Rituelle Musik

(Hubert Wißkirchen)

Materialien

zur

VDS-Tagung Rheinsberg

8. - 11. September 1999

Faithless: God is a DJ (1998)

This is my church

This is where I heal my hurt [hurts?]

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

This is my church x3

This is my church

This is where I heal my hurt

This is my church x3

This is my church

This is where I heal my hurt

It's in the world I [I've?] become Content [contained?] in the hum Between voice and drum It's in the church [?]

The poetic justice of cause and effect

Respect, love, compassion

This is my church

This is where I heal my hurt

For tonight god is a DJ god is a DJ

[The punctuation of the last bit is confusing to me. It can either be "This is where I heal my hurt...for tonight. god is a DJ." or "This is where I heal my hurt. For tonight, god is a DJ." -MK]

Gott ist ein DJ.

Das ist meine Kirche.

Hier heile ich meine Wunden..

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.

Das ist meine Kirche. 3x

Das ist meine Kirche.

Hier heile ich meine Wunden.

Das ist meine Kirche. 3x

Das ist meine Kirche.

Hier heile ich meine Wunden.

Es geschieht in einer Welt,

in der ich mich wohlfühle in dem Summen

zwischen Stimme und Trommel.

Es ist in der Kirche

Die poetische Gerechtigkeit von Ursache und Wirkung:

Respekt, Liebe, Mitgefühl.

Das ist meine Kirche.

Hier heile ich meine Wunden

für heute Nacht. Gott ist ein DJ. Gott ist ein DJ.

Stimmen aus dem Internet:

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 symphatischer. 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". Ludwig Nelles

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 anfing 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 überhöht, 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 Schröder

Die Melodie der neuen Single ist so ohrwurmhaft und euphorisch, wie man sie von Faithless kennt, wenngleich die Dramatik etwas zurückgenommen wurde und sich das ganze Lied für Faithless-Verhältnisse weniger stufenweise, sondern ziemlich gleichmäßig entwickelt. Hier wirkt ein fast hypnotisch beschwörender House-Priester mit einem ruhigen, eher schwerfälligen Song im Hintergrund - Faithless machen keine Musik, sie zelebrieren ihre Songs, Maxi Jazz hält das Hochamt ihrer Messe, und der breite, flächige Klang

gehört nun mal zu ihnen wie das Amen in die Kirche ("this is my church, this is where I heal my hurts"): Faithless haben es raus, ihre Fans mit übermächtigen Magnetfeldern zu erden und erschließen mit ihren Beats neue Dimensionen. (Verfasser?)

"God is a DJ". Eine provokative Attacke auf religiöse Kreise? Aber nein, das wäre viel zu platt. Sänger Rollo, bekennender Buddhist und Mittelpunkt der Band, erklärt, man wolle nicht den Glauben anderer Leute herabsetzen. "Gott" sei eine Metapher, ein Sinnbild für alles Schöne. Mit einer wirkungsvollen Mixtur aus sphärischen Klängen und Dance-Beats zelebriert der Song das intensive Erlebnis, totale Erfülltsein von Musik und Tanz. Dazu wiederholt Rollo die Zeilen "This is my church, This is where I heal my hurts. For tonight, God is a DJ."

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.

Matthias Pommranz

Zwischen Atavismus und Futurismus

Versuch einer Phänomenologie des Techno / Von Felix Wiesler

Techno ist ohne Zweifel *die* Neuerung in der Popmusik der neunziger Jahre gewesen. Was Mitte der Achtziger mit Kraftwerk begann, hat in den Love-Parades, Goa- und Flughafen-Raves seinen Höhepunkt gehabt. Eine Jugendbewegung wie andere? Eine weitere Perle an der endlosen Kette der Popmusikgeschichte?

Nein - beim Techno scheint doch einiges anders gelaufen zu sein: Mit keiner anderen Jugendmusik ging eine solch unpolitische Haltung einher - nicht mit dem Jazz, nicht mit dem Rock'n'Roll, nicht mit dem Beat, ja selbst der Punk hatte mit seiner "Null Bock"-Message wenigstens etwas zu sagen. Techno hat keine Message, sondern nur Form. Und diese scheint den Ravern einiges zu sagen zu haben

Und noch etwas ist anders: Bisher hat sich die ältere Generation über die neue Musik aufgeregt, sie verteufelt. Über Techno haben alle nur den Kopf geschüttelt. Bebop konnte man offenbar für "Urwaldmusik" halten, Rock 'n' Roll als Gefahr für die Jugend sehen, Punk konnte man barabarisch finden - Techno kann man einfach nicht verstehen.

