

MessiaSASAmbura — Weite wirkt über Grenzen hinweg

Gegenwärtig lassen sich in verschiedenen Lebensbereichen nationalistische und intolerante Entwicklungen beobachten. So erscheint es aktuell wichtiger denn je, das Fremde in seiner Andersartigkeit verstehen und schätzen zu lernen, sowie die dadurch entstehende Vielfalt aus einer pluralistischen Perspektive zu akzeptieren. Für das Verständnis und für die Achtung des Anderen ist eine Sensibilisierung für die jeweiligen kulturellen Eigenheiten eine grundlegende Voraussetzung.

Aus eurozentrischer Perspektive wurde lange Zeit das scheinbare Gegensatzpaar Afrika / Europa mit Primitivismus / Zivilisation bzw. Wildheit / Kunstwerk gleichgesetzt, wobei der afrikanischen Kultur u. a. unkontrollierte Körperlichkeit zugeschrieben wurde. Konträr zu einer lang tradierten Geringschätzung der angeblich „primitiven“ afrikanischen Kultur erfordert eine interkulturelle Projektkonzeption aus heutiger Perspektive ein Umdenken im Sinne eines Dialogs auf Augenhöhe. Vor diesem Hintergrund mag das interkulturelle Oratorium *MessiaSASAmbura* als Versuch gelten, aus einer in der europäischen Tradition verwurzelten musikalischen Perspektive heraus ein Bewusstsein für das ostafrikanische kulturelle Gebilde zu entwickeln.

Das Oratorium *MessiaSASAmbura* konfrontiert in einer kompositorischen Neuinterpretation von Maximilian Guth Georg Friedrich Händels barockes Meisterwerk *Messiah* mit Elementen der traditionellen afrikanischen Musik. Der Titel *MessiaSASAmbura* setzt sich aus den beiden zentralen Begriffen „Messias“ und „Asambura“

zusammen. Das dadurch neu entstehende Wort SASA bedeutet auf Swahili „jetzt“. Der Begriff „Asambura“ entstammt einem Wortspiel mit den Buchstaben „Usambara“ – der Bezeichnung für das größte Gebirge Tansanias. Chorsätze aus dem *Messiah* werden in diesem Oratorium mit neu komponierten musikalischen Elementen, die teilweise direkte Zitate oder inhaltlich-thematisches Material aus dem *Messiah* nutzen, collagiert. Die Komposition von Maximilian Guth führt Händels Auseinandersetzung mit den theologischen und biographischen Aspekten der Messiasfigur in einer modernen Klangsprache, die verschiedene avantgardistische Kompositionstechniken nutzt, weiter. Passend zum Motto des Festivals der Westfälischen Landeskirche „Weite wirkt“ in Halle/Westfalen, bei dem *MessiaSASAmbura* im Jahr 2016 uraufgeführt wurde, wird das Werk als Gegenpol zu einer in vielen Teilen der Welt zunehmend zu beobachtenden Tendenz verstanden, andere Kulturen als Bedrohung wahrzunehmen.

Der Komponist Maximilian Guth (*1992) studierte zuerst an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und setzt sein Kompositionsstudium derzeit in Berlin fort. Seine Kompositionen sind mit mehreren nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet worden. Die heutige Aufführung von *MessiaSASAmbura* wird von der St. Petri Gemeinde in Göttingen-Weende in einer Kooperation mit der Freien Waldorfschule Göttingen, dem PetriChor-Weende, dem Asambura-Ensemble, Mitgliedern der Camerata Medica Göttingen und dem Eurythmie-Ensemble EuryArt ausgerichtet. Während bei der Uraufführung

der Komposition zwei Orchester gespielt haben – ein klassisches Barockorchester, dem das Asambura-Ensemble gegenübergestellt war – hören Sie heute eine Version von *MessiaSASAmbura*, in der allein das 18-köpfige Asambura-Ensemble, erweitert um Gäste der Camera Medica Göttingen, sowohl die klassischen Händelsätze als auch die neu komponierten Elemente spielt.

