

## Materialien zum Thema

# Gottes-, „Bilder“ in der Musik

Hubert Wißkirchen

Tagung für Religions- (und Musik-)lehrer

Bullay

8./9. März 2004

<p><b>1)</b> Was macht die Musik mit uns? Liedanalysen, Kunstmusik (Händel: Messias, S.2,5,6; CD I,6-8) einfache analytische Vorgehensweisen</p>	10.30 – 11.30 Uhr
<p><b>Gruppenarbeit</b> Unterschiedliche Sing-(Gebets-)Haltungen: (mystisch-meditativ versus körperektatisch) Psalmodie, Taizé.Lied, Neues Geistliches Lied, Koranrezitation, Sufigesang (S.4, CD I, 1-5; III,10-11)</p>	11.30 – 12.00 Uhr
<p><b>2)</b> Zwei Kulturen der kultischen Musik (abendländisch versus afroamerikanisch)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hail Holy Queen aus dem Film „Sister Act“ (S.9; I,9; III,3)</li> <li>- Gegrüßet seist du Königin, CD „Deutsche Marienlieder“</li> <li>- Kumina, afrikanisches Ritual (S.12; I,11; III,4)</li> <li>- Gregorianik: „In manus tuas“ aus dem Film „Der Name der Rose“ (S.14; III,7)</li> </ul>	12.00 – 12.30 + 14.30 – 15.00
<p><b>Gruppenarbeit:</b> Diskussion der implizierten ideologischen Positionen, z.B. „lebendiger“ Gottesdienst (S. 9-11) Aufarbeiten des Problems an weiteren Beispielen (S. 12-14):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gospel „I am a royal child“ (S.13; I,12)</li> <li>- Parodie eines solchen Gospels im Film „Blues Brothers“ (III,5)</li> <li>- Ausschnitt aus einem Gottesdienst der Pfingstkirche (III,6)</li> <li>- Versuch der Synthese: Missa Luba (Kyrie) (S.14; I,14; II,8) im Vergleich mit greg. Kyrie (I,13) und Gospel (I,12)</li> <li>- „Missionsfilm Tokende“ (1956) zur Mission im Kongo (III,9)</li> </ul>	15.00 – 16.00  Kaffee
<p><b>3)</b> Rhetorische Musik, Klangrede, subjekt-persönliches Verhältnis zu Gott, Passion (Gott als Mensch)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bernhard von Clairveaux's Kreuzesmystik: „O caput cruentatum“ →</li> <li>- O Haupt voll Blut und Wunden (Bach) als Kontrafaktur der Liebesklage „Mein Gmüth ist mir verwirret“ (S.20-21; I,18,19)</li> <li>- When a Man Loves a Woman, Original und Gregorianikversion (I,21,22; IV,2)</li> </ul>	16.30 – 17.00
<p>Kreuzigungsszenen:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gregorianische Matthäuspassion (S.25; I,24)</li> <li>- Ambrosianisches „Tenebrae factae sunt“ (S.26; I,23)</li> <li>- Bach: Matthäuspassion (S.25-26; I,25-27)</li> </ul>	17.00 – 18.00
<p><b>Gruppenarbeit:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Krzysztof Penderecki: "Lukaspassion" (S.26-27; I,28)</li> <li>- LLoyd Webber: Jesus Christ Superstar (S.29; I,29-30; IV,3-4)</li> <li>- Gospel Gangstaz „Death for Life“ (S.29; I,31)</li> <li>- Edith Piaf: Jerusalem (S. 28; I,32)</li> <li>- Calvary/They Crucified My Lord (S.30; II,1)</li> <li>- E Nomine: Denn sie wissen nicht, was sie tun, Videoclip 1999 (IV,5)</li> </ul>	evtl. → Dienstag
<p><b>4) (Dienstag) Themen und Stoffe für arbeitsteilige Gruppenarbeit</b> Rockmusik:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Joan Osborne: One of Us (1995, CD „Relish“) (S.18-19; II,5)</li> <li>- Die 3. Generation: Glaub nicht alles (S.30; II,4)</li> <li>- Queen: Innuendo + Videoclip (S.31; II,7; IV,9)</li> <li>- Tom Booth: Taste of Heaven (S.32; II,8)</li> <li>- Faithless: God is a DJ (Techno) (S.16; I,16)</li> </ul>	9.15 – 12.30
<p>Videoclips</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- E Nomine: Vater unser (S.37; II,15; IV,6)</li> <li>- (Queen: Innuendo s.o.) (S.31; II,7; IV,9)</li> <li>- The Doors: The unknown soldier (Hippiebewegung) (S.33-34; II,6; (IV,7-8)</li> <li>- Beatles: A Day In The Life (S. 35; II,9)</li> </ul>	
<p>Lieder</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ein feste Burg ist unser Gott + Video (S.38; II,10-11; III,1-2)</li> <li>- 2 Versionen von Bonhoeffers „Von guten Mächten“ (Problematisierung des NGL) (S.39; II,12-13)</li> <li>- Go down Moses (Buch+CD zu „Impulse Musik“)</li> <li>- Go tell it on the mountain (Buch+CD zu „Impulse Musik“)</li> </ul>	
<p>Kunstmusik:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bach: Crucifixus aus der h-Moll-Messe, Interpretationsvergleich (S.41; II,2-3)</li> <li>- Palestrina: Kyrie der Missa Papae Marcelli (S.17; I,15)</li> <li>- Fauré: Sanctus aus dem Requiem op. 48 (S.17; I,17)</li> <li>- Händel Halleluja (S.40; II,14)</li> </ul>	

Er-freu-e dich, Him-mel, er-freu-e dich, Er-de,  
er-freu-e sich al-les, was fröh-lich kann wer-den.  
Auf Er-den hier un-ten, im Him-mel dort o-ben:  
den gü-ti-gen Va-ter, den wol-len wir lo-ben.

T: Straßburg 1697; Strophe 2-5 Maria Luise Thurmair 1963 nach Psalm 148  
Musik: Angsburg 1669 / Bamberg 1691

2. Vom Him-mel hoch da komm ich her,  
ich bring euch gu-te neu-e Mär,  
der gu-ten Mär bring ich so viel,  
da-von ich singn und sa-gen will.

Es ist ein Ros ent-sprun-gen  
aus ei-ner Wur-zel zart,  
wie uns die Al-ten sun-gen:  
von Jes-se kam die Art  
und hat ein Blüm-lein bracht  
mit-ten im kal-ten Win-ter  
wohl zu der hal-ben Nacht.

Wenn das Brot, das wir tei-len als Ro-se blüht,  
und das Wort, das wir spre-chen als Lied er-klingt,  
dann hat Gott un-ter uns schon ein Haus ge-baut,  
dann wohnt er schon in un-se-rer Welt.  
Ja, dann schau-en wir heut schon sein An-ge-sicht  
in der Lie-be, die al-les um-fängt,  
in der Lie-be, die al-les um-fängt.

Er-freu-e dich, Him-mel, er-freu-e dich, Er-de, er-freu-e sich al-les, was fröh-lich kann wer-den. Auf Er-den hier un-ten, im Him-mel dort o-ben: den gü-ti-gen Va-ter, den wol-len wir lo-ben.

Zeile  
1 2 3 4 5 6 7  
c" f' c" f' c' c" f'  
Es ist ein Ros entsprungen aus einer Wurzel zart, wie uns die Alten sangen: von Jesse kam die Art und hat ein Blümlein bracht mitten im kalten Winter wohl zu der halben Nacht.

### Kommentar zu „Erfreue dich, Himmel“

Der Text eines Liedes ist mehr als sein denotativer, begrifflicher Gehalt. Die bloße Mitteilung der 1. Strophe lautet ja ganz sachlich: „Die Erde, der Himmel und überhaupt alles, was dazu fähig ist soll sich freuen. Wir wollen den gütigen Vater loben.“

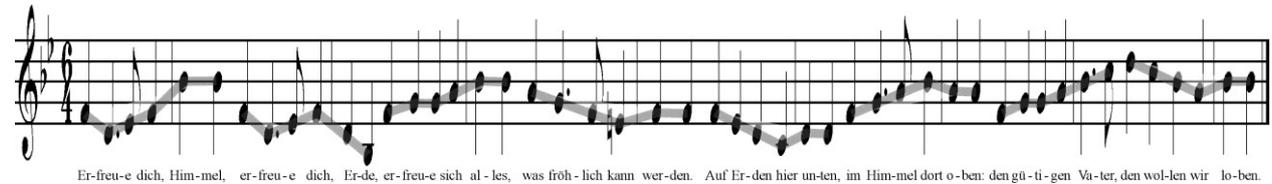
Als solche bloße (z. B. schriftlich fixierte oder im Leierton gesprochene) Mitteilung bewegt der Text wenig. Er muss mit den ‚musikalischen‘ Elementen der Prosodie, des ‚Bei-Gesangs‘ (Lautstärke, Tonhöhe, Rhythmus, Pausen usw.) rhetorisch gestaltet, ausdrucksstark deklamiert werden, um das Gesagte ganzheitlich, affektiv-emotional und assoziativ nahe zu bringen und zum Erlebnis zu machen. (Nicht umsonst ist ja mehr vom Hören als vom Lesen des Wortes Gottes die Rede.) Klangmagisch wirken die Wiederholungen des „Erfreue“ (Anapher), die Reime und das (chiastische) Wiederholen der Begriffe Himmel und Erde mit den Adverbien „oben“ und „unten“, die die Raumkonnotationen verstärken sollen.

Diese räumlichen Konnotationen bestimmen auch die Melodie.

Wenn man nach direkten Synchronpunkten von Melodie und Text sucht, irritiert allerdings gleich der Anfang des Liedes:



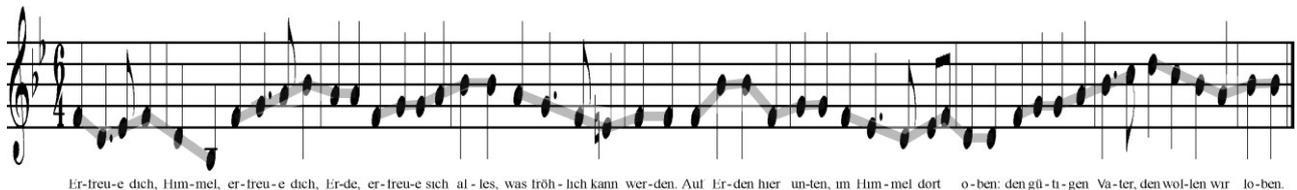
Der Bewegungszug nach unten (zum absoluten Tiefton des Liedes) trifft auf „Himmel“, und die hohe Tonlage auf „Erde“. Müsste es nicht umgekehrt sein?:



Eine Eins-zu-eins-Zuordnung nach dem Prinzip des Mickeymousing im Film ist nicht angebracht, weil die Melodie ja zu verschiedenen Strophen passen muss, und deshalb nicht Begriff für Begriff abbilden kann. (Im vorliegenden Fall ist der Text auch später der Melodie unterlegt worden.)

Es gibt noch einen anderen Grund: Die ‚richtige‘ (obige) Melodieform nach Art des Mickeymousing ist zu durchsichtig-didaktisch: Man bleibt an den äußeren Textbildern (Himmel – Erde, oben – unten) kleben.

Demgegenüber hat die originale Melodie einen eigenen Zug von der ganz tiefen Anfangsfigur zum Durchbrechen des Tonraumes der Tonleiter am Schluss. Die ‚erhebende‘ Wirkung ist stärker.



Das Konzept der Melodie passt also zum Kerngedanken des Textes und seinen Kernbildern (oben, unten) und fügt diesen noch den der tiefen Erfahrung des „Sich-Erhebens“ zum Lobpreis hinzu. Dass dabei der allerhöchste Ton auf das Wort „den“ trifft, ist eine wundervolle rhetorische Geste. Das Melodiekonzept zielt auf den Kerngedanken des Psalms 148, auf den der Text sich bezieht: „Sein Name allein ist erhaben“ (Ps 148,13). Die Strophenform der Musik (die immergleiche Wiederholung der Melodie) versetzt in eine zyklische Zeit, die die ‚meditative‘ Mitte finden lässt, auf den die vielen Wörter eigentlich zielen, denn die Aufzählung der vielen Einzelheiten ist Symbol der ‚umfassenden Fülle‘. Nicht der Sensus der Einzelbegriffe, sondern der Scopus (Sinntiefe) des Textes bildet das Ziel solchen Sprechens. Im Singen gelingt das ganz von selbst. Man bleibt nicht am Einzelnen kleben, sondern dringt in den Bereich vor, den die menschlichen Worte nur unvollkommen erreichen.

Wichtig ist auch der Gedanke, dass die Melodie als solche musikalisch ein überzeugendes Konzept haben muss, um als gelungene Form Bestand zu haben.

vgl. Folie S. 47

#### Sprachebenen:

denotativer (begrifflicher) Gehalt

konnotative Elemente (Assoziationen, Affekte, körperliche Einstimmung):

- rhetorische Figuren (Sprachform): Anaphern, Wiederholungen, Chiasmus
- Prosodie: Sprechduktus: musikalische Parameter: Tonhöhe, Tonlängen (Rhythmus), Tonstärke (Dynamik) Klangfarbe
- Wiederholung rhythmischer Muster. Wie in der Musik der Takt immer wieder von vorne beginnt (1-2-3-4 / 1-2-3-4 / ..) so kehren die Verszeilen (versus = Kehre) immer wieder in den Anfang zurück (zyklische Zeit). Der Ursprung dieses Phänomens liegt im Tanz, bei dem bestimmte Figuren immer wiederkehren.

#### musikalische Wirkmechanismen:

- körperliche Einstimmung durch Rhythmus, Takt, symmetrische Taktgruppen, vor allem durch deren dauernde Wiederholung/Variation
- affektive Einstimmung durch schwebenden Dreiertakt, punktierten (tänzerischer) Rhythmus, große Intervalle und weiten Tonraum
- Weckung von Assoziationen durch Raumfiguren (oben/unten, energetische Spannung und Entspannung durch Steigen und Fallen)
- ästhetische Entrückung/Transzendierung: Eintauchen in einen eigenen Raum und in eine eigene (zyklische) Zeit. (Goethe im Faust: „Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch, du bist so schön!“)

Psalm 47



- |   |              |                            |                           |
|---|--------------|----------------------------|---------------------------|
| 1. Ihr Völ-ker alle, klatscht in die      | Hän - de,    | und jauchzt Gott mit       | fröh - li - chem Schall!  |
| 2. Denn fürchtgebietend ist der Herr, der | Höch - ste,  | ein großer König über die  | gan - ze Er - de.         |
| 3. Er wählt unser Erbland für uns         | aus,         | den Stolz                  | Ja - kobs, den er liebt - |
| 4. Gott fährt auf unter                   | Ju - bel,    | der Herr beim Hall         | der Po - sau - nen.       |
| 5. Singt unsrem Gott, ja                  | singt ihm!   | Spielt unsrem              | Kö - nig, spielt ihm!     |
| 6. Denn Gott ist König über die           | Er - de.     | Lobsingt                   | ihm mit Psal - men!       |
| 7. Gott ist König über die                | Völ - ker,   | Gott sitzt auf seinem      | hei - li - gen Thron.     |
| 8. Die Fürsten der Völker sind ver -      | sam - melt   | als Volk des               | Got - tes A - brahams.    |
| 9. Denn Gott gehören die Mächte der       | Er - de,     | er ist                     | hoch er - ha - ben -      |
| 10. Ehre sei dem Vater und dem            | Sohn         | und dem                    | Hei - li - gen Geist,     |
| 11. wie im Anfang, so auch jetzt und      | al - le Zeit | und in E - - - wig - keit. | A - men.                  |

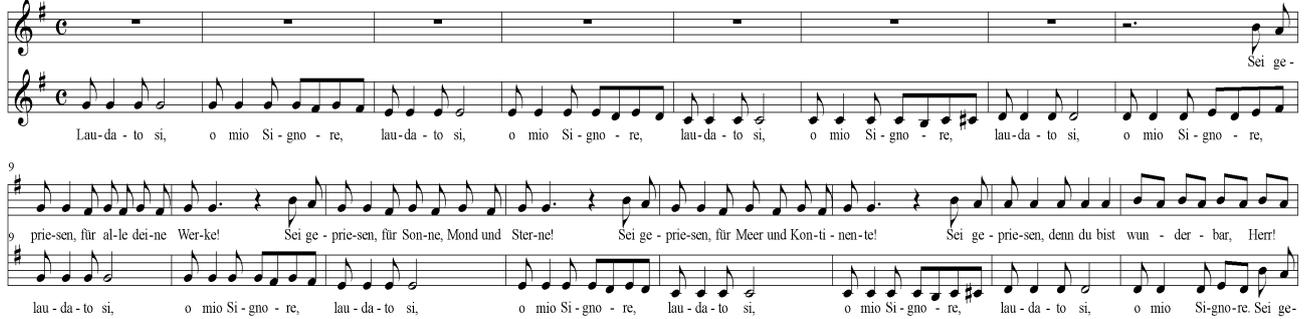
**Psalmodie**  
(Psalmengesang, von griech. ödē = Gesang, Lied und psalmos = Psalm): Sie nimmt eine Zwischenstellung zwischen Sprechen und Singen ein: Die melodische Bewegung ist sehr reduziert, der Text wird überwiegend auf e i n e m

(Rezitations-)Ton gesungen. Kleine Tonbewegungen gibt es nur am Anfang (Initium), in der Mitte (Mediatio) und am Ende (Finalis) des Verses. Sie dienen vor allem der Verdeutlichung der syntaktischen Textstruktur. Das Initium steht nur am Anfang des Psalms, die Mediatio markiert die Atempause in der Versmitte, die Finalis zeigt das Versende an. Der Rhythmus folgt dem Sprechrhythmus, nicht einem musikalischen Rhythmusmuster oder einem Takt.

**Taizé-Lied: Laudate omnes gentes (Lobt alle Völker den Herrn)**



**NGL: Laudato si (1975)**



**Sure 1 "Al-Fâtiḥah" (= die eröffnende)**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Bismillaahir rahmaanir rahim  
Im Namen Gottes, des Erbarmers, des Barmherzigen!

الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

Alhamdu lillaahi rabbil 'aalamin  
Lob sei Gott, dem Weltenherrn,

الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Arrahmaanir rahim  
dem Erbarmer, dem Barmherzigen,

مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ

Maaliki yawmid din  
dem König am Tag des Gerichts!

إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ

Iyyaaka na' budu wa-iyyaaka nasta 'in  
Dir dienen wir und zu dir rufen wir um Hilfe.

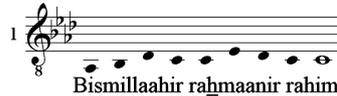
أَهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ

Ih-dinas siraatal mustaqim  
Leite uns den rechten Pfad,

الْمُعْصُونَ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ

Siraatal ladhina an 'amta 'alayhim ghayrill  
den Pfad derer, denen du gnädig bist, nicht derer,

صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ  
maghdoobi 'alayhim walad daallin  
denen du zürst, und nicht der Irrenden.



1 Bismillaahir rahmaanir rahim



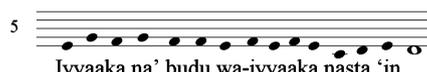
2 Alhamdu lillaahi rabbil 'aalamin



3 Arrahmaanir rahim



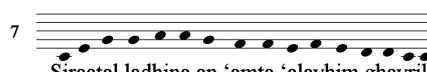
4 Maaliki yawmid din



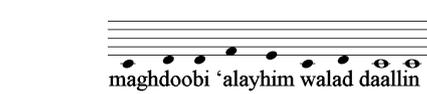
5 Iyyaaka na' budu wa-iyyaaka nasta 'in



6 Ih-dinas siraatal mustaqim



7 Siraatal ladhina an 'amta 'alayhim ghayrill



maghdoobi 'alayhim walad daallin

**Sufigesang aus Ägypten:**  
„O du Bote Allahs!  
Du bist das Ziel, zu dem jede Reise Freude bedeutet.  
O du Prophet Gottes!  
Dem Herrn des Lebens schicken wir einen Gruß.“

**Kommentare und Klangbeispiele in „Impulse Musik. Zeit der Freude“, Düsseldorf 2003**

# Die Verkündigungsszene in Händels *Messias* (1741)

## 13 Pifa

### 14 Recitativo

There where shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night.

*Wortgetreue Übersetzung aus dem Altenglischen*

Da waren Hirten beisammen auf dem Felde und hielten Wache bei ihrer Herde des Nachts.

### Accompagnato

And lo, the angel of the Lord came upon them and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen und der Glanz des Herrn umstrahlte sie, und sie fürchteten sich sehr.

### Recitativo

And the angel said unto them: Fear not; for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord.

Und der Engel sagte zu ihnen: Fürchtet euch nicht; seht, ich bringe euch gute Nachricht von der großen Freude, die dem ganzen Volk zuteil werden soll: Denn heute ist euch in der Stadt Davids der Retter geboren, welcher ist Christus, der Herr.

### Accompagnato

And suddenly there was with the angel a multitude of the heav'nly host, praising God, and saying:

Und plötzlich war bei dem Engel eine Menge himmlischer Heerscharen, die Gott lobten und sprachen:

### 15 Chorus

Glory to God in the highest, and peace on earth, goodwill towards men.

Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, (Gottes) Wohlwollen den Menschen gegenüber. Aus dem Evangelium nach Lukas 2, 8-14

## Händel: *Messias*, Nr. 13

Pifa  
Larghetto e mezzo piano

## Nr. 14 (reduzierte Notation)

Recitativo

There were shep-herds a - bi - ding in the field, keep - ing watch o - ver their flock by night.

Accompagnato (Andante)

And lo, the an-gel of the Lord came up-on them and the glo-ry of the

Lord shone round a - bout them, and they were sore a - fraid.



III  
Auf dem Bild „Pifferari“ von Jean-Léon Gérôme (1857) sieht man links einen Hirten mit dem Piffero, einem Schalmeeinstrument. Der Hirte rechts spielt eine tiefe Zampogna, einen Dudelsack. Er besteht aus einer Melodiepfeife und sogenannten Bordunpfeifen, die während des Spiels mitbrummen. Zur Weihnachtszeit kamen die Hirten aus den Bergen nach Rom, um vor Madonnenbildern zu spielen.

⇒

### Rezitativ (von lat. recitare = vorlesen)

Das ist ein Singstil, der keine ‚richtige‘ Melodie hat, sondern die Sprachmelodie (das Auf und Ab des Sprechens) musikalisch nachzeichnet. Diese Musikart wird meist dann angewandt, wenn es um einen Bericht, eine Erzählung geht. Die Begleitung hat dabei nur eine stützende und gliedernde Funktion.

### Accompagnato

Das ist die Abkürzung für „Recitativo accompagnato“ (begleitetes Rezitativ). Die Begleitung ist hier reichhaltiger. Sie ‚malt‘ mit charakteristischen Figuren den Text aus.

# AB

## Recitativo

And the an-gel said un-to them: Fear not; for be - hold, I bring you good ti-dings of great joy, which shall

be to all people. For unto you is born this day, in the ci-ty of Da-vid, a Sa-viour, which is Christ the Lord.

## Accompagnato (Allegro)

And sud-den-ly there was with the

an-gel a mul - titude of the heav'n-ly host, praising God, and say - ing:

## Nr. 15 (reduzierte Notation)

### Chorus

Glo-ry to God, glo - ry to God in the high - - - est, and

peace on earth, glo-ry to God, glo - ry to God,

glo - ry to God, in the high - est, and peace on earth,

good will to - wards men, good will to - wards men, good will to - wards men, good will to - wards men,

Es folgt eine veränderte Wiederholung des Ganzen und eine Coda (Schlussteil).

**Kommentar und Klangbeispiel in „Impulse Musik. Zeit der Freude“, Düsseldorf 2003**



# Methoden der Musikerschließung im Religionsunterricht

Musik wird weniger als Objekt, sondern mehr als etwas Innerliches, in einem selbst Erklingendes wahrgenommen, etwas, mit dem man sich voll identifiziert oder das man, wenn es nicht zu den gewohnten Mustern passt, radikal ablehnt. Die erste (unausgesprochene) Frage an die Musik ist also beim naiven Hörer: „Gefällt sie mir“? „Passt sie zu mir?“ Das ist aber für den Unterricht eine problematische Grundeinstellung. Methodisch kann man dieses Problem entschärfen, indem man versucht, schon im ersten Angang durch den Aufbau eines bestimmten Fragehorizontes das Ohr und die Aufmerksamkeit von der Introspektion weg zum Gegenstand hin zu lenken. Geeignete Mittel dazu sind:

- Eigenes Musizieren (soweit das möglich ist)  
Es genügt, einzelne Teile zu singen bzw. mitzusingen, einen Rhythmus mitzuklopfen, sich zur Musik zu bewegen
- „Vor-Komponieren“ (eigene Vorstellungen entwickeln, bevor man eine Komposition hört)  
Wie könnte man sich eine Vertonung dieses Textes, dieser Situation ... vorstellen? Welche Instrumente würdet ihr verwenden? ...  
Welche Musik passt zu diesem Raum, zu diesem Mönchschor ...? Welche Musik hat der Maler (z.B. Raffael bei seinem Bild „Die heilige Cäcilia“) wohl im Ohr gehabt? Nach solchen eigenen Überlegungen werden die Schüler mit mehr Neugier und Offenheit der Musik – z. B. einem Palestrinastück im Zusammenhang mit Raffaels Bild – begegnen.
- Fragen nach dem Kontext  
(Bei fremdsprachlichen Texten, die man nicht versteht) Wer singt hier? Lässt sich aus der Musik etwas über den Inhalt des Gesungenen vermuten? Aus welchem Kulturkreis kommt die Musik? Wozu könnte sie dienen?
- Fragen nach der (der Musik angemessenen) Haltung  
Versucht, euch die Haltung der Sänger/Musiker beim Ausführen dieser Musik vorzustellen. Welche Haltung legt die Musik euch nahe? Wie kommt das?
- Vergleichen  
Stücke/Lieder, die den gleichen oder einen vergleichbaren Text haben  
die extremen Pole eines Stückes/Liedes herausfinden und in Gegensatzbegriffen beschreiben
- Elementenhaft-synthetische Vorgehensweise  
nicht mit dem Ganzen beginnen, sondern mit Details, indem man z. B. den Beginn eines Stückes vorspielt und fragt, was man weiter erwartet,  
oder indem man sich erst mit dem Refrain (als zusammenfassender Botschaft) beschäftigt, bevor man auf die wechselnden Strophen eingeht ...

Das assoziative Hören der Schüler sollte man nicht umgehen, sondern nutzen. Besonders geeignet sind dafür verbale und/oder bildnerische Perzepte, in denen die Schüler – zugunsten von Offenheit und ‚Ehrlichkeit‘ am besten anonym – ihre Vorstellungen beim (mehrmaligen) Hören schriftlich skizzieren. Eine wichtige Erfahrung dabei wird sein, dass es große Übereinstimmung im Erfassen des Ausdrucksgehalts und des Bedeutungshorizonts gibt, unterschiedlich ist lediglich dessen Konkretisierung in bestimmten Assoziationen und ‚Bildern‘.

Musik ist eine Zeit-Kunst. Sie lässt sich nicht wie ein visueller Gegenstand „auf einen Blick“ erfassen, sondern baut sich erst im zeitlichen Prozess im Hörer auf.

Das erschwert das Gespräch. Hilfreich sind deshalb übersichtliche Visualisierungen des Formablaufs (Formschemata, verbale Skizzierung der Formteile). Bei Vokalmusik eignet sich natürlich der Text als Orientierungskarte, in die man Beobachtungen eintragen kann.

Sinnvolle Aufgaben zum Erfassen des Formverlaufs könnten sein:

- Zeigt auf, wenn dieses Element (eine Melodie, ein Motiv, ein Instrument...) wiederkommt.
- Wie oft kommt dieses Motiv / diese Melodie vor? Wo wird sie stark verändert? ...

Musik ist – nicht nur in der mehrstimmigen abendländischen Kunstmusik, sondern auch in der Jazz-, Rock- und Popmusik - hinsichtlich der vertikalen Schichtung sehr komplex. Am Gesamteindruck wirken nicht nur verschiedene selbständige Stimmen und Instrumente mit, sondern auch Teilbestimmungen (Parameter) des musikalischen Materials: Lautstärke, Klangfarbe, Tonraumgestaltung, Rhythmus ...

Höraufträge zu einzelnen Parametern sind Mittel, ein differenziertes Wahrnehmen zu befördern:

- Klopft den Rhythmus der snare-drum mit.
- Lest den Notentext mit und markiert Stellen, an denen mehrstimmig gesungen wird, ... an denen besonders viel Hall beigemischt wird, ... wo die Melodie besonders hoch steigt, ... wo der Sänger sehr verhalten oder sehr expressiv singt ...

Noten dienen im Religionsunterricht vor allem der Visualisierung von Strukturen, die man durch bloßes Hören nur schwer erkennen kann. Sie werden also weitgehend als ‚grafische‘ Übersetzung von Melodieverläufen benutzt. Wichtiger als das Benennen der Töne ist das mitvollziehende Erfassen des melodisch-rhythmischen Profils.

## Allgemeine Prinzipien

- Die Musik sollte (in Teilen und als Ganzes) immer mehrfach gehört werden. Wichtiger als die verbale ‚Abfertigung‘ der Musik ist ihre differenzierte Wahrnehmung. Das Wesentliche eines Musikstückes lässt sich nicht (in Worte) übersetzen.
- Alle Aussagen über die Musik sollten an der Musik selbst festgemacht werden: Wie kommt es, dass die Musik so auf uns wirkt? Mit welchen Mitteln stellt die Musik diese Textstelle besonders heraus? ...
- Es sollte nie bei der reinen Beschreibung der Musik bleiben. Immer sollte die Frage nach Sinn und Bedeutung des Gehörten im Blick sein. Dann können Schülerinnen und Schüler auch der Beschäftigung mit ihnen fremder Musik etwas abgewinnen.

## Hail Holy Queen (Sister Act)

Hymn like

mf

Hail ho-ly queen en-throned a-bove, oh Ma-ri-a. Hail mother of mercy and of love, oh Ma-ri-a.

Moderately Fast Rock

Hail ho-ly queen en-throned a-bove, oh Ma-ri-a. Hail mother of mercy and of love, oh Ma-ri-a.

