

Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Im WS 1996/97 biete ich folgende Veranstaltung an:

Studiengang Schulmusik

Proseminar (zu C 3 der StO)

Thema: Geistliche Musik im Unterricht

Verfahren:

Funktionsanalyse (ritueller und kultureller Kontext, biogene und logogene Beeinflussungsmöglichkeiten, theologische Grundvorstellungen)

Stoffe, an denen gearbeitet wird:

Filmausschnitte aus „Sister Act“ und „Blues-Brothers“, Gospels, Gregorianik, Palestrina, Bach (Kantate 12 als 'musikalische Predigt'), Kyrie-, Et incarnatus- und Lux aeterna-Kompositionen (Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner, Strawinsky, Ligeti, Webber).

Ort: Raum 13

Zeit: Dienstag 17.00 - 19.00 Uhr

Beginn: Dienstag, 15. Oktober

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Hail Holy Queen, traditionelles Kirchenlied, arr. von Marc Shaiman (Film "Sister Act", 1992)

Hymn like
mf
 ho - ly queen en - throned a - bove, oh Ma - ri - a, Hail
 Hail
 mother of mercy and of love, oh Ma - ri - a,
 Tri - umph all ye che - ru - bim, sing with us ye
 ser - a - phim, Heav - en and earth re - sound the hymn. Sal - ve, sal - ve, re -
 gi - na, Hail ho - ly queen throned a - bove, oh Ma -
 ri - a, Hail mother of mer - cy and of love, oh Ma - ri - a, Tri - umph all ye
 cher - u - bim. Sing with us ye ser - a - phim. Heav - en and earth re - sound the hymn. Sal - ve,
 sal - ve, sal - ve, re - gi - na. Our

43
 life, our sweet - ness here be - low; oh, oh, oh, oh, hope in sor - row
 Ma - ri - a, our
 oh, oh, oh
 48
 and in woe; oh Ma - ri - a, Tri - umph all ye cher - u - bim. Sing with us ye
 oh, oh, oh
 54
 Ser - a - phim; Heav - en and earth re - sound the hymn. Sal - ve, sal - ve, re -
 gi - na. Ma - ter a - ma - ter - in - te -
 60
 sanc - tus, sanc - tus, dom - i - nus, Vir - go res - pi - ce ma -
 67
 ter ad - spi - ces, sanc - tus, sanc - tus, dom - i - nus, le - lu - ja.
 70
 wa, oh, oh, Our sal - ve re - gi - na. Sal - ve re - gi - na.
 77

Anne Overlack: Spielarten der Religiosität

"Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind..." (ZDF) Ein eigenartig kühler, distanzierter Film - alles an ihm mutet befremdlich an: das schematisch-starre Verhältnis zwischen den drei Hauptfiguren, dem Elternpaar Esther und Jesse und ihrer Tochter Rachel, welches auch durch seltene, eruptive Gefühlsausbrüche keine spürbar wärmeren Konturen erhält; die neugierig und detailgenau aufgezeichneten religiösen Zeremonien in der Schwarzen-Gemeinde in New York, deren orgiastischer Charakter den an mitteleuropäisch beherrschte, lautlosere Formen der Religiosität gewohnten Beobachter verblüfft; schließlich die kompromißlose Ausschließlichkeit, mit der sich die hier zusammenmontierten Lebensausschnitte um ein einziges Thema zentrieren: den Gottesdienst und seine rechte Form.

Mit den Augen der zwölf Jahre alten Rachel blickt der Zuschauer auf die Geschehnisse, und Distanz und Befremdung, die sich in ihren Blicken spiegeln, sind die seinen. Wer intensive, gefühlsbetonte Gruppenerlebnisse von außen beobachten kann, für den bleibt keine Möglichkeit der Teilhabe. Die Bereitschaft, verschmelzen zu wollen, zerstört jegliche Fähigkeit zu kritischer Distanz. So sitzt Rachel allabendlich in der kleinen New Yorker Schwarzen-Gemeinde und betrachtet aufmerksam, verständnislos, manchmal geradezu angewidert die fanatisierte Großfamilie, die sich um sie her wie in Trance bewegt, wimmert, schreit, singt und tanzt. Ihr Vater, der sie gegen ihren Willen zu den täglichen Zeremonien verurteilt, kann sich nicht vorstellen, daß es für eine Zwölfjährige anderes als Gott und Gottesdienst geben könnte. Und wenn sie sanft aufbegehrt, dann ermahnt er erschreckt zum Gebet. Mit dieser Form der Gott- und Heilssuche hat Rachels Mutter nichts im Sinn. Sehr zum Ärger ihres Mannes ist sie dem Bannkreis der Kirchengemeinde entflohen und versucht jetzt, am Straßenrand singend und deklamierend, die vorbeihastenden Passanten zu reformieren.

Beide Eltern streiten um die Gunst der von ihr abhängigen Tochter. Und beiden verweigert sie sich, weil ihr, die einmal außen gestanden hat, der Weg zurück versperrt ist. Eine Reise in den Süden führt Rachel zu den Wurzeln ihrer Familie, zeigt ihr zugleich auch eine für sie vorstellbare, weniger vereinnahmende Form religiösen Lebens. Diese bleibt, bei der Rückkehr nach New York, als Hoffnung.

Indem er die Perspektive des außenstehenden, nur durch Geburt und Herkunft dazugehörenden Kindes übernimmt, leistet Robert Gardners Film unversehens eine kritische Auseinandersetzung mit möglichen Spielarten suggestiver Religiosität. Er enthüllt ihren vereinnahmenden, totalitären Charakter, die in ihnen verborgene Tendenz zu Vermassung und Fanatismus, welche jeden alternativen Lebensentwurf als undenkbar zurückweisen, und beleuchtet so die Schattenseiten der in Europa unter ganz anderen Vorzeichen bekannten Gospel-Romantik.

FAZ 3. März 1988, S. 30

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.)

**Canaan Land (Spiritual)**

I am bound for Canaan land
To that happy golden strand.
There I shall receive a blessing
For the work I've done below.

There I'll meet my loved ones gone on,
And the others gone on before.
I'll be in that great reunion
When we gather around the throne.

Though unworthy I may be,
God has prepared a place for me.
He is the king of glory,
he's the man of Galilee.

**Annie Laurie, schottisches Lied, bearb.
von Ben Harney, 1897**

Annie Laurie, schottisches Lied, bearb. von Ben Harney, 1897

Illustration der Lutherbibel zum „Tanz um das goldene Kalb“ (2 Mose 31, 11-20):



2 Mose 31 18 Als der Herr seine Reden mit Moses auf dem Berge Sinai vollendet hatte, überreichte er ihm zwei Gesetzestafeln, steinerne Tafeln, die vom Finger Gottes beschrieben waren.

32

1 Das Volk sah, daß Moses seine Rückkehr vom Berge hinausschob. Da sammelte sich das Volk um Aaron und sprach zu ihm: »Wohlan, mach uns Götter, die vor uns herziehen! Denn was aus Moses geworden ist, dem Mann, der uns aus dem Lande Ägypten herausgeführt hat, wissen wir nicht.« 2 Da antwortete ihnen Aaron: »Nehmt die goldenen Ringe von den Ohren eurer Frauen, Söhne und Töchter ab und bringt sie her zu mir!« 3 So nahmen denn alle Leute die goldenen Ringe, die sie an den Ohren trugen, von sich ab und brachten sie zu Aaron. 4 Er nahm sie aus ihren Händen, sammelte (das Gold) in einen Beutel und goß dann daraus ein Kalb als Gußbild. Sie riefen: »Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägypten geführt hat.« 5 Aaron vernahm es und baute vor dem Kalb einen Altar. Er ließ laut ausrufen: »Morgen soll ein Fest sein für den Herrn!« 6 In der Frühe des nächsten Morgens opferten sie Brandopfer und brachten Friedopfer dar. Dann setzten sich die Leute zum Essen und Trinken nieder und erhoben sich, um dem Vergnügen nachzugehen.

7 Der Herr sprach zu Moses: »Geh, steig hinab; denn verbrecherisch handeln deine Leute, die du aus dem Land der Ägypter herausgeführt hast. 8 Gar schnell sind sie von dem Weg abgewichen, den ich ihnen gewiesen habe. Sie haben sich ein Kalb gegossen, sich vor ihm niedergeworfen, ihm geopfert und gerufen: »Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägypten geführt hat.« 9 Sodann sprach der Herr zu Moses: »Ich sehe, daß diese Leute ein halsstarriges Volk sind. 10 Darum lag mich, daß mein Zorn wider sie entbrenne und sie verzehre! Dich aber will ich zu einem großen Volk machen!« 11 Doch Moses versuchte, den Herrn, seinen Gott, zu versöhnen, und sprach: »Warum, Herr, soll dein Zorn wider dein Volk entbrennen, das du aus Ägypten mit großer Kraft und starkem Arm geführt hast? 12 Warum sollen denn die Ägypter sagen dürfen: »Zum Verderben hat er sie herausgeführt, um sie im Gebirge umzubringen und sie vom Erdboden zu vertilgen!« Lag ab von deiner Zornesglut und lasse dich des Unheils gereuen, das du deinem Volke angedroht hast! 13 Gedenke deiner Knechte Abraham, Isaak und Israel, denen du doch bei dir selbst eidlich versprochen hast: »Ich will eure Nachkommen vermehren wie die Sterne des Himmels und will dies ganze Land nach meiner Verheißung euren Nachkommen geben; sie sollen es für immer besitzen!« 14 Da ließ sich der Herr des Unheils gereuen, mit dem er sein Volk bedroht hatte. 15 Moses wandte sich um und stieg vom Berge, die beiden Gesetzestafeln in seiner Hand; die Tafeln, waren auf beiden Seiten beschrieben, vorn und hinten beschriftet. 16 Sie waren ein Werk Gottes; die Schrift war eine Gottesschrift, auf die Tafeln eingegraben.

17 Josua hörte des Volkes Lärmen und jauchzen und sagte zu Moses: »Kriegslärm ist im Lager!« 18 Da sprach er: »Das ist nicht Lärm, wie man ihn beim Sieg anhebt, es ist nicht Geschrei der Niederlage, lautes Singen vernehme ich!« 19 Er näherte sich nunmehr dem Lager und sah das Kalb und die Reigentänze; da entbrannte der Zorn des Moses, und er schleuderte die Tafeln aus seiner Hand und zertrümmerte sie am Fuge des Berges. 20 Dann nahm er das Kalb, das sie verfertigt hatten, ließ es im Feuer verbrennen, zermalmte es zu feinem Staube, den er ins Wasser schütten ließ, und gab den Israeliten davon zu trinken.

The Reverend Kelsey: I'm A Royal Child (14. 10. 1951, Temple Church of God and Christ, Washington)

The Reverend Kelsey: I'm A Royal Child (14. 10. 1951, Temple Church of God and Christ, Washington)
LP Brunswick 10110 EPB

Musical score for 'I'm A Royal Child' in 4/4 time, featuring a vocal line and a bass line. The lyrics are: 'I'm a royal child, I'm a royal child, royal child, royal child! I'm a royal child!'.

Petrus I, 2, 9: But ye are a chosen generation, a royal priesthood, an holy nation, a peculiar people; that ye should shew forth the praises of him who hath called you out of darkness into his marvellous light:

Ihr aber seid >ein auserwähltes Geschlecht< (Is 43,20), >eine königliche Priesterschaft, ein geheiligtes Volk< (2 Mos 19,6), >ein Volk, das dazu erworben wurde, damit ihr die Ruhmestaten dessen verkündet< (Is 43,21), der euch aus der Finsternis berufen hat in sein wunderbares Licht.

Missa Luba LP "Missa Luba, Philips 6527 (Les Troubadors du Roi Baudouin)
Zit. nach: Missa Luba, arr. von Guido Haazen, London 1964

Musical score for 'Missa Luba' featuring a solo voice (Sologesang), a community (Gemeinde), and percussion (Gourd, Tom-tom low, Tom-tom high). The lyrics are: 'Ky-rie, e - le - i - son, Ky-rie'.

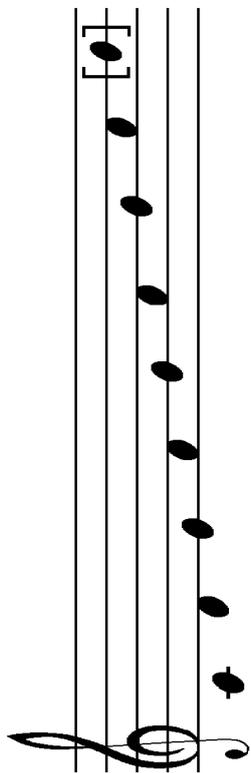
Musical score for 'Shema Ysroel' (VIII.) with lyrics: 'Ký - ri - e * e - lé - i - son. iij. Christe e - lé - i - son. iij. Ký - ri - e e - lé - i - son. iij. Ký - ri - e * e - lé - i - son.'.

Shema Ysroel
5 Moses 5
(1 Moses berief ganz Israel und sprach zu ihnen:) Höre, Israel, die Satzungen und Gebote, die ich heute vor deinen Ohren verkünde! Lernet sie und achtet darauf, sie zu befolgen! 2 Der Herr, unser Gott, hat mit uns am Horeb einen Bund geschlossen. 3 Nicht mit unseren Vätern schloß er diesen Bund; nein, mit uns, den Lebenden, die wir heute insgesamt hier sind. 4 Der Herr redete mit euch auf dem Berg von Angesicht zu Angesicht aus dem Feuer heraus. 5 Ich stand damals zwischen dem Herrn und euch, um euch das Wort des Herrn zu verkünden; denn ihr fürchtetet euch vor dem Feuer und stiegt nicht auf den Berg hinauf.

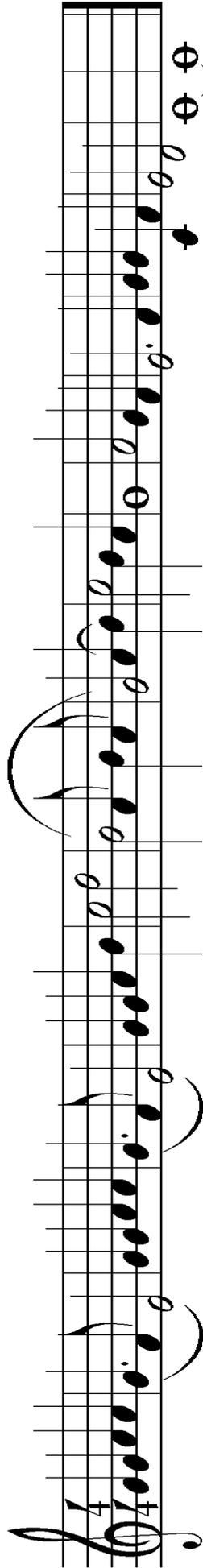
Klangbeispiel: "Ecoute, Israel" (2:20)
La musique de la bible révélée, HMA 90989 HM 57, 1976 (harmonia mundi)

Kuminakult in Jamaika (ursprünglich kongolesischer Kult)

Musical score for 'Kuminakult in Jamaika' in 4/4 time, featuring a single melodic line.



c' d' e' f' g' a' h' c'' d''



1. We shall over-come, we shall over-come, Oh, deep in my heart I do be-lieve that we shall overcome some day.

c''						
g'						
c'						

2. We'll walk hand in hand ... some day.
3. We are not afraid . . . today.
4. Black and white together ... some day.
5. We shall live in peace ... some day.

Joan Baez sang dieses Lied zum erstenmal 1963 auf einer Demonstration der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Auf dieser Veranstaltung sprachen u. a. Martin Luther King und Präsident J. F. Kennedy.
Text und Melodie: Zilphia Horton / Frank Hamilton / Guy Carawan / Pete Seeger

Ezekiel saw de wheel

<p>Ezekiel saw de wheel, 'Way up in de middle ob de air, Ezekiel saw de wheel 'Way in de middle ob de air. And de little wheel run by faith, And de big wheel run by de grace ob God, 'Tis a wheel in a wheel, 'Way in de middle ob de air.</p> <p>1. Some go to church fo' to sing and shout, 'Way up in de middle ob de air, Befo' six months dey are all turned out, 'Way in de middle ob de air.</p> <p>2.. Let me tell you what a hypocrite'll do, 'Way in de middle ob de air, He'll talk 'bout me and he'll talk 'bout you, 'Way in de middle ob de air.</p> <p>3. One ob dese days about twelve o'clock, 'Way in de middle ob de air, An' dis ol' world gwine to reel and rock, 'Way in de middle ob de air.</p>	<p>Hesekiel sah das Rad Hoch droben in der Mitte der Luft, Hesekiel sah das Rad Hoch in der Mitte der Luft. Und das kleine Rad lief durch Glauben, Und das große Rad lief durch Gottes Gnad', 'S ist ein Rad in dem Rad Hoch in der Mitte der Luft.</p> <p>1. Wer zur Kirch' kommt, nur weil Gesang ihm schmeckt, Hoch in der Mitte der Luft, Den hat man bald wieder rausgeschreckt, Hoch in der Mitte der Luft.</p> <p>2. Wodurch verrät ein Heuchler sich? Hoch in der Mitte der Luft, Er klatscht über mich und auch über dich, Hoch in der Mitte der Luft.</p> <p>3. Eines schönen Tags, wir werden's sehn, Hoch in der Mitte der Luft, Da wird unsre Erde untergehn Hoch in der Mitte der Luft.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

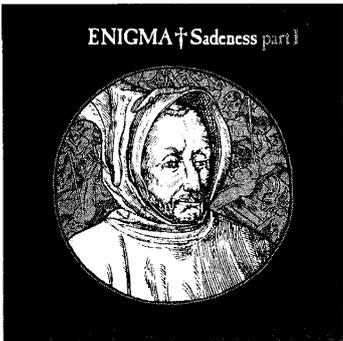
Ea-sy go for a wheel, turn-ing way in the midd-le of the air

Swing low, sweet cha - ri - ot, com-in' - for to car-ry me home! Swing low, sweet cha - ri - ot

com-in' for to car-ry me home. 1. I looked o - ver Jor-dan and what did I see, com-in' for to car-ry me
 2. If you get - a dere be - fore I do,
 3. I'm some-times up an' some times down,

home! A band of an - gels, com - in' af - ter me, com-in' for to car - ry me home.
 Tell all my friends that I'm com-in' too,
 But still my soul feels hea - ven - ly boun,

Enigma: Principles of Lust: Sadeness (CD "Enigma + MCMXC a.D., 1991)

<p>(Versiculus): Procedamus in pace! In nomine Christi! Amen.</p>	<p>Laßt uns ziehen in Frieden! Im Namen Christi! Amen.</p>	
<p>(Antiphona): Cum angelis et pueris fideles inveniamur.</p>	<p>Den Engeln und Kindern wollen wir Gläubige uns anschließen.</p>	
<p>(Psalmus): Attollite portas, principes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae. Quis est iste rex gloriae?</p>	<p>Macht die Tore auf, ihr Fürsten! Öffnet euch, ihr ewigen Pforten! Einzug will halten der König der Herrlichkeit! Wer ist der König der Herrlichkeit?</p>	
<p>Sade dis moi Sade donnes moi</p>	<p>Sade sag mir Sade gib mir</p>	
<p>Sade dis moi: Qu'est-ce que tu as cherché Le bien par le mal La vertu par le vice Sade dis moi pourquoi L'évangile du mal Quelle est ta religion Ou sont tes fidèles si tu es contre Dieu tu es contre l'Homme</p>	<p>Sade sag mir: Was hast du gesucht Das Gute durch das Böse Die Tugend durch das Laster Sade sag mir, warum warst du der Evangelist des Bösen Was ist deine Religion Wo sind deine Jünger Wenn du gegen Gott bist Bist du gegen den Menschen</p>	
<p>Sade, es tu diabolique Ou divine</p>	<p>Sade, bist du teuflisch oder göttlich</p>	

Enigma: The Voice of Enigma, CD "Enigma + MCMXC a.D." (1991)



"Good evening. This is the voice of Enigma. In the next hour we will take you with us into another world – into the world of music, spirit and meditation. Turn off the light, take a deep breath and relax. Start to move slowly, let the rhythm be your guiding light."