Nicolaus Harnoncourt und Roger Norrington, Dirigenten der historischen Aufführungspraxis, weisen mit ihren Interpretationen immer wieder auf die der barocken Instrumentalmusik zugrunde liegenden motorischen Tanzmuster hin. Dies kann als ein perspektivischer Brückenschlag zur Motorik im afrikanischen Musikverständnis gedeutet werden: Entgegen der Klischees der „primitiv-einfachen“ Musik Afrikas wurde in der Komposition *MessiaSASAmbura* gezielt versucht, die Komplexität der rhythmischen Besonderheiten zu berücksichtigen und damit den Weg für eine Abkehr von dem etablierten Verständnis vom europäischen „geistig-durchdachten Kunstwerk“ und dem „primitiven Afrika“ zu ebnen. Tanz, motorische Momente und Rhythmus sind zudem unmittelbar an Bewegung gebunden. Bereits bei der Uraufführung wurde das Oratorium *MessiaSASAmbura* choreografiert. Dieser Idee folgend wird das Eurythmie-Ensemble EuryArt unter der Leitung von Rafael Yaari, das durch Schülerinnen und Schüler verschiedener Klassenstufen der Freien Waldorfschule Göttingen ergänzt wird, einige Sätze der heutigen Aufführung szenisch darstellen und dem Publikum somit auch einen visuellen Eindruck der Musik und ihrer Botschaft vermitteln.

Die Idee, Teile des *Messiah* von Händel musikalisch zu bearbeiten, ist nicht neu: Wolfgang Amadeus Mozart hat Händels barocke Klangsprache in seiner berühmten Bearbeitung des Oratoriums für das klassische Sinfonieorchester übertragen und in jüngerer Zeit gibt es kompo-

sitorische Auseinandersetzungen von Sven-David Sandström und Übertragungen in den afroamerikanischen Soul von Stevie Wonder. Eine Besonderheit von *MessiaSASAmbura* ist jedoch die Instrumentalbesetzung: Das eigens von Maximilian Guth für das Werk gegründete Asambura-Ensemble bildet mit seinem Instrumentarium die inhärenten heterogenen Musikstile ab. Als Gegenbild zur obertonreichen Klangfarbe aus barocken Streichern, Oboen und Trompeten dominieren im Asambura-Ensemble mit Alt- und Bassflöte, Bassklarinetten, Kontrafagott, Posaunen und Violoncelli die dunklen Klangfarben. Während in der europäischen Barockmusik zur Zeit Händels der Streicherapparat zusammen mit Oboen und Fagotten die Klangfarbe bestimmte, werden in der ostafrikanischen Musik primär Zupf- und Schlaginstrumente verwendet. Typisch ostafrikanische Instrumente wie die Mbira und afrikanische Trommeln (u.a. Djembe, Dharbuka, Udu Drum) nehmen daher eine exponierte Stellung im Ensemble ein. Die im Asambura-Ensemble zudem verwendete iranische Santur und die arabische Kurzhalslaute Oud erinnern an den kulturellen Einfluss persischer und arabischer Händler in den Küstenregionen Tansanias. Die elektronische Santur wurde eigens für das Asambura-Ensemble von Ehsan Ebrahimi konstruiert. Durch eingebaute Tonabnehmer und einen angeschlossenen Verstärker ist es möglich, den Klang der traditionellen persischen Santur durch verschiedene Klangfilter zu modifizieren. Damit kreiert das Ensemble völlig neuartige Klänge. Das harmonische und auch rhythmisch-motorische Fundament des Generalbass in der Barockmusik wird zudem als Brücke zum afrikanischen Musikverständnis realisiert, bei dem ein komplexes Zusammenspiel aus rhythmischen Schichten als übergeordnetes Strukturmoment vielerorts verbreitet ist.

An einigen Beispielen sei abschließend erläutert, wie die Klangeffekte im Sinne der musika-



lischen Aussage des Werks eingesetzt werden: In *Darkness shall cover the earth* wird der Dialog zwischen Christentum und Islam durch elementarisierte akustische Signale dieser monotheistischen Religionen (Glocke und Muezzinruf) musikalisch thematisiert. Wiederkehrende Zusammenklänge aus glockenartigen Flageolett-pizzicati in den Violoncelli und im Kontrabass sowie changierende Flageolettakkorde in der akustischen Gitarre sind zu hören, in denen der glockentypische Nachhall durch den verlängerten Klang in der elektrischen Gitarre angedeutet wird. Weitere klangfarbliche Modifikationen ergeben sich durch Obertoneffekte im Klavier, die durch Abgreifen mit dem Finger oder Abdämpfen einer Saite mit Radiergummi an einem bestimmten Knotenpunkt unter Pedalbenutzung entstehen. Die Darstellung des muslimischen Gebetsrufs, des Muezzingangs, erfolgt etwas subtiler: Fünfmal am Tag erklingt der Muezzinruf als Teil der islamischen Gebetsliturgie etwa zehn bis fünfzehn Minuten vor dem gemeinsam zu vollziehenden Gebet und wird außerhalb der Moschee über Lautsprecher übertragen. Die Verfremdung der menschl-

chen Stimme durch oftmals übersteuerte Lautsprecher trägt zu einem markanten, verzerrten Klang bei. Dieser Klang kann mit speziellen Klangfarbenfiltern auf der elektronisch verstärkten Gitarre imitiert werden. Analog zur Verfremdung der menschlichen Stimme des Muezzinsängers durch den Lautsprecher tritt das elementarisierte Muezzinmotiv, eine markant aufwärts glissandierte Terz mit anschließender Fluktuation auf dem Zielton, als metallisch-undefinierbarer Klang auf. Das signalartige Glissando-Motiv wird von der elektrischen Gitarre mithilfe eines Bottlenecks erzeugt.

