IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS

als multimediales Gesamtkunstwerk

Inhalt

Vorwort 2
Einleitung 3

Überblick 4
Musik 6
Choreographie 12
Licht und Video 13
Musik, Licht und Handlung 14

Das Werk im Raum 15
Werk und Autor 16
IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS als liturgische Oper 20
IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS als Messe 21

Vorwort

Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft bewegt sich zwischen den Extremen des *l'art pour l'art* einerseits und politischer Kunst andererseits, die (wie Christine Lemke-Matwey jüngst in der ZEIT konstatierte) oft „wohlfeil und platt" daher kommt. Ich meine: Kunst soll sehr wohl zu aktuellen gesellschaftlichen Themen Stellung nehmen, aber sie soll das differenziert, profund und mit genuin künstlerischen Mitteln tun. Genau das versucht IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS.

In einem Raum, der, wie die Collégiale de Moutier, als Sakralbau entworfen und 900 Jahre lang gottesdienstlichen Zwecken gedient hat, kann man nicht ernsthaft Kunst produzieren, ohne sich in der einen oder anderen Weise gegenüber dem Thema Religion zu positionieren. Religion in eine *black box* zu entsorgen, die dann wahlweise radikal zurückgewiesen, lächerlich gemacht oder einfach ignoriert wird, ist eine Haltung, die angesichts der Bedeutung und Aktualität des Gegenstandes für einen reflektiert und verantwortlich handelnden Künstler nicht in Frage kommt. Mein Ansatz ist differenzierter, mehr „von innen", aber deswegen nicht weniger kritisch.

Spiritualität, Transzendenz und auch Religion werden immer mehr als essentielle Aspekte einer entwickelten Persönlichkeit angesehen und inzwischen auch von der Wissenschaft als solche anerkannt (beispielsweise in Robert Cloningers *Temperament and Character Inventory*). Doch bislang wurden dafür keine geeigneten kulturellen Ausdrucksformen gefunden. Die Collégiale de Moutier sollte als Raum für Kultur und Spiritualität ein Experimentierfeld sein, um Möglichkeiten zu erproben, sich in einem post-dekonstruktivistischen Bewusstseinsraum dem Thema zu nähern.

Einleitung

Mit IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS wird zum ersten Mal in der Kulturgeschichte Europas eine vollständige lateinische Messe konsequent als multimediales Gesamtkunstwerk gestaltet. Dabei werden Alte und Neue Musik, Licht, Video, Choreographie und Inszenierung nicht einfach addiert, vielmehr wurde IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS von vornherein aus dem Zusammenwirken der verschiedenen Medien konzipiert.

IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS ist ein rituelles Gesamtkunstwerk, das faszinierende Erlebniswelten schafft: Klänge an der Grenze des Hörbaren, Infraschall und chaotisch im Raum sich bewegendes Flüstern, die geballte physische Präsenz der sieben Sänger, die in unerbittlicher Langsamkeit zu eindringlich schwerer Orgelmusik in der völlig dunklen Kirche mitten durch die Zuschauer schreiten, die fast überirdische Schönheit menschlicher Stimmen … Klang-Energie entlädt sich in Licht-Explosion, uralte liturgische Gesten scheinen den Verlauf der Musik zu beeinflussen, obwohl beide unabhängig voneinander und in einem zeitlichen Abstand von mehr als 1000 Jahren entstanden sind. Abstrakte Licht-Klang-Kompositionen eröffnen ungeahnte Tiefendimensionen.

Über weite Strecken ist das Licht der eigentliche Handlungsträger, während Worte schweigen, Gesten erstarren und die Musik sich an die obere und untere Hörgrenze zurückzieht. Musik und Licht kommentieren und interpretieren die Liturgie. Erst durch ihr genau kalkuliertes Zusammenspiel entsteht IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS als Kunstwerk.

Singulär in seiner Konzeption, innovativ und aufwändig in seiner technischen Realisierung setzt IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS Massstäbe und begründet gar eine neue Gattung: die liturgische Oper.

Im folgenden werde ich IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS zunächst als musikalisches Werk analysieren, dann seine Multimedialität und schliesslich seine ästhetische und gesellschaftliche Aktualität und Relevanz aufzeigen.

1 Überblick

1.1 Form

IN DIE ABBATIS		**eine multimediale Messe**	**eine liturgische Oper**
0:00:42 [1]	02 [2]	Einzug: Tanguy: *Avènement de la ligne*	Ouverture
0:10:34	09	Introitus (Choral)	1. Akt *Crescendo*
0:14:00	11	Kyrie (Radulescu)	
0:20:16	17	Gloria (Moosmann)	
0:22:57	24	Oratio	
0:24:13	25	Lectio	2. Akt *Symmetrie*
0:26:17	26	Graduale (Choral)	
0:30:36	28	Zwischenspiel: Flammer: *Superversolino*	
0:33:52	30	Alleluja (Organum)	
0:36:54	32	Evangelium	
			3. Akt
0:39:32	34	Credo (Moosmann)	Introduktion
0:43:11	38	Opferung: Flammer: *Genesis*	1. Szene
0:48:30	46	Offertorium (Moosmann)	2. Szene
0:51:06	48	Praefatio	3. Szene
0:53:47	49	Sanctus (Radulesu)	Intermezzo
0:59:33	52	Benedictus (Radulescu)	
			4. Akt
1:03:24	54	Canon	1. Szene
1:18:06	63	Pater noster	2. Szene
1:21:00	67	Agnus Dei (Radulescu)	3. Szene
1:26:54	72	Ecce Agnus Dei	4. Szene
1:28:04	74	Kommunion: Flammer: *Clusterstudie*	5. Szene
1:35:08	87	Communio (Moosmann)	5. Akt
1:37:27	88	Postcommunio	
1:38:57	89	Ite missa est	
1:40:07	91	Schlussevangelium (Moosmann)	
1:44:18	94	Finale (Moosmann)	Finale

1) → http://www.religio-musica-nova.ch/in-die-sancti-germani-abbatis/animation.mov

2) → http://www.religio-musica-nova.ch/in-die-sancti-germani-abbatis/pdf/partitur.pdf

1.2 Struktur

IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS besteht aus 5 x 5 Nummern, die

a) nach den Vorgaben der Liturgie ineinander verschachtelt und
b) auf die 5 Akte eines klassischen Dramas verteilt sind (s.o.)