### Internet (8/98):

Eine lebendige Kirche? Das gibt's doch nur im Kino! (z.B. bei "Sister Act") **Irrtum!** Lebendige Kirche, lebendiges Christentum ist näher als Sie denken! Kirche kann Spaß machen, Gottesdienst kann ein fröhliches Fest sein, weil Jesus gesagt hat: **"Ich bin gekommen, damit ihr Leben im Überfluss habt!" Haben Sie das gewusst?** Schade, dass viele Menschen mit Kirche und Gottesdienst eher eine langweilige Angelegenheit verbinden. Das muss nicht so sein! Eine lebendige Gemeinde? Kirche wird da interessant, wo der Glaube an Gott einen realen Bezug zu meinem Leben bekommt. Vergebung von Schuld, inneres Heilwerden, Befreiung von Furcht und innerer Leere müssen nicht trockene, theologische Theorie bleiben. Als freie evangelische Gemeinde bemühen wir uns, den christlichen Glauben so zu leben, dass er verstanden wird. Dazu gehört ein moderner Musikstil im Gottesdienst, ansprechende, lebensnahe Predigten, Beteiligung der ganzen Gemeinde am Gottesdienst und ganz besonders - **herzliches, verständnisvolles Zusammenleben.** *Freie Christengemeinde Bayreuth*

### Szene aus dem Film Sister Act:

Aufführung beim „Hochamt“, Priester spricht im pastoralen Ton, fast leere Kirche, Messdiener in den typischen Gewändern  
 1. Teil: voll Andacht und Gefühl, unangenehme Überraschung bei den Hörern, „verkärter“ Blick der Oberin  
 2. Teil: Klatschen, Körperausdruck, shouts, call & response, rhythmische patterns, Klavierbegleitung im Boogie-woogie-Stil  
 Schnitt nach draußen, Alltagswelt, Jugendliche kommen neugierig in die Kirche, Pfarrer winkt sie freundlich herein.  
 Messdiener geben ihre steife Haltung auf, gehen (mit dem Fuß wippend und locker-lächelnd) mit. Schluss: Beifallsklatschen

Oberin: Tanzeinlagen, Boogie-woogie auf dem Klavier. Was haben Sie sich dabei gedacht?

Clarence: Ich habe gedacht, wie die die Bude in Las Vegas voll kriegen.

Oberin: Keine Knickse vor den Kirchgängern, kein Theater, kein Kasino in der Kirche!

Clarence: Aber die Leute gehen gern ins Theater. Kirche ist langweilig. Wir könnten die Bude voll kriegen.

Oberin: Durch Blasphemie?? Sie haben den Chor verdorben und die Kirche entweiht!

Clarence: Wir können L e b e n in die Kirche bringen.

Pfarrer: Welch erbauliches Programm, welch himmlische Musik....!

Clarence: Sie (die Oberin) will, dass wir hinausgehen und uns um die Bedürftigen kümmern.

vgl. Folie S. 50

### Acta et decreta Concilii Provinciae Coloniensis MDCCCLX, Köln 1862, S. 121ff. CAPUT XX.

Über den Kirchengesang

Weil alles, was geeignet sein kann, den Sinn für Frömmigkeit zu wecken, mit Recht von der Kirche angewandt wird, erlaubt sie das Studium der Musik, die eine große Kraft besitzt, die Herzen zu bewegen, nicht nur, sondern ist dafür, dass es sehr gefördert wird. Aber weil dabei Heiliges und Profanes sich irgendwie berühren und leicht vermischen, haben die Vorsteher der Kirchen geglaubt, vorsichtig handeln zu müssen, und wiederholt erklärt, dass alles, was profan erscheine, ferngehalten werde. Das Konzil von Trient schreibt den Bischöfen vor, von den Kirchen all die Musik fernzuhalten, der – durch Orgel oder Gesang – etwas Zügelloses und Unreines anhaftet. Deshalb erklärt Papst Benedikt XIV.: „Das aber gehört zweifellos zur Aufgabe eines Bischofs, dass er mit synodalen Dekreten die Kirchenmusik, soweit es ihm in seiner Diözese notwendig erscheint, in feste Bahnen lenkt und so einrichtet, dass sie die Herzen der Gläubigen zur Frömmigkeit anstachelt und nicht, wie es in den Theatern geschieht, nur die Ohren mit leerem Vergnügen umschmeichelt.“ ... Und sicherlich ziemt sich nichts weniger für die Würde des Gotteshauses und ist nichts mehr der Heiligkeit des göttlichen Opfers entgegengesetzt als der konfuse Lärm der Instrumente und der Tumult der mehr zusammen Schreienden als Zusammenstimmenden, wie man das immer wieder in den Kirchen hört. Ein Skandal aber ist es, wenn Theatermusik (Opern) oder Symphonien mit all ihrem Lärm und ihrer Üppigkeit und Weichheit ins Haus des lebendigen Gottes übertragen werden. Deshalb sind diese Musikformen, die eher Ablenkung und weltliche Gefühle als Erbauung und Andacht bewirken, gänzlich aus den Kirchen auszuschließen.

Zur Methode der Textauswertung vgl. Folie S. 51

**Platon** (427-347 v. Chr.) lässt die Affekte (páthoi) nur gelten, sofern sie in Eintracht mit der Vernunft auf das Gute gerichtet sind. Auch die affektiven Kräfte der Musik, Tonarten, Rhythmen, Gesangsweisen, Instrumente, werden nach ethischen Gesichtspunkten selektiert: Bei der Erziehung ist nur zugelassen, was die Entwicklung der (staatsbürgerlichen) Tugenden fördert...Für **Aristoteles** (384-322 v. Chr.) besteht die Tugend nicht im Freisein von Affekten, sondern in ihrer Beherrschung: »Ihre Übertreibung ist fehlerhaft, ihr Ausbleiben zu tadeln, das rechte Maß aber wird gelobt und gedeiht zum Rechten... Die Philosophenschule der **Stoiker** (etwas 300 v. Chr. bis 250 n. Chr.) sieht in den Affekten die triebhaften, unvernünftigen Strebungen, die Verwirrungen der Seele (perturbationes animi), die es auszurotten gilt: Zum Ideal des Weisen gehört die Apathie, das völlige Freisein von Affekten. - Im Mittelalter hat namentlich **Thomas von Aquin** (1225-1274) aristotelische und stoische Elemente der Affektenlehre unter moraltheologischem Aspekt aufgegriffen und eine Analyse der Affektverursachungen in Beziehung gesetzt zur freien Willensentscheidung, die auf die Passiones einen regelnden Einfluss nehmen soll. (H. H. Eggebrecht: Musik im Abendland, München 1996 S. 349)

**Chrysostomos (ca. 345-407 n. Chr.):** „Lasst uns indessen einen Blick auf die Unterhaltung nach eingenommener Mahlzeit werfen. Dort hört man Pfeifen, Zithern, und Querflöten; hier dagegen keine widerlich lärmende Musik, sondern was? Hymnen und Psalmgesänge. Dort ertönen Lieder zum Preise der Dämonen, hier zum Lobe Gottes. [...] Gott hat dich mit seinen Gaben genährt, und anstatt ihm zu danken, lässt du die Dämonen auftreten? Denn jene mit Saiteninstrumenten begleiteten Lieder sind die reinsten Teufelgesänge.“ (Exposito in Ps. 41).

**Augustinus (396 in „Confessiones“):** "Durch die heiligen Worte werden meinem Empfinden nach unsere Seelen andachtsvoller und leidenschaftlicher zu der Glut der Liebe hingezogen, wenn sie so gesungen werden, als wenn dies nicht der Fall wäre. Wenn ich mich der Tränen erinnere, die ich bei den Gesängen der Kirche vergossen habe, und auch jetzt bedenke, dass nicht der Gesang es ist, der mich bewegt, sondern die Dinge, die gesungen werden, mit klarer Stimme und entsprechender Melodik, so kommt mir der große Nutzen dieser Einrichtung wiederum deutlich zum Bewusstsein. Und doch muss ich, wenn es mir zustößt, dass ich durch den Gesang mehr bewegt werde als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen, und ich wünschte in solchem Falle lieber keine Sänger zu hören."

**Andererseits sagt Augustinus:**

"Suche nicht die Worte, mit denen Du das ausdrücken könntest, was Gott gefällt ( ... ). Was bedeutet es, im iubilus zu singen? Die Erkenntnis, mit Worten nicht ausdrücken zu können, was das Herz bewegt."

### Islamische Haltung gegenüber der Musik:

Der Prophet selber hat nie ein direktes Verbot ausgesprochen, aber in der Sunna (der Gesamtheit der von Mohammed überlieferten Aussprüche), heißt es, der Teufel habe als erster gejammert und als erster gesungen. Er habe die Menschen zum Singen angestiftet. Seitdem wird unter islamischen Theologen über die Verwendung der Musik gestritten. Nicht wenige meinen, sie vertrage sich nicht mit den Prinzipien der Bescheidenheit und Sittsamkeit, sie verführe zum leichten Zeitvertreib, zum Trinken und Tanzen - was als unmoralisch galt - und halte so die Gläubigen von ihren Pflichten ab. Umstritten ist allerdings nicht die Koranrezitation an sich, wohl aber ein verzierungsreicher, mit vielen Melismen (tonreiche Girlanden auf einer Textsilbe) durchsetzter, künstlerisch aufwendiger Vortrag, weil er die Zuhörenden so sehr (sinnlich) fesseln kann, dass sie über den Inhalt der Worte nicht mehr nachdenken. Die islamischen Kontroversen um die Musik halten bis heute an: Ein besonders extremes Beispiel aus jüngster Vergangenheit waren die Taliban in Afghanistan, die während ihrer Herrschaft von 1996-2001 jegliche Art von Musik und Unterhaltung verboten haben. Im Iran durften unter Ayatollah Khomeini fünfzehn Jahre lang nur Kriegshymnen, traditionelle Lieder und sehr ruhige Instrumentalmusik gespielt werden. Musik galt nur als akzeptabel, wenn sie keine berauschende Wirkung entfaltet. Schon ab dem 8. Jahrhundert bildeten die Sufis eine starke (mystische) Gegenbewegung gegen die sunnitische Orthodoxie. Sie nutzten gerade die Musik und den Tanz als Mittel zur ekstatischen Annäherung an Gott. Sehr bekannt sind in diesem Zusammenhang die schnellen Wirbeltänze der Derwische. Die Sufis wurden benannt nach dem Büßergewand aus Wolle, das sie in ihrer frühen Zeit trugen (arab. suf = Wolle).

**Trumscheit** (Nonnentrompete, Tromba Marina): Länge ca. 180cm, Streichinstrument des 14.-19 Jahrhunderts, ergibt einen schnarrenden, trompetenähnlichen Klang (eine Mischung aus Cello und Trompete, „weil die Nonnen früher ja nicht blasen durften“). „Das Mittelalter kennt einen bemerkenswerten Brauch: die sogenannte „Nonnentrompete“. Wenn die Schwestern in Messe oder Stundengebet sangen, waren sie oft selber ganz und gar gefangen von der Schönheit der Melodien und von der Anmut des Vortrags. Eine spirituelle Lehrmeisterin sagte darauf: „Das ist der Moment der größten Gefährdung unserer Seelen. Der Teufel sitzt vor der Tür und wartet nur darauf, dass unsere Herzen so sehr bei unseren Gesängen sind, dass sie die Sehnsucht nach Gott vergessen. Dann kann er uns greifen, und wir sind verloren!“ Und so musste eine Schwester auf einem großen tief klingenden Musikinstrument ab und zu harte und raue Töne spielen, um die Schwestern an ihre eigentliche Aufgabe zu erinnern und um den Teufel abzulenken...“  
Musica sacra, Ausgabe 2001/04 Juli/August



### Raffaels Bild „Die heilige Cäcilia“ (1514)

enthält ein kirchenmusikalisches Programm, wie es im Tridentinum (1545-63) für Jahrhunderte festgeschrieben wurde.

Cäcilia, die Patronin der Kirchenmusik, lauscht verzückt dem himmlischen a-capella-Gesang der Engel. Die "irdischen" Instrumente (Gamben, Flöten, Triangel, Tambourin u. a.) liegen (teilweise zerstört) am Boden. Sogar die Handorgel, das gängige Attribut der Heiligen (und ‚höher‘ gestellt als die übrigen Instrumente), lässt sie selbstvergessen nach unten hängen, sodass die Pfeifen schon anfangen herauszufallen. Das Bild spiegelt die alte, aus frühchristlicher Zeit stammende Ablehnung weltlicher Instrumentalmusik (vgl. den Chrysostomos-Text), deren Hintergrund die Vorstellung einer musica sacra ist, einer Musik, die selbst heilig ist, nicht nur Beiwerk einer Liturgie, sondern selbst Liturgie. Wie bei eine Ikone in der orthodoxen Kirche, die auch nicht als Menschenwerk, sondern als Nachahmung eines von Engeln gemalten Vor-Bildes gilt, erscheint in der musica sacra das Göttliche gleichsam unmittelbar. Die Vorstellung einer reinen A-cappella-Musik, die von allen Bezügen zur weltlichen Musik gereinigt ist, war allerdings nur in der Sixtinischen Kapelle konsequent verwirklicht. Ansonsten wirkten bei der Kirchenmusik fast immer auch Instrumente mit.

**Fakten** (Mitteilungsblatt der Frauen- und Mannesjugend im Erzbistum Köln) 4/1969, S. 13

Die Kommission für Kirchenmusik der Erzdiözese Paderborn hat in einer Sitzung am 23. April 1969 eingehend die Verwendung von Jazz- und Schlagermusik im Gottesdienst erörtert. Nach mehrstündiger Beratung kam die Kommission zu folgendem Ergebnis:

1. Jazz- und Schlagermusik sind, bedingt durch die unproportionierte Verwendung der kompositorischen Elemente (Rhythmik, Melodik, Harmonik) als musikalische Formträger für religiöse sowie liturgische Texte ungeeignet.

2. Der vielfach angeführte Vergleich mit den Kontrafakta des 14. bis 16. Jahrhunderts ist nicht aufrecht zu erhalten. Das Verfahren der Kontrafaktur (Umdichtung geistlicher in weltliche und weltlicher in geistliche Lieder unter Beibehaltung der Melodie) war damals möglich wegen der geistigen und formalen Verwandtschaft der weltlichen mit der religiösen Kunstausübung. Dieser geschichtliche Vorgang war ein Prozess ohne besondere religiös pädagogische Absichten. Allein die Überlegung, wie bessere Beziehungen zwischen Kirche und Welt herzustellen seien, rechtfertigen nicht, religiöse bzw. liturgische Texte mit Jazz- und Schlagermelodien zu versehen.

3. Jazz und Schlager in ihrer landläufigen Gestalt haben die Verbindung zur Kunstmusik verloren. Die Überbetonung des Rhythmischen bewirkt eine einseitige körperlich bezogene Ekstase, die einer allgemeingültigen christlichen Spiritualität keine Ausdrucksmöglichkeit bietet.

4. Die Kommission verkennt nicht die schwierige Lage der Jugendseelsorge, die um eine Jugend ringt, die fortwährend dem Einfluss primitivster Konsummusik ausgesetzt ist.

5. Die Kommission für Kirchenmusik der Erzdiözese Paderborn bietet Gespräche über die gesamte Problematik an. Man war einstimmig der Auffassung, dass die Kirchenmusik aller Stilepochen auch für die heutige Jugend anziehend sei.  
gez. Brauckmann, Domchordirektor (Leiter der Kommission für Kirchenmusik)

**vgl.: Musikpädagogik:** 1954 wird in „Musik im Unterricht“ von C. Bergmann dem Lehrer geraten, einem Anhänger des Jazz „vorurteilsfrei“ darzulegen, dass die „urgründigen, vitalen Gefühle des Jazz der heutigen Bewusstseinslage nicht angepasst seien“. Es müsse verhindert werden, dass man sich dieser ‚Vitalsphäre‘ wie einem Rauschgift hingeebe. Jedoch: „Stücke von Bartok, Orff u. a. könnten im Sinne hoher Kunst ‚als Ersatz‘ vielleicht ihre Wirkung tun.“

ERINNERUNG AN DIE ZUKUNFT (musica sacra 2004/01)

### **Kardinal Ratzinger über 40 Jahre erneuerte Liturgie**

Mit der Kunst kommt die Liturgie darin überein, dass sie die Herrschaft der Zwecke unterbricht und einen Horizont aufreißt, der die alltägliche Lebenswelt überschreitet. Wer allerdings die Liturgie auf ein ästhetisches Spiel reduzieren will, verfehlt deren Pointe. In der Liturgie geht es nicht um den Eintritt in eine imaginäre Welt, sondern um die Begegnung mit dem *Allerwirklichsten*. Wo aber das Ewige in die Zeit einbricht, gerät die Realität selbst auf den Prüfstand. Dem Heiligen begegnen, heißt sein Leben ändern. Wie aber steht es um die lebensgestaltende Kraft der katholischen Liturgie? Ist diese durch die Liturgiereform eher gestärkt oder geschwächt worden?

Vor 40 Jahren hat das II. Vatikanische Konzil die Liturgie-Konstitution *Sacrosanctum Concilium* nahezu einmütig verabschiedet. Aus diesem Anlass fand am 4. Dezember in Trier ein Festakt statt, der vom dortigen Liturgischen Institut in Verbindung mit dem Bistum Trier ausgerichtet wurde. Kein Geringerer als Joseph Kardinal Ratzinger war aus Rom angereist, um über das Liturgieverständnis des Konzils und dessen Impulse für die Zukunft zu referieren. Die Rede war schon im Vorfeld mit Spannung erwartet worden. Ratzingers viel beachtetes Buch „Geist der Liturgie“ hatte teils massive Kritik auf sich gezogen, weil es bestimmte Punkte der Liturgiereform für reformbedürftig hält. Sogar der Vorwurf vom „Verrat am Konzil“ war gefallen. Einleitend stellte Ratzinger – einer der wenigen noch lebenden Konzilstheologen – darum klar, dass ein Kritiker der Liturgiereform nicht automatisch ein Gegner des II. Vaticanum sei. Es gelte drei Ebenen zu unterscheiden, zunächst die Aussagen über die *Prinzipien* der Liturgie, sodann die Bestimmungen für die konkrete *Umsetzung* und schließlich die von Paul VI. gebilligte faktisch vollzogene Reform. Man könne aber die *Reform* in manchen Punkten durchaus anders verwirklichen, ohne deshalb den Boden des Konzils zu verlassen. Statt auf kontroverse Einzelfragen einzugehen, ging es Ratzinger zunächst um die programmatische Vision des Konzils. Danach sei Liturgie von einer Dynamik des Überschreitens geprägt: vom Sichtbaren ins Unsichtbare, vom Vergänglichen ins Unvergängliche. Dieser Transitus werde von *Sacrosanctum Concilium* in unterschiedlichen Bildern umrissen und verdichte sich im rituellen Gedächtnis von Tod und Auferstehung Jesu Christi. Liturgie feiern heiße demnach, sich in die Haltung Christi hineinnehmen und von seiner rückhaltlosen Hingabe für die anderen und für Gott bestimmen zu lassen. Der Ernst des Kreuzes aber sei mit billigem Optimismus unvereinbar. Allerdings gleiche christliche Liturgie auch nicht einem Totenkult. Die reale Gegenwart des Auferstandenen gewähre die Gabe des Lebens und der Versöhnung, die sich niemand selbst geben könne.

Bei der praktischen Umsetzung der Reform ist dieses Grundverständnis mitunter aus dem Blick geraten. Das liegt nach Ansicht des Kardinals auch an den textinternen Spannungen des Dokuments, das von der Liturgie sowohl die *Anbetung* Gottes als auch die *Belehrung* der Gläubigen erwartet. Die katechetische Instrumentalisierung bis hin zum Gottesgeschwätz habe die kontemplative Dimension verblasen und die Liturgie in Extremfällen sogar zu einem Show-Imitat werden lassen. Einen Grund dafür sah Ratzinger darin, dass in der nachkonziliaren Ära die Postulate der Verständlichkeit und der tätigen Teilnahme aller Gläubigen an der Liturgie (*actuosa participatio*) nicht selten im Sinne des Aktivismus und der Simplifizierung fehlinterpretiert worden seien.

Die Übertragung des lateinischen Ritus in die jeweiligen Landessprachen habe das kaum zu überschätzende Verdienst, die Vertrautheit mit den liturgischen Texten gefördert zu haben. Gleichwohl sei aber auch deutlich geworden, dass diese sich nicht von selbst verstehen. Die Kultsprache widersetzt sich bekanntlich eingängiger Kommunizierbarkeit. Hier mit eingeschobenen Kommentaren nachzubessern oder sperrige Text-Passagen zu streichen, lehnte Ratzinger ab. Eine Liturgie, die zur Dublette des Alltagsverständnisses degeneriere, habe den Menschen nichts mehr zu geben. Die Epiphanie des Heiligen scheine in nonverbalen Zeichen auf und enthalte für den, der Augen hat zu sehen, selbst Belehrendes. Die einfache Geste des Brotbrechens etwa sei ein sakraler Akt, an dem sich die Hingabe Jesu bis in den Tod ablesen lasse.

Die anschließende Diskussion kreiste vor allem um die Frage, wie man der zunehmenden Liturgieunfähigkeit entgegensteuern könne. Wird der katholische Ritus nicht längst als museales Artefakt betrachtet? Wie soll man einer Fastfood-„Kultur“ das eucharistische Mahl nahe bringen? Strittige Punkte wie die Zelebrationsrichtung, liturgische Gebethaltungen oder Übersetzungsfragen blieben weitgehend ausgeklammert. Einig war man sich darin, dass die liturgische Bildung für Gläubige und Zelebranten gleichermaßen zu fördern sei. Immerhin ist die katholische Liturgie über Jahrhunderte hinweg ein lebens- und kulturprägender Faktor gewesen. Gleichzeitig verwies Ratzinger darauf, dass eine Kultur ohne Kult – will sagen: ohne Anerkennung einer transzendenten Instanz – riskiere, ihre eigenen Grundlagen zu zerstören. Mit der Anerkennung Gottes sei die Anerkennung letzter Maßstäbe ebenso verbunden wie die Einsicht in die Endlichkeit und Fehlbarkeit des Menschen. Wo der Glaube versickert und die Gottesdienstbesuche rapide zurückgehen – so ließe sich ergänzen – wird der Nährboden für fragwürdige Ersatzkulte bereitet. Schon Nietzsche glaubte, „ein göttliches Jasagen zu sich aus animaler Fülle und Vollkommenheit“ proklamieren zu müssen, und notierte: „Das Fest ist Heidentum par excellence.“ Dem hielt Ratzinger gelassen entgegen, dass dionysische Exzesse die gähnende Leere kaum kaschieren können, der sie entstammen. Das wahre Fest verdanke sich einer Freude, die man sich selbst nicht geben kann.

**VIDEO** Hail Holy Queen aus „Sister Act“

## Biogene Elemente der Musik

Musik als Zeit-Kunst steht in engem Zusammenhang mit der biologischen, zyklischen Zeiterfahrung. Deshalb liebt sie periodische Wiederholungen:

- Taktzeiten: 1234/1234/1234...
- rhythmische Muster (z.B. Hm-ta-ta-Begleitung des Walzers, Sambarhythmus ...)
- Wiederholungen von Zwei-, Vier-, Achttaktgruppen bis hin zur Wiederholung von größeren Teilen.

Sie steht damit in Analogie zum Puls bzw. Herzschlag – der Herzschlag der Mutter ist die erste akustische Erfahrung des Menschen! -, zum Links-Rechts beim Gehen und Laufen, zum Aus-Ein beim Atmen. Die kulturelle Wurzel liegt in der ursprünglichen Verbindung von Musik und Tanz. Das Rhythmus- und Periodensystem der Musik entspricht genau den sich wiederholenden Bewegungsfiguren beim Tanz. „Musik geht in die Beine.“ Die kreisenden Wiederholungen suggerieren das „Stehenbleiben“ der Zeit - die „ewige Wiederkehr des Gleichen“- das Heraustreten aus der verrinnenden Zeit in einen „ekstatischen“ Zustand (Bewegungsrausch). Musik wird so zu einem Medium des „Transzendierens“. Zum Kult, zum Ritual hat deshalb die Musik immer als wesentlicher Bestandteil gehört.

### Kuminakult in Jamaika (ursprünglich kongolesischer Kult)



**VIDEO**

### Janheinz Jahn:

"Der Vollzug des Glaubens beruht in der afrikanischen Religion - und in der der Spirituals - auf Gottesbeschwörung (evocatio), in der christlichen hingegen auf Gottesverehrung (adoratio) ... Die christliche Religion betont die Allmacht der Gottheit, der Gläubige verhält sich der Gottheit gegenüber passiv, er muss auf die Gnade warten, dass Gott ihn anruft, und das unmittelbare Erleben Gottes, das nur dem 'Begnadenen' aus der Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Göttlichen zuteil wird, erreicht er als Mystiker ... Der höchste sprachliche Ausdruck des mystischen Erlebens ist die Wortlosigkeit, das 'Sprechen aus dem Schweigen'. In der afrikanischen Religiosität hingegen die auf den Menschen zentriert ist, verhält sich der Gläubige der Gottheit gegenüber aktiv: durch Analogiezauber der Beschwörung, einen Akt der Magie, zwingt er die Gottheit, sich in der Ekstase mit ihm zu vereinigen ... Zur Ausübung eines afrikanischen Kults sind Trommeln und andere Perkussionsinstrumente unerlässlich ... In Nordamerika aber nahm die Entwicklung afrikanischer Religiosität einen anderen Verlauf, weil die protestantischen, oft gar puritanischen Sklavenhalter im Gegensatz zu ihren katholischen lateinamerikanischen Kollegen den Gebrauch der Trommeln untersagten. Mit dem Verbot der Trommeln verloren die afrikanischen Gottheiten ihre Wirksamkeit, sie waren nicht mehr beschwörbar ... Da zeigten ihnen die Erweckungsgottesdienste der Baptisten und Methodisten eine Möglichkeit, das Vakuum wieder zu füllen. Sie erlebten die Möglichkeit, eine Gottheit in der neuen Sprache durch Namensanrufung ohne Trommeln ('Lord! Lord!', 'Jesus! Jesus!') zu beschwören. Sie lernten Geschichten der Bibel kennen, setzten deren Bilder und Gestalten in die eigene religiöse Ausdruckswelt ein und afrikanisierten die kultischen Formen dieser Gottesdienste. In dieser Begegnung entstanden die Spirituals. Sie entstanden aus einer Kultur, in der Dichtung magisches Wort ist, kein geschriebenes Wort, sondern Wort, das zugleich gesungen und getanzt wird. Die Sklavenhalter Nordamerikas hatten den Sklaven das Tanzen verboten. Bei den Vorläufern der Spirituals, den noch völlig afrikanischen Ring-Shouts - Rundtänzen mit Gesang, doch ohne Trommeln -, war das Tanzen unerlässlich, um eine Kirchengemeinde in den Zustand ekstatischer Besessenheit zu versetzen. Die älteren Spirituals wurden grundsätzlich getanzt (Dauer), doch wurde das Tanzen mit der Zeit zurückgedrängt. Was blieb, war neben Händeklatschen und Fußbestampfen zur Bezeichnung des Grundrhythmus eine ekstatische Bewegung des Körpers, ein charakteristisches Schwingen (Swinging) als Zeichen der ekstatischen Erregung."

Janheinz Jahn, Negro Spirituals, Frankfurt 1962, Fischer Bücherei 472, S. 8ff.)

### Zur Methode der Textauswertung vgl. Folie S. 52

**Gospel** heißt „frohe Botschaft“. Gospels sind ursprünglich Evangelienlieder. Sie entstanden in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts als „schwarze“ Gegenbewegung gegen die zunehmende Vereinnahmung der Spirituals durch die Weißen. Sie sind stark von der Pfingstbewegung geprägt, die - entsprechend dem Pfingstbericht der Bibel - in ekstatischen Gottesdiensten das Reden bzw. Singen in Zungen wiederbelebt. Das kommt den afrikanischen Traditionen der Schwarzen sehr entgegen.

Kennzeichen des Gospels sind:

- ein hoher Anteil perkussiver Elemente (ursprünglich Trommeln, später Schlagzeug)
- Körperpraktiken (Klatschen, Stampfen, Tanzen)
- die off beat-Phrasierung (off beat = weg vom beat, vom Taktschlag/Grundschlag. Während bestimmte Elemente des Stückes (z.B. die Perkussionsinstrumente) den beat markieren, etwa: 1-2-3-4 / 1-2-3-4 usw., überspielen andere diese Grundschläge, indem sie minimal gegenüber diesen verschoben sind. Auf diese Weise entsteht eine körperlich fühlbare Spannung, die man auch „swing“ nennt.)
- dirty tones (= ‚schmutzige‘ Töne, sie sind höher oder tiefer als die im europäischen 12-Notensystem festgelegten Töne.)
- shouts (Rufe, Schreie, ekstatische Gefühlsäußerungen im Zusammenhang mit Tanzbewegungen)
- hot intonation (‚heißer‘ Stimmklang, gepresstes und geräuschnahes Singen als Zeichen des gefühlsmäßigen Engagements)
- Call & Response (Ruf – Gegenruf, Wechselgesang zwischen Vorsänger und refrainartig antwortendem Chor)
- spontanes Musizieren, hoher Anteil von Improvisation, vor allem beim Solisten, aber auch bei der „Gemeinde“. Die Improvisation ist allerdings keine freie, sondern eine an Muster gebundene, ein bestimmtes Schema immer wieder abwandeln.

Reverend Kelsey gehörte der 1897 von Charles H. Mason gegründeten „Church Of God In Christ“ (COGIC) an, einer großen schwarzen Pfingstkirche in Amerika.

Die Thematik des 1. Petrusbriefes ist angesichts der Sklaventraktion und der Rassendiskriminierung für schwarze Amerikaner von besonderer Bedeutung. Der wiederholte Ruf „I am a royal child“ bezieht sich auf Gal 4:7 (Daher bist du nicht mehr Sklave, sondern Sohn; bist du aber Sohn, dann auch Erbe, Erbe durch Gott).

Die afrikanische Tradition der getanzten Kulte mit Call & Response hat sich mit christlichen Inhalten gefüllt. Ekstatisierend wirkt vor allem der rhythmische Bewegungsrausch. Der Reverend (Geistliche) fungiert hier wie der Cult-Leader in einem afrikanischen Ritual.

### Arrigo Polillo:

In seiner ... Studie ... bemerkt Rawick: »Die enge Beziehung zwischen Prediger und ... Gläubigen ... geht auf die Tatsache zurück, dass die Versammlung eine Gemeinschaft, eine heilige Familie ist, deren Haupt und Führer der Pastor ist. Diese Stellung ähnelt der des Ältesten in der aus vielen Familien bestehenden Ansammlung eines westafrikanischen Dorfes. Man glaubt, dass der Älteste eine stärkere Verbindung zu dem Unbekannten habe ... Die Rufe >Amen<, >Hallelujah<, >Sag' es ihm, Pastor!< und ähnliche ... sind die Bestätigung dafür, dass er sich im Einklang mit dem Geist der Gemeinschaft befindet.« " In: Jazz, München 1981, S. 32.

