

Hubert Wißkirchen

Tel. 02238/2192

e-mail: hwisskirchen@t-online.de

Cäcilienstr. 2, 50259 Pulheim-Stommeln

Im WS 2004/05 biete ich für den Studiengang Lehramt Musik folgende Veranstaltungen an:

Rituelle Musik

Aufbaukurs Musikpädagogik II (nach alter Prüfungsordnung C3 und C4)

Ort:	Raum 103
Zeit:	Montag, 11.00 - 12.30 Uhr
Beginn:	Montag, 11. Oktober
Leistung für Scheinerwerb:	Klausur

Musik ist ihrem Wesen nach transzendierend. Sie erzeugt ihr eigenes "Raum- und Zeitgefüge". Deshalb sind Musik und Religion, Musik und Ritus in allen Zeiten eine fast untrennbare Symbiose eingegangen sind. Das Thema führt zu den Grundfunktionen der Musik überhaupt und zu deren verschiedenen geschichtlichen und kulturellen Ausprägungen. Ausgehend von aktuellen, den Jugendlichen vertrauten Beispielen (Film "Sister Act", Techno u.ä.) werden zunächst durch den Vergleich mit gregorianischen und klassischen Beispielen von Kirchenmusik die ekstatischen (afro-amerikanische Kulte, Gospelformen) und die geistig-spirituellen jüdisch-abendländischen Haltungen deutlich voneinander abgegrenzt, um von dort aus zu einem genaueren und stärker differenzierenden Verständnis unterschiedlicher Formen ritueller Musik zu gelangen. Die didaktische Analyse verbindet die sachbezogene Interpretation mit unterrichtsrelevanten (wahrnehmungs- und schülerbezogenen) Aspekten und mündet in ein konkretes Durchspielen und Reflektieren unterrichtlicher Lernsituationen.

Hymn like

mf

ho - ly queen en - throned a - bove, oh Ma - ri - a. Hail

7

moth - er of mer - cy and of love, oh Ma - ri - a. Tri - umph all ye che - ru - bim, sing with us ye

14

ser - a - phim. Heav - en and earth re - sound the hymn. Sal - - ve, sal - - ve, re -

20

Moderately Fast Rock

gi - - pa. Hail ho - ly queen en - throned a - bove, oh - Ma -

26

ri - a. Hail moth - er of mer - cy and of love, oh Ma - ri - a. Tri - umph all ye

32

cher - u - bim. Sing with us ye ser - a - phim. Heav - en and earth re - sound the hymn. Sal - - ve,

38

sal - - ve, sal - - ve, re - gi - - na. Our

43

life, our sweet-ness here be-low; oh, oh, oh, Ma-ri-a, our hope in sor-row

44

oh, oh, oh,

45

and in woe; oh Ma-ri-a, Tri-umph all ye cher-u-bim. Sing with us ye

46

Ser-a-phim; Hea-ven and earth re-sound the hymn. Sal-ve, sal-ve-re-

47

gi-na. Ma-ter a-ma-ter in-te-mer-at-a.

48

sanc-tus, sanc-tus, dom-i-nus. Vir-go res-plen-den-

49

ter ad-spi-re, sanc-tus, sanc-tus, dom-i-nus, le-ga-

50

Our sal-ve re-gi-na. Sal-ve re-gi-na. wa, oh, oh,

51

na. na.

Internet (8/98)

Eine lebendige Kirche?

Das gibt's doch nur im Kino! (z.B. bei "Sister Act")

Irrtum! Lebendige Kirche, lebendiges Christentum ist näher als Sie denken!

Kirche kann Spaß machen, Gottesdienst kann ein fröhliches Fest sein, weil Jesus gesagt hat:

"Ich bin gekommen, damit ihr Leben im Überfluß habt!"

Haben Sie das gewußt?

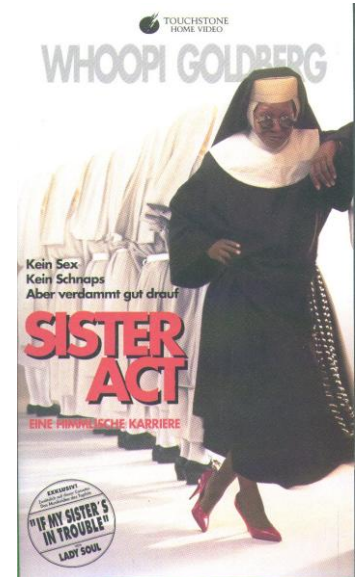
Schade, daß viele Menschen mit Kirche und Gottesdienst eher eine langweilige Angelegenheit verbinden. Das muß nicht so sein!

Eine lebendige Gemeinde?

Kirche wird da interessant, wo der Glaube an Gott einen realen Bezug zu meinem Leben bekommt. Vergebung von Schuld, inneres Heilwerden, Befreiung von Furcht und innerer Leere müssen nicht trockene, theologische Theorie bleiben.

Als freie evangelische Gemeinde bemühen wir uns, den christlichen Glauben so zu leben, daß er verstanden wird. Dazu gehört ein moderner Musikstil im Gottesdienst, ansprechende, lebensnahe Predigten, Beteiligung der ganzen Gemeinde am Gottesdienst und ganz besonders - **herzliches, verständnisvolles Zusammenleben.**

Freie Christengemeinde Bayreuth, Wittelsbacherring 6, 95444 Bayreuth, Tel.: 0921/52200
FAX: 0921/7617000



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

Über den Kirchengesang

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

Hail Holy Queen (Sister Act)

Hymn like

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

Moderately Fast Rock

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

Szene aus dem Film Sister Act:

Aufführung beim „Hochamt“, Priester spricht im pastoralen Ton, fast leere Kirche, Messdiener in den typischen Gewändern

1. Teil: voll Andacht und Gefühl, angenehme Überraschung bei den Hörern, „verkklärter“ Blick der Oberin

2. Teil: Klatschen, Körperausdruck, shouts, call & response, rhythmische patterns, Klavierbegleitung im Boogie-woogie-Stil Schnitt nach draußen, Alltagswelt, Jugendliche kommen neugierig in die Kirche, Pfarrer winkt sie freundlich herein.

Messdiener geben ihre steife Haltung auf, gehen (fußwippend und locker-lächelnd) mit.

Schluss: Beifallsklatschen

Diskussion:

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

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

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

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

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

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

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

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

VIDEO

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

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

Oppositionsbegriffe

Reinheit, „Heiligkeit“	Sinnlichkeit
Seele, Andacht	Körper
Gefühl, Innerlichkeit	Extrovertiertheit, Tanz
„edle“ (Zurück-)haltung	ekstatischer Ausdruck
Disziplin, Beherrschung, Maß	Spontaneität, Ausgelassenheit
weltabgewandt	welttoffen
Nonnentracht - Körperverhüllung	sich körperlich ausdrücken, Ekstase

Musikalische Mittel

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

Biogene Elemente der Musik

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

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

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

Kuminakult in Jamaika (ursprünglich kongolesischer Kult)



VIDEO

Kenneth Bilby:

Eine andere neoafrikanische Musiktradition Jamaikas ist der Kumina-Kult, den man vor allem im östlichen Teil der Insel findet. Im Pfarrbezirk St. Thomas vibriert vor allem in der Nacht die Luft von den unwiderstehlichen Rhythmen des Kumina. Hier bleibt die Kumina-Musik Teil des täglichen Lebens, sie ist für diesen Landstrich so charakteristisch wie die Reihen der Zuckerrohrpflanzen oder der Duft von verbrannten Palmblättern und weißem Rum. Die Marktplätze der größeren Städte werden oft von den Klängen der sie besuchenden Kumina-Bands belebt, und nächtliche Feste und Wettkämpfe der Spieler werden manchmal von säkularisierten Trommeln und Tänzen des Kumina als einer besonderen Attraktion begleitet. Aber am beeindruckendsten ist Kumina als Bestandteil von religiösen Zeremonien, in denen mit den Geistern der Vorfahren kommuniziert werden soll. In diesen Zeremonien ist die ganze Atmosphäre am dramatischsten, erreichen die Darbietungen der Tänzer und Trommler ihren künstlerischen Höhepunkt.

Während der späteren Stunden eines Kumina-Rituals wachsen die verschiedenen Elemente der Zeremonie zu einem sorgfältig orchestrierten Gemeinschaftserlebnis zusammen. Der warme Schein des Feuers und das Spiel der Schatten schaffen die Atmosphäre einer anderen Welt. Im Mittelpunkt des Geschehens sitzen die Trommler über ihre Instrumente gebeugt, in tiefer Konzentration, einander anstarrend, die Hände hektisch bewegend. Eine Frau mit würdevoller Haltung, die Kumina-»Königin«, gleitet mit einem graziösen Tanz durch den inneren Raum und treibt die anderen an. Ihr feuriger Gesang wird von einem anschwellenden Chor beantwortet. Ein sanft wogender Kreis von Tänzern, deren Gesichter von den Kerzen, die sie in den Händen halten, erleuchtet werden, dreht sich voller Übereinstimmung mit dem Rhythmus langsam um die Trommler. Eine Ziege wird gebracht, auf die Schultern eines Mannes gesetzt und im Tanz um die Menge herumgetragen. Wenn man spürt, daß der Höhepunkt gekommen ist, wird die Ziege geopfert, und mit der Achtung, die den vorigen Generationen gebührt, wird ein Opfer von ihrem Blut dargebracht. Mit erneuter Kraft feiern die Trommler, Tänzer und Sänger, bis sich schließlich das erste Licht des Tages ankündigt. Den Ahnen ist einmal mehr gezeigt worden, daß sie nicht vergessen sind.

In: Geoffrey Haydon / Dennis Marks (Hrsg.): Schwarze Rhythmen. Das Buch zur TV-Serie, S. 207 – 212

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

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

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

Amen. (Amen.)

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

It's just wonderful what the Lord has done for us.

Amen. Hallelujah.

And since he saved us

We've been adopted into the royal family.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Amen. (Amen.)

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

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

Amen. Halleluja.

Und seit er uns gerettet hat,

sind wir in seine Königsfamilie aufgenommen worden.

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

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

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

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

Ein Königskind!

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

Ein Königskind! ...

I'm a royal child! I'm a royal child! Royal child!

Royal child! Would not be a li-ar, Tell you the rea-son why,

That my Lord has called me, Wouldn't be rea-dy to die. I'm a royal child!

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

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

Kennzeichen des Gospels sind:

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

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

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

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

Arrigo Polillo:

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

Es findet keine rational-exegetische Auseinandersetzung mit dem Text statt. Die Botschaft wird ‚leibhaftig‘ und emotional erfahrbar gemacht. Das ‚Vorlesen‘ des Bibeltextes ist viel expressiver, als wir es gewohnt sind. Die Gemeinde verharrt dabei nicht ruhig. (Für Afrikaner wäre es schlicht unhöflich, ohne Reaktion still zuzuhören!) Man hört kurze spontane Einwurfe, vor allem immer wieder „Amen“. (Bei uns erscheint das Amen – als zustimmender Zuruf der Gemeinde – nur geregelt und gemeinsam.) Zunehmend treten der Text und die ihn kurz kommentierenden Äußerungen – *it's just wonderful, what the Lord has done for us* – zurück und das Ganze verdichtet sich zu dem die Botschaft zusammenfassenden Ruf *I'm a royal child*. Das Sprechen geht ins Singen über: Man hebt ab in die Beschwörung einer ‚paradiesischen‘ Situation des Erlöstseins.

Das Notenbeispiel zeigt den hohen Shout-Ton c“. Ansonsten wird der Text (wie in der Psalmodie) auf dem Ton f rezitiert, allerdings in mitreißenden Rhythmen. (In diesem schnellen rhythmischen Rezitieren auf einem Ton kann man eine Vorform des Rap sehen.) Das Ganze ist ein Refrain, der immer wiederkehrt.

Die Ekstase wird durch die Rhythmen der Instrumentalbegleitung und das Klatschen gesteigert. Geklatscht wird nicht auf den betonten Taktzeiten (beat) – 1 2 3 4 – sondern auf den unbetonten (after beat) – 1 2 3 4 –. Dadurch wird ein Ausgleich von Spannung / Entspannung (betont - unbetont) verhindert und eine dauernde Hochspannung erreicht.

VIDEO Gospelszene aus „Blues Brothers“

VIDEO The Campbell Brothers: Praise Music (Pfingstkirche, totale Trance)

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 Fußestampfen 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.)



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

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

Volker Schütz:

Traditionelle animistische Religionspraktiken (in Afrika) wurden (von den christlichen Missionaren) durch strengstes Verbot unterdrückt, traditionelle Musik und Tanz wurden als etwas Sündhaftes und Obszönes verdammt. Die Zwiesprache mit den Ahnen und ähnliche

kultische Praktiken wurden verboten. Dabei waren derartige Praktiken im Alten Testament noch gang und gäbe gewesen. Die tradierte Musik wurde ersetzt durch christliche Lieder und Instrumentalmusik aus Europa. Die Vermittlung christlicher Lieder durch die Missionare geschah in der Regel unter Rückgriff auf einfachste melodische, rhythmische und harmonische Formen, so daß das bei Afrikanern vorhandene, enorme Potential an musikbezogener Praxis und Kreativität brach liegen blieb und allmählich verkam. So sind heute in vielen christlich geprägten Regionen Schwarzafrikas die tänzerischen und musikalischen Fähigkeiten der Heranwachsenden völlig unterentwickelt.

Ganz anders noch bei animistisch geprägten Afrikanern. Sie treffen keine wichtige Entscheidung, ohne nicht die Geister um Rat, um Zustimmung gefragt zu haben, ohne sich des Wohlwollens, der Unterstützung der Geister versichert zu haben. Und dies geschieht in der Regel in Ritualen, bei denen die Musik eine ganz herausragende Rolle spielt. Denn Musik ist eine nach strengen Regeln und Vorschriften gestaltete Sprache, die, im Gegensatz zur gesprochenen Sprache, von den Geistern verstanden wird. Musik in Schwarzafrika, Oldershausen 1992, S. 20f.

Joseph Kardinal Ratzinger:

Für diese Unbeliebigkeit des Kultes gibt es im Alten Testament eine Reihe sehr eindringlicher Zeugnisse. Nirgends erscheint der Sachverhalt so dramatisch wie in der Geschichte vom goldenen Kalb (oder besser: Jungstier). Dieser vom Hohenpriester Aaron geleitete Kult sollte keineswegs einem heidnischen Götzen dienen. Die Apostasie ist subtiler. Sie geht nicht offen von Gott zum Götzen über, sondern bleibt scheinbar durchaus bei demselben Gott: Man will den Gott verherrlichen, der Israel aus Ägypten geführt hat, und glaubt, in der Gestalt des Jungstiers seine geheimnisvolle Kraft richtig abzubilden. Scheinbar ist alles in Ordnung, vermutlich auch das Ritual durchaus den Vorschriften gemäß. Und doch ist es ein Abfall von Gott zum Götzendienst. Zweierlei bewirkt diesen äußerlich zunächst kaum wahrnehmbaren Sturz. Zum einen der Verstoß gegen das Bilderverbot: Man hält es bei dem unsichtbaren, dem fernen und geheimnisvollen Gott nicht aus. Man holt ihn zu sich herab, ins Eigene, ins Anschauliche und Verständliche. So ist Kult nicht mehr ein Hinaufsteigen zu ihm, sondern ein Herunterziehen Gottes ins Eigene: Er muß da sein, wenn er gebraucht wird, und muß so sein, wie er gebraucht wird. Der Mensch gebraucht Gott und stellt sich so, auch wenn das äußerlich nicht erkennbar ist, in Wirklichkeit über ihn. Damit ist das Zweite schon angedeutet: Es ist Kult aus eigener Vollmacht. Wenn Mose zu lange wegbleibt und damit Gott selbst unzugänglich wird, dann holt man ihn eben herbei. Dieser Kult wird so zum Fest, das die Gemeinde sich selber gibt; sie bestätigt darin sich selbst. Aus Anbetung Gottes wird ein Kreisen um sich selber: Essen, Trinken, Vergnügen. Der Tanz um das goldene Kalb ist das Bild dieses sich selbst suchenden Kultes, der zu einer Art von banaler Selbstbefriedigung wird. Die Geschichte vom goldenen Kalb ist eine Warnung vor einem eigenmächtigen und selbstsüchtigen Kult, in dem es letztlich nicht mehr um Gott, sondern darum geht, sich aus Eigenem eine kleine alternative Welt zu geben. Dann wird Liturgie allerdings wirklich zu leerer Spielerei. Oder schlimmer: zu einem Abfall vom lebendigen Gott, der sich unter einer sakralen Decke tarnt. Aber dann bleibt am Ende auch die Frustration, das Gefühl der Leere. Jene Erfahrung der Befreiung stellt sich nicht mehr ein, die überall da Ereignis wird, wo wahre Begegnung mit dem lebendigen Gott geschieht. Der Geist der Liturgie, Freiburg 2000, S. 18f.