Ordinarium Vokalensemble (CTTB) - 2005/2014

Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus/Benedictus
Agnus Dei

Proprium Gregorianischer Choral und davon abgeleitete Satztechniken

Introitus
Graduale
Alleluja
Offertorium
Communio

Orgelstücke Orgel solo - 1985-2014

zum Einzug
Zwischenspiel
zur Opferung
zur Kommunion
zum Auszug

Cantillationen des Priesters

Oratio
Lectio
Evangelium
Postcommunio
Schlussevangelium

Responsorien Priester / Capella

Praefatio
Pater Noster
Ecce Agnus Dei
Initium am Anfang / „Deo gratias" am Schluss
„Dominus vobiscum - et cum spiritu tuo“

2 Musik

2.1 offensichtliche Entsprechungen

Ausser der Devise „Dominus vobiscum - et cum spiritu tuo“, die leitmotivisch über das ganze Werk verteilt ist,

23 Einleitung Oratio
32 Einleitung Evangelium
36 Einleitung Opferung
87 Einleitung Postcommunio
88 Einleitung Ite missa est
91 Einleitung Schlussevanglium

gibt es noch andere, offensichtliche Entsprechungen, etwa

Anfang Gloria / Anfang Credo
„Amen“ (Gloria, 0:22:41) / „Deo gratis“ (Ite missa est, 1:38:52)
„Domine Deus, Agnus Dei“ (Gloria 0:21:37) / Agnus Dei

oder die Orgel-Akkorde, die sich allmählich im Hintergrund aufbauen von

Kyrie II (0:18:30) / Hosanna II (in der Fassung von 2014 ab 1:'01:15)
Praefatio / Pater Noster.

Im Gloria sind kaleidoskopartig verschiedene über das ganze Werk verteilte Strukturelemente gebündelt:

0:20:20	Gregorianischer Choral + Quint-Sext-Klang (s.u.)
0:20:36	Gregorianischer Choral + Appoggiatura (→ Christe)
mehrfach	Sept/Non-Klänge (s.u.)
0:20:55 + 22:27	modale 12-Ton-Klangfläche (→ Kyrie)
0:21:37	Zitat Agnus Dei
0:22:41	Organum (Ober- und Unterquint)

Der zweite Akt ist symmetrisch aufgebaut:

Oratio / Lesung
    Graduale
        Zwischenspiel
    Alleluja
Evangelium

In der grossformalen Anlage entspricht die *Lesung* dem Evangelium, hinsichtlich des Gestus ist es die Oration.

2.2 dissonant → konsonant

Gerade diese beiden Nummern (Oratio und Lesung), zwischen denen die Grenze zwischen zwei Akten verläuft, sind durch die beiden strukturbildenden Akkorde, den dissonanten Quart/Tritonus/ Septakkord-Akkord und den konsonanten Quint-Sext-Akkord miteinander verbunden.

Diesen beiden Akkorden begegnen wir immer wieder:

Akkorde mit grosser Sept bzw. kleiner None + Tritonus finden sich z.B.

- mehrmals im Kyrie
- im Gloria u.a. bei „Deus, Pater omnipotens“ (0:21:16)
- permanent in der Oratio
- immer wieder im Zwischenspiel, z.B. Schlussakkord
- in der Akklamation des Evangeliums (0:36:52)
- zuletzt erscheint die grosse Sept als Vorschlagsmotiv am Ende von *Genesis* (ab 0:47:00) und im Offertorium

Der Quint-Sext-Akkord

- wird zu Beginn des Gloria <u>als Akkord</u> exponiert
  mit dem ganz klassischen Dominantseptakkord eingeleitet, den man aber fast nicht wahrnimmt, da aus den Tönen des Kyrie extrahiert
- Er wird am Ende des Offertoriums <u>melodisch</u> verwendet („Alleluja“, T.27, Tenor 1, 0:50:54)
  davon abgeleitet das Motiv am Ende des Schlussevangeliums „Alleluja“ (1:43:04)
- In der Schluss-Toccata wird er immer wieder als <u>gebrochener Akkord</u> eingesetzt
- aber erst ganz am Ende (1:47:06) erweist sich der Quint-Sext-Klang als <u>thematisch</u> im *Salve Regina* (liturgisch motiviert als Teil der Leoninischen Gebete, die kurz zuvor still [virtuell] rezitiert wurden).

D.h.: der konsonante Klang löst nach und nach den dissonanten ab.

Diese Entwicklung von dissonant zu konsonant, die beim Übergang von der Oratio zur Lectio auf kleinstem Raum exponiert worden war, spiegelt sich auch in den grossen a-capella-Stücken des Ordinariums (Kyrie / Agnus Dei) und noch deutlicher in den Orgelstücken am Anfang und am Schluss. → Das Werk als Ganzes ist fraktal strukturiert.

2.3 Evolution aus dem Choral

Ein zweites Rhizom in der Substruktur von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS sind Evolutionen aus dem gregorianischen Choral. Dieser wird in seiner Urform im Introitus exponiert.

2.3.1

Nach und nach werden verschiedene Möglichkeiten der Parallelführung durchgespielt:

- in Oktaven — Graduale
- in Quinten — Alleluja, Schluss (0:36:38), vgl. Agnus Dei, T.60-74 (1:24:39)
- Ober- und Unterquint — Gloria, „Amen“ (0:22:41)
- Ober- und Unterquart — Ite missa est, „Deo gratias“ (1:38:52)
- Dreiklangsmixturen — Pater noster, Akklamationen

2.3.2 von der Interpretation zur Komposition

Die gregorianischen Gesänge werden auf der Basis der neuesten, bislang noch unveröffentlichten, nach den Originalhandschriften revidierten Edition und nach den Erkenntnissen der Gregorianischen Semiologie interpretiert. Der Choral wird dadurch leichter, differenzierter und lebendiger.

