

Four Biblical Dances

Zum 80. Geburtstag von Petr Eben

Harald Schroeter-Wittke

Am 22. Januar 2009 wäre Petr Eben 80 Jahre alt geworden. Er verstarb am 24. Oktober 2007 nach langer Krankheit in Prag. Geboren im nordböhmischen Žamberk, dort auch römisch-katholisch getauft, aufgewachsen im südböhmischen Český Krumlov, wurde Eben aufgrund seiner jüdischen Wurzeln als 14-jähriger im KZ Buchenwald interniert. Nach dem Krieg kehrte er in die Tschechoslowakei zurück und begann 1948 an der Prager Akademie für Musik mit dem Studium in den Fächern Klavier, Cello und Orgel. Schon 1955 erhielt er einen musikhistorischen Lehrauftrag an der Prager Karls-Universität. Von 1978 bis 1979 hatte er eine Professur für Komposition am Royal Northern College of Music in Manchester inne. 1990 wurde er Professor für Komposition an der Akademie für aufführende Künste in Prag und Präsident des Prager Frühlings-Festivals (zu Leben und Werk vgl. Katerina Vondrovicová: Petr Eben, Mainz u. a. 2000).

Eben war in vielen Bereichen musikalisch aktiv. Gleichwohl war das Komponieren seine wichtigste Tätigkeit. Bekannt wurde er vor allem durch seine Orgelwerke. Sein Stil pflegt tonale Elemente, die er aber beständig transzendiert und erdet. Dabei greift er häufig volksmusikalische Melodien auf. Anknüpfend an neoklassische und französisch-symphonische Orgeltraditionen entstehen bei Eben Klangebenen, -architekturen und -kaskaden, die heimisch und fremd zugleich klingen. Eben will eben ge-

hört werden mit seinen Botschaften, weshalb seine Musik stets auch unterhält, gefällig daher kommt und aufgrund ihrer Virtuosität dankbar zu spielen ist. Weil moderne Ästhetik und Unterhaltung bei ihm keine Gegensätze darstellen, gehört Eben zu den meistgespielten Orgel-Komponisten der Gegenwart. Der bescheidene Eben gewann mehrere internationale Preise, u. a. in London, Paris, Berlin, Moskau, New York, Salzburg und Wien. 2001 erhielt er den Preis der Europäischen Kirchenmusik. Gleichwohl befasst sich sein kompositorisches Schaffen mit nahezu allen musikalischen Genres. So wird der Künstler Eben als weltoffener europäischer Christ hörbar, der Kirche und Welt beständig symphonisch werden lässt, indem er sie zusammen klingen lässt, ohne ihnen ihre Eigenheiten zu nehmen. Seit 2000 wurden Ebens Orgelwerke an der Hedvig Eleonora Kyrkan in Stockholm von Halgeir Schiager in 5 CDs bei Hyperion eingespielt. Ebens Orgelwerke lassen einen weiten Horizont erklingen. Sie sind keineswegs auf Kirchenmusik beschränkt. Eben hat zwei große Orgelzyklen geschrieben. Beide befassen sich mit dem Verhältnis von gut und böse, von Gott und Teufel bzw. von Gott und Mensch. Der erste Zyklus „Faust“ entstand 1980 und enthält die Orgel-Solo-Fassung einer Bühnenmusik zur Inszenierung von Goethes Faust für das Jubiläum des Wiener Burgtheaters 1976, deren wichtigstes Instrument ebenfalls die Orgel war. Der zweite Zyklus von 1988 befasst sich mit der biblischen Variante dieses Stoffes: Hiob. In Anspielung auf seine zwei Jahre im KZ Buchenwald schrieb Eben dazu im CD-Booklet: „Seit ich in mei-

ner frühen Jugend mitleidslos mit dem Bösen konfrontiert wurde, kehrte ich im Laufe meines Lebens oft zur Frage nach dem Guten und Bösen zurück. Dieses Thema hat mich auch immer in meinem künstlerischen Schaffen beeinflusst.“

Eben komponierte auch Kirchenmusik im engeren Sinne, bestimmt für den Gebrauch im Gottesdienst, z. B. Choralvorspiele, -partiten, -fantasien und -improvisationen, die u. a. auch den Böhmisches Brüdern Gehör verschaffen. So eignet seinen kirchenmusikalischen Werken eine große ökumenische Weite. Daneben verfasste er aber auch eigenständige Zyklen, z. B. „Landschaften auf Patmos“ (1984) für Orgel und Percussion oder „Okna“ (Fenster) für Trompete und Orgel (1976). Hier werden vier der zwölf Chagall-Fenster im Jerusalemer Hadassah Medical Centre zum Klingen gebracht: Ruben (blau), Isaschar (grün), Sebulon (rot) und Levi (gold). 1992 komponierte Eben den Zyklus Four Biblical Dances, der atmosphärisch eine Gegenwelt zu Hiob darstellt. Im Zentrum steht die musikalische Auseinandersetzung mit der Orgel als einem Rhythmusinstrument. Die Orgel wird hier wieder zu dem, was sie vor ihrer Verkirchlichung im Mittelalter schon einmal war: Tanzinstrument. Das Christentum hat eine lange, komplexe und ambivalente Tanztradition (vgl. dazu Marion Keuchen u. a. [Hg.], Tanz und Religion. Theologische Perspektiven, Frankfurt/M. 2008). Zumeist wurde der Tanz verteufelt. Selten wurden die positiven Anknüpfungspunkte des Christentums an den Tanz gewürdigt. Daher ist es nicht überraschend, wenn es kaum Tanzmusik für die Or-

gel gibt, mussten doch gerade in der Spätantike unter dem Klangereignis Orgel Christen bei Spiel und Tanz als Märtyrer ihr Leben lassen. Es nimmt von daher auch nicht wunder, dass es vor allem zwei biblische Geschichten waren, die in Bezug auf den Tanz in der Christenheit am stärksten rezipiert wurden:

