiheit [...] sind keine abstrakten Utopien des ‚Niemals‘, sondern höchstens solche des ‚Noch-nicht‘. Sie liegen in der Reichweite vernünftiger menschlicher Praxis, und ihre Herbeiführung ist nichts Geringeres als eine praktisch-moralische Pflicht.³⁴

Widmann greift meines Erachtens genau diesen Impetus der Werke Beethovens auf und schreibt mit der *Arche* eine ‚Weltanschauungsmusik‘,³⁵ die einen, wenn auch nicht politischen, so doch klaren moralischen Appell an das Publikum richtet. Dass auch bei ihm die Götterfigur, trotz Nietzsche-Nähe, schlussendlich nicht als überflüssig deklariert wird, hat wohl den gleichen Grund, den Hinrichsen bereits bei Beethovens Kant-Verständnis herausstreicht: Zum „begrenzten menschlichen Vermögen“ sollte die Kraft „einer übernatürlichen Instanz“ beitreten, um das gemeinsame Vorhaben gelingen zu lassen und vorerst sicherzustellen, dass es „ein Ziel der Hoffnung und nicht Gegenstand der [trägerischen menschlichen] Gewissheit“ wird, das mit ‚praktischer‘ statt lediglich ‚theoretischer‘ Vernunft angegangen wird.³⁶ Dabei sollte diejenige und derjenige, die/der sich an die Gottheit wendet, nicht als devote*r Gläubige*r der orthodoxen Kirchenlehre auftreten, sondern als ein mit dem freien Willen der Aufklärung begabtes mündiges Subjekt:

Dessen Freiheit meint nicht die Willkürfreiheit des Naturzustandes [nach der Schöpfung], sondern die [moralisch] geordnete des vernünftigen Willens. Für den Übergang von der einen in die andere sorgt in jedem handelnden Akt der kategorische Imperativ, der nicht auf Verallgemeinerbarkeit der einzelnen Handlungen zielt, sondern auf die strengste Prüfung der subjektiven Handlungsmaxime an der ideellen und notwendigen Gesetzesordnung der Vernunft.³⁷

Widmann knüpft demnach mit seinem *Arche*-Oratorium in mehrfacher Hinsicht an Beethovens Spätwerk an, gibt der Hörer*innenschaft die Hoffnung auf eine friedliche Zukunft, ohne sie hierbei von der Pflicht des moralischen Handelns zu befreien. Optimistisch zeigt er einen möglichen Weg auf, für den die Rezipient*innen allerdings ihre Komfortzone verlassen müssen, um aus ihrer ‚selbst verschuldeten Unmündigkeit‘ zu treten und den Weltverlauf positiv gestalten zu können.

Die *Arche* ist somit deutlich mehr als ein Auftragswerk: Jörg Widmann nutzte den medialen Hype zur Eröffnung der Elbphilharmonie, um in der Komposition eine moralische Verpflichtung zu artikulieren, die er bislang an keiner anderen Stelle derart eklatant gesetzt hatte. Die Zugänglichkeit der gewählten Tonsprache unterstützen dies, ohne ins Profane abzugleiten. Allerdings mussten seit der Uraufführung in der Elbphilharmonie zunächst alle öffentlichen Konzerte mit dem Werk abgesagt werden, da dessen

34 HINRICHSEN 2019a: 289–290.

35 Vgl. hierzu ausführlich DANUSER 2009: 15–91.

36 HINRICHSEN 2019a: 289–290.

37 HINRICHSEN 2019a: 290.

Besetzung nicht ‚Corona-konform‘ war ... Die schliesslich Ende 2022 im Amsterdamer Concertgebouw realisierte Aufführung unter Karina Canellakis³⁸ stimmt nun zuversichtlich, dass mit verschiedenen Interpretationen des Werkes weitere Signale gegen Aktionismus und Nationalismen gesetzt werden können.

Florian Besthorn wurde mit einer Studie über die Kompositionen Jörg Widmanns an der Universität Basel promoviert und arbeitete anschliessend u. a. an der Akademie der Wissenschaften in Hamburg, der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2022 ist er Direktor der Paul Sacher Stiftung. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik und Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.