Deren Prinzipien werden auch auf das Organum des Alleluja übertragen - was historisch falsch, ästhetisch aber umso interessanter ist.

Auch die in IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS angewandte klassisch restituierte Aussprache des Lateinischen ist für den Gregorianischen Choral und die Römische Liturgie historisch nicht korrekt, verleiht den liturgischen Rezitationen aber einen ungewohnt lebendigem Rhythmus.

Die hier gewonnene rhythmische Freiheit wird noch weiter geführt:

2.3.3 vom Choral zur Polyphonie

Die Musikgeschichte ist vom Quint-Organum (Agnus Dei, ab 1:24:39) zum schweifenden Organum übergegangen (Alleluja) und von dort weiter zur klassischen Polyphonie. IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS konstruiert kontrafaktisch zur Musikgeschichte eine Entwicklung vom einstimmigen Choral zur Polyphonie via Heterophonie (Communio): Jede Stimme interpretiert die vorgegebene Melodie in einem je eigenen Tempo und Rhythmus.

Das Offertorium verwendet die gleiche Technik, flicht aber zusätzlich die beiden chromatischen Motive ein, die unmittelbar vorher in *Genesis* entwickelt worden waren. Der Umkehrung dieser Technik (gregorianisches Motiv in chromatischem Kontext) finden wir im Credo. So entsteht eine Art archaischer Polyphonie.

Wird die in der Heterophonie erreichte rhythmische Unabhängigkeit der Einzelstimmen in ganzzahlige Proportionen gezwängt, kommen wir zum *Canon per augementationem sine pausis* (Agnus Dei).

2.3.4 diatonisch, modal, zwöfltönig, tonal

Harmonisch betrachtet handelt es sich beim Agnus Dei um eine statische, diatonische Klangfläche. Von hier aus ist der Weg nicht mehr weit zu den modalen 12-Ton-Klangflächen in Kyrie, Gloria („Laudamus te“ (0:20:55) und „Quoniam“ (0:22:27)) und Sanctus. Diese wiederum erscheinen wie eine grossräumige Entfaltung der 12-Ton-Klangfäche in *Genesis* (T.27ff, 0:44:20)

Die beiden genannten Abschnitte im Gloria (T.10ff und 40ff) verwenden den dritten 12-Ton-Modus des Kyrie (T.13ff, 0:14:53 und T.86 ff, 0:19:41), der später als Übergang vom Evangelium zum Credo prägnant im Orgelpedal exponiert wird (0:39:04).

Ausgehend vom Agnus Dei führt die Entwicklung auch, wie bereits angedeutet, zur Tonalität des Finale. Man vergleiche etwa T.60f im Agnus Dei (Altus, 1:25:14) mit T.203ff im Finale (Oberstimme, 1:47:06) hinsichtlich Tonvorrat, Diastematik, Metrum und Gestus.

Quasi als Synthese aus dem vorhergehenden werden in der Fassung von 2015 im Orgelpart zum Hosanna II gegen Ende die oberen beiden Vokalstimmen mit 12-Ton-Akkord-Mixturen parallel geführt. (Die Parallelführung transzendiert den Bereich der Vokalmusik und integriert die Zwölftönigkeit, vgl. 2.5.).

2.4 Ausgangspunkt Rezitation

2.4.1 vom Ton zum Akkord

tonlos		54	Canon
ein Ton	a capella	01	Initium (Priester)
	+ Orgelakkord	24	Oratio
		25	Lectio
	+ Vokalensemble	91	Schlussevangelium
unisono		01	Initium (Capella)
		37	Ende Credo („Et cum Spiritu tuo“)
in Oktaven		91	Intro Schlussevangelium
Quint-Klang		88	Postcommunio
		90	Segen
moll-Dreiklang		vor 89	„Et cum Spiritu tuo“
Dur-Dreiklang		nach 93	„Deo gratias“
Sept-/Non-Klang		24	Oratio („Et cum Spiritu tuo“ / Amen)
		32	Evangelium („Et cum Spiritu tuo“)
Spektralklänge		73	Ecce Agnus Dei
akkordische Rezitation in Bewegung (Glissandi)		34	Credo

2.4.2 vom Ton zur Melodie

ein Ton			
	a capella	01	Initium
	+ Orgelakkord	25	Lectio
einfache Rezitationsformeln			
	a capella	32	Evangelium
	+ Orgelakkord	24	Oratio
etwas komplexer			
	a capella	09	Introitus-Vers
	+ Orgel	48	Praefatio
		63	Pater noster
melismatisch		09	Introitus
		26	Graduale
virtuos		13	Christe

2.5 Intertextualität - fraktale Struktur

2.5.1 *transcende and include*

Wie in meinem Aufsatz für „Musik & Ästhetik“[1] dargelegt, ist das Whitehead’sche *transcend and include* (oder auch: umfassen und erweitern) das Grundprinzip von *Genesis*. Bereits Etabliertes, Bestehendes wird vollständig in ein neues, grösseres Ganzes übernommen und gleichzeitig erweitert und transzendiert. Dieses Prinzip wurde in *Genesis* ausgehend vom Einzelton über immer komplexere Strukturen und mehrere Metaebenen hinweg konsequent verfolgt.[2] Nun wird *Genesis* selbst in das neue Werk IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS inkludiert, seine Prinzipien erweitert und transzendiert.

Insofern *Genesis* schon vor IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS als selbständiges Werk existiert hat, handelt es sich hier sehr explizit um Intertextualität: ein Kunstwerk nimmt Bezug auf ein anderes. Insofern *Genesis* Teil von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS ist, weist IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS fraktale Struktur auf, und zwar sowohl innerhalb einer Gattung (→ 2.5.2, 2.5.3) als auch die Grenzen zwischen den Medien überschreitend (audio-visuelle Entsprechungen → 5.4).