Completorium.
Per Annum, Responsorium breve.

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

Gregorianikszene im Film „Der Name der Rose“ **VIDEO**

Der Videoausschnitt zeigt das zur Grundhaltung der Gregorianik passende Ambiente:

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

Gregorianik und Gospelsong verkörpern zwei extreme Pole der Kirchenmusik und zwei verschiedene Wege der Gottesannäherung: Der eine ist der kontemplative Weg der geistigen Konzentration auf die theologische Aussage des liturgischen Textes, der Versenkung in dessen mystischen Gehalt, der Anbetung. Die Musik hat dabei u.a. eine ähnliche Funktion wie der Goldgrund auf mittelalterlichen Bildern, der

alle ablenkenden irdischen Bezüge von vornherein ausblendet und das Dargestellte in eine überweltliche Sphäre entrückt. Die frei strömende Melodik befördert eine solche geistige (unkörperliche) Haltung.

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

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

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

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

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

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

VIDEO Missa Luba

VIDEO Ausschnitt aus dem Missionsfilm Tokende

RBÄKS Antiphona ad introitum VIII *Ps. 24, 1-4*

D te levá-vi * á-nimam me-am :
 De-us mé-us in te cōfí-do,
 non e-ru-bé-scām : neque irri-de-ant mé
 in-imí-ci me-í : ét-e-nim ū-ni-vér-si qui te expé-
 ctant, nōn confun-dén-túr. *Ps. Vi- as tu-as, Dómi-ne, de-
 mōnstra mi-hi : et sémi-tas tu-as [é]do-ce me.*

Eingangslied zum 1. Adventssonntag:

Zu dir erhebe ich meine Seele:

Mein Gott, auf dich vertraue ich,

ich werde nicht erröten: nicht verlachen
sollen michmeine Feinde: denn alle, die auf dich
warten,werden nicht im Stich gelassen. Deine
Wege, Herr,

zeige mir: und deine Pfade lehre mich.

Psalm 47

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

Gregorianisches Kyrie

XVI

K Y-ri - e * e-lé - i-son. *bis* Christe e-lé - i-son. *bis* Ký-ri - e e-lé - i-son. Ký-ri - e e-lé - i-son.

bis (lat.) = zweimal

Als Klammer zwischen Bußakt und Gloria bewahrt das Kyrie in der Messe seine alte Ambivalenz zwischen Bitt- und Huldigungsruf. In Messkompositionen kann das Kyrie als machtvoll-festliche Eröffnung oder als demütiger Bittgesang konzipiert sein. Häufig werden auch beide Aspekte verbunden.

Kyrios ist das altgriechische Wort für Herrscher, Herr. *Eleison* heißt „erbarme dich“. In den ersten Jahrhunderten n. Chr. diente das *Kyrie eleison* als Huldigungsruf an die Götter oder die Kaiser, die sich als göttlich verehren ließen. Es war also nicht in erster Linie ein Bitt- oder Anruf, wie die deutsche Übersetzung suggeriert. Als das Christentum am Ende des 4. Jahrhunderts Staatsreligion wurde, übertrug man Elemente des Kaiserkultes in die Liturgie: die Priester kleideten sich wie Hofbeamte und Gott huldigte man mit dem Anruf *Kyrie eleison*. Schon im 4. Jahrhundert war es üblich, vom Vorbeter bzw. Vorsänger vorgetragene Fürbitten oder Anrufungen mit *Kyrie eleison* zu beantworten. In dieser Form wird bis heute verwendet. Zum festen Bestandteil der Messe - zwischen Bußakt und Gloria - wurde eine zweite Form des Kyrie, die aus 3 *Kyrie-eleison*-, 3 *Christe-eleison*- und wieder 3 *Kyrie-eleison*-Rufen bestand. Beim Vat. II wurde die Dreizahl auf eine Zweifachfolge verkürzt.

Sure 1 "Al-Fâtihah" (= die eröffnende)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

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

الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

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

الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

Arrahmaanir rahim
dem Erbarmen, dem Barmherzigen,

مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ

Maaliki yawmid din
dem König am Tag des Gerichts!

إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ

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

اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ

Ih-dinas siraatal mustaqim
Leite uns den rechten Pfad,

الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ

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

صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ

maghdoobi 'alayhim walad daallin
denen du zürst, und nicht der Irrenden.



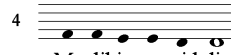
Bismillaahir rahmaanir rahim



Alhamdu lillaahi rabbil 'aalamin



Arrahmaanir rahim



Maaliki yawmid din



Iyyaaka na' budu wa-iyyaaka nasta 'in



Ih-dinas siraatal mustaqim



Siraatal ladhina an 'amta 'alayhim ghayril



maghdoobi 'alayhim walad daallin

Seit den Anfängen ist die Haltung des Islam zur Musik ambivalent. Der Prophet selber hat nie ein direktes Verbot ausgesprochen, aber in der Sunna (der Gesamtheit der von Mohammed überlieferten Aussprüche), heißt es, der Teufel habe als erster gemurmelt und als erster gesungen. Er habe die Menschen zum Singen angestiftet. Seitdem wird unter islamischen Theologen über die Verwendung der Musik gestritten. Nicht wenige meinen, sie vertrage sich nicht mit den Prinzipien der Bescheidenheit und Sittsamkeit, sie verführe zum leichten Zeitvertreib, zum Trinken und Tanzen - was als unmoralisch galt - und halte so die Gläubigen von ihren Pflichten ab. Umstritten ist allerdings nicht die Koranrezitation an sich, wohl aber ein verzierungsreicher, mit vielen Melismen durchsetzter, künstlerisch aufwendiger Vortrag, weil er die Zuhörenden so sehr (sinnlich) fesseln kann, dass sie über den Inhalt der Worte nicht mehr nachdenken.

Die islamischen Kontroversen um die Musik halten bis heute an: Ein besonders extremes Beispiel aus jüngster Vergangenheit waren die Taliban in Afghanistan, die während ihrer Herrschaft von

1996-2001 jegliche Art von Musik und Unterhaltung verboten haben. Im Iran durften unter Ayatollah Khomeini fünfzehn Jahre lang nur Kriegshymnen, traditionelle Lieder und sehr ruhige Instrumentalmusik gespielt werden. Musik galt nur als akzeptabel, wenn sie keine berauschende Wirkung entfaltet.

Schon ab dem 8. Jahrhundert bildeten die Sufis eine starke (mystische) Gegenbewegung gegen die sunnitische Orthodoxie. Sie nutzten gerade die Musik und den Tanz als Mittel zur ekstatischen Annäherung an Gott. Sehr bekannt sind in diesem Zusammenhang die schnellen Wirbeltänze der Derwische. Die Sufis wurden benannt nach dem Büßergewand aus Wolle, das sie in ihrer frühen Zeit trugen (arab. suf = Wolle).

Der Gebetsruf (Adhan, Azan, Ezan) des Muezzin

Allah-u Akbar, Allah-u Akbar,
Allah-u Akbar, Allah-u Akbar,

Äschhed-u änlaa ilaah illaallah,
Äschhed-u änlaa ilaah illaallah,

Aschhed-u änne Muhammadar Rasuulu'llah,
Aschhed-u änne Muhammadar Rasuulu'llah,

Hayya ala's-Salaah,
Hayya ala's-Salaah,

Hayya ala'l-Falaah,
Hayya ala'l-Falaah,

Allah-u Akbar, Allah-u Akbar,

Laa ilahaha illa'llaah

Allah ist der Größte, Allah ist der Größte,
Allah ist der Größte, Allah ist der Größte.

Ich bezeuge, es gibt keine Gottheit außer Allah.
Ich bezeuge, es gibt keine Gottheit außer Allah.

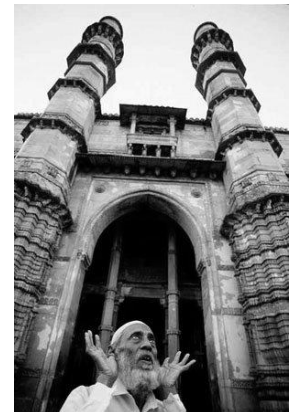
Ich bezeuge, Muhammed ist der Gesandte Allahs.
Ich bezeuge, Muhammed ist der Gesandte Allahs.

Auf zum Gebet!
Auf zum Gebet!

Auf zum Heil! (Wohlergehen)
Auf zum Heil! (Wohlergehen)

Allah ist der Größte, Allah ist der Größte.

Es gibt keine Gottheit außer Allah



Sufigesang aus Ägypten: O du Bote Allahs!

(Übersetzung):

„O du Bote Allahs!

Du bist das Ziel, zu dem jede Reise Freude bedeutet.

O du Prophet Gottes!

Dem Herrn des Lebens schicken wir einen Gruß.“

Chrysostomos (ca. 345-407 n. Chr.): „Laßt uns indessen einen Blick auf die Unterhaltung nach eingenommener Mahlzeit werfen. Dort hört man Pfeifen, Zithern, und Querflöten; hier dagegen keine widerlich lärmende Musik, sondern was? Hymnen und Psalmgesänge. Dort ertönen Lieder zum Preise der Dämonen, hier zum Lobe Gottes. [...] Gott hat dich mit seinen Gaben genährt, und anstatt ihm zu danken, läßt du die Dämonen auftreten? Denn jene mit Saiteninstrumenten begleiteten Lieder sind die reinsten Teufelsgesänge.“ (Exposito in Ps. 41). Zit. nach: Johannes Quasten: Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, Münster 1929, S 176 f.

J. S. Bach: Johannespassion

Nº 68 Choral

Ach Herr, laß dein lieb' En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in seinm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft, ohn ein' - ge

Ach Herr, laß dein lieb' En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in seinm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft, ohn ein' - ge

Ach Herr, laß dein lieb' En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in seinm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft, ohn ein' - ge

Ach Herr, laß dein lieb' En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in seinm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft, ohn ein' - ge

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen; Als -
Qual und Pein, ruhn bis am jü - ng - sten Ta - ge!

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen; Als -
Qual und Pein, ruhn bis am jü - ng - sten Ta - ge!

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen; Als -
Qual und Pein, ruhn bis am jü - ng - sten Ta - ge!

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - gen; Als -
Qual und Pein, ruhn bis am jü - ng - sten Ta - ge!

hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich frei - sen e - wig - lich!
hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich frei - sen e - wig - lich!
hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich frei - sen e - wig - lich!
hö - re mich, er - hö - re mich, ich will dich frei - sen e - wig - lich!

Got - tes Sohn, mein Hei - land und Ge - na - den - tron! Herr Je - su Christ, er -
Got - tes Sohn, mein Hei - land und Ge - na - den - tron! Herr Je - su Christ, er -
Got - tes Sohn, mein Hei - land und Ge - na - den - tron! Herr Je - su Christ, er -
Got - tes Sohn, mein Hei - land und Ge - na - den - tron! Herr Je - su Christ, er -

Gershwin: Porgy and Bess, Doctor Jesus

Oh doctor Jesus

Serena: Oh doc - tor Je - - sus, who done trou - ble de wa -
ter in de Sea of Gal - ler - ie

Porgy: A - men.

Thomas Dombrowski: (http://www.ammersfeld.com/de/subx/c_info4.php)

Wie sah der Status [zu Beginn des 19. Jhs. im Synagogengottesdienst] aus? Die liturgische Darbietung bestand vorwiegend aus dem halb improvisierten solistischen Vortrag des Kantors, basierend auf melodischen und modalen Mustern, deren Herkunft zum Großteil auf frühaschkenasische, süddeutsche Quellen zurückzuführen ist. Dazu kam noch die wesentlich ältere Schicht der Psalmodie und der Bibelrezitation. Zur Unterstützung des Kantors fungierten zwei Meschorim, ein Knabensopran und ein Bassist, die Stützakkorde und eine Art Imitation intonierten. Nicht zu vergessen die heftig engagierte Responsionstätigkeit der aktiv mitbetenden Gemeinde, die das populäre Bild von der lärmenden Judenschul prägte.

Schon der erste Versuch, etwas Neues zu bringen, ließ kaum mehr einen Stein auf dem anderen. Es war die vielzitierte Privatsynagoge des westfälischen Konsistorialpräsidenten Israel Jacobsohn in Seesen im Harz, die 1810 in Betrieb ging. Orgel, deutsche Choräle und Hymnen und deutsche Predigt sorgten für die so sehnlich erwünschte "Würde und Weihe" des Gottesdienstes. Weitere Experimente auf privater Basis folgten in Berlin, wo übrigens der junge Giacomo Meyerbeer die Musik für die Synagoge seines Vaters besorgte. Einer breiten jüdischen Öffentlichkeit wurde die Reformsynagoge erst 1818 im Hamburger Tempel zugänglich, wo der eigentliche Nukleus für die starke Verbreitung der Reform in Norddeutschland, aber auch in Amerika gelegt wurde. ...

Die ausgeprägte Individualität und die lautstarke Beteiligung am Gebet, die im antijüdischen Klischee als "Lärm der Judenschul", als "clamor Iudaeorum", schon seit dem Mittelalter karikiert waren, sollten durch eine neue "Würde" und "Andacht" ersetzt werden. Dabei ging natürlich Essentielles der Tradition verloren, denn jeder auch nur von Ferne mystifizierende Ansatz war der Synagoge seit jeher fremd gewesen. Per Definitionem ist die Synagoge nun einmal kein "Gotteshaus" wie die Kirche, sondern ein Haus der Versammlung, ein Haus der Gemeinde.

Wenn er Klavier spielte, erwartete er von seinen Zuhörern absolute Ruhe. Eines Abends, als er in einem adligen Haus ein Konzert gab, bemerkte er unter den Zuhörern einen jungen Grafen, der sich mit einer Dame laut unterhielt.

„Ruhe, bitte“, rief Beethoven zwei- oder dreimal.

Als der junge Graf dennoch fortfuhr, sich mit seiner Dame zu unterhalten, stand Beethoven vom Klavier auf und rief, indem er das Haus verließ:

„Für solche Schweine spiele ich nicht!“

Choral (Hymne, Kirchenlied)

573

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

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

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

Der gregorianische Choral ist die seit über tausend Jahren schriftlich dokumentierte, aus frühchristlicher Zeit stammende einstimmige Musik der Kirche in lateinischer Sprache, die auf katholischer Seite bis zum 2. Vaticanum (1962-65) und darüber hinaus immer als die Idealform einer „musica sacra“ angesehen wurde. Luther wollte die lateinische Messe durchaus (in Kathedralkirchen) erhalten wissen, führte aber, um das Volk aktiv am Gottesdienst zu beteiligen und jedem den Zugang zu ermöglichen, die deutsche Messe mit einstimmig gesungenen Liedern (Chorälen im neueren Sinne) ein. Das waren verdeutschte gregorianische Gesänge (Veni creator spiritus → Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist), aber auch weltliche Lieder mit neuen Texten (Kontrafaktur). Im Gotteslob finden wir noch zahlreiche solche Lieder („Mein Gmüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“ → „O Haupt voll Blut und Wunden“).