Hear the Lord 'nd say Amen. (Amen.) I wanna call your attention to the second chapter of first Peter and the ninth verse – Amen – in the words of holy Peter:

**But ye are a chosen generation, a royal priesthood, a holy nation, a peculiar people; that ye should shew forth the praises of him who called you from darkness into his marvellous light.**

Amen. (Amen.)

And what we hear at night  
to glorify him  
We've been adopted into the royal family,  
called from sining in sin,  
sanctified, baptized in fear (?)...  
with the holy Ghost in father,  
we have a right to glorify God.  
Amen. (Amen.)

It's just wonderful what the Lord has done for us.  
Amen. Hallelujah.  
And since he saved us  
We've been adopted into the royal family.

I'm a royal Child! I'm a royal Child! Royal Child! Royal Child!

(I) would not be a liar,  
(I'll) tell you the reason why.  
That my Lord has called me,  
Wouldn't be ready to die.

I'm a royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child!

(I) would not be a sinner,  
(I'll) tell you the reason why,  
That my Lord has called me,  
Wouldn't be ready to die.

Royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child!  
Royal Child!

(I) would not be a liar,  
(I'll) tell you the reason why,  
That my Lord has called me,  
Wouldn't be ready to die.

Royal Child! Royal Child! Royal Child! Royal Child!

Hört den Herrn und sagt Amen. (Amen.) Ich möchte eure Aufmerksamkeit lenken auf das 2. Kapitel des 1. Petrusbriefes, Vers 9 in den Worten des heiligen Petrus:

**Ihr aber seid ein auserwähltes Geschlecht, eine königliche Priesterschaft, ein heiliger Stamm, ein Volk, das sein besonderes Eigentum wurde, damit ihr die großen Taten dessen verkündet, der euch aus der Finsternis in sein wunderbares Licht gerufen hat.**

Amen. (Amen.)

Und was wir in der Nacht hören,  
um Gott zu preisen,  
sind wir in seine Königsfamilie aufgenommen worden,  
wir wurden aus der Sünde gerufen,  
geheiligt, getauft in Furcht...  
mit dem Heiligen Geist im Vater.  
Wir haben Grund, Gott zu preisen.  
Amen. (Amen.)

Es ist wunderbar, was der Herr für uns getan hat.  
Amen. Halleluja.

Und seit er uns gerettet hat,  
sind wir in seine Königsfamilie aufgenommen worden.

Ich bin ein Königskind! ... Ein Königskind! ...

Ich bin kein Lügner,  
ich sage auch warum.  
Der Herr hat mich gerufen,  
ich bin nicht zum Streben bestimmt.

Ich bin ein Königskind! ... Ein Königskind! ...

Ich bin kein Sünder,  
ich sage auch warum.  
Der Herr hat mich gerufen,  
ich bin nicht zu sterben bereit.

Ein Königskind! .....

Ich bin kein Lügner,  
ich sage auch warum.  
Der Herr hat mich gerufen,  
ich bin nicht zu sterben bereit.

Ein Königskind! ...

*Vgl. die Parodie eines solchen Gospelgottesdienstes aus dem Film **"Blues Brothers"**: Die aus dem Gefängnis entlassenen Brüder Jake und Elwood Blues erfahren, dass das Waisenhaus, in dem sie aufwuchsen, geschlossen werden soll. Sie wissen zunächst nicht, wie sie die erforderlichen 5000 Dollar zu seiner Rettung aufreiben sollen, bis ihnen in einem Gottesdienst die "Erleuchtung" kommt: Sie müssen die alte Band wieder zusammenführen.*

**VIDEOS:**

- Gospelszene aus dem Film "Blues Brothers" (1980)
- „Missionsfilm Tokende“ (1956) zur Mission im Kongo (in: „Abenteurer Gottes, arte 2002)
- The Campbell Brothers: Praise Music (Pfingstkirche, totale Trance)

**Kommentar und Klangbeispiel in „Impulse Musik. Zeit der Freude“, Düsseldorf 2003**

“

## VIDEO Gregorianikszenen im Film „Der Name der Rose“

**Completorium.**  
Per Annum, Responsorium breve.



n ma-nus tu-as Dó-mi-ne, \* Comméndo  
spi-ri-tum me-um. In manus. V. Red-e-mí-sti nos  
Dó-mi-ne, De-us ve-ri-tá-tis. \* Commén-do.  
V. Gló-ri-a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-ri-tu-i  
Sancto. R. In ma-nus.

Der Videoausschnitt zeigt das zur Grundhaltung der Gregorianik passende Ambiente:

- einen weltabgewandten Raum, romanische Kirche, gedämpftes Licht/Dunkelheit, Kerzenschein („mystische Höhle“)
- demütig-gebeugte, ehrfurchtsvoll-würdevolle Haltung
- einstimmiges Singen → „uniformierte“, den Körper verhüllende Kleidung, Einordnung in eine Gemeinschaft (unanimitas). Das sind allerdings keine Zeichen der Entindividualisierung, sondern der Demut und Konzentration auf das Wesentliche. Die Gemeinschaft ist kein vereinnahmendes Kollektiv, sondern eine Hilfe auf dem Weg des Aufbaus einer persönlichen Beziehung zu Gott.

Gregorianik und Gospelsong verkörpern zwei extreme Pole der Kirchenmusik und zwei verschiedene Wege der Gottesannäherung: Der eine ist der kontemplative Weg der geistigen Konzentration auf die theologische Aussage des liturgischen Textes, der Versenkung in dessen mystischen Gehalt, der Anbetung. Die Musik hat dabei u. A. eine ähnliche Funktion wie der Goldgrund auf mittelalterlichen Bildern, der alle ablenkenden irdischen Bezüge von vornherein ausblendet und das Dargestellte in eine überweltliche Sphäre entrückt. Die frei strömende Melodik befördert eine solche geistige (unkörperliche) Haltung. Solche

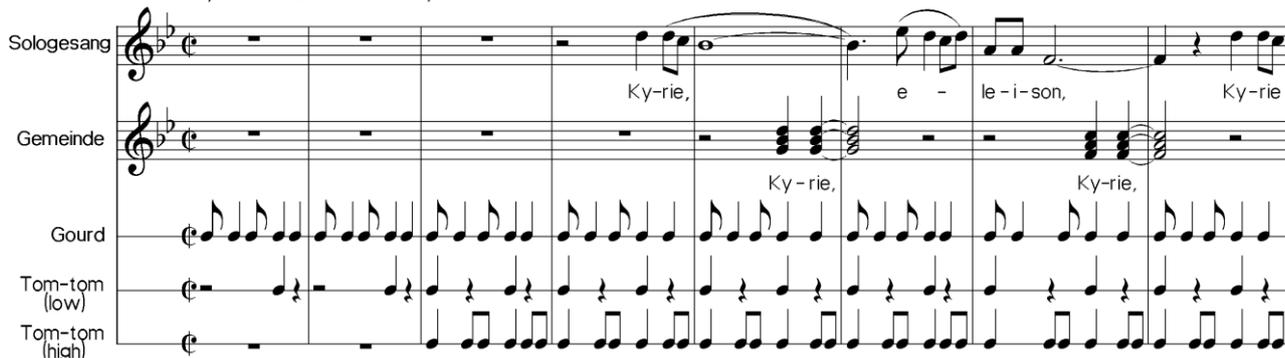
Merkmale sind kennzeichnend für die monastisch-klerikale Kultur.

Der andere ist der ekstatische Weg der gesungenen und getanzten Gottesbeschwörung, der über automatisierte Laute und Bewegungen erreichten Trance.

Beide Musikformen erschließen sich nur voll beim Mitmachen. Bei beiden ist die Musik in erster Linie Medium für etwas anderes, kein Kunstobjekt, das um seiner selbst willen wie im Konzertsaal lauschend aufgenommen und reflektiert werden will.

Missa Luba LP "Missa Luba, Philips 6527 (Les Troubadors du Roi Baudouin)

Zit. nach: Missa Luba, arr. von Guido Haazen, London 1964



Sologesang  
Gemeinde  
Gour  
Tom-tom (low)  
Tom-tom (high)

Ky-rie, e - le - i - son, Ky-rie  
Ky-rie, Ky-rie, Ky-rie

**VIDEO** Kyrie aus „Missa Luba“, Ausschnitt

**VIDEO** Ausschnitt aus dem Missionsfilm „Tokende“

**VIDEO** Beten in der Moschee: Die große Pilgerfahrt(nach Mekka) arte 1997

**VIDEO** dto. Pakistan ist anderswo, Pakistani in Bradford in der 3. Generation ohne Integration, arte 1999

**VIDEO** Sufigesang aus dem Film „Die Lieder des Propheten“, arte 2002

### „Tanz um das goldene Kalb“ (2 Mose 31, 11-20):

Als Moses nach langer Abwesenheit vom Berge Sinai, wo er von Gott die Gesetzestafeln erhielt, zurückkehrt, findet er sein Volk beim Tanz um das goldene Kalb vor. Voller Wut zertrümmert er die Gesetzestafeln und lässt das Kalb im Feuer verbrennen. Das Problem, um das es geht, ist die unterschiedliche Gottesvorstellung: Moses vertritt den rein geistigen, unsinnlichen Gott, von dem man sich kein Bildnis machen kann und darf (2. Gebot). Die Israeliten sind in die alte Praxis zurückgefallen, nach der man sich über die sinnliche Anschauung und den Bewegungsrausch Gott nähert.

### Volker Schütz:

Tradierte animistische Religionspraktiken (in Afrika) wurden (von den christlichen Missionaren) durch strengstes Verbot unterdrückt, traditionelle Musik und Tanz wurden als etwas Sündhaftes und Obszönes verdammt. Die Zwiesprache mit den Ahnen und ähnliche kultische Praktiken wurden verboten. Dabei waren derartige Praktiken im Alten Testament noch gang und gäbe gewesen. Die tradierte Musik wurde ersetzt durch christliche Lieder und Instrumentalmusik aus Europa. Die Vermittlung christlicher Lieder durch die Missionare geschah in der Regel unter Rückgriff auf einfachste melodische, rhythmische und harmonische Formen, so dass das bei Afrikanern vorhandene, enorme Potential an musikbezogener Praxis und Kreativität brach liegen blieb und allmählich verkam. So sind heute in vielen christlich geprägten Regionen Schwarzafrikas die tänzerischen und musikalischen Fähigkeiten der Heranwachsenden völlig unterentwickelt.

Ganz anders noch bei animistisch geprägten Afrikanern. Sie treffen keine wichtige Entscheidung, ohne nicht die Geister um Rat, um Zustimmung gefragt zu haben, ohne sich des Wohlwollens, der Unterstützung der Geister versichert zu haben.

Und dies geschieht in der Regel in Ritualen, bei denen die Musik eine ganz herausragende Rolle spielt. Denn Musik ist eine nach strengen Regeln und Vorschriften gestaltete Sprache, die, im Gegensatz zur gesprochenen Sprache, von den Geistern verstanden wird. Musik in Schwarzafrika, Oldershausen 1992, S. 20f.

**2 Samuel 6 15** So brachten David und das ganze Haus Israel die Lade des HERRN hinauf mit Jauchzen und mit Hörnerschall. 16 Und es geschah, als die Lade des HERRN in die Stadt Davids kam, schaute Michal, die Tochter Sauls, aus dem Fenster. Als sie nun den König David vor dem HERRN hüpfen und tanzen sah, da verachtete sie ihn in ihrem Herzen.

**Andrew Wilson-Dickson:**

... Bereits im Alten Testament lässt sich eine schrittweise Abkehr vom ursprünglichen ekstatischen Musikerlebnis beobachten - die Entwicklung ging hin zu einem kontemplativeren, formaleren, symbolhaften und ritualisierten Einsatz in der Liturgie...

Der Tempelgottesdienst mit seiner Farbenpracht muss für Auge und Ohr ein faszinierendes Erlebnis gewesen sein; in seiner Spätzeit jedoch war auch die Musik Teil eines Rituals, in dem - wie es scheint - nur wenig Raum für Spontaneität blieb. Die symbolische Funktion der Musik gewann an Bedeutung. Trompeten und Posaunen standen für Gottes Macht und Majestät; das Psalmodieren der Texte erinnerte an die Heiligkeit der Schrift. Der erhöhte Sprechton zeigte an, dass das Wort Gottes aus den profanen Gesprächen des Alltags herausgehoben wird. Der Sprechgesang gewann damit im hebräischen Gottesdienst eine zentrale Bedeutung.

Man mag bedauern, dass die Möglichkeiten ekstatischer, impulsiver Musik dieser Entwicklung zum Opfer fielen; aber auch die nun immer stärker bevorzugte musikalische Symbolsprache dient der Vermittlung religiöser Wahrheit auf ihre Weise. Gerade sie kann abstrakte Sachverhalte in einfachen und überzeugenden Bildern darstellen oder zusammenfassen)



Codex Purpureus Rossanensis, 6. Jh. n. Chr.

Diese beiden Eigenschaften der Musik - den Menschen ganz in Besitz zu nehmen oder aber Symbol einer größeren Wahrheit zu sein - diese Eigenschaften haben überall dort, wo die Musik in Erscheinung trat, Wesen und Gestalt des christlichen Gottesdienstes entscheidend geprägt. Allzu oft allerdings fühlten sich die Anhänger des einen Aspekts genötigt, dem anderen seine Berechtigung zu bestreiten. Bis heute gibt es tiefe Gräben zwischen den Vertretern unterschiedlicher musikalischer Traditionen, die das Miteinander belasten. Geistliche Musik, Gießen 1994, S. 22f.

in der intellektuellen Spielart des Gottesdienstes. (...) Es ist eigentümlich, dass Paulus, obwohl er den ekstatischen Kult in neutestamentlicher Zeit verteidigte und wohl auch förderte, gleichzeitig zu seinem Verfall beitrug. Er bestand nämlich darauf, dass Zungenrede von einer «Auslegung» zu begleiten sei: Die unverständliche Sprache der Engel sollte stets in verständliche menschliche Sprache übersetzt werden. Er schätzte zwar die Glossolie als solche, doch duldet er nicht ihre Autonomie und Unabhängigkeit (...)

«Ich danke Gott, dass ich mehr als ihr alle in Zungen rede. Doch vor der Gemeinde will ich lieber fünf Worte mit Verstand reden, um andere zu unterweisen, als zehntausend Worte in Zungen stammeln» (1 Kor 14,18-19). Bernhard Lang: Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes, München 1998, S. 455-456



Dass es gerade im frühen Christentum unterschiedliche Gebethaltungen im Gottesdienst gab, verdeutlicht eine Darstellung aus dem 6. Jahrhundert (Bild oben):

Der eine der Apostel reagiert mit spontan-begeisterter, extrovertierter Gestik und Gesang auf den Empfang des Brotes, der andere mit einer introvertiert-ehrfürchtigen Verneigung.

Amerikanischer Stich, 19. Jahrhundert: Ekstatischer Tanz der Shaker. Bereits vor der Pfingstbewegung des 20. Jahrhunderts kannten einige christliche Gruppen ekstatischen Gottesdienst. Ein Beispiel dafür sind die Shaker, eine in England im 18. Jahrhundert entstandene Sekte, die von ihrer Gründerin Arm Lee im Jahre 1774 nach Amerika verpflanzt wurde. Einige Shaker besaßen die Gabe des Wirbelns, sie drehten sich - wie die tanzenden Derwische - so lange um die eigene Achse, bis sie erschöpft zu Boden sanken.



Skizze von einer Erweckungsveranstaltung, St. Louis 1890:

„Niedergestreckt vom Heiligen Geist.“ Während Maria Woodworth-Etter aufrecht steht und ihre Arme empor hält, liegen eine Frau und drei Kinder auf dem Podium der amerikanischen Zeltmissionarin. Seit etwa 1883 fielen manche Besucher ihrer Veranstaltungen in tranceähnliche Zustände, die sie als Taufe mit dem Heiligen Geist auffasste. Auch Heilungen sollen sich ereignet haben. Pfingstler sehen in ihren Versammlungen bereits alle Merkmale der Pfingstbewegung mit Ausnahme der Zungenrede.

**VIDEO:** The Campbell Brothers: Praise Music (Pfingstkirche, totale Trance (s. o.)

## Faithless: God is a DJ (1998)

This is my church This is where I heal my hurt [hurts?]	Das ist meine Kirche. Hier heile ich meine Wunden..
It's a natural grace Of watching young life shape [shades?] It's in minor keys Solutions and remedies Enemies becoming friends When bitterness ends	Es ist eine natürliche Gnade, die Form des jungen Lebens zu betrachten. In Molltonarten werden Heilung und Heilmittel gebracht. Feinde werden Freunde, wenn die Verbitterung endet.
This is my church x3	Das ist meine Kirche. 3x
This is my church This is where I heal my hurt	Das ist meine Kirche. Hier heile ich meine Wunden.
This is my church x3	Das ist meine Kirche. 3x
This is my church This is where I heal my hurt	Das ist meine Kirche. Hier heile ich meine Wunden.
It's in the world I [I've?] become Content [contained?] in the hum Between voice and drum It's in the church [?]	Es geschieht in einer Welt, in der ich mich wohlfühle in dem Summen zwischen Stimme und Trommel. Es ist in der Kirche
The poetic justice of cause and effect Respect, love, compassion	Die poetische Gerechtigkeit von Ursache und Wirkung: Respekt, Liebe, Mitgefühl.
This is my church This is where I heal my hurt For tonight god is a DJ god is a DJ	Das ist meine Kirche. Hier heile ich meine Wunden für heute Nacht. Gott ist ein DJ. Gott ist ein DJ.



Die Musik der Original-CD ist recht differenziert. Wechselnde flächenhafte space-Klänge mit verschiedenen, dauernd wiederholten schwebenden Motiven - mal ohne, mal mit Schlagzeugpatterns - bestimmen den Ablauf, doch es gibt auch andere Klangmuster, z. B. dunkel-melancholische Streicherpassagen (passend zum Text „heal my hurts“) als Reminiszenz an die klassische Empfindungssprache. Bezeichnend allerdings ist die Tatsache, dass das, was die Jugendlichen in der Disco und im Radio hören und verinnerlichen, in der Regel nicht diese komplexe Version ist, sondern ein relativ undifferenzierter „Mix“, der nur noch grobe Klischees bedient.

### Religiöse Bezüge:

FAITHLESS: „glaubenslos“ / „God is a DJ“: also doch nicht ganz „glaubenslos“ / Der gesamte Text ist mit religiösen Begriffen und Vorstellungen durchsetzt: heal(ing), hurts, grace, solution, remedy, enemies becoming friends when bitterness ends, hum, justice, love, compassion.

### Biblische Bezüge:

„enemies becoming friends“: Jes 65,25: Wolf und Lamm werden einträchtig weiden; Jes 11,19: Du kannst dich lagern, ohne dass jemand aufschreckt; Micha 4,3: Ihre Schwerter schmieden sie zu Pflugscharen um, ihre Lanzen zu Winzermessern. Nimmer wird Volk gegen Volk das Schwert erheben;

„hum between voice and drum“: Apg 2,2-3: Da erhob sich vom Himmel her ein Brausen (Ausgießen des Hl. Geistes, Zungenreden); „Solutions and remedies“, „I heal my hurts“: Jer 33,6: Siehe, ich schaffe Ihnen Genesung und Heilung; Mt 4,23: (Jesus) heilte jede Krankheit und jedes Gebrechen im Volke; Jesus = Heiland

„church“: Techno-Diskotheken oder Großveranstaltungen haben oft religiöse Namen wie „Tempel“ oder „Dome“.

Das gemeinsame Tanz- und Musikerlebnis verbindet die Menschen in respect, love, compassion. Das sind nicht nur zentrale Begriffe der Techno-Kultur (love, peace, unity and respect), sondern auch der christlichen Ethik und des Buddhismus; Gruppenmitglied MAXI JAZZ ist Buddhist: Im Buddhismus gibt es weder das Schicksal noch den Zufall. Alles beruht auf dem Prinzip von Ursache und Wirkung (cause and effect); jeder ist für sich und sein Leben verantwortlich.

### Stimmen aus dem Internet:

#### Ludwig Nelles:

Auf den richtigen Mix kommt es an, und dabei ist mir wieder das "God is a DJ" von Faithless eingefallen. Das Bild wird mir immer sympathischer. Der liebe Gott vor zwei Plattenspielern, mit denen er mein Leben "mixt". Wie er mich führt aus den dunklen Tälern zu den Höhepunkten in meinem Leben, wie ich mich fallen lassen kann, im festen Vertrauen, dass sein Mix mich trägt. Wie ich mein Leben feiern kann mit und durch Gottes Musik. Was will Gott anderes, als dass es mir in meinem Leben gut geht, dass das Fest, die "Party" weitergeht? Also: Auf den richtigen Mix kommt es an; in diesem Sinne ist das "Der Herr ist mein Hirte" gar nicht so weit weg von dem "God is a DJ".

#### Matthias Schröder:

Der erste Teil des Clips zu „God is a DJ“ zeigt den charismatischen Maxi Jazz, der seinen Text allerdings in Gebärdensprache ausdrückt. „Damit wollen wir die Aufmerksamkeit stärker auf den Text lenken“, erzählt Nicheren Shoshu Buddhist, dem es ein großes Anliegen ist, seine Botschaft zu verbreiten: „Die Dinge, die ich durch diese Art des Buddhismus gelernt habe, sind sehr praktische Dinge des Lebens. Zum Beispiel die Tatsache, dass meine Umwelt die Reflektion dessen ist, was ich innerlich bin. Vor fünf, sechs Jahren war ich völlig frustriert und verbittert, und war von genau ebensolchen Leuten umgeben. Als ich anfang entspannter zu werden und meine guten Seiten zu sehen, begann ich auch die guten Seiten anderer wahrzunehmen. Meine ganze Welt änderte sich. Und wissend, dass ich so die Kontrolle über mein Leben habe, will ich das auch weitergeben an all die Kids da draußen, für die das Leben jenes große Ding ist, das dich niederdrückt. Ich kann die gesamte schöpferische Kraft des Lebens selbst in meinem eigenen Leben manifestieren, und das ist großartig. Das will ich vermitteln. Nicht jeder kriegt es mit, klar, aber manche schon, und das ist es wert.“ Überzeugungen des „Great Oral Disseminator“, die er mir noch eine gute Stunde begeistert erläutert. Und deren Essenz sich in „God is a DJ“ findet: Nicht der

Plattenaufleger wird dort überhört, sondern das, was dich und deine verletzte Seele heilt & vereint, wird dir Kirche und Gott. Die Idee des Göttlichen im Menschen wurde schon in „Reverence“ thematisiert, und Maxi Jazz bedauert, dass ihm jener Text nicht mehr Kontroversen eingebracht hat, schließlich führt der selbsternannte „Great Oral Disseminator“ die Initialen G-O-D.

**Matthias Pommranz:**

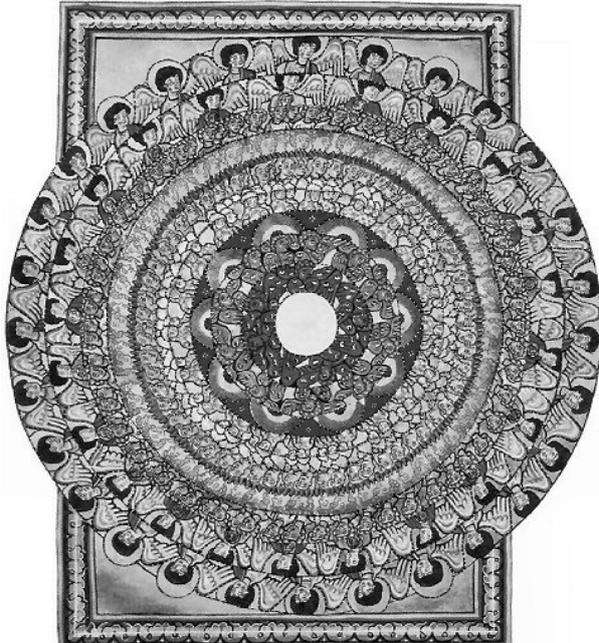
Schöne Worte, schöne Gefühle. Es wird deutlich: Im Mittelpunkt steht das Erleben, die Intensität, die Spiritualität. Nicht schlecht, aber zu wenig, wenn ich es mit dem vergleiche, was ich von Gott kenne:

- Gott ist nicht nur eine Metapher, ein Ausdruck für eine ultimative und unbeschreibliche Empfindung, sondern eine Person. Ein mächtiges Wesen, das redet und hört, liebt und leidet. Die Bibel nennt Gott „Vater“.
- Der Kontakt zu Gott ist nicht so direkt, wie ich mir das manchmal wünsche. Andererseits verbirgt Gott sich auch nicht in einer nebulösen Unsichtbarkeit, sondern sucht die Nähe zu uns Menschen. „Wendet euch Gott zu, dann wird er zu euch kommen.“ (die Bibel in Jakobus 4,8)
- Das Zusammenleben mit Gott beschränkt sich nicht auf gelegentliche schöne und intensive Momente, „Discobesuche“. Mein ganzes Leben ist offen vor ihm. Manchmal spüre ich das, manchmal weiß ich es, manchmal ist es mir nicht bewusst, aber er ist trotzdem da.
- Gott prägt mich. Mit ihm geht mein Leben in eine Richtung, die ich von selbst nicht gegangen wäre. Aber im Rückblick sehe ich, dass ich dadurch neue Dimensionen erschlossen habe. Es ist der Unterschied zwischen einer Kellerparty und einer Tour auf ein Plateau im Gebirge, umgeben von klarem Sonnenlicht und reiner Luft. Wenn Du verstehst, was ich meine.
- Natürlich hat Gott es nicht nötig, dass ich ihn verteidige. Aber das wollte ich doch mal loswerden.

**Sanctus aus dem Requiem op. 48 von Fauré (1888)**

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. [Jes 6,3] Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.[Joh 12,13; Mat 21,9]	Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe. Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe.
---	---

**Jes 6: 1** Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum seines Gewandes füllte den Tempel aus. **2** Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße und mit zwei flogen sie. **3** Sie riefen einander zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. / Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt.



Der Text des Sanctus kombiniert die Jesaja-Vision mit dem Bericht über den Einzug Jesu in Jerusalem. Bei Jesaja erscheint Gott als der gewaltige und unnahbare, vor dem selbst die ihm am nächsten stehenden sechsflügeligen Serafim (hebr. saraph = Schlange) ihr Gesicht bedecken. Und der Prophet, der ihn gesehen hat, muss erst durch die Berührung eines der Serafim von seiner Sünde geheilt werden. In Jesus kommt dieser Gott den Menschen ganz nahe, zeigt Ihnen sozusagen sein Gesicht. Heiligkeit und Nähe Gottes sind also zwei Aspekte derselben Sache. Seit Dionysios Areopagita (Pseudo Dionys, um 500) hat man aus einer Kombination verschiedener Bibelstellen die Vision des Jesaja auf 9 (3 x 3) Engelchöre erweitert. Hildegard von Bingen" (1098 – 1179) hat das in ihrer berühmten Vision übernommen. Viereck und Kreis sind – wie auch in indischen Mandalas - Symbole für die irdische und die himmlische Welt. Über neun Ringe von Engeln wird der Blick ins Zentrum gezogen, einem weißen Lichtfleck, der den unsichtbaren, alle Vorstellung übersteigenden Gott symbolisiert. Von außen nach innen werden die Engel immer menschenähnlicher. Die Serafim im innersten Ring bestehen fast nur noch aus (sechs) Flügeln und Flammen. Hildegard beschreibt sie so: „... [sie] brennen ... wie Feuer und haben viele Flügel, auf denen wie in einem Spiegel alle Ränge der kirchlichen Stände zu erkennen sind... Sie deuten an, dass sie selbst in Gottesliebe glühen und großes Verlangen nach seiner Anschauung haben ... Dass du aber nicht mehr von ihrer Gestalt erkennen kannst, bedeutet, dass es viele Geheimnisse in den seligen Geistern gibt, die dem Menschen nicht kundgetan werden sollen, denn solange er der

Sterblichkeit unterliegt, wird er die ewigen Dinge nicht vollkommen erkennen können.“

(<http://www.himmelsboten.de/Engel/Kirchl/EVvision.htm>) **Kommentar und Klangbeispiel in „Impulse Musik. Wege des Glaubens“, Düsseldorf 2005**

**Palestrina: Missa Papae Marcelli (1562)**

[Analyse](#)

**Joan Osborne. One of Us (1995, CD „Relish“)**

<p>If God had a name, what would it be And would you call it to His face If you were faced with Him in all His glory What would you ask if you had just one question</p> <p>Yeah, yeah, God is great Yeah, yeah, God is good Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah What if God was one of us Just a slob like one of us Just a stranger on the bus Trying to make His way home</p>	<p>Wenn Gott einen Namen hätte, wie würde er heißen? Und würdest du ihn dann auch damit anreden, wenn Du ihm begegnetest in all seiner Macht? Und was würdest du ihn fragen, wenn du nur eine Frage stellen dürftest?</p> <p>Ja klar, Gott ist groß. Ja klar, Gott ist gut. Ja klar. Aber was, wenn er einer von uns wäre, genauso eine Drecksau wie einer von uns, genau so ein Fremder im Bus auf dem Weg nach Hause?</p>
<p>If God had a face, what would it look like And would you want to see If seeing meant that you would have to believe In things like Heaven and in Jesus and the Saints And all the Prophets and...</p> <p>Yeah, yeah, God is great Yeah, yeah, God is good Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah What if God was one of us Just a slob like one of us Just a stranger on the bus Trying to make His way home Tryin' to make His way home Back up to Heaven all alone Nobody callin' on the phone 'Cept for the Pope maybe in Rome</p> <p>Yeah, yeah, God is great Yeah, yeah, God is good Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah What if God was one of us Just a slob like one of us Just a stranger on the bus Trying to make His way home Just tryin' to make his way home Like a holy rolling stone Back up to Heaven all alone Just tryin' to make his way home Nobody callin' on the phone 'Cept for the Pope maybe in Rome</p>	<p>Wenn Gott ein Gesicht hätte, wie würde er aussehen ? Und würdest du ihn anschauen wollen, wenn das bedeutete, dass du glauben müsstest an Dinge wie den Himmel und Jesus und die Heiligen und die ganzen Propheten und...?</p> <p>Ja klar, Gott ist groß. Ja klar, Gott ist gut. Ja klar. Aber was, wenn er einer von uns wäre, genauso eine Drecksau wie einer von uns, genauso ein Fremder im Bus auf dem Weg nach Hause, auf dem Weg nach Hause, ganz allein auf dem Weg zurück hinauf in den Himmel, und keinen ruft er an, außer vielleicht den Papst in Rom?</p> <p>Ja klar, Gott ist groß. Ja klar, Gott ist gut. Ja klar. Aber was, wenn er einer von uns wäre, genauso eine Drecksau wie einer von uns, genauso ein Fremder im Bus auf dem Weg nach Hause, gerade auf dem Weg nach Hause wie ein heiliger Vagabund ganz allein auf dem Weg zurück hinauf in den Himmel, gerade auf dem Weg nach Hause, und keinen ruft er an, außer vielleicht den Papst in Rom?</p>

**Andreas Mertin** zum Videoclip: Joan Osborne One of us [3:58]

In einem abgehalfterten New Yorker Freizeitpark (vor dem New York Aquarium), der im wesentlichen nur noch von einfachen Bevölkerungsschichten besucht wird, spielt der Video-Clip "One of us" von Joan Osborne. Der Clip ist im wesentlichen eine visuelle Umsetzung des Liedtextes, darin aber höchst originär. Zwei Bildebenen lassen sich zunächst grob voneinander unterscheiden: eine, auf der die singende Joan Osborne im Porträt zu sehen ist, und eine zweite, die das bunte Treiben rund um den Park zeigt. Den inhaltlichen Schwerpunkt der zweiten Bildebene bildet eine Schaubude, in der Fotografien angefertigt werden, auf denen die Besucher des Freizeitparks in die Rolle Gottes schlüpfen können. Die Möglichkeit dazu bietet ein Ausschnitt aus Michelangelos Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle in Rom, genauer die Szene, die Gott bei der Erschaffung der Gestirne zeigt. Diese Szene ist in eine komplexe mechanische Installation übernommen worden. Gott ist dabei mit seinem ausgestreckten, die Gestirne erschaffendem Arm aus dem Gemälde herausgeschnitten und auf ein Metallgestell gezogen worden, im Hintergrund bewegt ein kompliziertes Räderwerk die Wolken. Das Gesicht Gottes auf dem Gemälde ist so freigelassen, dass die Besucher ihr Gesicht an die Stelle von Gottes Antlitz setzen können. In dieser Position werden sie vom Schausteller fotografiert. Auf diese Weise entstehen durch den sich verändernden Hintergrund und die immer neuen Gesichter eine Vielzahl von unterschiedlichen Gottesbildern.

