

Antikrist

Rued Langgaard



DEUTSCHE OPER BERLIN

Antikrist

Rued Langgaard [1893 – 1952]

Oper in zwei Akten [in einem Prolog und sechs Bildern]

Libretto vom Komponisten

Deutsche Übersetzung von Inger und Walther Methagl,

für die kritische Edition überarbeitet von Monika Wesemann

Revidierte Fassung, BVN 192 [1930]

Szenische Uraufführung am 2. Mai 1999

am Tiroler Landestheater in Innsbruck

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 30. Januar 2022



DEUTSCHE OPER BERLIN





Handlung

Prolog

Die Menschheit ist verkommen und vom Glauben abgefallen. Luzifer beschwört den Antichrist aus dem Abgrund herauf. Er verleiht ihm in Form verschiedener Allegorien eine irdische Existenz. Gottes Stimme duldet die Präsenz des Antichrist. Er soll sich zeitweilig den Menschen offenbaren.

1. Akt

1. Bild: Das Unwegsamkeitslicht

Die Rätselstimmung und ihr Echo beschwören die Unsicherheit und Verwirrung der Menschen. Die Dekadenz der vom Glauben abgefallenen Gesellschaft spiegelt sich in der Erwartung einer ungewissen Zukunft, die mit Freude, aber auch mit Angst erwartet wird.

2. Bild: Die Hoffart

Der Mund, der große Worte spricht, ruft zu einem großen wahnsinnigen Lebensstil auf, der von Oberflächlichkeit, Materialismus und Egozentrik gekennzeichnet ist.

3. Bild: Die Hoffnungslosigkeit

Der Missmut verbreitet Pessimismus und Bitterkeit. Für ihn gibt es nur Leid und Qualen. Das Leben ist vollkommen nutzlos geworden.

2. Akt

4. Bild: Die Begierde

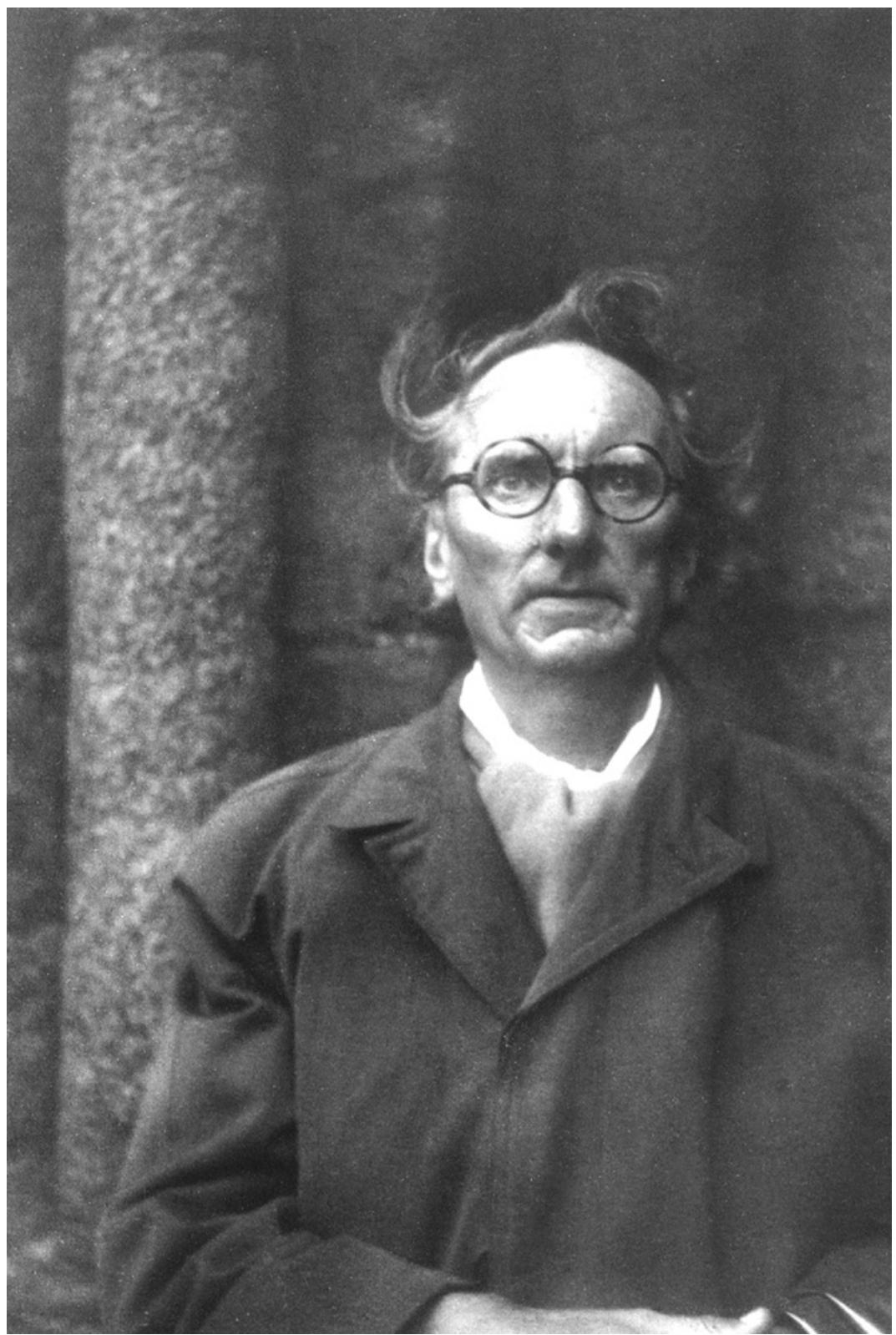
Die große Hure führt die ausartende aber auch genussreiche Lebenswirklichkeit vor. Das Tier in Scharlach stimmt als ihr Begleiter in die Lobpreisung des irdischen Genusslebens ein und propagierte, dass der Mensch nur noch seinen Trieben folgen solle, um sich selbst endgültig zu befreien.

5. Bild: Streit aller gegen alle

Es herrscht Anarchie. Die Hure und die Lüge streiten darüber, wer von ihnen seine Machtansprüche gegenüber der Welt und den Menschen geltend machen kann. Aus diesem Konflikt heraus erwächst der Hass, der ungezügelt um sich greift. Die Sterne beginnen zu fallen – das Jüngste Gericht steht bevor.

6. Bild: Die Verdammnis

Luzifer schwingt sich dazu auf, Gott für tot zu erklären und beginnt, die Lebenden und die Toten zu richten. Gottes Stimme vernichtet den Antichrist und beendet dessen Herrschaft auf Erden. Die Menschheit ist erlöst und preist den himmlischen Frieden Gottes.



Ein Außenseiter wird neu entdeckt

Bendt Viinholt Nielsen

Der Komponist Rued Langgaard [geb. 1893 in Kopenhagen, gest. 1952 in Ribe] zählt zu den Exzentrikern der Musikgeschichte. Er war ein Einzelgänger, ein visionärer und kompromissloser Idealist im Spannungsfeld zwischen Romantik und Modernismus. Langgaard besaß eine eminente Musikbegabung und vertrat eine erhabene und pathetische Auffassung von Kunst und der Rolle des Künstlers. Sein romantisches Kunstverständnis vertrug sich schlecht mit der bodenständigen dänischen Mentalität und den nüchternen Idealen seiner Zeitgenossen. Trotz seines großen Talents konnte er im Musikleben nicht Fuß fassen und hatte sein ganzes Leben lang ein angespanntes Verhältnis zu den Institutionen und Autoritäten des Musiklebens und nicht zuletzt zu den Musikkritikern. Er bekleidete im Musikleben keine einflussreichen Posten, erhielt keine Werkaufträge und hatte keine Schüler. Nur die Hälfte seiner Werke wurde zu seinen Lebzeiten aufgeführt, die meisten auch nur einmal und in der Regel mit ihm selbst als Musiker oder Dirigenten. Nach Langgaards Tod geriet seine Musik in Vergessenheit. Übrig blieben nur Anekdoten über einen Sonderling.

Die Situation änderte sich 1968, als der schwedische Musikwissenschaftler Bo Wallner eine nordische Musikgeschichte herausgab, in der Langgaard hervorgehoben und treffend als „ekstatischer Außenseiter“ charakterisiert wurde. Im selben Jahr wurde bei einem Festival für nordische Musik in Stockholm „Sfærernes Musik“ / „Sphärenmusik“, [1916–1918] seit 1922 zum ersten Mal wiederaufgeführt. Dieses Werk veranlasste György Ligeti [1923–2006], sich augenzwinkernd zum „Langgaard-Epigonen“ zu erklären. Das geschah, als man Ligeti – ebenfalls 1968 und auf Veranlassung des Komponisten Per Nørgård [geb. 1932] – Langgaards Partitur vorlegte und ihm sofort die kompositionstechnischen Ähnlichkeiten zwischen „Sfærernes Musik“ und einigen der Werke auffielen, die er selbst einige Jahre zuvor geschaffen hatte, nicht zuletzt mit dem Werk „Atmosphères“ [1961]. Gegenüber einer schwedischen Zeitung erklärte Ligeti:

Wirklich eine interessante Partitur, eine Entdeckung. Er hat Klänge, als wären sie in den Sechzigerjahren geschrieben worden. Er bedient sich der Cluster-Technik – nicht chromatisch, sondern diatonisch, doch die Wirkung ist die gleiche. Stellenweise findet man zwei getrennte Tempi – eine Art aleatorische Musik von

heute. Spezielle Instrumentaleffekte: Glissando auf den Klaviersaiten. [...] Freilich ist es auch Spätromantik, Wagner, Debussy [...]

Diese Entdeckung trug, so wie auch das in den Sechzigerjahren erneut erwachte Interesse an Bruckner und Mahler, dazu bei, Langgaard ins Rampenlicht zu rücken. Seitdem wurde sein stark variierendes Werk in erster Linie durch Sendungen im Dänischen Rundfunk und durch LP- und CD-Aufnahmen bekannt. Das erste große Einspielungsprojekt, das Langgaards sechzehn Sinfonien und andere Orchesterwerke umfasste, wurde 1992 verwirklicht. Heute sind alle Hauptwerke von Langgaard auf CD zugänglich. In den Konzertsälen konnte sich seine Musik dagegen nur schwer durchsetzen. In Dänemark erfährt sie vor allem Aufmerksamkeit durch das jährlich stattfindende und gut besuchte Rued-Langgaard-Festival, das 2010 gegründet wurde. Das Festival wird von Esben Tange geleitet und findet in Ribe statt, wo Rued Langgaard von 1940 bis 1952 als Domorganist tätig war. Inzwischen lässt sich feststellen, dass das internationale Musikleben durch herausragende Aufführungen weltweit, nicht zuletzt in Österreich und Deutschland, langsam Langgaards ‚andersartige‘ Musik entdeckt.

Ein Wunderkind – 1893 bis 1916

Rued [eigentlich Rud Immanuel] Langgaard wird am 28. Juli 1893 geboren. Rued Langgaards Vater Siegfried Victor Langgaard [1852–1914] war Pianist, Komponist und Musikphilosoph. Er unterrichtete dreiunddreißig Jahre lang am Königlich Dänischen Musikkonservatorium von Kopenhagen. Rued Langgaards Mutter Emma Langgaard, geb. Foss [1861–1926], war als private Klavierlehrerin tätig.

Als Einzelkind und musikalisches Naturtalent hatte der Sohn die denkbar besten Entwicklungsmöglichkeiten. Die Familie betrachtete ihn als Genie. Er verbrachte eine isolierte Kindheit, in der sich alles um Musik und um Rueds künstlerische Entwicklung drehte. Er ging nicht zur Schule, kam auch nicht ans Konservatorium, sondern erhielt privaten Schul- und Musikunterricht. Die Mutter unterrichtete ihn im Klavierspiel; Orgelunterricht erhielt er bei dem Organisten Gustav Helsted [1857–1924]. Ab 1906 wurde er ein paar Jahre lang privat in Musiktheorie unterrichtet [einige Monate sogar bei Carl Nielsen]. Später übernahm Vater Siegfried Langgaard den gesamten Unterricht, der sich auf die musikalisch-ästhetischen Aspekte konzentrierte. Im eigentlichen Kompositionshandwerk ist Rued Langgaard als Autodidakt zu bezeichnen.