Der Zweck war ein lehrhafter („gesungenes Evangelium“) und pädagogischer. (Luther knüpft dabei an die in der Frömmigkeitsbewegung nach Franz von Assisi – vor allem durch Initiative des hl. Philipp Neri – entstandenen Lauden-Kompositionen an.)

Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch, 1524, S.226:

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

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

H. L. Haßler (1601)

Mein Gmüth ist mir ver - wir - ret, das macht ein Jung - frau zart;
GL 179 (5)
O Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn,

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

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

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

Joseph Kardinal Ratzinger:

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

Der Geist der Liturgie, Freiburg 2000, S. 121 f.

Mein Gmüth ist mir verwirret

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

A*) aus „Lustgarten neuer teutscher Gesäng...“, 160.

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

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

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

thu stets seuf-zen und wei- nen, in Trau- ernschie ver- zag.
thu stets seuf-zen und wei- nen, in Trau- ernschie ver- zag.

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

(T: bei Haßler)

Hermann Kurzke:

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

Böse Praxis, liebe Theorie, FAZ vom 17.
6. 1995, S. 31

63 Choral

Bach: Matthäuspassion

Chori I.II

Fl.Ob. 1. O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn!
Vi.Vla. 2. Du ed-les An-ge-sich-te, vor ei-ner Dor-nen-kron!
Cont.Org. 2. das gro-ße Welt-ge-rich-te, wie bist-du so-be-scheut! speit!

4

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

8

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

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



Percy Sledge - When A Man Loves A Woman

When a man loves a woman
Can't keep his mind on nothing else
He'll trade the world
For the good thing he's found
If she's bad he can't see it
She can do no wrong
Turn his back on his best friend
If he put her down

When a man loves a woman
Spend his very last dime
Tryin' to hold on to what he needs
He'd give up all his comfort
Sleep out in the rain
If she said that's the way it ought to be

dto. Gregorianische Popversion: CD Gregorian Masters Of Chant (1999) -
(vgl. auf der VHS-Cassette den Ausschnitt aus dem Video "Gregorian In Santiago De Compostela" (2001))



Well, this man loves a woman
I gave you everything I had
Tryin' to hold on to your precious love
Baby, please don't treat me bad

When a man loves a woman
Down deep in his soul
She can bring him such misery
If she plays him for a fool
He's the last one to know
Lovin' eyes can't ever see

When a man loves a woman
He can do no wrong
He can never own some other girl
Yes when a man loves a woman
I know exactly how he feels
'Cause baby, baby, baby, you're my world

When a man loves a woman ...

Bach: Air

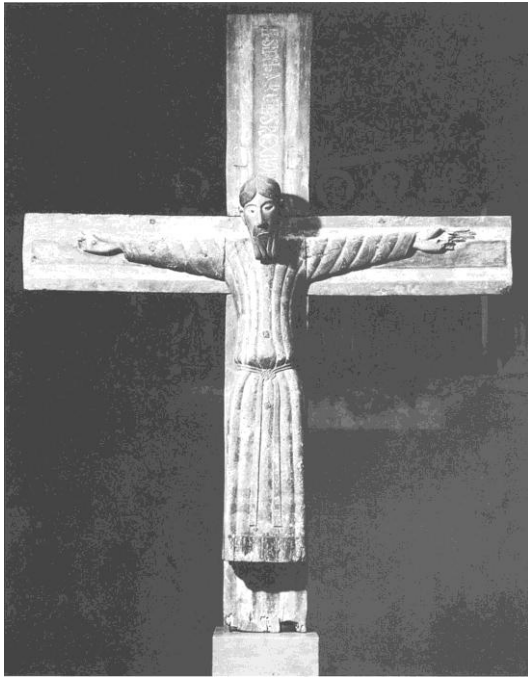


Logogene Elemente der Musik (Musik als Gefühlssprache)

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



in einem musikalischen Zwischenbereich zwischen Tanz- und Gefühlsgestik. Völlige Unkörperlichkeit zeigt demgegenüber die Gregorianik. Sie folgt dem Prosaprinzip der Psalmen - die darin bewusst jeden Anklang an „weltliche“ Tanzlieder vermeiden wollen – und schwebt in ihren weitgeschwungenen linearen Bögen durch den grenzenlosen Raum. In dieser reinen Seelensprache werden alle ablenkenden Faktoren (z. B. Instrumente, die weltliche Assoziationen wecken könnten) vermieden. In dem Verschmelzen der Stimmen wird die „unanimitas“ der Herzen symbolisiert. Musik wird hier zum Medium mystisch-meditativer Erfahrung. Das hat allerdings nicht unbedingt etwas mit subjektivem Ausdruck zu tun. Die Gregorianik versteht sich als Medium des Eindringens in die göttliche Sphäre. Darstellungen Papst Gregors des Großen, der um 600 die Gesänge zu einer einheitlichen Liturgie zusammengestellt haben soll, zeigen an seinem Ohr die Taube des heiligen Geistes, die ihm die Gesänge diktiert. Diese Musik ist also göttlich inspiriert, keine Sprache der Menschen.



Romanisches Kreuz aus Katalanien



Gotisches Kreuz „Der Gott ergebene Christus“ aus Perpignan



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

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

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

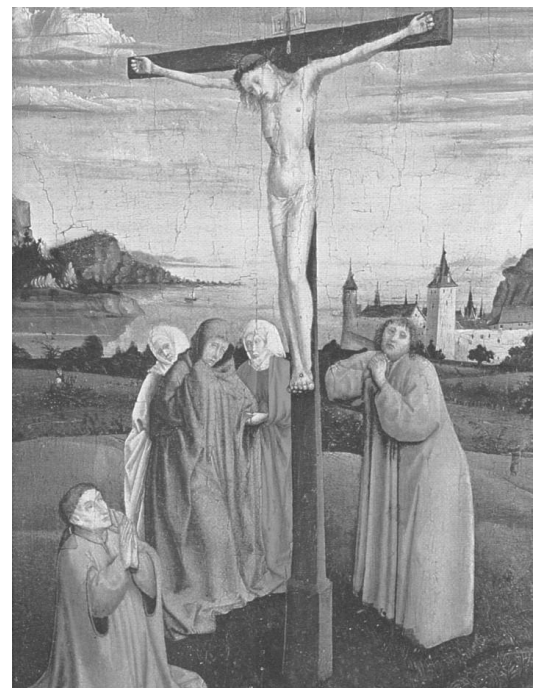
Vision des Hl. Bernhard, 2. H. 15. Jh. Westfälischer Meister, um 1260

Kultur- und geistesgeschichtlicher Kontext:

Großen Einfluß auf die Entwicklung einer mystischen Frömmigkeit hatte Bernhard von Clairvaux (1091-1153), vor allem mit seiner Vision von der Unio

mystica (mystische Vereinigung), in der der Gekreuzigte sich zum betenden Bernhard hinabbeugte. Dante Alighieri verfasste sein erstes Werk, *La vita nuova* (1292 – 1295), im *Dolce stil nuovo*, der der neuen Gefühlskultur entsprach. In von lyrischen Passagen durchsetzter Prosa beschrieb er in idealisiertem und idealisierendem Pathos die Liebe zu der von ihm angebeteten Beatrice, die bereits frühzeitig verstorben war. Dieses Ideal der hohen Minne bildete auch den Inhalt der Lieder der mittelalterlichen Minnesänger. Großen Einfluss hatte auch der *Cantico delle creature* bzw. *Cantico di fratre Sole* (Sonnengesang, 1226) des hl. Franz von Assisi, der die Liebe zur gesamten Schöpfung Gottes preist. Es entstand die umbrische Laudendichtung (von *Laudes*: Lobgedicht). Im 13. Jahrhundert folgten weitere franziskanische Dichter, darunter Iacopone da Todi, der Schöpfer von Kirchenliedern wie „Maria, Du Schmerzensreiche“ und „Stabat Mater“. Das „*Stabat mater*“ wurde einer der berühmtesten und sehr häufig vertonten Texte. In ihm dokumentiert sich die neue, subjektive Religiosität, die sich in das Heilsgeschehen „einfühlt“, mit dem Gekreuzigten mitleidet, sich mit ihm identifiziert. Die Aufhebung der Distanz zeigt sich in dem Bild auch in der Einbeziehung der Landschaft und der (knienden) Stifterfigur im Vordergrund. Es geht um die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, das Mitleiden (*compassio*), deshalb wird auch die historische Distanz aufgehoben: die Landschaft ist die des Malers und die Gebäude sind die zeitgenössischen. Solche Lieder entstanden zunächst für Privatandachten und drangen erst dann in die Liturgie ein.

Das Kreuzigungsbild von Konrad Witz, um 1430 gemalt, ist eine der ersten Darstellungen, die einem neuen Denken eine überzeugende Form gibt.



Konrad Witz, um 1430 (Berlin, Gemäldegalerie Dahlem)

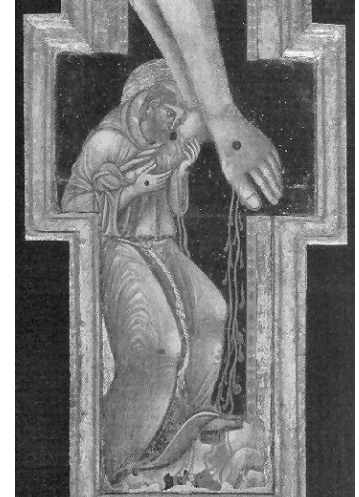
ersten Darstellungen, die einem neuen Denken eine

Passion

Der Kreuzweg (via dolorosa) ist bis heute in Jerusalem lebendig. Im späten 4. Jahrhundert beschreibt eine Pilgerin (Etheria), wie er damals vollzogen wurde. „Von der sechsten bis zur neunten Stunde [am Karfreitag] hören die Lesungen [im psalmodischen Sprechgesang] nicht auf. Bei jeder Lektion und jedem Gebet sind alle Anwesenden in einem derartigen Zustand und stoßen solche Seufzer aus, dass es ganz außerordentlich ist; denn es gibt niemanden, der nicht während dieser drei Stunden in einer unglaublichen Weise darüber wehklagt, dass der Herr so viel für uns gelitten hat.“

Anders ist das Passionsverständnis in der Westkirche. Augustinus (354-430) deutet das Leiden Jesu so: „Durch Christi Blut sind unsere Schulden vergeben; deshalb soll die Passion würdig und feierlich gelesen und gefeiert werden“. Nicht das Mit leiden (compassio), sondern die lehrhafte Aussage (doctrina) sind zentral. → Zitate nach: Kurt von Fischer: Die Passion. Musik zwischen Kunst und Kirche, Kassel 1997, S. 13 ff.

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



Die ab dem 13. Jahrhundert (mancherorts bis heute) üblichen Passionsspiele sind das Vorbild für die musikalische „Passion“, in der die Leidensgeschichte im Gottesdienst musikalisch vorgetragen und mit betrachtenden Zwischentexten und Glaubenszeugnissen der Gemeinde angereichert wird. Als Ersatz für die Pilgerfahrt nach Jerusalem dienten im späten Mittelalter Kreuzwegandachten, für die man die Leidensstätten nachbildete. Ab ca. 1700 erhielten die 14 Kreuzwegstationen Eingang in alle Kirchen

Ab dem 15. Jahrhundert drang die Mehrstimmigkeit in die Passion ein, zunächst als Turba-Chor (zur Darstellung der Stellen, wo eine Gruppe redet). Ab dem 17. Jahrhundert, wird die gregorianische Rezitation durch ‚moderne‘, an die Oper angelehnte Rezitative ersetzt. Zudem werden nach dem Vorbild des Oratoriums Gemeindelieder, dann auch (als Antwort auf den biblischen Bericht und Glaubenszeugnis) Arien und selbständige Chorstücke eingefügt. Bachs Matthäuspassion ist ein solches Passionsoratorium. Sie wurde als Bestandteil der Karfreitagsliturgie in Leipzig 1727 und/oder 1729 aufgeführt. Pendereckis Lukaspassion entstand 1963/65. Sie ist trotz des lateinischen Textes kein liturgisches, sondern ein für den Konzertsaal geschriebenes geistliches Werk.

Bach: Matthäuspassion (1727/29):

Nr. 71

EVANGELIST

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

JESUS

Eli, Eli, lama asabthani?

EVANGELIST

Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Etliche aber, die da stunden, da sie das hörten, sprachen sie:

CHORUS I

Der ruft dem Elias!

EVANGELIST

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

CHORUS II

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

EVANGELIST

Aber Jesus schrie abermals laut, und verschied.

Matthäuspassion (gregorianischer Choral)

C

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

+

Eli, Eli, lamma, sabacthani?

C

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

C Quidam autem illic stantes et audientes, dicebant :

S

Eliam vocat iste.

C

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

S

Sine, videamus an veniat Elias liberans eum.

C

Iesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum.

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

Bach: Matthäuspassion, Nr. 72

Chor I II

F1.Ob. Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de-nicht von mir! Wenn mir am al-ler-
 VI.Vla. Wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du-dann her-für! bäng-sten wird um das Herze sein, so reiß mich aus den Ängsten kraft deiner Angst und Pein!

6

Bach: Matthäuspassion, Nr.73**EVANGELIST**

Und sie-he da, der Vor-hang im Tem-pel zer-riss in zwei Stück', von o-ben an bis un-ten

4 aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Fel-sen zer-

6 ris-sen, und die Grä-ber ta-ten sich auf, und

8 stan-den auf viel Lei--ber der Hei-li-gen, die da schlie-

10 fen; und gin-gen aus den Gräbern nach sei-ner Auf-er-ste-hung, und ka-men in die hei-li-ge Stadt, und er-schie-nen vie-len.

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

CHORUS I

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

Ambrosianische Karfreitagssliturgie, Cappella Vocale aus dem Mailänder Dom:

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

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

Krysztof Penderecki: "Lukaspassion" (1966)

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

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

Et clamans voce magna Iesus ait: Pater in manus tuas commendo spiritum meum
 [Et haec dicens expiravit.] (Lk 23,44-46)
 Consummatum est. (Jh 19,30)

Es war etwa um die sechste Stunde, als eine Finsternis über das ganze Land hereinbrach. Sie dauerte bis zur neunten Stunde.
 Die Sonne verdunkelte sich. Der Vorhang im Tempel riss mitten entzwei,
 und Jesus rief laut: Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.
 [Nach diesen Worten hauchte er den Geist aus.]
 Es ist vollbracht!

16

Lloyd Webber: Jesus Christ Superstar (1971)**"The Crucifixion"**

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

"John Nineteen Forty-One"

(instrumentale Fassung der "Gethsemane"-Nummer „I only want to say, if there is a way, take this cup away from me“)

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

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

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

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

Gospel Gangstaz - Die Story

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

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

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

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

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

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

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

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

Benjamin Lechner. http://www.sound7.de/n_gospelgangstaz.php3 (29. 1. 01)

Videoclip: E Nomine: Denn sie wissen nicht, was sie tun (1999)

Feria V. in Coena Domini.
Lectio I. *Cap. 1, 1-14.*

I N-ci-pit Lamentá-ti-o Je-remí-ae Prophé-tae.

ALEPH. Quómodo sédet só-la ci-vi-tas pléna pópu-lo:
fácta est qua-si vídu-a dómina Génti-um : prínceps pro-
vinci-árum fácta est sub tribú-to. BETH. Pló-rans plo-
rávit in nócte, et lácrimae é-jus in ma-xillis é-jus : non
est qui conso-lé-tur é-am ex ómnibus cá-ris é-jus : ómnes
amí-ci é-jus spre-vé-runt é-am, et fácti sunt é-i in-i-
mí-ci. GHIMEL. Migrávit Júdas propter afflicti-ónem,

Die Klagelieder des Jeremias

Der Staat ist zusammengebrochen, die Hauptstadt erobert, der Tempel zerstört, das Volk in die Verbannung geführt. In dieser Lage findet die Gemeinde neue Formen des Gottesdienstes. In der Klagefeier breitet sie ihre Not vor Gott aus und bittet ihn, dass er sich seinem Volk wieder zuwende. Fünf Lieder eines unbekannten Sängers, die in solcher Feier ihren Ursprung haben, sind uns überliefert. Sie tragen den Namen des Propheten Jeremias, denn sie reden aus seinem Geist.