Keine andere Jugendmusik hat so einen großen Bruch mit der Tradition vollzogen, wie Techno. Bisher ließ sich eine Linie vom Blues, Rythm & Blues, Rock'n'Roll, Soul, Beat, Rock, Hardrock, Heavy Metal, Punk bis zum Hardcore ziehen. Aber Techno hat mit all dem gar nichts mehr gemein: nicht die Instrumente, nicht die rhythmische Struktur, nicht die Harmonien, nicht die Melodie. Techno hat bei null angefangen.

Erstaunlicherweise fallen dabei zwei Tendenzen zusammen: der hyperreale Alles-ist-möglich-Futurismus und ein aufklärungsdialektischer Rückgriff auf die archaische Musikform der rhythmischen Kollektiv-Ekstase. Es ist geradezu paradox, daß die Musik, die einerseits Modernität und technischen Futurismus propagiert (sich selbst ja "techno" nennt) mit dieser Computermusik uralte Kultformen wiederbelebt. Die kalte, gefühllose Technik wird umgedeutet als Möglichkeit zur Ekstase, Technik als Ausstiegschance aus der ungemütlichen Wirklichkeit der Technik!

Natürlich gibt es nicht nur den ekstatischen Techno der Raves, sondern auch "Ambiance", sphärenklingende Klangräume ohne Anfang und Ende. Doch hier ist die Sachlage nicht weniger paradox: Die Technik, von der vorhergehenden Generation fäschlicherweise als Entfremdungsförderer und kalt-rationalistischer Kreativitätskiller mißinterpretiert, wird hier zum Wolkenmeer, in dem die Phantasie erst richtig fliegen lernt. Anstatt dem von vielen vorausgesagten (oder doch zumindest erhofften) Sturm auf die Maschinen und Computer machen die Nichten und Neffen der Günther-Anders-Generation plötzlich das Gegenteil: sie schreien nach Technik, ja sie unterwerfen sich begeistert dem Rhythmus der (Musik-)Maschinen. Wer kann sich da wundern, daß den Alten die Haare zu Berge stehen angesichts einer Generation, der jedweder theoretische Überbau ein Graus ist. Ihre Kinder schreien nicht mehr nach Freiheit von Technik, sie suchen Freiheit durch Technik: im Kontrollverlust, im "Abheben", im "Nicht mehr bei sich sein", im musikalischen Rausch

Ähnliches gilt übrigens für das Verhältnis zur Chemie-Industrie. Während die Generation der birkenbestockten und in gewaltfrei gehäkelten Wollpullis (von glücklichen Schafen!) eingepackten Müslis sich jede Anreicherung ihrer Nahrung durch Chemie verbeten haben, futtert die Techno-Generation Pillen. Die Umwertung aller Werte.

Politik ist bei Techno mega-out. Man versuche sich ein Techno-Stück mit politischem Inhalt vorzustellen. Unmöglich. Ekstase oder Träumerei vertragen sich nicht mit Reflexion. In der neuen Unübersichtlichkeit nach dem Ende der Ideologien weiß sowieso keiner, was er politisch sagen soll. Die großen Fragen sind (scheinbar?) vorbei, die Grünen bürgerlich, und die realen Verwaltungsproblemchen sollen die Berufspolitiker gefälligst selber lösen. Der Tanz auf dem global-sozialen und ökologischen Vulkan verträgt keine Zwischenpausen - im Gegenteil: immer schneller muß man dem Fin-de-siècle-Fest hinterher jetten. Zum Rave nach Goa, zu alten Maya-Tempeln, oder wo sonst gerade geraved wird.

Doch gehen wir noch einmal einen Schritt zurück: Was läßt sich über die Musik als solches, außerhalb des Kontexts, sagen? Techno weist drei wesentliche Merkmale auf: 1. Kaum Sprache, 2. Kaum Melodie, 3. Die totale Dominanz des Rhythmus.