Im April 1905 debütierte der elfjährige Rued Langgaard bei einem Konzert in der Kopenhagener Marmorkirche als Organist. Edvard Grieg [1843–1907] hörte das Konzert und schrieb sofort danach an die Mutter. Er rühmte das „echte Talent“ des Sohnes und „all die gesunde und gute Musik, die in allem, was er leistet, lebt und atmet“. In den Jahren 1908–1913 war Rued mit seinen Eltern jeden Winter einige Wochen in Berlin, wo er mit seiner ersten Sinfonie [1908–1911] bei den Dirigenten der Berliner Philharmoniker auf Interesse stieß. Das Werk ist eine von der Natur auf Kullen [Schweden] inspirierte, sechzigminütige Programmsinfonie in fünf Sätzen. Sie erhielt später den Titel „Klippepastorale“ / „Felsenpastorale“. Unter der Leitung von Max Fiedler wurde die Sinfonie schließlich am 10. April

1913 bei einem Konzert mit reinem Rued-Langgaard-Programm in der Berliner Philharmonie uraufgeführt. Das war ein großer Abend für den erst neunzehn Jahre alten Komponisten. Leider sollte sich dieses Ereignis jedoch bereits als Höhepunkt von Langgaards gesamter Karriere erweisen. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs im gleichen Jahr verlor Langgaard die Möglichkeit, sich in Deutschland einen Namen zu machen, und in Dänemark begegnete man dem begabten jungen Komponisten auffällig abwartend und skeptisch. Die Sinfonie Nr. 1 wurde in Dänemark beispielsweise erst 1928 aufgeführt, und das auch nur auf Drängen von Langgaard selbst. Seit den 1980er Jahren wurde das Werk jedoch mehrmals aufgeführt und eingespielt.

Langgaards Frühwerke waren im spätromantischen Geist komponiert worden und verrieten den Einfluss von Richard Wagner und Richard Strauss. Die nach Schönheit lechzende optimistische Tonsprache drückt die Harmonie der Menschenseele mit der Natur und ein erhabenes Streben nach dem Göttlichen aus, was gut zu der theosophischen und symbolistischen Musikphilosophie des Vaters passte und in großen Zügen auch für Rued Langgaard selbst zum künstlerischen und ideologischen Halt wurde. Zu den wesentlichsten Frühwerken zählen neben der Sinfonie Nr. 1 das Tonbild „Sphinx“ [1909–1913], die Sinfonie Nr. 2 „Frühlingserwachen“ [1912–1914] sowie die groß angelegte szenische Sinfonie „Sinfonia interna“ für Solisten, Chor und Orchester [1915–1916]. Letztere wurde nicht aufgeführt und vom Komponisten aufgegeben, ging jedoch teilweise in andere Werke, u.a. in die Oper ANTIKRIST, ein.

Die neun fruchtbaren Jahre – 1916 bis 1924

Die weitaus persönlichere und melancholische Sinfonie Nr. 4, „Løvfald“ [„Herbstpfade“], die der 22-Jährige Langgaard 1916 komponierte, bezeichnet den ersten Bruch in der alles andere als geradlinigen künstlerischen Entwicklung des Komponisten. In den folgenden Jahren fließen aus seiner Feder Orchesterwerke, Streichquartette und zahllose Lieder. Dissonanz und Expressivität drängen hervor, zugleich entfaltet sich Langgaards klangliche Fantasie, wie z.B. in der Klaviersuite „Insektarium“ [1917], bei der er – vermutlich als erster Komponist der Musikgeschichte – den Pianisten bittet, mit dem Fingerknöchel auf den Klavierdeckel zu klopfen und mit den Fingern direkt auf den Klaviersaiten zu spielen. Im Streichquartett Nr. 2 [1918] hört man eine Lokomotive als ‚futuristische‘ Maschinenmusik [einige Jahre vor Arthur Honegger berühmtem „Pacific 231“], während man es bei „Sfærernes Musik“ [1916–1918] mit einer höchst originären Studie über die räumlichen und zeitlichen Dimensionen der Musik zu tun hat. Der räumliche Aspekt wird ganz buchstäblich hervorgehoben, das Orchester ist nämlich in ein kleineres Fernorchester [mit Gesangssolist] und ein Hauptorchester mit Chor und Orgel, sowie ein Klavier, das nur direkt auf den Saiten gespielt wird, aufgeteilt. Trotz des großen Apparates verläuft das Werk in schwachen Stärkegraden, nur am Schluss wirkt das volle Orchester mit. Das Werk verklingt mit einem Toncluster, das direkt Ligetis „Atmosphères“ entnommen sein könnte. „Sfærernes Musik“ wurde 1921 in Karlsruhe uraufgeführt und im Jahr darauf in Berlin gegeben. Diese unkonventionelle Komposition stieß damals bei Publikum wie Kritikern auf ziemliches Unverständnis.

Die Jahre 1916–1924 sind Langgaards ‚modernistische‘ und künstlerisch fruchtbarste Periode. Sein Verhältnis zu dem führenden zeitgenössischen Komponisten Carl Nielsen war zwar gelinde gesagt ambivalent, doch Nielsen bestimmte nun einmal, was in Dänemark moderne Musik war, und Langgaard schloss sich ihm auf seine Weise an, zum Beispiel in der Sinfonie Nr. 6, „Det Himmelrivende“ / „Das Himmelreißende“ [1919–1920, überarb. 1928–1930], einer Art Pendant zu Carl Nielsens 4. Sinfonie „Det Uudslukkelige“ / „Das Unauslöschliche“. Doch Langgaard treibt die Radikalität in seiner einsätzigen Sinfonie noch einen Schritt weiter. In polyphonen Passagen erinnert die Komposition zuweilen an die Musik, die der gleichaltrige Paul Hindemith [1895–1963] komponierte – nur später! Die Sinfonie wurde 1923 mit großem Erfolg in Karlsruhe uraufgeführt, doch die dänische Erstaufführung im gleichen Jahr war ein regelrechter Skandal. Später wurde das Werk jedoch ‚rehabilitiert‘ und war die eine von nur zwei Sinfonien, die zu Langgaards Lebzeiten [1946] veröffentlicht wurden.

Typisch für den religiös engagierten Langgaard, wie für den Zeitgeist nach dem Ersten Weltkrieg überhaupt, war es, dass sich die Musik mit apokalyptischer Thematik verband. Das gilt für die Violinsonate Nr. 2 mit dem Motto „Den store Mester kommer“ / „Siehe, er kommt“ – [1920–1921], die Klavierstücke „Afgrundsmusik“ / „Abgrundsmusik“ [1921–1924] und nicht zuletzt für Langgaards einzige Oper ANTIKRIST [1921–1923, umgearbeitet 1926–1930]. Diese Werke waren für Langgaard mit der Vorstellung einer künftigen, auf religiös-musikalischer Gemeinschaft beruhenden Idealgesellschaft verknüpft. Hier sollten Kirche und Kunst gleichberechtigt Religiosität vermitteln, sodass die Künstler endlich eine anerkannte gesellschaftliche Stellung einnehmen würden. „Musik ist erst etwas, wenn sie Gemeingut ist“, meinte er und hatte zugleich sehr hohe künstlerische Ambitionen:

Ich will Ausweitung, Expansion. Der Menschengeist trachtet nach Ausweitung, doch so wie sich die Musik im Laufe der Geschichte entwickelt hat, kann sie nicht ausdrücken, was sich in der Zeit regt, was uns alle erfüllt.

Anregung fand Langgaard u.a. in Wagners Gedanken über Kunst und Religion, in jesuitischen Ideen, die auf Ignatius von Loyola zurückgingen, sowie in der neureligiösen theosophischen Bewegung „The Star in the East“. Zwanzig Jahre später lehnte er jedoch seine Vorstellungen aus jener Zeit mit den Worten ab: „religiöser Wahnsinn als letzter Ausweg“.

ANTIKRIST ist (in der umgearbeiteten Fassung der Oper von 1930) ein allegorisches Musikdrama mit einer religiösen Moral, das von „unserer Zeit“ handelt, von der Dekadenz der westlichen Zivilisation, ihrem geistigen Verfall und Untergang. Das Libretto stammt vom Komponisten selbst und ist ein dunkler, biblischer, expressionistischer und teilweise grotesk satirischer Text. Das Werk stellt den vorläufigen Höhepunkt des von Langgaard bis dahin Erstrebten dar. Weite Teile von „Sfærernes Musik“ und Sinfonie Nr. 6 fließen in die komplexe Musik der Oper ein. Das Königliche Theater in Kopenhagen lehnte die Oper zweimal ab, die erste vollständige Aufführung fand erst 1980 im Dänischen Rundfunk statt. Sechs Jahre später erlebte das Werk in Kopenhagen eine Konzertaufführung

und wurde danach eingespielt, doch erst 1999 kam es auf die Bühne, und zwar in Innsbruck. Die erste skandinavische Bühnenproduktion hatte 2002 in Kopenhagen Premiere.

Die zwanzig mageren Jahre – 1925 bis 1944

Ab 1925 änderte sich Langgaards Musik radikal. Man findet bei anderen Komponisten wohl kaum einen vergleichbar deutlich markierten Stilwechsel. An der Grenze bewegt sich das rabiate Streichquartett Nr. 3 [1924], das sich zugleich aber ironisch von der ‚modernen Musik‘ distanziert (eine Haltung, die auch in der gleichzeitigen Sinfonie Nr. 6 von Carl Nielsen spürbar ist). Bei Langgaards neuen Werken, der Klaviersonate Nr. 1 [1925–1928], dem Streichquartett Nr. 5 [1925] und der Sinfonie Nr. 7 [1925–1926], handelt es sich um romantische Stilnachahmungen in vier Sätzen, die absichtlich in anonymer Tonsprache gehalten sind und u.a. Niels W. Gade [1817–1890] zum Vorbild hatten. Die Reaktion stimmte mit der zeitgenössischen Tendenz überein, die einige Komponisten zum Neoklassizismus hinführte, während sich andere der sogenannten „neuen Sachlichkeit“ verschrieben. Langgaard Ideal war jetzt klassische Reinheit, eine einfache Musik, die wie eine griechische Marmorstatue über das private Ausdrucksbedürfnis und die Lebensanschauung des Künstlers erhaben war. Langgaard brachte diesen neuen künstlerischen Standpunkt mit einem Goethezitat zum Ausdruck: „Alles Gescheite ist schon einmal gedacht worden, man muß nur versuchen, es noch einmal zu denken“.

In den ‚Roaring Twenties‘ vermochte Langgaard also nicht an seinem ehrgeizigen Ziel der Erweiterung von Form und Tonsprache festzuhalten, um mit den brennenden, existenziellen Fragen der Zeit Schritt zu halten, so wie er es in den komplexen Werken der Entstehungszeit von ANTIKRIST versucht hatte. Die Mission dieser Werke war ihm aber auch deshalb misslungen, weil ihm seine Visionen und Botschaften in Dänemark keinen künstlerischen Erfolg verschafft hatten.

Der Stilwechsel bezeichnet den Beginn von zwanzig ‚mageren‘ Jahren in Langgaards Werk, in denen sich zudem äußere und innere Konflikte zusätzlichen. Langgaard begann 1927 einen hoffnungslosen Kampf gegen den Zeitgeist, indem er den Konzertverein „De Kedeliges Musikforening“ / „Musikverein der Langweiler“ gründete [der jedoch bald den Namen wechselte und zu „Klassisk Musikforening“ wurde]. Der Verein veranstaltete drei Konzerte, worauf er schließen musste. Als Dirigent erhielt Langgaard hier Gelegenheit, Werke u.a. von Liszt, Bruckner und Wagner sowie eigene Werke aufzuführen. Noch zu Lebzeiten von Carl Nielsen kritisierte Langgaard öffentlich Nielsens ästhetisch allesbestimmende Position in der dänischen Musik, und als Nielsen 1931 starb, erklärte er: „Carl Nielsens Bedeutung besteht darin, eingerissen zu haben, was [Niels W.] Gade aufgebaut hat. Mehr meine ich nicht sagen zu können.“

Langgaard fühlte sich vom Zeitgeist verraten, sein Leben nahm in den 30er Jahren eine unglückliche und tragische Wende. Hinzu kam, dass sich Langgaard eine pathetische Märtyrerhaltung zugelegt hatte, die dazu beitrug, dass man ihn nur umso mehr ignorierte. „Ich stecke in einem Raubtierkäfig“, erklärte er

1936 in einem Zeitungsinterview. Ein ermüdender Kampf um Anerkennung rückte in den Vordergrund und beeinflusste seine Musik, die immer stärker den Charakter von Kommentaren und Protesten gegen das mittlerweile herrschende funktionalistische und antiromantische Kunstverständnis annahm.