Die fünf Klagelieder haben in der Liturgie der jüdischen Gemeinde einen festen Platz, sie gehören zu den fünf Festrollen, man betet sie alljährlich am Tag der Erinnerung an die Zerstörung des Tempels durch Titus (9. Mai). Die katholische Kirche singt sie in der Matutin (Frühgebet) von Gründonnerstag.

"Es beginnt die Klage des Propheten Jeremias:

Aleph:

Wie sitzt so einsam die Stadt, verlassen vom Volk!
Gleich einer Witwe wurde die Herrin unter den Völkern,
die Fürstin über die Länder geriet unter Frondienst.

Beth:

Heftig weint sie des Nachts,
ihre Wangen sind tränenbedeckt.
Sie findet keinen Tröster
unter all ihren Geliebten.

Alle ihre Freunde wurden ihr untreu,
sind ihr zu Feinden geworden.

Ghimel:

In die Verbannung zog Juda, getrieben von Not...

Planctus Mari(a)e et aliorum in die Parasceven (= Karfreitag), Cividale-Manuskript (14. Jahrh., greg. Notation)

Maria Magdalena

O fratres! et sorores! Ubi est spes mea?

Ubi consolatio mea? Ubi tota salus?

o magister mi?

Maria Major

O dolor! Proh dolor!

Ergo quare, fili chare,

pendes ita cum sis vita

manens ante secula?

CD *Mysterium Passionis...* (René Clemencic), 1992

O Brüder und Schwestern. Wo ist meine Hoffnung?

Wo mein Trost? Wo mein Heil?

O mein Meister.

O Schmerz, o Schmerz!

Warum nur, lieber Sohn,

hängst du so da, wo du doch das Leben bist,

das währt vor aller Zeit..

Marienklage aus: Carmina Burana (Anfang 13. Jahrhundert, dtv S. 795)

Tunc veniat mater Domini lamentando cum Iohanne evangelista, et ipsa accedens crucem respicit crucifixum:

(Dann soll die Mutter des Herrn weinend mit dem Evangelisten Johannes kommen und unter das Kreuz tretend zum Gekreuzigten aufblicken:)

Awe, awe, mich hiuet vnde immer we!

awe, wi sihe ich nv an

daz liebste chint, daz ie gewan

ze dirre werlde ie dehain wip.

awe, mines shoene chindes lip!

Item:

Den sihe ich iemerlichen an.

lat iuch erbarmen, wip vnde man.

lat iwer ovgen sehen dar

vnde nemt der marter rehte war.

Item:

Wart marter ie so iemerlich

vnde also rehte angestlich?

nv merchet marter, not unde tot

vnde al den lip von blute rot.

Item:

Lat leben mir daz chindel min

vnde toetet mich, die muter sin,

Mariam, ich vil armez wip.

zwiv sol mir leben vnde lip?

Das Große Passionsspiel (vor 1250) aus den Carmina burana ist zusammengestellt aus verschiedenen gregorianischen Versatzstücken aus der Liturgie verschiedener Festtage und Szenen aus anderen zeitgenössischen Spielen. Die Neumen-Notation der Carmina burana ist eigentlich nicht entzifferbar, aber durch den Vergleich mit der (späteren) Notation der verwendeten gregorianischen Liturgie-Elemente rekonstruierbar. Um die Geschehnisse den Hörern emotional noch näher zu bringen, werden auch volkssprachliche Stücke wie die obige Marienklage eingestreut.

Reinhard Kopiez / Guido Brinkmann:**Die Anrufung der (Fußball-)Götter mit Hilfe von Narkotika, Tanz und Maske**

Die einzige "Theorie des Singens", die diesen Namen voll und ganz verdient, hat für unsere Fragestellung einen hervorragenden Erklärungswert. Der Volksliedforscher Ernst Klusen, der bis zu seinem Tode immer weiter an seiner Theorie arbeitete, ordnet das Singen in ein sogenanntes "magisches Weltbild" ein. In diesem Weltbild, das bei Naturvölkern noch heute vorhanden ist und von dem wir uns auch als Menschen der Industriegesellschaft offensichtlich etwas erhalten haben, fühlt sich der Mensch eingebunden in das Kräftespiel des Lebens, der Natur und ihrer Gewalten.

Will nun der Mensch diesen Kräften näherkommen, um sie z.B. für seine Vorhaben günstig zu stimmen, so muß er seine Alltäglichkeit verlassen und versuchen, einen ekstatischen Zustand zu erreichen. Wie gelingt dies? Drei Dinge gehören notwendigerweise dazu:

- Das nicht-alltägliche Getränk (Narkotikum). Diese Rolle übernimmt in den Stadien der Alkohol.
- Die nicht-alltägliche Bewegung (Tanz). Dem entsprechen die zahlreichen Tanzrituale der Fans (*Hey, hey, wer nicht hüpf, der ist ein Schalker*) wie auch andere choreographisch eindrucksvolle Rituale (Klatschen über dem Kopf, Werfen der Arme nach vorne, die Welle "La ola").
- Die nicht-alltägliche Kleidung (Maske). Dem entspricht die für einen echten Fan unumgängliche Kostümierung (Kutte, Schal, Mütze) oder Gesichtsbemalung.

Mit Hilfe dieser drei Komponenten, von denen jede für sich einen Schutz bietet, hinter dem ein im Alltag vermutlich nie oder nur selten singender Mensch als Fan seine Stimme einsetzt, können nun die (Fußball-) Götter um Hilfe angerufen werden. Vor diesem "magischen" Hintergrund erhält auch ein rhythmisches Sprechen wie *Jürgen Kohler, Fußballgott* eine tiefere, sogar quasi-religiöse Bedeutung. Wir wagen sogar die Behauptung, daß die Fußballstadien zumindest quantitativ ganz bedeutende - wenn nicht gar die bedeutendsten - Kultstätten unserer Zeit sind.

Um die wahre Bedeutung der Zeremonie "Fußballspiel" zu erfassen, versetzen wir uns einmal in eine andere Perspektive: Eine UFO-Mannschaft fliegt aus dem All in Richtung Erde und nimmt plötzlich einen im Dunkeln hell erleuchteten Punkt - ein Fußballstadion - wahr. Je näher das UFO kommt, desto lauter kann es durch seine Richtmikrofone vernehmen, daß dort unten ein enormer Lärmpegel herrschen muß, und die Zoomobjektive seiner Kameras zeigen wild gestikulierende Menschen mit unkontrollierten Bewegungen, in ekstatischen Zuständen. Welchen anderen Schluß läßt eine solche Beobachtung zu, als daß man hier Zeuge einer einzigartigen Kulthandlung geworden ist?

Fußball-Fangesänge. Eine FANomenologie, Würzburg 1998, S. 157f.

Der "Iubilus" - Singen ohne Worte als Arbeitsgesang oder als Zustand höchster Verzückung?

Gesänge ohne Text, lediglich auf wiederholten Silben, bilden einen wichtigen Bestandteil des Fangesangsrepertoires. Wir finden sie z.B. beim FC Bayern München in Form des dort häufig gesungenen *Shalala, lala, lala, la* (Original: Refrain von *Is this the way to Amarillo?*), beim überall bekannten "Triumphmarsch-Lalala" auf die berühmte gleichnamige Melodie aus Verdis Oper *Aida*, oder auch beim allseits beliebten *Ohe, Aho* (auch bekannt mit dem Text: *Cologne, Cologne, die Scheiße vom Dom*). Gehen den Fans bei diesen Beispielen die Textideen aus? - Natürlich nicht! Der Hintergrund dieses textlosen Singens ist ein anderer, im Kern volkstümlicher oder gar tieferreligiöser. Die volkstümliche Bedeutung ist die eines Arbeitsgesangs, wie er z.B. heute noch in Form des Liedanfangs von *Hejo, spann den Wagen an* bekannt ist. Ähnlich muß es geklungen haben, wenn römische Ruderer ihre Schläge mit den Rufen "Heia naheia heleia naheia heleia" koordinierten. Dies war alles andere als ein lyrischer Gesang.

Schon in der griechisch-römischen Antike waren die Worte "iu" und "io" in der Umgangssprache wie in der Literatur als Ausrufe der Freude, des Staunens oder auch des Schmerzes gebräuchlich, und der *Iubilus* war die Gesangsform der bäuerlichen Bevölkerung. Mitunter wird die Silbe auch heute noch zur Verstärkung angehängt (z.B. "feurio"). Im Gregorianischen Choral finden wir es in Form des am Ende eines "Alleluja" angehängten melismatischen "a". Der bäuerliche Ursprung wurde dem Begriff des *Iubilus* sicherlich auch nachgesagt, um das "Schreien" der vermeintlich unkultivierten Bauern vom "Singen" der Städter abzugrenzen. Die Quelle, die die religiöse Erklärung für die Bedeutung dieser textlosen Gesänge bietet, finden wir in den Schriften des frühchristlichen Theologen Aurelius Augustinus (354-430). Für Augustinus ist das Singen - wie er es in seinen berühmten, um das Jahr 396 entstandenen *Confessiones* beschreibt - zunächst eine zweischneidige Angelegenheit, denn jede Art "süßer Gesänge" ist zunächst verdächtig, lediglich Genuß zu sein, und ist damit für Augustinus zugleich Sünde. Gleichzeitig entdeckt er aber an sich selber, daß die Worte eines gesungenen Psalms "(...) frommer und glühender unseren Geist zur Gottesverehrung [entflammen], als wenn sie nicht gesungen werden." Auch mag sich "ein schwächerer Geist (...) über den Genuß der Ohren zu einer wahren Frömmigkeit erheben." Wichtig ist festzuhalten, daß das gesungene Wort hier als eine Steigerung des gesprochenen verstanden wird. Diese Steigerung des Ausdrucks ist bis heute ein Urmotiv für das Bedürfnis zu singen. Die Lösung des Problems, wie das "Zuviel" an Gefühl, welches im Verdacht steht, den Geist von der Textaussage abzulenken, denn nun zu regulieren ist, findet Augustinus im 32. Psalm seiner Sammlung *Enarrationes in Psalmos*, die zwischen 392 und 420 entstanden ist. Dort beschreibt er, wie bei Schiffern oder Weinbauern (z.B. bei guter Ernte) eine Art Arbeitsgesang verwendet wird, der textlos ist. Dieses textlose Singen wird von Augustinus als Idealfall für das Singen in der Kirche aufgegriffen, denn es nimmt in dieser strengen Form die gesamte Person des Singenden in Besitz - ohne daß dieser zusätzlich zum Singen auch noch auf einen Textinhalt achten muß. Dies textlose Singen wird als *Iubilus* bezeichnet, womit der Arbeitsgesang "(...) von der christlichen Mystik als musikalische Unsagbarkeitsformel übernommen (...)" wird. Im Zustand höchster religiöser Verzückung beginnt für Augustinus der Mensch spontan und textlos mit der Seele zu jubeln - und damit zu singen:

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

Diese kultische Verwendung textloser Gesänge steht auch in Übereinstimmung anderer Berichte, die die Verwendung bei magischen Handlungen dokumentieren, durch welche die Götter günstig gestimmt werden sollen.

Fassen wir die Ergebnisse der vorigen Abschnitte zusammen, so läßt sich das textlose Singen auf zwei Bedeutungen zurückführen: Erstens ist es ein Arbeitsgesang aus dem Alltag, der im Stadion - wie früher den Ochsen vor dem Pflug - zunächst die Leistung der Mannschaft anspornen soll (etwa mit dem weit verbreiteten *Ohe, Aho*). Zweitens - und an die erste Herkunft des Wortes *Iubilus* anknüpfend - hat es magisch-kultisch-religiöse Bedeutung, wobei die überschäumende Freude oder gar Verzückung zum Ausdruck kommt (etwa im "Triumphmarsch-Lalala" nach Torerfolgen).

ebda S. 160ff.

Fauré: Sanctus aus dem Requiem op. 48 (1887)

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua. [Jes 6,3]
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis. [Joh 12,13; Mat 21,9]

Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.
Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.
Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

Bruno Borchert:

[Der Mystiker Jean-Joseph Surin (1600-1665) spricht von Gott so:]

"Sein Werk ist Verwüsten, Zerstören und zugleich Neuschaffen, Aufrichten, Erwecken. Er ist wunderbar schrecklich und wunderbar zart. Je schrecklicher er ist, um so liebenswerter und anziehender ist er... Er ist geizig und freigebig, großherzig und eifersüchtig. Er verlangt alles und gibt alles."

Widersprüchliche Behauptungen, die einander auf den ersten Blick ausschließen:[...] Durch die Spannung zwischen diesen Gegensätzen entsteht eine Art Spalt, durch den man einen Blick erlangt auf etwas, was nicht mit einem Wort wiederzugeben ist. Was dies ist, wird nicht gesagt, wohl suggeriert. Für Menschen, die gewohnt sind, sich klar auszudrücken, vor allem in einem Computer-Zeitalter, in dem nur mit Ja oder Nein gearbeitet werden kann, ist eine solche Sprache anstößig.

[...] Anders verhält sich die Sache, wenn es sich um etwas handelt, was seinem Wesen nach nicht vom Menschen zu fassen ist und von ihm lediglich bildlos, wortlos erfahren wird, mit all seinen Kräften zugleich. Sobald er es in einem Begriff oder in einem Bild oder in Worten wiedergeben will, zersplittert die Erfahrung. Aus den Splittern kann das Ganze höchstens gefolgert werden.

(Mystik.. Das Phänomen. Die Geschichte. Neue Wege, Königstein 1994, S. 18 ff.)

Hildegards Vision der Engelchöre (WdG 67)

Seit Dionysios Areopagita (um 500) hat man aus einer Kombination verschiedener Bibelstellen die Vision des Jesaja auf 9 (3 x 3) Engelchöre erweitert. Hildegard von Bingen (1098 – 1179) hat das in ihrer berühmten Vision (WdG 67) übernommen. Viereck und Kreis sind – wie auch in indischen Mandalas - Symbole für die irdische und die himmlische Welt. Über neun Ringe von Engeln wird der Blick ins Zentrum gezogen, einem weißen Lichtfleck, der den unsichtbaren, alle Vorstellung übersteigenden Gott symbolisiert (vgl. auch H. Bosch's „Aufstieg zum ewigen Licht“, WdG 135). Von außen nach innen werden die Engel immer menschenunähnlicher. Die Serafim im innersten Ring bestehen fast nur noch aus (sechs) Flügeln und Flammen (der Liebe zu Gott). Hildegard beschreibt sie so: „... [sie] brennen ... wie Feuer und haben viele Flügel, auf denen wie in einem Spiegel alle Ränge der kirchlichen Stände zu erkennen sind... Sie deuten an, dass sie selbst in Gottesliebe glühen und großes Verlangen nach seiner Anschauung haben, dass aber auch die weltlichen und geistlichen Würdenträger, die den Mysterien der Kirche ihr Ansehen verdanken, in großer Lauterkeit von diesem Verlangen beseelt sind, weil die Geheimnisse Gottes wunderbar an ihnen offenbar werden. So sollen alle ... Gott glühend lieben und ihn mit ganzer Sehnsucht umfassen... Dass du aber nicht mehr von ihrer Gestalt erkennen kannst, bedeutet, dass es viele Geheimnisse in den seligen Geistern gibt, die dem Menschen nicht kundgetan werden sollen, denn solange er der Sterblichkeit unterliegt, wird er die ewigen Dinge nicht vollkommen erkennen können.“

(<http://www.himmelsboten.de/Engel/Kirchl/EVision.htm>)

Jesaja 6:

- 1 Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. Der Saum seines Gewandes füllte den Tempel aus.
- 2 Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße und mit zwei flogen sie.
- 3 Sie riefen einander zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. / Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt.
- 4 Die Türschwellen bebten bei ihrem lauten Ruf und der Tempel füllte sich mit Rauch.
- 5 Da sagte ich: Weh mir, ich bin verloren. Denn ich bin ein Mann mit unreinen Lippen und lebe mitten in einem Volk mit unreinen Lippen und meine Augen haben den König, den Herrn der Heere, gesehen.
- 6 Da flog einer der Serafim zu mir; er trug in seiner Hand eine glühende Kohle, die er mit einer Zange vom Altar genommen hatte.
- 7 Er berührte damit meinen Mund und sagte: Das hier hat deine Lippen berührt: Deine Schuld ist getilgt, / deine Sünde gesühnt.