Doch wenn beispielsweise Karl Bruckmaier in der *Süddeutschen* die Sprachlosigkeit des Techno bejammert, dann ist das so sinnvoll, als würfe man einem Jazzer vor, er würde immer an der Melodie vorbeispielen. Sprachlosigkeit allein kann ja wohl kein Kriterium sein. Sprachlose Unterhaltungsmusik hat es immer gegeben, und angesichts des Dauergelabers braucht man sich nicht zu wundern, wenn die Leute wenigstens am Feierabend kein Geschwafel mehr hören wollen. Sprachlosigkeit mit Dummheit gleichzusetzen scheint doch etwas kurz gegriffen. Die Jazzer argumentieren umgekehrt: Man müsse schon blöd sein, wenn man Worte brauche, um das Stück vor Langeweile zu retten.

Bedenklich scheint die Sache erst, wenn sie mit dem Verlust der Melodie einhergeht. Denn ein Rhythmus allein sagt wirklich wenig. Damit bürdet sie dem Rezipienten natürlich eine enorm niedrige hermeneutische Arbeit auf: Dylan, Cohen und Chesnut-Texte sind bedenkenswert; Mahler, Schönberg, Coltrane sind konzentrationsbedürftig; Techno ist weder noch. Und wenn er nicht als neo-archaische Ekstase-Technik genutzt wird, ist er der unanstrengendste Hintergrunds-Soundtrack zum postmodernen Lebens-Film. Oder, wie Eco so schön sagt: "Man hört Musik nicht mehr als Musik, sondern als Geräusch."

Doch bei all dem darf man eines nicht vergessen: Techno ist Kunst, zumindest teilweise. Womöglich abstumpfende und gehirntötende, vielleicht auch phantasieanregende und noch nie dagewesene Kunst, aber in jedem Falle Kunst. Bei so manchem polyrhythmischen Techno-Klängen fühlt man das Gehirn doch aufs wunderlichste massiert.

© 1998 Elfenbein Verlag

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 hüpft, 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.



du unsres Lebens Süßigkeit, —
3. Du unsre Hoffnung, sei gegrüßt, —
die du der Sünder Zuflucht bist, —
4. Wir Kinder Evas schrein zu dir, —

2. O Mutter der Barmherzigkeit, -

- 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

Choral (Hymne, Kirchenlied)

Gregorianischer Choral: 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, einginge."

Diese Choräle wurden, wie der Gregorianische Choral, von der Gemeinde einstimmig und ohne Begleitung gesungen. Die ineins verschmelzenden Stimmen behielten also den alten Symbolcharakter der "unanimitas" (= "Einmütigkeit"). 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 gravitätisch-triumphalen Charakter. Hier hat wohl auch das "Orgelbrausen" seinen Ursprung. 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.

CD "Sing to God". Recorded in Taizé, Audivis T 556 (1995): Bis zur ungetrübten Freude singen

Singen offenbart Gemeinschaft: die Stimmen klingen zusammen und vereinen sich; in unermüdlichen Wiederholungen geben sie gemeinsam immer mehr der Erwartung und dem Lobpreis Gottes Raum. Daraus ergibt sich ein wesentlicher Gesichtspunkt: das gemeinsame Gebet ermutigt dazu, die eigenen Kräfte mit denen vieler anderer Menschen zusammenzulegen, um zum Aufbau der Menschenfamilie beizutragen und das Wagnis einzugehen, sein Leben für andere einzusetzen.

Die Gesänge eignen sich auch für das persönliche Gebet. Unzähligen Christen jeden Alters haben wenige unermüdlich und endlos wiederholte Worte einen Weg zur Kontemplation erschlossen: sie schenken dem Menschen Einheit und Frieden in Gott. Werden solche Worte gesungen, dringen sie vielleicht noch tiefer ein.

Nach und nach klingen die Gesänge, die kein festgelegtes Ende haben, bei der Arbeit, bei Begegnungen und in der Freizeit weiter. Sie verbinden das Alltagsleben mit dem Leben in Gott. Bei Tag und bei Nacht setzt sich das gesungene Gebet in der Stille des Herzens fort.

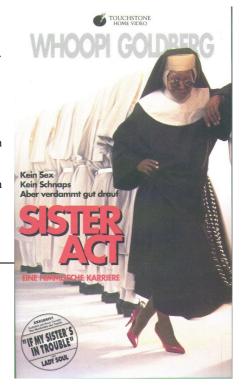
Noch in den fünfziger Jahren war es in katholischen Milieus durchaus üblich, daß Frauen (!) zu Hause bei der Arbeit Kirchenlieder sangen. Heute stellt man – etwa bei Trauungen fest, daß die aus der Jugend bekannten "rhythmischen" Kirchenlieder nicht so internalisiert sind, daß sie überzeugend gesungen werden können. Stärker ist die Identifikation mit Rock-Pop-Musical-Titeln wie z.B. "Only You" aus "Starlight Express", die man allerdings singen (oder gleich medial einspielen) läßt.