Bibliographie

- ASSMANN, Jan (2020a): *Kult und Kunst: Beethovens „Missa solemnis“ als Gottesdienst*, München: C. H. Beck.
- ASSMANN, Jan (2020b): „Mythen der Unvollkommenheit, Mysterien der Vervollkommnung“, in: *Vollkommenheit. Archäologie der literarischen Kommunikation X*, hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München: Wilhelm Fink.
- BESTHORN, Florian Henri (2018): *Echo · Spiegel · Labyrinth. Der musikalische Körper im Werk Jörg Widmanns* (= Klangfiguren 1), Würzburg: Königshausen und Neumann.
- DANUSER, Hermann (2009): *Weltanschauungsmusik*, Schliengen: Edition Argus.
- GOLDSCHMIDT, Harry (1985): *Die Erscheinung Beethoven* (= Beethoven-Studien 1), 2. erw. Aufl., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 11–21.
- GÜLKE, Peter (2000): „... immer das Ganze vor Augen“. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart u. a.: Metzler u. Bärenreiter, 269–278.
- HAARMANN, Harald (2005): *Geschichte der Sintflut. Auf den Spuren der frühen Zivilisationen*, 2. Aufl., München: C. H. Beck.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim (2019a): *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel u. Berlin: Bärenreiter u. Metzler.
- HINRICHSSEN, Hans-Joachim (2019b): „Das grösste Werk, welches ich bisher geschrieben“. Einleitung in die *Missa solemnis*“, in: *Ludwig van Beethoven – Missa solemnis*, hrsg. von Meinrad Walter, Stuttgart: Carus Verlag u. Deutsche Bibelgesellschaft, 9–27.
- MASSIN, Jean und Brigitte (1970 [1967]): *Beethoven. Materialbiographie, Daten zum Werk und Essay*, aus dem Französischen übertragen und bearbeitet von Christian Mai, München: Kindler.
- OTTO, Rudolf (2014 [1917]): *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Neuauflage nach dem korrigierten Text von 1936*, München: Beck.
- RÖLLIG, Wolfgang (Hrsg.) (2012): *Das Gilgamesch-Epos*, übersetzt, kommentiert und hrsg. von W. Röllig, Stuttgart: Reclam.
- ROLLAND, Romain (1937): *Beethoven. Les Grandes Époques Créatrices: [III.] Le Chant de la Résurrection (La Messe Solennelle et les dernières Sonates)*, Paris: Sablier.

³⁸ Eine Aufnahme davon ist frei verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=opYcBUu-Bs> [01.05.2023].

- SCARPI, Paolo (Hrsg.) (2002): *La religione dei misteri*, Bd. 1: „Elensi, Dionissimo, Orfismo“, Mailand: Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore.
- WAGNER, Richard (1912 [1873]): „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's“, in: *Sämtlichen Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel [„Volksausgabe“], 231–257.
- WIDMANN, Jörg (2005): „In Gottes Ohr. Ist es heute noch möglich, eine Messe zu schreiben? Der junge Komponist Jörg Widmann bekam den Auftrag von den Münchner Philharmonikern. Protokoll einer Schaffenskrise“, in: *Die Zeit*, 14.07.2005, 57.
- WIDMANN, Jörg (2016): *Arche. Ein Oratorium für Soli, Chöre, Orgel und Orchester. Texte von Claudius, Klavand, Heine, Sloterdijk, Andersen, Brentano, Schiller, Franz von Assisi, Nietzsche, Schimmelpfennig, Thomas von Celano, Michelangelo und aus Des Knaben Wunderhorn, Bibel und Messe*, Partitur, Mainz u. a.: Schott, <https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MzI0MzQ3&idy=324347&dl=0> [01.05.2023].
- WIDMANN, Jörg (2017): „Es werde Klang! Jörg Widmann im Gespräch mit Dieter Rexroth“, in: *Programmheft des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg für sein erstes Konzert am 13.01.2017 in der Elbphilharmonie im Rahmen der Eröffnung des Konzertsaals*, 9–17.
- WIDMANN, Jörg (2018): *Arche* (2016): Marlis Petersen (S.), Thomas E. Bauer (Bar.), Gabriel Böer (Knaben-S.), Jonna Plathe und Baris Özden (Erzählkinder), Iveta Apkalna (Org.), Chor der Hamburgischen Staatsoper, Audi Jugendchorakademie, Hamburger Alsterspatzen, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Kent Nagano, 2 CDs ECM New Series 2605/06.
- WIDMANN, Jörg (2019): *Babylon. Oper in sieben Bildern. Libretto von Peter Sloterdijk (2011–2012; rev. 2018)*, Mainz u. a.: Schott, <https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=Mzc1Mzg1&idy=375385&dl=0> [01.05.2023].