Seraph, 1148, Dom zu Cefalù. Inschrift: "o hagio / seraphim"



Das Requiem entstand 1887. Als Chorleiter an Sainte-Madeleine in Paris musste Fauré häufig bei Totenämtern auftreten. Weil er das Standardrepertoire leid war, schuf er – unter dem Eindruck des Todes seiner Mutter – eine neuartige Form des Requiems, die sich durch ihre kammermusikalisch-kleine Besetzung und die intime Tonsprache deutlich von den groß angelegten Werken Mozarts, Berlioz, Verdis und Brahms' absetzt. Fauré vertonte auch nicht den gesamten Text. Es fehlt u.a. das "Dies irae", das vom himmlischen Strafgericht und der Androhung der Höllenqualen handelt und in früheren Requiemversionen immer ein wirkungsvoll-dramatischer Höhepunkt war. Er sagt von seinem Requiem: „Es ist so sanftmütig wie ich selbst". Den Tod wolle er nicht als ein schmerzliches Erlebnis, sondern als Befreiung, als ein Streben nach dem Jenseits ansehen. Dass das „Benedictus“ fehlt, hat nichts Besonderes zu bedeuten. Im damaligen (tridentinischen) Ritus wurde das Benedictus ohnehin – vom Sanctus getrennt – nach der Wandlung gesungen.

In der Berufungsvision des Jesaja erscheint Gott als der gewaltige und unnahbare, vor dem selbst die ihm am nächsten stehenden sechsflügeligen Serafim (hebr. saraph = Schlange) ihr Gesicht bedecken. Und der Prophet, der ihn gesehen hat, muss erst durch die Berührung eines der Serafim von seiner Sünde geheilt werden. In Jesus kommt dieser Gott den Menschen ganz nahe, zeigt Ihnen sein Gesicht (Kol 1,15). Heiligkeit und Nähe Gottes gehören untrennbar zusammen.

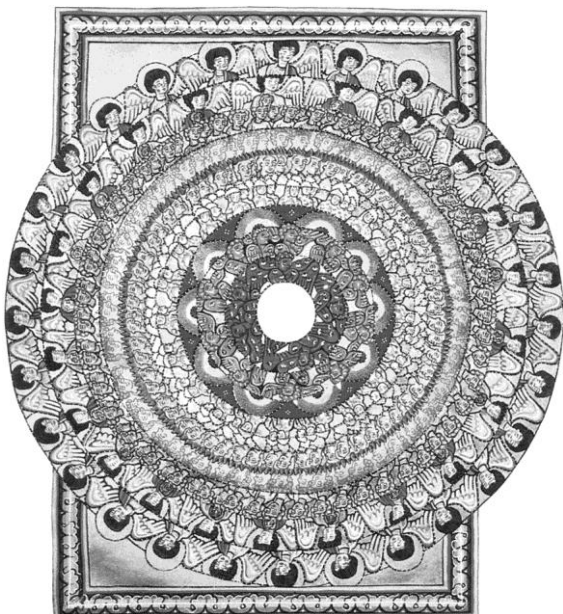
Faurés Musik stimmt durch ihre vielen Wiederholungen und eine (zunächst) einheitliche Gestaltung – ähnlich einem Taizé-Lied – intensiv ein. Doch ist hier alles viel konkreter und differenzierter: Der Wiederholungsgestus wird gesteigert durch kanonartige Imitationen zwischen den Stimmen. Ein ausdrucksvolles, das ganze Stück durchziehendes Geigenmotiv suggeriert einen auratisch erleuchteten Raum und verstärkt seinerseits die aufwärts gerichteten (und demütig sich neigenden) Sehnsuchtsgeesten der Sänger. Die wellenartige Harfengrundierung – ein Bassfundament fehlt – vermittelt den Eindruck des Schwebens. (Die Assoziation von Engelchören – die ja das Sanctus singen – liegt nahe. Dazu passen die kanonartigen Imitationen, die dem „Zurufen“ der Jesaja-Stelle entsprechen. Der Ablauf ist nicht mehr nur kreisend – wie im Taizé-Lied –, sondern auch von Entwicklung bestimmt, die auf einen Höhepunkt, ein Ziel hin ausgerichtet ist, also ein Gegenüber voraussetzt. Und dieses Gegenüber (Gott) lässt sich nicht subjektiv vereinnahmen, denn in die innigen Zuwendungsfiguren hinein bricht plötzlich ein fast martialisch großes Hosanna ein, das die unermessliche Größe Gottes erfahrbar macht. Im innig verschwebenden Schluss wird die Distanz wieder zugunsten von Nähe verringert, doch bleibt zugleich der Eindruck des Geheimnisvollen erhalten. Die Musik erfüllt also die Bestimmung des Heiligen, wie Rudolf Otto sie umschrieben hat. Gott ist immer zugleich der Verborgene und der Sich-Offenbarende, vgl. Ex. 3,1-14 (Gott im Dornbusch) und Lk. 24,13-35 (Im Augenblick des Erkenntwerdens entzieht sich Jesus den Emmaus-Jüngern). Die Hosanna-Stelle hat also eine ähnliche Funktion wie der Lichtkreis in Hildegards Vision. Fauré's Musik zeugt aber vor allem von der glühenden Gottesliebe, von der Hildegard spricht.

E. Dirscherl:

Das biblische Beten ... gründet im Gegenüber Gottes. Immer mehr wurde Israel bewusst, von Gott persönlich geführt zu sein; damit wuchs die selbstverständliche betende Hinwendung zu Gott. Im Gebet Jesu gewann diese Überzeugung die Eindeutigkeit des „Heute“ („wenn ihr seine Stimme hört“) und die Wärme des Abba-Vater...

... Buddhismus [ist] der ... Prototyp einer Innerlichkeitsreligion, die meditative Versenkung bis zur völligen Nicht-Dualität (Nirvāṇa) pflegt ..., in der ... „Gebet als Beziehung zu...“ zugunsten einer reinen Innerlichkeit ausgelöscht zu sein scheint.

In: Hans Waldenfels (Hrsg.): Lexikon der Religionen, Freiburg 1996, S. 187 f.



Shubert: Heilig aus der Deutschen Messe

Heilig aus der Deutschen Messe

Hei - lig, hei - lig, hei - lig, hei - lig ist der Herr! Hei - lig, hei - lig,

hei - lig, hei - lig ist nur Er! 1. Er, der nie be - gon - nen, Er, der
2. All - macht, Wunder, Lie - be, al - les

1. im - mer war, e - wig ist und wal - tet, sein wird im - mer dar -
2. rings-um - her! Hei - lig, hei - lig, hei - lig, hei - lig ist der Herr!

Lau - da - te om - nes gen - tes, lau - da - te Do - mi - num. Lau - da - te om - nes gen - tes, lau - da - te Do - mi - num. Lau -

Literatur:

Agnes Steinmetz und Hubert Wißkirchen (unter Mitarbeit von Werner Trutwin und Ilsetraud Ix): Impulse Musik. Zeit der Freude, Düsseldorf 11/2003, Patmos Verlag

Agnes Steinmetz und Hubert Wißkirchen (unter Mitarbeit von Werner Trutwin und Ilsetraud Ix): Impulse Musik. Wege des Glaubens, Düsseldorf 2005, Patmos Verlag

Palestrina: Kyrie des „Requiems“ (ca. 1554):

Klangbeispiel: Cappella Palestrina, Ltg. Maarten Michielsen, CD „Palestrina / Requiem“, WHV 042

Ad Missam pro defunctis :

Das Kyrie des gregorianischen Requiems ist melismatischer als Kyrie XVI. Das Christe ist hier nicht emphatisch hervorgehoben, dafür schwingt sich das Melisma im letzten Kyrie zu ungeahnter Höhe und Intensität auf. In den mehrstimmigen Messkompositionen des 14. bis 16. Jahrhunderts bilden häufig solche gregorianischen Themen den *cantus firmus*,¹ sozusagen die Referenz, die nun kunstvoll mehrstimmig ausgestaltet wird. Besonders deutlich zu hören ist das in der Einspielung von Palestras Requiem (ca. 1554) der Cappella Palestrina (Dir.: Maarten Michielsen², bei der das gregorianische Kyrie (bzw. Christe) und die mehrstimmige (hier streng kanonische) Verarbeitung alternierend vorgetragen werden. Gegenüber der Einstimmigkeit öffnet die Mehrstimmigkeit weite Räume. (Sie entwickelte sich wohl nicht zufällig in Parallel zu vertikalen Aufbrechen Architektur in der Gotik.) Die nacheinander einsetzenden Stimmen ergeben ein breitgefächertes Netz sich überlagernder, aber in schöner Harmonie vereinigter Stimmen: ein irdisches Abbild der himmlischen Engelchöre. (Auch hier wieder eine Parallele zur Kathedrale als Abbild des himmlischen Jerusalem.) Diese Musik hebt noch stärker ab als die Gregorianik, weil durch die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Stimmen – die nicht gleichförmig (sozusagen ‚in Reih und Glied‘) durch die Zeit fließen, sondern relativ selbständig. Ein (fast) pausenloses (die gegliederte Zeit hinter sich lassendes) Strömen entsteht. Das ist musikalische Meditation, mystisches Sich-Versenken, „Transformation des Wortes in eine Sphäre artifizierlicher Erhabenheit“.³ Die mehrstimmige Fassung ist sozusagen die Überhöhung der melismatischen Ausdruckselemente der Gregorianik.

Gegen die Mehrstimmigkeit, die sich seit etwa 1000 n. Chr. aus volkstümlichen Musizierpraktiken entwickelte, hat die Kirche sich lange gewehrt. Das seinen Grund darin, dass die einstimmige Gregorianik in ihrer ‚Armut‘ der eigentlichen, Gott angemessenen unhörbaren Musik am nächsten kam und von daher als Engelsmusik galt.⁴ Dennoch drangen sie immer weiter vor, weil sie sich an den alten gregorianischen Gesängen, dem Stil der monastisch-klerikalen Musik, festmachte und zunächst nicht die zentralen Ordinariumstexte, sondern nur Graduale und Alleluja betraf. Erst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnt vorsichtig die Geschichte der Gattung Messe als kunstvolle Vertonung der Ordinariumteile. In der Folgezeit wurde bis zum Ende des 16. Jahrhunderts diese Gattung zum Hauptentwicklungsfeld der abendländischen Musik. Gesellschaftlicher Träger dieser Entwicklung war zunehmend auch der Adel, der die großen Künstlerpersönlichkeiten auch zu seinem eigenen Ruhme förderte. Je kunstvoller und autonomer sich die Messe entwickelte, umso mehr wuchs allerdings auch der Widerstand der Liturgiker. Hauptangriffspunkte waren:

- die hochkomplizierte mehrstimmige Faktur, die ihre dem Text und der liturgischen Funktion dienende Rolle vernachlässigte
- das Eindringen weltlicher Elemente (in den sogenannten Parodiemesen wurden weltliche Melodien wie z.B. das grobe Landsknechtslied *L'homme armé* an Stelle gregorianischer Vorlagen zur Grundlage der Komposition
- die mangelnde Sorgfalt des Umgangs mit dem Text, der nicht selten kaum mehr verständlich war.



So kam es schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu Reformbestrebungen, die dann durch den Druck der Reformation verstärkt wurden und im Konzil von Trient (1545-63) ihre allgemeinverbindliche Formulierung fanden.

Ein eindrucksvolles Zeugnis solcher religiösen Erneuerung ist **Raffaels Bild „Die heilige Cäcilia“**. Es entstand im Zusammenhang mit den römischen Reformbestrebungen des 5. Laterankonzils (1514).

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

Mit Palestras Missa Papae Marcelli (1562) gilt als Musterexemplar einer den Anforderungen des Tridentinischen Konzils genügenden Komposition, verbindet sich

doch mit ihr die Legende, sie habe die Konzilsväter so beeindruckt, dass sie von einem drohenden Verbot mehrstimmiger Musik absahen. In Wirklichkeit war dieses Ergebnis nicht allein Palestras Verdienst, aber mit seinem Namen verband sich für folgenden Jahrhunderte die Idealvorstellung einer „wahren Kirchenmusik“, und bis heute ist sein Stil als „reiner Satz“ Bestandteil der musiktheoretischen Ausbildung der Musiker. Dieser „Klassizität“ seiner Musik scheint sich Palestrina auch selbst bewußt gewesen zu sein, denn wie wäre er sonst auf den Gedanken gekommen, ohne Ausnahme alle in Frage kommenden liturgischen Texte zu vertonen.

¹ Cantus firmus (fester – vorgegebener – Gesang) bezeichnet die Melodie, die die Grundlage einer mehrstimmigen Ausarbeitung bildet.

² CD „Palestrina / Requiem“, WHV 042

³ Peter Ackermann: Palestrina und die Idee der absoluten Musik. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung, München 1994, S. 42

⁴ In der mittelalterlichen Musiktheorie unterschied man 3 Ebenen: *musica mundana*, die Musik der Sphären, die *musica humana*, die Musik des Menschen, und die *musica instrumentalis*. Die beiden ersten sind unhörbar und beziehen sich auf die schöne Ordnung des Kosmos und des menschlichen Körpers, auf die harmonischen Proportionen. Nur die *musica instrumentalis*, die gesungene und gespielte Musik, ist hörbar. Die frühe Mehrstimmigkeit stammt aus der weltlichen Musikpraxis und wurde auch deshalb zunächst als ungeeignet für die Liturgie, die Musik der Engel betrachtet.

Joseph Haydn: Missa brevis in F-Dur, 1749:

Klangbeispiel: Choir Of Westminster Abbey, Ltg.: Simon Preston, Archiv Produktion 415 517-2, 1986

Nach Palestrinas Tod (1594) verlagerten sich die entscheidenden Entwicklungslinien der Musik in den weltlichen Bereich (Oper, Instrumentalmusik). Der Palestrinastil blieb als Ideal zwar immer im Bewußtsein, dennoch drangen auch in die Kirche die neuen Töne ein. Wie schon in spätmittelalterlichen Bildern das Heilsgeschehen aus dem Goldgrund herausgeholt und in die eigene Welt hineinprojiziert wird, so wird nun im 17. und 18. Jahrhundert auch die Kirchenmusik ‚vermenschlicht‘. „Nicht mehr die Welt spiegelte sich in der Musik, sondern der Mensch“.⁵

Missa brevis in F

Hoboken XXII: 1

Joseph Haydn
1732–1809

Allegro

Soprano
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Alto
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Tenore
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Basso
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Violino I, II
Basso continuo
(Violoncello
Contrabbasso
Organo)

Allegro

son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

1749 schrieb Joseph Haydn als 17jähriger seine erste Messe, die Missa brevis in F-Dur. Sie zeigt die deutlich die großen Veränderungen, die sich in der Zeit der Aufklärung auch in der Kirchenmusik vollzogen.