2.5.2

Die in *Genesis* komponierte Entwicklung vom Einzelton über eine 12-Ton-Klangfläche hin zu (im Kontext der Neuen Musik) klassischen Kompositionstechniken wird um den Faktor Text erweitert und führt von der liturgischen Rezitation (Einzelton mit Text gleich zu Beginn der Oper) über Kyrie und Sanctus (12-Ton-Flächen mit Text) hin zum Finale (klassische Kompositionstechnik mit [virtuellem] Text, hier in einem weiteren Sinn, als populäre Dur-Moll-Tonalität verstanden).

2.5.3 superverso-Prinzip

Das Grundprinzip des Orgelzyklus *superverso* (aus dem *Genesis* entnommen ist) ist die Umkehrung einer musikalischen Struktur am Anfang eines Satzes in ihr Gegenteil an dessen Ende. Diesem Prinzip sind wir schon in der Gegensätzlichkeit der beiden Orgelstücke am Anfang und am Schluss der Oper begegnet. Es bezieht sich aber auch auf die Gesamtheit der beiden Werke. Der hymnische Schluss in strahlendem D-dur von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS ist das pure Gegenteil des in sich zusammenbrechenden Generalclusters am Ende von *superverso.* (Das Prinzip wird integriert, die Dimensionen erweitert.)

1) Chr. M. Moosmann: Über die allmähliche Emergenz von Bedeutung, in: Musik & Ästhetik, 40/2006, S.89-101
= www.religio-musica-nova.ch/in-die-sancti-germani-abbatis/pdf/emergenz.pdf

2.5.4 Hosanna II in der Fassung von 2017

Während das Gloria verschiedene Kompositionstechniken aus IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS nacheinander präsentiert, integriert, überlagert und transzendiert Hosanna II in der Fassung von 2017 gleich mehrere Kompositionsprinzipien aus *superverso per organo* und IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS.

2.5.4.1

Zunächst wird die Technik der retrograden Dekomposition von superverso IX aufgegriffen und weiterentwickelt. Während in superverso IX zwei Antagonisten interagieren (Musik ↔ Pausen) sind es in Hosanna II deren drei : Vokalensemble → Pausen → Orgel.

2.5.4.2

IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS ist die 4. Choralmesse „Cunctipotens Genitor Deus - in Festis Duplicibus“ hinterlegt. Sie scheint an folgenden Stellen auf :

„Gloria in excelsis Deo“	
und „Ite missa est“	in Originalgestalt
„et in terra pax“	mit Appoggiaturen verziert
„Amen“und „Deo gratias“	als Parallelorganum

Hier im Hosanna II wird wird nun das Hosanna der 4. Choralmesse in der Orgel floskelhaft aufgegriffen. Die überreizte Polyphonie gegen Ende führt die in Abschnitt 2.3.3 skizzierte Entwicklung von der Einstimmigkeit über die Polyphonie ad absurdum und erfüllt gleichzeitig ein weiteres Prinzip von superverso, nämlich die Entwicklung von der Einstimmigkeit über zunehmend hypertrophe Strukturen zum Chaos.

2.5.4.3.

Des weiteren wird der in 2.3.4 erwähnte 12-Ton-Modus nun in virtuosen Läufen über die ganze Klaviatur gejagt und überdies dem Ganzen die Fassung des Hosanna von 2015 via Zuspielband überlagert. Damit wird das gerade beschriebene Prinzip von superverso vollends „transzendiert“.

2.5.4.4.

Das Gegenteil davon, nämlich eine Crescendo-Entwicklung vom komplexen Klang hin zum Unisono war im Credo zu beobachten, d.h. ein Prinzip aus superverso (das der Umkehrung) wird auf einer hohen Eben der Abstraktion auf ein anderes Prinzip aus superverso angewandt (grossdimensionale Intensitätszuwächse). Dadurch wird in dialektischer Selbstbezüglichkeit die Perversität von super(per)verso in Harmonie aufgelöst und somit auf höchster Metaebene wiederum ein anderes Prinzip aktiviert, nämlich die Entwicklung von Dissonanz zur Konsonanz.

3 Choreographie

Musik und Bewegung sind präzise synchronisiert. Beispiel:

Einzug

Die Formation aus Priester, Ministranten und Capella-Sängern erreicht die Altarstufen zeitgleich mit der Fermate in T.76 von Tanguys *Avènement de la Ligne* - kurzes Innehalten (0:08:43 - 0:08:55).

Auflinieren während der bewegten Takte 77 bis 81 (0:08:56 - 0:09:12)

Verneigung auf die Fermate in Takt 82 (0:09:13 - 0:09:21)

T.83-89 Epilog: Einnehmen der Plätze (0:09:22 - 0:10:14)

Genau mit Beginn des Schlussakkords haben die Sänger ihre Plätze erreicht (0:10:15)

Genau von Ende Schlussakkord Tanguy bis Beginn Introitus bewegen sie ihre Hände synchron von Position A nach B (0:10:22 - 01:10:33)

Gleichzeitig hat der Priester, unabhängig von den Capella-Sängern, aber koordiniert mit der Musik die vorgeschriebenen Handlungen ausgeführt und erreicht nun seinerseits präzise mit Beginn des Introitus seine Endposition (0:10:34)

Im Verlauf von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS gibt es hunderte solcher Koinzidenzen. Die meisten davon wird der Zuhörer kaum wahrnehmen. Dennoch erzeugen sie ein Gefühl der Einheit von Musik und Handlung.

Man beachte: Die liturgischen Handlungen sind spätestens seit dem 15. Jahrhundert genau vorgeschrieben (die meisten sind wesentlich älter), die Musik entstand Ende des 20. Jahrhunderts, die Geometrie des Aufführungsortes ist seit dem 12. Jahrhundert gegeben.