Zusammen mit einem kleineren, lebenslangen Staatsstipendium ab 1923 sicherte ein Familienerbe Langgaards finanzielle Unabhängigkeit, sodass er ohne Einnahmen mit seiner Gattin Constance [geb. Tetens], die er 1927 geheiratet hatte [das Paar hatte keine Kinder], ein bürgerliches Dasein aufrechterhalten konnte. Doch Langgaard wollte kein Außenseiter des Musiklebens sein und bemühte sich viele Jahre hindurch um eine Stelle als Organist in der dänischen protestantischen Volkskirche. Doch niemand wollte ihn anstellen.

In der Zeit 1925–1944 ragen nur die Klavierfantasien „I det blafrænde Efteraarslygteskær“ / „Im flackernden Herbstlaternenschein“ und „Flammekamrene“ / „Die Flammenkammern“ [1930–1937] sowie die an die zwei Stunden lange Orgeltrilogie „Messis [Høstens Tid]“ / „Erntezeit“ [1935–1937] heraus. Bei „Messis“, in dem Langgaard großzügig das gesamte romantische Ausdrucksregister ausnutzt, handelt es sich jedoch um ein ganz zentrales Werk. Der Komponist komponiert hier Stimmungen aus seiner Kindheit nach. Langgaard war von dem Gedanken besessen, dass die Jahrzehnte um die Jahrhundertwende für die Kunst ein geistiges ‚goldenes Zeitalter‘ gewesen seien, das unabwendbar seinen eigenen Untergang, die kulturmürtlerischen Unglücke des 20. Jahrhunderts, in sich getragen habe. In dieser doppelten Erkenntnis fand Langgaard nicht nur einen Zusammenhang zwischen der Musik dieser Zeit und dem Schicksal der Menschheit, sondern auch einen Schlüssel zur ‚Musik der Zukunft‘, was so zu verstehen war, dass jegliche ernsthafte musikschöpferische Tätigkeit ihren Ausgangspunkt notwendigerweise in der romantischen Ausdrucksform haben musste.

Mit siebenundvierzig Jahren bekam Langgaard 1940 endlich seine erste und einzige feste Stelle, nämlich als Domorganist im nordschleswigschen Ribe, wohin er mit seiner Frau zog. In der kleinen Provinzstadt hatten Gemeindekirchenrat und Kirchgänger gewisse Schwierigkeiten mit Langgaard, der provozierend auftreten konnte und keinerlei Eimischung in sein professionelles Gebiet, die Gottesdienstmusik in der Kirche, duldet. Allmählich wurde Langgaard künstlerisch wieder produktiver, während seiner Zeit in Ribe komponierte er u. a. die letzten acht Sinfonien, von denen er Nr. 9 und 10 noch selbst hören konnte. Beide wurden in einer Studioaufnahme des Dänischen Rundfunks gesendet, den Langgaard in den 40er Jahren mit Eingaben bombardierte, was ihm der Rundfunk mit einer gewissen Aufmerksamkeit dankte. Insbesondere Launy Grøndahl, der Dirigent des Rundfunksinfonieorchesters, setzte sich stark für ihn ein, und mehrere Orchestermusiker stellten im Radio Kammermusik von ihm vor. Der Rundfunk war praktisch seine einzige Möglichkeit, ein Publikum zu erreichen, weshalb er stark gefühlbetont reagierte, wenn ein Werk abgelehnt wurde, so als habe man damit jedes Mal seine gesamte künstlerische Souveränität und Eigenart desavouiert.

Neue Schöpferkraft – 1944 bis 1952

Mitte der Vierzigerjahre zeitigte die Außenseiterposition, in der Langgaard als Komponist gelandet war, unerwartete künstlerische Folgen. Bizarre, absurde und widersprüchliche Züge verleihen seiner Musik neue Dimensionen, Improvisation und Exzentrizität verstärken sich. Nach der inspirierten Sinfonie Nr. 10 „Hin Torden-Bolig“ / „Jene Donnerwohnung“ [1944–1945] ist diese Tendenz besonders in der Sinfonie Nr. 11 „Ixion“ [1944–1945] zu beobachten, die nur ein Thema hat und bei der in der nur sechs Minuten langen Komposition am Ende vier zusätzliche Tuben als eine Art ‚Antisolisten‘ mitwirken. Das Werk lässt sich als Programmamusik deuten, die vom Komponisten selbst handelt, der wie die griechische Sagengestalt Ixion damit bestraft wird, in alle Ewigkeit an ein sich drehendes Flammenrad gefesselt zu sein. Zugleich verkünden die Tuben das Jüngste Gericht, und die Welt geht mit einer absurdnen Fanfare unter. Langgaard erklärte, diese Sinfonie sei „der Gipfelpunkt aller Musik“! Jedenfalls ist die Sinfonie ein herausfordernder, autobiographischer Ausdruck der Ohnmacht, mit dem der Komponist die Grenzen des ‚Zulässigen‘ überschreitet und ohne künstlerisches Sicherheitsnetz arbeitet, und zugleich ein Beispiel dafür, dass Kunst und Leben bei Langgaard eins sind.

Auch in anderen Spätwerken geht Langgaard bis an die äußerste Grenze, wo seine Musik, die sonst so eifrig Antworten zu geben sucht, plötzlich den Sinn des Ganzen in Frage zu stellen beginnt. In der Klaviersonate „Le Béguinage“ [1948–1949] werden Schumann-Attitüden in nahezu selbstzerstörerischem, collageartigem und mehrdeutigem Stil mit ‚negativen‘ Kräften konfrontiert. Man hört hier den Überlebenskampf der romantischen Schönheit in der sinnlosen, zerrissenen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts. Dieser Stil nimmt die Avantgarde der Siebzigerjahre vorweg. Der nostalgische Komponist offenbart sich hier auf einen Schlag als moderner ‚zerrissener‘ Künstler.

Als apokalyptisch inspiriert erweist sich Langgaard erneut in dem Orgelstück „Som Lynet er Christi Genkomst“ / „Wie der Blitz ist Christi Wiederkunft“ [1948], wogenen viele der späten Werke demonstrativ ein unkompliziertes, romantisches Idyll wiederzubeleben suchen. Als Beispiel dafür kann „Upåagtede Morgenstjerner“ / „Unbeachtete Morgensterne“ [1948], einer der schönsten Streichersätze der dänischen Musik, dienen. Die Sinfonien Nr. 15 „Søstormen“ / „Seesturm“ [1949] und Nr. 16 „Syndflod af Sol“ / „Sonnensintflut“ [1950–1951] zeigen, dass Langgaard, seiner Eingebung folgend, bis zuletzt neue Wege gehen konnte. Überhaupt zeugen die Spätwerke von seiner antiakademischen und antiformalistischen Einstellung, die es ihm erlaubte, die irrationalen Blitzeingebungen zu akzeptieren.

Langgaards umfassender, mit dem Dänischen Rundfunk geführter Briefwechsel aus den Vierzigerjahren bietet Beispiele dafür, dass sich der Komponist pathetisch wichtig nahm, was aber durch seinen bizarren Humor oder Galgenhumor versöhnliche Züge annahm: „[Ich stehe] jeden Morgen um 3 Uhr [auf], herausgeputzt, mache alle Fenster von meinem Loch auf, zertrete die Ratten im Raum, gehe auf den Friedhof und zwangskomponiere bis um 6 Uhr morgens ‚große‘ Papierkorbwerke“.

DIE VON DER VORHERSEHUNG ÜBERSEHENEN

**ach komm jetzt mach hier nicht
die ewige spielverderberin
natürlich weiß ich was läuft unser
problem wird sowieso nie gewesen
sein dass wir zu dumm gewesen
wären wir werden sehr genau
gewusst haben was wir verursacht
haben werden unser problem wird
viel bizarer gewesen sein wir
werden gewusst haben dass die
katastrophe vor uns gelegen haben
wird die fakten werden auf dem
tisch ausgebreitet vor uns gelegen
haben aber wir werden daran nicht
geglaubt haben wir werden an
die zukunft nicht geglaubt haben
obwohl wir sie vor augen gehabt
haben werden**

DIE VON DER PROPHEZEIHUNG VERGESSENE

**ich hasse es wenn du in diese ich
bin der letzte mensch haltung
hineinkippst die bringt hier nämlich
gar nichts außer mir sieht dir keiner
mehr zu und mich musst du jetzt
mit deinem fatalismus hier nicht
mehr beeindrucken wir sind schon
der letzte mensch wem spielst du
hier jetzt noch was vor**

Aus Thomas Köck, *Paradies Fluten*

Rued Langgaards ANTIKRIST

Bendt Viinholt Nielsen

ANTIKRIST, Rued Langgaards einzige Oper, ist ein philosophisch-religiöses Werk über den Verfall und Untergang der westlichen Zivilisation und überhaupt eine Kritik des modernen ‚Lebensstils‘ und der modernen Mentalität. Die Oper ist eine Untergangsprophetie und eine Warnung vor Eigennutz, Hochmut und dem Verlust geistiger Werte. Ihre desillusionierte Botschaft lautet, Gesellschaft, Zivilisation und Kirche haben versagt, übrig bleibt nur noch eines, nämlich die persönliche Beziehung des einzelnen Menschen zu Gott. Langgaard will sagen, dass die Musik imstande ist, den ‚Zeitgeist‘ auszudrücken und zugleich den Weg zum Göttlichen zu weisen.

Hintergrund und Kontext

Der Antichrist ist eine biblische Gestalt, die im ersten und zweiten Brief des Johannes und auch an verschiedenen anderen Stellen im Neuen Testament erwähnt wird [vor allem in Mat. 24]. Der Antichrist ist der Feind der Christenheit, eine dämonische Verführergestalt, die Christus leugnet und sich die Welt durch Betrug unterwirft. Sein Kommen ist das sichere Zeichen für den nahenden Weltuntergang. Herkömmlicherweise erblickte man in dem siebenköpfigen Ungeheuer, das in den Untergangsvisionen der Johannesoffenbarung beschrieben wird [Offb. 13], ein Bild des Antichrist. Das Kommen des Antichrist beschäftigte als Erwartung die Gemüter namentlich in der urchristlichen Zeit und im Mittelalter. Sowohl Kaiser Nero wie Mohammed, Luther und der Papst wurden im Laufe der Geschichte von ihren Gegnern mit dem Antichrist gleichgesetzt. In der protestantischen dänischen Kirchentradition beschäftigte man sich nicht mit dem Antichrist. Langgaard fühlte sich von dem Phänomen zwar ungeheuer fasziniert, doch diese Anziehungskraft war künstlerisch, musikalisch und psychologisch bedingt. Als Anregung diente ihm u.a. P.E. Benzons dramatisches Gedicht „Antikrist“ von 1907. 1919 erschien ein ‚wissenschaftliches‘ Buch von Einar Prip, in dem der Autor nachzuweisen versucht, dass der Antichrist in der Welt zugegen ist. Das Buch war Teil der sogenannten Lebensanschauungsdebatte, die in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg in Dänemark tobte. Angesichts des Zusammenbruchs aller Werte, den man nach dem Krieg erlebte, richtete sich der Blick auf geistige Themen. Langgaards Oper, deren erste Fassung 1921–23 komponiert wurde,

war somit ein künstlerischer Beitrag zu einer aktuellen Debatte. Doch ohne die ‚neuen‘ Erfahrungen mit der Ausdruckskraft der Musik hätte Langgaard mit dem religiös und psychologisch anspruchsvollen Thema nichts anstellen können. Der von Carl Nielsen und insbesondere von dessen 4. Sinfonie, „Det Uudslukkelige“ / „Das Unauslösliche“ [1916], ausgehende Einfluss hatten dem Komponisten die Augen für neue Dimensionen der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten geöffnet. Durch sein bahnbrechendes Werk „Sfærernes Musik“ [1916–18] hatte Langgaard in seiner Sinfonie Nr. 6 [1919–20, später als ‚polemisierende‘ Parallel zu Nielsens Sinfoniettitel unter dem Titel „Det Himmelrivende“ / „Das Himmelreißende“] eine Musik geschaffen, die auf apokalyptische und kosmische Visionen verweist – Musik, die Kontraste und einen Konflikt zwischen dem ‚Konstruktiven‘ und dem ‚Destruktiven‘ birgt. Die beiden genannten Werke, die in der Musik der Oper auch beide zitiert werden, weisen auf ANTIKRIST voraus. Weitere musikalische Anregungen scheint Langgaard bei Wagner [vor allem im PARSIFAL] und bei Richard Strauss [SALOME] gefunden haben, und zuweilen findet man auch Anklänge an Schönbergs „Gurrelieder“ und Korngolds DIE TOTE STADT. Die beiden letzteren Werke dürfte Langgaard zwar kaum gehört, er könnte auf seinen Deutschland- und Österreichreisen 1920–22 allerdings durchaus die Partituren gesehen haben.