Dominica in Palmis.

Diaconus dicit:
Pro-cedá-mus in pace.

Et Chorus respondet:
In nó-mine Christi. Amen.

Deinde cantantur sequentes Antiphonae, vel omnes vel aliquae, quousque durat Processio.

Alia Ant.
UM Ange-lis et pú-e-ris • fi-dé-les inve-ni-á-mur,

Psalmodie

Hi-Hat ≈

Bass
Drum

Disco-Groove

Flöten-Riff

Glockenspiel-Melodie

"Der Grund, das Projekt ENIGMA ins Leben zu rufen, bestand in dem Bedürfnis, eine Musik zu machen, die mir schon sehr lange im Kopf vorschwebte ... Es lag für mich ein besonderer Reiz darin, ein Konzeptalbum zu kreieren, in dem vermeintlich gegensätzliche Stilelemente wie gregorianische Kirchengesänge, schwarze Tanzrhythmen, französischer Sprechgesang und Keyboardklänge à la Art Of Noise und Vangelis miteinander verbunden werden. ... Ich habe die Kirchengesänge praktisch wie ein Instrument benutzt, welches die Stimmungen der Platte verstärkt und ergänzt. Im übrigen wird immer, wenn auf der Platte Sprache vorkommt, gesprochen und nicht gesungen. Die Stimmen sollen Atmosphäre erzeugen. ... Die Musik soll menschlich und warm wirken. Zugleich aber auch eine Art Schwebefühl transportieren." (Ich wollte) "mit dem Pseudonym ENIGMA den Leuten keinen Anlaß zu Spekulationen geben, weder im Guten noch im Bösen. Das Publikum sollte entscheiden, ob es die Musik mag oder nicht. Das Entscheidende ist jedoch, daß die Musik für sich selber sprechen soll, ohne jeden Hintergedanken. Die Thematik des Albums bezieht sich auf ungeklärte Fälle der letzten Jahrhunderte. ... Mich interessieren ... zerrissene oder umstrittene Persönlichkeiten wie Jack The Ripper oder eben der Marquis De Sade, auf den sich >Sadeness Part I< bezieht. ... Mir gefallen solche Mehrdeutigkeiten, sie bieten dem Hörer genügend Freiraum für eigene Interpretationen. Außerdem ist es vielleicht ein Anstoß, um sich mit solchen zwiespältigen Personen einmal intensiv auseinanderzusetzen, ohne sie gleich für pervers oder verrückt zu halten. Wenn es um ungelöste Fälle geht, dann braucht man gar nicht lange nachzudenken, um auf die katholische Kirche zu kommen ... Die Choräle mit dem Marquis de Sade zu verbinden, sollte schließlich auch eines (sic) der ewigen Diskussionen darstellen - dem (sic) plägenden Zwiespalt zwischen der Kirche und Sexualität Denkanstöße zu geben. Ich stelle weder Fragen noch liefere ich Antworten mit dem, was ich tue." (Zitiert nach dem Promotiontext der Firma Virgin Schallplatten.)
Quelle: Peter W. Schatt, in: MuB 4,91, S. 59ff.

AV 16

Gregorianischer Introitus der Messe am Ostersonntag

Antiphona ad introitum IV

Ps. 138, 18. 5. 6 et 1-2

R E-SURRE-XI, et adhuc te-
 cū sum, al-le-lu-ia :
 po-su-isti su-per me ma-num tu-ā, al-le-
 lu-ia : mi-ra-bi-lis fa-cta est sci-ē-ti-a
 tu-ā, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia. *Ps. Dō-mi-ne*
 probasti me, et cognovi-sti me : tu cognovi-sti sessi-ō-nem
 me-ā, et re-surrecti-ō-nem me-ā. *ADR Intellexisti ...*

Der Notentext enthält neben der zentralen Quadratnotation, die zwischen 1200 und 1400 üblich war, zwei ältere Neumenhandschriften. Die obere stammt aus der Zeit nach 930 (Laon), die untere aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts (Einsiedeln).

Übersetzung: Auferstanden bin ich und immer bin ich bei dir, alleluja. Du hast auf mich deine Hand gelegt, alleluja. Wie wunderbar ist es, dich zu erkennen, alleluja, alleluja. Herr, geprüft hast du mich und erkannt. Du weißt, wann ich sitze und wann ich aufstehe. (Gloria patri et filio et spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.) Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist, wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

AV 17

Joseph Haydn: „Et resurrexit“ aus der Schöpfungsmesse(1801),
Klavierauszug

Allegro $\text{♩} = 104$

Et re-sur-re - - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum scri - ptu - ras, se - cun - dum scri - ptu - ras.

Allegro $\text{♩} = 104$

Tutti

105

Et a - scen - dit in coe - lum, et a -

Et a - scen - dit in coe - lum,

105

Kl.

110

scen - dit in coe - lum: se - - det ad dex - - te - ram Pa - - tris,

et a - scen - dit in coe - lum: se - - det ad

110

se - - det ad dex - te - ram, ad dex - - te - ram

se - - det ad dex - - te - ram Pa - - tris, ad dex - - te - ram

dex - - te - ram Pa - - tris, se - - det, se - - det

Ob. II

Pa - - tris.

A. Böhm & Sohn, Augsburg 1938, S. 33f.

Übersetzung:
Er ist am dritten Tage auferstanden nach der Schrift und auf-
gefahren in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters.

RELIGION - Spiritualität II - Traumbilder, Wärmeströme
Ein Wochenende lang Gregorianik und Kontemplation - was
moderne Menschen dabei erleben - VON HEDWIG GAFGA -

Für das Herzensgebet ist ein besonderer Raum vorbereitet.
Kreisförmig sind darin am Boden Decken, Kissen und
Meditationsbänke angeordnet. Die meisten Teilnehmer gucken
erst mal, wie es die Erfahrenen machen, hantieren dann im Knien
mit Bänken und Kissen herum, um eine bequeme Haltung zu
finden. Draußen hängt die Sonne schon tief am Horizont, der
Wald liegt im Halbdunkel. Im Zentrum des Raums stehen rote
Rosen, drum herum sind Kerzen angezündet. Nach einem Gong
ist nur noch Atmen zu hören und manchmal von draußen das
Muhen einer Kuh. Als sich nach 25 Minuten die Augen wieder
öffnen, ist es dunkel geworden, nur das Kerzenlicht schimmert
noch in der Mitte.

Es ist ein Experiment: von Freitag nachmittag bis Sonntag
mittag leben wie Nonnen und Mönche, mit einem festen
Tagesrhythmus, den allein die gesungenen Stundengebete und die
Schweigemeditationen bestimmen. "Kein Wort zuviel, kein Wort
zuwenig, kein Blick zuviel, kein Blick zuwenig", diese Regel hat
uns Therapeutin und Meditationslehrerin Elisabeth Borries mit auf
den Weg gegeben. Singe und schweige, ließe sich das Programm
kurz umschreiben.

Die meisten haben höchstens eine Ahnung, was mit dem
Seminartitel "Gregorianik und Kontemplation" gemeint sein
könnte. Irgendwie klingt es verheißungsvoll. Bei der
Vorstellungsrunde interessieren nur Meditations- und
Singerfahrten, Berufs- und Familienalltag bleiben draußen. Ab
sofort sind wir füreinander nur noch Heinz und Gisela, Marlies
und Eckhardt (die Namen sind geändert). Heinz, drahtig wie ein
Sportlehrer, erzählt, daß er seit Jahren Zen praktiziert, ebenso drei
junge Leute aus Hannover. Nach der buddhistischen wollen sie
nun mal die christliche Meditationsform kennenlernen.

Siebenmal am Tag versammelten sich die Benediktinerinnen
zum Stundengebet, viermal am Tag singen wir die sogenannten
Horen. Zur festgesetzten Stunde zieht unsere Gruppe den Weg
von der Akademie zur Loccum Klosterkirche hinauf,
schweigend, nur das Klopfen und Scharren unserer Schuhe ist zu
hören, über uns ein klarer Sternenhimmel, durch die kahlen
Bäume hindurch sieht man die Nebelschwaden über dem nahen
See. Die nächtliche Prozession endet in der riesigen gotischen
Kirche, wo die kurz zuvor erlernten Tonfolgen gegen das
Gewölbe hallen. Sie tragen die Töne, auch die falschen, wieder zu
uns zurück.

Vor übertriebenem Pathos braucht sich zum Glück niemand zu
fürchten. Dagegen scheint Chorleiter Hans-Jürgen Posseler gefeilt.
Stets würzt er die Proben der heiligen Gesänge mit ironischen
Bemerkungen, die ihm vermutlich selber helfen, unsere schrillen
Töne, bloß gehauchten Hymnen und verspäteten Einsätze zu
erdulden. Schließlich waren Vorkenntnisse für das Seminar nicht
erforderlich. "Rauslassen, sich öffnen", "freilassen von Tönen und
intensives Atmen", das, sagt Posseler, seien die Ziele des Kurses.

Wer sich darauf einläßt, wird nebenbei mit einer kompakten
Einführung in die Gregorianik belohnt, wie sie anderswo wohl
kaum zu haben ist. Es scheint kinderleicht. Man braucht keine
Noten zu lesen, sondern folgt einfach den Bögen, Schleifen und
Höhenflügen, die der Chorleiter in die Luft malt. Auch im
Mittelalter benutzten die Chöre nur ausnahmsweise eine
schriftliche Überlieferung. Lediglich kleine Dirigierzeichen, die
Neumen, halfen den Chorleitern, den Melodieverlauf der
einstimmigen Lieder zu behalten. Trotzdem können sich die
Sänger in die gesungenen Gebete nicht hineinfallen lassen wie in
einen Schlager. Sprechrhythmus, Aufeinanderhören und der
Einsatz zum richtigen Zeitpunkt erfordern Konzentration. Schon
nach der ersten Probe, wir sitzen gerade bei Rote-Bete-Salat und
Tee beieinander, glauben einige den wohlthuenden Wiederhall der
Gesänge in ihrem Innern zu verspüren. Warum viele diese Musik
so tief empfinden, ist bislang für die wissenschaftliche Forschung
ein Rätsel geblieben. Es muß mit der innigen Verbindung von
Wort und Melodie zusammenhängen, ihrem ruhigen Verlauf und
dem ausgewogenen Aufbau. "Etwas schimmert durch von dieser
Welt vor 1000 Jahren, und es entsteht eine Verbundenheit mit
ihr", meint der Chorleiter.

Doch nicht alle sind begeistert. Die Gregorianik, die
gesungenen Psalmen, das Magnifikat oder Kyrie, sind viel
christlicher als die zen-geübten Leute erwartet haben. Ein junger

Ingenieur murmelt beunruhigt eine Liedzeile von Frank Zappa vor
sich hin, die übersetzt lautet: "Ich weiß nicht, warum ich
eigentlich hier bin." Später erwähnt Elisabeth Borries, daß sich
immer wieder Leute in die Kurse "verirren". Sie begreift das als
unbewußte Suche nach den christlichen Wurzeln.

Denen, die allem Christlichen distanzieren gegenüberstehen,
versucht sie eine Brücke zu bauen. Sie erzählt, daß das
Herzensgebet in allen Religionen existiere. Und jemand, der den
eigenen spirituellen Weg kenne, könne alle anderen religiösen
Wege zulassen. Trotzdem erweist sich das Schweige-Ritual für
viele als die eigentliche Herausforderung. Eine ältere, allen
Dingen des Lebens gegenüber aufgeschlossene Frau, die mit ihrer
Nichte zusammen angereist ist, hockt sich einfach auf den Boden
und streckt die Füße aus. Klar, daß diese Stellung keine halbe
Stunde durchzuhalten ist, aber sie besteht drauf. Sie kniet nicht
nieder und verneigt sich auch nicht in der Runde, aus Prinzip, wie
sie später erläutert. Sie sei lange im Betriebsrat gewesen. Beim
nächsten Mal lehnt sie sich gegen die Heizung. "So machst du
unserem Meditationskreis eine Beule", bemerkt die Nichte. Ja,
aber das muß sein, erwidert die Tante.

Eine Beule im Kreis, eine junge Frau, die bei der Prozession
weit vor den anderen davonstürmt, Leute, die beim Essen
unentwegt plappern, es ist ein bißchen wie im Kinderlied vom
bucklig Männlein. Eine ist immer da, die etwas anderes machen
will als vorgesehen. Aber es wirkt eher wohlthuend als störend,
denn so entsteht nicht einmal der Anschein von zwanghafter
Gemeinschaft. Immer bleibt deutlich, daß wir alles andere als eine
geschlossene Gruppe sind.

Zwar spielt die Konfessionszugehörigkeit eigentlich keine
Rolle, aber beim Essen wird doch mal drüber geredet. Eine junge
Wissenschaftlerin erzählt, daß sie vor Jahren aus der katholischen
Kirche ausgetreten ist, Bob, ein Fotograf, war mal evangelisch. Er
hat alles mögliche ausprobiert, Urschreitherapie, indianische
Rituale, und ist inzwischen zum Christentum zurückgekehrt, aber
nicht in die Kirche, sondern hierher.

Zwar sind die beiden Leiter des Seminars von Haus aus
evangelisch, doch bewegen sie sich mit ihrer Arbeit in einer Art
von protestantischem Untergrund. In der Meditation nähere man
sich dem Geheimnis Gottes, doch von einem Geheimnis zu reden
gelte in der Kirche fast als peinlich, sagt Elisabeth Borries. Wer
meditiert, nach innen schaut, muß auf den Vorwurf der
Weltabgewandtheit, der Flucht in die Innerlichkeit gefaßt sein.
Die Therapeutin stellt andere Erfahrungen dagegen. Sie selbst
fährt unmittelbar nach dem Seminar mit einem Hilfskonvoi ins
ehemalige Ostpreußen. Sie unterstützt dort in ihrem einstigen
Heimatort die heutigen russischen Bewohner.

Manchmal bezieht Elisabeth den Konflikt zwischen
vermeintlich egoistischer Innenschau und Außenorientierung in
die Meditation mit ein. Mir ist besonders eine umgeschriebene
Fassung der Seligpreisungen im Gedächtnis geblieben. Selig sind
danach diejenigen, die mit sich selber Frieden schließen, die sich
selber Gutes gönnen können. Die Neuinterpretation betont, daß
das Ich Stärkung braucht. Gregorianik und Kontemplation sollen
den Menschen direkt zugute kommen. Ziel ist ausdrücklich nicht,
selbstlos zu werden, im Sinne von "das Selbst loswerden". Doch
der umformulierte Bibeltext bleibt eine Ausnahme, meist führen
Auszüge aus dem Johannesevangelium oder Zitate von
christlichen Mystikern in die Meditation ein.

Am Schluß ziehen alle ein Resümee, das so unterschiedlich
ausfällt wie die Teilnehmer selbst. Manche spürten Wärmeströme,
eine besondere Kraft in der gemeinsamen Meditation, fühlten sich
weit und durchlässig. Einer hat zwar gern gesungen, kam aber mit
dem Schweigen gar nicht zurecht. Zwei haben seit langem mal
wieder intensiv geträumt. Die frühere Betriebsrätin äußert eine
leise Kritik an der Ankündigung. Sie hätte doch gern von
vornherein genau gewußt, worauf sie sich einläßt. Manche Rituale
sind ihr fremd geblieben.

"Ubi ca-ha-ri-hi-tas est ve-he-ra-ha", auf der Heimfahrt
schwingt der liturgische Gesang noch im gleichmäßigen
Brummen des Automotors mit. Einige Stunden lang sind die
Stimmen und das Schweigen noch nah genug, um Hektik und
Einförmigkeit der Autobahn zu vertreiben.