Mehr dazu im Video „The making of …“ → https://www.youtube.com/watch?v=AR1cbGbwXNI

4 Licht und Video

4.1 visuelle Leitmotive

4.1.1 statisch

Weisser Strahl (Priester)

bei wichtigen Texten des Priester

Oratio
Lectio
Evangelium
Praefatio

gelegentlich auch bei einem solistisch hervortretenden Capella-Sänger, z.B.: 0:57:07

Lichtkegel (als gesteigerte Variante der Priesterlinie)

orange:	Anfang Gloria Anfang Credo
türkis:	Ende Credo / Einleitung Opferung
weiss:	Evangelium Praefatio (rosa → weiss) Schlussevangelium

weisse Segel (Capella = Priesterlinie *light*)

akzentuierend	Gloria (0:20:55 + 0:22:27) Offertorium (0:49:44)
statisch	Sanctus

eine Synthese aus den genannten Elementen beim Schlussevangelium (ab 1:40:10)

4.1.2 dynamisch

„Sprinkler“ (weiss, von oben)	Übergang Praefatio → Sanctus (0:53:30 - 0:54:00) Pater Noster + Embolismus (1:18:06 - 0:20:14) Benedictio (1:39:15 - 1:40:04)
„Geysir“ (rot, von unten)	Offertorium bis Praefatio (0:50:44 - 0:51:20)
grüne Flamme	Überleitung Evangelium → Credo (0:39:00 - 0:39:30)

4.1.3 Kreuz

Die horizontale Linie am Ende des Credo (türkis auf schwarz ab ca. 0:41:45) ergibt mit der vertikalen Linie am Anfang der Opferung (weiss auf türkis) - also an der entscheidenen Scharnierstelle zwischen dem epischen ersten und dem dramatischen zweiten Teil der Oper - ein *im Zeitverlauf* gedehntes Kreuz und greift damit das Motiv an der Peripetie des Zwischenspiels auf, quasi *per augmentationem* (0:32:18).

Das Priestergewand zeigt ein aus Mittelsteifen, Metallband und Kopfdeckung (jeweils métallisé) gebildetes, *geometrisch* zerdehntes Kreuz.

4.1.4 Konkretes

Schrift Bible de Moutier

Während der Priester die Lectio vorträgt, erscheint die entsprechende Seite der Bibel von Moutier (7. Jh.) auf er Leinwand

Codex Einsiedeln

Während die Capella das Offertorium vorträgt, erscheint die entsprechende Seite des Codex E121 (Anfang 10. Jh.) auf der Leinwand

Hände Graduale, Teil 1 + 3

die Cheironomie (Dirigiergesten) des Chorals der gerade gesungen wird

Opferung

Kommunion

Video-Einspielungen quasi live aus dem Blickwinkel des Priesters (Kelch und Hände)

4.2. Evolution im Licht

4.2.1 1. Akt: crescendo

Noch vor Beginn der Oper werden in der dunklen Kirche die Grundfarben blau und rot exponiert, die dann im zweiten Teil immer mehr an Bedeutung gewinnen.

Einzug	blaue Säulen, roter Altar
Canon	blaue Priestergruppe, rote, aufsteigende Ellipse
Kommunion	blaue Dreiecke, roter Hintergrund
Offertorium	Wechsel von blau nach rot
Praefatio	rot
Agnus Dei	violett
Schlussevangelium	blau

Erst nach zehn Minuten offenbart sich allmählich die zweite Realitätsebene (die Lichtverläufe auf der Leinwand) zunächst noch unkonturiert und statisch.

Beim Gloria ist das Licht ist dramatischer, funktional aber noch der Musik untergeordnet.

4.2.2 2. Akt: episch

Das Licht tritt wieder in den Hintergrund. Es unterstütz die Atmosphäre und verdeutlicht die Symmetrie. Die Bibel bei der Lectio, die Hände im Graduale und das Bild von Jesus mit seinen Jüngern beim Evangelium sind eher spielerisch gedacht.

Interessanter dann das Zwischenspiel: Hier wirkt das Licht wie ein abstraktes Gemälde in Bewegung. Licht und Musik sind jetzt gleichberechtigt, aber immer noch eng aufeinander bezogen.

Im Credo beginnt sich das Licht von der Musik zu emanzipieren: Bei „per quem omnia facta sunt“ und „crucifixus“ (0:41:01) erlaubt es sich eine vage Textausdeutung, während sich die Musik auf ihre dramaturgische Funktion als Introduktion zum dritten Akt konzentriert.

4.2.3 3. Akt: dramatisch

Noch deutlicher wird die Autonomie des Lichts bei der Überleitung vom Evangelium zum Credo: Die grüne Flamme (0:39:10) bringt eine semantische Schicht ins Spiel, die weder im Text noch in der Handlung vorgegeben ist.

5. Musik, Licht und Handlung

5.1. Opferung

Mit dem Beginn der Opferung (0:43:01) verschieben sich die Kräfteverhältnisse erneut. Bisher waren die Bewegungen der Personen eher sparsam, jetzt ziehen ihre Handlungen die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich. Musik und Licht interpretieren diese Handlungen,

a) indem Musik und Licht gemeinsam eine bestimmte Atmosphäre erzeugen
b) durch die punktgenaue Synchronisation von Musik, Licht und Handlung

Beispiel 1

Zu Beginn der Opferung nimmt der Priester das Velum vom Kelch (0:43:49). Erfolgt diese Handlung einen Bruchteil einer Sekunde vor dem Einsatz der Oberstimmen (*Clusterstudie* T 16), verbunden mit einer huschenden Bewegung auf der Leinwand (Hände), so scheinen die Tönen aus dem Kelch herauszuströmen.

Beispiel 2

Kurze Zeit später stellt der Priester mit der linken Hand den Kelch auf dem Altar ab (0:44:01). Wenn nun gleichzeitig ein Cluster in der tiefsten Lage des Orgelpedals erklingt (*Clusterstudie* T 20), wirkt diese an sich unbedeutende Handlung plötzlich dunkel, geheimnisvoll, mysteriös.