Der Oper liegt Langgaards Vorstellung zugrunde, dass die Jahrzehnte um 1900 die Blütezeit der Tonkunst gewesen seien. Die verdichtete geistige Atmosphäre dieser Epoche, die sich in der zeitgenössischen Musik widerspiegelt, birgt den Höhepunkt der menschlichen Erfahrungen aller Zeiten – und den Schlüssel zum künftigen Schicksal der Menschheit. Langgaards Musik ist stark von diesem Denken geprägt, fast alle seine Werke verhalten sich zur Zeit um die Jahrhundertwende, der Zeit seiner eigenen Kindheit, und ‚interpretieren‘ sie. Doch die künstlerische und geistige Blütezeit, die Zeit von Jugendstil und Art Nouveau, beinhaltet auch Dekadenz, Verfall, Verlust und Verdammnis. Idee und Musik der Oper sind somit zwiespältig, bergen eine werkimanente Zweideutigkeit, und zwar nicht nur aufgrund des unmittelbar erkennbaren Gegensatzes zwischen einem romantischen und einem eher modernen Stil, sondern auch aufgrund der stellenweise faszinierend verführerischen, opulenten Tonsprache. Die Oper trägt die Untertitel „Kirchenoper“ und „Szenen des Jüngsten Gerichts“. Das Wort Kirchenoper ist nicht wörtlich so zu verstehen, als habe der Komponist an eine Aufführung in einem Kirchenraum gedacht. Es handelt sich viel eher um einen anderen Ausdruck für religiöse Oper, so dass „Kirche“ im abstrakten Sinne zu verstehen ist.

Entstehung und Aufführungen

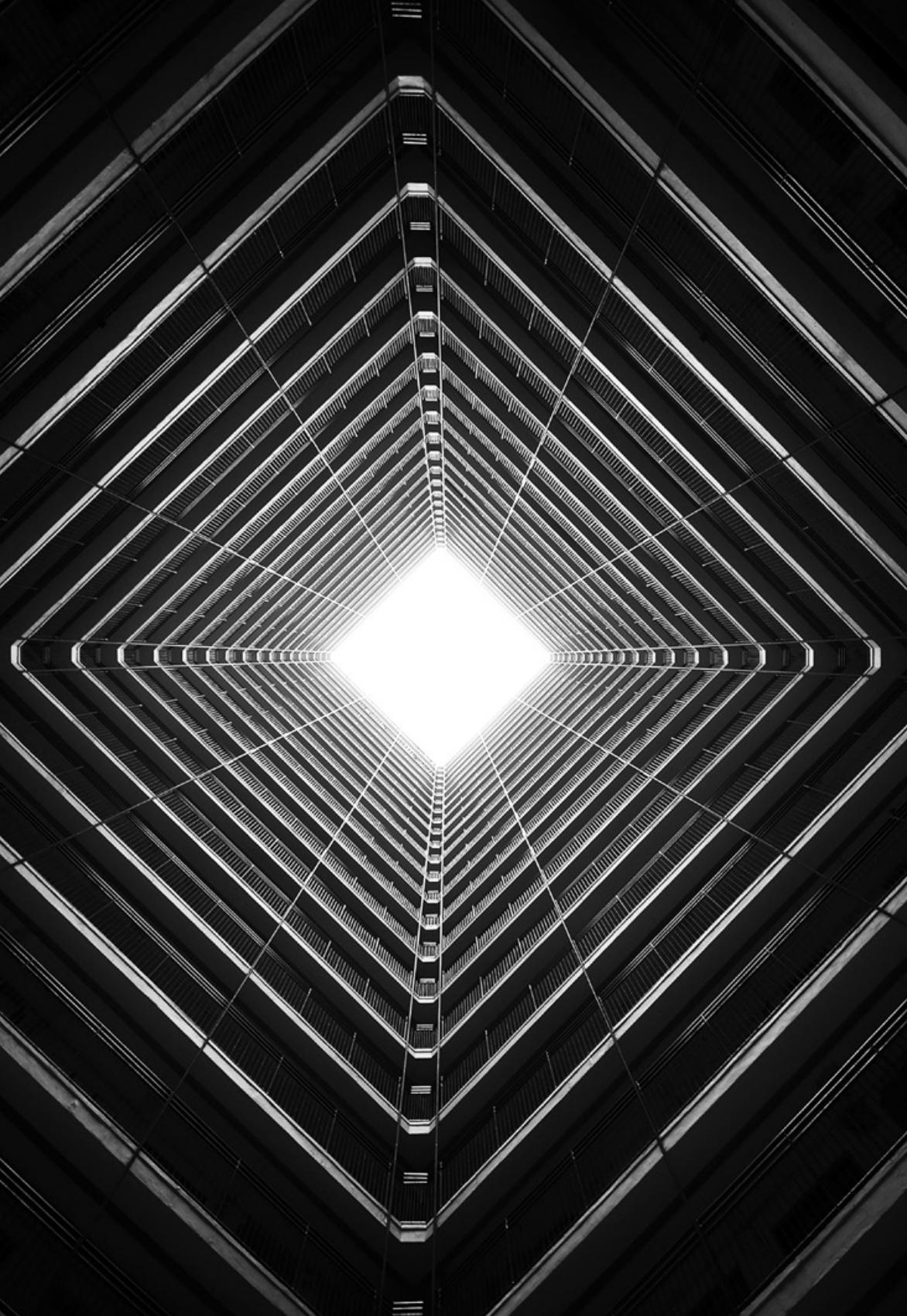
Rued Langgaard schrieb das Libretto für die Erstfassung der Oper von 1921 selbst. Die Handlung entnahm er in großen Zügen dem erwähnten, 1907 erschienen Buch „Antikrist“ von P.E. Benzon, aus dem er auch Teile des Dialogs verwendete. Anregungen empfing er auch aus dem „Hohelied Salomos“ und dem „Dommedags Bog“ [1903] des Sonderlings Ernesto Dalgas sowie aus anderen Quellen. Die erste, als „allegorische Oper in fünf Bildern“ bezeichnete Fassung wurde im Februar 1923 abgeschlossen. Die Handlung beschrieb in Form eines

Psychodramas das „Passionsdrama“ des Antichrist. Die durchgängige Person war Apollyon, der Antichrist, der letztlich zugrunde geht, den Weg frei macht für den Untergang der Welt und damit Christi Wiederkunft provoziert. Die Oper wurde beim Königlichen Theater in Kopenhagen eingereicht, aber nicht angenommen, angeblich, weil der Text nicht „operngemessen“ war. Das Vorspiel wurde allerdings 1923–27 in unterschiedlichen Konzerten gespielt.

1926–30 arbeitete Langgaard das Werk um. Er schrieb, abgesehen vom Text des 1. Bildes, im Großen und Ganzen ein neues Libretto, aus dem alle Ansätze zu einer fortschreitenden Handlung herausgenommen wurden und das sich weitgehend auf Bibelzitate stützte und davon untermauert wurde. Die Musik wurde zu einem Prolog und sechs Bildern umredigiert, wesentliche Teile der ursprünglichen Musik wurden ausgelassen, gewisse neue Teile dazukomponiert [Vorspiel zum 1. und 6. Bild, Teile des 3. und 6. Bildes]. Dieser neuen Version gab Langgaard viele Titel, u.a. „Dyret fra Afgrunden“ / „Das Tier aus dem Abgrund“, „Modkrist“ / „Gegenchrist“ und „Sidste Tider“ / „Endzeiten“ sowie selbst erfundene Wörter wie „Kremàscó“ und „Krematio“. Langgaards eigene Partiturkopie trägt den Titel „Fortabelsen [Antikrist]“ / „Verdammnis [Antichrist]“. Diesen Titel bevorzugte der Komponist möglicherweise letztlich, ganz klar ist das allerdings nicht.

Die Oper hat keine Handlung im traditionellen Sinn. Den Rahmen bildet der Prolog, in dem Luzifer den Antichrist in die Welt sendet, was von Gott akzeptiert wird, sowie das 6. Bild, in dem der Antichrist verdammt wird und untergeht. Die dazwischen liegenden Bilder beschreiben verschiedene Aspekte des Antichrist und die Konsequenzen seines Einwirkens auf die Menschheit. Es gibt keinen eigentlichen Dialog. Wenn mehrere Personen sprechen [im 1. und 5. Bild], führen sie kein Gespräch, sondern sprechen zur Seite oder aneinander vorbei, was absurde Situationen zur Folge hat. Das Libretto stellt die Phrasen und ‚Patentlösungen‘ der modernen Zivilisation aus idealistischer, religiöser Sicht ironisch-sarkastisch bloß. In der poetischen, mystischen, expressionistischen und schwer zu erfassenden Symbolsprache des Textes zählen anscheinend eher der Klang und ‚Wert‘ der einzelnen Wörter als Sätze oder längere Sinnzusammenhänge. Langgaard hat im Libretto eine Reihe allgemeingültiger Symbole angegeben, die die Bühne prägen sollen – Kugel, Widderhorn, entlaubter Baum usw. Er verweist auf Albrecht Dürers [1471–1528] berühmten Kupferstich „Melencolia I“ und auf die Antichrist-Fresken des Renaissancemalers Luca Signorelli [1450–1523] im Dom zu Orvieto. Die Bezüge tragen zur ‚Zeitlosigkeit‘ der Oper bei, während die überall in den Regieanweisungen vorkommenden Gasflammen für Langgaard das grundlegende Symbol der Zeit um 1900 darstellten. Die Gaslaternen waren die normale Straßenbeleuchtung, in ihrem Flackern erblickte der Komponist ein Symbol des Fegefeuers und der Seelen der Verdammten!

Auch diese neue Fassung wurde beim Königlichen Theater eingereicht, doch auch diesmal nicht angenommen, erneut wegen des Textes. Langgaard drängte den Dänischen Rundfunk dazu, das Werk in einer Konzertfassung aufzuführen; 1940 gelang zumindest die Uraufführung des 5. und 6. Bildes der Oper sowie des Konzertschlusses. Das gesamte Werk wurde vom Dänischen Rundfunk unter der Leitung von Michael Schønwandt in einer Studioaufnahme eingespielt und 1980 herausgegeben.



Die Schönheit und Grausamkeit des Figurativen

**Ersan Monntag im Gespräch mit Lars Gebhardt und
Carolin Müller-Dohle**

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Rued Langgaards ANTIKRIST ist ein Werk der turbulenten 1920er Jahre. Wir stehen am Anfang der 2020er Jahre – und es werden gern Vergleiche gezogen. Siehst Du Parallelen?

Ersan Monntag

Das Libretto der Oper spiegelt natürlich seine Zeit: Ich lese darin eine Parabel auf das Erstarken des Faschismus in Europa. Man kann den Pakt zwischen Luzifer und Gott, der am Beginn der Oper steht und zur Offenbarung des Antichristen in mehrfacher Gestalt führt, als eine Art Hitler-Stalin-Pakt deuten. Ich glaube, die Zuschauer*innen werden da ihre ganz eigenen Assoziationen haben. Und dann gibt es Figuren wie „Der Mund, der große Worte spricht“: das evoziert Bilder von Populisten damals, aber eben auch heute. Man spricht ja gern von der Wiederholung der Geschichte alle hundert Jahre – und in der Tat sehen wir viele Parallelen. Die in den letzten Jahren sich verschärfende Klimadebatte spiegelt sich für mich im Apokalyptisch-Endzeitlichen der Oper. In unserem Fall kommt hinzu, dass die Proben zur ursprünglich geplanten Premiere von der Corona-Pandemie unterbrochen wurden. Als wir im Frühjahr 2020 die Arbeit an der Produktion einstellen mussten, herrschte durchaus Endzeitstimmung. Und bis heute hat sich daran nicht viel geändert, jetzt, da wir die Oper fast zwei Jahre später endlich zur Premiere bringen. Ja, wir leben in einer Zeit, in der Apokalypsen Konjunktur haben. Ich würde sogar fast sagen, dass die Pandemie ANTIKRIST als Stoff noch relevanter gemacht hat: Die Spaltung der Gesellschaft, die Aggression und die Verhärtung des Diskurses ... all das bringen die Oper und die Inszenierung sehr gut auf den Punkt.