"What if God was one of us, just a slob like one of us?" Wie Gott aussieht, wenn er unser Angesicht trägt, wenn also Gott unser Ebenbild ist, wird in unzähligen Variationen und Perspektiven vorgeführt: Gott als älterer gesetzter Mann, als junge Frau, als Punker, als Hispano-Amerikaner, als Araber, als Farbiger, als Punk, als Kind, als Jugendlicher, als Alter, als Penner, als Matrose. Die Reihe der Anstehenden, die sich als die Gestirne erschaffender Gott porträtieren lassen wollen, ist lang. Erst am Ende des Tages räumt der Schausteller seine Sachen zusammen.

Während am Anfang die Aufmerksamkeit ganz der Schausteller-Bude gilt, wendet sie sich zunehmend dem Geschehen rundherum zu. Am Strand und auf der Strandpromenade pulsiert das Leben. Hier gibt es zahlreiche weitere Details, die ins Auge fallen: ein jugendlicher Engel, ein beleibter Papst oder Kardinal mit Funktelefon, ein Mann, der aussieht wie Pablo Picasso. Darüber hinaus ein Riesenrad, die unvermeidliche amerikanische Flagge, Motorradfahrer im Stil der 60'er Jahre etc. Alles ist durchtränkt vom Charme vergangener Zeiten, eine Atmosphäre, die der Clip durch die Wahl seiner Farben und der Inszenierungen bewusst erzeugt. Der Liedtext und die Art seines Vortrags durch Joan Osborne beinhalten eine gewisse Art der Ironie und eine nur schwer zu durchschauende Form von Ambivalenz. Nicht ganz deutlich wird, wie ernsthaft die Frage nach der Menschenebenbildlichkeit Gottes gestellt wird. Was auf der semantischen Ebene noch als "Christushymnus ganz anderer Art" (Michael Wermke) verstanden werden kann, stellt sich in der Verbindung mit dem Video viel weniger eindeutig dar. Schon der Liedtext enthält Anspielungen, die nur als ironisch verstanden werden können. Etwa der Verweis auf E.T.: ist auch Gott - wie E.T. - einer, der versucht, "nach Hause zu kommen, ganz allein, hinauf in den Himmel?", freilich ohne - wie E.T. - jemanden anzurufen - mit Ausnahme vielleicht des Papstes in Rom.

Andererseits ist die zentrale Frage bedeutsam: es ist die nach unserem Gottesbild. Wie gewinnt Gott für uns Gestalt? Konventionell: in all seiner Pracht, mit all dem Brimborium drumherum, isoliert und monolithisch? Wie ist Gott: groß und gut? Oder alternativ: einer von uns, ein armer Kerl, ein Fremder im Bus? Wie man sieht, stellt der Clip mehr Fragen, als dass er fertige Antworten bieten würde.

Wie vermittelt sich die Dialektik von "Gott von oben" und "Gott von unten"? Wie gelingt es, aus dem Mensch gewordenen Gott wieder einen Gott im Himmel werden zu lassen (zumal wenn man auf miraculöse Auferstehungsdeutungen verzichtet)? Und wie vermittelt sich die Dialektik von Text und Bild: Gott in der Rolle des Menschen (im Liedtext) - der Mensch in der Rolle Gottes (im Clip)? Im Unterricht sollte zunächst der Liedtext erarbeitet werden. Die Fragen des Textes sollten aufgegriffen und von den SchülerInnen erörtert werden. Dann sollte der Clip angeschaut und beschrieben werden. Die Details sollten benannt und ihr Ursprung herausgefunden werden. Schließlich sollte man fragen, in welchem Verhältnis Liedtext und Clip zueinander stehen. Ergeben sich hier unterschiedliche Botschaften? Anschließend kann über verschiedene Gottesbilder diskutiert werden.  
*Die religiöse Welt der Video-Clips. Aus: Die Brücke. Zeitschrift für Schule und Religionsunterricht im Land Bremen, Heft 1, 1997, S. 29-33*



**Michael N. Ebertz** (Prof. für Sozialpolitik in Freiburg und Soziologie in Konstanz):

Unter denjenigen, die in Westdeutschland an eine ‚göttliche Kraft‘ glauben (65%) oder sich in dieser Frage unentschieden zeigen (10,7%), hat eine Umfrage 1997 nicht mehr als 17% ausgemacht, die sich „Gott als ein persönliches Gegenüber“ vorstellen... 45% der westdeutschen Gottgläubigen glauben, „dass das Göttliche eine nichtpersönliche, universale Kraft ist...“ (Internet)

12/2000)

Der Song One Of Us hat eine religiöse Thematik, und zwar die Frage nach dem Gottesverständnis, doch dürfte das bei einer normalen Rezeption überhört werden. Die Verstörungen des Textes – welcher Jugendliche kann sie in ihrer Tragweite noch verstehen? – werden nicht wahrgenommen, weil die Musik - völlig unberührt von ihnen – in ihrem einschmeichelnden Einheitsablauf mit den endlos wiederholten eingängig-einullenden elegischen Gesten einen Klangraum suggeriert, in dem man sich zu Hause fühlt und abgeschirmt ist gegen die Welt mit ihren drängenden Fragen und Problemen. Auch der einleitende folkmäßige Spiritual-Teil („... the Lord came in his heaven airplane“) wird nicht als Verweis auf das Thema Religion wahrgenommen, sondern einfach überhört oder im Sinne eines Cross-over-Gags als interessantes Oldie-Fundstück goutiert bzw. hingenommen. (1996 war „one Of Us“ als Rumba unter den Top 50 der Tanzschulen. Heute wird es auf „Kuschelrock 11“ vertrieben.)

**Peter Sloterdijk:** (Weltfremdheit, Frankfurt a/M 1993, S. 296f.)

Die Differenz zwischen einem primär sehenden oder hörenden Weltverhältnis hat in Bezug auf die aparte Frage, wo wir sind, wenn wir hören, unmittelbare Bedeutung. Um etwas zu sehen, muss der Sehende dem Sichtbaren in einem offenen Abstand gegenüberstehen. Dieses räumliche Auseinander- und Gegenübersein suggeriert die Annahme einer Kluft zwischen Subjekten und Objekten, die zuletzt nicht nur räumlich, sondern auch ontologisch ins Gewicht fällt... Kein Hörer kann glauben, am Rand des Hörbaren zu stehen. Das Ohr kennt kein Gegenüber, es entwickelt keine frontale »Sicht« auf fernstehende Objekte, denn es hat »Welt« oder »Gegenstände« nur in dem Maß, wie es inmitten des akustischen Geschehens ist - man könnte auch sagen: sofern es im auditiven Raum schwebt oder taucht. Eine Philosophie des Hörens wäre daher von Anfang an nur als Theorie des In-Seins möglich - als Auslegung jener »Innigkeit«, die in der menschlichen Wachheit weltempfindlich wird. Dass die Liaison zwischen Ohr und Innigkeit wiederum keine exklusive sein kann, daran erinnert die Tatsache, dass Menschen sich zum Hörbaren zumeist in derselben Einstellung verhalten, wie sie im sehenden Umgang mit entfernten Dingen vorherrscht - nämlich objektivierend und zerstreut, nicht-innig, unberührt, im Modus der Selbstbewahrung und der Distanzierung. Man kann also nicht vom Hören allein schon auf das Eintreten der wachen Innigkeit schließen ...

Bei der Internetsuche nach „One Of Us“ stößt man auf folgende Erinnerungsseite:

Je schöner und voller die Erinnerung, desto schwerer ist die Trennung, aber die Dankbarkeit verwandelt die Qual der Erinnerung in eine stille Freude. *Dietrich Bonhoeffer*  
 Fünf Jahre habe ich gegen diese schwere Krankheit gekämpft. Fünf Jahre, in denen ich alle Hoffnung der Welt sammelte. Nie habe ich das Licht am Ende des Tunnels aus den Augen gelassen. **Erinnert Euch daran, wie glücklich ich war und wie oft ich gelacht habe. Lasst mich los, vergesst mich nicht, und ich werde in Euren Herzen weiterleben.**  
 20. März 1967 - 08. Juni 1999  
 In Liebe und Dankbarkeit nehmen Abschied:  
**Deine Eltern ... und ... Dein Bruder ... und Deine ... alle Angehörigen und Freunde**  
 Die Beerdigung findet am Montag, dem 14. Juni 1999, 13.00 Uhr statt. Auf Wunsch des Verstorbenen bitten wir, an Stelle zugedachter Blumen und Kränze, die Krebsforschung mit einer Spende zu unterstützen.  
 Deutsche Hirntumorhilfe e.V.: Konto-Nr. ..., Sparkasse ..., BLZ ..., Kennwort: ...

Klänge zur Trauerfeier: **Conquest Of Paradise** (*Vangelis*) **My Heart Will Go On** (*Celine Dion*) **The Last Unicorn** (*Juliette*) **One Of Us** (*Joan Osborne*) **Time To Say Goodbye** (*Sarah Brightman*)

Sie verrät etwas von der transzendierenden Bedeutung der Musik für Jugendliche. Jedenfalls ist bei dieser ‚Grabstelle‘ die Musik das einzige transzendente Symbol.

## Choral (Hymne, Kirchenlied)

573

V 1. Ge - grü - ßet seist du, Kö - ni - gin,  
V er - hab - ne Frau und Herr - sche - rin,  
A o - Ma - ri - a, 1.-6. Freut euch, ihr Che - ru - bim,  
A o - Ma - ri - a!  
lob - singt, ihr Se - ra - phim, grü - ßet eu - re  
Kö - ni - gin: Sal - ve, sal - ve, sal - ve, Re - gi - na!

2. O Mutter der Barmherzigkeit, –  
du unsres Lebens Süßigkeit, –
3. Du unsre Hoffnung, sei begrüßt, –  
die du der Sünder Zuflucht bist, –
4. Wir Kinder Evas schrein zu dir, –  
aus Tod und Elend rufen wir, –
5. O mächtige Fürsprecherin, –  
bei Gott sei unsre Helferin, –
6. Dein mildes Auge zu uns wend, –  
und zeig uns Jesus nach dem End, –

T: Köln 1852 nach dem Salve-Regina-Lied von Johann Georg Seidenbusch  
1687  
M: Mainz 1712

Der gregorianische Choral ist die seit über tausend Jahren schriftlich dokumentierte, aus frühchristlicher Zeit stammende einstimmige Musik der Kirche in lateinischer Sprache, die auf katholischer Seite bis zum 2. Vatikanum (1962-65) und darüber hinaus immer als die Idealform einer „musica sacra“ angesehen wurde. Luther wollte die lateinische Messe durchaus (in Kathedralkirchen) erhalten wissen, führte aber, um das Volk aktiv am Gottesdienst zu beteiligen und jedem den Zugang zu ermöglichen, die deutsche Messe mit einstimmig gesungenen Liedern (Chorälen im neueren Sinne) ein. Das waren verdeutschte gregorianische Gesänge (Veni creator spiritus → Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist), aber auch weltliche Lieder mit neuen Texten (Kontrafaktur). Im Gotteslob finden wir noch zahlreiche solche Lieder („Mein Gmüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“ → „O Haupt voll Blut und Wunden“, vgl. dazu ausführlich: Hansjakob Becker u.a.: Geistliches Wunderhorn, München 2001, S. 275ff.). Der Zweck war ein lehrhafter („gesungenes Evangelium“) und pädagogischer. (Luther knüpft dabei an die in der Frömmigkeitsbewegung nach Franz von Assisi – vor allem durch Initiative des hl. Philipp Neri – entstandenen Laudenzusammensetzungen an.)

### Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch, 1524, S.226:

„... dass ich gern möchte, dass die Jugend, die ohnehin soll und muss in der Musik und anderen rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie die Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde und statt derselben etwas Heilsames lernte und so das Gute mit Lust, wie es den Jungen gebührt, einginge.“

Diese Choräle wurden, wie der Gregorianische Choral, von der Gemeinde einstimmig und ohne Begleitung gesungen. Häufig war allerdings ein Alternieren mit dem Chor, der die Lieder 4stimmig sang. Erst im 17. Jh. setzte sich die Orgelbegleitung durch. Im 19. Jh. wurden die Choräle „mythisiert“ wie die Nationalhymnen – die englische Hymne z. B. ist ein Choral - und erhielten ihren gravitatisch-triumphalen Charakter. Hier hat wohl auch das „Orgelbrausen“ seinen Ursprung.

H. L. Haßler (1601)

Mein Gmüth ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung - frau zart;

GL 179 (ö)

O Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn,

Zur Lutherzeit wurden sie wahrscheinlich noch ‚lebendiger‘ gesungen, welchen Zweck hätte es sonst gehabt, „Buhllieder“ zu adaptieren.

Luther animierte die bedeutendsten Komponisten der Zeit, für die Studenten und Gebildeten kunstvolle mehrstimmige Fassungen der Lieder anzufertigen. Diese wurden in Stimmbüchern gedruckt und - wie die damals modernen Madrigale – auch außerhalb der Kirche gesungen.

Das Lied „Gegrüßet seist du, Königin“ (GL 573) von 1712 zeigt den alten Tanzpaarcharakter: die Verbindung eines geraden Schreitanzes (4/4) und eines ungeraden Spring- bzw. Drehtanzes (3/4 bei „Freut euch“). - Die Dichotomie „Seele – Körper“ trifft also nicht ganz zu. - Vor allem im Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts wurden solche Bezüge verdrängt und durch die langsame „gezogene“ Wiedergabe unkenntlich gemacht.

### Joseph Kardinal Ratzinger:

In der Bibel Israels haben wir bisher zwei Hauptmotivationen für das Singen vor Gott festgestellt: die Not und die Freude, die Drangsal und die Rettung. Die Gottesbeziehung war wohl zu stark von der Ehrfurcht vor der ewigen Macht des Schöpfers bestimmt, als dass man gewagt hätte, die Lieder für den Herrn als Liebeslieder für ihn zu sehen, obwohl in dem Vertrauen, das alle Texte von innen her prägt, letztlich Liebe verborgen ist - aber sie bleibt scheu, eben verborgen. Die Zusammengehörigkeit von Liebe und Singen ist auf eine zuerst vielleicht merkwürdige Weise ins Alte Testament hineingekommen, nämlich durch die Aufnahme des Hohen Liedes, das als solches eine Sammlung von durchaus menschlichen Liebesliedern war. Aber bei der Aufnahme in den Kanon ist ziemlich sicher schon eine weiterreichende Deutung im Spiel gewesen. Man konnte diese schönsten Liebesgedichte Israels als inspirierte Worte der heiligen Schriften verstehen, weil man überzeugt war, dass in der darin sich aussingenden menschlichen Liebe das Liebesgeheimnis Gottes mit Israel durchscheint. In der Sprache der Propheten wurde der Kult der fremden Götter als Hurerei bezeichnet (was insofern einen ganz konkreten Sinn hatte, als zu den Fruchtbarkeitskulten durchweg Fruchtbarkeitsriten, Tempelprostitution gehörte). Umgekehrt erscheint nun die Erwählung Israels als Liebesgeschichte Gottes mit seinem Volk. Der Bund wird im Gleichnis von Verlobung und Ehe als Bindung der Liebe Gottes an den Menschen und des Menschen an Gott ausgelegt. So konnte menschliche Liebe zum Real-Gleichnis für Gottes Handeln in Israel werden. Jesus hatte diese Überlieferungslinie Israels aufgenommen und sich in einem frühen Gleichnis selbst als Bräutigam zu erkennen gegeben... so verstanden die Christen, dass die Eucharistie Anwesenheit des Bräutigams ist und daher Vorgriff auf das Hochzeitsfest Gottes. In ihr geschieht ja jene Kommunion, die der Vereinigung von Mann und Frau in der Ehe entspricht: Wie sie »ein Fleisch« werden, so werden wir alle in der Kommunion »ein Pneuma«, ein Einziger mit ihm... »Cantare amantis est«, sagt Augustinus: Singen ist Sache der Liebe. Der Geist der Liturgie, Freiburg 2000, S. 121 f.

# Mein Gmüth ist mir verwirret

W+S: Hans Leo Haßler, 1564-1612  
aus „Lustgarten neuer teutscher Gesäng...“ 1601

A\*)

1. Mein Gmüth ist mir ver-wir-ret, das macht ein Jung-frau zart;  
bin ganz und gar ver-ir-ret, mein Herz das krenkt sich

2. Mein Gmüth ist mir ver-wir-ret, das macht ein Jung-frau zart;  
bin ganz und gar ver-ir-ret, mein Herz das krenkt sich

1. hart. Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ all-zeit gro-ße Klag,  
hart. Hab Tag und Nacht kein Ruh, führ all-zeit gro-ße Klag,

2. thu stets seuf-zen und wei-nen, in Trau-ern schier ver-zag.  
thu stets seuf-zen und wei-nen, in Trau-ern schier ver-zag.

- Ach, daß sie mich thät fragen, was doch die Ursach sei,  
wann ich führ solche Klagen, ich wollt ihrs sagen frei,  
daß sie allein die ist, die mich so sehr verwundt.  
Könnt ich ihr Herz erweichen, würd ich bald wieder gsund.
- Reichlich ist sie gezieret mit Tugend ohne Zahl,  
höflich, wie sichs gebühret, ihrsgleichen ist nicht viel.  
Für andern Jungfrau zart führt sie allein den Preis;  
wann ichs anschau, vermein ich, ich sei im Paradeis.

(T: bei Haßler)

63 Choral Bach: Matthäuspassion

Chori I. II

Fl. ob. 1. O Haupt voll Blut und Wun-den, voll Schmerz und vol-ler Hohn!  
Vi. Vla. 2. O Haupt, zum Spott ge-hun-den mit ei-ner Dor-nen-kron!  
Cont. Org. 2. Du ed-les An-ge-sich-te, vor dem-sonst schrickt und scheut  
das gro-ße Welt-ge-richt-te, wie bist-du so-be-speit!

4 O Haupt, sonst schön ge-zie-ret mit höch-ster Ehr- und  
Wie bist du so er-blei-chet, wer hat dein Au-gen-

8 Zier, jetzt a-ber hochschim-pfie-ret: ge-grü-Bet seist du mir!  
licht, dem sonst kein Licht nicht glei-chet, so-schänd-lich zu-ge-richt'?

Kreuzgang ein Paar.

## Hermann Kurzke:

Es träumte der Juliane von Lüttich, es fehle noch ein Fest im Perlenkranz des Kirchenjahrs. Da sie Einfluss hatte, wurde ihr Traum Wirklichkeit: Im Jahre 1264 wurde das Fest Fronleichnam eingeführt. Es feiert den Leib des Herrn. Es setzt bereits die Entwicklung der Kommunionfrömmigkeit weg vom gemeinsamen Essen und Trinken hin zur Schaufrömmigkeit, weg vom rituellen Mahl hin zur Verehrung des Allerheiligsten in der Monstranz, weg von einer sozialen Religiosität hin zur mystisch-privaten Vereinigung der Seele mit Christus voraus. Erst das Zweite Vatikanische Konzil hat die soziale Dimension rehabilitiert und aus der Seelenspeise wieder Brot gemacht, mit so großem Erfolg, dass es inzwischen schon besorgte Stimmen gibt, die im heute üblichen massenhaften Kommunionempfang eine allzu laxe Praxis sehen, die des Paulus Mahnung vergessen hat, mit der Generationen von Kommunionkindern in Angst und Schrecken versetzt worden sind: Werden Leib des Herrn unwürdig isst, der isst sich das Gericht. Norbert Mette ("Diakonia"), der dies diskutiert, stemmt sich freilich gegen eine erneute Mystifizierung und will lieber den sozialen Auftrag ernster gesehen wissen. Das Gericht isst sich der Reiche, der nicht teilt. Böse Praxis, liebe Theorie, FAZ vom 17. 6. 1995, S. 31

Vorausgehender Text (des Rezitativs): „Und speieten ihn an, und nahmen das Rohr, und schlugen damit sein Haupt.“

**Bernhard v. Clairvaux bzw. Arnulf von Löwen (+ 1250)**  
Salve caput cruentatum,  
Totum spinis coronatum,  
Conquassatum, vulneratum,  
Arundine verberatum,  
Facies putis illita.

Sei begrüßt, blutüberströmtes Haupt ganz mit Dornen gekrönt,  
entstellt, verwundet,  
mit dem Rohr geschlagen,  
im Gesicht mit Speichel beschmiert.

**In der Popmusik wird oft Liebe als (einzig verbliebene?) Form der Religiosität benutzt:**

**"When A Man Loves A Woman"**  
(Calvin Lewis / Andrew Wright),  
Soundtrack des gleichnamigen Films,  
Interpret: Percy Sledge (1,21)

dto. **Gregorianische Popversion:**  
CD Gregorian Masters Of Chant  
(1999) -(1,22). Video: "Gregorian In  
Santiago De Compostela", 2001  
(IV,2). Auf dem Video tanzt zur  
Prozession der Mönche im

## Logogene Elemente der Musik (Musik als Gefühlssprache)

Als Fötus im Fruchtwasser macht der Mensch eine der biogen-periodischen entgegengesetzte Zeiterfahrung, die Erfahrung des „Schwimmens“, des unabgemessenen Fließens. Zeit wird hier weniger körperbezogen, sondern mehr gefühlsbezogen erlebt. Das Gefühl des Menschen findet seinen akustischen Ausdruck zunächst in vor-verbalen Lauten (Schreien, Summen, Lachen ... – Diese Ursprache feiert vor allem in Comics fröhliche Urständ -), dann im Sprechen. Die Alltagssprache gehorcht aber nicht dem periodischen Prinzip, sondern dem freien Prinzip der „Prosa“. Eine Verbindung von biogenen und logogenen Elementen stellt das Versprinzip der Lyrik dar. Sie steht in einem Zwischenbereich zwischen Wort- und Klangsprache. Die ursprüngliche Verbindung zum Tanz und zur Musik zeigen heute noch Begriffe wie Versfuß, Metrum u.ä. Das „Gegrüßet seist du, Königin“ steht analog dazu

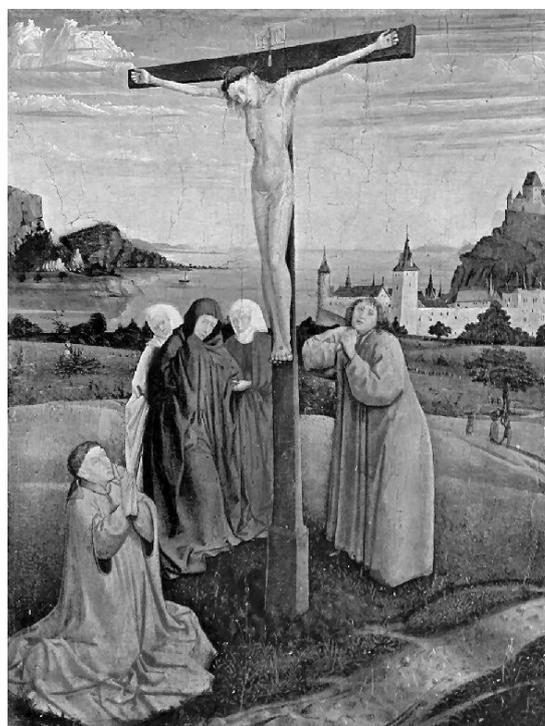


in einem musikalischen Zwischenbereich zwischen Tanz- und Gefühlsgestik. Völlige Unkörperlichkeit zeigt demgegenüber die Gregorianik. Sie folgt dem Prosaprinzip der Psalmen - die darin bewusst jeden Anklang an „weltliche“ Tanzlieder vermeiden wollen – und schwebt in ihren weitgeschwungenen linearen Bögen durch den grenzenlosen Raum. In dieser reinen Seelensprache werden alle ablenkenden Faktoren (z. B. Instrumente, die weltliche Assoziationen wecken könnten) vermieden. In dem Verschmelzen der Stimmen wird die „unanimitas“ der Herzen symbolisiert. Musik wird hier zum Medium mystisch-meditativer Erfahrung. Das hat allerdings nichts mit subjektivem Ausdruck zu tun. Die Gregorianik vermeidet weitgehend subjektiv-menschlichen Ausdruck, denn sie versteht sich als Medium des Eindringens in die göttliche Sphäre. Darstellungen Papst Gregors des Großen, der um 800 die Gesänge zu einer einheitlichen Liturgie zusammengestellt haben soll, zeigen an seinem Ohr die Taube des heiligen Geistes, die ihm die Gesänge diktiert. Diese Musik ist also göttlich inspiriert, keine Sprache der Menschen.

### Kultur- und geistesgeschichtlicher Kontext:

Großen Einfluss auf die Entwicklung einer mystischen Frömmigkeit hatte Bernhard von Clairvaux (1091-1153), vor allem mit seiner Vision von der Unio mystica (mystische Vereinigung), in der der Gekreuzigte sich zum betenden Bernhard hinabbeugt. Dante Alighieri verfasste sein erstes Werk, *La vita nuova* (1292 – 1295), im *Dolce stile nuovo*, der der neuen Gefühlskultur entsprach. In von lyrischen Passagen durchsetzter Prosa beschrieb er in idealisiertem und idealisierendem Pathos die Liebe zu der von ihm angebeteten Beatrice, die bereits frühzeitig verstorben war. Dieses Ideal der hohen Minne bildete auch den Inhalt der Lieder der mittelalterlichen Minnesänger. Großen Einfluss hatte auch der *Cantico delle creature* bzw. *Cantico di fratre Sole* (*Sonnengesang*, 1226) des hl. Franz von Assisi, der die Liebe zur gesamten Schöpfung Gottes preist. Es entstand die umbrische Laudendichtung (von *Laudes*: Lobgedicht). Im 13. Jahrhundert folgten weitere franziskanische Dichter, darunter Iacopone da Todi, der Schöpfer von Kirchenliedern wie „Maria, Du Schmerzensreiche“ und „Stabat Mater“.

Das „*Stabat mater*“ wurde einer der berühmtesten und sehr häufig vertonten Texte. In ihm dokumentiert sich die neue, subjektive Religiosität, die sich in das Heilsgeschehen „einfühlt“, mit dem Gekreuzigten mitleidet, sich mit ihm identifiziert. Die Aufhebung der Distanz zeigt sich in dem Bild auch in der Einbeziehung der Landschaft und der (knienden) Stifterfigur im Vordergrund. Es geht um die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, das Mitleiden (*compassio*), deshalb wird auch die historische Distanz aufgehoben: die Landschaft ist die des Malers und die Gebäude sind die zeitgenössischen. Solche Lieder entstanden zunächst für Privatandachten und drangen erst dann in die Liturgie ein.



Das Kreuzigungsbild von Konrad Witz, um 1444 gemalt, gibt einem neuen Denken eine überzeugende Form. Neben der „Vermenschlichung“ bleibt aber auch der Aspekt der Transzendenz erhalten, der überlange, schmale Corpus hängt ‚erhöht‘ am Kreuz, er wirkt (durch die weiße Farbe) ‚verklärt‘ ....

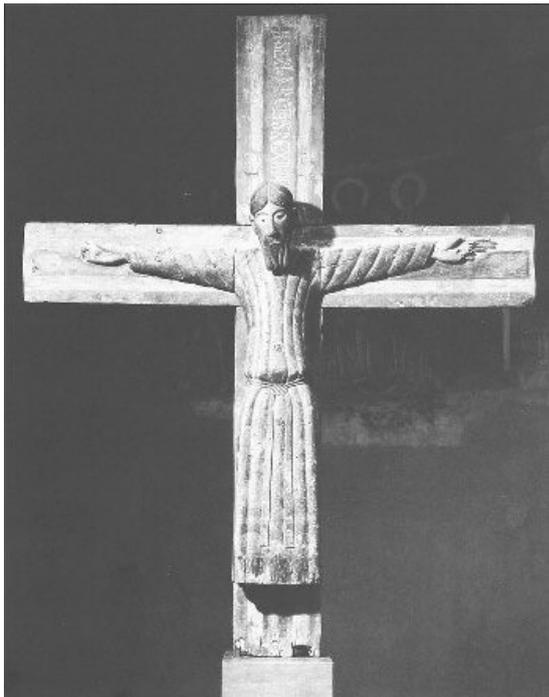
### Johannes von Damaskus (ca. 670-750): "Vom Bilde":

Weil einige uns tadeln, da wir dem Bilde des Herrn und unserer Herrin, dann aber auch der übrigen Heiligen und Diener Christi Ehrfurcht und Ehre erweisen, so sollen sie hören, dass am Anfang Gott den Menschen nach seinem Bild geschaffen hat (Gen 1,26). Weshalb bezeigen wir einander Ehre? Doch nur, weil wir nach dem Bilde Gottes geschaffen sind. Denn "die Ehre des Bildes geht", wie der Gotteslehrer und Gottesgelehrte Basilius (in seiner Schrift "Über den Heiligen Geist") sagt, "auf das Urbild über". Urbild aber ist das, dem etwas nachgebildet, von dem ein Abbild gemacht wird. Warum betete das mosaische Volk das Zelt ringsum an (Ex 33,10)? Weil es ein Abbild und Typus der himmlischen Dinge oder vielmehr der ganzen Schöpfung war. Es sprach nämlich Gott zu Mose: "Sieh zu, dass du ihn nach dem Muster ausführst, welches dir auf dem Berg gezeigt wurde" (Ex 25,40), "dass du alles nach dem Urbild ausführst, das dir auf dem Berg gezeigt wurde" (Hebr 8,5). Und die Kerubim, die den Sühnedeckel (der Bundeslade) beschatteten (Ex 25,18 ff, Hebr 9,5), waren sie nicht "Werke von Menschenhand" (2 Kön 19,18; 2 Chr 32,19)? Was war der berühmte Tempel in Jerusalem? War er nicht mit Händen gemacht und durch Menschenkunst hergestellt?