Kölnische Rundschau 25. 8. 1998:

Hundert italienische Nonnen wollen jetzt rappen lernen. Dies berichtete die italienische Zeitung "Il Messaggero" am Montag. Sie suchten nach neuen Wegen, Jugendlichen den christlichen Glauben nahezubringen. Zu diesem Zweck wollen an diesem Wochenende aus ganz Italien hundert Schwestern vom Salesianer-Orden "Töchter Maria Hilfe der Christen" nach Rom reisen. Die Profi-Rapper "B-nario" und "La Pina" sollen ihnen den Sprechgesang und die Tanzschritte beibringen. Die italienischen Schwestern wollten sich musikalisch auf den neuesten Stand bringen, hieß es. (dpa)

SISTER ACT - E. HIMMLISCHE KARRIERE, 1992

Als die Barsängerin Deloris Zeugin wird, wie ihr Freund, der Mafiaboß Vince, einen Feind kaltblütig ermordet, muß sie untertauchen. Ein befreundeter Polizist bringt sie an dem Ort unter, wo man zu allerletzt nach ihr suchen würde: einem Konvent in San Francisco. Nur schwer gelingt es der genußsüchtigen Ulknudel, an das rigide und von Verboten bestimmte Askese-Leben der Nonnen zu gewöhnen. Doch als ihr die Leitung des Kirchenchores übertragen wird, blühen Deloris und die Schwestern sichtlich auf. Schnell genießt der Chor lokale Berühmtheit. Bei einer Fernseh-Übertragung entdeckt Vince Deloris, doch die Nonnen helfen der ehemaligen Sünderin beim Kampf gegen die Bösewichte.



Internet (8/98)

Eine lebendige Kirché?

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.

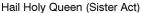
Die Freie Christengemeinde Bayreuth ist ein eingetragener Verein (e.V.), darüberhinaus ist sie Mitglied im Bund freikirchlicher Pfingstgemeinden, der eine Körperschaft des öffentlichen Rechts darstellt. (BFP KdöR) Außerdem sind wir Mitglied in der evangelischen Allianz.

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.







Szene aus dem Film Sister Act:

Schüchternes Singen, 'a' mit Hingabe, Frohlocken (aus sich herausgehen), aufeinander hören, üben: "Der Job wird die Hölle!" 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, "verklärter" 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 vollkriegen.

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 vollkriegen.

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.

Schüleräußerungen (Klasse 10, 1996) zu "Hail Holy Queen"

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

Oppositionsbegriffe

Oppositions beginne		
Reinheit, ,Heiligkeit'	Sinnlichkeit	
Seele, Andacht	Körper	
Gefühl, Innerlichkeit	Extrovertiertheit, Tanz	
,edle' (Zurück-)Haltung	ekstatischer Ausdruck	
Disziplin, Beherrschung, Maß	Spontaneität, Ausgelassenheit	
weltabgewandt	weltoffen	
Nonnentracht - Körperverhüllung	sich körperlich ausdrücken, Ekstase	

Musikalische Mittel

Melodik + ,reiner' (,harmonischer') mehrstimmiger Satz	rhythmisch bestimmter musikalischer Ablauf	
ausgesetzte (komponierte und dann eingeübte) Mehrstimmig-	spontane, improvisierte "fill ins", "call & response"	
keit		
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	durchgehender drive, durchlaufende rhythmische Begleitpat-	
Gefühlsgesten)	terns (Muster)	
Choral	Gospel	

Madonnenlieder sind gar nicht so "unzeitgemäß", vgl.: Uriah Heep: Lady in Black; Beatles: Lady Madonna; Beatles: Let it be; Nina Hagen: Ave Maria u.v.a. - ganz zu schweigen vom "Diana-Kult"

Das Lied "Gegrüßet seist du, Königin" (GL 573) von 1712 zeigt den alten Tanzpaarcharakter: die Verbindung eines geraden Schreittanzes (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.

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 genetische 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.