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Du hast Dich selbst einmal eher als Bühnenbildner denn als Regisseur bezeichnet. Deine Bildwelten sind sehr ausdrucksstark und wirken oft wie aus einem Guss. Wie lässt Du Dich dazu inspirieren?

Ersan Mondtag

Das ist von Werk zu Werk unterschiedlich. In der Oper höre ich zunächst die Musik und versuche, sie innerlich zu visualisieren. Natürlich studiere ich auch das Libretto genau und beschäftige mich mit dem Text, begebe mich auf die Suche nach Grundthemen und Handlungssträngen. Es gibt immer werkimanente Anhaltspunkte für die Bilder – ich fasse die Inspirationen aber meistens sehr weit. Dazu gesellen sich bestimmte Figuren und Assoziationen. Am Ende entscheide ich mich meistens für einen Entwurf, der in einer gewissen Diskrepanz zum Inhalt steht, so dass es keine klare, eineindeutige Bebildderung des Werkes ist, sondern ferne Welten darin aufscheinen. Dadurch entsteht eine inspirierende Reibung zwischen dem Werk und seiner Inszenierung.

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Wie hast Du Dich der Oper ANTIKRIST genähert? Das ist ja nun ein merkwürdiges, weitestgehend unbekanntes Werk mit einem Libretto, das zwar starke Grundsituationen bietet, aber wenig Konkretion zulässt.

Ersan Mondtag

Das Libretto ist übersättigt von Metaphern, Bildern und Anspielungen. Es inspiriert, aber es ist schwierig, den Text wirklich als formgebende Sinneinheit zu inszenieren. Langgaards zum Teil sehr konkrete szenische Vorstellungen lassen sich auf der Bühne nicht direkt umsetzen. Ich ignoriere das Libretto deshalb ein Stück weit und konzentriere mich auf die Übertragung der Musik vom Orchestergraben auf die Bühne. Ich möchte der facettenreichen, überraschend süffigen Partitur genug Raum geben, um entdeckt zu werden. Da gut ein Drittel der Oper rein orchestrale Musik ist, möchten wir außerdem viel Bewegung hineinbringen. Deshalb arbeite ich mit dem Choreografen Rob Fordeyn und einem Ensemble von Tänzer*innen – gemeinsam entwickeln wir eine Bild- und Bewegungssprache, die Langgaards Musik spiegeln kann.

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Deine Ausstattungen sind oft sehr expressiv oder expressionistisch. Nun handelt es sich bei ANTIKRIST um eine Oper der 1920er Jahre, der Zeit des Expressionismus. Welche inhaltlichen Schlüsse ziebst Du aus der oratorienhaften Handlung, der ausdrucksstarken Musik und dem apokalyptischen Setting?

Ersan Mondtag

Das Expressionistisch-Überzeichnete steckt natürlich im Thema und in der Musik: Orgel, Glocken, Bläserchoräle und Fugen tönen endzeitlich, aber auch hoffnungsvoll. Die wenige Handlung, die es gibt, findet eigentlich nur in Regieanweisungen statt: Der Antichrist kommt auf die Welt und am Ende wird er von einem Engel mit einem Blitz wieder von der Erde verbannt. Am Schluss wird die Erlösung besungen. Ich habe versucht, diese parabelhafte Handlung in einen Kontext zu überführen, der das Spiel herauskehrt. Dabei gehe ich von einer Simulation aus: Es ist keine echte, reale Welt, die wir sehen – und auch kein echter Antichrist. Ich möchte den Mechanismus der Manipulation erzählen, der im Pakt zwischen Luzifer und Gottes Stimme zu Beginn der Oper seinen Ausgang nimmt. Anfangs benutzt Luzifer Gott für seine Pläne, wer dann aber am Ende die Oberhand gewinnt, zeigt sich im Verlauf des Abends.

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Langgaards Musik zeichnet den Verfall der westlichen Zivilisation nach, arbeitet jedoch nicht mit einer einfachen Gegenüberstellung von Gut und Böse.

Ersan Monntag

Auch die verschiedenen Antichrist-Verkörperungen unterscheiden sich in ihrer musikalischen Charakterisierung kaum von der Welt, in die sie treten. Meine Lesart stützt sich somit auch nicht auf ein dualistisches Denken zwischen Gut und Böse. Der anfängliche Pakt zwischen Gott und Luzifer ist für mich vielmehr ein Plan, diese Antichrist-Verkörperungen in die Welt zu bringen, nur um sie dann am Ende eindrucksvoll verbannen und dadurch wieder Kontrolle über die Gesellschaft erlangen zu können. Deshalb sind Gottes Stimme und Luzifer fast austauschbar, sie bilden bei uns zunächst eine visuelle Einheit. Die Bedrohung der Menschheit durch den Antichrist ist also nur ein Mittel zur Unterwerfung und Zementierung der Macht.

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Korrelieren die oratorienhafte Handlung, die ausdrucksstarke Musik und das apokalyptische Setting auf besondere Weise mit deiner Fantasie?

Ersan Monntag

Ich verstehe grundsätzlich nicht, warum man im Theater und vor allem in der Oper mit Naturalismus hantieren möchte. Die Oper ist eine hochartifizielle, künstliche Form. Natürlichkeit ist schon allein aufgrund der technischen Situation des Singens nicht möglich. Wenn ich in die Oper gehe oder ins Theater, da möchte ich meines Alltags beraubt und nicht mit seiner Tristesse und Stumpfheit konfrontiert werden. Seit mehreren Jahren beschäftige ich mich mit dem Expressionismus, der mich ästhetisch sehr interessiert. Das bedeutet aber nicht, dass ich mein Leben lang expressionistische Bühnenbilder entwerfen werde – ich sehe es vielmehr als temporäre Phase und bewege mich derzeit auch schon in anderen Bildwelten.

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Du hast Dich für einen Raum entschieden, der von Christopher Nolans Spielfilm „Inception“ inspiriert ist. Warum passt er so gut zu Deiner Lesart der Oper?

Ersan Monntag

In diesem Film können Welten im Traum konstruiert werden, um den Menschen eine alternative Realität vorzugaukeln – die Realität mischt sich mit einer fiktiven Welt. In unserem Raum für ANTIKRIST krümmt sich die Stadtsilhouette perspektivisch, ein Taxi fällt vom Himmel, eine übergroße Gottesgestalt wird sichtbar. Dazu haben wir mit den Bühnenplastikern des Hauses eine übergroße Skulptur von Jonas Grundner-Culemann, der die Stimme Gottes verkörpert, gebaut. Die dadurch entstehende Diskrepanz zwischen Natürlichkeit auf der Bühne und der Künstlichkeit der Abbildung fasziniert mich sehr, damit habe ich in meinen letzten Arbeiten häufig gespielt. Außerdem hat Gott bei uns eine Vulva. Ich wollte der in der im Christentum männlich geprägten Figur Gottes etwas Genderfluides entgegensetzen. Es ist ein Simulationsraum, der aber für die Figuren, die sich darin bewegen, Realität bedeutet – eine spätkapitalistische Großstadtszenerie,

in der die Welt zusammenbricht. Und es gibt Höllengestalten und Horrorfiguren, mit Hörnern, fleischig und blutig.

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Du sprichst von den verschiedenen Verkörperungen des Antichrist wie „Der Hass“, „Die Lüge“, „Der Mund, der große Worte spricht“.

Ersan Mondtag

In Langgaards Oper gibt es kein klares Konzept des Antichrist, weshalb ich diese Allegorien auch nicht als sichtbare Einheit präsentieren wollte. In der Gestaltung der Kostüme sind wir mit unserer Fantasie deshalb sehr stark auf ihre Namen und Begriffe eingegangen. „Der Mund der große Worte spricht“ hat bei uns tatsächlich einen ganz großen Mund. Wir wollten uns hier ganz bewusst in die Grausamkeit des Figurativen begeben, die schönsten horrorartigen Wesen erfinden und mit ihrer Figurensymbolik spielen.

Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle

Das Bühnenbild und die Kostüme sind aufwändig bemalt und extra für die Inszenierung hergestellt worden. Welche Rolle spielt Handwerk für Dich?

Ersan Mondtag

Ich denke Theater immer von den Werkstätten aus. Denn hier gibt es noch Berufe, die außerhalb des Theaters verschwinden, wie z.B. die Schuhmacherei oder Hutmacherei. Hier arbeiten Menschen mit unglaublichen handwerklichen Fertigkeiten und Expertisen. Der oder die Kostümbildner*in muss aus meiner Sicht fähig sein, damit umzugehen: Entwürfe zu liefern, die von den Werkstätten umgesetzt werden. Anzüge im Laden zu kaufen ist kein Kostümbild. Für mich würde sich das wie Betrug anfühlen. Deshalb versuche ich, die Werkstätten intensiv mit einzubeziehen, denn Theater oder Oper bildet im Prozess eine gesamte Einheit. Es ist längst nicht nur das, was man sich als Regisseur ausdenkt oder was auf der Bühne gespielt wird – es ist ein großer Betrieb mit mehreren hundert Mitarbeitern*innen, die zusammenwirken, um am Ende ein Bühnenerlebnis hervorzubringen.

Der Gott der Stadt

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirrn.

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
Die großen Städte kneien um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Straßen laut.
Der Schlote Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

Das Wetter schwält in seinen Augenbrauen.
Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
Und frisst sie auf, bis spät der Morgen tagt.



H
O
T
E
L

A painting depicting a city street at night. In the foreground, a dark trash can sits on a sidewalk. To the right, a car is parked, its side featuring a large, illuminated sign that reads "SWE" in bold letters, with "e SUV X3" visible below it. The background is filled with warm, glowing lights from buildings, creating a hazy, atmospheric scene.

SWE
e SUV X3



DARE!

BAR















TEL





Ahnenbrühe

Tödlich der Menschheit ihre zu rasche Vermehrung
Jede zweite Geburt ein Tod zu wenig Mord ein Geschenk
Jeder Vulkan eine Hoffnung Lob den Taifunen
Nicht Jesus Herodes kannte die Wege der Welt
Die Massaker sind Investitionen in die Zukunft
Gott ist kein Mann keine Frau ist ein Virus
Krankheit die dich gewöhnt an die Demut
Des Fleisches unter dem Boden

Im Keuchen der Bronchien

Die Stimme des Jüngsten Gerichts

Im SPIEGEL Berichte

Über die weltweit wachsende Schwierigkeit
Bei der Entsorgung unsrer versickernden Reste
BLUMENDÜNGER genannt im Gedicht der Romantik
Die Toten stillten die Enkel bei Mondschein
Und von der Sonne ging keine Gefahr aus
AHNENBRÜHE von heutigen Totengräbern
Verseucht mit Medikamenten verpestet von Fortschritt
Verwüsten wir tot UNSERE Umwelt UMWELT
Was für ein Wort WIR SIND DIE STRAHLENDE MITTE
Wie anders lebt man wissend dass man ein Gift ist
Lebt man anders Braucht der Mensch den Menschen
TOD DEN ENKELN Besser wir kehrten die Zeit um
Unser Besitzstand der Tod und keine Geburt mehr





Die mythische Figur des Antichrist gestern und heute

Johannes Fried

Der historische Hintergrund von Rued Langgaards Oper ANTIKRIST

Eine Oper über den Antichrist? Violinen, Gesang, volle Töne, hinreißende Verse über den Widerchrist? Ist das noch zeitgemäß? Seit bald zwei Jahrtausenden geistert dieses satanische Wesen durch die christliche Welt. Theologen, Künstler, Komponisten, Dichter, Historiker schlägt er in seinen Bann, weckt bald Grauen und Angst, bald heimliche Zustimmung, zeitigt auf jeden Fall verheerende Folgen, sobald er zu wüten beginnt. Da wird nicht nur seiner gedacht, da werden sein Tun, seine Ziele, seine Heimtücke öffentlich gemacht und für gefährdete Seelen zur Nachahmung aufbereitet.