1. der Tanz der Baalspriester um den Altar auf dem Karmel in 1. Kön 18; sowie
2. der Tanz der Tochter der Herodias (Mt 14,3–11 / Mk 6,17–28) – in der biblischen Geschichte namenlos und bei Josephus sowie in der christlichen Tradition Salome genannt –, an deren Ende die Enthauptung Johannes des Täufers steht.

Es ist bezeichnend, dass diese beiden Tanzszenen in Ebens vier biblischen Tänzen nicht auftauchen, stellen sie doch den Tanz der anderen dar, von dem es sich leicht abgrenzen lässt und der gerne als Negativfolie rezipiert wird für all das Durcheinanderbringende und Verruchte, welches das Christentum seit seinen Anfängen mit dem Tanz immer wieder in Verbindung bringt. Eben vertont vier andere Tänze, nicht weniger bedeutsam, auch wenn sie weniger bekannt sind. Es sind keine Tänze der anderen, sondern Tänze der eigenen Tradition, gleichwohl fremd und rätselhaft. Hier lässt sich nicht so einfach abgrenzen, hier lässt sich vielmehr eine biblische Tanztradition begründen, die die Spannweite des Tanzens zwischen Tod und Leben zur Geltung bringt. Dabei ordnet Eben die Tänze nicht nach deren biblischer Reihenfolge, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten, und bringt so eine Theologie des Tanzens zu Gehör.

Der 1. Tanz stellt Davids Tanz vor der Bundeslade (2. Sam 6) dar, der von rhythmisch akzentuierten Akkordwiederholungen im Hintergrund getragen wird. Ein königlich-feierliches Thema und eine orientalistisch-tänzerische Melodie, die den Akzent auf den spontan tanzenden David legt, geraten musikalisch aneinander und verschränken sich. Weil David allerdings ohne Unterwäsche in Ekstase gerät, so dass bei seinen Überschlagen sein Allerwertestes öffentlich in Erscheinung tritt, erntet er bei seiner Frau Michal spöttische Verachtung, weshalb diese den biblischen Quellen zufolge unfruchtbar bleibt, woraus sich dann Dynastie- und Eheprobleme allerersten Ranges ergeben.

Der 2. Tanz lässt den Tanz der Schulamith erklingen. In einem lyrischen Satz dringt das Erotisch-Traumhafte des Hohen Lieds der Liebe tänzerisch an unser Ohr und macht diese Dimension der Bibel, die insbesondere in der Hohelied-Rezeption der Gegenwart eine große Rolle spielt, auch musikalisch klar. Das Körperliche, Erotische, Rauschhafte, Sexuelle spielt durch das Orgelspiel in der Kirche nun keine sublim-verdrängte Rolle mehr, sondern kann als sehr gute Gabe Gottes leibhaftig erklingen. Der Leibhaftige und das Leibhafte werden nicht mehr verteufelt.

Der 3. Tanz vertont ein Drama, welches auch die Tragik des Tanzens und damit dessen Gebrochenheit als ästhetisches Signum in Klänge fasst: Jephthas Tochter (Ri 11), die ihrem siegreichen Vater tanzend entgegen läuft. Weil dieser aber gelobt hatte, dass er das erste, was ihm nach einem Sieg aus seinem Haus entgegen komme, opfern werde, nimmt die Ge-

schichte ein tragisches Ende. Tod, Opfer, Klage und Krieg kommen hier musikalisch zur Geltung. Die fröhlichen Tanzmelodien der Tochter bilden am Ende das Material für Jephthas Trauermusik.

Der 4. Tanz „Hochzeit zu Kana“ (Joh 2) wird von Eben biblisch-musikalisch erschlossen, auch wenn er expressis verbis in der Bibel nicht zu finden ist. Eben erschließt damit eine positive Tanztradition im Neuen Testament. „Auch wenn in der heiligen Schrift keine Erwähnung über einen Tanz an dieser Stelle zu finden ist, so ist es für mich unvorstellbar, dass bei so gutem Weine nicht getanzt wurde. So beginnt dieser Satz nach einer kurzen Einleitung mit einem freudigen Einladungsruf. Nach einem lebhaften Zwischenspiel erklingt im Trompetenregister ein Hochzeitsmarsch, und der Satz endet mit einer freudigen Tanz-Toccata.“ Welch eine sachgerechte Exegese, die uns zeitgenössisch wieder an verschüttete Ur-Sprünge unserer Tradition heranführt!