Das Wochenend-Seminar "Gregorianik und Kontemplation" findet wieder
statt vom 22. bis 24. 3. und vom 28. bis 30. 6. 96 in der Evangelischen
Akademie Loccum wadmin@maz.net 1. März 1996

Carl Orff: Carmina Burana: Ego sum abbas (1936)

libero e improvisando, gesticolando e beffardo assai

Barit. Solo

f E - go, e - go! E - go sum ab - bas, sum ab - bas, sum ab - bas Cu - ca - ni - en - sis

91 *4/p* *J = 132* *libero quasi p*

et — con - si - lium meum est cum bi - bu - lis,

et — in secta De - ci - i volun - tas mea est, et — qui ma - ne me que - sie - rit in ta - ber - na, post ves - peram

piu f

nudus e - gre - die - tar, et — sic de - nu - da - tus, sic de - nu - da - tus ve - ste da - ma - bit:

4/p a tempo Barit. Solo

4/p J = 132

51

Waf - na! Waf - na!

92 *stringendo* *piu lento meno f*

quid fecisti sors turpissi - ma t

Nostre vite gaudi - a ab - stulit - sti omni - a!

Waf - na! Waf - na! Waf - na!

93 *a tempo*

Waf - na! Waf - na! Waf - na! Waf - na!

Ha ha!

affacca

Ego sum Abbas Cucaniensis
et consilium meum est cum bibulis,
et in secta Decii voluntas mea est,
et qui mane me quesierit in taberna,
post vesperam nudus egredietur,
et sic denudatus veste clamabit:
Wafna, wafna!
quid fecisti sors turpissima?
Nostre vite gaudia abstulisti omnia!

Ich bin der Abt von Cucanien,
Und - meinen Convent halte ich mit
den Saufbrüdern,
und meine Vorliebe gehört dem
Orden der Würfelspieler,
Und - macht einer mir morgens
seine Aufwartung in der Schenke,
geht er nach der Vesper ausgezogen
fort,
Und - also ausgezogen wird er ein
Geschrei erheben:
Wafna, wafna!
Was hast du getan, du schändlichstes
Schicksal?
Unsres Lebens Freuden hast du
fortgenommen alle!



Raffael: Die heilige Cäcilia, 1516



Marcantonio Raimondi, Kupferstich nach Raffael: Die heilige Cäcilia. Zwischen 1516 u. 1520

Idicó Emdér: Musik in der Malerei, Budapest 1989:

(S. 22f) Auch in der GESCHICHTE DER HEILIGEN begegnen wir in ähnlichem Sinn der Musik der Engel. Die büßende MAGDALENA in der Einöde wurde täglich siebenmal der Gunst teilhaftig, von den Engeln ins Paradies emporgehoben zu werden, wo sie den himmlischen Chor hören konnte. Dies erfüllte derart ihre Seele, daß sie keine irdische Nahrung mehr nötig hatte. Die mystischen Szenen der Entzückung sind besonders in der Malerei der Gegenreformation häufig. Sogar in die auf frühe Traditionen sich stützende Darstellung der Extase des HEILIGEN FRANZISKUS gelangte das Motiv des musizierenden Engels. (Zum Beispiel Lodovico Cigoli, Rom, Galleria Nazionale.) Untrennbar vom Thema des Engelsgesanges und des musizierenden Engels ist die Figur der HEILIGEN CÄCILIE, die vom Ende des 15. Jahrhunderts an als Schutzheilige der kirchlichen Musik geehrt wurde. Obgleich dieses Patronat auf einem Mißverständnis beruht, hat es sich in weiten Kreisen verbreitet, und zu seiner Popularisierung haben sicherlich auch die zahlreichen Darstellungen in der bildenden Kunst beigetragen. Die Legende der römischen Märtyrerin stammt vom Ende des 5. Jahrhunderts. Ein wichtiges Moment dieser Legende ist die Beschreibung der Hochzeit der vornehmen Jungfrau mit einem heidnischen Jüngling namens Valerius. Während Cäcilie am Tage ihrer Hochzeit ein singender und musizierender Festzug ins Haus ihres Bräutigams begleitete, verschloß sie Herz und Ohren vor der ihr zu Ehren klingenden Musik, und betete zu Gott, auf daß er ihre Unschuld bewahre. Gott erhörte ihren Wunsch: ihr Bräutigam trat noch vor der Brautnacht zum christlichen Glauben über und gelobte Keuschheit. Etwa tausend Jahre nach der Aufzeichnung dieser Geschichte wurden einzelne aus dem lateinischen Text herausgerissene Ausdrücke ("cantantibus organis" und "in corde suo") derart gedeutet, daß Cäcilie selbst mit Musikbegleitung, ja sogar mit Orgelbegleitung gesungen habe. Deshalb ist ihr wichtigstes Attribut die tragbare Orgel (Portativ) geworden, obzwar der Ausdruck "Organa" zu ihrer Zeit allerlei Instrumente bedeutete. In diesem Sinne gebraucht auch Augustinus diesen Ausdruck. Die Nachwelt schrieb der heiligen Cäcilie wunderbare musikalische Fähigkeiten zu, sie

soll auf den verschiedensten Instrumenten zu Gottes Ruhm großartig gespielt haben. Auch die Maler stellten sie so dar, zumeist den Blick zum Himmel gerichtet, während sie in der Gesellschaft eines Engels oder mehrerer Engel in Gedanken versunken musiziert. Die Rolle der heiligen Cäcilie ist um so bemerkenswerter, da David und in einzelnen Gegenden Hiob diese Rolle mit mehr Recht spielten. Andererseits wäre es naheliegend gewesen, sie aufgrund ihres Namens (Caecus = blind) für eine heilende Heilige zu halten, so wie die heilige Klara (hell) und die heilige Lucia (glänzend) ebenfalls auf etymologischer Grundlage sich mit dem Sehen verknüpft haben. Die Musiker brauchten aber scheinbar auch eine Schutzheilige, deren Wesen, deren darstellbare körperliche Wirklichkeit an die Musen erinnerte. Einer speziellen Deutung und zugleich einer Wiederbelebung der ursprünglichen Aussage der Legende begegnen wir auf Raffaellos berühmtem Bologneser Bild. Die im Kreise der vier anderen Heiligen erscheinende Cäcilie spielt hier nicht auf dem Portativ, sondern hält es mit dem Kopf nach unten, so daß seine Pfeifen beinahe herausfallen. Zu ihren Füßen liegen andere Instrumente der irdischen Musik umher. Die Heilige aber lauscht durchgeistigt den Tönen des himmlischen Chors, dem die Seele ergreifenden Engelsgesang. Die Grundaussage des Bildes ist das Lob der Reinheit, sie bringt aber auch das Primat der vokalen Musik gegenüber der Instrumentalmusik zum Ausdruck.

Der Grundgedanke des Altars für die Bologneser Kirche San Giovanni in Monte ist das Lob der Reinheit. Dies bringen die beiderseits der Hauptfigur stehenden Gestalten zum Ausdruck: der heilige Johannes und der heilige Paulus repräsentieren die Schuldlosigkeit, der heilige Augustus und die heilige Magdalena symbolisieren die nach der sündigen Verirrung durch die Sühne zurückgewonnene Reinheit. Auch aus der Legende der heiligen Cäcilie hat der Maler den Wunsch nach Bewahrung der Unberührtheit hervorgehoben. "Während Cäcilie am Tage ihrer Hochzeit unter den Klängen der Musik ins Haus ihres Verlobten geleitet wurde, flehte sie in ihrem Herzen

zu Gott, und bat ihn um die Gnade, sie in der Unberührtheit ihres Herzens und ihres Körpers zu bewahren" - so irgendwie lautet die aus dem 5. Jahrhundert stammende Legende, der entsprechend sie die profane Musik nicht hört, ihr zum Himmel erhobener Blick verbindet sie mit dem Chor der Engel. Bis hierher steht alles in vollem Einklang mit der Geschichte der römischen Märtyrerin.

Inzwischen aber ist die heilige Cäcilie zur Schutzheiligen der Musiker vorgerückt, und als solche begleitete sie auf den verschiedenen Instrumenten auf wunderbare Weise den ihren Gott verherrlichenden Gesang. Hier aber liegen vor ihren Füßen eine Viola da Gamba, Flöten, Becken, Tamburin, Triangel, und in den Händen hält sie die kleine tragbare Orgel, auf der ein zwei Pfeifen abgerutscht sind. (Nebenbei gesagt dem Gleichgewicht der Komposition zuliebe vergrößern sich die Pfeifen in entgegengesetzter Richtung wie in Wirklichkeit.) Die Patronin der Musik vergißt die Instrumente? Das ist in dem Falle möglich, wenn die Musikinstrumente hier die sinnliche, profane Musik repräsentieren, die natürlich mit dem himmlischen Chor nicht konkurrieren kann oder wenn Cäcilie selbst ihre Instrumente verstummen läßt, damit die himmlische Harmonie ungehindert zur Geltung kommen und herrschen könne. So verkündet das Bild den höheren Rang der vokalen Musik gegenüber der Instrumentalmusik, da der Gesang der Engel am unmittelbarsten dem Lob des Herrn dient.

Im Zeichen ähnlicher Gedanken sind einige Jahrzehnte später Palestrinas wunderbare "a cappella"-Werke entstanden, die den Gipfel der rein vokalen Musikkultur darstellen.

Diese eigenartige Interpretation des Cäcilien-Themas verstanden jedoch selbst die Zeitgenossen nicht völlig. Zumindest Marcantonio Raimondi nicht, denn auf seinem Kupferstich reihen sich die Pfeifen der Orgel regelmäßig aneinander, und auch der Chor der Engel ist mit einer Harfe und mit einer Geige "ausgerüstet".

Helmuth Osthoff (Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts.

In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1934, S. 33):

Der Kranz von Legenden, der sich ehemals um das Konzil, seine Verhandlungen über die Kirchenmusik und den Namen eines Palestrina gebildet hatte, ist durch die neuere Forschung fast restlos zerstört worden. Wir wissen heute, daß das Konzil in seiner erdrückenden Mehrheit weder gesonnen war, die Figuralmusik aus der Kirche zu verbannen, noch die Kirchenmusik von Grund auf neu zu gestalten. Die musikalischen Fragen waren einbezogen in das Verhandlungskapitel, welches sich mit den Mißbräuchen beim Meßopfer beschäftigte, und für das Konzil ging es nur darum, die Musik mit dem Dogma und dem Wesen des Gottesdienstes in Einklang zu bringen. Das Dekret vom 17. September 1562 besagt, man solle „von den Kirchen jede Art von Musik fernhalten, welche in ihrem Charakter etwas Anstößiges oder Unreines (*lascivum aut impurum*) enthalte, möge dies Instrumental- oder Vokalmusik sein, damit das Gotteshaus wahrhaft wieder als eine Stätte des Gebetes gelten“ könne. Deutlicher als in dieser sehr allgemeinen Kompromißformel ist an anderer Stelle ausgesprochen, was bezweckt wurde. Alles, was in der Kirchenmusik an ihre weltliche Schwester erinnerte sollte verschwinden. Sie sollte sich freihalten von jeder Weichlichkeit und in ihrem Ausdruck jener „*pia gravitas*“ entsprechen, welche das Maß aller kirchlichen Handlungen zu bilden hatte. Endlich die wichtige Forderung, die Figuralmusik möge so beschaffen sein, daß der Hörer dem Text folgen könne. Eine geistliche Komposition - so heißt es an einer Stelle - dürfe ihr Ziel nicht in der Ergötzung der Ohren suchen, sondern müsse die Herzen mit Sehnsucht nach der himmlischen Seligkeit erfüllen. Diese Wirkung kann - und das ist bezeichnend für den tridentinischen Standpunkt - nur bei voller Verständlichkeit des Textes ausgelöst werden. Die Mißstände in der Kirchenmusik vor dem Tridentinum sind durch eine Fülle von Dokumenten bezeugt, und es ist sehr bedeutungsvoll, daß die schärfsten Kritiken von humanistischer Seite kommen. „Eine verkünstelte und theatralische Musik“, schreibt Erasmus von Rotterdam, „haben wir eingeführt in die Kirchen, ein Geschrei und Getümmel verschiedener Stimmen, wie es meines Erachtens wohl niemals in den Theatern der Griechen und Römer gehört worden ist. Von Hörnern, Trompeten, Pfeifen und Schalmeyen wird alles durchrauscht; mit ihnen wetteifern menschliche Stimmen. Verliebte, unzünftige Gesänge lassen sich hören, welche sonst nur die Tänze der Buhlerinnen und Spaßmacher begleiten. In die Kirchen rennt man wie vor die Bühne des Ohrenkitzels wegen.“

E. T. A. Hoffmann:

"Das Gebet, die Andacht, regt gewiss das Gemüth, nach seiner eigenthümlich in ihm herrschenden, oder auch augenblicklichen Stimmung, wie sie von physischem und psychischem Wohlseyn, oder von eben solchem Leiden erzeugt wird, auf. Bald ist daher die Andacht, innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des, dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheissenen Seeligkeit. Die Worte des Hochamtes geben in einem Cyclus nur den Anlass, höchstens den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken... - Schon hieraus folgt, dass der Componist, der wie es stets seyn sollte, von wahrer Andacht ergriffen, zur Composition eines Hochamts schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüths, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen, und sich durch das Miserere, Gloria, Qui tollis u.s.w. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilierendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise gemacht sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu componieren, verwirft Rec. als Missgeburten, von einem unreinen Gemüth erzeugt: aber ehe er den herrlichen Werken Michael und Joseph Haydns, Naumanns u. a. Lob und Bewunderung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener (Feo, Durante, Benevoli, Perti etc.) zu gedenken, deren hohe, würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu moduliren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren zu gehen scheint. Dass, ohne an dem ursprünglichen, reinen Kirchenstyl schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmäh, auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie auf einander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. Daher zum Theil die grosse Wirkung guter Choräle in der Kirche. Ein genialer Dichter (Tieck, im zweyten Theile des Phantusus,) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und lässt ausschließlich nur die alten Italiener gelten. Rec., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Styls wegen, den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meynung, dass man mit dem Reichthum, den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne."

(Rezension über Beethovens Messe C-Dur op. 86, AmZ 1813. Zit. nach: Stefan Kunze: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, Laaber-Verlag, S. 252f.)

E.T.A. Hoffmann:

Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor. -

Es wird hier rechten Ortes, ja notwendig sein, tiefer in das Wesen der Composition dieses Altvaters der Musik einzugehen. - Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. - Die Liebe, der Einklang alles geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißt, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thronet und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt (*musica dell' altro mondo*). Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den *Canto fermo*; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen sein, oder, wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht sich, daß Palestrina, nach damaliger Sitte, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung irgendeines Instruments, schrieb: denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beimischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. - Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehüllichkeit der technischen Struktur erblickt; indessen, auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend, was man im Kreise des gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, daß in der Kirche, in dem großen, weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten, die Kraft des Gesanges bricht, indem es ihn undeutlich macht. In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde, auf das Gemüt zu wirken vermögen. - Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig - echtchristlich in seinen Werken, wie in der Malerei Pietro von Cortona und unser alter Dürer; sein Komponieren war Religionsübung...

Nun ist es aber gewiß, daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen davor verschließen, daß es der forttreibende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichtums, der ihn schädlich macht: er selbst ist ein wohlworbener, herrliches Eigentum, das der wahre, fromme Komponist nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Überirdischen, das seine Hymnen preisen, anwendet."

In: Alte und neue Kirchenmusik, AmZ Bd. 16, 1814. Zit. nach: Dalhaus/Zimmermann (Hrsg.): Musik zur Sprache gebracht, München 1984, S.204ff.

Heinrich von Kleist:

"Mein lieber Sohn, Du schreibst mir, daß du eine Madonna malst, und daß dein Gefühl dir, für die Vollendung dieses Werks, so unrein und körperlich dünkt, daß du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest, um es zu heiligen. Laß dir von deinem alten Vater sagen, daß dies eine falsche, dir von der Schule, aus der du herkommst, anklebende Begeisterung ist, und daß es, nach Anleitung unserer würdigen alten Meister, mit einer gemeinen, aber übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiel, deine Einbildung auf die Leinwand zu bringen, völlig abgemacht ist. Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor. Der Mensch, um dir ein Beispiel zu geben, das in die Augen springt, gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl, in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifellos einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert und den Philosophen zu schaffen gibt. Und hiermit Gott befohlen.

Berliner Abendblätter, 22. Okt. 1810. Zit. nach Claus Sommerhage: Deutsche Romantik. Köln 1988, Benedikt Taschen Verlag, S. 125

1806 schlossen sich Overbeck, Pforr u.a. junge Maler in Wien zur Sankt-Lukas-Bruderschaft zusammen, die späteren **Nazarener**. Sie wollten Kunst und Religion im Sinne vorreformatorischer Glaubenseinfalt wiedervermählen. 1810 zogen sie nach Rom und lebten dort "rein" und "fromm" unter Beachtung der mönchischen Tugenden von Armut, Keuschheit und Gehorsam. Der Sinnenprunk der Renaissance war für sie ebenso Teufelswerk wie der reformatorische Abfall vom Katholizismus. Ihr Ideal waren Raffael und die Präraffaeliten.

Auf Overbecks Bild "Italia und Germania" signalisiert der Hintergrund mit der italienischen Landschaft links und der altdeutschen .Stadtansicht rechts die Verbindung von alter italienischer und alter deutscher Kunst (Dürer). Die beiden Frauengestalten zeigen deutliche Anleihen bei der christlichen Marienikonographie. Auch das Kloster links im Hintergrund verrät die überragende Bedeutung des Katholizismus.

Gleichzeitig grub **Caspar Ett** am Seminar Gregorianum in München in den alten Notenbeständen die Musik alter Meister aus und führte sie trotz mancher Widerstände auf. Ein Signal für die Pflege der alten Musik wurde die Aufführung von Allegris Misere am Karfreitag des Jahres 1816 in der Michaeliskirche in München unter Leitung von Etts Lehrer Johann Baptist Schmid. (Im Jahr zuvor war das Werk in Wien durchgefallen.) Hier liegen die Wurzeln des Cäcilianismus, der seit der Jahrhundertmitte die Kirchenmusik weitgehend bestimmte.