In *Babel* werden avantgardistische Kompositionstechniken für den Chor verwendet: Einzelne Stimmen beginnen Textabschnitte in unterschiedlichen Sprachen zu flüstern, die sich zu einem Stimmenwirrwarr steigern. Die verschiedenen Sprachen symbolisieren den Reichtum der verschiedenen Kulturen, sind in ihrer Vielzahl aber nicht mehr zu verstehen und verschwimmen in Anlehnung an das biblische Babel zu einem zischenden Konglomerat.

Die große *Amen-Chorfuge* endet zunächst scheinbar so, wie es dem Hörer aus dem barocken Oratorium von G. F. Händel bekannt ist. In der unmittelbar anschließenden *Coda* wird die triumphale Geste in Händels Schlusschor allerdings bewusst gebrochen. Wie ein unterschwellig wahrnehmbarer Schleier erklingt aus dem majestätischen *Amen*-Schluss ein Streicherklang im Pianissimo. Die besondere Intensität der *Coda* liegt gerade in ihrem zurückhaltenden Gestus begründet, da ein triumphales Ende nach kritischer Reflexion der Missionsgeschichte nicht mehr angemessen scheint. Die symbolische Instrumentierung mit Soloposaune mag zunächst paradox anmuten, da die Posaune wie kein anderes Instrument als Massenexport der europäischen Kultur galt. Oftmals wurden die Posaunenchoräle als „akustischer Wettkampf“ gegenüber traditionellen Kulthandlungen der Ethnien eingesetzt. Das Erlernen von aus Deutschland importierten Blasinstrumenten nutzten die Missionare als Möglichkeit, die Bekehrung zum Christentum auch durch Erlernen der europäischen Kultur zu intensivieren. Die *Coda* bricht die symbolische Wirkung der Posaune als „Instrument der (christlichen) Mission“ mit melancholisch-dunkler Moll-Tonalität. Zusätzlich findet die Posaune in der Apokalypse mit der unheilvollen Ankündigung der sieben Plagen eine prominente biblische Erwähnung. Im 1. Korintherbrief wird auf die eschatologische Bedeutung der Posaune hingewiesen, deren Klang die Toten aufwecken soll; den mystischen Gehalt der genannten Bibelstelle hat Johannes Brahms in seinem Requiem vertont. Der biblischen Tradition folgend erklingen Posaunen in der Kirchenmusik oftmals im Zusammenhang mit dem letzten Gericht in prominenter Stellung. Das mit Trompetenklängen schließende *Amen* in Händels Oratorium wird vor diesem Hintergrund zu einem vom Posaunenklang geprägten Schluss des Oratoriums *MessiaSASAmbura*.

Ganz am Ende des Werks steht der isolierte Sologesang *Ule mziyo* aus den Usambarabergen mit markant absteigender Quinte zu Beginn – ein Wiederaufgreifen des Anfangs der Komposition. Entgegen der Fassung im Prolog erklingt der traditionelle Gesang nun unvollendet. Auf den Gesang folgen das an den Muezzinruf erinnernde, aufsteigende Glissando im verhüllt-leisen Violoncello und der elektrisch verstärkten Gitarre und ein Glockenimpuls auf dem finalen Zielton. Zudem summt der Chor als Gegenpol zum multilingualen Stimmenwirrwarr nun „sprachlos“ mit geschlossenem Mund auf dem Zielton des Muezzin-Motivs und der Glocke.

In einem versöhnlichen Gestus wird die afrikanische Folklore mit Symbolen von Islam und Christentum zusammengeführt und durch flirrende Luftgeräusche in der Altflöte und einer aufsteigenden Skala der Santur zum finalen intensiven Schweigen geführt. Der Schluss der Komposition *MessiaSASAmbura* kann in diesem Sinne als eine Art musikalisches Fazit der kompositorischen Auseinandersetzung verstanden werden. Eine vollständige Auflösung der interreligiösen wie interkulturellen Verschiedenheit kann und wird es nicht geben, die Begegnung auf Augenhöhe lässt aber gemeinsam etwas fruchtbares Neues entstehen.

Martin Kohlmann

Die Aufführungen werden gefördert von