Der Text wird (T. 1) plastisch deklamiert, nicht nur rhythmisch, sondern auch sprachmelodisch: der Hochtou (d'') markiert die betonte Silbe (e)léi(son). Auch die folgenden Wiederholungen des Wortes eleison entsprechen einem urrhetorischen Gestus, der Emphasis. Die erste Wiederholung (T.2) des eleison bekräftigt noch einmal nachdrücklich den Hochtou d''. Etwas Ähnliches wiederholt sich in T. 4-5. Ab T. 3 ändert sich der musikalische Stil und die Singhaltung: Nach den liedhaft-einfachen Anfangstakten kommen nun kunstvolle Arienelemente in den Vordergrund mit selbständiger (leicht polyphoner) Führung der beiden Solostimmen (T.3) und girlandenhaftem Figurenwerk (T. 5-6). Die beiden Stilmomente ‚Lied‘ und ‚Arie‘ stehen für Innigkeit der Empfindung und

Jubilus (textvergessenes Singen). 2 Solo-Knabenstimmen tummeln sich lieblich wie die kleinen Engel in einer Rokokokirche. Es ist eine konzertierende Kirchenmusik im neuen, neapolitanischen Stil. Weltfroh, optimistisch, ‚natürlich‘ ist die Musik. Sündenfall und Erbschuld sind out. (In Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ wird diese Thematik völlig ausgeblendet.) Es ist eine Instrumentalmesse. Der Orchesterpart verleiht dem Ganzen farbigen Glanz und rhythmische Plastizität. Er umspielt den Chorsatz mit ornamentalen Figuren und ist der eigentliche Träger des musikalischen Geschehens. Das alles heißt nun nicht, dass diese Musik unförmlich ist. Es ist die sinnfrohe Gläubigkeit wie man sie auch in spätbarocken Kirchen wie Vierzeihenheiligen oder auf Bildern wie Nicolas Poussins



„Die heilige Cäcilia“ (2. Drittel 17. Jh.) findet. Der Vergleich mit Raffaels Bild verdeutlicht den radikalen Wandel.

Bei aller fast tänzerischen Fröhlichkeit zeugt der zugleich innige Ausdrucksgestus des Kyrie von kindlichem Vertrauen, das sich beim gütigen Gott geborgen weiß. Dennoch: Auch zur Zeit der Aufklärung verstummten nicht die Stimmen, die vor einer Profanisierung der Kirchenmusik warnten. Im Entstehungsjahr der Haydn-Messe (1749) erschien z.B. die Enzyklika „Annus qui“ Benedikts XIV., in der zwar der Gebrauch von Instrumenten gebilligt wird, dabei aber gebührende Zurückhaltung und Distanz zum opernhaften Stil gefordert wird.⁶

Gegen Vorhaltungen dieser Art verteidigte sich Haydn so:

„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.“⁷

Deutlicher kann man den Unterschied zur alten Vorstellung, wie sie hinter Palestrinas Musik steht, nicht formulieren. In Palestrinas Musik wird man wie die Cäcilia auf Raffaels Bild in den Himmel entrückt, in Haydns Kyrie spiegelt sich mehr der subjektive Reflex auf die Frohe Botschaft. Die Musik ist Selbstaussdruck.

⁵ Clytus Gottwald, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): Palestrina. Zwischen Démontage und Rettung, Musik-Konzepte 86, München 1994, S. 57

⁶ vgl. dazu: Fellerer, Karl Gustav: Die Kirchenmusik W. A. Mozarts, Laaber 1985, S. 32-35

⁷ Zit. nach: Hans Jaskulsky: Die lateinischen Messen Franz Schuberts, Mainz 1986, B. Schott's Söhne, S. 276.

„Von jener Messe Haydns (Kyrie, kurzes Adagio C-Dur, Christe, a-Moll. Kyrie, C-Dur, Fuge) können wir aber nicht unterlassen wenigstens so viel zu sagen, als nöthig ist, sie andern kenntlich zu machen und vorzüglich anzuempfehlen. Sie unterscheidet sich von den bisher bekannt gemachten durch gleichere und festere Haltung nicht nur des religiösen, sondern man darf sagen, des ächtkirchlichen Geistes, und durch eine ausgezeichnete Tiefe kontrapunktischer Gelehrsamkeit in mehreren ins Grosse ausgeführten Sätzen...“⁴⁸

Largo

Tutti P

Soprano Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Alto Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Tenore Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Basso Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

8 **Allegro**

f

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

f

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

f

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

f

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

Allegro

f G. Orch.

Fassung des vorangestellten alt-ehrwürdigen Mottos darstellt. Haydn folgt in seiner Vertonung sehr wahrscheinlich der seit Amalar (9. Jahrh.) verbreiteten trinitarischen Deutung des Kyrie und wendet sich hier an Gott Vater als den gewaltigen Herrscher über das All. Gott wird - barock-anthropomorph - wie beim höfischen Zeremoniell „mit Pauken und Trompeten“ gefeiert, wobei nebenbei natürlich von dem Glanz der aufwendigen und teuren Aufführung auch etwas auf den abfiel, der das Ganze in Auftrag gegeben hatte und bezahlte. Kirchenmusik und Liturgie haben zu dieser Zeit immer auch Schauspielcharakter, wie man unschwer z. B. an der „theatralischen Kulissenarchitektur“⁴⁹ barocker Altaraufbauten erkennen kann. Der etwas altväterlich-barocke, zeremonielle Gestus der Musik zeigt sich am deutlichsten in der „gehenden“ Instrumentalbbasslinie, die – so z. B. noch in der

25

86 Tenore solo

Chri - ste, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

91

f Tutti

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

f Tutti

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

f Tutti

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

f Tutti

Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Ob.

p Str.

Auf den erhabenen, homophon-akkordischen Stil des 1. Kyrie folgt der melodisch-empfindsame Stil des „Christe eleison“. In Christus kommt Gott den Menschen sehr nahe. Das strahlende C-Dur wird abgelöst durch a-Moll. Da der Molldreiklang sich vom Dur-Dreiklang durch die ‚Erniedrigung‘ der Terz unterscheidet, wird das Moll auch auf die ‚Erniedrigung‘ Gottes in Christus beziehbar. Der Wechsel von Solo und Chor gibt dem Satz eine gewisse Leichtigkeit und Intimität. An die Stelle der mächtigen Kyrie-Rufe aus dem 1. Kyrie treten nun innig-bittende Figuren, meist in der Form des „Seufzers“ (einer absinkenden

Zweitongruppe), deren Intensität noch gesteigert wird, wenn sie mehrfach in ansteigender Folge wiederholt wird (vgl. T. 91-94).

Das folgende 2. Kyrie benutzt als Themakopf das aus dem 1. Kyrie bekannte punktierte Rufmotiv.

167 Vivace

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

171

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Der sehr lebhafte Satz ist als Fuge gestaltet. Die Fuge war im Barock der Inbegriff des strengen Stils, der als ‚moderne Fortführung‘ des kontrapunktischen Stils Palestrinas aufgefasst wurde und deshalb unbedingt zum ‚echt kirchlichen‘ Stil gehörte. Nachdem seit ca. 1740 diese barocke Musikform obsolet geworden war, überwinterete sie nur in der Kirchenmusik, wurde dann aber in der 2. Jahrhunderthälfte zunehmend auch wieder in der weltlichen Musik aufgegriffen. Das Prinzip der Fuge - ein Thema wandert durch alle Stimmen - kann hier als Kennzeichnung des Wesens des Heiligen Geistes aufgefasst werden, der alles durchwaltet. Dass der Heilige Geist durch lebhaft-rollende Sechzehntel-Ketten versinnbildlicht wird, ist alte Tradition. Die zugrundeliegenden Analogien sind: der Geist ist ‚lebendig‘ und er ‚weht‘ wie der Wind oder Sturm.

Ludwig van Beethoven: Messe C-Dur für 4 Solostimmen, Chor und Orchester, op 86 (1807)

Stärker noch als bei Haydn wird in Beethovens C-Dur Messe op. 86 aus dem Jahre 1807 subjektiver religiöser Ausdruck und zugleich in der deutlicheren Abgrenzung zum weltlichen symphonischen Stil ein erhabenes Zeugnis deistischer Gottesvorstellung. (Man sprach damals gerne von der „Gottheit“.) Der Begriff der „Erhabenheit“ spielte in der ästhetischen Diskussion der 90er Jahre des ausgehenden 18. Jahrhunderts eine große Rolle und machte das Metaphysische wieder stärker zum Gegenstand der Kunst.

Helga de la Motte:

Als Gegensatz zum Schönen wurde vielfach nicht das Häßliche, sondern das Erhabene begriffen. Es war im 17. Jahrhundert in der ästhetischen Diskussion aufgegriffen worden. Grundlegend wurde Burkes Abhandlung von 1757. Unzufrieden mit der niedlichen und zierlichen Rokokokunst stellte Burke dem Schönen das Erhabene gegenüber. Der sinnlich erfahrbare Schrecken und die Überwältigung durch das Prachtige, die er in einer Systematik beschrieben hat, übten tiefen Einfluß aus auf Kant. Das Erhabene, das Kant mit dem Anblick des Ozeans veranschaulichte und das ihn zu hymnischen Beschreibungen über den Sternenhimmel veranlaßte, ist ein Geistgefühl. Es vergegenwärtigt das dem Verstand nicht Faßbare. Das Erhabene ist auch bei Kant als der eigentliche ästhetische Gegensatz des Schönen konzipiert. Durch das Erhabene kann dem Schönen nach Kant ein «übersinnliches Substrat» beigelegt werden, das das Schöne vom Verdacht befreit, nur das Gefällige zu sein. Anmut und Würde, um Schillers bekannte Formulierung für den Gegensatz von Schöner und Erhabenem zu bemühen, können diese Synthese eingehen. Das Schöne & das Häßliche. In: Neue Zeitschrift für Musik 6, 1994, S. 15.

Dass mit dieser Entwicklung auch die Wiederentdeckung der alten (heiligen) Kirchenmusik aus dem 16. Jahrhundert einherging, belegt E.T.A. Hoffmanns Rezension der Beethovenmesse.

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 herzzersehnenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubiliertem 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 modulieren, 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 verschmäht, 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 Phantasmus,) 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.

MESSE
für vier Solostimmen, Chor und Orchester
von
L. van BEETHOVEN.
Op. 86.
Dem Fürsten von Rinsky gewidmet.

Kyrie. Klarierauszug von O. Reinecke.

Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo.

Tutti.

Soprano. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Alto. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Tenore. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Basso. Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Pianoforte.

Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo.

Solo.

son, e - lei - son! Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e.

Tutti.

Chri - ste e - lei - son! Chri - ste e - lei - son! Chri - ste e - lei - son!

Solo.

Chri - ste e - lei - son! Chri - ste e - lei - son! Chri - ste e - lei - son!

Tutti.

Chri - ste e - lei - son! Chri - ste e - lei - son! Chri - ste e - lei - son!

„Erhebung“ scheint ein Hauptinhalt der Musik zu sein. Aufwärtsstrebende Figuren aus 3, 4 oder 8 Tönen bestimmen das ganze Stück. Vor allem im Orchestersatz sind sie als Achtelbewegung sehr präsent, z. B. T. 9 ff. Gleich am Anfang tragen sie den liedhaft schlichten Chorsatz zu dem intensiven Höhepunkt auf dem – in dem einfachen harmonischen Ambiente – geradezu wunderbar-entlegenen E-Dur-Akkord in T. 7. Auf die große, inbrünstig-flehende Steigerungswelle folgt das vertrauensvoll-bittende Sich-zurück-fallen-lassen in die Grundtonart. Beide Gesten werden ab T. 33 eng ineinander verwoben. Ab T. 37 wird in den Vokalstimmen dauernd die fallende Geste wiederholt, zunächst auf der gleichen Tonstufe, dann ab T. 46 auf immer höheren Tonstufen, so dass wieder auf eine neue Art das Sich-Erheben und das vertrauensvolle Bitten miteinander verbunden werden. Das Gefühl der Andacht, der liturgischen Atmosphäre, manifestiert sich besonders im Soloteil ab T. 15, der das Motiv der steigenden Achtel immer höher setzt und schließlich in einer polyphonen, fugenartigen Durchführung verarbeitet – eine Referenz an den alten Kirchensül. Fast spektakulär ist

die A-Capella-Stelle T.37-40. In E-Dur – dem gleichen Akkord, der schon in T. 9 ‚Entrückung‘ suggerierte - wird (im Piano) eine schlichte vierstimmige Kadenz gesungen. Das ist wie ein Verwandelt-Werden, wie ein Eintauchen in die mystische Welt alter Kirchenmusik. Die Stelle wird vom Chor im f wiederholt und durch die wiederinsetzende Orchesterbegleitung in den kompositorischen Kontext zurückgeholt. Übrigens fällt von hier aus im nachhinein auf, dass – und das ist ganz ungewöhnlich für eine Missa solemnis mit Solisten, Chor und großem Orchester! – das Stück schon in dem rein vokalen, einstimmigen Einsatz der Bassstimmen mit einer solchen historische Reminiszenz (an die Gregorianik?) beginnt. Insgesamt hat diese Musik weit weniger äußerlich-zeremoniellen Charakter als die Cäcilienmesse von Haydn.

Franz Liszt: Missa choralis (1865)

Kyrie

Frans Liszt
1811-1886

Andante

Soprano

Ky - ri - e - le - i - son, e - le - i -

Alto

Ky - ri - e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Tenore

Ky - ri - e -

Basso

Andante

Organo

[illegible]

22 25 28 31

- i - son, Ky-ri - e e-le-i - son, Ky-ri - e e-le-i -

e e - le - i - son, Ky-ri - e e-le-i - son, Ky-ri - e e-le-i -

e e - le - i - son, Ky-ri - e e-le-i - son, Ky-ri - e e-le-i -

22 25 28 31

Ky-ri - e e-le-i - son, Ky-ri - e e-le-i - son,

ad libitum

mezzo forte

[illegible]

44 49 52

dim. *p* *p*

e - le - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - i - son.

44 49 52

son, e - le - i - son.

Un poco più moderato

dolce
 55 Chri- ste e- le - i - son, 57 Chri- ste e- le - i - son, 60

dolce
 Chri- ste e- le - i - son, Chri- ste e- le - i - son,

dolce
 Chri- ste e- le - i - son, Chri- ste e- le - i - son,

dolce espressivo
 Chri- ste e- le - i - son, Chri- ste e- le - i - son,

55 Un poco più moderato 57 60

pp

65

Chri-ste e-le-i-son, e-le-i-son,

68

Chri-ste e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-

Chri-ste e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-

Chri-ste e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-

Chri-ste e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-

65

68

[illegible]

Pú-e-ri Hebræ-ó-rum portántes ramos o-lí-vá-rum,
ob-vi-a-vé-runt Dómi-no, cla-mán-tes, et di-cén-tes:
Ho-sánna in excél-sis.

Franz Liszt:

"Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik **Volk** und **Gott als ihre Lebensquelle** erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen. Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer *neuen Musik* unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die *humanistische* (humanitaire) taufen möchten, sei *weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche*, sie sei zugleich *dramatisch und heilig, prachtfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.*

Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik bewiesen, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik." Über zukünftige Kirchenmusik. 1834.

IGOR STRAVINSKY
1948

KYRIE

D. e — lei — son, e — lei — son, e — lei — son e — lei — son.
 A. — lei — son, e — lei — son, e — lei — son.
 T. — lei — son, e — lei — son.
 B. — lei — son, e — lei — son.
 Ob. I, II
 Cl. I, II
 I
 Flg. II
 I
 Tr. Sb. II
 I
 Trb. II

6

Soprano: Ky-ri-e, Ky-ri-e, e... Ky-ri-e

Alto: Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e

Tenor: Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e

Bass: Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e, Ky-ri-e

Orchestra: *p*, *pp*

[illegible]

Heiliger Gott, Heiliger Starker, Heiliger Unsterblicher, erbarme Dich unser.

D h e A Fis h

1. Von gu - ten Mäch - ten wun - der - bar ge - bor - gen,
 2. Laß warm und still die Ker - zen heu - te flam - men,
 3. Wenn sich die Stil - le nun tief um uns brei - tet,

D H e A D

1. er - war - ten wir ge - trost, was kom - men mag.
 2. die du in uns - re Dun - kel - heit ge - bracht.
 3. so laß uns hö - ren je - nen vol - len Klang

h Cis fis G A D A

1. Gott ist mit uns am A - bend und am Mor - gen.
 2. Füh - r, wenn es sein kann, wie - der uns zu - sam - men.
 3. der Welt, die un - sicht - bar sich um uns wei - tet,

h D G E A7 D

1. und ganz ge - wiß an je - dem neu - en Tag.
 2. Wir wis - sen es: Dein Licht scheint in der Nacht.
 3. all dei - ner Kin - der ho - hen Lob - ge - sang.