Allegris Miserere entstand 1638. Der Weltruhm des Stückes entstand erst seit der Zeit, als die europäische Elite ihre Bildung in Italien suchte, vor allem seit Burney 1771 darüber schrieb und das Stück erstmals veröffentlichte Bis dahin war das Stück von der päpstlichen Kapelle ängstlich vor Abschreiben gehütet worden. Dennoch war es seit den 1730er Jahren schon in vielen Handschriften verbreitet. Bekannt ist, daß Mozart als vierzehnjähriger 1760 das Stück aus dem Gedächtnis aufgeschrieben hat. 1870 verschwand es ganz aus dem Repertoire der päpstlichen Kapelle.



Dieter Schnebel:

Nun ist am Begriff einer musica sacra nicht bloß die musica, sondern auch das sacrum problematisch. Heiliges meint im Gegensatz zum Profanen ein Geweihtes von höherer, ja erhabener Qualität: demgegenüber liegt Weltliches in Niederungen. Die Sphäre des Heiligen ist als ein Göttliches gedacht, das in die Welt hineinreicht und da verwandelt: selbst die hier vorkommende materia gilt als von höherer Natur. Der Tempel, die Kirche wird zum Gotteshaus, ist überdies voll heiliger Dinge. In den Kult eingefügte musica wird sacra. Auch die den Kult gestaltenden Personen partizipieren an der allgemeinen Heiligkeit, sind sie doch vom Bereich des Profanen abgehoben. Solche Beurteilung erzeugt Tabus: die Würde des Raumes gebietet verehrendes scheues Verhalten und verbietet lautes oder unfeierliches Wesen. Wer die Tabus verletzt, begeht ein Sakrileg - Entweihung und Blasphemie werden Heiligem angetan, sind unheilige Taten.

Solcher Begriff des Heiligen, so sehr er sich in den christlichen Kirchen verbreitet hat oder noch untergründig fortwest, läßt sich theologisch kaum rechtfertigen - ist übrigens weder genuin jüdisch noch christlich. In der alttestamentlichen Theologie ist Jahwe der qaddos, der Heilige, was seine Vollkommenheit im Gegensatz zu allem Geschöpflichen meint, in der Sprache Kierkegaards den hier waltenden »unendlichen qualitativen Unterschied« bezeichnet. Nach der prophetischen Theologie äußert sich diese Göttlichkeit Gottes etwa als suchende Liebe oder als Versöhnung, demnach so, daß der Heilige die Distanz zu den Menschen preisgibt, freilich um bei ihnen Heiligkeit, will sagen: göttliches Wesen, zu realisieren, ohne allerdings dadurch einen vom Profanen abgetrennten Bereich zu schaffen. »Ihr sollt heilig sein, denn ich bin heilig«, heißt es in einer Schrift der späten priesterlichen Theologie Israels. Solche Tradition wird von Jesus fortgesetzt, wenn er Vollkommenheit fordert. Auch das Gebot »Ihr sollt vollkommen sein, gleich wie euer Vater im Himmel vollkommen ist«, gehört in den Zusammenhang von Anweisungen fürs tägliche Leben, visiert also keineswegs sakrale Sphäre. Diese ward von Jesus ohnehin angegriffen - besonders in der provokanten Aktion der Tempelreinigung, welche geradezu die Aufhebung des Kults intendierte. In den frühchristlichen Gemeinden heißt heilig - gut alttestamentlich - das unverfügbare Göttliche, das sich den Menschen erschließt und sie zu neuem Leben bringt. Ohne alles Pathos werden die Christen die Heiligen genannt, eben weil sie von Gott, von Jesus, von seinem Geist ergriffen sind. Heilig hieß einfach, wer sich von Jesus, dem Messias, leiten ließ und in seiner Weise, also nach Gottes Willen, in der Welt lebte - und dachte. Im gleichen Maß, wie sich das Christentum zur Religion wandelte, sanktifizierte man den Begriff heilig, bis er schließlich auf jenen vom Profanen ausgetrennten Bereich eingeengt blieb und verdinglicht wurde, während er ursprünglich auf Heilung der Welt hinauswollte, also gerade die Grenzen zwischen heilig und profan aufzuheben trachtete. Das Denken in den Kategorien des Sakralen und das danach geformte Empfinden geistert weiter herum - richtet sich denn auch gegen neue Musik.

Bestimmt man indessen musica sacra von dem ursprünglichen und universalen Begriff des Heiligen her, braucht man sich um den des Sakralen nicht länger zu kümmern. Die davon gesetzten Tabus werden unwesentlich, geht es doch nicht mehr um Ausgrenzung und Beachtung eines heiligen Bereichs im Weltlichen, vielmehr um dessen Aneignung und Durchdringung in keineswegs ausschließender Weise, sondern voller Bereitschaft und Offenheit. Weder bedarf dann musica sacra der Vorschriften über die Mittel, noch muß sie sich irgendwelche Kompositionstechniken verbieten lassen. Ohne Angst mag sie sich dem Treiben der Musik anheimgeben und hat auch Abenteuer nicht zu scheuen. Nicht braucht sie Ärgerliches und Anstößiges zu vermeiden, hat es aber auch nicht nötig, den Skandal unbedingt zu suchen. Ebenso wenig muß sie sich sakralen Forderungen beugen - sollte sich eher frommen Gehabes wie naiven Gebrauchs religiöser Sprache entschlagen; auch einfache Reproduktion von Biblischem wäre zu vermeiden, nachdem solche leicht affirmativ wirkt. Neue musica sacra könnte das ehrwürdige Erbe einer großen Tradition auf ihre Weise pflegen; nicht freilich, indem sie alte Formen übernimmt, wie das heute vielfach der Fall. Besser wäre: bestehende Widersprüche zwischen Altem und Neuem auf die Spitze zu treiben oder gar in die Komposition einzubeziehen, findet da inzwischen doch allerlei Heterogenes seinen Platz. Auch erübrigt es sich, Fremdes, das aus anderen religiösen Bereichen stammt - noch zeitgemäßer: aus religionslosen Religionen - einfach auszuschneiden; vielleicht könnte gerade dieses bereichern, zumal die Neue Musik das Material ständig zu erweitern oder zu emanzipieren trachtet. Kurz: musica sacra vermöchte als Neue Musik zu bestehen.

In: Denkbare Musik, Köln 1972, 433f.

Der Stuttgarter Sibola Cantorum und ihrem Leiter Cypus Gottwald gewidmet

LUX AETERNA

György Ligeti

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, WIE AUS DER FERNE*
sees sehr weich einsetzen / all *enriti* *very gentle*

Sopran

Alt

Tenor

Bass

*Sees vollkommen akzentlos singen: die Taktstriche bedeuten keine Betonung.

S 1

2

3

4

A 1

2

3

4

S 1

2

3

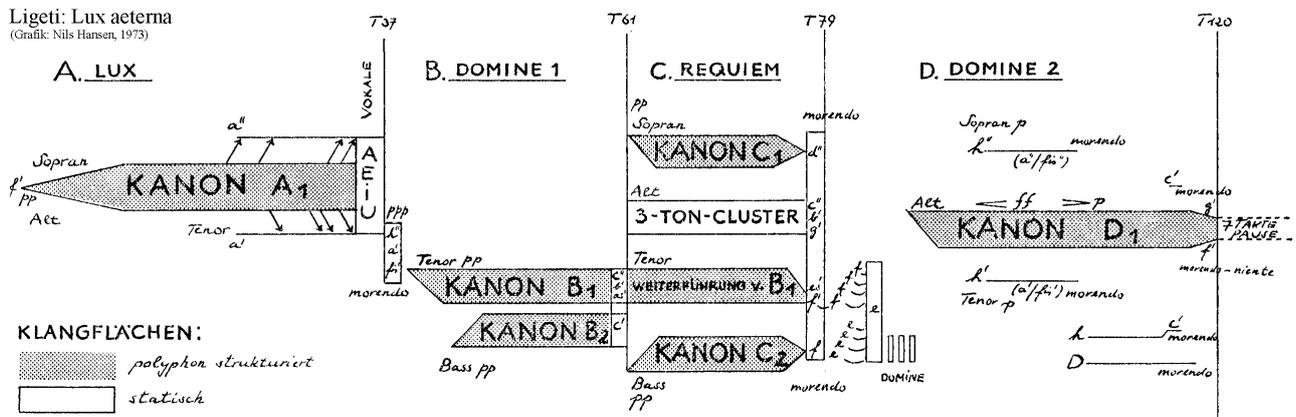
4

A 1

2

3

4



Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

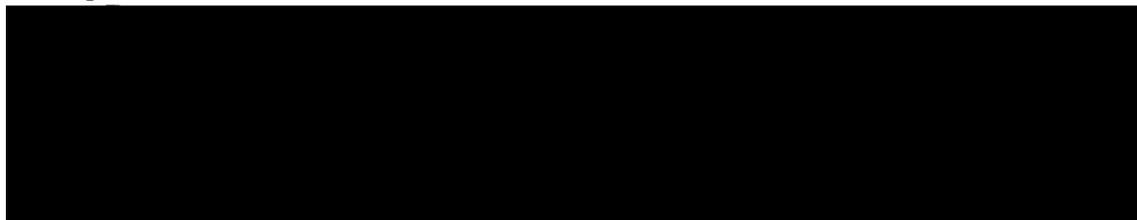
Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr,
mit deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist gut.

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen.

Christian Bollmanns Oberton-Chor Düsseldorf (CD "Stimmen!" III,11).

Auch hier steigern und vervielfältigen sich die Stimmen von wenigen Sängerinnen und Sängern zu einem geheimnisvollen, schwebenden, schwingenden Stimmengeflecht, das auf einen viel größeren Chor schließen läßt. Christian Bollmann über sein Stück: »Die Versuchung Jesu Christi bezieht sich auf Matthäus 4, 1-11. Nachdem Jesus vierzig Tage in der Wüste gefastet hatte, wurde er dreimal vom Satan versucht. Musikalisch tritt das Intervall des Tritonus - des diabolo in musica- mit der reinen Quinte in eine aufsteigende Sequenz und wird von spannungsreichen Obertonpulsationen, die Hitze und sphärische Energie vermitteln, abgelöst.« Jede Oberton-Sequenz, hat der italienische Obertonsänger Roberto Laneri einmal gesagt, führt uns in die Ewigkeit und ins Unendliche.



vgl.:

- Johannes Ockeghem: Deo gratias, 36st. Kanon
- Thomas Tallis: Spem in alium, 40st. Motette (CD "Utopia Triumphans", SK 66261 (Vivarte) Huelgas Ensemble, Paul Van Nevel)
- Tibetanische Mönche (CD "Stimmen", 2001)vgl. Johannes Ockeghem: Deo gratias, 36st. Kanon. CD "Utopia



Die Anbetung der Könige, aus dem Perikopenkuch Heinrichs II.(1012)

Albert Boeckler (Das Perikopenbuch Heinrichs II., Struttgart 1960, S. 9ff.):

Der Stil dieser Bilder ist einfach, groß und edel. Ihre Bedeutung liegt freilich nicht, wie etwa in der römischen Antike oder in der Renaissance, in der schöpferischen Verarbeitung eines Natureindrucks, in der überzeugenden oder sogar täuschenden Wiedergabe der Dinge im Raum, sondern in der ungemein klaren Veranschaulichung des geistigen Gehalts der Szenen, der geistigen Bedeutung der Personen. Der Künstler geht nicht aus von dem, was er um sich sieht, sondern von einer über alles Irdische erhabenen Vorstellung der göttlichen Dinge und heiligen Gestalten, aus ihr heraus erfindet er sie, prägt er die Typen und erreicht so eine Erhebung seiner Darstellungen in die höhere Sphäre religiöser Schau. Der Klarheit des Inhalts zuliebe verschiebt er die Größenverhältnisse der Personen—ihre größere oder geringere Macht, Würde oder Bedeutung soll auf den ersten Blick in Erscheinung treten—, bildet Christus größer als die Heiligen, die Menschen wiederum kleiner als diese, wie wir das beim Widmungsbild sahen, steigert einzelne Glieder und Bewegungen ins Überdimensionale, wenn sie Angelpunkt der Darstellung oder in besonderem Grade Träger des Ausdrucks sind, etwa den redend ausgestreckten Arm Christi (Abb. 8), die Hände des Apostels, die sich um die Füße der toten Maria legen (Abb. 15), den Arm des Kindes, der die Könige segnet (Abb. 7). Alles Beiwerk ist auf das unbedingt Notwendige beschränkt, ein einzelner Baum kann zur Verdeutlichung einer Landschaft, ein von zwei Säulen getragener Giebel zur Angabe eines Hauses genügen: desto uneingeschränkter spricht das eigentliche, durch die Figuren getragene Geschehen. Diese Kunst verzichtet auch auf Tiefenräumlichkeit und auf plastische Rundung der Körper, die Geschehnisse entwickeln sich immer in einer Ebene, die Figuren liegen in einer Fläche, auch da, wo ein letzten Endes tiefenräumliches Vorbild durchscheint wie bei den auferstehenden Toten des Gerichts (Abb. 16). An Stelle der Modellierung des Körpers treten feste Systeme von Licht- und Schattenlinien, die eine Anweisung auf die dritte Dimension kaum mehr enthalten, und alle Form ist eingefangen in klare, feste Linien...

Der Künstler ist auch ein meisterhafter Interpret der biblischen Texte und - wie schon angedeutet - ein Meister der Komposition. Er reduziert die Szene auf ein Mindestmaß an Figuren und Beiwerk, um das Wesentliche mit letzter Klarheit sprechen zu lassen, er arbeitet wie ein großer Regisseur mit einfachsten Gegenüberstellungen und großen Kontrasten, aber er erschöpft den biblischen Bericht, und es entgeht ihm keine seiner Feinheiten. Aus der Botschaft an die drei Hirten macht er einen Dialog, indem er einen von ihnen groß heraushebt, an den sich der Engel nun ausschließlich wendet, und erreicht damit eine ungeweine Konzentration der Handlung. Die Gestalt dieses Hirten nimmt die Bewegung des Engels auf und stützt sie zum Rahmen hin ab. Die vier Lämmer geben einen einfachen geraden Abschluß nach unten hin, das Lamm in der Mitte des Hügels - beruhigt in der in sich zurücklaufenden Bewegung - schafft eine im Sinn des ornamentalen Gleichgewichts hier unentbehrliche helle Fläche, und das Hinaufrücken der beiden Hirten verhindert ein Abgleiten der Komposition nach rechts.

Respektvoll geneigt nahen die drei Könige dem Kinde, die Knie leicht gebeugt (Abb. 6 und 7). Die Gestalten drängen sich eng, ängstlich zusammen, ganz an den Rahmen gerückt, ein weiter Abstand trennt sie von dem Gegenstand ihrer Anbetung. In prachtvollem Gegensatz thront Maria, breit, frei, weiträumig, hoch aufgerichtet eine Göttin, die den Tribut der Sterblichen empfängt. Die Säule hinter der Gestalt erhöht noch den Eindruck des stolz Aufgerichteten. Mit unvergleichlicher Hoheit und Würde löst sich die Rechte in einer Geste des Willkommens. In majestätischer Kurve und zugleich in wundervollem Zusammenklang mit der Geste Mariä schwingt der segnende Arm des Kindes - diese Gebärde strahlt in der Tat die Kraft göttlichen Segens Das Ganze ist von einer erstaunlichen Einfachheit, aufgebaut auf wenigen klaren und großen, bis zum letzten durchgeführten Kontrasten, auch auf dem der Frontalität Mariä und der Seitenansicht der Könige sowie der ausgefüllten und der leeren Fläche. Die Handlung drückt sich in wenigen, aber mächtigen, auf ein Höchstmaß an Ausdruck und Bedeutung gesteigerten Gebärden aus.



Die Geburt Christi wurde seit dem 4. Jahrh. dargestellt: Maria und Joseph sitzen neben der Krippe, in der das Kind liegt und hinter der Ochse und Esel erscheinen. Die Byzantinische Kunst hob seit dem 6. Jahrh. (wohl auf Grund des Protoevangeliums Jakobi) in denkwürdiger Doppelsinnigkeit das Menschliche der Geburt wie die Göttlichkeit des Geborenen stärker hervor: Maria liegt auf einem Bett oder einer Matratze in einer Höhle, der Neugeborene wird gebadet, in der Höhe erscheint ein Stern, und Engel kommen zur Anbetung. Das Abendland übernahm diesen Typus neben dem älteren. Seit dem 13. Jahrhundert wurde das Verhältnis zwischen Mutter und Kind inniger: Die Mutter wendet sich dem Kinde zu, zieht die Windel von seinem Antlitz, um sich des Anblicks zu erfreuen, nimmt das Kind von einer Amme entgegen oder hält es in den Armen. Die spätmittelalterliche Darstellungsform entstand im 14. Jahrhundert in Italien: Maria kniet vor dem meist auf dem Boden liegenden Kind anbetend nieder auch Joseph, oft stehend, betet es an. Der Schauplatz wandelte sich, Ort der Darstellung konnte der Wald werden, der Stall wurde zur romanischen Ruine: Die Hirten kommen vom Felde, die Engel kreisen im Jubelreigen (Botticelli), das Licht bricht auf (Francke, Geertgen, Altendorfer, Correggio). Inbild aller Geheimnisse der Gottesgeburt wurde aber der Isenheimer Altar von GRÜNEWALD. Bis zu RUBENS und REMBRANDT und über sie hinaus hörte der Gegenstand nicht auf, die Künstler zu bewegen. (Der große Brockhaus)



Dirk Schümer:

"Küß die hübschen Füßchen des Kindleins Jesu, das in der Krippe liegt. Nimm ihn auf und halte ihn in deinen Armen. Betrachte sein Gesicht mit Andacht, küß ihn ehrerbietig und werde von ihm verückt." So empfehlen die "Meditationes Vitae Christi", die um 1300 ein unbekannter Franziskanermönch als Anleitung für eine Schwester aus dem Clarissenorden schrieb. Vor einer hinter Panzerglas entrückten "Kunst" müssen wir uns solch leidenschaftliche Vergegenwärtigung, solches Verlangen nach einem Begreifen des Heiligen wenigstens bewußtmachen, um ihre Wirkung zu erahnen. Einfache Nonnen mögen sich in Marias Geburtsschmerz hineingesteigert, Mönche eher mit dem nuckelnden Jesukind an der Brust identifiziert haben. Ein mächtiger Fürst wie Philipp der Gute von Burgund ließ sich von seinem Illuminator Jean le Tavernier mehrmals im Heilsgeschehen seines prächtigen Stundenbuches abkonterfeien. Das war nicht nur Hochmut; Philipp wollte seinem Heiland nahe sein. Schon damals half bei frommer Versenkung die modernste Technik: Kupferstiche, die Pilger im beliebten Schweizer Marienwallfahrtsort Einsiedeln erwerben konnten. Damit versuchte die Papstkirche kurz vor 1500, die grassierende Privatfrömmigkeit durch kommerzialisierte Devotion und ein hierarchisches Bildprogramm wieder aufzufangen. Schon im vierzehnten Jahrhundert produzierte der Siener Meister Bernardo Daddi seine kleinen Triptychen ähnlich den gleichzeitigen Pariser Elfenbeinbildchen in Werkstatttroutine en masse, um die Nachfrage nach ganz persönlicher Versenkungskunst zu stillen. Jedes neue Medium - Holzschnitt, Email, Blockdruck, Ölmalerei, Kaltnadelradierung - wurde für dieses Theater der Frömmigkeit

ausgeschöpft.