Zumal seine Heimtücke kommt dabei voll zur Geltung. Sie bedroht Seelenheil und Erlösung, weckt Angsträume. Der Ursprung dieses unheimlichen Wesens verbirgt sich in wenigen Sätzen. Sie verraten nicht allzu viel, führen aber Gefahr verheiße Bilder mit sich und kaum sachliche Informationen; sie warnen in allgemeinsten Tönen die einst kleine Christengemeinde, wollen geheime Zeichen des Widerchrist öffentlich machen, um die Gläubigen aufzurütteln. Jede Bekanntgabe des Bösen aber gleicht einem Verrat seiner Geheimnisse und lockt mit böser Versuchung.

Die Zeugnisse setzen mit dem pseudopaulinischen zweiten Thessalonicherbrief 2,3–12 ein [vor dem Jahr 70], den erst die Bibelkritik dem Apostel absprach: Der Wiederkehr Christi zum Endgericht gehe der Abfall voraus und offenbare sich der Mensch der Sünde, so dass er sich setzt in den Tempel Gottes und vorgibt, er sei Gott. Die Theologen erkannten in diesem Hochstapler den Antichrist, der zur Ankunft drängte. Dann folgt der erste Johannesbrief 2,18: „Der Widerchrist kommt und nun sind schon viele Wiederchristen gekommen“, dazu V. 22: „Antichrist ist, wer den Vater und den Sohn leugnet“. Offenbar gefährdeten Divergenzen unter den Verehrern des Jesus von Nazareth die Eintracht der Gemeinden.

Besonders bedrohlich klang [noch ohne Namensnennung] das Evangelium des Matthäus mit der sogenannten „Kleinen Apokalypse“ [Kap. 24]. Sie warnt vor

einem falschen Propheten, der sich für Christus ausgebe, dessen Kommen Gräuel der Verwüstung ankündige und heraufführe. Wann aber wäre es soweit, wie und wem offenbare sich die Lüge? Die Gläubigen sahen sich mancher Irreführung und trüben Falschmeldungen ausgesetzt. Er kommt, kommt ..., kommt ... nun schon bald zweitausend Jahre. Wie könnte man sich vor solcher Macht schützen? Noch war es nicht soweit, noch wurde nur gewarnt, irgendwie wurde der Untergang aufgehalten. Auch das, das Aufhalten, gehört seit je zur Antichrist-Lehre. Man sollte wachsam sein, durfte sich fürs Erste aber beruhigen.

Wer indessen war der „Aufhalter“, der „Katechon“, wie er griechisch hieß, der die Gerechten schützte? Früh glaubte man, es sei das Römische Reich, das später christliche Imperium, in dem zuvor der Autor der Johannes-Apokalypse den Antichrist erkannt zu haben meinte. Auch dieser „Aufhalter“-Glaube vererbte sich von den frühen Christen zum Kaisertum des Mittelalters und zu jenem der Neuzeit bis hin zu dessen Untergang im Jahr 1806 und weiter zu mancherlei späteren „Reichs“-Proklamationen.

Furchtbare Schreckensbilder, dämonische Untergangszeichen weckten gemäß dieser Apokalypse bald unendliches Grauen, namenlose Angst. Da steigt aus dem Meer das Tier mit zehn Hörnern und sieben Häuptern, auf jedem Horn zehn Kronen und auf jedem Haupt lästerliche Namen. Sein Maul frevelt gegen Gott und die Heiligen; die große Hure Babylon, Inbegriff aller Laster, reitet auf ihm. Ein zweites Tier entsteigt der Erde. Es empfängt die Macht des ersten Tieres. Arm und Reich, die Mächtigen der Erde beten es an. Sie alle tragen das Malzeichen des Tieres auf der Stirne oder der Hand, sein Gefolge herrscht auf Erden: Niemand kann kaufen oder verkaufen, er trage denn das Malzeichen oder die Zahl des Tieres: 666. Nur die Gerechten sind verschont. Wir verstehen: Gefolgschaft und Diskriminierung als Mittel antichristlicher Gewaltherrschaft mit Wirkung bis in unsere Gegenwart.

Zeitliche Fristen schenkten Hoffnung, dann vernichte eine Feuersintflut die Welt. Die Zeiten folgten den Psalmen und dem Talmud. Erst winkten sechstausend Jahre nach der Schöpfung, bald nur tausend Jahre nach Christi Geburt, bald ebenso viele nach seinem Tod. Solches Kalkül drängte viele Exegeten zu Prognosen für das widerchristliche Auftreten; ihm ginge ein tausendjähriges Friedensreich voraus. Doch immerzu schien die prophezeite Frist verstrichen; immer aufs neue das „Jetzt, jetzt ist es soweit!“.

Die Zahlenspiele ließen das verhüllte Ende zeitlich fixieren; doch der Weltuntergang und die Wiederkehr Christi zum Endgericht durften nicht berechnet werden; ihre Kenntnis war dem „Vater“ vorbehalten. So wandte man sich dem Widerchrist zu. Sein Auftreten verdeckte kein Berechnungsverbot. Evangelikale Christen denken noch heute in diese Richtung. „Eintausend Jahre“ zur Vorbereitung auf das Ende, ein „tausendjähriges Friedensreich“ zur Bewährung vor dem Antichrist: Das Zahlenspiel fand zumal in Deutschland folgsame Gläubige und Nachahmung.

Pünktlich zur Jahrtausendwende trat aus der Feder des Abtes Adso von Montier-en-Der die Lebensbeschreibung des Antichrist von seiner Empfängnis

bis zu seinem Untergang ans Licht; sie wurde in den Folgezeiten geradezu kanonisch. Die Wirkung setzte umgehend ein; auch sie hält bis heute an. Der Tegernseer „Ludus de Antichristo“ inszenierte im 12. Jahrhundert erstmals die Geschichte des Widerchrist als aufklärendes Spiel, das in der Kirche, auf den Stufen zum Altarraum zur Aufführung gelangte. Viele Autoren folgten.

Nur wenige Beispiele seien hervorgehoben: Rued Langgaards oratorienhafte Oper ANTIKRIST, die „Kirchenoper“ mit ihren „Szenen des Jüngsten Gerichts“ [1923/1930], steht heute auf dem Programm. Sie folgt variationsoffen jener alten Tradition; die Teilung Schleswigs, die Inflation in Deutschland, die Weltwirtschaftskrise sorgten damals auch in Dänemark für spannungsreiche Unruhe: Streit aller gegen alle und Verdammnis. Anders, doch aus demselben Jahrzehnt: die zugleich hoffnungsvolle und desillusionierende Oper des in Auschwitz ins Gas gestoßenen Viktor Ullmann DER STURZ DES ANTICHRIST, deren Libretto der Anthroposoph Albert Steffen verfasst hatte: Ich kann eure Gedanken lesen, ruft der „Regent/Antichrist“ den Menschen zu, so als nähme er Hirnforschung von heute und künstliche Intelligenz vorweg [1935; Uraufführung 1995; zur Zeit im Opernhaus Leipzig].

Das Kino durfte sich einen solchen Stoff keinesfalls entgehen lassen. Roman Polański's papstkritisches Dämonenspiel „Rosemaries Baby“ [1968] – ich halte es in meiner Haut nicht mehr aus – schüttete dämonische Schauer über sein Publikum; Lars von Triers melodramatischer Psychoschocker „Antichrist“ [2009] ließ wilde Geräusche und das dämonische Chaos wüten. Die apokalyptischen Bilder der frühen Christenzeit beschworen immer erneut aufwühlende Schreckensszenen, jagten Angst ein oder entzündeten Widerstandskräfte.

Verheerend waren die Folgen von Adso's Schrift. Sie entstand geradezu als Auftakt schlimmster Judenpogrome. Als nur wenige Jahre nach der Jahrtausendwende Muslime, denen der „Gegenmessias“ [al-dağgal] durchaus eine vertraute Figur war, das für die Christen, nicht für die Muslime Heilige Grab in Jerusalem zerstörten, war der Schuldige alsbald gefunden; der Antichrist nämlich und seine Helfer: die Juden. Die Rache der Christen fiel entsetzlich aus. Sie gipfelte in Rom in dem ersten Pogrom, dem bis heute viele folgen sollten.

Der Abt Joachim von Fiore, der im Jahr 1204 starb, hüllte seine Berechnungen des prophezeiten Endes in ein spiritualistisches Milieu. Für das Jahr 1260 hatte er den Anbruch des dritten und letzten Weltstatus verheißen, das Zeitalter des Heiligen Geistes. Unmittelbar zuvor werde sich der Antichrist enthüllen und sein Schreckensregiment aufrichten. Eifrige Franziskanermönche identifizierten den Bösen umgehend mit dem Kaiser Friedrich II.; der starb freilich zehn Jahre zu früh. Das Warten dauerte an.

Doch immerhin: Nach dem Antichrist sollte der dritte Status beginnen, das dritte Reich. Es werde, so Joachim, ein ewiges sein. Auf solche Vatizinen flogen die Deutschen nach dem verlorenen Weltkrieg, aufpeitschende Reden heizten ihnen ein. Der rassistische Autor Moeller van den Bruck brachte den Wahn auf

eine knappe Formel: Er predigte vom „Dritten Reich“ [1923] und schwelgte zehn Jahre später in einem „ewigen Reich“. Der Antichrist sah seine Zeit gekommen.

Juden als Trabanten des Antichrist: Das wurde seit dem 11. Jahrhundert zum Etikett der Opfer. So zeigt ihn in unserer Berliner Nachbarschaft etwa das berühmte Frankfurter Kirchenfenster aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Da thront der Untergangsherold inmitten seiner dämonischen Begleiter, seine Gefolgsleute, darunter auch Juden, zu seinen Füßen, sie alle mit dem Zeichen des Antichrist auf der Stirn.

Manche Kenner der Langgaardschen Oper werden sich bald freudig, bald ärgerlich an ihren Religionsunterricht erinnert fühlen und an die Stunde mit dem bösen, ketzerischen, mitten in den Türkenkriegen ausgestoßenen Urteil des katholischen Mönchs und Wittenberger Professors: Rom sei schlimmer als die Türken. Das schrieb er schon 1518 [WA 1, Briefe 1, Nr. 122]. Luther bediente sich ungeschminkt antichristlicher Symbole und ihrer Sprache.

Bald klang es überdeutlich: Der Antichrist habe sich im Papsttum enthüllt. Der Papst sei recht eigentlich der Antichrist, den die Welt erwartet, so sehr passt hierzu all sein Leben, Tun, Reden, Beschlüsse. „Ich habe inzwischen keinerlei Zweifel mehr, dass der Papst selbst jener Antichrist ist, mit dem die Welt schon lange rechnen muss“ [WA 2, Briefe 2, Nr. 257]. Und so ging es fort. Auch Luther erwartete einen nahe bevorstehenden Weltuntergang. Die Beschuldigungen gegen den Papst und gegen Rom mehrten sich immerzu und kannten kein Ende. Die Angegriffenen kehrten den Spieß bald um und erklärten Luther und sein Gefolge zu Antichristen. Die Welt wimmelte, so musste es den Zeitgenossen erscheinen, von Antichristen.

Wir können hier nicht die ganze Geschichte vom Antichrist und seines erwarteten Hervortretens Revue passieren lassen. Wenige Hinweise müssen genügen. Erschien der Unhold, so zeigte er sich keineswegs stets als individueller Dämon; ein Nero, ein Papst, ein Präsident konnten in der Tat als Antichrist gelten. Vorzeichen in der Natur und gesellschaftliches Chaos kündigen ihn an, um sich greifende Gewaltphantasien und Psychosen begleiten ihn. Umweltkatastrophen, Horrorszenarien, blutige Kriege, sexuelle Entartungen im Volk, nicht zuletzt das Anschwellen von Bosheit, Lüge und Hass unter den Menschen verweisen auf seine Gegenwart, selbst wenn man seiner noch gar nicht ansichtig geworden war. Alles schürt Angst.

Maßgeblich waren neutestamentlich fundierte, exegetisch verschärzte Glaubenswelten, die für die Gläubigen sich zu realisieren drohten. Der Widerchrist ist kein Gesalbter, kein Heiland, kein Friedensstifter, auch wenn er sich dafür ausgibt und sich gerne deren Gewand überwirft. Er will verführen, verfolgen, vernichten. Sein Ziel ist der Weltuntergang, um in der Hölle über die Verblendeten und Verführten zu herrschen.