Die Heilige Schrift klagt die an, welche die Schnitzbilder anbeten (Ex 20,4; Lev 26,1; Dtn 4,16 ff; Ps 97,7), aber auch die, die den Geistern opfern (Dtn 32,17). Es opferten die Heiden, es opferten aber auch die Juden, freilich, die Heiden den Geistern, die Juden Gott. Und das Opfer der Heiden ward verworfen und verdammt, das der Gerechten aber war Gott willkommen. Denn Noach opferte, und "der Herr roch den beruhigenden Duft" (Gen 8,21), er nahm den Wohlgeruch seines guten Willens und seiner Liebe zu ihm an. So sind die Schnitzbilder der Heiden, da sie Abbilder von Geistern waren, verworfen und verboten worden.

Zudem, wer kann sich von dem unsichtbaren, unkörperlichen, unumschriebenen und gestaltlosen Gott ein Abbild machen? Höchst töricht und gottlos also ist es, die Gottheit darzustellen. Daher war im Alten Testament der Gebrauch der Bilder nicht üblich. Es ist aber Gott in seiner "barmherzigen Liebe" (Lk 1,78) unseres Heiles wegen wahrhaftig Mensch geworden, nicht wie er dem Abraham in Menschengestalt erschienen ist (Gen 18,1 ff), auch nicht wie den Propheten, nein wesenhaft, wirklich ist er Mensch geworden, hat auf Erden gelebt und mit den Menschen verkehrt, hat Wunder gewirkt, gelitten, ist gekreuzigt worden, aufgestanden, in den Himmel aufgenommen worden, und all das ist wirklich geschehen und von den Menschen gesehen worden, und es ist zu unserer Erinnerung und zur Belehrung derer, die damals nicht zugegen waren, aufgeschrieben worden, damit wir, die es nicht gesehen, aber gehört und geglaubt haben, der Seligpreisung des Herrn (Joh 20,29) teilhaftig würden. Da aber nicht alle die Buchstaben kennen und sich mit dem Lesen beschäftigen, schien es den Vätern geraten, diese Begebenheiten wie Heldentaten in Bildern darzustellen zu lassen, um sich daran kurz zu erinnern. Gewiss erinnern wir uns oft, wo wir nicht an das Leiden des Herrn denken, beim Anblick des Bildes der Kreuzigung Christi, des heilbringenden Leidens, und fallen nieder und beten an, nicht den Stoff, sondern den Abgebildeten, gleichwie wir auch nicht den Stoff des Evangeliums und den Stoff des Kreuzes, sondern das dadurch Ausgedrückte anbeten. Denn was ist für ein Unterschied zwischen einem Kreuz, das das Bild des Herrn nicht hat, und dem, das es hat? So ist es auch mit der Gottesmutter. Denn die Verehrung, die man ihr erweist, bezieht sich auf den, der aus ihr Fleisch geworden. Ebenso spornen uns auch die Heldentaten der heiligen Männer zur Mannhaftigkeit, zum Eifer, zur Nachahmung ihrer Tugend und zum Preise Gottes an. Denn, wie gesagt, "die Ehre, die wir den Edelgesinnten unserer Mitknechte erweisen, ist ein Beweis der Liebe gegen den gemeinsamen Herrn" (Basilius), und "die Ehre des Bildes geht auf das Urbild über" (Basilius) Es ist dies jedoch eine ungeschriebene Überlieferung wie auch die Anbetung gegen Aufgang und die Verehrung des Kreuzes und sehr viel anderes dergleichen.

In: Günter Stemberger (Hg.): 2000 Jahre Christentum, Erlangen 1994, S. 267f.



Romanisches Kreuz aus Katalanien



Gotisches Kreuz „Der Gott ergebene Christus“ aus Perpignan

Bis zum 5. Jahrhundert gibt es erstaunlicherweise überhaupt keine Kreuzigungsdarstellungen. Ein Grund dafür ist einmal das nachwirkende Bildnisverbot des Alten Testaments. (Wie man Gott in seiner Größe nicht anschauen kann, so soll man ihn auch nicht, wie die 'Heiden' das in ihren 'Götzenbildern' tun, in eine bildliche Darstellung 'zwingen'.) Zum anderen wirkt sich das Problem der zwei Naturen Christi (Gott – Mensch) aus, das in den ersten christlichen Jahrhunderten zu immer neuen interpretatorischen Akzentuierungen führte. Mehrere Konzilien beschäftigten sich mit dieser Frage und erst das Konzil von Chalkedon (451) führte zu der verbindlichen Festlegung der Zweinaturenlehre (wahrer Gott – wahrer Mensch). Für die Künstler bestand ein zusätzliches Problem: In der heidnischen Antike wurden die Götter als überirdisch schöne, starke oder kluge Wesen dargestellt, und der griechische Philosoph Celsus hatte im 2. Jahrhundert das sogar als Argument gegen die Göttlichkeit Christi ausgespielt, indem er - unter Anspielung auf die Kennzeichnung des Messias bei Jesaja (Jes 53,2-3): *Er hatte keine schöne und edle Gestalt, und niemand von uns blickte ihn an. Er sah nicht so aus, daß er unser Gefallen erregte. Er wurde verachtet und von den Menschen gemieden, ein Mann voller Schmerzen, mit der Krankheit vertraut* – behauptete, wenn ein göttlicher Geist in Jesus gewesen wäre, dann hätte sich auch sein Körper von den anderen unterscheiden müssen. Vielleicht war auch diese Bildtradition (der Topos des „schönen“ Gottes) ein inneres Hindernis für die Darstellung des „schändlichen“ Todes am Kreuz. Man hielt sich lieber an andere Bibelstellen, wo vom Messias als dem „Helden“ gesprochen wird, der „in Hoheit und Herrlichkeit gekleidet“ ist und malte entsprechende Sujets.

Die frühen Kreuzes-Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen dementsprechend die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden.

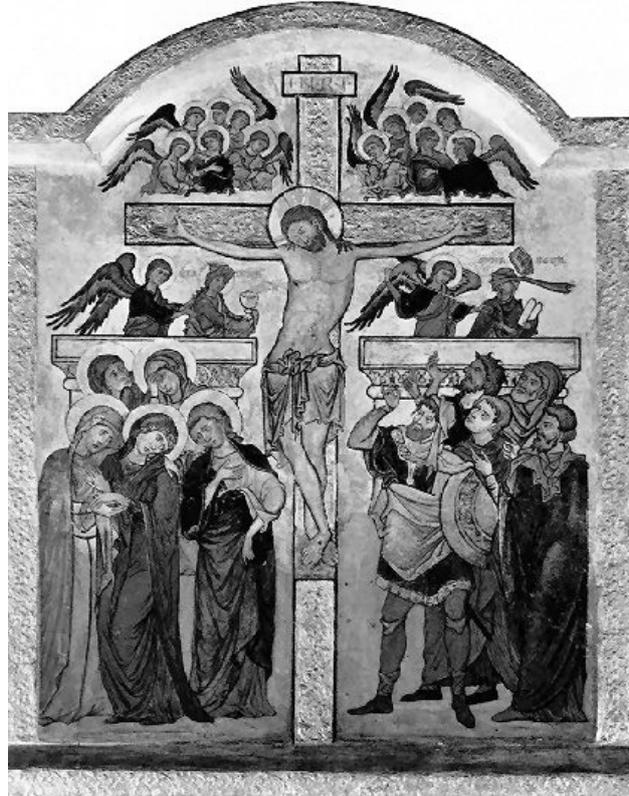
Die frühen Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden. In der Ikonenmalerei der Ostkirche lebt diese Tradition weiter. Es überwiegen die symbolischen Elemente. Golgotha wird zum Berg der Verklärung, der Goldhintergrund symbolisiert die Herrlichkeit Christi am Kreuz.

Das romanische Kreuz des Abendlandes kommt dieser Tradition nahe. Die Dornenkrone fehlt oder wird sogar durch eine Kaiserkrone ersetzt. Das Leiden wird zwar nicht verborgen, aber auch nicht realistisch dargestellt. Der Akzent liegt vielmehr auf dem Aspekt der Erlösung, des Friedens und des Heils.

Die Gotik betont bis an die Grenze zur Brutalität den leidenden Christus. Zeichen dafür sind die Dornenkrone, die Nacktheit des Gekreuzigten und seine qualvoll verzerrte Körperhaltung. Das gotische Kreuz vermittelt nicht mehr eine Aura des Friedens und der stillen Meditation, sondern fordert mit seiner Dramatik den Betrachter heraus. Der Gekreuzigte ist weniger als Gott, sondern als geschundener Mensch dargestellt.



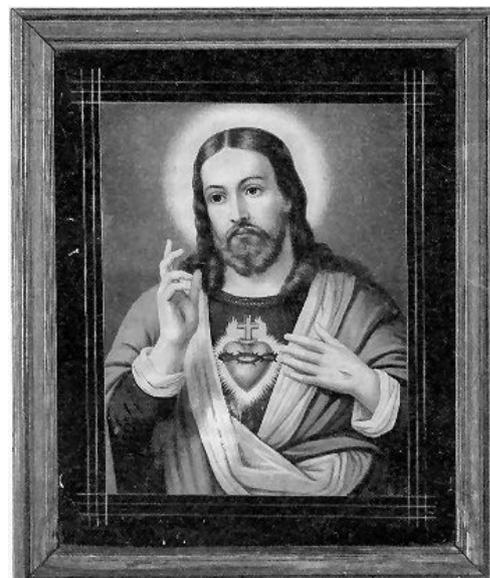
Vision des Hl. Bernhard, 2. H. 15. Jh.



Westfälischer Meister, um 1260



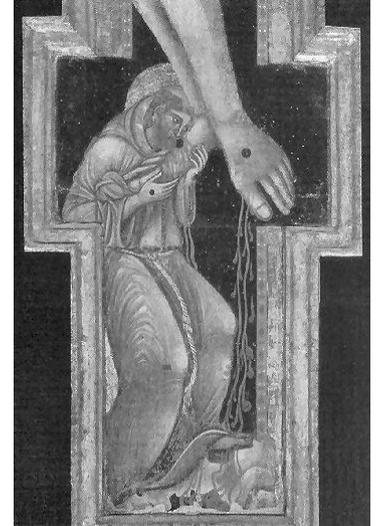
„Der gemarterte Christus“, Skulptur des brasilianischen Künstlers Guido Rocha (1975)



Herz-Jesu-Kitsch

## Passion

Das früheste Zeugnis liturgischer Passionslesungen stammt von der Jerusalem-Pilgerin Etheria (Egeria, Aegeria) aus dem späten 4. Jahrhundert. Sie beschreibt, wie der (bis heute dort noch lebendige) ‚Kreuzweg‘ vollzogen wurde. „Von der sechsten bis zur neunten Stunde [am Karfreitag] hören die Lesungen [im psalmodischen Sprechgesang] nicht auf. Bei jeder Lektion und jedem Gebet sind alle Anwesenden in einem derartigen Zustand und stoßen solche Seufzer aus, dass es ganz außerordentlich ist; denn es gibt niemanden, der nicht während dieser drei Stunden in einer unglaublichen Weise darüber wehklagt, dass der Herr so viel für uns gelitten hat.“ Anders ist das Passionsverständnis in der Westkirche. Bei Augustinus (354-430) stehen theologische Aspekte im Vordergrund. „Durch Christi Blut sind unsere Schulden vergeben; deshalb soll die Passion würdig und feierlich gelesen und gefeiert werden.“ Nicht das Mitleiden (*compassio*), sondern die lehrhafte Aussage (*doctrina*) sind zentral. (Zitate nach: Kurt von Fischer: Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche, Kassel 1997, S. 13 ff).



Im Mittelalter – im Zusammenhang mit den Kreuzzügen und der Kreuzesmystik (Bernhard von Clairvaux, Franziskus) – greift die Idee des Mit-Leidens breiten Raum. In den Kreuzigungsdarstellungen spiegelt sich das in den Personen unter dem Kreuz, der Darstellung Christi als Schmerzensmann und der Versetzung des Geschehens in ein zeitgenössisches Ambiente. Margaritone d’Arezzo (13. Jh.) stellt den hl. Franziskus dar, wie er die Füße des Gekreuzigten küsst. Hans Memlings Bild „Die Passion Jesu Christi“ (1471) zeigt (hier im Ausschnitt) die Kreuzigung als Passionsspiel in einer spätmittelalterlichen Stadt.

Die ab dem 13. Jahrhundert (mancherorts bis heute) üblichen Passionsspiele sind das Vorbild für die musikalische „Passion“, in der die Leidensgeschichte im Gottesdienst musikalisch vorgetragen und mit betrachtenden Zwischentexten und Glaubenszeugnissen der Gemeinde angereichert wird.

### Bach: Matthäuspassion (1727/29):

#### Nr. 61

#### EVANGELIST

Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde. Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut, und sprach :

#### JESUS

Eli, Eli, lama asabthani?

#### EVANGELIST

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?

Etliche aber, die da stunden, da sie das hörten, sprachen sie:

#### CHORUS I

Der rufet dem Elias!

#### EVANGELIST

Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm, und füllte ihn mit Essig, und steckte ihn auf ein Rohr, und tränkete ihn. Die andern aber sprachen:

#### CHORUS II

Halt, lass sehen, ob Elias komme und ihm helfe?

#### EVANGELIST

Aber Jesus schrie abermals laut, und verschied.

### Gregorianische Matthäuspassion

#### C

A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam. Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna, dicens:

#### +

Eli, Eli, lamma, sabacthani?

#### C

Hoc est: + Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?

C Quidam autem illic stantes et audientes, dicebant :

#### S

Eliam vocat iste.

#### C

Et continuo currens unus ex eis, acceptam spongiam implevit aceto, et inposuit arundini, et dabat ei bibere. Ceteri vero dicebant:

#### S

Sine, videamus an veniat Elias liberans eum.

#### C

Iesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum.

+ = Christus // C = Cantor = (Chronist, Erzähler) // S = Succentor (die übrigen Personen). Ab dem 9. Jahrhundert sangen die drei Sänger unterschiedlich: der erzählende Text wurde mittelhoch und rasch, die Jesusreden tief und würdevoll langsam, die Reden aller anderen hoch und relativ schnell gesungen.

## Bach: Matthäuspassion, Nr. 62

### CHORAL

Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir! Wenn  
Wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du dann her-für!  
mir am al-ler-bäng-sten wird um das Her-ze sein, so reiß mich aus den Äng-sten kraft dei-ner Angst und Pein!

Kommentar und Klangbeispiele in  
„Impulse Musik. Zeichen der  
Hoffnung“ Düsseldorf 2006

## Bach: Matthäuspassion, Nr.63

### EVANGELIST

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riss in zwei Stück', von o-ben an bis un-ten  
aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-  
ris-sen, und die Grä-ber ta-ten sich auf, und  
stan-den auf viel Lei-ber der Hei-li-gen, die da schlie-  
fen; und gin-gen aus den Gräbern nach sei-ner Auf-er-ste-hung, und ka-men in die hei-li-ge Stadt, und erschie-nen vie-len.

Aber der Hauptmann, und die bei ihm waren, und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben und was da geschah, erschranken sie sehr und sprachen:

### CHORUS I

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen! (Mt 17,45-54)

### Ambrosianische Karfreitagliturgie, Cappella Vocale aus dem Mailänder Dom:

Tenebrae factae sunt super universam terram. dum crucifixerunt Jesum Judaei. Et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna: Deus, deus, quid me dereliquisti? Tum unus ex militibus lancea latus eius perforavit et inclinato capite emisit spiritum. Ecce, terrae motus factus est magnus, nam velum templi scissum est et omnis terra praemovit (?). Et inclinato capite emisit spiritum

Finsternis kam über das ganze Land, als die Juden Jesus kreuzigten. Und um die neunte Stunde rief Jesus mit lauter Stimme: Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Dann durchbohrte einer der Soldaten seine Seite mit einer Lanze. Und er senkte sein Haupt und hauchte den Geist aus. Und siehe da, es erhob sich ein gewaltiges Erdbeben, denn der Verhang im Tempel zerriss

### Krysztof Penderecki: "Lukaspassion" (1966)

Erat autem fere hora sexta, et tenebrae factae sunt in universam terram usque in horam nonam.

Et obscuratus est sol, et velum templi scissum est medium.

Et clamans voce magna Iesus ait: Pater in manus tuas commendo spiritum meum

[Et haec dicens expiravit.] (Lk 23,44-46)

Consummatum est. (Jh 19,30)

Es war etwa um die sechste Stunde, als eine Finsternis über das ganze Land hereinbrach. Sie dauerte bis zur neunten Stunde.

Die Sonne verdunkelte sich. Der Vorhang im Tempel riss mitten entzwei, und Jesus rief laut: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.

[Nach diesen Worten hauchte er den Geist aus.]

Es ist vollbracht!

**E Nomine: Denn sie wissen nicht, was sie tun, Videoclip 1999. Ausführliche Analyse S. 42 ff.**

## Kommentar:

Die Passion ist die Leidensgeschichte Jesu, wie sie die Evangelisten beschreiben. Die Passionen werden in den Gottesdiensten während der Karwoche verlesen bzw. gesungen. Schon sehr früh lockerte man diese Lesung dadurch auf, dass man sie mit verteilten Rollen vortrug. Ab dem 12. Jahrhundert änderte sich die Frömmigkeitshaltung: an die Stelle einer liturgisch-verkündenden Haltung trat die *Compassio*, das Bedürfnis nach Schilderung und Mitvollzug des Leidens Jesu. Das äußerte sich musikalisch in neuen Formen, wie z.B. der Sequenz „*Stabat mater dolorosa*“ (Ende 13. Jh.). Ab dem 15. Jahrhundert drang auch die Mehrstimmigkeit in die Passion ein, zunächst als Turba-Chor (zur Darstellung der Stellen wo nicht ein Einzelner sondern eine Gruppe redet). Ab dem 17. Jahrhundert, wird die gregorianische Rezitation durch ‚moderne‘, an die Oper angelehnte Rezitative ersetzt. Zudem werden nach dem Vorbild des Oratoriums Gemeindelieder, dann auch (als Antwort auf den biblischen Bericht und Glaubenszeugnis) Arien und selbständige Chorstücke eingefügt. Bachs Matthäuspassion ist ein solches Passionsoratorium. Sie wurde als Bestandteil der Karfreitagsgottesdienste in Leipzig 1727 und/oder 1729 aufgeführt. Pendereckis Lukaspassion entstand 1963/65. Sie ist trotz der lateinischen Sprache kein liturgisches, sondern ein für den Konzertsaal geschriebenes geistliches Werk.

Wie der biblische Bericht bei Matthäus betont auch Bachs Passion den Leidenaspekt. Das Werk beginnt mit einem großen Klagechor (Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“), in dessen Zentrum der Choral „O Lamm Gottes unschuldig“ steht, und schließt mit der Beweinung Christi (Wir setzen uns in Tränen nieder“). Die von Henrici (alias Picander) verfassten Texte sind eng angelehnt an die 1688 veröffentlichten Predigten des Heinrich Müller. Im Zentrum steht für Bach aber der Evangeliumstext: im Autograph ist er mit roter Tinte geschrieben.

Dass auch eine gregorianisch-liturgische Passion nicht ‚kalt‘ sein muss, zeigt die einfühlsame Aufnahme von Joppich. Die verschiedenen Höhenlagen und Stimmcharaktere ermöglichen ein intensives Mitvollziehen des Textes. Sie haben allerdings nur symbolische Bedeutung: Die tiefe Stimme Jesu soll dessen humilitas (Demut, Erniedrigung), die hohe Stimme der anderen Sprecher wörtlicher Reden deren ira (Zorn) versinnbildlichen. Die (ältere) ambrosianische Fassung – der Mailänder (noch mehr ‚orientalische‘) Choral wurde von der gregorianischen Vereinheitlichung unter Karl dem Großen ausgenommen – verrät ein stärkeres emotionales Sich-Einfühlen. Die langen Melismen und die hohen Passagen sind starke Ausdrucksmittel, Indizien gefühlsmäßiger Aufwallung. Bachs Rezitativ (Nr. 61) verstärkt die Expression noch durch das Moment der Schilderung, der Abbildlichkeit („schrie laut“, „und verschied“, hektische Bewegung bei den Turbaszenen), der rhetorischen Präsentation (wechselndes Sprechtempo, unterschiedliche Stimmfärbung des Evangelisten) und ermöglicht damit ein noch stärkeres Involviertsein des Hörers in das Geschehen. Die Rolle Jesu wird bei Bach nicht als *Recitativo secco* (trockenes, nur von kurzen Stützakkorden begleitetes Rezitativ), sondern als *Recitativo accompagnato* (von Instrumenten reicher und eigenständiger begleitetes Rezitativ) gestaltet. Das gilt aber nicht für die Stelle „Eli, eli“. In der äußersten Erniedrigung ist Jesus sogar die musikalische Gloriele gehaltener Streicherakkorde abhanden gekommen. Immerhin heben ihn aber auch hier die gehaltenen Orgelakkorde aus den übrigen Rezitativen heraus. Die vokale Führung der Jesus-Partie ist stärker melodisch geprägt als ein normales Rezitativ. Die Singstimme ist durch fallende Klagemotive bestimmt. Das Heben der Stimme am Schluss entspricht dem Fragezeichen.

Der Choral (Nr. 62), repräsentiert die (innerlich mitsingende) Gemeinde. Er greift den Schlussgestus des vorhergehenden Rezitativs textlich („verschied“) und musikalisch (4tönige Abwärtsfigur) auf und verdeutlicht damit das Prinzip der *imitatio Christi*. Die tiefe Lage sowie die harmonisch auffallende Behandlung der Worte „allerbängsten“, „Ängsten“, „Angst und Pein“ zeigen, dass es hier nicht um Gefühlig-Stimmungshafes, sondern um konkretes Mit-Fühlen geht.

Nr. 63 beginnt mit einer dramatischen Fanfare („Und siehe da!“). Mit äußerster Drastik werden die gespenstisch-apokalyptischen Vorgänge geschildert. Die Stimme des Solisten rast in großen Sprüngen hektisch durch den extrem ausgeweiteten Raum: Die Einzelheiten („von oben an bis unten aus“, „die Felsen zerrissen“, „taten sich auf“, „schliefen“) werden tonmalersch abgebildet. Die Basslinie malt mit den auf und abfahrenden Tonleitern das Einreißen des Vorhangs, mit dem Tremolo das Beben der Erde. Die dissonante Harmonik und das chromatische Auf- und Abwärtsgleiten symbolisieren die Erschütterung des Weltgefüges, stellt doch die 12tönige Reihe von C bis c den musikalischen ‚Kosmos‘ dar. Das ist mehr als äußere Theatralik. Vollends verlässt der folgende Choreinwurf („Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“) die Ebene der realistischen Schilderung und wird mit der melodisch eindringlichen Betonung auf „dieser“ und „Sohn“ zu einem tiefreligiösen Bekenntnis.



Bei **Penderecki** ist die Spannweite zwischen Realistik und religiöser Verinnerlichung fast noch größer. Der Aufbruch der Elemente wird durch ein aus der Tiefe aufsteigendes, immer dichter und dissonanter werdendes Klangfeld aus Halb- und Vierteltonballungen hautnah erlebbar. Der katastrophischen Realistik entspricht die Sprechstimme des Evangelisten. Seufzermotive (fallende Zweitonfiguren) durchwalen das Ganze. Penderecki leitet sie – als Hommage an Bach – aus dessen Namen (b-a-c-h) ab. Diese Tonfolge besteht aus 2 Seufzermotiven - b-a und c-h – und bildet zugleich ein Kreuzsymbol, wenn man die vier Noten chiasmisch (überkreuz) miteinander verbindet. Die äußere Dramatik hat also eine mystische Innenseite. Sichtbarer wird diese bei der Darstellung des Todes Jesu.



Der Gesang transzendiert die Ebene des Realen. Jesu Aufschrei („Pater“) und sein sterbendes Zusammensinken bis zum letzten Hauch bleiben aber durch die Seufzerfiguren noch dem äußeren Geschehen verbunden.



Verlassen wird diese Ebene durch den Umschlag in einen rituell kirchlichen Gregorianikton bei dem aus dem Johannesevangelium interpolierten „*Consummatum est*“. Die Knabenstimmen lassen die (nun umgekehrten) Seufzermotive in die Höhe entschweben, ein Zeichen der Erlösung und Transzendierung.

### Tremolo



Tremolo (ital.) heißt "Zittern". In dem Wort sind Visuelles und Psychologisches verbunden. Der ursprünglich visuelle Vorgang wird zum Zeichen für eine innere Befindlichkeit. In der Musik ist das Tremolo die schnelle Wiederholung eines oder mehrerer Töne:

Bei der Ausführung dieser Figur, z.B. auf einem Streichinstrument, wird die den Bogen führende Hand schnell hin- und herbewegt, sie 'zittert'. Akustisch hört man eine dichte Tonfolge, die man - wie bei der ‚zitternden‘ Stimme - mit Unruhe, Angst u. Ä. assoziiert.

**Oratorium** heißt ‚Betsaal‘. So nannte der hl. Philipp Neri in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom den Ort, an dem er zusammen mit Mitgliedern seiner Kongregation die für Priester täglich vorgeschriebenen Lesungen und Gebete verrichtete. Das Neue war, dass Neri diese geistlichen Übungen durch eingeschobene Lieder abwechslungsreicher und dadurch intensiver gestaltete. Diese Praxis wurde zum Ausgangspunkt der Entwicklung des Oratoriums. Die Passion ist eine Sonderform des Oratoriums.

## Edith Piaf: Jerusalem (1960)

Gesang



Flöte



Geige u.a.



Holzblock



Cymbeln



Tambourin



Pauken



REFRAIN



Seul, dans le désert et brûlé par le soleil  
De Jérusalem, de Jérusalem,  
Seul, un homme en blanc de loin assiste au réveil  
De Jérusalem, de Jérusalem.

Dans ses yeux il y a la bonté du monde,  
Dans son cœur il y a tout l'amour du monde  
Dans ses mains il y a la magie du monde  
Tout l'univers est là grâce à lui dans ce désert.

Et l'homme seul, transfiguré va guidé par l'oiseau blanc  
Vers Jérusalem, vers Jérusalem.  
Là il marchaient parmi les soldats et les gens,  
De Jérusalem, de Jérusalem.

Dans leurs yeux il y a la misère du monde,  
Dans leurs cœurs il y a la douleur du monde  
Dans leurs mains il y a la colère du monde  
Mais l'homme en blanc sourit, son regard posé sur eux.

Le tambourin bat pour annoncer que s'accomplit le destin  
De Jérusalem, de Jérusalem.  
Car un homme est tombé sur les pierres du chemin  
De Jérusalem, de Jérusalem.

Dans ses yeux il y a le pardon du monde,  
De son cœur se répand tout l'amour du monde,  
De ses mains a surgit la lumière du monde  
C'est un soleil nouveau qui renaît dans le soleil  
De Jérusalem, de Jérusalem.

Einsam in der Wüste und verbrannt von der Sonne  
Jerusalems,  
einsam erlebt ein Mann in Weiß von fern das Erwachen  
Jerusalems.

In seinen Augen ist die Güte der Welt,  
in seinem Herzen ist die ganze Liebe der Welt,  
in seinen Händen ist der ganze Zauber der Welt,  
das ganze Universum ist durch ihn in dieser Wüste gegenwärtig.

Und der einsame, verklärte Mann kommt, geleitet von einem weißen  
Vogel, nach Jerusalem.  
Dort wandelt er unter den Soldaten und den Leuten  
von Jerusalem.

In ihren Augen ist das Elend der Welt,  
in ihren Herzen ist der Schmerz der Welt,  
in ihren Händen ist der Zorn der Welt,  
aber der Mann in Weiß lächelt und schaut sie an.

Der Trommler schlägt, um zu verkünden, dass das Schicksal  
Jerusalems sich erfüllt,  
denn ein Mann ist über die Steine der Straße  
von Jerusalem gefallen.

In seinen Augen ist die Vergebung der Welt,  
sein Herz spiegelt die ganze Liebe der Welt,  
aus seinen Händen ist das Licht der Welt hervorgegangen,  
es ist eine neue Sonne, die wiedergeboren wird in der Sonne  
Jerusalems.

"The Crucifixion"

God forgive them - they don't know what they're doing Who is my mother? Where is my mother? My God My God why have you forgotten me? I am thirsty It is finished Father into your hands I commend my spirit	Gott, vergib ihnen - sie wissen nicht, was sie tun. Wer ist meine Mutter? Wo ist meine Mutter? Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Ich bin durstig. Es ist vollbracht. Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist
--	---

"John Nineteen Forty-One"

(Joh 19,41: „An dem Ort wo er gekreuzigt wurde, war ein Garten und in dem Garten ein neues Grab, in das noch nie jemand gelegt worden war.“)

Webber lässt uns das Geschehen aus der Perspektive des sterbenden Jesus erleben. Das Einschlagen der Nägel, das Gelächter der Umstehenden wird verzerrt wahrgenommen. Mit dem Nahen des Todes werden die realistischen Geräusche durch rein musikalische Elemente verdrängt. Die hohen Liegetöne mit ihren dissonanten Reibungen und die chaotischen Klangfelder lassen uns sozusagen den Schmerz im Gehirn des Sterbenden direkt miterleben. Das Nachspiel (Joh 19,41), in dem die Gethsemane-Nummer –nach d-Moll transponiert und leicht verändert - zitiert wird, hebt völlig von der Realität ab in einen rein romantisch-musikalischen Raum, der Anlass bietet zum Nachsinnen und Träumen. Die Kreuzigung wird von Hippie-Studenten in der Wüste ‚aufgeführt‘. Das „Bild“ ist alten Kreuzigungsdarstellungen nachgestellt. Die erklärende („aureolische“) Funktion übernimmt das Sonnenlicht. Angeregt durch Nikos Kasandsakis Roman „Die letzte Versuchung“ (1955) und Pier Paolo Pasolinis Film „Das erste Evangelium – Matthäus“ (1964) wird Jesus als fragender Mensch dargestellt, der sich seiner Rolle als Gottes Sohn nicht sicher ist. Das Geschehen wird mit Judas' Augen gesehen. In den letzten Klängen des Nachspiels wird nach dem Trugschluss A-B das Verrats-Thema des Judas aus der Overture von der Flöte aufgenommen. Die Reibung zwischen dem d-Moll der Flöte und dem weichen B-Dur der Streicher sowie der bitonale G-Dur/B-Dur-Klang ergeben so etwas wie ein Fragezeichen. Nach der ‚Aufführung‘ besteigen die Hippiestudenten relativ unbeeindruckt den Bus. Judas wirft einen fragenden Blick zum Kreuz zurück.