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

T : Dietrich Bonhoeffer, aus: Widerstand und Ergebung; Strophenfolge 7,5,6,1
 M: Kurt Grahl; R(T): Chr. Kaiser Verlag, München; R(M): beim Autor

”

Von gu - ten Mäch - ten treu und still um - ge - ben,
 be - hü - tet und ge - trö - stet wun - der - bar,
 so will ich die - se Ta - ge mit euch le - ben
 und mit euch ge - hen in ein neu - es Jahr.

Refrain

Von gu - ten Mäch - ten wun - der - bar ge - bor - gen er - war -
 ten wir ge - trost, was kom - men mag.
 Gott ist bei uns am A - bend und am Mor - gen,
 und ganz ge - wiss an je - dem neu - en Tag.

Melodie Siegfried Fietz

Brief Bonhoeffers aus dem Gefängnis 28. Dez. 44

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

Es grüßt Dich, liebe, liebe Mama, und denkt an Dich an Deinem
 Geburtstag von ganzem Herzen
 Euer dankbarer Dietrich.

Gedicht zum Jahreswechsel 1944/45

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

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

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

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

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

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

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

Dietrich Bonhoeffer (* 04.02.1906 in Berlin), evang. Theologe, Promotion mit 21 Jahren, 1931 Dozent und Studentenfarrer an der Berliner Universität, versuchte vergeblich, die Bildung der "Deutschen Christen", die die Judendiskriminierung unterstützten, zu verhindern, gründete mit Martin Niemöller die „Bekennende Kirche“. Bonhoeffer führte seit 1935 ein illegales Predigerseminar. Seinen Aufenthalt in Amerika im Sommer 1939 brach er nach einem Monat ab und kehrte trotz der bedrohlichen Lage nach Deutschland zurück: „Es ist doch für einen Deutschen hier drüben nicht auszuhalten; man wird einfach zerrissen. Während einer Katastrophe hier zu sein, ist einfach undenkbar, wenn es nicht so gefügt wird. Aber selbst daran schuld zu sein, sich selbst Vorwürfe machen zu müssen, unnötig herausgegangen zu sein, ist gewiss vernichtend. Wir können uns von unserem Schicksal doch nicht trennen; hier draußen erst recht nicht; hier liegt es einem allein auf den Schultern, und man hat keine Stimme und kein Recht im fremden Land.“ (Amerika-Tagebuch, 22. Juni 1939)

1940 stellte er sich dem Widerstand auch politisch zur Verfügung: Er arbeitete mit dem Widerstandskreis in der militärischen Abwehr zusammen, der das Attentat auf Hitler vom 20. Juli 1944 plante und durchführte. Als dieses scheiterte, wurden alle Widerstandskämpfer verhaftet und zum Tod verurteilt. Bonhoeffer wurde am 9. April 1945 im KZ Flossenbürg ermordet.

Heinzpeter Hempelmann:

Damit ist klar, warum die Religiosität unserer Zeit gar kein Widerspruch zur Rede vom Tod Gottes ist, sondern vielmehr ihr deutlichster Ausdruck. So ist es ja geradezu der Grundsatz, das Programm der aller Orten propagierten sogenannten "freien Spiritualität": Gott ist nicht über dir, sondern in dir. Gott ist nicht das, was dir kritisch gegenübersteht; du selbst bist Teil von Gott, ja selber Gott: Du bist Gott, göttlich. Und worin könnte sich das eher zeigen als darin, dass nicht mehr Gott der Schöpfer des Menschen ist, sondern der Mensch Schöpfer Gottes; jeder Mensch, jedes Individuum schafft sich, bildet sich den Gott, der ihm passt, zu ihm passt. Gott - das ist nichts anderes als ein Ausdruck der Individualität des Menschen, seines Geschmacks, religiöser Mode. Gerade darin, wie unsere Zeit von "Gott" spricht, zeigt sich: Nicht mehr Gott ist das Absolute, sondern mit Nietzsche gesprochen: Der Mensch, der einzelne, das Individuum ist das Absolute, das sich sogar noch seinen Gott zurecht macht. Wir denken an die Vielzahl der Gottesbilder des New Age, des sogenannten neuen Zeitalters, und der Esoterik... Der absolute Megastar der Popkultur, die Pop-Ikone Madonna, singt auf ihrem letzten Album, der CD Bedtime-Stories: I'm breaking all the rules, I did not make. Ich breche alle Regeln, die ich nicht selbst gemacht habe. Bezeichnend ist schon, dass es keine Gesetze, Grundsätze mehr gibt, sondern nur noch "Regeln"; aber auch und gerade für diese Regeln bin ich mir selbst Gesetz, ist das Ich letzter Maßstab für das, was gelten soll.

"Christlicher Glaube in einer nachchristlichen Gesellschaft". (Internet: <http://www.bibelschule.de/vortraege/leben.htm> (14. 2. 01)

vgl. auch den Ratzingertext auf S. 6

Die Theologie ist kritisches Korrektiv der gelebten Religion. Bedarf es einer ähnlichen Kontrolle nicht auch in der geistlichen Musik? Geht von den banalen Gottesbildern des neuen Kirchengesangs, von der einseitigen Vorstellung eines Kuschel- oder Kumpelgottes nicht eine Gefahr aus, der man sich - wie die frühe Kirche das mit den damaligen „Irrlehren“ getan hat - auseinanderzusetzen muss? Bedarf es bei dem heute grassierenden Synkretismus, dem Wildwuchs religiöser Phantasie, in dem jeder sich nach seinen Bedürfnissen eine private Religion bastelt, nicht einer deutlicheren Unterscheidung und Orientierung? Stehen hinter diesem Synkretismus auch kommerzielle Interessen?

Ein Gespräch mit Jeremy Rifkin (FAZ 19. 8. 00, S.43)

Und wenn wir es künftig nicht schaffen?

Dann haben wir am Ende die uneingeschränkte Kommerzkultur und müssen Eintritt für unser Leben zahlen. Schauen sie sich die „Big Players“ an. Einst waren das Exxon und GM und Bayer in Deutschland. Heute heißen sie AOL/Time Warnen Sony, Disney, Bertelsmann. Sie nehmen unsere Erfahrung, unsere gemeinsame Befindlichkeit und Kultur und verkaufen uns das alles wieder zurück. Mit Kultur lässt sich wunderbar handeln. Wir haben einen kommerziellen Mechanismus in Gang gesetzt, der es uns erlaubt, das kulturelle Gewebe einer Gesellschaft als kostenpflichtige Erfahrung zu offerieren. In gewissem Sinn privatisieren wir das kulturelle Gemeingut. Ein Beispiel: Der Tourismus ist nun weltweit die größte Industrie. Das heißt, die wohlhabendsten fünf Prozent der Weltbevölkerung zahlen dafür, die kulturelle Identität anderer Leute zu konsumieren. Kulturdiversität kann aber, ebenso wie Biodiversität, ausgebeutet werden bis zum endgültigen Verschwinden. Es ist möglich, eine über Tausende von Jahren hin gewachsene Kultur als Konsumartikel zu verpacken und sie so, wie eine Pflanzen- oder Tierart, auszurotten.

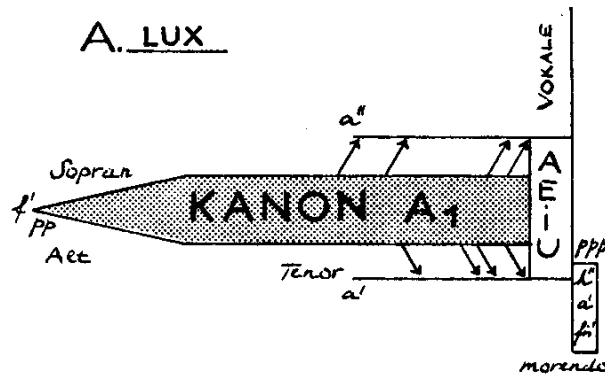
Angesichts der (auch in der Rock- und Technomusik) grassierenden spirituellen Welle, in der Religion säkularisiert wird und jeder einzelne sich ein religiöses Selbst-Design entwirft, sich selbst manipuliert, ist die entscheidende Frage: geht Religion in der (therapeutischen) Funktion (Bereicherung, Problembewältigung, Erlebnis usw.) auf oder wird Gott noch als der Handelnde verstanden, der uns sucht, und auf dessen Ruf wir antworten?

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."

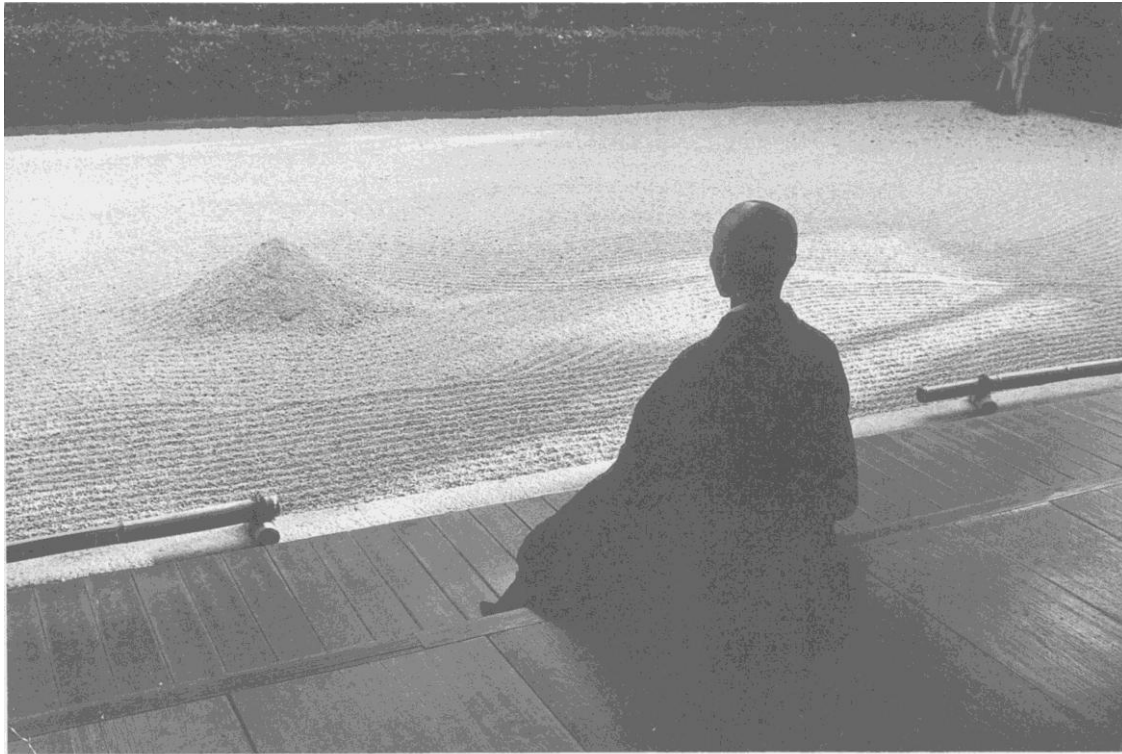
Die Rockmusik bedient sich seit den Zeiten von Pink Floyd gerne einer Klangflächenmusik, die „space“-Gefühle im Sinne eines transzendierenden Schwebens vermittelt. In dem Stück von Enigma spricht eine hypnotisierende Stimme in die Trance-Klänge der Musik hinein von „spirit“ und „meditation“, woraufhin dann ein eindrucksvoller, gut gemachter Mix mit Gregorianikziten und anderen Musikstilen einsetzt. Das Religiöse wird hier zu einer ‚Erlebnisreise‘, wird im Sinne eines geistig-geistlichen Tourismus funktionalisiert. Ist diese Form einer Crossover-Spiritualität nicht ein Pendant zur Ethno-Welle (etwa den auf Weihnachtsmärkten angebotenen afrikanischen Trachten, Didgeridoos, rituellem Jagdschmuck usw.)? Findet hier wirklich eine Begegnung statt oder geht es nur um den letzten Konsumkick?

**Ligeti: „Lux aeterna“ (1968)**

Text: Lux aeterna luceat eis, Domine (Das ewige Licht leuchte ihnen)

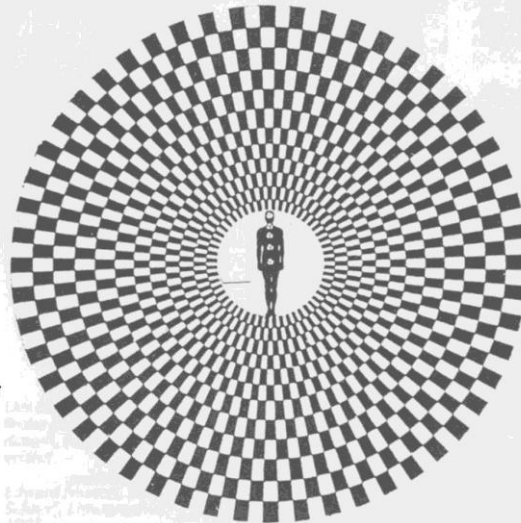
Vergleicht man mit dem Enigma-Stück das ‚Urbild‘ einer Klangflächenmusik, Ligeti's Lux aeterna, kommt man zu ähnlichen Ergebnissen wie bei dem Vergleich zwischen Taizé-Musik und klassisch-romantischer Kirchenmusik (Fauré: Requiem): Der Text: «Lux aeterna luceat eis, Domine» (Herr gib ihnen die ewige Ruhe) wird in einem 16stimmigen, höchst komplizierten Kanon so organisiert, dass er nur noch andeutungsweise zu verstehen ist. Dagegen ‚spricht‘ die Musik sehr eindrucksvoll: Am Anfang entsteht durch die sehr eng einsetzenden Stimmen ein sich reibender Klang, der immer ‚undurchsichtiger‘ wird, dann aber sich

fächerartig verbreitert, offener wird und schließlich am Ende des ersten Abschnitts – in diesem Kontext ‚sensationell‘ – in den leuchtend ‚reinen‘, hellen Oktavklang mündet, der sozusagen das „ewige Licht“ erfahrbar macht. Die alltägliche Konsummuster durchbrechende, hochkomplexe Musik kann zu einer echten Sinnerfahrung führen, wie sie etwa in der bildenden Kunst durch Bilder von Rothko (z. B. in seiner Kapelle in Houston/Texas) vermittelt werden kann.



Ein Zen-Mönch im Garten von Daisen in Kyoto, Japan. Die "Natur" ist völlig beseitigt in dem sorgfältig geharkten weißen Sand. Die Absicht dieser Art zu meditieren ist es ja, alle Bewußtseinsinhalte zu beseitigen, in der Hoffnung, daß in einem zeitlosen Moment einmal die Erleuchtung in diese Leere fällt.

Foto: ABC-Press-Service, Amsterdam



Östliche Einkehr in einer westlichen Form



Böhmischer Meister: Maria mit dem Kind und Christus, ca. 1360

Faithless: God is a DJ (1998)

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



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

Religiöse Bezüge:

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

Biblische Bezüge:

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

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

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

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

Stimmen aus dem Internet:**Ludwig Nelles:**

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

Matthias Schröder:

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

eigenen Leben manifestieren, und das ist großartig. Das will ich vermitteln. Nicht jeder kriegt es mit, klar, aber manche schon, und das ist es wert.“ Überzeugungen des „Great Oral Disseminator“, die er mir noch eine gute Stunde begeistert erläutert. Und deren Essenz sich in „God is a DJ“ findet: Nicht der Plattenaufleger wird dort überhört, sondern das, was dich und deine verletzte Seele heilt & vereint, wird dir Kirche und Gott. Die Idee des Göttlichen im Menschen wurde schon in „Reverence“ thematisiert, und Maxi Jazz bedauert, daß ihm jener Text nicht mehr Kontroversen eingebracht hat, schließlich führt der selbsternannte „Great Oral Disseminator“ die Initialen G-O-D.