5.2. Canon

Wieder eine neue Situation: Die Handlung ist zum Stillstand gekommen, die Musik reduziert sich auf eine *music of the limits* an der oberen und unteren Grenze des Hörbereichs - Infra- und Ultraschall. Die geflüsterten Worte des Priester werden chaotisch in den Raum geworfen.

Aus zehn Metern Höhe, zunächst noch ausserhalb des Gesichtsfelds der Zuhörer, sinkt ein Lichtpunkt nieder (ab 1:03:27). Je mehr sich der virtuelle Lichtpunkt dem realen Kelch nähert, den der Priester empor hebt, desto mehr konzentriert sich auch die Stimme auf den Priester. Eine rote Ellipse umhüllt die Szene (ab 1:09:46).

Crescendo der *music of the limits* - dann die Transsubstantiation von Schall in Licht. Die Energie geht vollständig von einem Medium ins andere über: der angesammelte Schalldruck entlädt sich in einer Lichtexplosion (1:10:32).

Die Spannung hat sich aufgelöst, ruhige, modale Musik erklingt, langsam entschwindet die rote Ellipse. (1:13:24).

5.3. Symbole

5.3.1 Lichtpunkt

Diese Sequenz ist nur eine Episode im Lebenszyklus des Lichtpunkts, der

- nach einer Vorahnung (0:44:20)
- hier in die Handlung eintritt
- sich beim Ecce Agnus Dei mit dem Kelch verbindet
- bei der Kommunion als LED in der Hand des Priesters in die konkrete Realität eintritt
- um schliesslich die ganze Szene zu beherrschen (1:42:45 bis Schluss).

Hierin ist das Licht völlig autonom und weder aus einer musikalischen Logik noch aus den Regieanweisungen der Liturgie zu erklären.

5.3.2 Kelch

Der Kelch

- wird beim Einzug von Priester mitgebracht.
- Er ist während der ganzen Messe physisch präsent, aber zunächst verdeckt
- Bei 0:44:01 wird er sichtbar.
- Nach einer kurzen Vorahnung bei 0:45:17
- wechselt auch er die Realitätsebene
- und verbindet sich beim Ecce Agnus Dei in der virtuellen Realität mit dem Lichtpunkt

5.4 audio-visuelle Entsprechungen (transmediale Intertextualität)

Den beiden beiden Realitätsebenen (konkrete Personen / Licht und Video) und den beiden Symbolen (Kelch und Lichtpunkt) samt ihrer Wechselwirkung entsprechen die musikalischen Ebenen in *Genesis* [Analyse in M&Ä → Fussnote 1) S.10].

Man beachte aber die unterschiedlichen Zeitdimensionen: Die musikalischen Entwicklungen in *Genesis* dauern knapp fünf Minuten, ihre visuelle Entsprechung erstreckt sich über die ganze Oper. Der Kreuzungspunkt, wo der Priester den Kelch enthüllt und in der Musik Schicht B einsetzt, liegt etwa im Goldenen Schnitt bezogen auf die Gesamtdauer der Oper.

Beide Symbole und beide Realitätsebenen begegnen sich punktuell bei der Wandlung, dauerhaft beim „Ecce Agnus Dei“ - was den Takten 54 resp. 65 von *Genesis* entsprechen würde. Damit treten die Symbole auch in die jeweils andere Realitätsebene: der Kelch erscheint als realistisches Bild auf der Leinwand - der Lichtpunkt als LED in der realen Handlung.

Und wie als Folge dieser Vereinigung in *Genesis* das Motiv, das den Menschen symbolisiert, in Erscheinung tritt [→ Analyse in M&Ä], treten in In Die Sancti Germani Abbatis bei der Kommunion die Capella-Sänger in die Handlung ein: 3 liturgisch Handelnde + 4 Sänger = 7 Personen repräsentieren hier *in corpore* was dort musikalisch-symbolisch präsent war.

Von hier aus wird man retrospektiv auch den Priester mit den beiden Ministranten links und rechts neben sich als physische Repräsentanz des Zentraltons mit seinen beiden Nachbartönen zu Beginn von *Genesis* begreifen *(… caro factus est)*

6 Das Werk im Raum

6.1 Die Uraufführung von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS sollte in der Collégiale St-Germain de Moutier stattfinden. Die durch die Liturgie vorgeschriebenen Schritte und Bewegungen der Darsteller sind nicht nur auf die Musik, sondern ebenso präzise auf die Geometrie der Collégiale hin kalkuliert.

6.2 So wie IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS Prinzipien von Genesis einschliesst und gleichzeitig transzendiert, integriert und transzendiert IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS auch Prinzipien der Architektur der Collégiale, etwa die Integration von alt und neu:

Collégiale: 12. Jahrhundert / 1962 - IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS: 8. Jahrhundert / 2014

Während *Genesis* innerhalb von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS stattfindet, findet umgekehrt IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS in der Collégiale statt.

6.3 Vermittelnde Instanz ist die Orgel. Sie ist physisch Teil der Architektur der Collégiale, ihr Klang ist Teil des multimedialen Kunstwerks IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS.

Genauer:

- Der Eingangsbereich - ein angedeuteter Esonarthex - die Empore und und die Orgel sind ein Bauteil.
- Der Innenraum der Collégiale wurde unter kongenialer Bezugnahme auf die romanische Architektur 1962 aus *einem* Guss gestaltet. Alle Elemente: Architektur, Ausstattung, Fenster und eben auch die Orgel sind von der gleichen puristischen Ästhetik geprägt und bilden zusammen ein überzeugendes, in sich geschlossenes Ganzes.
- Der Klang der Orgel setzt das puristische Ideal der Architektur und der Ausstattung der Kirche konsequent fort. Die Collégiale de Moutier und ihre Orgel sind nicht nur optisch eine Einheit von seltener ästhetischer Stimmigkeit sondern sozusagen interdisziplinär: Raum und Klang sind aus dem selben Geist gedacht.