... es wird gezeigt, was Kunst vermag: Den Zufall der Existenz wegerzählen. Die Privatfrömmigkeit nach 1300 wurde zum Laboratorium der abendländischen Mentalität und Kunst. Sie schnitt die komplexe Heilsgeschichte der Buchreligion auf den Einzelnen zu und stand so am Beginn unseres Individualismus. Indem Gott Mitmensch wurde, kam es zur Dialektik der Frömmigkeit: Je tiefer der Einzelne mit seiner Wirklichkeit ins Bild vordrang, desto lebensnäher wurde die christliche Kunst. Die Ausstellung schließt mit einer Madonna von Andrea Mantegna (aus Berlin). Sie zeigt ein Mädchen aus Padua mit einem schlafenden Wickelkind in perspektivischer Nahsicht. Kein Altarflügel schützt sie mehr vor der Welt. Von nun an wird die Kunst abbildlich und schließlich autonom.

Was sie dabei verliert, zeigt uns der Vergleich mit den heillosen Versuchen der Moderne, Kunst wieder "multimedial", "interaktiv", "kommunikativ" und "ganzheitlich" zu machen. Die Beter des späten Mittelalters, die ihren Heiland im Futteral mit sich herumtrugen, sein Bild aufklappten, sich davor niederknieten und in das Erhabene versenkten, wußten nicht viel über Kunst. Sie waren schon woanders.

FAZ vom 12. 12. 1994, S. 29

Bilder:

Meister Francke (tätig um 1414), Readers Digest Buch: Große Maler. Berühmte Bilder, Stuttgart o. J.

Rembrandt: Die Heilige Familie (1645), Eremitage Leningrad)

Georg Friedrich Händel: Messias (1742)

13 Pifa
Larghetto e mezzo piano

Fe. Vi. Vla.
Cont. Comb.

5 9 13 17 21 25 29

14 Recitativo
Soprano

Es wa-ren Hir-ten bei-tam-men auf dem Felde, die hü-ten ih-re Herden des Nachts.
There were shepherds a-bid-ing in the field, keep-ing watch over their flock by night.

Cont. Comb.

Accompagnato
Andante

Und sie-he, der En-gel des Herrn trat zu ih-nen,
And lo, the an-gel of the Lord came up-on them

und die Klar-heit des Herrn um-leuchte-te sie; und sie fürchteten sich sehr.
and the glo-ry of the Lord shone round-a-bout them, and they were sore a-fraid.

Vi. Vla.
Cont. Comb.

12 Recitativo

Und der En-gel sprach zu ih-nen: Fürch-tet euch nicht! Ich bringe fro-he
And the an-gel said un-to them: Fear not, for be-hold, I bring you good

Cont. Org.

16 Kunde von dem Heil, das da ward al-len Völ-tern. Denn euch ist heut in Da-vids
ti-ning of great joy, which shall be to all peo-ple. For un-to you is born this

18 Stadt der Hei-land ge-bo-ren, der Hei-land, wel-cher ist Chri-stus der Herr.
day, in the ci-tiy of Da-vid, a Sa-vious; which is Chri-st the Lord.

21 Accompagnato
Allegro

Und end

Vi. Vla.
Cont. Comb.

22 al-so bald war da bei dem En-gel die Men-ge der
and den-ly there was with the an-gel a mul-ti-tude

23 him-m-li-schen Heerscha-ren, die lob-ten Gott, und spra-chen: sei
of the hea-ven-ly host, praise-ing God, and say-ing:

15 Chorus
Allegro

Sopr. Eh-re sei Gott, Eh-re sei Gott in der Hö-
Alto Glo-ry to God, glo-ry to God in the High-
Ten. Eh-re sei Gott, Eh-re sei Gott in der Hö-
Basso Eh-re sei Gott, Eh-re sei Gott in der Hö-
Glo-ry to God, glo-ry to God in the High-

Allegro

Ch. Fr. Th.
Vi. Vla.
Cont. Comb. Org.

he, sei, und Fried auf Er-den,
and peace on earth,
Und Fried auf Er-den,
And peace on earth,

Eh-re sei Gott, Eh-re sei Gott,
glo-ry to God, glo-ry to God,
Eh-re sei Gott, Eh-re sei Gott,
glo-ry to God, glo-ry to God,
Eh-re sei Gott, Eh-re sei Gott,
glo-ry to God, glo-ry to God,

Cont. Org.

12 Eh - re sei Gott in der Hö - he, - he, - he, und Fried auf
 glo - ry to God in the high - est, and peace on
 Er - don, and al - len Men - schen
 earth, good - will to - wards men,
 Er - don, and al - len Men - schen Heil,
 earth, good - will to - wards men,
 und al - len Menschen Heil, al - len Heil,
 good - will to - wards men, towards men,
 Heil, al - len Heil, und al - len Men - schen Heil,
 men, towards men, good - will to - wards men, good - will
 al - len Heil, und al - len Men - schen Heil, al -
 to - wards men, good - will to - wards men, good - will
 und al - len Men - schen Heil, al - len Men - schen Heil,
 good - will to - wards men, good - will to - wards men!

14 Heil, Heil, Heil, Heil, Heil, Heil,
 good - will, good - will, good - will, good - will,
 Heil, al - len Heil, Heil, Heil, Heil, Heil, Heil,
 men, to - wards men, towards men, towards men, towards men,
 Heil, Heil, Heil, Heil, Heil, Heil, Heil, Heil,
 good - will, good - will, good - will, good - will,
 und al - len Men - schen Heil, al - len Men - schen Heil,
 good - will to - wards men, good - will to - wards men!
 und al - len Heil, und al - len Men - schen Heil!
 good - will to - wards men, good - will to - wards men!
 und al - len Heil, und al - len Men - schen Heil!
 good - will to - wards men, good - will to - wards men!
 und al - len Menschen Heil, al - len Men - schen Heil!
 good - will to - wards men, good - will to - wards men!

16 Er - re sei Gott in der Hö - he, - he, - he, und Fried auf
 glo - ry to God in the high - est, and peace on
 Er - don, and al - len Men - schen
 earth, good - will to - wards men,
 Er - don, and al - len Men - schen Heil,
 earth, good - will to - wards men,
 und al - len Menschen Heil, al - len Heil,
 good - will to - wards men, towards men,
 Heil, al - len Heil, und al - len Men - schen Heil,
 men, towards men, good - will to - wards men, good - will
 al - len Heil, und al - len Men - schen Heil, al -
 to - wards men, good - will to - wards men, good - will
 und al - len Men - schen Heil, al - len Men - schen Heil,
 good - will to - wards men, good - will to - wards men!

13 Pifa
 14 Recitativo
 There where shepherds abiding in the field, keeping watch over
 their flock by night.
 Accompanato
 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.
 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.
 Accompanato
 And suddenly there was with the angel a multitude of the
 heav'nly host, praising God, and saying:
 15 Chorus
 Glory to God in the highest, and peace on earth, goodwill
 towards men.

10 Aria

Allegro

V. anis
Cont. Org.

Erwach, er-wach, er-wach, froh-lo-cke, re-joice, re-joice, greatly,

froh-lo-cke, re-joice,

Erwach, er-wach, er-wach, froh-lo-cke, re-joice, re-joice, greatly,

o Tocht-ter von Zi-on, O daugh-ter of Zi-on,

o Tocht-ter von Zi-on, er-wach, re-joice, froh-lo-cke, re-joice,

auf, du Tocht-ter von Je-ru-sa-lem, O daugh-ter of Je-ru-sa-lem, blick be-

auf dich, sie kommt zu dir, blick auf dein König-reich, sie kommt zu dir, blick auf dein König-reich,

kommt zu dir, er kommt zu dir, sie kommt zu dir, er kommt zu dir,

Er ist der rech-te, Er ist der rech-te, Er ist der rech-te,

und bringet Heil, er bringet Heil, er bringet Heil, er bringet Heil,

Heil, er bringet Heil, er bringet Heil, er bringet Heil, er bringet Heil,

Heil, er bringet Heil, er bringet Heil, er bringet Heil, er bringet Heil,

Johann Sebastian Bach: Rezitativ (Nr. 3) aus der Kantate "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (Weimar 1714)

Violino I II

Viola I II

Alto

Continuo e Fagotto

Wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, in das Reich Got - tes ein - ge - hen.

Viol. I

Singstimme

V II Va I II
horizontale Dichte

Baß

Der Figur-Begriff

Der barocke Begriff Figur bedeutet (1.) Gestalt, in der Musik also eine Tongestalt, eine Musizierformel. (2.) Abbild. Die rein musikalische Figur verweist also evtl. noch auf etwas anderes, hat Zeichencharakter. Der Bezug zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten ist dabei nicht, wie in der Wortsprache häufig, einfach gesetzt, sondern beruht auf einer Analogie, einer partiellen Übereinstimmung zwischen beiden.

Eggebrecht, Hans Heinrich:

"In seinem Referat zu J. S. Bachs Ostinato-Technik stellt Willibald Gurlitt fest, daß der chromatische Quartgang für Bach eine >theologisch redende Figur< sei: ein Sinnbild >der Theologie des Kreuzes als des Inbegriffs des christlichen Glaubens, ein Symbol des Christus crucifixus, der Passion Christi, damit ineins des Lebens des Christenmenschen unter dem Kreuz<. - Damit ist der chromatische Quartgang als Figura erkannt in der zweifachen Bedeutung dieses Wortes: >Gestalt< und >Abbild< - eine Tongestalt, die etwas abbildet -, Strukturgebilde, musikalisch sinnvoll in sich und im Zusammenhang der Komposition und zugleich Hinweis auf ein anderes noch - Tonfigur, die in der Weise redet, daß sie ein Gegenständliches oder Begriffliches zum Ausdruck bringt...

Der chromatische Gang hat demnach... zwei Hauptbedeutungen: Sünde (abwärts) - Verlangen (aufwärts). Doch die zweite Bedeutung weist unmittelbar auf die erste zurück, so daß beide Begriffe nahezu füreinander stehen...

Dieses mehrfach mögliche Bedeuten einer Gestalt gilt für das gesamte Figur-Denken der älteren Zeit: Die Gestalt wird als Abbild gedeutet. Ebenso aber gilt, daß dieses Bedeuten sich wissenschaftlich versteht. Es findet statt in der Weise des Entdeckens. Es ist ein Ausfindigmachen und Aufdecken partieller Übereinstimmungen zwischen zwei Dingen, ein Entdecken von Beziehungen zwischen ihnen auf Grund übereinstimmender Merkmale...

(J. KUHNNAU zu den Texten zur Leipziger Kirchen-Music 1709 bis 1710... z. B.:) >Gehe ich weiter auf das Wort reschaim impiorum, motorum, inqietorum, seditiosorum, injustorum, etc. 'der Gottlosen' (Ps. 1,1), so sollte es in einer harten Dissonanz vor die Ohren kommen. Denn weil der Gottlose wie ein ungestüm Meer ist, da seine Affecten von Frieden oder einer guten Harmonie nichts wissen, sondern kontinuierlich mit einander zu Felde liegen, will sich auch dessen Name zur angenehmen Harmonie nicht reimen<... (S. 64) >Ich höre schon etliche sagen: Das sind Speculationes, deren der wenigste Teil von denen Auditoribus (Hörern) kann gewahr werden. Ich gestehe dieses auch: Doch geben curieuse (kluge) Köpfe schon auf dergleichen Dinge mit Achtung>. Und er nennt dann zusammenfassend die doppelte Rechtfertigung jenes Verfahrens: die Anregung zur Inventio (Erfindung) und Varietas (Variation) und zugleich die Explicatio textus (Ausdeutung des Textes), die den Komponisten zu einem >Prediger Göttlichen Worts< erhebt...

Wie die gesamte Figurenlehre der Musica poetica eine Spezies (pars specialis) der Kontrapunktlehre bleibt und zumal die Dissonanz-Figuren vom Grunde des überlieferten Kontrapunkts her definiert werden, so auch die Chromatik als Figur. Bernhard zählt die chromatischen Gänge zu den >unnatürlichen Gängen<, vor denen man >sich hüten soll<; gleichwohl sind sie ... als Licentiae (Freiheiten) zugelassen... Die Bezeichnung >chromatische Art Sätze< wird abgelehnt. Denn es handelt sich nicht um chroma, color, Farbe, Zierde, Würze der Tonfolgen, sondern um das Verlassen der natürlichen diatonischen und modalen Tonordnung...

Zwischen der Tongestalt >falsche relationes einer Stimme gegen sich selbst< (Querstand) und dem Textverstand >Sünde< besteht eine Beziehung zufolge partieller Übereinstimmung, nämlich auf Grund der übereinstimmenden wesentlichen Merkmale: >unnatürlich<, >in nicht-harmonischer Relation<, >außerhalb der Ordnung<, >wovor man sich hüten soll<. Der Name Passus duriusculus (harter Gang) >begreift< dieses wesentliche musikalische und kompositorische Merkmal der Figur, somit auch ihre abbildende Kraft...

Die Chromatik als Figur hat auch den Namen pathopoeia (Burmeister 1599; 1606). Dieser Name begreift das Einfügen von Semitonia (Halbtonschritten), >quae nec ad Modum carminis, nec ad Genus pertinent< (die weder zum Modus noch zur Art des Liedes passen) von deren >affektiver< Wirkung her: >Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos.< (Die Pathopoeia ist eine Figur zum Schaffen von Affekten)...

Pathopoeia begreift somit die Chromatik in einem moderneren Sinne: Ihr wesentliches Merkmal ist nicht das >unharmonische<, sondern das >Schärfungs- und Spannungs<-Verhältnis der gegeneinander gemessenen Töne und Intervallkomplexe (Akkorde). Von daher >kreiert< sie die Affekte. So modern wie diese Auffassung der Chromatik als musikalischer Gestalt ist ihre nichtbegriffliche, den weiten Rahmen der >Affekte überhaupt< umspannende und in diesem Sinne >unbestimmte< Bedeutung. Sie weist nicht auf den sensum (Sinn), sondern auf die affectus verborum (>dictiones affectuum<); ihre Aufgabe ist nicht das docere, das Belehren, das Zeigen auf den Sinn, sondern das movere (>... ita ornat, ut ... moveat<)...

Die Figuren als Abbilder haben eine zweifach geartete Wirklichkeit: die Wirklichkeit der Nachahmung des rhetorischen, wirkungs- und sinnvollen Sprechens (dessen Detail ja ebenfalls als Figuren gestalthaft erfaßt wurden) und die Wirklichkeit der partiellen Übereinstimmung zwischen musikalischer Gestalt einerseits, Gegenstand oder Begriff andererseits, auf Grund übereinstimmender wesentlicher Merkmale...

... die Komposition selbst (ist) ein Gefüge aus Abgegrenztem, eine structura, >Zusammenfügung, Ordnung, Bau<, aus Gestalten (Strukturgebilden und -gedanken), von denen jede einzelne ausdrucksvoll über sich hinauszuweisen vermag (z. B. auf den Verstand eines Textwortes) und dabei zugleich Teil ... im Gefüge der Komposition, die selber als Ganzes über sich hinausweist in der Bestimmung: >die Gemüther und das Gehör der Menschen durch wolklingende Harmony vnd Concent (Gesang) als einer Figur der einsten, den Christgläubigen Kindern Gottes im ewigen Leben folgenden Himmlischen und immerwährenden Music frewdig, auch frölich zu machen<, wie es Johann Andreas Herbst in seiner Musica poetica beim Namen nannte."

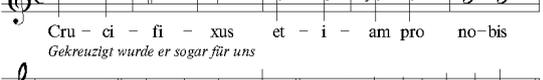
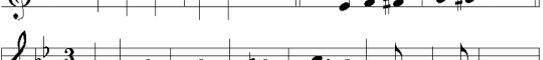
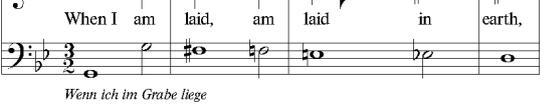
Zum Figur-Begriff der Musica poetica, AfMw 1959, S. 57ff.