Die an der damals neuen Klangflächenmusik à la Ligeti und Penderecki orientierten Passagen sind wahrscheinlich durch Kubricks Film „Odyssee 2001“ (1968) vermittelt, in dem Ligetis Stück „Atmosphères“ zur Darstellung der kalten Leere des Weltraums benutzt wird.

I on-ly want to say If there is a way Take this cup a-way from me for I don't want to taste its poi-son Feel it burn me, I have changed I'm not as sure As when we star- ted

Extrem-realistisch ist das Rap-Beispiel: **Gospel**

**Gangstaz: Death For Life** (CD Gang

Affiliated, 1994.) Hier wird die Webbersche Manier („Jesus Christ Superstar“) aufgegriffen und realistisch zugespitzt. In dem Katastrophenszenario der Kreuzigung fehlt auch ein modernes Ambiente mit Hubschrauber, Sirenen, MG's u.ä. nicht. Dennoch ist – bis zum ‚Auffuhr der Elemente‘ beim Tod Jesu – auch hier das schreckliche Geschehen mit weich-elegisch changierenden Space-Klängen (Ambiance-Klängen) umhüllt.

**Gospel Gangstaz - Die Story**

Gospel Gangstaz: Death For Life, 1994

... Mr. Solo und sein enger Freund Chillé Baby wuchsen in einer der härtesten Gegenden von South Central Los Angeles auf. Dort kamen sie schnell in Berührung mit Armut, Kriminalität und Drogen. In so einer Gegend kann man ... nur überleben, wenn man einer Gang, einer Bande angehört. Sobald man aber in so einer Gang ist, ist man fast automatisch gefangen in einem Teufelskreis von Verzweiflung und Hass - und Tod. Mr. Solo schloss sich den Crips an, eine der gefürchtetsten Gangs von LA.

Das war es auch, was Mr. Solo zu Gott brachte. 1990 wurde er in einem Bandenkampf mit einer Pistole angeschossen, und lag blutend auf der Straße. "Als ich den Schuss zum ersten mal spürte, betete ich auf einmal zu Gott, 'lass mich nicht sterben ... lass mich zu meiner Mutter kommen, damit sie für mich beten kann'".

Mr. Solo's Mutter hatte, wie viele Mütter im Ghetto, zwei Jobs, damit sie die Steuern bezahlen konnte. Sie hatte nicht viel vom Leben: arbeiten, essen, schlafen, so sah ungefähr ihr Tagesplan aus. Trotzdem betete sie für ihre Kinder. "Meine Mutter wollte für uns ein Licht sein, sie betete für uns; aber wir entschlossen uns, andere Dinge zu tun.", erinnert sich Solo.

Mr. Solo kam in jener Nacht, als er angeschossen wurde, tatsächlich nach Hause, zu seiner Mutter. Doch er gab Jesus sein Leben erst, nachdem er noch mehrmals im Gefängnis gewesen war. "Ich erinnere mich, dass ich Gott gesagt habe, dass ich ihm dienen würde, wenn er mich am Leben lässt ... doch ich ging meinen eigenen Weg weiter. Aber eines nachts fing ich an vor Hilflosigkeit zu schreien. In dieser Zeit erinnerte mich Gott an alle meine Rebellionen, an alle meine Verbrechen. Ich erzählte meiner Mutter dann um vier Uhr nachts, dass ich krank von allem bin, und dass ich am Sonntag in die Kirche gehen werde." Er tat es, die Folgen veränderten sein Leben...

"Chillé fühlte sich betrogen, als ich mich änderte", sagt Solo. "Vor allem in schwierigen Zeiten war das so." Doch die Freundschaft zwischen den beiden war extrem stark, und so ging Chillé einmal mit zur Kirche. "Da war nur ein Wort Gottes für ihn, und er gab an diesem Tag sein Leben Jesus Christus."

Und als das nicht schön genug ist, befreunden sich die zwei mit jemanden, den sie vor einiger Zeit noch umgebracht hätten: Tic Toc, ein Mitglied ihrer alten Rivalengang, den Bloods...

Dieser Wunsch Gott zu dienen verdeutlichte sich in der Sprache der Straßen, in der natürlichsten und verständlichsten Sprache, die die drei kannten: dem Rap. "Ich habe mit dem Rappen aufgehört, als ich mich bekehrt hatte", sagt Solo. "Doch dann sagte ein Glaubensbruder zu mir, 'Gott gab Dir diese Gabe, nutze sie für ihn!'"

"Ich entschied für Jesus im Januar 1990; mit dem Rappen fing ich sechs Monate später an," erzählt er. "Der Herr zeigte uns, warum er uns diese Gabe gegeben hatte...Er sagte ;Anstatt über das Schießen auf Deine Feinde (...) zu rappen, erzähle ihnen von meiner Gnade (...).“ Das Geschenk des Dichtens war da, und ich fing an zu schreiben." ...

Benjamin Lechner. [http://www.sound7.de/n\\_gospelgangstaz.php3](http://www.sound7.de/n_gospelgangstaz.php3) (29. 1. 01)

<b>Calvary/They Crucified My Lord</b>	Golgatha.
They crucified my Lord And He never said a mumblin' word.	Sie haben meinen Herrn gekreuzigt, Und nie sagte Er das leiseste Wort,
Can't you hear the hammer ringin'? Surely He died on Calvary.	Hörst du nicht den Hammer schlagen? Gewiss, Er starb auf Golgatha.
They pierced Him in the side And He never said a mumblin' word.	Sie stachen ihn in die Seite. Und nie sagte Er das leiseste Wort,
His blood came streamin' down, Lord, And He never said a mumblin' word, Not a word.	Sein Blut floss heraus. Und nie sagte Er das leiseste Wort, nicht ein Wort.
He hung His head and died', And He never said a mumblin' word, Not a word.	Er neigte sein Haupt und verschied. Und nie sagte Er das leiseste Wort, nicht ein Wort.

## Beispiele aus der Rockmusik

### Die 3. Generation: Glaub nicht alles (2001), 3:16

#### Intro

Glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.

#### 1. Strophe

##### a: Erster Sänger:

Ich sehe so vieles, was mir gefällt.  
Ich lenke meine Sehnsucht hinein in diese weite Welt.  
Ich steh' auf den Tag und ich lebe die Nacht.  
Vieles was mich tief berührt, mein Herz glücklich macht.

##### b: Zweiter Sänger:

Es gibt nicht nur Sterne, wenn man in den Himmel schaut.  
Man sollte wissen, wem man vertraut.  
Es gibt viele Menschen, die mich inspirieren,  
doch ihr Wort nicht halten, sich andauernd verlieren

##### c: Dritter Sänger:

in den Flüssen der Lügen, der Ströme der Intrigen,  
die nur darauf aus sind, jeden Feind zu besiegen,  
die gut aussehen, dich in ihr Weltbild fügen  
und hinter deinem Rücken dich einfach nur betrügen.

#### Refrain

##### Alle drei:

Glaub, was du willst, wenn du meinst, was du fühlst, ist richtig.  
Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.  
Tu was du willst, wenn du fühlst, was du machst, ist richtig.  
Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.  
Doch glaub nicht alles, glaub nicht alles, was du siehst.

#### 2. Strophe

##### a: Erster Sänger:

Ich gehe meine Wege, öffne meine Seele.  
Ich sehe nur das Gute auf dem Weg, den ich wähle.  
Ich lerne zu vertrauen, warum sollt ich es auch nicht.  
Ich weiß doch ganz genau: Nicht jeder ist so wie ich.

##### b: Zweiter Sänger:

Ich geh trotzdem auf die Reise, um, zumindest ansatzweise,  
die Blender zu erkennen, die meiner Lebensweise  
mit Abscheu begegnen, meine Wege nicht segnen,  
für die soll es ihr ganzes Leben Mitleid regnen.

##### c: Dritter Sänger:

Im ersten Augenblick kriegst du die großen Versprechen,  
viele Gedanken, die deinen Wünschen entsprechen.  
Ja niemand will deine Erwartung brechen,  
und dann siehst du zu, wie die Versprechen zerbrechen.

#### Refrain

#### 3. Strophe

##### b: Zweiter Sänger:

Mach deinen Kopf frei von gut gemeinten Meinungen.  
Beschütze dich gut vor allen Folgeerscheinungen  
der Menschen, die dich in die falsche Richtung locken wollen,  
die selber nur das tun, was sie nicht wollen, sondern sollen.

##### c: Dritter Sänger:

Lasse dir nichts erzählen, was dir selber nicht schmeckt,  
sondern finde heraus, was hinter der  
Fassade steckt.  
Steh zu, dass du nicht vor deiner Wahrheit  
fliehst  
und vor allem: glaub nicht alles, was du  
siehst!

#### Refrain

### Kommentar und Klangbeispiel in

### „Impulse Musik. Wege des Glaubens, Düsseldorf 205

8 Ich sehe so vie-les, was mir ge-fällt. Ich len-ke mei-ne Sehn-sucht hi-nein in die-se wei-te Welt. Ich

8 steh' auf den Tag und ich le-be die Nacht. Vie-les was mich tief be-rührt, mein Herz glück-lich macht.

**QUEEN: INNUENDO, 1991**

**Einleitung**

**1. Strophe**

Oooh, oooh -  
While the sun hangs in the sky and the desert has sand  
While the waves crash in the sea and meet the land  
While there's a wind and the stars and the rainbow  
Till the mountains crumble into the plain

**Refrain**

Oh yes we'll keep on tryin'  
Tread that fine line  
Oh we'll keep on tryin' yeah  
Just passing our time

**2. Strophe**

Oooh, oooh -  
While we live according to race, colour or creed  
While we rule by blind madness and pure greed  
Our lives dictated by tradition, superstition, false religion  
Through the eons, and on and on

**Refrain**

Oh yes we'll keep on tryin'  
We'll tread that fine line  
Oh oh we'll keep on tryin'  
Till the end of time  
Till the end of time

Through the sorrow all through our splendour  
Don't take offence at my innuendo  
Do do do do do [INNUENDO]

**Instrumentalteil [Flamenco]**

You can be anything you want to be  
Just turn yourself into anything you think that you could ever be  
Be free with your tempo - be free, be free  
surrender your ego - be free, be free to yourself

**Instrumentalteil [Flamenco-Rockimprovisation]**

**3. Strophe**

Oooh, ooh -  
If there's a God or any kind of justice under the sky  
If there's a point, if there's a reason to live or die  
If there's an answer to the questions we feel bound to ask  
Show yourself - destroy our fears - release your mask

**Refrain + Coda**

Oh yes we'll keep on trying  
Hey tread that fine line  
Yeah we'll keep on smiling yeah  
And whatever will be - will be  
We'll just keep on trying (2x)  
Till the end of time (3x)

**vgl. Psalmtexte S. 53**

Oooh, oooh -  
So lange die Sonne am Himmel steht und die Wüste Sand hat  
So lange die Wellen im Meer schlagen und an Land brechen  
So lange es Wind und Sterne gibt und den Regenbogen  
Bis die Berge zum Flachland zerbröseln

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen,  
den schmalen Lebenspfad zu gehen  
Oh, wir sollten es immer wieder versuchen (yeah),  
während wir unsere Zeit durchlaufen

Oh, oh -  
So lange wir entsprechend Rasse, Farbe oder Glauben leben  
So lange wir mit blindem Wahnsinn und reiner Habgier herrschen  
unser Leben von Tradition, Aberglaube, falscher Religion bestimmt ist  
Über Jahre hinweg und weiter und weiter

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen ...

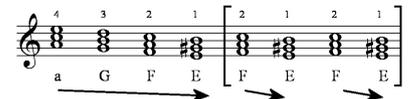
Durch das ganze Leid, durch die ganze Herrlichkeit  
Nimm es mir nicht übel, wenn ich nur versteckte Andeutungen mache  
Do do do do do (mach es, mach es, mach es...?)

Du kannst alles sein, was du willst  
Wandle dein Ich in das, was du schon immer einmal sein wolltest  
Bestimme dein Tempo selbst - sei frei, sei frei  
Überwinde dein Ich - sei frei, sei frei für dich selbst

Oooh, oooh -  
Wenn es einen Gott gibt oder irgendeine Gerechtigkeit unter dem  
Himmel, Wenn es einen Sinn gibt, wenn es einen Grund gibt zu leben  
und zu sterben, wenn es eine Antwort auf unsere unausweichlichen  
Fragen gibt, zeige Dich - vertreibe unsere Angst - lass die Maske fallen.

Oh ja, wir werden es immer wieder versuchen...

**Lamentobass**  
(= Flamencoformel)



a

b

c

d



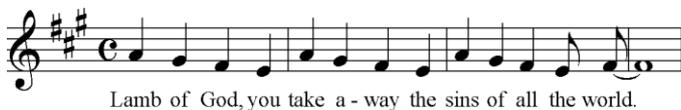
**Kommentar und Klangbeispiel in „Impulse Musik. Wege des Glaubens“, Düsseldorf 2005**

**Tom Booth: Taste of Heaven (2000)**

<p><i>“You are the light of the world ... The light must shine before all” (Mt 5,14.16). Dear Young People, ask yourselves: Do I believe these words of Jesus in the Gospel? Jesus is calling you the light of the world.</i></p> <p>Throughout all of history you have had a choice. Throughout all of history there has been a voice calling you and me to the jubilee, but it comes down to this: hey, hey, hey!</p> <p>God can understand your questions. God can understand your doubts. But don't you want a world that's bigger than you, Bigger than your pride and all that you try to hide?</p> <p>Don't you want a taste, A taste of heaven? Taste the bread of life. Don't you run away, Away from heaven! Receive the love of Christ Who sacrificed his life.</p> <p>You may struggle with addiction. You may not love yourself at all. But God can calm the storm within you and me, And his love has conquered sin and evil. Come and be set free!</p> <p>Don't you want a taste .....</p> <p><i>(Are you ready?)</i></p> <p>Lamb of God, you take away The sins of all the world! (3X) And on this jubilee, Christ gives his body, blood, Soul and divinity for the forgiveness of our sins. And many sage and saint have tried To contemplate this truth, But it comes down to this:</p> <p>Don't you want a taste, .....</p>	<p><i>Ihr seid das Licht der Welt ... Das Licht muss vor allen leuchten. Liebe junge Leute, fragt euch selbst: Glaube ich an diese Worte Jesu aus dem Evangelium? Jesus nennt euch das Licht der Welt. (Johannes Paul II.)</i></p> <p>Die ganze Geschichte hindurch hastest du die Wahl. Die ganze Geschichte hindurch gab es eine Stimme, die dich und mich zum Jubiläum rief, aber es läuft zuletzt hinaus auf dieses hey, hey, hey.</p> <p>Gott kann deine Fragen verstehen. Gott kann deine Zweifel verstehen. Aber wünschst du dir nicht eine Welt, die größer ist als du, größer als dein Stolz und alles, was du zu verstecken suchst.</p> <p>Willst du nicht einen Vorgeschmack des Himmels haben? Schmecke das Brot des Lebens. Lauf nicht weg, weg vor dem Himmel! Empfange die Liebe Christi, der sein Leben geopfert hat.</p> <p>Du magst mit deiner Sucht kämpfen, du magst dich selbst möglicherweise überhaupt nicht. Aber Gott kann den Sturm in dir und mir beruhigen, und seine Liebe hat die Sünde und das Böse besiegt. Komm und fühle dich befreit!</p> <p>Willst du nicht einen Vorgeschmack .....</p> <p><i>(Bist du bereit?)</i></p> <p>Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünden der ganzen Welt! (3x) Und auf diesem Jubiläum gibt Christus seinen Leib, sein Blut, seine Seele und Göttlichkeit für die Vergebung unserer Sünden. Und viele Weise und Heilige haben versucht, diese Wahrheit zu bedenken, aber es läuft zuletzt hinaus auf dieses</p> <p>Willst du nicht einen Vorgeschmack ...</p>
--	---

**Aufgaben:**

1. Vergleicht den Text des Songs mit den angegebenen Stellen aus dem Matthäusevangelium.
2. Beschreibt, was Ihr im Hintergrund der Stimme von Papst Paul II. hört.
3. Unterstreicht mit verschiedenen Farben Stellen, an denen bestimmte Musizierstile oder musikalische Effekte zu hören sind: Rap, Rock/Gospel, liturgische Musik (*lamb of God*), Glocken, echoartiges Nachklingen von Worten.



- ⇒
- Mt 5: <sup>14</sup>Ihr seid das Licht der Welt. Eine Stadt, die auf einem Berg liegt, kann nicht verborgen bleiben.  
<sup>15</sup>Man zündet auch nicht ein Licht an und stülpt ein Gefäß darüber, sondern man stellt es auf den Leuchter; dann leuchtet es allen im Haus.  
<sup>16</sup>So soll euer Licht vor den Menschen leuchten, damit sie eure guten Werke sehen und euren Vater im Himmel preisen.  
Mt 7: <sup>28</sup>Als Jesus diese Rede beendet hatte, war die Menge sehr betroffen von seiner Lehre; <sup>29</sup>denn er lehrte sie wie einer, der (göttliche) Vollmacht hat, und nicht wie ihre Schriftgelehrten.

**Kommentar und Klangbeispiel in “Impulse Musik. Wege des Glaubens“, Düsseldorf 2005**

**The Doors:  
The Unknown Soldier (1968)**

Wait until the war is over  
and we're both a little older.



The unknown soldier

*Warte, bis der Krieg vorüber ist,  
und wir beide ein bisschen älter sind  
Der unbekannte Soldat*

practice where the news is read  
television children fed  
unborn living, living dead  
bullet strikes the helmet's head.



*Beim Frühstück werden die Nachrichten gelesen,  
die Fernsehkinder gefüttert  
Ungeborene Lebende, lebendige Tote  
Die Kugel trifft den behelmten Kopf*

And it's all over  
for the unknown soldier  
It's all over  
for the unknown soldier (uh uh).



*Und es ist alles vorbei  
für den unbekanntten Soldaten  
Es ist alles vorbei  
für den unbekanntten Soldaten*

chant over military drum  
(spoken) "Company halt!" („Kompanie halt“)  
"Present Arms"! („Präsentiert das Gewehr!“)  
(Military Drum Roll)  
(Gun Shot)

Make a grave for the unknown soldier  
nestled in your hollow shoulder.

The unknown soldier

*Heb ein Grab aus für den unbekanntten Soldaten,  
angeschmiegt an deine Achselhöhle  
Der unbekanntte Soldat*

practice where the news is read  
television children dead  
bullet strikes the helmet's head

it's all over  
the war is over.

vgl. Analyse S. 53

### **Sigfried Schmidt-Joos, Barry Graves:**

"The Doors wurden 1965 von Jim Morrison (voc), Ray Manzarek (p, org, voc), Robbie Krieger (g, voc) und John Densmore (dr, voc) in Los Angeles gegründet. Der Name der Band, die auf ausgefeilten Bluesimprovisationen >zum Mond schwimmen<, ans >Ende der Stadt< eilen und >zur anderen Seite durchbrechen< wollte (so einige Songtexte), war literarischen Quellen entlehnt: erstens einem Satz des englischen Dichters William Blake (>There are things that are known and there are things that are unknown; in between there are doors<), zweitens der Rauschmittel-Studie >The Doors of Perception< (deutsch: >Die Pforten der Wahrnehmung<) von Aldous Huxley. Denn im Rausch, unter Mescaline, Methedrin und LSD, entwickelte das Quartett, zunächst für fünf Dollar pro Nacht, im Club >London Fog< am Sunset Boulevard von Los Angeles seinen Stil: lastende Orgelakkorde, langdauernde Filigransoli und Songtexte voller Todesträume, Schreckensvisionen und Zaubersymbole. 1969, auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, kassierte die Band 120 000 Dollar für ein Konzert im New Yorker Madison Square Garden und machte mit jeder LP Millionenumsätze. Kritiker Mike Jahn damals: >Ihre Bedeutung für die Jungen und ihre Musik wird nur von den BEATLES übertroffen. <Wegen ihrer aggressiven, vielfach obszönen Bühnenschauspiel wurden DOORS-Konzerte in mehreren amerikanischen Bundesstaaten verboten und der Sänger Morrison wegen >Entblößung in der Öffentlichkeit< arretiert. Im März 1969 veranstaltete eine >Liga für den Anstand< eine Anti-DOORS-Demonstration in Miami, an der sich 30000 Bürger beteiligten. Das stärkte die Reputation der Gruppe im Underground. Nach Morrisons Tod im Juli 1971 arbeiteten seine Mitmusiker im Plattenstudio und im Konzertsaal als Trio - mit erheblich geringerem Erfolg. Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 98

**Hippie:** zunächst selbstgewählte Bezeichnung junger Leute, die in Kleidungsstil, Haartracht, Lebensführung und politischer Einstellung ihre Losgelöstheit von überkommenen Verhaltensweisen dokumentieren und Befreiung von den Normen der Leistungsgesellschaft in Stadtfucht, Drogenerlebnissen und religiöser Mystik suchten. Mit dem Namen >Hippie< deuteten sie eine Geistesverwandtschaft zur Lebensphilosophie der >Hipsters< an, die sich in den vierziger und fünfziger Jahren als eine Gemeinschaft von Leuten begriffen, die >durchblicken<, also hinter die Kulissen der bürgerlichen Gesellschaft schauen konnten. >Hippie< wurde in der Bürgersprache alsbald zum Schimpfwort für >langhaarige Nichtstuer< entwertet. Rock-Lexikon, Reinbek 1973, S. 314f.

### **R. Flender/H. Rauhe:**

"Der politische Protest, der aus der Bürgerrechtsbewegung heraus entstanden war, verflüchtigte sich in Kalifornien Ende der 60er Jahre. An seine Stelle trat eine Drogenepidemie, wie sie das Land zuvor niemals gekannt hatte. Sie war die Konsequenz aus der Pattsituation zwischen den revoltierenden Jugendlichen, die nicht mehr in die Gesellschaft integriert werden wollten, und den neu erstarkenden konservativen politischen Kräften (Lyndon B. Johnson, Richard Nixon). Rockmusik und Drogen bildeten eine Symbiose, die im Zentrum der Hippiebewegung stand und bald die politischen Aktivitäten ersetzte. (S. 113)...

Die wichtigste Institution, die die Hippies in aller Welt bekannt machte, waren die *Human Be-ins* 1967 in San Francisco. 20000 und mehr versammelten sich unter freiem Himmel. Sie nannten sich new people und riefen San Francisco zur free city aus. Prof. Timothy Leary 'predigte': "Turn on to the scene; tune in to what is happening; drop out - of high school, college, grad school, junior executive, senior executive - and follow me, the hard way."

Die Human Be-ins waren die Vorläufer jener großen Festivals unter freiem Himmel, die dem Ruf nach *Paradise now* am nächsten kamen. Man hatte das Gefühl, bei einem Ereignis dabei zu sein, das historische Dimensionen hinter sich ließ und zu einem kosmisch-transzendentalen Happening wurde. Die Botschaft hieß: Wir haben alle Widersprüche überwunden und leben in Liebe und Frieden miteinander. Die Festivals waren Symbol einer solchen konflikt- und autoritätsfreien Gesellschaft. Hier trafen sich Tausende von Individualisten für ein paar Tage und gaben sich der Musik hin, tanzten und rauchten ihre Joints. Dabei sind es besonders die Mittelstandskinder, die den 'harten Kern' dieser Drogenkultur darstellen. (S. 114)...

Der Lebensstil der Hippies war durchdrungen mit weltanschaulichen und philosophischen Fragestellungen. Einer der von ihnen bevorzugtesten Autoren war Hermann Hesse. Seine Erzählung von >Siddharta< wurde zum 'Szene'-Buch. Außerdem wurden >Narziss und Goldmund< sowie >Steppenwolf< bevorzugt gelesen. 1967 formierte sich sogar eine Rockband unter dem Namen *Steppenwolf* in Los Angeles. Ihr Tophit *Born to Be Wild* lässt das Steppenwolfthema durchklingen, mit dem sich Hippies wie Motorradjungs vom Typ *Easy Rider* identifizieren konnten. Ihnen allen gemeinsam war die Flucht vor der Normalität.

Ein weiterer Szene-Autor war der Psychoanalytiker Erich Fromm, dessen Buch >Die Kunst zu lieben< zu einer Bibel für die Hippies wurde und der sich auch fernöstlichem Gedankengut öffnete. (S. 118)...

Mit der Suche nach dem veränderten Bewusstsein ging auch ein Boom indischen Lebens, indischer Kultur und Kunst einher. Eine der ersten Gruppen, die den Sitar sound in ihre Musik aufnahmen, waren die Byrds (*Eight Miles High*, 1966). Außerdem setzte sich George Harrison von den Beatles seit 1966 intensiv mit der Sitar, einem der wichtigsten Instrumente indischer Kunstmusik, auseinander. Harrison nahm Unterricht bei Ravi Shankar, einem der bedeutendsten Virtuosen auf der Sitar. 1967 holte Harrison Ravi Shankar auf das Monterey-Pop-Festival. Seitdem avancierte Shankar zum Popstar wider Willen. (S. 119)...

Der durchschlagende Erfolg des Monterey-Festivals 1967 war der Auftakt für das Anwachsen der Hippiebewegung zu einer Massenkultur gewesen. Hier hatte Janis Joplin ihren entscheidenden Durchbruch, hier wurde Jimi Hendrix berühmt, hier spielten die Grateful Dead und Jefferson Airplane sowie Ravi Shankar u. v. a.

Drei Jahre später, am 6. 12. 1969, fand das Altamont-Festival statt. Es war von den Rolling Stones lanciert worden, um die letzten Aufnahmen für ihren Tourneefilm >Gimme Shelter< zu machen. Wegen organisatorischer Schwierigkeiten wurde das *free concert* innerhalb von 25 Stunden von San Francisco nach Altamont verlegt. Es kamen 300000, und es wurde zu einem Alptraum. Die amerikanischen Hell's Angels (eine Rockerorganisation) schlugen wild auf die Zuhörer ein. Der 18jährige Farbige M. Hunter wurde erstochen, nachdem er eine Pistole gezogen hatte. Mick Jagger versuchte vergeblich, die Menge unter Kontrolle zu halten. Es waren auch massenweise LSD-Pillen verteilt worden, die chemisch eine unreine Konsistenz aufwiesen, und Tausende landeten auf dem Horrortrip.

Dies war das Signal für das Ende der Hippiebewegung. Im Jahre 1970 starben Janis Joplin und Jimi Hendrix am Rauschgift, die Beatles lösten sich auf, 1971 starb Jim Morrison von den Doors und Jefferson Airplane löste sich auf. Die Euphorie des Drogenjahres 1967 war einer Ernüchterung gewichen. (S. 131f.) Popmusik, Darmstadt 1989

Schlagworte der Hippiebewegung: "*Flower Power*"; "*Make love, not war*"; "*turn on*": dreht euer innerstes Wesen an; "*tune in*": stellt auch auf Veränderungen ein; "*drop out*": verlässt die alte Ordnung

## Beatles: A Day in the Life (1967)

"Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"

I read the news today oh boy  
About a lucky man who made the grade  
And though the news was rather sad  
Well I just had to laugh  
I saw the photograph.



He blew his mind out in a car  
He didn't notice that the lights had changed  
A crowd of people stood and stared  
They'd seen his face before  
Nobody was really sure  
If he was from the House of Lords.



<p><b>Beatles: A Day in the Life (1967)</b> "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"</p> <p>I read the news today oh boy About a lucky man who made the grade And though the news was rather sad Well I just had to laugh I saw the photograph.</p> <p>He blew his mind out in a car He didn't notice that the lights had changed A crowd of people stood and stared They'd seen his face before Nobody was really sure If he was from the House of Lords.</p> <p>I saw a film today oh boy The English Army had just won the war A crowd of people turned away But I just had to look Having read the book. I'd love to turn you on.</p> <p>Woke up, fell out of bed, Dragged a comb across my head Found my way downstairs and drank a cup, And looking up I noticed I was late. Found my coat and grabbed my hat Made the bus in seconds flat Found my way upstairs and had a smoke, Somebody spoke and I went into a dream ...</p> <p>I read the news today oh boy Four thousand holes in Blackburn, Lancashire And though the holes were rather small They had to count them all Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall. I'd love to turn you on.</p>	<p><b>Ein Tag im Leben</b></p> <p>Ich lese heute in der Zeitung, Junge, von einem Glückspilz, der es weit gebracht hat. Obwohl die Nachricht ziemlich traurig war, musste ich lachen als ich die Photographie (im Pass) sah.</p> <p>Er hauchte sein Leben in einem Auto aus. Er merkte nicht, dass die Ampel (auf Rot) gewechselt hatte. Eine Menge Leute stand da und starrte auf ihn. Sie kannten sein Gesicht, doch niemand war ganz sicher, ob er nicht vom Oberhaus war.</p> <p>Ich sah heut einen Film, Junge. Die englische Armee hatte gerade den krieg gewonnen. Eine Menge Leute kehrte sich ab, aber ich musste es sehen. Ich hatte das Buch gelesen. Ich würde dich gerne 'anmachen'..</p> <p>Ich wachte auf, fiel aus dem Bett, fuhr mit dem Kamm durch mein Haar, fand den Weg runter, trank einen Schluck, sah zur Uhr und merkte, es wurde Zeit. Ich nahm meinen Mantel, griff zum Hut, war in wenigen Sekunden beim Bus, fand den Weg hinauf und rauchte eins. Jemand sprach, und ich fiel in einen Traum.</p> <p>Ich lese heute in der Zeitung, Junge, viertausend Löcher gibt's in Blackburn, Lancashire. Obwohl die Löcher ziemlich klein sind, mussten sie sie alle zählen. Nun wissen sie, wie viele Löcher man braucht, um die Albert Hall zu füllen. Ich würde dich gerne 'anmachen'..</p>
--	--

### Georg Geppert:

Ein Tag im Leben, wie jeder andere auch, mit den Fragen, die sich jeden Tag stellen. Die Geschichte erinnert an die Hebelsche vom Kannitverstan, in der >der Mensch wohl täglich Gelegenheit hat ... Betrachtungen über den Unbestand aller irdischen Dinge anzustellen, wenn er will, und zufrieden zu werden mit seinem Schicksal<.