6.4 Die geplante Erweiterung der Orgel[1)] beruht auf den gleichen Prinzipien wie IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS: Die neue Orgel der Collégiale integriert das Instrument in seiner jetzigen Form, erweitert konsequent die in ihm angelegten Prinzipien und transzendiert so einen unbefriedigenden Kompromiss zwischen zwei Stilen (vgl. zwei musikalische Schichten in *Genesis* / zwei Realitätsebenen in IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS) hin zu einer überzeugenden Synthese.

6.5 IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS basiert auf der Liturgie des Heiligen Germanus. Nähme man die liturgischen Vorschriften erst - und genau das war Teil des künstlerischen Konzepts - könnte IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS ausschliesslich in der Kirche des Heiligen und nur „am Tage des heiligen Abtes Germanus“ (= in die sancti Germani abbatis), d.h. an einem 21. Februar aufgeführt werden. IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS würde Teil des materiell/immateriellen Meta-Kunstwerks Collégiale St-Germain - ein interdisziplinärer Austausch über Jahrhunderte hinweg.

1) → www.orgues-moutier.ch

7 Werk und Autor

7.1 Intertextualität hat in der Musik eine lange Tradition, doch das Mass an strukturelle Tiefe auf der hier bereits bestehende Werke bei gleichzeitiger Wahrung ihrer Integrität miteinander in Beziehung gesetzt und zu einem übergeordneten, zunächst musikalischen, dann aber die Grenzen der Gattung überschreitenden Ganzen verwoben worden, ist m.W. bisher unerreicht. Der Begriff des (musikalischen) Kunstwerks wird neu definiert, komplementär zur Auflösung des Werkbegriffs seit den 1960er Jahren.

7.2 IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS entsteht erst durch meine Interventionen als musikalisches und interdisziplinäres Kunstwerk. Dennoch bin ich nicht der Komponist des Werkes.

Damit definiert IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS eine neue Position im Kontinuum der möglichen Beziehungen zwischen Autor und Werk, die nicht abgedeckt ist durch klassische Rollen wie etwa die ...

> ... des Komponisten als autonomem, allein verantwortlichem Schöpfer eines Werkes - eine Vorstellung, die sich erst mit der Emanzipation des Individuums in der Renaissance herausgebildet und im Genie- und Starkult des 18., 19. und 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt gefunden hat.
>
> ... des Co-Autors eines Wikipedia-Artikels
>
> ... André Hellers in „Afrika! Afrika!“
>
> ... des Mitglied eines Autoren-, Künstler- Komponisten-Kollektivs
>
> ... eines Sammlers, Kompillators, Herausgebers, Bearbeiters, Arrangeurs ...

Man kann hierin den poststrukturalistischen „Tod des Autors“ ebenso widergespiegelt finden wie die Anonymität der Künstler, die über Generationen hinweg an einer gotische Kathedrale gearbeitet haben. (Damit wird abermals eine Parallele zwischen der Nach-Postmoderne und dem frühen Mittelalter aufgezeigt, die im Stück selbst künstlerisch gestaltet und in „Religion und Ritual“[1] thematisiert wurde.)

Doch dadurch, dass ich gerade durch die bewusst und extensiv gesetzte Intertextualität sehr dezidiert Sinn erzeugen möchte, nehme ich eine dialektische Gegenposition zu Roland Barthes‘ „Tod des Autors“ ein: Ich bin zwar nicht der Komponist von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS, wohl aber dessen Autor. Das zeigt sich potenziert auf der Mikro-Ebene der kleinen, von mir komponierten Stücke, der Communio etwa. Hier ist kein einziger Ton von mir. Dennoch könnte sie, auch losgelöst von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS, als eigenständiges, kleines Werkchen bestehen (zum dritten Mal eine fraktale Struktur innerhalb von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS, diesmal auf einer Metaebene).

D.h.: IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS knüpft als musikalisch/interdisziplinäres Werk an eine Debatte an, die vorwiegend in der Literaturwissenschaft geführt wurde (transdisziplinäre Intertextualität auf einer Metaebene).

[1] http://www.religio-musica-nova.ch/in-die-sancti-germani-abbatis/pdf/religion_und_ritual.pdf

8 In Die Sancti Germani Abbatis als liturgische Oper

In mancherlei Hinsicht gleicht die Situation der „Erfindung“ der Oper durch die Florentiner Camerata im ausgehenden 16. Jahrhundert:

- Durch Rückgriff auf eine vergangene Form kulturellen Ausdrucks (hier: die lateinische Messe - dort: das griechische Drama) entsteht etwas grundsätzlich Neues.
- Ausgangspunkt sind philosophische und zeitkritische Überlegungen, nicht eine einzelne Kunstsparte.
- Ziel ist nicht die Weiterentwicklung bestehender Techniken.
- Damals wie heute sind es nicht die „*big names*“ der Musik- oder Kunstszene, die die neue Gattung schaffen.
- In einer von der Kirche beherrschten Lebenswelt war der Versuch, eine „heidnische“ Form wieder zu beleben mindestens so abwegig wie das Anknüpfen an eine religiös konnotierte Form kulturellen Ausdrucks in der heutigen säkularen Gesellschaft.

In Die Sancti Germani Abbatis überschreitet nicht nur Spartengrenzen sondern die Grenzen dessen, was derzeit als Kunst angesehen wird - nicht im Sinne einer Auflösung des Kunstbegriffs wie seit den 1960er Jahren praktiziert, sondern, ganz im Gegenteil dadurch, dass In Die Sancti Germani Abbatis beansprucht, gleichzeitig Kunstwerk und Liturgie zu sein.

Eine neue Kunstform entsteht: die liturgische Oper.