2.6.1 Lamentofigur

Die Lamentofigur geht zurück auf eine Baßformel mit fallendem Tetrachord, wie sie heute noch im Flamenco gebräuchlich ist und wie sie früher in vielen Passacaglia- bzw. Chaconnekompositionen auftrat

Eine Analogie zum (späteren) Bedeutungsinhalt 'Klage' liegt schon in der Abwärtsbewegung: Wer klagt, läßt die Stimme sinken, läßt den Kopf hängen usw. In ihrer Bedeutung besonders gut wahrgenommen werden Figuren aber erst, wenn sie ungewöhnlich sind, aus dem Kontext herausstechen. Figuren sind 'licentiae' (Freiheiten), vom Normalen abweichende Formulierungen. Erst durch die Chromatisierung (den 'passus duriuculus') wird die Lamentofigur charakteristisch und bekommt eine relativ fest umrissene Bedeutung.

→ Wir interpretieren den Eggebrechttext von S. 68 anhand der folgenden Beispiele:

Lamentofigur	
	Flamencoformel
	Anonymus (ca. 1620): Aria - Ostinatobaß - (Handschrift aus Neapel)
	Johann Pachelbel 1653-1706): Ciaconia f-Moll (für Orgel)
 <p>et a lin - gua do - lo - sa und von falscher Zunge</p>	Hans Leo Haßler: Ad Dominum cum tribularer, T. 49. Aus: Sacri Conventus, 1601
 <p>ge - stor - ben mir zu gu - te</p>	Samuel Scheidt: Die mit Tränen säen, SWV 378 (1648), Baßeinsatz
 <p>Cru - ci - fi - xus et - i - am pro no - bis Gekreuzigt wurde er sogar für uns</p>	Claudio Monteverdi: Crucifixus a 4 voce, Venedig 1640. Aus: Selva morale e spirituale
	Christoph Bernhard: Tractatus compositionis (ca. 1660), Cap. 29: "Passus Duriusculus"
 <p>When I am laid, am laid in earth, Wenn ich im Grabe liege</p>	Henry Purcell: Dido and Aeneas, Nr. 36 (1691) - Passacagliaform
 <p>Pian - go, ge - mo, so - spi - ro e pe - no Ich weine, stöhne, seufze und habe Schmerz</p>	Antonio Vivaldi: Kantate "Piango, gemo..." , ca 1710 - Passacagliaform -
 <p>Wei - nen Kla - gen Sor - gen Za -</p>	Johann Sebastian Bach: Kantate 12, II (1714) - Passacagliaform

J. S. Bach: Kantate 12, 1714

2. Coro

Lente

Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Fagotto
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Continuo

43 27 29 7

7 9 11

31 33 35

13 15 17

37 39 41

19 21 23

42 44 46

48 49 Un poco Allegro 51

VI.
Via.
Fg.
S.
A.
T.
B.
Cont.

die das Zei - chen Je - su tra - -
die das Zei - chen Je - su
die das Zei - chen Je - su
die das Zei - chen Je - su

75 77 79

tra - -
tra - -
tra - -

53 55 57

S.
A.
T.
B.
Cont.

gen, die das Zei - chen
tra -
tra -
tra -

81 83 Andante 85

S.
A.
T.
B.
Cont.

- gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das
- gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen
- gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je -
- gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su,

58 60 62

S.
A.
T.
B.
Cont.

Je - su tra -
gen, die das Zei - chen Je - su tra -
gen, die das Zei - chen Je - su tra -
gen, die das Zei - chen Je - su tra -

87 89 91

S.
A.
T.
B.
Cont.

Zei - chen Je - su tra - gen.
Je - su, die das Zei - chen, das Zei - chen Je - su tra - gen.
su, die das Zei - chen Je - su, das Zei - chen Je - su tra - gen.
die das Zei - chen Je - su tra - gen.

Da Capo (Pkt. 5)

3. Recitativo

64 66 68

S.
A.
T.
B.
Cont.

gen, die das Zei - chen Je - su
gen, die das Zei - chen Je - su
gen, die das Zei - chen Je - su

Violino I II
Viola
Alto
Continuo e Fagotto

Wir müssen durch viel Trüb - sal, durch viel Trüb - sal, wir müssen durch viel

69 71 73

S.
A.
T.
B.
Cont.

gen, das Zei - chen Je - su tra - gen, die das Zei - chen Je - su
tra - gen, die das Zei - chen Je - su
tra - gen, die das Zei - chen Je - su
gen, die das Zei - chen Je - su tra -

4 6

Trüb - sal, durch viel Trüb - sal in das Reich Got - tes ein - ge - hen.

Palestrina: Missa Papae Marcelli (1562/63)

Quatuor vocibus.

Sopran
Alt.
Tenor 1.
Baß 1.
Klavierauszug

S. Et prop-ter nostram sa-lu-tem, de-
A. Et prop-ter nostram sa-lu-tem de-scen-dit de coe-
T. nes, et prop-ter nostram sa-lu-tem, de-
B. nes, de-scen-dit de coe-
nes, et prop-ter nostram sa-lu-tem, de-
nes, de-scen-dit de coe-

10
S. to pas-sus, et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-
A. to pas-sus, et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-
T. o Pi-la-to pas-sus, et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-
B. pas-sus, et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit,

10
S. a-di-e. Et a-scen-dit in coe-
A. a-di-e. Et a-scen-dit in coe-
T. a-di-e, se-cun-dum Scri-ptu-ras. Et a-scen-dit in coe-
B. se-cun-dum Scri-ptu-ras. Et a-scen-dit in coe-

20
S. lum: se-det ad dex-teram Pa-tris. Et i-te-rum ven-tu-rus
A. lum: se-det ad dex-teram Pa-tris. Et i-te-rum ven-tu-rus
T. lum: se-det ad dex-teram Pa-tris. Et i-te-rum ven-tu-rus
B. lum: Et i-te-rum ven-tu-rus

20
S. Cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os:
A. est cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os: cu-jus re-gni non e-rit
T. est vi-vos et mor-tu-os: cu-jus re-gni non e-rit.
B. est ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os: cu-jus re-gni non e-rit

30
S. cu-jus re-gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi-nis.
A. fi-nis, cu-jus re-gni non e-rit fi-nis, non e-rit fi-nis.
T. fi-nis, cu-jus re-gni non e-rit fi-nis.
B. fi-nis, cu-jus re-gni non e-rit fi-nis.

50
S. scen-dit de coe-lis. Et in-car-na-tus
A. lis, de-scen-dit. Et in-car-na-tus
T. de-scen-dit de coe-lis. Et in-car-na-tus
B. lis, de-scen-dit de coe-lis. Et in-car-na-tus
lis. Et in-car-na-tus

50
S. est de Spi-ri-tu san-cto, ex Ma-ri-a vir-gi-
A. est de Spi-ri-tu san-cto, ex Ma-ri-a vir-gi-
T. est de Spi-ri-tu san-cto, ex Ma-ri-a vir-gi-
B. est de Spi-ri-tu san-cto, ex Ma-ri-a vir-gi-

60
S. ne: Et ho-mo fa-ctus est.
A. ne: Et ho-mo fa-ctus est.
T. ne: Et ho-mo fa-ctus est.
B. ne: Et ho-mo fa-ctus est.

60
S. ne: Et ho-mo fa-ctus est.
A. ne: Et ho-mo fa-ctus est.
T. ne: Et ho-mo fa-ctus est.
B. ne: Et ho-mo fa-ctus est.

Strawinsky: Messe (1948) 30

D. *—dit de coe-lis, Et in—car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma—ri-a*

A. *—dit de coe-lis, Et in—car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma—ri-a*

T. *—dit de coe-lis, Et in—car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma—ri-a*

B. *—dit de coe-lis, Et in—car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma—ri-a*

Ob. I, II

C. I.

I. II

Trb. I

III

D. *Vir-gi—ne: Et ho—mo..... fao—tus..... est.....*

A. *Vir-gi—ne: Et ho—mo..... fao—tus..... est.....*

T. *Vir-gi—ne: Et ho—mo..... fao—tus..... est.....*

B. *Vir-gi—ne: Et ho—mo..... fao—tus..... est.....*

Ob. I, II

C. I.

Fag. I, II

Tr. I in Sib

I

Trb. I

II

Trb. I

III

32

Cru-ci—fi—xus e—ti—am pro..... no—bis: aub

Cru-ci—fi—xus e—ti—am pro..... no—bis: aub

Ob. I, II

C. I.

I. II

33

Pon-ti—o Fi—la-to pas—sus et se—pul—tus est. Et re—sur—re—xit

Pon-ti—o Fi—la-to pas—sus et se—pul—tus est. Et re—sur—re—xit

Ob. I, II

C. I.

Fag. I, II

Tr. I in Sib

I

Trb. I

II

Trb. I

III

Machaut, Messe

Et in—car—na—tus est de Spi—ri—tu San—cto

ex Ma—ri—ri—a Vir—gi—ne: et ho—mo—fac—tus est.

W. A. Mozart: Missa c-Moll KV 427 (1782/83)
Et incarnatus est

[Andante] 120

Flauto Solo

Oboe Solo

Fagotto Solo

Violino I *[sotto voce]*

Violino II *[sotto voce]*

Viola *[sotto voce]*

Soprano Solo

Organo Violoncello e Contrabasso *[sotto voce]*

[5*] 6 9 10 9 10 9 10 - 10
3 - 3 7 5 3 7 5 13 7 5

180

Fl.

Ob.

Fg.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Org. Vic. e Cb.

9 11 11 11
5 3 4 4
5 5

180

Fl.

Ob.

Fg.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Org. Vic. e Cb. *Tasto Solo*

Fl.

Ob.

Fg.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Org. Vic. e Cb. *Tasto Solo*

185

Fl.

Ob.

Fg.

Vi. I *[mf]*

Vi. II *[mf]*

Vla. *[mf]*

Sopr. Solo

Org. Vic. e Cb. *[mf]*

Et in-car-na-tus est do Spi-ri-tu San-

5 6 6 5 6 7 5 7

182

Fl.

Ob.

Fg.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Sopr. Solo

Org. Vic. e Cb. *Tasto Solo*

cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et ho-mo fa-tus

5 6 8 7 5

[tr] 185

Fl.

Ob.

Fg.

Vi. I

Vi. II

Vla.

Sopr. Solo

Org. Vic. e Cb.

est, et ho-mo fa-

5 6 4 3 6 4 3 5

Herman Abert:

Einen Fortschritt nach der Seite der Verinnerlichung bedeutet der Satz (= das Credo) nicht. Auch das *Et incarnatus est*, eine Sopranarie im Sicilianorhythmus, von Streichern und Solobläsern begleitet, greift wieder auf die früheren Krippenszenen zurück. Es hat am Anfang Züge von echt Mozartscher Anmut und Süßigkeit, verfällt aber dann mit seinem Koloraturenbehang und seiner Kadenz, an denen sich auch die Bläser konzertierend beteiligen, in das schlimmste Neapolitanertum. Ob Mozart, hätte er die Messe vollendet, diesen Satz beibehalten hätte?

W. A. Mozart, Leipzig 6/1624, Bd. II, S. 150

Jean-Yves Bras, Übersetzung Heidi Fritz:

In einem Brief an seinen Vater vom 4. Januar 1783 erwähnt Mozart das Gelöbnis, das er "ganz vür sich in seinem Herzen" getan hat, als Danksagung für die Genesung seiner Verlobten Constanze Weber ein Werk zu komponieren. Er schreibt, daß das Werk, das sehr gut zu werden verspreche, bereits zur Hälfte fertig sei. Nach dem unvollständigen Manuskript der Nationalbibliothek Berlin zu urteilen, mußte Mozart im Mai die Arbeit an dem geplanten Werk unterbrechen, denn vollendet finden sich dort nur das Kyrie, das Gloria, das Sanctus und das Benedictus, das Credo hingegen ist nur bis zum "Et incarnatus est" fertiggestellt, und zwar ohne die Streicherstimmen, das Agnus Dei fehlt ganz. Dennoch sollte Mozart sein Versprechen einlösen: am 26. Oktober 1783 dirigierte er in der Benediktinerabtei St. Peter in Salzburg seine Messe, wobei er die fehlenden Meßteile wohl aus älteren Kompositionen ergänzte. Seine Frau Constanze sang eine der beiden Sopranpartien.

Es ist nicht bekannt, weshalb die Messe nicht vollendet wurde, man kann aber folgende Vermutungen darüber anstellen: am 26. Oktober wurde in St. Peter das Fest des Heiligen Amandus gefeiert, des zweiten Schutzpatrons der Abtei, der zugleich als Schutzheiliger der Jungvermählten galt! Nun war dies, wie H.C. Robbins Landon ausführt, ein Heiligenfest, das besonders feierlich begangen wurde, wobei eine der Besonderheiten darin bestand, daß das gesamte Credo wegfiel. Mozart muß das gewußt haben und hielt es deshalb vielleicht nicht für notwendig, sein Credo fertigzuschreiben. Aus den über die Erstaufführung vorhandenen Quellen geht hervor, daß die Messe tatsächlich nur das Kyrie, das Gloria, das Sanctus und das Benedictus umfaßte. Hätte die Komposition auch noch die fehlenden Meßteile entbalten, so hätte die Aufführungsdauer mit Sicherheit den gottesdienstlichen Rahmen gesprengt... Der innigere Charakter des *Et incarnatus est* vollzieht das Geheimnis der Geburt Christi nach, und die durchgehend beibehaltene Instrumentierung mit Flöte, Oboe und Fagott zur Begleitung der Singstimme malt sozusagen die Hirtenzene an der Krippe. Wir sind hier zum innersten Kern des Werkes gelangt, aber dringen wir nicht auch ein in die tiefsten Geheimnisse des Glaubens? Mozart will für Constanze die ergreifendste Arie über die Mutterschaft schreiben. Der Mozartbiograph G. K. Nissen (Leipzig, 1828) vertritt die Auffassung, die Messe sei anlässlich der Geburt des ersten Kindes der jungen Eheleute und aus Freude darüber entstanden. Dies erklärt die Hingabe, mit der der Komponist hier eines der bewegendsten Werke seines gesamten Kirchenmusikschaffens geschrieben hat und das Schönste, was er je für seine Frau als Sängerin komponiert hat.

Booklet zur CD „Mozart: Messe en ut mineur“, Philippe Herreweghe, harmonia mundi France 901393, 1992

Karl Gustav Fellerer:

"So sehr selbst eine Reihe aufklärerischer Theologen...im Banne einer anthropozentrischen Auffassung einer unterhaltenden Kirchenmusik den Sinn für eine besondere liturgisch-kirchenmusikalische Bindung im 18. Jahrhundert verloren hatte, so ist dort, wo künstlerischer Ernst sich mit der Kirchenmusik auseinandersetzt, das Problem der künstlerischen Eigenständigkeit des kirchlichen Ausdrucks immer hervorgetreten ... Seinen künstlerischen Ausdruck gottesdienstlicher Musik fand er (Mozart)... in seinen eigenen Ausdrucksmitteln. Er hat sich an die kirchlichen Vorstellungen seiner Zeit gebunden gefühlt. Seine Kirchenmusik aber als ‚Bedientenmusik‘ zu bezeichnen, wie es Richard Wagner tat, widerspricht seiner Haltung. Wie Joseph Haydn tritt er in

kindlicher Unbefangenheit vor Gott... Die höchste Kunst des Menschen kann nur ein Vorklang sein des überirdischen Jubels, der durch diese porta coeli klingt und den kirchlichen ebenso wie die fürstliche Hofmusik den weltlichen Festsaal erfüllt. Das ist der Grundgedanke, der aus Haydns und Mozarts Kirchenmusik spricht, der die Steigerung der künstlerischen Mittel bedingt und ihren Ausdruck. Wie die Barock- und Rokokokirche im Gegensatz zur Kathedrales Mittelalters, dem zu Stein gewordenen Symbol des himmlischen Jerusalems, die prunkhafte Aula Dei gestellt hat, die erfüllt ist von allen Freuden, die der Mensch in seiner Sinnhaftigkeit sich vorstellt, so lebt auch die Musik der Kirche in der Erfüllung dieses Raumes mit der Freude des Klangs. Mozart war es ernst um die Gestaltung einer Klangkunst entsprechend dem Farben-, Licht- und Formenreichtum des barocken Kirchenbaus. In diese innere Einheit der Raum- und Klanggestalt wird der Mensch staunend vor der Majestas Domini in den von allen Seiten umgebenden Jubel der Gottesverehrung hineingezogen ... Es wird ein Ambiente, in dessen Mittelpunkt sich das Mysterium fern vom Menschen, aber ihn in seiner Empfindsamkeit erregend und erfassend, vollzieht. Mozarts Kirchenmusik ist nicht Gesang der Liturgie, sondern Gesang zur Liturgie, die in der dem Menschen eigenen Sprache der Empfindsamkeit ihn zum Erleben des Mysteriums bereit zu machensucht."

Die Kirchenmusik W. A. Mozarts Laaber 1985, S. 148 ff.

Joseph Haydn:

"Ich bat die Gottheit nicht wie ein verworfener Sünder in Verzweiflung, sondern ruhig, langsam. Dabei erwog ich, daß ein unendlicher Gott sich gewiß seines endlichen Geschöpfes erbarmen, dem Staube, daß er Staub ist, vergeben werde. Diese Gedanken heiterten mich auf. Ich empfand eine gewisse Freude, die so zuversichtlich ward, daß ich, wie ich die Worte der Bitte aussprechen wollte, meine Freude nicht unterdrücken konnte, sondern meinem fröhlichen Gemüte Luft machte und miserere etc. mit ‚Allegro‘ überschrieb."

Zit. nach: Hans Jaskulsky: Die lateinischen Messen Franz Schuberts, Mainz 1986, B. Schott's Söhne, S. 276.