Die 3. Strophe ist rhythmisch, melodisch und inhaltlich von den anderen unterschieden. Sie allein beschreibt das persönlich erlebte Leben. Es wirkt gehetzt, in Eile, getrieben. Im Autobus kommt der Mensch zur Ruhe. Er raucht und fällt in tiefen Traum. Eine wortlose, rauschhafte, alles verfließen lassende Musik setzt ein. In England sah man in dieser Stelle (und im ganzen Lied) eine Anspielung auf Rauschgift. Die Beatles verwahren sich gegen diese Deutung. Wie immer es sei: Rausch, Traum und das Vergessen der Alltagswirklichkeit erscheinen als das Erstrebenswerte und als Weise der Lebenserfüllung.

Die anderen Strophen zeigen mancherlei Sinnlosigkeiten des Lebens, so wie sie täglich erlebt werden können:

- der plötzliche Tod eines Mannes auf der Höhe des Erfolgs, den alle Tüchtigkeit nicht vor einer Unaufmerksamkeit bewahren konnte.
- vergangene Kriegsgeschichten, die Torheit, Hass, Grausamkeit, Sinnlosigkeit wieder aufleben lassen. (Der Text spielt auf R. Lesters Film an >How I won the War<, der die Absurdität jedes Krieges zeigen will. John Lennon hat in diesem Film eine Nebenrolle übernommen.)
- der Unsinn der vielen, zu nichts dienenden, sinnlosen Vergleiche und statistischen Berechnungen.

Die Strophen enden mit dem vieldeutigen I'd love to turn you on, wie gern würde ich dich einführen. Man muss es in Zusammenhang sehen mit dem Slogan der Hippies an der Westküste der USA. Tune in, turn on, drop out. Tune in war bereits in Strawberry Fields Forever angeklungen. Turn on kann fast pseudoreligiös gemeint sein und beinhaltet mancherlei, vor allem eine Einführung in den Gebrauch von Narkotika, dies aber nicht als Letztzweck, sondern als Hinführung zu einer Lebenslehre oder Lebenshaltung.

Es scheint fast, als wollten sich die Beatles auf jeden Fall an die Spitze dieser neuen Hippie-Bewegung setzen, von der nachher noch zu sprechen sein wird. A Day in the Life macht zusammenfassend hörbar, was den Beatles wichtig erscheint: Spiel, Musik, Zuwendung zum Irrationalen erfüllen den Menschen. Hier liegt die notwendige Ergänzung zu seinem sonstigen Tun. Über den Weg, den man einschlagen muss, gibt es offenbar keine Eindeutigkeit. Weniger jedoch als andere Gruppen, zum Beispiel die Rolling Stones, treten die Beatles für den Gebrauch von Narkotika ein. Die Platte endet, nachdem durch die Musik alle Gefühle in eine äußerste Spannung gebracht sind, in einer nicht endenwollenden Harmonie voller Wohlklang.

Songs der Beatles. Texte und Interpretationen, München 1968, S. 79ff.

### Peter Schuster:

Jetzt wird auch der Kontrast zwischen den Liedern McCartneys und denen Lennons immer deutlicher. Zugleich arbeiten die beiden auf dieser LP zusammen wie schon lange nicht mehr (und wie nie mehr in der Zukunft). "A Day In The Life" besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil ("I read the news ...") besingt Lennon Zeitungsmeldungen. Das Verkehrsoffer, von dem er spricht, ist übrigens der 21jährige Guinness-Erbe Tara Brown, der mit den McCartneys befreundet war. Der zweite Teil ("Woke up...") stammt von Paul {und wird auch von ihm gesungen}. Zusammengesetzt und durch ein Orchester unterstützt ist das Lied ein Höhepunkt der LP.

Four Ever. Die Geschichte der Beatles, Stuttgart 1991, S. 48

**E Nomine: Vater unser**, CD „Das Testament“, zeitgeist 543 382-2, 1999

vgl. S. 42-46

Die Gruppe „E Nomine“ – der Name spielt leicht verfremdend auf die Gebetsformel „In nomine patris...“ (Im Namen des Vaters...) an - wurde zu dem Stück durch den Film „Sleepers“ angeregt, in dem Robert de Niro einen Priester spielt. Die deutsche Synchronstimme de Niros, nämlich die von Christian Brückner, spricht deshalb auch bei dieser Vertonung des „Vater unser“ den Gebetstext. Das Stück erschien 1999 auf dem Debütalbum „Das Testament“ und wurde zu einem großen Erfolg.

**A** Vater unser, der Du bist im Himmel, geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme,

Dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden, und vergib uns unsre Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.

**B**

11 In nomine patris et filii et spiritus sancti

13 Sem - pi - ter - nus te - sta - re!

17 Sem - pi - ter - nus te - sta - re!

**C** 21 Vater unser, der Du bist im Himmel, geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein

**Heutige Fassung:**

Vater unser im Himmel,  
Geheiligt werde dein Name.  
Dein Reich komme.  
Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden.  
Unser tägliches Brot gib uns heute.  
Und vergib uns unsere Schuld,  
wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.  
Und führe uns nicht in Versuchung,  
sondern erlöse uns von dem Bösen.

Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.

**Vorkonziliäre Fassung:**

Vater unser, der du bist im Himmel,  
geheiligt werde dein Name,  
zu uns komme dein Reich,  
dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden!  
Unser tägliches Brot gib uns heute,  
und vergib uns unsere Schuld,  
wie auch wir vergeben unsern Schuldigern,  
und führe uns nicht in Versuchung,  
sondern erlöse uns von dem Übel.  
Amen

## Luther: Ein feste Burg (1527)

Luther schrieb sein Lied 1527 als Trostlied in einer Umbruch-Zeit, die in Angst vor dem Weltuntergang, der Türkengefahr und der ewigen Verdammnis lebte und in der der Teufel als reale Macht galt. Zweifellos spiegelt das Lied auch Luthers persönliche Situation: Die ganze Welt schien gegen ihn zu sein. Bald schon, nach der Ablösung von der katholischen Kirche, wird es auch als protestantisches Kampf- und Siegeslied, empfunden und eingesetzt, vor allem im 30-jährigen Krieg. In der Liturgie wurde es aber weiter am Anfang der Fastenzeit (am Sonntag Oculi) gesungen. Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts wird es dem Reformationstag zugeordnet und damit zum „Trutz-Lied“. 1817 auf dem Wartburgfest der Urburschenschaftler wurde das Lied in den Dienst der Freiheitsbewegung gestellt, und Heinrich Heine meinte 1834: "Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformation, hat bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt". Andererseits verwendete man die Hymne im 19. Jahrhundert zur „inneren Aufrüstung“ der Soldaten. Im 1. Weltkrieg wird sie zum Kampflied gegen den bösen „Erbfeind“ Frankreich. Dabei wird das „Reich Gottes“ der 4. Strophe quasi zum „Deutschen Reich“.

Im Gedenkgottesdienst nach dem Anschlag auf das WTC wurde in der Washington National Cathedrale am 14. 9. 01 Luther Choral „Ein feste Burg“ in der amerikanischen Fassung gesungen. Das war Anlass für einen Streit auch innerhalb der methodistischen Kirche. Wurde der Choral hier als Kampflied missverstanden und missbraucht? War die spätere Bushformulierung „We are coming with a mighty forte to end the reign of your oppressors" eine direkte Anspielung auf das „a mighty fortress" der Hymne und damit Symptom einer „Gott-mit-uns“-Mentalität? Andere meinten, „A Mighty Fortress" zu singen sei eine Möglichkeit, „ruhig, meditativ, langsam und ausdrucksvoll" den hilflosen Gefühlen von „Schmerz und Trauer" entgegenzutreten (FAZ vom 7.5.03, S. N 3).

1. Ein' feste Burg ist unser Gott,	√ - √ - √ - √ - √ - (√ = kurz, bzw. unbetont; - = lang, bzw. betont)
ein gute Wehr und Waffen.	√ - √ - √ - √ - √ -
Er hilft uns frei aus aller Not,	√ - √ - √ - √ - √ -
die uns jetzt hat betroffen.	√ - √ - √ - √ - √ -
Der alt böse Feind,	√ - √ - √ -
mit Ernst er's jetzt meint;	√ - √ - √ -
groß Macht und viel List	√ - √ - √ -
sein' grausam' Rüstung ist,	√ - √ - √ - √ -
auf Erd' ist nicht seinsgleichen.	√ - √ - √ - √ - √ -

2. Mit unsrer Macht ist nichts getan,  
wir sind gar bald verloren;  
es streit' für uns der rechte Mann,  
den Gott hat selbst erkoren.  
Fragst du, wer der ist?  
Er heißt Jesu Christ,  
der Herr Zebaoth,  
und ist kein anderer Gott,  
das Feld muss er behalten.

1. Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott,  
Er hilft uns frei aus al - ler Not,  
ein gu - te Wehr und Waf - fen.  
die uns jetzt hat be - trof - fen.

1. A migh - ty for - tress is our God,  
our hel - per he a - mid the flood  
a bul - wark ne - ver fail - ing;  
of mor - tal ills pre - val - ing.

3. Und wenn die Welt voll Teufel wär  
und wollt uns gar verschlingen,  
so fürchten wir uns nicht so sehr,  
es soll uns doch gelingen.  
Der Fürst dieser Welt,  
wie sau'r er sich stellt,  
tut er uns doch nicht;  
das macht, er ist gericht':  
ein Wörtlein kann ihn fällen.

Der alt bö - se Feind  
mit Ernst er's jetzt meint,  
groß Macht und viel List

For still our an - cient foe  
doth seek to work us woe;  
his craft and power are great,

4. Das Wort sie sollen lassen stahn  
und kein' Dank dazu haben;  
er ist bei uns wohl auf dem Plan  
Mit seinem Geist und Gaben.  
Nehmen sie den Leib,  
Gut, Ehr', Kind und Weib:  
lass fahren dahin,  
sie haben's kein' Gewinn,  
das Reich muss uns doch bleiben.

sein grau - sam Rüstung ist,  
auf Erd' ist nicht seinsglei - chen.

and armed with cru - el hate,  
on earth is not his e - qual.

**VIDEO:** "A mighty fortress is our God" aus dem ökumenischen Trauergottesdienst zum Angriff auf das World Trade Center (11.09.01) in der Washington National Cathedrale am 14.09.01

**Kommentare und Klangbeispiele in „Impulse Musik. Wege des Glaubens“, Düsseldorf 2005**

## Dietrich Bonhoeffer – Von guten Mächten wunderbar geborgen

Prinz-Albrecht-Straße, 28. Dez. 44

Liebe Mama! Eben habe ich zu meiner ganz großen Freude die Erlaubnis bekommen, Dir zum Geburtstag zu schreiben. Ich muss es etwas in Eile tun, da der Brief gleich noch fort soll. Eigentlich habe ich nur einen einzigen Wunsch, nämlich Dir in diesen für euch so trüben Tagen irgendeine Freude machen zu können. Liebe Mama, Du musst wissen, dass ich jeden Tag unzählige Male an Dich und Papa denke und dass ich Gott danke, dass Ihr da seid für mich und für die ganze Familie. Ich weiß, dass Du immer nur für uns gelebt hast und dass es für Dich ein eigenes Leben nicht gegeben hat. Daher kommt es, dass ich alles, was ich erlebe, auch nur mit euch zusammen erleben kann. Dass Maria [B's Braut] bei euch ist, ist mir ein ganz großer Trost. Ich danke Dir für alle Liebe, die im vergangenen Jahr von Dir zu mir in meine Zelle gekommen ist und mir jeden Tag hat leichter werden lassen. Ich glaube, dass diese schweren Jahre uns noch enger miteinander verbunden haben als es je war. Ich wünsche Dir und Papa und Maria und uns allen, dass das neue Jahr uns doch wenigstens hier und da einen Lichtblick bringt und dass wir uns doch noch einmal zusammen freuen können. Gott erhalte euch gesund!

Es grüßt Dich, liebe, liebe Mama, und denkt an Dich an Deinem Geburtstag von ganzem Herzen

Euer dankbarer Dietrich.

### Aus dem Begleitbrief an seine Braut:

"Es ist, als ob die Seele in der Einsamkeit Organe ausbildet, die wir im Alltag kaum kennen. So habe ich mich noch keinen Augenblick allein und verlassen gefühlt. Du, die Eltern, Ihr alle, die Freunde und Schüler im Feld, Ihr seid mir immer ganz gegenwärtig. Eure Gebete und guten Gedanken, Bibelworte, längst vergangene Gespräche, Musikstücke, Bücher bekommen Leben und Wirklichkeit wie nie zuvor. Es ist ein großes unsichtbares Reich, in dem man lebt und an dessen Realität man keinen Zweifel hat. Wenn es im alten Kinderlied von den Engeln heißt: *zwei, die mich decken, zwei, die mich wecken*, so ist diese Bewahrung am Abend und am Morgen durch gute unsichtbare Mächte etwas, was wir Erwachsenen heute nicht weniger brauchen als die Kinder." (Brautbriefe, 208)

### M: Siegfried Fietz

1. Von guten Mächten treu und still umgeben,  
behütet und getröstet wunderbar,  
so will ich diese Tage mit euch leben  
und mit euch gehen in ein neues Jahr.



2. Noch will das alte unsre Herzen quälen,  
noch drückt uns böser Tage schwere Last,  
ach, Herr, gib unsern aufgeschuchten Seelen  
das Heil, für das Du uns bereitet hast.



3. Und reichst Du uns den schweren Kelch, den bitteren  
des Leids, gefüllt bis an den höchsten Rand,  
so nehmen wir ihn dankbar ohne Zittern  
aus Deiner guten und geliebten Hand.



4. Doch willst Du uns noch einmal Freude schenken  
an dieser Welt und ihrer Sonne Glanz,  
dann wollen wir des Vergangenen gedenken,  
und dann gehört Dir unser Leben ganz.



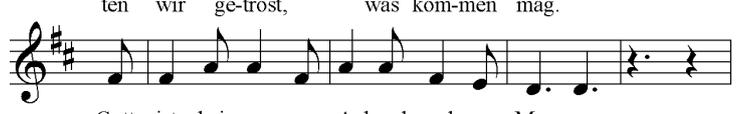
5. Lass warm und still die Kerzen heute flammen,  
die Du in unsre Dunkelheit gebracht,  
führ, wenn es sein kann, wieder uns zusammen.  
Wir wissen es, Dein Licht scheint in der Nacht.



6. Wenn sich die Stille nun tief um uns breitet,  
so lass uns hören jenen vollen Klang  
der Welt, die unsichtbar sich um uns weitet,  
all Deiner Kinder hohen Lobgesang.



7. Von guten Mächten wunderbar geborgen,  
erwarten wir getrost, was kommen mag.  
Gott ist mit uns am Abend und am Morgen  
und ganz gewiss an jedem neuen Tag.



Klangbeispiel: Satz: Michael Kokott, Chor: Jugendchor St. Stephan Köln, Leitung: Michael Kokott  
Klangbeispiel: Arr. Michael Schütz 1995 CD „Ich lobe meinen Gott“. Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch

### Günter Kunert:

'Kitsch I. Gleich welcher Gattung, als Literatur,

Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch Widerspruch entsteht, er sich in ihr ausdrückt und damit als Echtheitssiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzweig ist.

Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchtverursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit ergeben sich daraus, dass in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine Aktivität von Gegensätzen, unwirkliche Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance widersprüchlicher Elemente und Kräfte, sondern Harmonie weit vor aller Einsicht in das Zusammenwirken von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, eine Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt. Borniertheit gegenüber aller Welt ist Voraussetzung für Kitsch; nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen.

Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist darin Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, dass wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Vorhandenseins." Aus: G. Kunert: Verspätete Monologe, München 1984, S. 65f.



**Händel: Halleluja (aus dem „Messias“, 1741)**

Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth. (Apk 19,16) The Kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord and of His Christ; and he shall reign for ever and ever. (Apk 11,15) King of Kings, and Lord of Lords. (Apk 19,16) Hallelujah!	Halleluja, denn der Herr, der allmächtige Gott, herrscht. Das Königreich dieser Welt ist zum Königreich unseres Herrn und seines Christus geworden; und er wird regieren auf immer und ewig. König der Könige, Herr der Herren. Halleluja.
--	--

**Hörskizze**

**I**

**II**

**III**

**IV**

**V**

**VI**

**Herrschersy mbole**

".. es [war] eine der wichtigsten Aufgaben der Baumeister [des Barock], durch ihre Treppenentwürfe das Empfangszeremoniell möglichst würdig gestalten zu helfen. ... Schließlich war die Treppe das erste, was der Besucher sah, wenn er ein Schloss betrat. Sie bot dem Baumeister vielfältige Möglichkeiten, ... Pracht zu demonstrieren und Gastgeber wie Ankömmling das Erlebnis von Bedeutung und Größe zu vermitteln... Man muss sich eine Prunktreppe auch zusammen mit der Staffage vorstellen: Lakaieren säumen die Stufen und halten Kerzenleuchter, deren Licht auf den Wänden spielt. ... Ebenfalls zur Kulisse sind die Zuschauer zu rechnen, denn das Hinaufsteigen ist ein Schauspiel, das ohne Publikum zur bloßen physischen Bewegung wird..." (Rolf Hellmut Foerster: Das Barock-Schloss, Köln 1981, S. 94.

dienen bis heute bei Staatsempfängen und in Filmen als Zeremoniell zur Begrüßung einer hochgestellten Person. In Renaissance und Barock waren die

Themen aus Händels Halleluja

Choral "Wachet auf, 1599

Trompeter am Hofe oder im Dienste einer Stadt die bestbezahlten Musiker, und ihr Instrument war der Verherrlichung des Herrschers vorbehalten. Unser heutiger Ausdruck „mit Pauken und Trompeten“ bewahrt noch eine Erinnerung an die besondere Rolle dieser Instrumente.

**Kommentar und Klangbeispiel in: Impulse Musik. Wege des Glaubens, Düsseldorf 2005**

J. S. Bach: h-Moll-Messe: Crucifixus

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.

6

fi - xus, cru - ci - fi - xus, Cru - ci - fi - xus, cru - ci -

→ → → →

47

piano

- sus et se - pul - tus est, se - pul - tus est, se - pul - tus est.  
 pul - tus, se - pul - tus est, pas - sus et se - pul - tus est.  
 et se - pul - tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.  
 pas - sus et se - pul - tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

→ → →

## E Nomine: Vater unser

CD „Das Testament“, zeitgeist 543 382-2, 1999

Die Gruppe „E Nomine“ – der Name spielt leicht verfremdend auf die Gebetsformel „In nomine patris...“ (Im Namen des Vaters...“) an - wurde zu dem Stück durch den Film „Sleepers“ angeregt, in dem Robert de Niro einen Priester spielt. Die deutsche Synchronstimme de Niro's, nämlich die von Christian Brückner, spricht deshalb auch bei dieser Vertonung des „Vater unser“ den Gebetstext. Das Stück erschien 1999 auf dem Debütalbum „Das Testament“ und wurde zu einem großen Erfolg.

Als Hintergrund für die Beschäftigung mit diesem Stück eignen sich die in Impulse Musik – Zeit der Freude“ behandelten Vater-unser-Vertonungen. Dort handelte es sich um unterschiedliche stilistische Fassungen. Gemeinsam war ihnen aber, dass sie für den liturgischen Gebrauch komponiert sind. Hier handelt es sich um ein Stück der Rock- und Popszene, das sich des zentralen christlichen Gebetstextes bedient.

→ Wir hören den Anfang des Stückes, lesen den Text mit und beschreiben die Gebetshaltung, die in dem Vortrag des Sprechers und in der Musik zum Ausdruck kommt.

Vater unser, der Du bist im Himmel,  
Geheiligt werde Dein Name,  
Dein Reich komme,  
Dein Wille geschehe,  
Wie im Himmel also auch auf Erden,  
Und vergib uns unsre Schuld,  
Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern...

Die Stimme klingt warm, würdevoll ...  
Die Musik ist weich, fließend, unbestimmt, geheimnisvoll...  
.....

→ Wir hören noch einmal von Anfang an und dann ein Stück weiter. Wir vergleichen den 2. Teil (mit dem lateinischen Text) mit dem 1. Teil.

In nomine patris et filii et spiritus sancti (Im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes)  
Sempiternus testare! (Der Ewige sei mein Zeuge!)  
Sempiternus testare!

Die Musik ist nun rockig, sehr rhythmisch, laut. Brutale drum-Schläge leiten die einzelnen Teilabschnitte ein. Das „In nomine...“ wird nun aufgeregter gesprochen. Es wird von dem „Sempiternus...“ des Chores sozusagen ‚überspült‘..... Bei „Sempiternus...“ klingt die Musik ähnlich dramatisch-treibend und ekstatisch wie bei dem berühmten Stück „O fortuna“ aus Carl Orffs „Carmina burana“. Ein gleichmäßiger Grundrhythmus (walking bass) läuft im Bass durch, die anderen Instrumente repetieren die vom Anfang des 2. Teils schon bekannte Grundfigur. Man könnte den Eindruck haben, dass zwei verschiedene Welten hier zusammentreffen, dass die zweite, aggressive, die erste in Bedrängnis bringt. Man könnte auch an zwei unterschiedliche Gottesbilder denken, den liebenden Vater (Abba) des „Vater unsers“ und den gewaltigen „Sempiternus“ des Alten Testaments.

→ Wir hören noch einmal den ersten und zweiten und dazu den dritten Teil, der folgenden Text hat:

Vater unser, der Du bist im Himmel,  
Geheiligt werde Dein Name,  
Dein Reich komme,  
Dein Wille geschehe,  
Wie im Himmel also auch auf Erden,  
Unser täglich Brot gib uns heute,  
Und vergib uns unsre Schuld,  
Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern,  
Und führe uns nicht in Versuchung,  
Sondern erlöse uns von dem Übel,  
Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit,  
In Ewigkeit. Amen

Der instrumentale Hintergrund ist rockig, aber er bewegt sich nicht mehr, sondern tritt quasi auf der Stelle. Er besteht aus repetierten kurzen Mustern.

Der Sprecher beginnt wie am Anfang ruhig und vertrauensvoll, wird aber ab dem „Und vergib uns unsre Schuld“ immer nervöser und aufgeregter (wie vorher bei „In nomine...“)...

Der Gedanke der Konfrontation zweier Welten scheint sich also zu bestätigen.

→ Wir hören noch einmal diese drei Teile (A, B, C) und lesen dabei die Noten mit:

**A** Vater unser, der Du bist im Himmel, geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme,

Dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden, und vergib uns unsre Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.

**B**

11 In nomine patris et filii et spiritus sancti

13 Sem - pi - ter - nus te - sta - re!

17 Sem - pi - ter - nus te - sta - re!

**C** 21 Vater unser, der Du bist im Himmel, geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein

Die Noten verdeutlichen die wichtigen musikalischen Strukturen:

**A:**  
langanhaltene Töne, flächenhafte Wirkung, engräumige Bewegung, ein Takt ist kaum zu hören, die ansteigende Tonfolge in der Unterstimme wirkt wie ein Herantasten an etwas Kommendes....

**B:**  
in T. 5, 7 und 9 sieht man in der Unterstimme die schweren Drumschläge, die anderen Stimmen zeigen das zweitaktige rhythmisch-melodische Motiv (T. 5-6), dass in T. 7-8 wiederholt und in T. 9-10 (mit gleichem Rhythmus) melodisch nach dem Anstieg wieder in den 2 Takte lang liegenbleibenden Grundakkord zurückgeführt wird. Die Takte 13-30 entsprechen fast wörtlich den Takten 5-12. Neu sind die hinzutretende Oberstimme mit dem Text „Sempiternus...“ sowie der (boogie-woogie-ähnliche) walking bass.

**C:**  
Der walking bass ‚gefriert‘ nun sozusagen, er bleibt auf einer Tonstufe stehen und bewegt sich nicht mehr. Auch die Oberstimme wird reduziert auf eine Zweitonfolge, die ständig repetiert wird. Es entsteht eine rhythmisierte Klangfläche, die eine zunehmende Spannung aufbaut, die sich irgendwann

entladen muss.

→ Wir lesen den vollständigen Text des Stückes und vergleichen ihn mit der vorkonziliären und der heutigen deutschen Fassung des „Vater unser“:

Heutige Fassung:	Vorkonziliäre Fassung:
Vater unser im Himmel, Geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme. Dein Wille geschehe, wie im Himmel so auf Erden. Unser tägliches Brot gib uns heute. Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern. Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen.	Vater unser, der du bist im Himmel, geheiligt werde dein Name, zu uns komme dein Reich, dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden! Unser tägliches Brot gib uns heute, und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern, und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Übel. Amen
Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.	

Der Text des Stückes stimmt bis auf die Zeile „Dein Reich komme“ mit der vorkonziliären Fassung überein. Dazu passt auch die Vorliebe für lateinische Einschübe. Handelt es sich vielleicht um eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen

Glaubensvorstellungen? Auffallend – und zunächst unerklärlich – ist die Tatsache, dass einige Teile des „Vater unser“ beim ersten Mal unterschlagen und später ‚nachgereicht‘ werden.

Aufschlussreich sind die Psalmzitate, die die alttestamentliche Folie (Schreien um Hilfe) für das vertrauensvolle Sprechen mit dem „Abba“ bilden. Die Musik unterstreicht diesen Gegensatz sehr nachdrücklich.

→ Wir hören das ganze Stück und lesen dabei den Text mit.

Es hat den Anschein, dass der Betende hier großen Anfechtungen und Gefahren ausgesetzt ist. Am Schluss steht eine Verbindung der Gegensätze, indem zu der ekstatischen „Sempiternus“-Musik der Sprecher wieder in den vertrauensvollen Anfangston zurückfällt, allerdings mit einer deutlichen Beimischung von Nachdrücklichkeit und Festigkeit.

→ Wir formulieren Vermutungen über die Story des Videoclips, die dieser Musik entsprechen könnte.

→ Wir schauen uns mehrmals den Videoclip an und suchen nach Parallelen (Synchronpunkten u.ä.) zwischen Musik und Bildebene.

→ Wir lesen (bei gleichzeitigem mehrmaligen Hören der Musik) das folgende Storyboard, das in den 3 Spalten den Text, den musikalischen Formablauf und die story des Videoclips synoptisch darstellt, und versuchen von dort aus eine abschließende Deutung des Stückes.

**Text**

**Musik Bildebene**

Vater unser, der Du bist im Himmel, Geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein Wille geschehe, Wie im Himmel also auch auf Erden, Und vergib uns unsre Schuld, Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern...	<b>A</b>	Junger Priester in schwarzer Soutane betet in der Kirche das „Vater unser“ (Naheinstellung); „frommer“ Gesichtsausdruck; Kirchenfenster im verschwimmenden Hintergrund
	<b>B</b>	Kirchenfenster (Detailinstellung): Jesus mit Strahlenkranz und segnender (oder lehrender) Geste (Daumen, Zeige- und Mittelfinger erhoben); Jesus rettet den versinkenden Petrus. Der Priester trifft am Altar (mit dem Rücken zum Kirchenschiff) Vorbereitungen, dreht sich um, streckt die Arme hoch (Orantenhaltung).
In nomine patris et filii et spiritus sancti (Im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes)		Priester betet (Nahaufnahme)
Sempiternus testare! (Der Ewige sei mein Zeuge!) Sempiternus testare!		In die Großaufnahme des Priestergesichts wird wiederholt eine Gestalt mit langen gewellten Haaren, offenem weißen Hemd und seitlich nach unten ausgebreiteten Armen (wie ein ‚Segelnder‘) vor einem Wolkenhintergrund (‚Jesus‘) eingeblendet. – Ganz eindeutig wird das in dem Video zu „E Nominе (Pontius Pilatus)“, einem Titel, der zu der gleichen CD gehört. - Dann folgt eine neue Handlungsebene: Die Kirchentür öffnet sich, ein Mann mit schwarzem Hut und schwarzem Anzug (einer der fünf später auftretenden Mafia-Killer) tritt ein, nimmt den Hut ab, taucht die Hand ins Weihwasserbecken (lange Detailinstellung), das Wasser färbt sich rot, und beim Hochheben der Hand fallen Blutstropfen ins Becken.
Vater unser, der Du bist im Himmel, Geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein Wille geschehe, Wie im Himmel also auch auf Erden,	<b>C</b>	Der Mann bekreuzigt sich / Priester sitzt betend im Beichtstuhl, dann nimmt er dem Mann die Beichte ab.
Unser täglich (sic!) Brot gib uns heute, Und vergib uns unsre Schuld, Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern, Und führe uns nicht in Versuchung, Sondern erlöse uns von dem Übel,		5 Mafiamitglieder sitzen am Tisch, prostern sich zu / Priesterkopf / Mafiosi trinken, Mafiosi diskutieren
Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit, In Ewigkeit. Amen.		Priesterkopf / Pistolen werden verteilt und geladen
Sempiternus testare! Sempiternus testare! In nomine patris et filii et spiritus sancti	<b>B</b>	Jesus / Priesterkopf / Die Mafiosi hantieren mit den Waffen. Jesus schreitet durch die sturmbewegte Landschaft Jesus + Einblendungen des Priesters (jetzt mit Kapuze wie ein Bußprediger à la Savonarola).
Sempiternus testare! Sempiternus testare! In nomine patris et filii et spiritus sancti		Killer machen sich auf den Weg Priester und Killer ineinander geblendet

<p>Vater unser, der Du bist im Himmel, Geheiligt werde Dein Name, Dein Reich komme, Dein Wille geschehe, Wie im Himmel also auch auf Erden, Und vergib uns unsre Schuld, Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern, Alleluja (gregorianisch) Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern...</p>	<p>Donner Glocken <b>(A)</b>  gregoria- nisch</p>	<p>Wolken / Jesus taucht auf, er kommt mit seitlich ausgestreckten Armen - wie der Gekreuzigte? wie ein sich Hingebender? oder im Sinne von Matth. 11,28: „Kommt her zu mir, alle ihr Mühseligen und Beladenen, und ich werde euch Ruhe geben“? - aus der Tiefe des Raumes auf den Zuschauer zu. Mit seinen wehenden Haaren, der Sonnenbrille, der Windjacke und den Hosenträgern erscheint er als ‚lockerer‘ Natur-Typ und hebt sich stark von den beschlipsten, schwarzgekleideten Mafiosi einerseits und dem Kirchenambiente bzw. der Priesterkleidung andererseits ab (lange Totaleinstellung) / Einblendung des Priesterkopfes / Killer steigen ins Auto.</p>	
<p>Vater höre meine Stimme, Herr höre meine Stimme! (Psalm 130,2)  Lasset uns beten.  In nomine patris et filii et spiritus sancti (sehr leise, kaum hörbar)  Der Herr ist dein Schatten über Deiner rechten Hand. (Psalm 121,5, Lutherübersetzung; vgl. auch Jes 41,10-13)</p>	<p><b>C</b> flöten</p>	<p>Sie fahren los / Blick ins Innere des Autos / Jesus (verschiedene Schnitte von Nahaufnahmen) Priester/Jesus (Überblendung / Jesus ganz nah, mit aufgerissenem Mund, auf seinem Hemd ist (in der Magengegend) für einen Moment ein großer schwarzer Fleck zu sehen, verursacht von einem der herumfliegenden Blätter (Symbol einer Verwundung?). / Die Mafiosi steigen aus dem Wagen / Schnelle Schnitte (Jesus, Killer, Priester, jetzt mit einer Mönchskapuze), Jesus kommt über eine Eisenbrücke auf die Mafiosi zu.</p>	
<p>Sempiternus testare! Sempiternus testare!  Amen. Sempiternus testare! Sempiternus testare!  Vater unser, Dein ist das Reich, Und die Kraft, Und die Herrlichkeit, In Ewigkeit. Amen.</p>	<p>Sempiternus testare! Sempiternus testare!  Sempiternus testare! Sempiternus testare!</p>	<p><b>B</b></p>	<p>Die Killer richten ihre Waffen auf Jesus. Die Schüsse können Jesus nichts anhaben. Er schreitet, teilweise wieder mit seitlich ausgestreckten Armen, auf sie zu. / Einblendung: Priester / Jesus und Mafiosi wie oben. Schließlich legt einer der Killer – ist es der Beichtende? - die Waffen ab und kniet nieder.  Priester / Jesus geht auf den Knieenden zu und legt die Hand auf seine Schulter.  Der Knieende schaut vertrauensvoll zu ihm auf.  Priester (mit Kapuze) / Kirchenfenster</p>

Videoclips sind meist verrätselt und sperren sich gegen umfassende und restlos aufgehende Deutungen. (Gilt das aber nicht auch für Texte – z. B. die Bibel – und Kunstwerke überhaupt?).