9 IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS als Messe

9.1 Die Messe als Kunstwerk

Die klassische Lateinische Messe ist mit einer ungebrochenen Rezeptionsgeschichte von mehr als 1500 Jahren und Milliarden von Aufführungen das mit Abstand erfolgreichste Schauspiel der Menschheitsgeschichte. In ihrem Zusammenwirken von Text, Gesten, Handlungen, Musik, Malerei, Skulptur und Architektur bis hin zu olfaktorischen Elementen stellt sie das grösste Gesamtkunstwerk aller Zeiten dar, an dem sich Generationen von Künstlern aller Disziplinen abgearbeitet haben. Sie ist das immaterielle Kulturgut, das dem materiellen Kulturgut der Kathedralen, Dome und Klöster erst Sinn und Leben verleiht.[2]

Doch seit Paul VI 1968 über dieses Weltkulturerbe den Bann gesprochen hat ist es so vollständig aus dem Bewusstsein verschwunden, dass selbst Gebildete und Kulturinteressierte kaum noch von ihm wissen. Wie kann es sein, dass sich alle so kritiklos dem Verdikt eines Papstes aus dem vorigen Jahrhundert unterwerfen ?

IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS entzieht das genuin europäische Ritual, das über Jahrhunderte die kulturelle Identität eines ganzen Kontinents begründet und verkörpert hat, den ideologischen Zugriffen von dieser oder jener Seite, indem es seine archaischen Wurzeln offen legt. Ein verkanntes immaterielles Weltkulturgut von unermesslichem Wert wird als interdisziplinäres Kunstwerk dezidiert ins 21. Jahrhundert transponiert.

[2] vgl. Kristallisationskern europäischer Kultur, in: Idee und Konzeption S.2
(www.religio-musica-nova.ch/in-die-sancti-germani-abbatis/pdf/idee_und_konzeption.pdf)

9.2 Transdisziplinäre Intertextualität II

IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS ist nicht nur eine Antwort auf Flammers *superverso per organo* (s.o.), sondern auch ein Beitrag in einem Dialog von Kunstwerken über die Grenzen der Disziplinen hinweg:

In verschiedenen Interviews äusserte sich der Schweizer Schriftsteller Thomas Hürlimann wie folgt: „Das Konzilsdekret, das die tridentinische Messe abschaffte, ist das katholische Palmyra, das heisst, das war die mutwillige Vernichtung eines grandiosen sakralen Kunstwerks." Die Konsequenz, die er daraus zieht, ist: „Es war schon immer das vornehme Geschäft der Literatur, untergehende Welten festzuhalten."

> Ich würde eher vom *europäischen* Palmyra reden, denn für aussereuropäische katholische Christen ist die lateinische Liturgie nicht wirklich von Belang. Europa hingegen wurde allein schon durch ihre objektive Präsenz über 1'500 Jahre ganz entscheidend durch die lateinische Liturgie geprägt, unabhängig davon, ob der einzelne ihr Anhänger oder ihr Gegner war.

Michel Houellebecq würde wohl mit Hürlimanns Diagnose weitgehend übereinstimmen, doch seine literarische Antwort ist eine andere: In seinem Roman „Soumission" entwirft er das Bild (Utopie oder Dystopie? - so genau lässt sich das nicht ausmachen) einer Islamischen Republik Frankreich.

> Ursprünglich sollte sich der Ich-Erzähler, wie sein Vorbild Joris-Karl Huysmans hundert Jahre zuvor, dem Katholizismus zuwenden. Doch die Liturgie, von deren Schönheit Huysmans überwältigt war, gibt es nicht mehr …

IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS liefert die künstlerische Gestaltung einer dritten Möglichkeit: eine Vision, die auf dem Prinzip von *integrieren und transzendieren* beruht:

Wie in meinem Essay „Religion und Ritual"[3] dargelegt, hat die Katholische Kirche fast 2000 Jahre lang das für Religion konstitutive Institut des Opfers integriert und transzendiert. Doch just in dem Moments als sie dieses aufgibt, beginnt Herrmann Nitsch mit seinem archaisch-regressiven Orgien-Mysterien-Theater. IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS hingegen führt die Integration und Transzendenz des Opfers weiter. Einerseits akzentuieren Musik und Licht den Opfercharakter der Handlung, andererseits wird die vom Beginn der Menschheit bis 1968 zu konstatierende Dematerialisierung des Opfers weitergeführt, indem die Hostie durch einen Lichtpunkt ersetzt wird.

IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS antwortet als rituelles Kunstwerk auf einen Streit, der zwischen anderen rituellen Kunstwerken ausgetragen wird.

---

[3] http://www.religio-musica-nova.ch/in-die-sancti-germani-abbatis/pdf/religion_und_ritual.pdf, S. 6

Hinweis zur Video-Animation

http://religio-musica-nova.ch/in-die-sancti-germani-abbatis/animation.mov

Die Video-Animation von IN DIE SANCTI GERMANI ABBATIS gibt unterschiedliche Entwicklungsstufen des Werks wieder :

Während die Orgelstücke der CD *superverso per organo* entnommen sind (NEOS), sind die Gesangsnummern teilweise professionell produziert, teilweise nur skizziert, bzw. es handelt sich um Live-Mitschnitte eines Konzerts (Radulescu). Im Choral und der liturgischen Rezitation sind die oben (→ S. 8) beschriebenen, aktuellen Erkenntnisse der Semiologie und die klassische Aussprache des Lateinischen noch nicht berücksichtigt.

Insbesondere werden die zahlreichen Gesten und kleinformatigen Handlungen als Gegensatz zu der statischen Inszenierung in der Video-Animation nur teilweise wiedergegeben. So gibt es etwa vier klar definierte Formen der Verbeugung, die gemäss den liturgischen Vorgaben, von einzelnen Personen oder Personengruppen oder synchron von allen, genau auf Musik und Text bezogen, auszuführen sind.

Andererseits entspricht der *Video-Content* auf dem LED-Screen exakt dem, der bei einer Aufführung zu sehen sein wird.