Matthias Pommranz:

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

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

Der erste Text zeigt eine erstaunliche Nähe zu Psalm- und Choraltexten, z. B. zum Choral:

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
es bleibt gerecht sein Wille;
wie er fängt meine Sachen an,
will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
der in der Not
mich wohl weiß zu erhalten;
drum lass ich ihn nur walten.

Der Unterschied wird erst deutlich, wenn man die Schlussäußerungen, in denen Gott als Garant der Lebens-„Party“ gesehen wird, der letzten Strophe des Chorals gegenüberstellt, wo es heißt: „Es mag mich auf die rauhe Bahn, Not, Tod und Elend treiben...“. Das Leben als Party oder Jammertal? Die barocke Vorstellung verlegt vielleicht zu ausschließlich die Erlösung ins Jenseits, dennoch ist sie tragfähiger und realistischer als der moderne Fun-Gedanke. Der Text von Pommranz aus dem Internet kommt einem solchen komplexeren Gedankenhorizont schon viel näher.

80 Andante

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

84
in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a

88
Vir - gi - ne: Et ho - - - mo
Vir - gi - ne: Et ho - - - mo
Vir - gi - ne: Et ho - - - mo
Vir - gi - ne: Et ho - - - mo

92
fa - cuts est, et ho - - - mo fa - ctus est, et
fa - cuts est, et ho - - - mo fa - ctus est, et
fa - cuts est, et ho - - - mo fa - ctus est, et
fa - cuts est, et ho - - - mo fa - ctus est, et

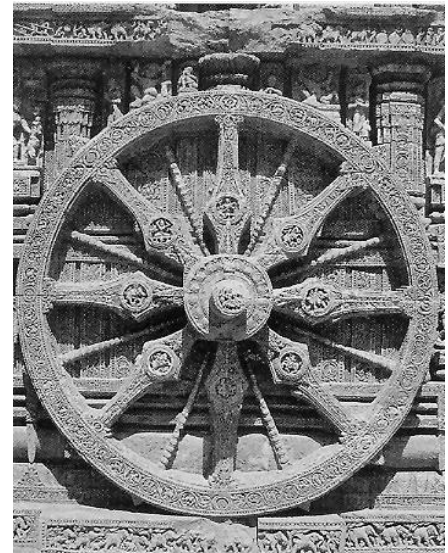
97
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo, ho - - - mo fa - ctus
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo, ho - - - mo fa - ctus
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo, fa - ctus
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo, fa - ctus

101
est. *Tutti*
Cru *Tutti*
est. *Tutti*
Cru *Tutti*
est. *Tutti*
Cru *Tutti*

Werner Trutwin: Zeichen der Hoffnung, Religion – Sekundarstufe I, Jahrgangsstufen 9/10, Düsseldorf 2002, S. 252:

Samsara - Der ewige Kreislauf der Welt

Für den Hinduismus besteht die Welt von Ewigkeit her. Sie hat keinen Anfang und kein Ende. Unendlich oft ist sie neu entstanden und unendlich oft ist sie auch wieder vergangen. Immer wieder wird sie entstehen und immer wieder wird sie vergehen. In einem ewigen Zyklus folgt Welt auf Welt. Symbol des Kreislaufs ist das ständig sich bewegende Rad, das immer wieder an seinem Ausgangspunkt beginnt, dann zu ihm zurückkehrt und ihn wieder verlässt, ohne dass dieser Prozess je endet.



Karma - Lohn der Taten

Der Mensch ist wie alles, was es gibt, in diesen Kreislauf einbezogen. Jede Tat des Menschen hat Ursachen, die ihr vorangehen, und Wirkungen, die nach der Tat weiterbestehen. Was einer jetzt ist, Priester oder Ausgestoßener, Armer oder Reicher, ist er auf Grund früherer Handlungen geworden. Dieser Zusammenhang erstreckt sich von dem Leben vor dem jetzigen Leben bis in das Leben nach dem jetzigen Leben. Der Leib und die Seele, auch die Lebensumstände, die der Mensch bei der Geburt vorfindet, sind Folge, Lohn früherer Taten. Anders ausgedrückt: Jeder unterliegt dem Gesetz des Karma. Das Karma, das einer beim Tod angesammelt hat und weitergibt, wird die Art seines nächsten Lebens bestimmen (»Wiedergeburt«). Das Karma ist aber nicht eine Kraft, die dem Menschen keine Willensfreiheit lässt. Es ist vielmehr für die meisten Hindus das Produkt der freien Entscheidung und darum vom Menschen beeinflussbar. Opfer und Askese, Erkenntnis und Meditation, Hingabe und Ehrfurcht wirken positiv auf das Karma ein, während Ichsucht, Begierde, Trägheit und Unwissenheit das Karma verschlechtern. Der Mensch ist für sein Karma verantwortlich.

Ein wichtiger Unterschied zwischen dem Hinduismus und unserer Kultur besteht in der Auffassung der Zeit: im Kreis (»zyklisch«) verlaufende Zeit - geradlinig (»linear«) verlaufende Zeit. Welche Auswirkungen haben diese Grundvorstellungen auf das Verständnis von Gott, Welt und Mensch?

...

253:

Wiedergeburt

Die Hindus sind davon überzeugt, dass der Mensch nach seinem Tod in einer anderen Existenz als Tier, Mensch oder auch Gott in den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens tritt. Eine Voraussetzung dieses Glaubens liegt darin, dass es für den Hinduismus keine absolute Trennung zwischen Gott und Welt, Geist und Materie, Mensch und Tier gibt. Alles kann im Lauf der Zeiten ineinander übergehen. Der Mensch hat keine herausgehobene Stellung in der Welt und in der Natur. ...

267:

Die Erleuchtung

Als Gautama wieder allein war, kam er auf den Gedanken, dass die Meditation die richtige Methode sei, die zur Erleuchtung führen konnte. Um sie zu erproben, umschritt er sieben Mal einen Pappelfeigenbaum in Uruvela, bereitete sich mit kostbarem Gras einen Sitz und ließ sich unter dem Baum nieder. Er war fest entschlossen, sich nicht eher zu erheben, als bis er sein Ziel erlangt hatte. Andernfalls wollte er hier sterben. Täglich übte er sich darin, völlig unbeweglich zu sitzen und all seine Gedanken auf die Erleuchtung zu konzentrieren. Er merkte bald, dass dieser Weg nach Innen zu seiner Erleuchtung führte, um die er sich schon sieben Jahre bemüht hatte. Die Erleuchtung des Buddha war die Geburtsstunde des Buddhismus. Die Nacht der Erleuchtung wurde zum höchsten buddhistischen Fest, die Pappel, der »Baum der Erleuchtung« (»Bodhi-Baum«), zum heiligen Baum des Buddhismus.

Die vier Stufen der Versenkung

(1) In der ersten Nachtwache kam der Bodhisattva zur Erkenntnis von Leben, Tod und Wiederkehr aller Wesen im Kreislauf der Geburten (Samsara). Nun erschloss sich ihm, welche Folgen das Karma hat. Er sah niedere und hohe, schöne und hässliche, gute und böse Erscheinungen. Alle diese Gestalten bewegten sich zwischen Vergangenheit und Zukunft, in ewigem Entstehen und Vergehen.

(2) In der zweiten Nachtwache erinnerte er sich an sein eigenes Schicksal. Er sah seine zahlreichen Existenzen und erinnerte sich an vergangene Weltalter. Er sah, wie er selbst früher in Menschen und Tieren lebte, wie er Glück und Leid erfuhr, starb, wiedergeboren wurde.

(3) In der dritten Nachtwache kam er zu einer tiefgründigen Kenntnis des Leidens und seiner Gesetze. Er sah die Tränen der Menschen, wurde erschüttert von ihren zerstörten Hoffnungen und erkannte, dass alle zum Tod bestimmt sind. Hier wurden ihm erstmals »die vier edlen Wahrheiten« vom Leiden und der »achtteilige Pfad« klar. Mit der Erkenntnis von der Vergänglichkeit allen Daseins wusste er sich endlich erlöst. Denn wäre die Seele unsterblich, könnte sie nie aus dem Kreislauf der Geburten herauskommen. Er machte die unabwiesbare Erfahrung: Vernichtet sind Geburt, Tod und Wiederkehr. Es gibt einen Weg, der keine Rückkehr zu dieser Welt ist.

(4) In der letzten Nachtwache gelangte er zur höchsten Stufe der Versenkung. Die endlich gefundene Erleuchtung erschloss ihm die Vergangenheit und Zukunft und schenkte die Einsicht in die Herkunft und in die Überwindung des Leids. Die verschiedenen Überlieferungen stimmen darin überein, dass sie den Inhalt der letzten Erleuchtung nicht mehr beschreiben können, da diese alle Bilder und Begriffe übersteigt.

In Uruvela erlangte Gautama Siddhartha die höchste und vollkommene Erleuchtung. Er selbst wurde nun zum »Buddha«. Die Erleuchtung war für ihn nicht das Ergebnis eines langen Trainings, sondern ein Durchbruch, der ihm unverhofft geschenkt wurde. Dabei gewann er Einsichten, die alle seine Erwartungen übertrafen.

Gautama Siddhartha kam allmählich zu der Einsicht, nur auf einem inneren Weg zum Heil gelangen zu können. Es musste ein »mittlerer Weg« sein, der zwischen ständiger Lustbefriedigung und äußerster Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst (»Askese«) liegt. Beide Extreme hat er selbst zur Genüge kennen gelernt - das erste in seiner Jugend, die er in Luxus verbrachte, das zweite nach seinem Weggang aus dem Elternhaus. ...

275:

Ethische Grundregeln

Wer **die drei Grundübel** Gier, Hass und Verblendung in sich besiegt, erlangt die Erlösung.

Nur **der mittlere Weg** zwischen den beiden Extremen hemmungsloser Gier und asketischer Quälerei macht frei.

Wer in den Orden eintreten will, muss sich zur Einhaltung von **zehn Geboten** verpflichten. Die ersten fünf gelten auch für die Laienanhänger. Der Novize verspricht:

1. Kein Leben zerstören
2. Keine Dinge nehmen, die nicht gegeben werden
3. Enthaltung von unkeuschem Wandel
4. Vermeidung von Lüge
5. Verbot von Rausch durch den Genuss berauschender Getränke
6. Verzicht auf alles Essen nach Mittag
7. Abstinenz von Tanz, Gesang, Musik und Schauspielen
8. Verzicht auf Körperschmuck durch Blumenkränze, Wohlgerüche, Schminke
9. Nichtbenutzung hoher und üppiger Betten
10. Kein Gold und Silber annehmen

Das doppelte Nirwana

Wer auf dem achteiligen Pfad geht, verbraucht alles Karma und gelangt so aus dem ewigen Kreislauf heraus. Er wird nicht mehr wiedergeboren und kommt zum vollständigen Verlöschen. **Das Nirwana ist die**

Erlösung. Es gibt ein doppeltes Nirwana:

(1) Wer in sich den Lebensdurst und die Begierde zerstört hat, wer zur Erkenntnis der Lehre und zur Erleuchtung gekommen ist, erreicht zuerst das **Nirwana der diesseitigen Ordnung**. Es ist das **vortodliche Nirwana**. Der Heilige, der dieses Nirwana erlangt hat, ist nicht daran gehindert, seine bisherige Existenz noch eine Zeit lang fortzusetzen. Er ist erlöst, aber noch im Leib. Er muss das in früheren Existenzen bei sich angesammelte Karma noch aufbrauchen, kann daher auch noch Schmerz empfinden, Wahrnehmungen machen, Gefühle haben und Einsichten weitergeben. Aber er sammelt kein neues Karma mehr an, so dass es nach seinem Tod nicht zu neuer Wiedergeburt kommt. Dies war der Zustand des Buddha zwischen seiner Erleuchtung und seinem endgültigen Verlöschen.

(2) Mit dem Tod geht der schon Erlöste in das endgültige, **jenseitige, nachtodliche Nirwana** ein, das auch als das **»vollständige Erlöschen«** Freiheit von der Wiedergeburt (276) bezeichnet wird. Wer in dieses Nirwana gelangt ist, kann nicht mehr gefunden werden. Es ist sinnlos zu ihm zu beten. Zu ihm gibt es keinen Kontakt mehr. Auch kann er selbst keinen Kontakt mehr mit anderen aufnehmen. Hier gibt es keine Person, kein Ich, keine Seele, keine Empfindung, keine Wahrnehmung, keine Freude, kein Leid.

Was ist das eigentlich - das Nirwana?

Manche sehen in dem Nirwana **das absolute Nichts**. Im Nirwana gibt es keine Realität. Der Mensch im Nirwana ist im wahren Sinn des Wortes »vernichtet«. Dem entsprechen die vielen negativen Aussagen des Buddha über das Nirwana. Es ist das Ende der Wiedergeburten, das Ende der Karma-Erzeugung, das Ende von Gier, Hass und Verblendung, das Ende des Lebensdurstes. Es ist das Ende des Leids.

Andere sehen im Nirwana die **höchste Realität**. In der erbaulichen und poetischen Literatur des Buddhismus erinnert es an das **»Paradies«** oder den **»Himmel«** der anderen Religionen. Häufig benutzte Begriffe bzw. Symbole für das Nirwana sind: Ruhe, Glück, Frieden, Stille, Sicherheit, Segen, Hafen, kühle Höhle, Insel in den Fluten, das andere Ufer, höchste Freude, Wonne, Reinheit, Wahrheit, Gesundheit, Befreiung, das Höchste, das Ewige, das Gute, Seligkeit.

Und Gott?

Der Buddha spricht zwar gelegentlich von indischen Göttern. Sie sind bei ihm Bestandteile der damaligen Welt wie Berge und Bäume, Blumen und Tiere. Aber sie entsprechen nicht dem, was die biblischen Religionen »Gott« nennen. Von einem einzigen Gott, der Person, Schöpfer, Ewiger, Liebe ist, ist beim Buddha nie die Rede.

Der spätere Buddhismus hat die Distanz des Buddha zur Gottesfrage nicht beibehalten. Die Frage nach Gott bekam ein stärkeres Gewicht und verband sich mit der Erlösungslehre des Erhabenen. So entwickelte sich eine umfangreiche buddhistische Gotteslehre. Die Götterfülle des Hinduismus lebte im Buddhismus wieder auf. In den großen Richtungen des Buddhismus wird dem **Buddha** Göttlichkeit, die er selbst nie beansprucht hat, nun von seinen Gläubigen zugesprochen. Sie verehren ihn als göttliches Wesen, das die Erlösung schenkt.



*Der Asket Gautama, Gandhara,
3. Jh. nC.*

Didaktische Analyse des „Et incarnatus est“ aus Beethovens Missa solemnis.

- Die verschiedenen Kirchenmusikstile in dem Stück
- Wie interpretiert Beethoven den Text?
- Ideen zu einem Unterrichtskonzept.

(descendit) Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est.	(er ist herabgestiegen) Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.
---	---

18.

SOLO.

gi - ne,
gi - ne,
gi - ne,
gi - ne,

CORO.

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne,
Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne,
Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne,
Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex Ma - ri - a vir - gi - ne,

Andante.

et ho - mo fa - ctus est, ho - mo
ho - mo fa - ctus est,
ho - mo fa - ctus est,
ho - mo fa - ctus est,
homo, ho - mo fa - ctus est,

Andante.

fa - ctus est, ho - mo fa - ctus
ho - mo, ho - mo fa - ctus est,
ho - mo, ho - mo fa - ctus est,
ho - mo, ho - mo fa - ctus est,
ho - mo, ho - mo fa - ctus est.

33

Adagio espressivo.

SOLO.

est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro nobis, pro
Cru - ci -

Adagio espressivo.