Bei allem Spielraum gibt es aber doch Deutungsperspektiven:

Im Zentrum des Clips steht die Person des Priesters in seinem Kirchenraum. In allem weiteren Geschehen ist er immer über Einblendungen präsent, und das nicht nur, weil er als Sprecher des Textes akustisch immer dabei ist. Die ‚Außenwelt‘ tritt zuerst (in der Jesus-Gestalt) als kurze Einblendung in die Großaufnahme des Priesterkopfes auf, so als ob es sich um eine Idee/Vision des Priesters handelt. Der zweite Einbruch der Außenwelt folgt in Gestalt des beichtenden Mafioso.

Insgesamt gibt es drei Handlungsräume:

- Kirche + Priester,
- Landschaft/Sturm + Jesusgestalt,
- Mafiosi und ihr Ambiente.

Durch schnelles Hin-und-her-Schneiden zwischen den Handlungsebenen bzw. durch Überblendungen werden Bezüge hergestellt und verständlich gemacht. Die zentrale Handlungsebene ist die des Priesters in seinem Kirchenambiente. Die anderen Ebenen beinhalten Externalisationen des Priesters. Der von außen in den Kirchenraum zur Beichte kommende Mafioso, der Vorgang des Beichtens sowie die Sündenvergebung werden ‚übersetzt‘ in eine (in der modernen Welt spielende) Parallelhandlung, in der Jesus von den Mafiosi verfolgt und hingerichtet wird und in der ein Mafioso – es ist derselbe, der in der Kirche beichtet - vor Jesus niederkniet und durch Handauflegung von diesem freigesprochen wird.

Auffallend ist die Vorliebe für „alten“ Katholizismus (Soutane, Stehen am Altartisch mit dem Rücken zur Gemeinde, Beichtszene, Kirchenraum). Dazu passen auch die lateinische Sprache und die vorkonziliäre deutsche Fassung des Pater noster. Allerdings ist die Jesusgestalt davon abgehoben: Er agiert im „Offenen“, in der Natur- und Industrielandschaft. Er ‚erscheint‘ wie aus ‚Wolken‘, sein Gehen ähnelt teilweise einem Schweben. Er hebt sich durch sein Outfit sowohl von der klerikalen Welt als auch der mafiosen Geschäftswelt ab.

Das „Vater unser“ dient als Rahmen für eine Inszenierung, die den Heilsweg von Sünde und Vergebung an der übersetzten Geschichte von Kreuz und Auferstehung darstellen will. Dabei passt das „Vater unser“ sich den verschiedenen Stadien an. Der Vortrag des Sprechers folgt dem Spannungsbogen der „Story“. Die Zeile „Unser täglich Brot gib uns heute“ wird zunächst ausgespart und taucht beim zweiten Durchgang genau synchron mit dem Ins-Bild-Setzen der essenden und trinkenden Mafiosi auf. (Ist das eine Negativparallele zum „Abendmahl“?)

Die Musik definiert drei atmosphärische Räume:

- A steht für den „fromm-klerikalen“ Raum,

- B für die ‚moderne‘ Jesus-Gestalt und die Weite des Raumes, in dem er auftritt. (Der Einsatz von B ist genau synchron mit der ersten Einblendung der Jesus-Gestalt.)
- C steht für eine relativ nichtssagende, leere Grundspannung, wie sie zu der Welt der Mafiosi passt. (Sie setzt ein, als der Mafioso sich bekreuzigt und die Beichte ablegt, und sie unterlegt auch die folgenden Szenen der Mafiosi.)

Neben der Definition von Gefühlsplateaus (in der Filmmusik spricht man von Mood-Technik – mood = Stimmung -) hat die Musik – entsprechend der Technik des Underscorings, des Unterstreichens von Einzelheiten – noch eine weitere Funktion: sie markiert Synchronpunkte zwischen Bild und Musik:

Neben den schon genannten (z.B. der Koppelung der Einsätze von B mit der Jesusgestalt, der Einsätze von A mit der Priestergestalt) gibt es z. B. noch folgende:

- Das erste, noch rein instrumentale Auftreten der B-Musik korrespondiert mit den Bildern des erhabenen, segnenden Jesus und der Rettung des Petrus. B steht also für die Größe und Macht, aber gleichzeitig auch für die Güte Jesu.
- Zu Beginn des zweiten A-Teils wird der Auftritt Jesu durch Hinzumischung von Donner und Glocken mit zusätzlichen Konnotationen belegt. Jesus scheint also beiden Welten (A und B) anzugehören.
- Das mit der Einblendung des Priesterkopfes gekoppelte „Alleluja“ wird musikalisch durch ein quasi-gregorianisches Alleluja spotartig ins Blick- bzw. Hörfeld gerückt.



## Folien

### Psalm 148

1 Halleluja! Lobt den Herrn vom Himmel her, / lobt ihn in den Höhen:  
2 Lobt ihn, all seine Engel, / lobt ihn, all seine Scharen;  
3 lobt ihn, Sonne und Mond, / lobt ihn, all ihr leuchtenden Sterne;  
4 lobt ihn, alle Himmel / und ihr Wasser über dem Himmel!  
5 Loben sollen sie den Namen des Herrn; / denn er gebot, und sie waren erschaffen.  
6 Er stellte sie hin für immer und ewig, / er gab ihnen ein Gesetz, das sie nicht übertreten.  
7 Lobt den Herrn, ihr auf der Erde, / ihr Seeungeheuer und all ihr Tiefen,  
8 Feuer und Hagel, Schnee und Nebel, / du Sturmwind, der sein Wort vollzieht,  
9 ihr Berge und all ihr Hügel, / ihr Fruchtbäume und alle Zedern,  
10 ihr wilden Tiere und alles Vieh, / Kriechtiere und gefiederte Vögel,  
11 ihr Könige der Erde und alle Völker, / ihr Fürsten und alle Richter auf Erden,  
12 ihr jungen Männer und auch ihr Mädchen, / ihr Alten mit den Jungen!  
13 Loben sollen sie den Namen des Herrn; / denn sein Name allein ist erhaben, / seine Hoheit strahlt über Erde und Himmel.  
14 Seinem Volk verleiht er Macht, / das ist ein Ruhm für all seine Frommen, / für Israels Kinder, das Volk, das ihm nahen darf. Halleluja!

### Ernesto Cardenal: Psalm 148

Lobet den Herrn  
ihr Nebelflecke, Staubkörnchen gleich auf der Photoplatte.

Lobet den Herrn  
Sirius und seine Gefährtin,  
Arktur, Aldebaran und Antares.

Lobet den Herrn  
Atmosphären und Stratosphären,  
Röntgenstrahlen und Hertzsche Wellen.

Lobet den Herrn  
Atome und Moleküle, Protonen und Elektronen,  
Protozoen und Radiolarien.

Lobet den Herrn  
Walfische und Atom-U-Boote.

Lobet den Herrn  
Vögel und Flugzeuge.

Lobet den Herrn  
sechseckige Schneekristalle  
und smaragdene Prismen des Kupfersulfats unterm Elektronenmikroskop,  
fluoreszierende Blumen auf dem Meeresgrund,  
Kieselalgen, diamantenen Halsband gleich,  
Diadem der Antillen,  
Anurida maritima und Ligia exotica.

Lobet den Herrn  
Wendekreis des Krebses und nördlicher Polarkreis,  
Stürme des Nordatlantiks und der Humboldtstraße,  
ihr dunklen Urwälder des Amazonas,  
und ihr Südseeinseln,  
Vulkane und Lagunen  
und du, Mond der karibischen Inseln,  
hinter den Silhouetten der Palmen.

Lobet den Herrn  
ihr demokratischen Republiken und Vereinten Nationen.

Lobet den Herrn  
ihr Polizisten, Studenten und hübschen Mädchen.  
Sein Ruhm übertrifft Himmel und Erde, Teleskope und Mikroskope.  
Er hat sein Volk groß gemacht  
und Israel zu Seinem Verbündeten.  
Halleluja!

Hans Waldenfels (Hrsg.): **Lexikon der Religionen (Stichwort Meditation/Mystik)**, Freiburg 3/1996, S. 397-99:

III. **Christlich.** M. (christl.) ist die Fähigkeit des an Gott Glaubenden, mit ihm in Beziehung zu treten durch Überdenken der Heilstaten Gottes, durch Sprechen, Singen, Anbetung, stille Versenkung. Diese Formen des Meditierens können allein (im stillen persönlichen Gebet) oder in Gemeinschaft vollzogen werden (Eucharistie, Andacht). Religionsphänomenologisch treten in der Entwicklung des Christentums ähnliche Formen des Meditierens auf wie in anderen Religionen. Eine bereits im frühen Mönchtum entstehende Form des Meditierens ist der Hesychasmus, die Verinnerlichung des Jesusgebetes durch dauernde Wiederholung und Atemkontrolle (vgl. auch das ind. Mantra). Der Gebrauch des Rosenkranzes erinnert an Gebetsketten im Islam und in Asien. Die Konzentration auf eine Glaubenswahrheit wird durch wiederholendes Beten dergleichen Worte ("Ave, Maria" oder "Vater unser") bewirkt. Auch das Beten der Psalmen und Schrifttexte in den Klöstern in lat. Sprache soll durch Wiederholung, durch begleitende körperliche Gesten der Ehrfurcht und Sammlung den Glaubenden auf die Wahrheit hin sammeln (vgl. im Islam Rezitation von Suren usw.). Nicht auf das Verständnis einzelner Worte kommt es an, sondern auf eine Haltung der Hingabe, der Bereitschaft, des Vertrauens. Der Zug zur wort- und bildlosen Versenkung zeigt sich in der Spiritualität der "Wolke des Nichtwissens", der Schrift eines unbekanntem Autors. aus dem 14. Jh. Hier wird die "Bilderwand" der Vergegenwärtigung der Glaubensgeheimnisse losgelassen zugunsten einer stillen, tiefen Bereitschaft, leer und offen vor Gott dazusein (vgl. dazu die asiatische Versenkungsübungen).

Die *Devotio moderna* und vor allem die span. Mystik spiegeln ein neues Menschenbild, das sich in dem Bedürfnis des Menschen zeigt, sich selbst zu verstehen: psychologisch, anthropologisch, theologisch. Der Mensch ringt mit Gott, nicht mehr als Knecht, sondern als Partner. Er gewinnt eine neue Sicht seiner Abbildhaftigkeit (Seele des Menschen als lichtdurchlässiger Kristall: Teresa v. Ávila), nimmt die hl. Schrift ernst und erkennt den sakramentalen Charakter des Wortes in den Sakramenten. Durch die Rückbesinnung und Wiederentdeckung des konkreten Menschen Jesus (I) von Nazaret, die sich im aktiven Apostolat äußert, wird eine neue Weise des Meditierens sichtbar, Jesus meditieren heißt, ihm in seiner Armut, seiner Geschwisterlichkeit nachfolgen, Gott finden im menschlichen Du.

Die Grenzen von M. zu *Mystik* sind fließend. Laut *Teresa v. Avila* kann beim Beten eines Vaterunsers tiefste mystische Vereinigung erfahren werden. Unter *Mystik* im eigentlichen Sinn versteht die christl. Tradition Erfahrung der Einheit mit Gott durch Christus: "Nicht mehr ich lebe, Christus lebt in mir (Gal 2,20), oder "Ich und der Vater sind eins" (Job 10, 30). Diese Erfahrung übersteigt nicht den Horizont des Glaubens, wird aber im Glauben als alles durchdringende Wirklichkeit wahrgenommen. *Edith Stein* drückt es so aus: "Du bist der Raum, der rund mein Sein umschließt und in sich birgt. Aus dir entlassen sank' es in den Abgrund des Nichts, aus dem du es zum Sein erhobst. Du näher mir als ich mir selbst und innerlicher als mein Innerstes und doch ungreifbar und unfaßbar" (Stein 24). In der Form der Sakramentemystik sagt sie: "Dein Leib durchdringt geheimnisvoll den meinen, und deine Seele eint sich mit der meinen: Ich bin nicht mehr, was einst ich war. Du kommst und gehst, doch bleibt zurück die Saat, die du gesät künftige Herrlichkeit, verborgen in dem Leib von Staub" (Stein 9). Hier zeigt sich das unterscheidend Christliche: personale Vereinigung von Gott und Mensch, von Schöpfer und Geschöpf, aber ohne Aufgabe der eigenen Person, ohne Identitätsverlust. Erfahrungen des Einsseins mit Gott werden abgelöst durch Phasen, in denen der Liebende nur sich selbst erfährt, Gott ihm als abwesend erscheint. Daraus bildet sich in der christl. Mystik, unter Einfluß des Neuplatonismus, eine Nacht-Metaphorik heraus (Dionysius Areopagita, Bonaventura, der Autor der "Wolke des Nichtwissens", Johannes vom Kreuz). Vom Neuplatonismus bringt bereits Augustinus, der durch sein existentielles Gespräch mit Gott wegweisend für das abendländische Beten wurde, die Sehnsucht nach dem "Gottschauen" mit, wobei er aber eine Wesenseinheit der Seele mit Gott ablehnt. Der myst. Weg wird bei ihm in drei Stufen umschrieben: Läuterung, Erleuchtung, Einigung.

Hail Holy Queen (Sister Act)

Hymn like  
mf

Hail ho-ly queen en-throned a-bove, oh Ma-ri-a. Hail mother of mercy and of love, oh Ma-ri-a.

Moderately Fast Rock

Hail ho-ly queen en-throned a-bove, oh Ma-ri-a. Hail mother of mercy and of love, oh Ma-ri-a.

**Schüleräußerungen (Klasse 10, 1996) zu „Hail Holy Queen“**

<p><b>CHORAL</b> ruhig, schüchtern, steif langatmig besinnlich, ehrwürdig engelgleich, heilig</p> <p>mehrstimmig sauber gesungen</p>	<p><b>GOSPEL</b> schwungvoll spritzig Rhythmus im Vordergrund, Klatschen, Körperbewegung weltlich einstimmig shouts</p>
--	---

**Oppositionsbegriffe**

Reinheit, ‚Heiligkeit‘	Sinnlichkeit
Seele, Andacht	Körper
Gefühl, Innerlichkeit	Extrovertiertheit, Tanz
‚edle‘ (Zurück-)Haltung	ekstatischer Ausdruck
Disziplin, Beherrschung, Maß	Spontaneität, Ausgelassenheit
weltabgewandt	welt offen
Nonnentracht - Körperverhüllung	sich körperlich ausdrücken

**Musikalische Mittel**

Melodik + ‚reiner‘ (‚harmonischer‘) mehrstimmiger Satz ausgesetzte (komponierte und dann eingeübte) Mehrstimmigkeit	rhythmisch bestimmter musikalischer Ablauf spontane, improvisierte „fill ins“, „call & response“
Chromatik: Gefühlsausdruck	einfache Ein- oder Zweistimmigkeit
gleichmäßig und ruhig fließender Zeitablauf	Rhythmisch (= körperlich betonter Ablauf (off-beat-Akzente))
betont– unbetont (1234)	‚aufpeitschende‘ Gegenakzente (Synkopen bzw. „after beats“) auf 2 und 4
Fermaten (Gefühls-Haltepunkte) und dynamische Nuancen (als Gefühlsgesten)	durchgehender drive, durchlaufende rhythmische Begleitpatterns (Muster)
Choral	Gospel

## Plakativer Problemaufriss an zwei Texten:

<u>Internet 08/1998 (Freikirche)</u>	<u>Kölner Dekret 1862 (,Tridentinum)</u>
lebendiger Gottesdienst	Haus des lebendigen Gottes
Leben im Überfluss	Frömmigkeit
Spaß	Bewegung des Herzens
interessant	heilig versus <i>profan, zügellos, unrein,</i>
realer Lebensbezug:	Herzen erheben,
Vergebung, Heilwerden	nicht <i>leeres Vergnügen (sinnlicher Genuß)</i>
verstehbarer Glaube	.....
moderner Musikstil	Würde versus <i>Theatermusik</i>
lebensnahe Predigt	Erbauung/Andacht versus
	<i>Ablenkung/weltliche Gefühle</i>
Beteiligung der Gemeinde	.....
↓	↓
<b>ICH/WIR</b>	<b>GOTT</b>
sozial / horizontal	vertikal
GOTT → WELT	WELT → GOTT

Durch die Arbeit an weiteren Texten und durch Beobachtungen am Video soll dieser Aufriss ergänzt und differenzierend weitergeführt werden.

<p><u>evocatio</u> (Beschwörung)</p> <p>Mensch aktiv, bezwingt Gott durch Analogiezauber und Beschwörung</p> <p>Vereinigung mit Gott durch Ekstase [=Trance] (Besessenheit)</p> <p>Trommeln Tanz (Bewegungsrausch) → Händeklatschen, Fußestampfen, magische Namensanrufung, swinging patterns call&amp;response</p>	<p><u>adoratio</u> (Anbetung)</p> <p>Gott handelt, Gläubiger wartet ‚passiv‘ auf Gnade</p> <p><i>[Joh 15,16: Nicht ihr habt mich erwählt, sondern ich habe euch erwählt ...]</i></p> <p>Vereinigung mit Gott durch mystische Versenkung [<i>Instase</i>]</p> <p>„schweigen“, Sprechen aus Schweigen unkörperlich [<i>monachisches Prinzip</i>]</p>
---	--

### **Das erste Buch der Könige, Kapitel 18: Das Gottesurteil auf dem Karmel**

.....**21** Und Elija trat vor das ganze Volk und rief: Wie lange noch schwankt ihr nach zwei Seiten? Wenn Jahwe der wahre Gott ist, dann folgt ihm! Wenn aber Baal es ist, dann folgt diesem! Doch das Volk gab ihm keine Antwort.

**22** Da sagte Elija zum Volk: Ich allein bin als Prophet des Herrn übrig geblieben; die Propheten des Baal aber sind vierhundertfünfzig.

**23** Man gebe uns zwei Stiere. Sie sollen sich einen auswählen, ihn zerteilen und auf das Holz legen, aber kein Feuer anzünden. Ich werde den andern zubereiten, auf das Holz legen und kein Feuer anzünden.

**24** Dann sollt ihr den Namen eures Gottes anrufen und ich werde den Namen des Herrn anrufen. Der Gott, der mit Feuer antwortet, ist der wahre Gott. Da rief das ganze Volk: Der Vorschlag ist gut.

**25** Nun sagte Elija zu den Propheten des Baal: Wählt ihr zuerst den einen Stier aus und bereitet ihn zu; denn ihr seid die Mehrheit. Ruft dann den Namen eures Gottes an, entzündet aber kein Feuer!

**26** Sie nahmen den Stier, den er ihnen überließ, und bereiteten ihn zu. Dann riefen sie vom Morgen bis zum Mittag den Namen des Baal an und schrien: Baal, erhöre uns! Doch es kam kein Laut und niemand gab Antwort. Sie tanzten hüpfend um den Altar, den sie gebaut hatten.

.....**36** Zu der Zeit nun, da man das Speiseopfer darzubringen pflegt, trat der Prophet Elija an den Altar und rief: Herr, Gott Abrahams, Isaaks und Israels, heute soll man erkennen, dass du Gott bist in Israel, dass ich dein Knecht bin und all das in deinem Auftrag tue.

**37** Erhöre mich, Herr, erhöre mich! Dieses Volk soll erkennen, dass du, Herr, der wahre Gott bist und dass du dein Herz zur Umkehr wendest.

**38** Da kam das Feuer des Herrn herab und verzehrte das Brandopfer, das Holz, die Steine und die Erde. Auch das Wasser im Graben leckte es auf.

**39** Das ganze Volk sah es, warf sich auf das Angesicht nieder und rief: Jahwe ist Gott, Jahwe ist Gott!

**40** Elija aber befahl ihnen: Ergreift die Propheten des Baal! Keiner von ihnen soll entkommen. Man ergriff sie und Elija ließ sie zum Bach Kischon hinabführen und dort töten.

**41** Dann sagte Elija zu Ahab: Geh hinauf, iss und trink; denn ich höre das Rauschen des Regens.

**42** Während Ahab wegging, um zu essen und zu trinken, stieg Elija zur Höhe des Karmel empor, kauerte sich auf den Boden nieder und legte seinen Kopf zwischen die Knie.

**43** Dann befahl er seinem Diener: Geh hinauf und schau auf das Meer hinaus! Dieser ging hinauf, schaute hinaus und meldete: Es ist nichts zu sehen. Elija befahl: Geh noch einmal hinauf! So geschah es siebenmal.

**44** Beim siebten Mal meldete der Diener: Eine Wolke, klein wie eine Menschenhand, steigt aus dem Meer herauf. Darauf sagte Elija: Geh hinauf und sag zu Ahab: Spanne an und fahr hinab, damit der Regen dich nicht aufhält.

**45** Es dauerte nicht lange, da verfinsterte sich der Himmel durch Sturm und Wolken und es fiel ein starker Regen. Ahab bestieg den Wagen und fuhr nach Jesreel.

**46** Über Elija aber kam die Hand des Herrn. Er gürtete sich und lief vor Ahab her bis dorthin, wo der Weg nach Jesreel abzweigt.

### **Das erste Buch der Könige, Kapitel 19: Elija am Horeb**

... **11** Der Herr antwortete: Komm heraus und stell dich auf den Berg vor den Herrn! Da zog der Herr vorüber: Ein starker, heftiger Sturm, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach, ging dem Herrn voraus. Doch der Herr war nicht im Sturm. Nach dem Sturm kam ein Erdbeben. Doch der Herr war nicht im Erdbeben.

**12** Nach dem Beben kam ein Feuer. Doch der Herr war nicht im Feuer. Nach dem Feuer kam ein sanftes, leises Säuseln.

**13** Als Elija es hörte, hüllte er sein Gesicht in den Mantel, trat hinaus und stellte sich an den Eingang der Höhle.

### **Die Psalmen, Kapitel 121: Der Wächter Israels**

**1** [Ein Wallfahrtslied.] Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen: / Woher kommt mir Hilfe?

**2** Meine Hilfe kommt vom Herrn, / der Himmel und Erde gemacht hat.

**3** Er lässt deinen Fuß nicht wanken; / er, der dich behütet, schläft nicht.

**4** Nein, der Hüter Israels / schläft und schlummert nicht.

**5** Der Herr ist dein Hüter, der Herr gibt dir Schatten; / er steht dir zur Seite.

**6** Bei Tag wird dir die Sonne nicht schaden / noch der Mond in der Nacht.

**7** Der Herr behüte dich vor allem Bösen, / er behüte dein Leben.

**8** Der Herr behüte dich, wenn du fortgehst und wiederkommst, / von nun an bis in Ewigkeit.

<b>Text</b>	<b>Musik</b>	<b>Bildschnitte</b>	<b>Bedeutung</b>
Traum von der Zeit nach dem Krieg, Bedauern über den unbekanntes Soldaten	<u>A (T. 1-3)</u> sphärisch: Keyboard-Klänge, Dreiklang aufgelöst, hoch, Sitar-Glissando, kein Baß, schwebend, aperiodische Musik, Wechselbordun a-G, FLÄCHE, psalmodierender Gesang, 'Seufzer'-Sekund-Figur, stark verhallte Stimme, weich, 5/4-Takt + Fermaten ('zeitlos') TRAUM	Vorspann: Jims Gesicht Jim Morrison von hinten/ liegendes Paar auf der Wiese ("nested in your hollow shoulder"? tot? 'Zitat' von Segals "Holocaust"), / Jim von hinten mit Blumen (vgl. C, D) / liegendes Paar/ Jim frontal mit Fahne (?) / liegendes Paar (weiter auseinander), schnelle Schnitte, Ambivalenz: 'Paradies' mit mit unterschwellig suggerierter Bedrohung	Hippiewelt: Haare, Kleidung, flower power; make peace, not war; paradise now; drop out
alltägliche Routine (Nahrung, Fernsehen, Krieg im Fernsehen)	<u>B (4-13)</u> 'Rockmusik', harte Grundschläge mit after beat-Akzenten, hot intonation und off beat des Sängers, Wechselbordun a-G (jetzt mit Riffs), dann ab T. 10 rock-atypische Kadenz (gesellschaftliche Routine?), Sekundfigur jetzt auftaktig/aufwärts/zupackend, 'normale' Rockmusik ohne spezifische Aussage? REALITÄT	Straßenszene: Passanten, hektische Schnitte, fast food / Fütterung ("fed") der Tauben (oder: Friedenstauben, die verscheucht werden?)	Amerikanische Alltagswelt, Abstumpfung: Der Krieg findet nur in den Medien statt, keiner kümmert sich darum.
Erleichterung? Trauer?: Es ist alles vorbei (im doppelten Sinne) für den unbekanntes Soldaten	<u>C (=A/B) (14-21)</u> beide Formen der Sekundfigur, Von A: Wechselbordun, jetzt mit chromatischer Zwischenstufe und in Dur: A-As-G-Gis-A von B: Baßriffs (à la Boogie-Woogie) und off beat Mitleid (Chromatik)?, Freude über das "all over" (Dur, Baßriffs)? AMBIVALENZ	Die 4 Bandmitglieder (mit Hund) gehen ernst und gesammelt zum Strand mit Blumenstrauß sowie zwei in weiße Tücher gehüllten länglichen Gegenständen (MP? Leiche?)	Hippiewelt: Freiheit/Frieden (Strand, indische Instrumente: Bandura, Tabla).
Ritual am Denkmal des unbekanntes Soldaten (Aufmarsch, Trommelwirbel, Schuß)	<u>D (22-29)</u> konkrete (=reale) Klänge (Collage)	Jim wird mit gelben Bändern an einen Baum gefesselt (Im Bürgerkrieg wickelten Frauen gelbe Bänder um einen Baum als Zeichen der Hoffnung auf die Heimkehr der Männer, vgl. Lied "A Yellow Ribbon"). Ein Tuch wird geöffnet (Inhalt?), Waffe und Täter bleiben unsichtbar, Jims Gesicht, die Blumen werden vor ihm ausgebreitet, Hochfahren der Kamera von unten bis zu seinem Gesicht (Perspektivenwechsel), Querbalken des Kreuzes angedeutet, Schnitt (Dunkelheit), Schuß, Zusammensinken	Provozierend kontrastierendes Gegen-Ritual. Die fiktive Hinrichtung Jims erschüttert, bricht über die Identifikation mit dem Idol, dem in Szene gesetzten "Ego" des Stars, Abgestumpfung auf, ermöglicht eine Selbstvergewisserung der sich als Opfer fühlenden Hippie-Generation (Jim = Jesus?).
Mach ein Grab für den u. S.: birg ihn (wie einen kranken Vogel?) in deiner Achselhöhle.	<u>A' (30-32)</u> s. o.	Aus dem Mund des Erschossenen quillt ein Blutstrom auf die unter ihm ausgebreiteten Blumen (nur auf die weißen!), Überdehnung (lange Einstellung: zentrale Szene, 'Versenkung in ein Andachtsbild'), 'friedliche Szene': Bandura- und Tabla-Spiel	kontrastierende Entsprechung zu A: Hippiewelt (Blumen), aber verfremdet (Blut), 'Jesus am Kreuz' (?)
Lebensroutine (s. o.)	<u>B' (33-42)</u> s. o. + fast triumphal kadenzierende Schlußakte, fast schreiender Vortrag	Originale Kriegsbilder aus Vietnam, Vietkongfahne, Waffen, Personen,	Konfrontation mit B: Kriegsrealität versus Alltag
Es ist alles vorbei.	<u>C' (43-46ff.)</u> s. o., aber: + Improvisationen, der Sänger 'ertrinkt' im immer chaotischer werdenden Klang, Glocken, Countrymusic-Figuren, der unbekanntes Soldat ist vergessen	lachendes (vietnamesisches) Kindergesicht als Überleitung zu den Schwarz-weiß-Bildern vom Ende des 2. Weltkriegs: lachende Gesichter bei der Heimkehr der Soldaten, Konfetti, Volksfestatmosphäre, Wiedersehensszenen, Freude, Erleichterung, Glocken. Am Schluß: die drei (übrig gebliebenen) Musiker (mit Hund) gehen am Strand zurück.	Die Ambivalenz von C wird provozierend nach außen getragen: zunächst auf der Bildebene überbordende Freude (Gesellschaft), in der Schlusseinstellung, dann Nachdenklichkeit (Hippiewelt).