Johann Beer:

"Was wegen der composition des Kyrie eleison zu halten. Ich bin / ohne eitlen Ruhm zu melden / öffters als einmal mit gelehrten Leuten deßwegen in discurs gerathen / und es fehlte nicht viel / so hätten sie mich auf ihre Meynung gezogen / daß man nemlich kein Kyrie eleison mit Trompeten und Paucken componiren solle. Ihre rationes waren folgende: Kyrie eleison hiesse / HErr erbarme dich unser! Dieser Text wäre textus lamentabilis, die Trompete aber ein instrumentum ad plausus & jübila accomodatatum, wie sich dann schwartzes und weisses zusammenschickte. Secundo, wer etwas bettelte / der käme in betrübter und nicht in victorioser Gestalt. Die aber / so das Kyrie mit

Trompeten machten / kämen per consequens nicht an / wie sich gebührte / verdienten also wenig Lob, im Fall auch die Trompeten gleich aussen gelassen würden / wären doch die meisten Kyrie mit so lustigen fugis, thematibus und dergleichen gesetzt / daß sie vielmehr prächtig / als demüthig / mehr fröhlich / als traurig / in summa, mehr einem Tantz / als denen Klagliedern Jeremiae ähnlich kämen...

Secundo sage ich so: Daß in sollennen Festen die Musik nichts anders sey / als was das Kleid ist an dem Communicanten. Kan darum der Communicant nicht voller Andacht seyn / ob er gleich wol geputzt aufziehet? Die Natur des Kyrie wird also darum nicht verändert / ob es gleich prächtig intonirt und aufgeführt wird. Ja, ich sage subdivisionaliter, und setze dieses ad notam hinzu / daß / wann das Kyrie mit Paucken und Trompeten musicirt wird / es nicht allein so viel heisse / als: HErr / Erbarm dich unser; sondern es hat auch die signification, als / der HErr hat sich in der Warheit gewiß und sicherlich unser erbarmet / und unser Gebet schon erhöret. Wer ist aber fröhlicher / als einer / der in seinem Herten und Gewissen der gnädigen Erhörung versichert ist? Ecce, hierinnen steckt der Zweck unserer Trompeten und Paucken / von welchem vielleicht diejenige / so sichs biß anhero mißfallen lassen / nicht genugsame Nachricht eingebracht."

Musikalische Diskurse, Nürnberg 1719, S. 157ff. Reprint Leipzig 1982

J. S. Bach: h-Moll-Messe: Et incarnatus

Violino I
Violino II
Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso
Continuo

Et in-car-na-tus
Et in-car-na-tus
Et in-car-na-tus est, in-car-na-tus
Et in-car-

ex Ma-ri-a vir-gi-ne, ex Ma-ri-a, ex Ma-ri-a vir-gi-ne,
ri-a vir-gi-ne, ex Ma-ri-a, ex Ma-ri-a vir-gi-ne,
ri-a vir-gi-ne, ex Ma-ri-a, Ma-ri-a vir-gi-ne,
ex Ma-ri-a vir-gi-ne, ex Ma-ri-a vir-gi-ne,
et ho-mo fa-ctus est, et ho-mo fa-ctus est,
et ho-mo fa-ctus est, et ho-mo fa-ctus est.

ne, ex Ma-ri-a, vir-gi-ne,
ne, ex Ma-ri-a, Ma-ri-a vir-gi-ne,
vir-gi-ne, ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et in-car-
vir-gi-ne, ex Ma-ri-a vir-gi-ne, et in-car-na-tus
vir-gi-ne, ex Ma-ri-a vir-gi-ne,
vir-gi-ne, ex Ma-ri-a vir-gi-ne,

et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto
et in-car-na-tus est, in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-
na-tus est, in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-
est, in-car-na-tus est, in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto
et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto

J. S. Bach: h-Moll-Messe, Crucifixus (1732)

5.

Flauto traverso I
Flauto traverso II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano II
Alto
Tenore
Basso
Continuo

Cru - ci -

6.

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

13.

cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, cru - ci -
fi - xus, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,
cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus e -

20.

fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti -
e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to,
no - bis, e - ti - am pro no - bis sub
- ti - am pro no - bis sub Pon - ti -

27.

o Pi - la - to, pas - sus et se - pul - tus est, pas -
sub Pon - ti - o Pi la - to, pas - sus et se - pul - tus est, pas -
Pon - ti - o Pi la - to, pas - sus, pas - sus et se - pul - tus est, pas -
o Pi - la - to, pas - sus et se - pul - tus est, pas -

34.

- sus et se - pul - tus est, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro
- sus et se - pul - tus est, cru - ci - fi -
- sus et se - pul - tus est, cru - ci -
sus et se - pul - tus est, cru -

41.

no - bis sub Pon - ti - o Pi la - to, pas -
- xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi la - to, pas - sus et se -
fi - xus e - ti - am pro no - bis, pas - sus
- ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

47.

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

Die Natur bekommt bei Haydn - nach der vorherrschenden (pantheistischen bzw. naturmystischen) Vorstellung der Zeit - eine göttliche Weihe, wie sie damals auch in dem berühmten Gellertschen Gedicht "Die Ehre Gottes aus der Natur" zum Ausdruck kommt, wo es in der 2. und 3. Strophe heißt:

*"Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn aus ihrem Zelt?
Sie kömmt und leuchtet und lacht uns von ferne
und läuft den Weg gleich als ein Held.
Vernimm's und siehe die Wunder der Werke,
Die die Natur dir aufgestellt!
Verkündigt Weisheit und Ordnung und Stärke
Dir nicht den Herrn, den Herrn der Welt?"*

Die Emphase, mit der die Entstehung des Lichts gefeiert wird, erklärt sich aus dessen metaphorischer Bedeutung für die Aufklärung. Eine neue optimistische Welt- und Menschensicht wendet sich ab von den düsteren Jammertal-Vorstellungen des Barock und vertraut darauf, die Erde mit Vernunft in ein irdisches, humanes Paradies verwandeln zu können. Diese Idee ist der zentrale Inhalt von Haydns Schöpfung. Das Werk ist damit vollkommener Ausdruck des Zeitgeistes und verdankt dieser Tatsache seine ungeheure Wirkung auf die Zeitgenossen. Es wird ein Paradies ohne Sündenfall und eine Theologie ohne Kreuzestod beschworen. (Nicht umsonst wurden damals Aufführungen der Schöpfung in Kirchen verboten.) Daß Haydn selbst sein Werk als ein religiöses verstanden wissen will, belegen eigene Aussagen:

"Seit jeher wurde die Schöpfung als das erhabenste, als das am meisten Ehrfurcht einflößende Bild für den Menschen angesehen. Dieses große Werk mit einer ihm angemessenen Musik zu begleiten, konnte sicher keine andere Folge haben, als diese heiligen Empfindungen in dem Herzen des Menschen zu erhöhen, und ihn in eine höchst empfindsame Lage für die Güte und Allmacht des Schöpfers hinstimmen. - Und diese Erregung heiliger Gefühle sollte Entweihung der Kirche sein?"

An Haydns Oratorien entzündete sich eine heftige Diskussion über Nachahmungs- und Ausdruckästhetik. Schiller schrieb in einem Brief an Körner (am 5. 1. 1801): "Am Neujahrsabend wurde die 'Schöpfung' von Haydn aufgeführt, an der ich aber wenig Freude hatte, weil sie ein charakterloses Mischmasch ist... Haydn ist ein geschickter Künstler, dem es aber an Begeisterung fehlt... Das Ganze ist kalt." Ärgernis waren für ihn und seine Zeitgenossen - und zwar spätestens seit Johann Jakob Engels Schrift "Ueber die musikalische Malerey", Berlin 1780 (vgl. Arbeitsbuch Bd. 2, S. 80), - die tonmalerischen Schilderungen. (Auch Beethoven schützt sich ja in seiner 6. Sinfonie mit dem "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" vor solchen Anwürfen.) In einer Zeit, in der man die Tonkunst als autonome, nach eigenen natürlichen Gesetzen sich entwickelnden Zusammenhang verstand, war es ein Ärgernis, wenn die Musik sich durch ein Programm oder eine Textvorlage fremdbestimmen ließ. Daß Haydn allerdings nicht nur malt, sondern die 'realistischen' Figuren als Elemente einer Empfindungssprache benutzt, wird ganz deutlich an der "Mond"-Stelle. Die Katabasis wird in T. 33 nicht (tonmalerisch folgerichtig) weitergeführt, sondern durch eine kadenzierende Baßführung abgelöst, die Ruhe und Sicherheit suggeriert. Auch die Pausenfigur bei "stille" ist nicht nur malend, sondern wird im Kontext der anderen Figuren, vor allem auch im Zusammenhang mit dem liedhaften Melisma und dem 'Kirchenstil', zu einer Wendung nach innen, zu einem Zeichen von Herzensfrieden und Naturfrömmigkeit (im Sinne eines 'andächtigen Schweigens').

The image shows a musical score for a vocal part, likely from Haydn's 'The Creation'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "schleicht der Mond die stille Nacht hindurch." The melody is written on a single staff with a treble clef. The accompaniment consists of two staves: a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The right-hand part features a melodic line with some grace notes and rests, while the left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

140

Fl.1,2 *diminuendo*

Ob.1,2 *diminuendo*

Kl.1,2 in A *(diminuendo)*

Fag.1,2 *(ppp)*

Hrn.1,2 in C *pp*

A.T. Pos. B. *pp*

Viol.1 *diminuendo* *cresc.*

Viola

Ten.S. *pp* *ne,*

Sop. *pp* *de Spi - ri-tu sanc - to,*

Alt. *pp* *de Spi - ri-tu sanc - to,*

Ten. *mf* *et*

Baß *pp* *et ho - mo - fac - tus est,*

Vc. *pp*

Kb. *pp*

Fl.1,2 *pp*

Ob.1,2 *pp*

Kl.1,2 in A *pp*

Fag.1,2 *pp*

Viol.1 *dolce*

Viola *dolce*

Ten.S. *crescendo* *div.* *ex - Ma - ri - a*

Sop. *pp* *na - tus est, car - na - tus est*

Alt. *pp* *et in - car - na - tus est de Spi - ri-tu sanc - to*

Ten. *pp* *et in - car - na - tus est de Spi - ri-tu sanc - to*

Baß

Cru.ci - fi.xus, cru.ci - fi - xus e - ti.am pro
xus e - ti.am pro no - bis, cru.ci - fi.xus e - ti.am pro
no - bis, e - ti.am pro no - bis, cru.ci - fi.xus e - ti.am pro
fixus e - ti.am pro no - bis, cru.ci - fi - xus e - ti.am pro

pul - tus est,
pul.tus est, pas - sus,
pul.tus est, pas - sus,
pul - tus est, pas
sub Pon.tio Pi.la.to pas - sus, pas

SOLO.

no - bis, pro no - bis, pas - sus,
no - bis, pro no - bis, pas
no - bis, pro no - bis, pas
no - bis, pro no - bis,

sub Pon.tio Pi.la.to pas - sus, pas
sub Pon.tio Pi.la.to pas - sus, pas
sub Pon.tio Pi.la.to pas - sus, pas
sub Pon.tio Pi.la.to pas - sus, pas

CORO.

sub Pon - tio Pi - la - to pas - sus,
pro nobis, pro no - bis, sub Pon.tio Pi - la - to pas - sus,
pro nobis, pro no - bis, sub Pon.tio Pi - la - to pas - sus,
pro nobis, pro no - bis, sub Pon.tio Pi - la - to pas - sus,

sus,
sus, pas
sus, pas
sus, pas

dim. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

dim. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*
sus et se - pul - tus est, et et se - pul - tus
sus et se - pul - tus est, et et se - pul - tus
sus et se - pul - tus est, et et se - pul - tus
sus et se - pul - tus est, et et se - pul - tus

cresc. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

dim. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

cresc. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

pas - sus.
pas - sus.
pas - sus.
sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus.

cresc. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

est, et sepultus est.
est, et sepultus est.
est, et sepultus est.
est, et sepultus est.

cresc. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

dim. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

cresc. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

poco cresc. *pp* *f* *sf* *p* *cresc.*

T. Georgiades:

"Innenwelt kann ... nicht ohne Außenwelt, Außenwelt nicht ohne Innenwelt existieren. Dies ist das wesentliche Merkmal der Wiener klassischen Musik, ein nur ihr eigenes Merkmal. Dieser Drang nach Vergegenständlichung des Ich, nach Verinnerlichung der Außenwelt prägte auch die Eigenart von Beethovens Komposition und veranlaßte die Überschrift 'Bitte um innern und äußern Frieden'.

Die Romantiker empfanden nicht so. Die wirkende Macht des Wortes wird für sie nicht unmittelbar durch die Berührung des Ich mit der Außenwelt ausgelöst. Das Wort ist für sie Ausdruck nur des Inneren. Anders gesagt: Das Wort existiert hier musikalisch nicht als Vergegenständlichung, sondern als Gefühl. Die Gefühle, die Stimmungen, die der Text auslöst, werden in Musik verwandelt. Die Sprache wird wie eine bloße Inhaltsangabe verwendet. Der Weg zur späteren Programmmusik wird freigelegt...

Ganz anders verhält sich Schubert in seinen Liedern zum Text...

Ein zweiter Faktor zur Erklärung der Messe der Romantik ist die Entstehung der neuen Gesellschaft. Früher wandte sich die Musik an die aristokratischen oder jedenfalls an auserlesene Kreise; nur von ihnen erwartete der Komponist wahrhaftes Verständnis, nur bei ihnen konnte er die nötigen Kenntnisse, die nötige Tradition voraussetzen. Der Musiker der Romantik wendet sich aber an ein neues Publikum, ein Publikum von einer bis dahin unvorstellbaren Anonymität. Der Hörer - der verantwortliche Hörer - kann sich nicht ausweisen; man weiß nicht, wer er ist, woher er kommt. Er wird jetzt Bürger genannt. Diese bürgerliche Gesellschaft füllt jetzt die Räume. Sie sucht in der Kirche Erbauung, Trost, Erlösung. So wie sie sich selbst nicht ausweisen kann, wie sie nicht weiß, woher sie kommt, so kann sie auch das Werk, das sie vernimmt, nicht aus seinem Überlieferungszusammenhang heraus verstehen. Sie kann seine Geschichtstiefe nicht erfassen, sie kann nur seine Ausstrahlung auf sich wirken lassen, als Erlebnis genießen.

Auch die Meß-Liturgie wird von der neuen Gesellschaft nicht mehr verstanden; sie ist für die Vielen etwas Stummes. Man kümmert sich kaum um das liturgische Geschehen, um das Wort. Man liest in seinem privaten Gebetbuch, das keinen unmittelbaren Bezug auf den Messentext nimmt. Die Messe ist nur Anlaß zu privater Andacht. Was einen umfängt, ist nicht mehr das erklingende Wort, auch nicht der gemeinte Sinn, sondern eine gewisse Stimmung. Innerhalb dieser Atmosphäre wird das Wort in der Musik wie ein Lallen vernommen. Nicht auf die erklingende Sprache kommt es an, sondern auf das Unbestimmbar-Musikalische, auf das Innige, das Erhebende, das Umhüllende."

Musik und Sprache, Berlin 1954, S. 121f.

Musical score for the beginning of the Requiem, measures 80-90. It shows vocal parts (M.S., T., B.) and instrumental parts (Viola, Violoncello, Contrabasso). The lyrics are: "Cum Sanctis es, qui a pius es, Cum Sanctis es, qui a pius es, Cum Sanctis es, qui a pius es, Cum Sanctis es, qui a pius es."

Musical score for the beginning of the Requiem, measures 90-100. It shows vocal parts (M.S., T., B.) and instrumental parts (Viola, Violoncello, Contrabasso). The lyrics are: "In aeternum, qui a pius es, qui a pius es, qui a pius es, qui a pius es."

Lux aeterna luceat eis, Domine,
 cum sanctis tuis in aeternum,
 quia pius es.

Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr,
 mit deinen Heiligen in Ewigkeit,
 denn du bist gut.

Requiem aeternam dona eis, Domine,
 et lux perpetua luceat eis.

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
 und ewiges Licht leuchte ihnen.

Musical score for the beginning of the Requiem, measures 100-110. It shows vocal parts (M.S., T., B.) and instrumental parts (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani). The lyrics are: "Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es."

Musical score for the beginning of the Requiem, measures 110-120. It shows vocal parts (M.S., T., B.) and instrumental parts (Viola, Violoncello, Contrabasso). The lyrics are: "Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis."

Musical score for the beginning of the Requiem, measures 120-130. It shows vocal parts (M.S., T., B.) and instrumental parts (Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso). The lyrics are: "Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis."

Musical score for the beginning of the Requiem, measures 130-140. It shows vocal parts (M.S., T., B.) and instrumental parts (Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso). The lyrics are: "Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis."

Kurt Blaukopf: Raumakustische Probleme der Musiksoziologie, Mf 3,64, S. 239ff:

Wesentlich ist nicht nur die lange Dauer des Nachhalls in der gotischen Kathedrale, sondern auch die Frequenzabhängigkeit des Nachhalls, die der Musik ganz bestimmten Klangcharakter verleiht. Im Zusammenhang mit Untersuchungen über den Einfluß der Raumakustik auf den Orgelklang kommt W. Lottemoser auf dieses Phänomen zu sprechen: *"In romanischen und gotischen Kirchen sind steinerne Böden, Decken, Wände und Säulen vorhanden, welche die Schallwellen tiefer und mittlerer Frequenzen reflektieren. Infolgedessen ist die Nachhallzeit in diesen Bereichen relativ groß und nimmt womöglich bei tiefen Frequenzen zu. Bei hohen Frequenzen über 2 kHz ist die Nachhallzeit geringer, weil hier der Schluckgrad der Wände größer wird, andererseits die Absorption der Schallwellen in der Luft mit kleiner werdender Wellenlänge zunimmt"*.

Gänzlich anders geartete akustische Charakteristik weist die Barockkirche auf. Obgleich auch in sakralen Barockbauten der Nachhall oft sehr lange ist, ergibt sich durch die zahlreichen Holzeinbauten ein anderer Frequenzgang des Nachhalls: die tieferen Frequenzen werden stärker absorbiert. Während also die Gotik ein dumpfes Klangbild aufweist, ist das der Barockkirche in der Regel heller und reicher an hohen Klanganteilen.

Die akustische Charakteristik des Raumes bestimmt die Art des Singens, Musizierens und Hörens.