Die europäische Aufklärungszeit hat die mythenoffenen Glaubenswelten eingedämmt. Der Antichrist sank in die Tiefe. Aber nicht ganz. Ein seriöser Philosoph

**Die Zukunft ist
unvermeidlich,
präzise;
aber es mag sein,
dass sie nicht
zustande kommt.
Gott lauert
in den Intervallen.**

entdeckte ihn wieder und machte ihn in unseliger Weise populär: Friedrich Nietzsche. Er verfluchte am Ende seines Wirkens Kirche und Christentum. „Der Antichrist“ nannte er seine Kampfschrift, in der er selbst, der Pfarrerssohn, geradezu als Antichrist auftrat: „Man ist nicht Philolog und Arzt, ohne nicht zugleich auch Antichrist zu sein.“

In dieser Haltung ließ sich der Philologe Nietzsche zu dem wohl schärfsten Angriff gegen das Christentum hinreißen: „Ich heiße das Christentum den einen großen Fluch, die eine große innerlichste Verdorbenheit, den einen großen Instinkt der Rache ... ich heiße es den einen unsterblichen Schandfleck der Menschheit“. So hieß es am Ende der Schrift, geradezu als deren Resümee. Nietzsche verlangte die Umwertung aller Werte! „Es ist unanständig, heute Christ zu sein“.

Hier war eine Kehrtwende vollzogen, die sich im kommenden Jahrhundert voll auswirken sollte. Der Antichrist erschien nun nicht als Schreckengestalt, er trat als Retter vor der lebensfeindlichen Religion hervor, der das pralle Leben predigte und schützte. Er rechtfertigte das Verbotene und den Willen zur Macht. Er verdammte die trügerische Christenheit. Ob Langgaard Nietzsches Vermächtnis kannte und dagegen andichtete und seine Oper komponierte? Jedenfalls endete sein Libretto mit einer klaren Absage an alles Kirchenfeindliche.

Dergleichen Sprache tönt nicht zuletzt in unserer Zeit. „Die Protokolle der Weisen von Zion“, 1903 erstmals in Russland erschienen, schickten plagiatreich kurz vor und nach dem Ersten Weltkrieg die diabolische Botschaft einer jüdischen Weltverschwörung in die Welt. Sergei Nilus verbreitete in seiner Schrift „Das Große im Kleinen oder die Ankunft des Antichrist und die herannahende Herrschaft des Teufels“ die maßgebliche Edition [1905]. „Der kommende Antichrist ist nahe“ [so im Titel von 1911]. Geglaubt haben es viele, nicht nur in Russland oder Frankreich, wo die Schrift vielleicht entstanden war, sondern weithin. Henry Ford publizierte 1920/22 eine englische Version, die auch Dänemark erreichte. Langgaard könnte um das Pamphlet gewusst haben. Zumal in Deutschland entfaltete es eine entsetzliche Wirkung; 1919 war es hier erstmals erschienen. Hitler betrachtete es trotz einsetzender Kritik als echt. Der Antichrist schlich sich in die deutsche Politik.

Der Untergang schien fern gerückt, war aber nicht vergessen. „Verfinsterung, Erde- und Blutgeschmack. / Knäuel. Gemetzel weit ... / ... Wann erscheinst du, ewiger Tag? / Oder hat es noch Zeit? / Wann ertönst du, schallendes Horn, / Schrei du der Meerflut schwer? / Aus Dickicht, Moorgrund, Grab und Dorn / Rufend die Schläfer her?“ So dichtete, die Posaunen des Jüngsten Tages mit der Kriegstrompete blasend, der junge Johannes R. Becher zu Beginn des großen Völkermordens. Antwort wusste er keine. Solche Töne aber erneuerten die Antichristrede.

Besonders unter theologisch ungeschultem Volk begegnete noch lange die Schreckgestalt des Widerchrist. So erinnerte Hans Carossa 1938 an ein blutrotes Nordlicht über ganz Europa, das im bayerischen Landvolk, unter dem der Dichter als Arzt tätig war, Sorgen und Angst weckte. Es galt als Schreckenzeichen,

das Schlimmstes ankündigte – damals, als die Blutfahnen in Deutschland, im gesamten „Dritten Reich“, und bald in ganz Europa geschwungen wurden. Der Himmel schien zu warnen und ließ den wachen Beobachter Carossa das Reich des Antichrist befürchten. „Gräuel der Verwüstung“.

Umso dringlicher wurde die Wirksamkeit des Katechon. Niemand geringeres als der große Jurist, Verteidiger der „Nürnberger Gesetze“ und gläubige Katholik Carl Schmitt grübelte über ihn und erkannte – wieder einmal – das „Reich“ als „Aufhalter“ des Antichrist. Immer wieder im Laufe der Jahrhunderte sei dieser Katechon tätig geworden, sonst gäbe es uns nicht mehr. Das „Reich“! Das Reich! Doch welches?

Unsere eigene Gegenwart steckt voller Antichristlichem. Nicht nur als Fiktion. Die Belege sind weitgestreut. Der Strafverteidiger Ferdinand von Schirach schilderte den Fall eines schizophrenen Straftäters, der Menschen und Tiere als Zahlen sah. Ein Schaf stach er mit achtzehn Messerstichen ab. „Ich habe Angst vor der Achtzehn. Es ist der Teufel. Dreimal die sechs. Verstehst du? ... Die Achtzehn, der Antichrist“. Pathologische Anwendungen artikulieren sich gerne als Antichristnähe und Untergangssangst. Wer aber hält sie auf?

Die Popmusik griff solche Horrorvisionen auf. Die Heavy-Metal-Band Iron Maiden schleuderte „The Number of the Beast“ unter ihr Publikum; die Lyrics hatte Steve Harris verfasst. Ein „Nightmare“, erstmals 1982, zuletzt 2005 aufgelegt. Sie vertieften sich in die Zahl des Tieres: „its number is Six hundred and sixty six“. Dann: „In the night, the fires burning bright, / The ritual has begun, Satan's work is done. / 666 The number of the beast“. Und am Ende: „I'm coming back, I will return, / And I'll possess your body and I'll make you burn. / I have the fire, I have the force. / I have the power to make my evil take it's course“. Diabolische Beschwörung von Endzeit und Untergang, Angst schürend und gesteigert durch das Zahlenbild des Antichrist.

Nur wenige Jahre früher beschwore der 40. Präsident der USA immer wieder Armageddon, den apokalyptischen Ort der Entscheidungsschlacht zwischen Gut und Böse [Offb. 16,16], und rief zum Kreuzzug gegen das Reich des Bösen auf. Dieser Präsident, der ehemalige Hollywood-Schauspieler Ronald Reagan, war nur ein Exponent jener 42% der US-Amerikaner [sogar 69% der ‚conservative Protestants‘], die nach einer Umfrage von 1996 an eine letzte Schlacht zwischen dem wiedergekehrten Jesus und dem Antichrist an jenem Ort glaubten. Christlich-fundamentalistische Seminare und Bibelschulen verbreiten diesen Glauben.

Viele glaubten in den Rauch- und Staubwolken, die am 11. September 2001 vom einstürzenden World Trade Center aufstiegen, leibhaftig den Antichrist zu erblicken. Das Internet verbreitete entsprechende Fotos. Reagans dritter Nachfolger holte, wie er hoffte, zum Vernichtungsschlag gegen das Böse aus und säte doch nur „Gräuel der Verwüstung“.

Nicht vergessen war und ist das Vorbild Luthers, die Gegner nämlich und die Ungeliebten als Antichristen zu diffamieren. So erschienen etwa, wiederum

im Internet, Donald Trump als Antichrist oder der „False Prophet“ Pope Franciscus Advancing Antichrist – by the Wilde Voice, ein Blog, der sich mit antichristlichen Pamphleten abgibt. Kurios und erschreckend zugleich fragte ein Grenzwissenschaftler: Ist Bitcoin ein Geschenk Gottes an die Menschheit zur Abwehr der prophezeiten Weltherrschaft des Antichrist? Es seien ernstgemeinte Gedanken, behauptet er im Netz. Die Gefolgschaft des Widerchrist formiert sich eben jetzt, so mag es scheinen.

Nahezu verstummt ist der Klang der Hoffnung auf ein Ende von Trübsal und Wirrnis. Immerhin beschwören auch heute noch viele Armageddon, den Ort der letzten Schlacht Christi gegen den Antichrist. Der Kampfruf sollte trösten, sollte neue Hoffnung schöpfen lassen, heute im Zeitalter der großen Klimakatastrophe: der Schlachtort als Inbegriff, als Symbol der Zuversicht. Keine „Gräuel der Verwüstung“? Da bleibt den Furchtsamen nur der Glaube, den jene Texte des Neuen Testaments wecken sollten und den Rued Langgaards Oper ins Gedächtnis rufen will: dass am Ende der Antichrist nicht siegen, sondern für immer in den tiefsten Orkus verstoßen wird. Doch wird der Sieger kommen, der wahre Messias?

Und es wurde ihm ein Maul gegeben, zu reden große Dinge und Lästerungen, und ihm wurde Macht gegeben, es zu tun zweiundvierzig Monate lang.

Offenbarung 13, 5

Und ein jeder Geist, der Jesus nicht bekennt, der ist nicht von Gott. Und das ist der Geist des Antichrists, von dem ihr gehört habt, dass er kommen werde, und er ist jetzt schon in der Welt.

1. Johannes 4, 3

Und die zehn Hörner, die du gesehen hast, und das Tier, die werden die Hure hassen und werden sie verwüsten und entblößen und werden ihr Fleisch essen und werden sie mit Feuer verbrennen.

Offenbarung 17, 16

Herunter, setze dich in den Staub, Jungfrau, du Tochter Babel! Setze dich auf die Erde, du Tochter der Chaldäer, da ist kein Thron mehr. Man wird dich nicht mehr nennen Zarte und Verwöhnte.

Jesaja 47, 1

Und sah auf zum Himmel und seufzte und sprach zu ihm: Hefatal!, das heißt: Tu dich auf!

Markus 7, 34

Und das Tier wurde ergriffen und mit ihm der falsche Prophet, der vor seinen Augen die Zeichen getan hatte, durch welche er die verführte, die das Zeichen des Tieres angenommen und das Bild des Tieres angebetet hatten. Lebendig wurden diese beiden in den feurigen Pfuhl geworfen, der mit Schwefel brannte.

Offenbarung 19, 20

Sie sind Schandflecken bei euren Liebesmahlen, prassen mit euch ohne Scheu; sie weiden sich selbst; sie sind Wolken ohne Wasser, vom Wind umhergetrieben, kahle, unfruchtbare Bäume, zweimal abgestorben und entwurzelt, wilde Wellen des Meeres, die ihre eigene Schande ausschäumen, umherirrende Sterne, für die dunkelste Finsternis aufbewahrt ist in Ewigkeit.

Judas 1, 12 – 13

Das unauslöschliche Siegel

Elisabeth Langgässer

DER DICKE:

Der Regen hört überhaupt nicht mehr auf ... die Finsternis, die wir Verdunklung nennen ... und die zuerst in den Köpfen begonnen und mit Schnappjalousien, schwarzem Papier und schlechter Pappe geendet hat; das Wasser ... die Flut, in welcher wir treiben –

DER KLEINE:

Ich kann es nicht mehr über mich bringen, in offenen Flüssen zu baden, seitdem ich auf einen Eselskadaver getreten bin, in welchem die Aale wühlten und wimmelten!

DER DICKE:

... die Flut des Jammers, die Flut der Tränen, die Sintflut – vermehrt um den eigenen Speichel, den der Ekel über das freche Gezücht der Zeitungsschreiber hervorbringt – –

DER KLEINE:

Die Aale! Die Aale in dem Kadaver!

DER GROSSE:

... vermehrt um den Todesschweiß und um das Wasser, das die Blase der Sterbenden austreten lässt.

DER DÜNNE:

Und das Chaos. Vergesst mir das Chaos nicht! Dieses Chaos aufgeweichter Materie –

DER DICKE:

Aus aufgeweichten Begriffen. Wie?

DER DÜNNE:

Begriffe sind keine Materie, Sie alter Manichäer. Oder wollen Sie damit sagen, dass nur eine Scheinwelt aufgelöst wird; Versatzstücke gleichsam, und eine Fassade aus lauter Papiermaché?

DER KLEINE:

Ich kann euch versichern: die Luftschutzkeller unserer Propagandisten sind durchaus nicht von Papiermaché.

DER GROSSE:

Und ich – – ich sage euch, dass kein Pompeji und Herkulaneum das Chaos so gründlich klarmachen können wie ein paar Plüschtische, die auf der Straße unter offenem Himmel stehen, mit Kalkstaub bedeckt, von der Mine geschlitzt, auf alten, abgebrochenen Füßen oder grausam auf den Rücken gedreht, während aus ihrem hilflosen Bäuchen das Eingeweide quillt. Und dann von oben ein feiner Regen, eine Frau steht da und sagt: die Sprungfedern rosten. Oder: wie gut, dass Oma das nicht mehr erleben musste.

DER DICKE:

Erzählten sie nicht auch etwas von Betten?

DER GROSSE:

Ganz richtig. Das Paradies der Betten. Das Paradies nach dem Sündenfall, wenn die vordere Hauswand eingestürzt ist und das Schlafzimmer –

DER DÜNNE:

... aus geflammter Birke, an jeder Seite ein Nachttisch mit Glasplatte, über den Betten das obligate Heidekrautbild: blühende Heide, mein Gott heißt Natur – und schon wieder kein Präservativ zu haben – –! Aber, bitte, fahren Sie fort.

DER GROSSE:

... wenn die vordere Hauswand eingestürzt ist und das Schlafzimmer wie eine Puppenstube, ein Bühnenbild, das nach der Rampe zu, nach dem Tertius gaudens hin, offensteht, allen Blicken ausgesetzt wird.

DER KLEINE:

Eine Frau im Unterrock, die soeben von dem Postboten überrascht worden ist!

DER GROSSE:

Diese Interieurs, ob sie Schlafzimmer sind oder Küchen und Badezimmer, haben alle etwas Intimes und Unanständiges an sich, sobald sie von der Vernichtung (in flagranti gleichsam!) betroffen und öffentlich bloßgestellt sind. Sie ähneln den schrecklichen Träumen, wisst ihr, in denen man plötzlich merkt, dass man nackt ist und nicht einmal mehr das berühmte Feigenblatt hat, um sich zuzudecken – überhaupt nichts mehr außer jener Gebärde, mit welcher Adam und Eva ihr Geschlecht zu verhüllen suchten.

DER UNSICHTBARE ANWESENDE:

Vor wem zu verhüllen?

DER GROSSE:

Schon wieder! Es muss ein Bauchredner unter euch sein, der mir ständig da-zwischenquasselt.

DER DICKE:

Es war das Geräusch der Propeller, nichts weiter, das uns unaufhörlich begleitet.

DER KLEINE:

Die Propaganda!

DER DÜNNE:

Die Wahrheit von morgen –!

DER GROSSE:

Einerlei, was es auch war. Ich bin von Berlin nicht zurückgekommen, um mich hier verspotten zu lassen. Ich bin nicht umsonst an der furchtbaren Ecke im Norden stehengeblieben, an die Brandmauer angepresst wie eine Katze, als der schiefe Balkon heruntersauste –

DER KLEINE:

Die Brandmauer! Hört ihr? Nun sind wir doch noch an die Brandmauer ange-stoßen – –!

DER GROSSE:

... heruntersauste und mich unter Mörtel und einer Wolke aus Kalk begrub. An dieser Ecke – ich muss es sagen – dieser Ecke an der Iranischen Straße, wo ich plötzlich das Halleluja von Händel, jenen Lobgesang himmlischer Heerscharen hörte, den irgendeine zerrillte Platte, von der letzten Nadel gepeinigt, hervor-zubringen suchte.

DER DÜNNE:

Gott sei Dank – eine Orientierung in Regen und Dunkelheit. Das Grammophon aus dem Eckhaus an der Iranischen Straße ... diese Ecke ... das Halleluja von Händel als trigonometrischer Punkt.

DER DICKE:

Ich verstehe nicht, wo das Grammophon herkam. Gerade hier –

DER GROSSE:

Sie meinen wohl: hier – aus dem jüdischen Krankenhaus?

DER KLEINE:

Was mich betrifft, so verschmerzte ich eher das Grammophon und das Radio als meinen Goldfischteich! Oder wisst ihr nicht, dass auch Hunde und Katzen, Fische und Schildkröten, Papageien oder Kanarienvögel – also alles, was nur das Leben ein wenig erheitern könnte – den Juden entzogen wurde? Ganz abgesehen von Milch und Eiern, Geflügel und Früchten, Fleisch, Zuckerwaren –

DER GROSSE:

Und das Klopfzeichen aus dem Radio! Denkt an das Klopfzeichen aus dem Radio an unseren Kerkerwänden! Hier spricht England – –!

DER KLEINE:

Aber mein Goldfischbassin! Begreift ihr denn nicht, was ein Goldfischbassin
...

DER DÜNNE:

Welches Glück, dass der Kleine jetzt endlich festsitzt und in einem fort nach dem Wasserfloh schnappt, den Ihr Stichwort ihm eingeflößt hat. Doch sollten Sie nicht, was das Eckhaus betrifft, einer akustischen Täuschung zum Opfer gefallen sein?

DER UNSICHTBARE ANWESENDE:

Hier spricht ein Toter! Hier spricht ein Zeuge! Hier spricht die innere Stimme! Ein heftiger Windstoß, danach ein Brausen, das in Orgelspiel und in das Halleluja von Händel übergeht.

DER GROSSE:

Stellt das Radio ab. Seid ihr verrückt geworden! Natürlich auf der englischen Welle – ich dachte es mir schon.

DER PFARRER:

(bewegt lautlos die Lippen und fährt, die halb erloschenen Augen auf das Brevier des Tages gesenkt, mit dem Finger die Zeilen entlang): ... et in saecula saeculorum. – Amen.

Das Orgelspiel und der Sturm verebben, das Halleluja verklingt in der Ferne, es tritt völlige Stille ein.

DER GROSSE:

(beginnt zu singen. Bald psalmodierend ... bald in dem Tonfall der Bänkelsängerlieder): Auch ich bin ein Zeuge. Verflucht soll sein, wer das Eckhaus im Norden vergisst!

DIE ANDEREN:

Verflucht und vergessen in Ewigkeit.

DER GROSSE:

Das Haus des Jammers, in welchem die Kranken auf schmutzig bezogenen Betten liegen und gegen die Wände starren ...

DIE ANDEREN:

Verflucht und vergessen in Ewigkeit.





Aphorismus 125

Der tolle Mensch. – Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: „Ich suche Gott! Ich suche Gott!“ – Da dort gerade viele von denen zusammenstanden, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein großes Gelächter. Ist er denn verlorengegangen? sagte der eine. Hat er sich verlaufen wie ein Kind? sagte der andere. Oder hält er sich versteckt? Fürchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? – so schrien und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. „Wohin ist Gott?“ rief er, „ich will es euch sagen! Wir haben ihn getötet – ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dies gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch nichts von dem Lärm der Totengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen! Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! Wie trösten wir uns, die Mörder aller Mörder? Das Heiligste und Mächtigste,

was die Welt bisher besaß, es ist unter unsren Messern verblutet – wer wischt dies Blut von uns ab? Mit welchem Wasser könnten wir uns reinigen? Welche Sühnefeiern, welche heiligen Spiele werden wir erfinden müssen? Ist nicht die Größe dieser Tat zu groß für uns? Müssen wir nicht selber zu Göttern werden, um nur ihrer würdig zu erscheinen? Es gab nie eine größere Tat – und wer nur immer nach uns geboren wird, gehört um dieser Tat willen in eine höhere Geschichte, als alle Geschichte bisher war!“ – Hier schwieg der tolle Mensch und sah wieder seine Zuhörer an: auch sie schwiegen und blickten befreimdet auf ihn. Endlich warf er seine Laterne auf den Boden, dass sie in Stücke sprang und erlosch. „Ich komme zu früh“, sagte er dann, „ich bin noch nicht an der Zeit. Dies ungeheure Ereignis ist noch unterwegs und wandert – es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrungen. Blitz und Donner brauchen Zeit, das Licht der Gestirne braucht Zeit, Taten brauchen Zeit, auch nachdem sie getan sind, um gesehn und gehört zu werden. Diese Tat ist ihnen immer noch ferner als die fernsten Gestirne – und doch haben sie dieselbe getan!“ – Man erzählt noch, dass der tolle Mensch desselbigen Tages in verschiedene Kirchen eingedrungen sei und darin sein Requiem aeternam deo angestimmt habe. Hinausgeführt und zur Rede gesetzt, habe er immer nur dies entgegnet: „Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Gräfte und Grabmäler Gottes sind?“

Friedrich Nietzsche

Synopsis

Prologue

Humanity is depraved, its faith lapsed. Lucifer conjures the Antichrist from the abyss. He lends him an earthly existence in the form of various allegories. God's Voice tolerates the presence of the Antichrist. He is to reveal himself to humanity temporarily.

Act I

Scene 1: The Light of the Wilderness

The Air of Mystery and its Echo evoke the insecurity and confusion of humankind. The decadence of a society fallen from faith is reflected in its expectation of an uncertain future, awaited with joy, but also with fear.

Scene 2: Vainglory

The Mouth speaking Great Words propagates a lifestyle of megalomania marked by superficiality, materialism and egocentrism.

Scene 3: Despondency

Sullenness spreads pessimism and bitterness. To him, there is only suffering and torment. Life has become utterly useless.

Act II

Scene 4: Lust

The Great Whore demonstrates the reality of life, which is degenerate but also highly enjoyable. The Scarlet Beast, her companion, joins in the praise of worldly hedonism, propagating that humanity should follow only its instincts in order to liberate itself once and for all.

Scene 5: Every Man Against His Neighbour

Anarchy reigns. The Whore and the Lie argue who has the greater claim to power over the world and humanity. From this conflict, Hatred arises and devours everything within reach. The stars begin to fall – the Day of Judgment has come.

Scene 6: Perdition

Lucifer usurps authority by declaring God dead and begins to judge the living and the dead. God's Voice destroys the Antichrist and ends his rule on earth. Humanity is redeemed and praises God's divine peace.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrle, Spielzeit 2021/2022;
Redaktion: Lars Gebhardt / Carolin Müller-Dohle; Gestaltung: Lilian Stathogiannopoulou; Druck: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Die Handlungsangabe, die Texte von Bendt Viinholt Nielsen, das Interview mit Ersan Mondtag und der Artikel von Johannes Fried sind Originalbeiträge für dieses Heft. Die Handlungsangabe wurde ins Englische übersetzt von Alexa Nieschlag.

Thomas Köck: Paradies Fluten, Berlin: Suhrkamp 2017.

Georg Heym: Der Gott der Stadt. In: Georg Heym, „Dichtungen“, Leipzig: Reclam 2008.

Heiner Müller: Ahnenbrühe. In: Heiner Müller, „Für alle reicht es nicht“, Berlin: Suhrkamp 2017.

Jorge Luis Borges: Inquisitionen: Essays 1941 – 1952. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1992.

Elisabeth Langgässer: Das unauslöschliche Siegel. München: Luchterhand Literaturverlag 1979.

Friedrich Nietzsche: Aphorismus 125. In: Friedrich Nietzsche, „Die fröhliche Wissenschaft“, Berlin: Insel 1999.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.
Die Rechtschreibung folgt den originalen Texten.

Bildnachweise

Die Fotografien auf den Seiten 3/4, 19, 38/39 und 54/55 stammen aus den Serien

„Vertical Horizon“ und „The Blue Moment“ von Romain Jacquet-Lagreze © Romain Jacquet-Lagreze

Thomas Aurin fotografierte die Klavierhauptprobe am 19. Januar 2022.

Rued Langgaard

ANTIKRIST

Kirchenoper in zwei Akten und sechs Bildern. Libretto vom Komponisten

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 30. Januar 2022

Musikalische Leitung: Stephan Zilias; Regie und Bühne: Ersan Mondtag; Kostüm: Ersan Mondtag, Annika Lu Hermann;
Licht: Rainer Casper; Choreografie: Rob Fordyn; Chöre: Jeremy Bines; Dramaturgie: Lars Gebhardt, Carolin Müller-Dohle

Luzifer, Eine Stimme: Thomas Lehman; Gottes Stimme: Jonas Grundner-Culemann; Das Echo der Rätselstimme: Valeria Savinskaia;
Die Rätselstimme: Irene Roberts; Der Mund, der große Worte spricht: Clemens Bieber; Der Missmut: Gina Perregnino;
Die große Hure: Flurina Stucki; Das Tier in Scharlach: AJ Glueckert; Die Lüge: Andrew Dickinson; Der Hass: Jordan Shanahan

Tänzer*innen: Ashley Wright (Dance Captain), Giorgia Bovo, Vasna Felicia Aguilar, Yuri Shimaoka, Juan Corres Benito, György Jellinek,
Shih-Ping Lin, Ulysse Zangs, Sakura Inoue, Ana Dordevic