.. Die lange Nachhallzeit der mittelalterlichen Kathedrale führt zu einer Klangverschmelzung. Dieser hallige Klang hat eine Verlangsamung des Tempos zwingend zur Folge, wie schon im Zusammenhang mit dem Begriff der Modulationsgeschwindigkeit erwähnt wurde. (Der Langsame, deutlich abgesetzte "Predigerton" ist, wie man weiß, auf die Halligkeit der Kirche zurückzuführen.) Damit ist eine weihevollere Würde des Klanges gewährleistet. Das Überwiegen tiefer Frequenzen macht das Klangbild dumpfer und dunkler. Die physiologisch-unmittelbare Wirkung des Nachhalls auf den Menschen wurde jüngst in Untersuchungen über die Anwendung der Musik in der Medizin dargelegt. Die bisher vorliegenden Ergebnisse werfen Licht auf die unmittelbare Kommandogewalt, welche Musik bestimmter Art über den Menschen hat. Ausgehend von dem Nachhallphänomen bei kirchlicher Orgelmusik setzte H. R. Teirich einige seiner Patienten der Einwirkung von Musik so aus, daß sie diese nicht nur hörten, sondern die Schwingungen auch fühlten. In den nachträglich mit den Patienten aufgenommenen Protokollen finden sich Formulierungen über dieses Erlebnis, die uns bemerkenswerte Hinweise geben: *"Es ist hart, wieder aufstehen zu müssen ...Das Ganze müßte viel länger dauern."* - *"Man ist bereit für etwas. Man kommt ins Beten herein, in eine andere Welt."* - *"Die Musik ist in mir. Die Arme sind wie Saiten, die angeschlagen werden."* - *"... das ist wie Klingsors Zauberbett."*

Diese therapeutischen Erfahrungen lassen erkennen, daß dem Vibrationserlebnis wesentliche Bedeutung zukommt. Da dieses Erlebnis vornehmlich auf der körperlichen Wahrnehmung tiefer Schwingungen beruht, ist in diesen medizinischen Versuchen ein Extremfall der von der gotischen Kathedrale geförderten Klangwirkung zu erkennen. Das Vibrationserlebnis der - wie die Akustiker sagen - "angehobenen tiefen Frequenzen" ist heutzutage, wenn auch in anderer Weise, in weiten Kreisen bekannt. Die Rundfunktechniker bemühen sich nach Kräften, die Wiedergabe im Lautsprecher möglichst dem Klangbild des Konzert- oder Theaterraumes ähnlich zu gestalten. Der "Musikkonsument" zieht es jedoch in der Regel vor, mit Hilfe der an jedem Wiedergabegerät befindlichen Tonblenden die hohen Frequenzanteile zu mindern und die tiefen, dumpfen Klänge anzuheben. Mit gutem Recht spricht E. Rheint in diesem Zusammenhang von "Bauchmusik", die ein Rauschgift unserer Zeit geworden sei. Dieses neuzeitliche Phänomen verdient noch in anderem Zusammenhang Beachtung. Hier sei es nur erwähnt, um die Bedeutung der Tiefenresonanz klarzustellen.

Eine solche Tiefenanhebung ist der gotischen Musik eigen. Der damit im Zusammenhang stehende Verlust an hohen Frequenzanteilen hat eine weitere, für den Musizierenden wie für den Hörenden wichtige Folge. Die hohen Frequenzen sind mit Richtwirkung ausgestattet, welche den tiefen Frequenzen fehlt. Unsere Fähigkeit, eine Schallquelle hörend zu lokalisieren, beruht auf der Wahrnehmung der "gerichteten" hohen Frequenzen. Die weitgehende Ausschaltung hoher Frequenzanteile nimmt nun dem Gläubigen in der gotischen Kathedrale die Fähigkeit, die Schallquelle zu lokalisieren. Er hat nicht das Empfinden, dem Klanggeschehen gegenüberzustehen (wie der moderne Hörer im Konzert oder auch in mancher modernen Kirche), sondern er wird vom Klang eingehüllt.

Diese klangliche Charakteristik des gotischen Kirchenraumes folgte den geistigen Intentionen der Kirche jener Zeit und fördert sie zugleich: sie gewährleistet aletisch das, was in diesem Raum beabsichtigt war - die Teilnahme der kirchlichen Liturgie an der himmlischen Liturgie, indem sie den Gläubigen physiologisch unmittelbar unterwarf, indem sie die himmlische Liturgie zu einem körperlichen Erlebnis machte und indem sie durch den Verlust des Lokalisierungsvermögens das Empfinden des "Jetzt und Hier" aufhob. Im Sinne der Soziologie formuliert: die Unterwerfung unter die Normen der Kirche wird zu einer subjektiv freiwilligen, weil die akustischen Einwirkungen mehr noch als die optischen diese Unterwerfung dem einzelnen wünschenswert und angenehm erscheinen lassen. Obgleich die Bedeutung des optischen Eindrucks der farbigen gotischen Kathedrale nicht verkannt sei, darf doch der durch die akustische Charakteristik des Bauwerks bewirkten Klangkonstellation ein bedeutender Anteil bei der Internalisierung gesellschaftlicher Normen - soweit sich diese auf die Kirche erstrecken zugebilligt werden.

Wenn neuerdings der "sinnliche" Charakter der gotischen Musik betont wird, so sollte doch der spezifische Charakter dieser Klangsinnlichkeit nicht übersehen werden. Literarische Zeugnisse, die in diesem Zusammenhang von "delectatio" melden, dürfen nicht unbesehen hingenommen werden, solange der Bedeutungswandel des Vokabulars nicht klargestellt ist. Die Normen einer Gesellschaft werden jedoch an den historischen Bruchstellen deutlich. In dieser Hinsicht ist nach wie vor die berühmte Warnung der päpstlichen Bulle von 1324/25 aufschlußreich, die sich gegen die "novellae Scholae discipuli" wendet, denen sie den Vorwurf macht: *"Currunt enim et non quiescunt, aures inebriant, et non medentur..."*

Die Warnung richtet sich zwar deutlich gegen ein neu aufkommendes Musikempfinden, das wohl auch von der Kirche mit Mühe gebanntet vitaleren "heidnischen" Volksmusik gespeist ist, doch kann dies unstreitig Neue sich in der Kirchenmusik erst restlos geltend machen, wenn die hierzu geeigneten Bauwerke geschaffen sind. Der Musik der Gotik, dem Organum der Notre-Dame-Schule etwa, mögen wohl Kräfte innewohnen, die über Material und Technik dieser Musik hinausweisen, doch gelangen diese erst dann, zur vollen Wirkung, wenn die Raumakustik sie freisetzt. Dies gilt insbesondere für die Entfaltung der Polyphonie, welche die Überwindung des klangverschmelzenden Raumes und dessen Ersetzung durch einen Raum mit akustischer Deutlichkeit zur Voraussetzung hat.

Die Akustik der gotischen Kathedrale ist möglicherweise auch geeignet, neues Licht auf den Konsonanzcharakter der Quarte im System des mittelalterlichen Organum zu werfen. Abgesehen von skalentheoretischen Erwägungen ist nämlich zu beachten, daß das Tonhöhenunterscheidungsvermögen im tiefen Klangbereich geringer ist als im mittleren und hohen. Der vornehmlich den Männerstimmen anvertraute Gesang und die durch den Hall sich ergebende Klangverwischung gerade der tiefen Frequenzen machen möglicherweise verständlich, daß das kleinere Intervall der Terz gegenüber dem größeren der Quart ins Hintertreffen geriet...

Richard Egenter:

(Kitsch und Christenleben, Ettal 1950) (S. 18f)

"Und nun erhellt, wo im kitschigen Produkt der Kitsch eigentlich wurzelt: Nicht im Gegenstand als solchem und nicht in der formalen Gestaltung als solcher, sondern in der Zwischenschicht des zur Gestaltung drängenden (bzw. beim Kitsch eben nicht in der rechten Weise drängenden) Erlebens. Der zu gestaltende Gegenstand wird hier in seinem Wesenswort von dem Künstler gar nicht vernommen und vor allem nicht innerlich beantwortet; erlebt und geformt wird nur eine Oberflächenschicht an ihm, die den Bereich des Sinnlich-Triebhaften und Sinnlich-Lustvollen im Menschen anspricht. Der Künstler hört z. B. das Wort Madonna und in seiner Vorstellung erscheint ein Frauenkopf; der in seiner Weichheit, Glätte und Regelmäßigkeit als süß erlebt wird. Dieses Erleben spiegelt dann seine formale Gestaltung wider. Letztere kann hohe künstlerische Begabung verraten oder formal ganz unzulänglich sein...

Daraus ist ersichtlich, daß die künstlerische Begabung gegenüber dem Kitsch indifferent ist: Es gibt Kitsch auf allen Ebenen der künstlerischen Gestaltungskraft... Echte Kunst und Kitsch finden sich also in allen Schichten des künstlerischen Ausdrucks, denn der Kitsch hat seine Wurzel im Erleben des Künstlers.

Freilich sichtbar wird der Kitsch erst in der formalen Gestaltung. Diese verbindet sich nur mit dem sinnlich-lustvollen Erleben, ist mir dessen Symbol. Nicht der formal dargestellte Gehalt der Mater dolorosa, die etwa als solche durch die >Schriftzeichen< des Heiligenscheines und des Schwertes in der Brust kenntlich gemacht ist, spricht uns in diesem Falle an, sondern nur der lustvoll erlebte Sinngehalt süßer Weiblichkeit steckt in der Darstellung. Das Bild bedeutet dann als Verständigungsmittel die Schmerzensmutter und setzt als Symbol das reizvoll Weibliche gegenwärtig.

(20ff)

Was wird ein Künstler tun, der es auf den Geldbeutel des kaufenden Publikums abgesehen hat und eine kitschig Darstellung der büßenden Magdalena schaffen möchte, die dann als bunter Öldruck im Schaufenster von Möbel- und Hausratgeschäften den Blick des Vorübergehenden fangen soll? Zunächst wird es in ihm selbst gar nicht zu einem tiefen, ihn bedrängenden und verpflichtenden Erleben dieser biblischen Frauengestalt kommen, der viel vergeben wurde, weil sie eine große Liebende war; er malt sich vielleicht in der Fantasie aus, was dem Publikum rasch eingehen und gefallen könnte. Und so entsteht in ihm die Vorstellung einer schönen Mädchenfigur, deren glatter Teint, deren wallendes Blondhaar, deren Körperhaltung und Bekleidung einen starken sinnhaften Liebreiz, durch eine Prise versteckter Lüsterheit gewürzt, offenbart. Wer das sieht, wird aufmerksam werden, weil sich sein Triebleben regt und er wird, auch wenn er sonst gegenüber dem Schlüpfrigen sittliche Schranken in sich aufgerichtet hat, darauf hereinfallen; denn es handelt sich ja um ein Heiligenbild.

Wie wird nun der >Künstler< im einzelnen darstellen, damit sein Bild >einschlägt<? Er wird zunächst seinen Gegenstand von all dem *ahsondern*, was den einheitlich lustvollen Sinneseindruck stören könnte. Wäre z. B. die gleiche Magdalena unter dem Kreuz kniend zu sehen, an dem der sterbende Christus in erschütternder Eindringlichkeit wiedergegeben ist, so käme es zu einem zwiespältigen Eindruck im Beschauer... Also wird Magdalena dargestellt, wie sie in der Höhle sitzt oder liegt; nur der Totenkopf wird ihr beigegeben, der als Kontrast die Üppigkeit ihres jungen, blühenden Leibes nur noch mehr hervorhebt...

(22)

Diese Isolierung raubt dem dargestellten Gegenstand die Polarität der Bestimmtheiten und Bestimmungen, in denen jedes Ding der Wirklichkeit sich befindet. Der Gegenstand wird vereinfacht, aber nicht in dem Sinn, daß dadurch das Wesentliche stärker hervorträte (gerade die Polaritäten gehören ja zum Wesen) sondern im Sinn einer Verbilligung und Einseitigkeit. Es wird nur gezeigt, was um eines bestimmten Gefühlserlebnisses willen leicht eingehen soll. So erscheint im kitschigen Vereinsstück der Lump eben nur als Lump und das engelgleiche Mädchen nur als engelhaft; das Leben aber tut uns den Gefallen solcher ungemischter Freuden nicht, sondern zeigt mehr oder minder starke Legierungen.

(761:)

Die Geschichte der christlichen Frömmigkeit zeigt, daß mit der steigenden Individualisierung des neuzeitlichen Menschen das Religiöse immer flacher wurde, weil sich sein Schwergewicht immer mehr von den Tiefen des sakramentalen Mysteriums in die Randgebiete persönlicher Empfindung, schließlich der Andächtelei verlagerte: Der Sinn für das Sakrale und das sakrale Symbol verliert sich; damit schwindet auch die Offenheit für die Tiefen der Welt und den Abgrund des göttlichen unendlichen Lebens; in der bildenden Kunst führt der Weg vom hoheitsvollen Kultraum der Romanik über den zum religiösen Individualismus einladenden gotischen Kappellenkranz bis zu den Eremitagen des Rokoko und den Lourdesgrotten des neunzehnten Jahrhunderts.

(93)

Wenn sich also ein junger Mann dem Eindruck dieser >Immaculata< (eines "verspielten spätgotischen Jungfräuleins" oder einer "frivol-eleganten Rokokodame") arglos überläßt, wird er sich nachher schwer tun, einem geliebten Mädchen mit herber, ritterlicher Zucht der Sinne und des Wünschens zu begegnen.

(99)

... Wer ein religiöses Lied >schmalzig< singt, schämt sich nicht zu zeigen, wie sehr es ihm dabei auf den Ohrenkitzel und die Lust billiger Hingerissenheit oder Wehmut ankommt. Es ist schimpflich, sich dem Sinnengenuß auszuliefern; es ist schamlos, das vor der Öffentlichkeit zu zeigen...

(118).

Kitsch verrät sich in der gedankenlosen Serienhaftigkeit bestimmter Schablonen. Mögen die Madonna von Lourdes, die kleine heilige Therese, der heilige Antonius mit dem Jesuskindlein auf dem Arm oft und oft dargestellt werden! Aber daß es fast nur einen Typ dieser heiligen Gestalten gibt, das ist betrüblich; es ist nicht nur billige Kunst im materiellen Sinn, sondern billiger Kitsch im geistigen Verstande, also genußerleichternde Vermeidung jeglicher anstrengenden Einmaligkeit...

Mozart: Requiem (1791) 6. Confutatis

Andante

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Tutti
Tutti
Tutti

Con . fu . ta . tis ma . le . di . etis,
Con . fu . ta . tis ma . le . di . etis,
Con . fu . ta . tis ma . le . di . etis,

Andante Tromboni

Piano

3

di . etis, flam . mis a . cri . bus ad . di . etis, ma . le .

flam . mis a . cri . bus ad . di . etis, ma . le .

5

Tutti *Alto voce*
Tutti *Vo . affo . rore*
Tutti *Vo . ca . ca .*

di . etis, flam . mis a . cri . bus ad . di . etis,
di . etis, flam . mis a . cri . bus ad . di . etis,
di . etis, flam . mis a . cri . bus ad . di . etis,

Corni di Bassetto *A*

8

vo . ca . ma, di . etis!
vo . ca . ma, di . etis!
vo . ca . ma, di . etis!

Con . fu .

Tromb.

11

Con . fu . ta . tis ma . le . di . etis, flam . mis
ta . tis ma . le . di . etis, flam . mis

13

flam . mis a . cri . bus ad . di . etis, con . fu . ta . tis ma . le .
a . cri . bus ad . di . etis, con . fu . ta . tis ma . le . di . etis, ma . le .

15

affo . rore
Vo . ca . ma, di . etis!
affo . rore
Vo . ca . ma, di . etis!

di . etis, flam . mis a . cri . bus ad . di . etis,
di . etis, flam . mis a . cri . bus ad . di . etis,

Corni di Bassetto
Viol.

19

di . etis, con . fu . ta . tis ma . le . di . etis, vo . ca . ma,
vo . ca . ma, di . etis, vo . ca . ma, di . etis, vo . ca . ma,

23

vo . ca . ma, di . etis!
me cum be . ne . di . etis!
me cum be . ne . di . etis!

Corni di B. Fag. Tromb.

26
p
 sup...plex et ac...
 O...ro
 di...nis
 cor con...tum qua...si
 cor con...tum qua...si
 cor con...tum qua...si
 cor con...tum qua...si

32
 di...nis
 ge...re
 cu...ram me...i
 fi...nis!
 fi...nis!
 fi...nis!
 fi...nis!
ad libitum

Confutatis maledictis,
 flammis acribus addictis.
 Voca me cum benedictis!

Oro supplex et acclinis,
 cor contritum quasi cinis,
 gere curam mei finis!

Abgewiesen werden die Verdammten,
 scharfen Flammen überantwortet.
 Rufe mich mit den Seligen!

Ich bitte demütig und unterwürfig,
 das Herz zerknirscht wie in Asche,
 steh mir bei an meinem Ende!

Klausur MUHO Köln WS 1996/97 4. 2. 1997

Aufgaben:

1. Analysieren Sie den Ausschnitt aus Mozarts Requiem hinsichtlich der Beziehungen zwischen musikalischer Struktur/musikalischem Ausdruck und Text.
2. Der beim "Et incarnatus" der c-Moll-Messe im Vordergrund stehende Aspekt einer subjektiven (Gefühls-)Deutung reicht zur Kennzeichnung der kirchenmusikalischen Funktion des vorliegenden Stückes und damit zur Charakterisierung des Mozartischen Kirchenstils insgesamt nicht aus. Welche Aspekte müssen ergänzt werden?
3. Skizzieren Sie kurz, wie Sie in einem Kurs der Oberstufe dieses Stück im Unterricht methodisch umsetzen würden. (Nehmen Sie dabei an, daß der vorausgegangene Unterricht in etwa dem Verlauf unseres Seminars entspricht, und zwar bis zum "Et incarnatus" von Mozart und Bach.)