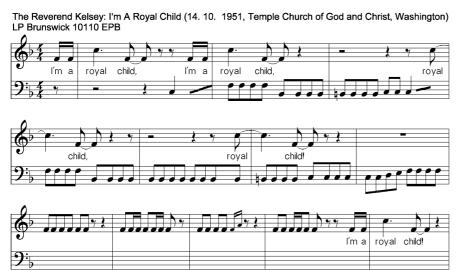
Kuminakult in Jamaika (ursprünglich kongolesischer Kult)



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



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

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

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

Vgl. dazu die Parodie eines solchen Gospelgottesdienstes aus dem Film <u>"Blues Brothers"</u>: 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.

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 'Begnadeten' 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 Füßestampfen 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.)

Gospel, eine populäre amerikanische Liedform mit religiösen Inhalten, die um 1870 entstand. Ursprünglich entstand der Gospel aus spontanen Zurufen von Gemeindemitgliedern während der Auslegung des Evangeliums durch den Prediger. Ein frühes Beispiel der Gospelmusik ist "I Love to Tell the Story" (1869) von William Fischer. Die Texte, insbesondere diejenigen von Fanny Crosby, beschäftigen sich meist mit Errettung und Bekehrung. Bis 1930 hatte sich eine eigene Gospelmusik der Schwarzen entwickelt. Der Gesang, der sich mitunter zu einem ekstatischen Tanz steigert, wird normalerweise mit Klavier oder Orgel, oft auch durch Klatschen, die Verwendung eines Tamburins und elektrischer Gitarren unterlegt. Zu den wichtigsten Interpreten gehören Rosetta Tharpe und Mahalia Jackson. Die weiße und die schwarze Gospelmusik unterscheiden sich zwar weiterhin voneinander, sie bedienen sich aber inzwischen desselben Repertoires. Stilmerkmale und Ausdrucksmittel des Gospel hatten vor allem Einfluß auf den Hardbop und Soul (Encarta® 98)





Wiederholung: altkirchliche Meditationstechnik der "ruminatio", wörtlich des "Wiederkäuens"

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

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

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

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

mit, wobei er aber eine Wesenseinheit der Seele mit Gott ablehnt. Der myst. Weg wird bei ihm in drei Stufen umschrieben: Läuterung, Erleuchtung, Einigung.

Gregorianischer Choral, einstimmiger lateinischer Gesang, wie er in der Liturgie der römisch-katholischen Kirche benutzt wird. Er ist nach Papst Gregor I., dem Großen (590-604), benannt, der um 600 die Melodien der römischen Liturgie gesammelt und geordnet haben soll. Zuvor hatten sich durch die rasche Ausbreitung des Christentums verschiedene Gesangsarten entwickelt, wie z. B. die spanische im Westen, die byzantinische im Osten oder auch die mailändische, die sich als ambrosianische bis heute erhalten hat. Als Pippin (751-768) und Karl der Große (768-814) das Frankenreich unter römischen Einfluß brachten, bemühten sie sich auch um eine Vereinheitlichung des Chorals. Erst seit Mitte des 9. Jahrhunderts taucht die Bezeichnung "Gregorianisch" auf. Die Melodien wurden bis zum Beginn des 10. Jahrhunderts ausschließlich mündlich überliefert, wobei bestimmte Prinzipien der Vortragsweise eine wichtige Hilfe für die Sänger waren. Die Interpunktion des Textes (Punkt, Komma, Ausrufezeichen usw.) spielte hier ebenso eine Rolle wie die Neumen, für die sich die frühesten Beispiele im 9. Jahrhundert finden lassen. In Rom wurde der Gregorianische Choral von der so genannten schola cantorum gesungen, in der die Sänger speziell geschult wurden und die zum Vorbild von Sängerschulen in ganz Europa wurde. Das heutige Repertoire der Gregorianischen Choräle stellt keinen historisch geschlossenen Bestand dar, sondern wurde immer wieder durch Neukompositionen (z. B. zu neuen Festen) erweitert. In der Folge des Konzils von Trient (1545-63) kam es zu Neufassungen der Gesänge, die sich in der Editio medicea (1614/15) niederschlugen. Papst Pius X., der den Gregorianischen Choral als höchstes Vorbild aller Kirchenmusik sah, veranlaßte 1903 die Editio vaticana (1905-1923), die auf die Forschungen der Benediktinermönche des Klosters Solesmes (Frankreich) zurückgeht. In dieser Ausgabe befinden sich circa 3 000 Melodien in der bis heute verbindlichen Fassung. Nach dem 2. Vatikanischen Konzil (1963) verlor der Gregorianische Choral an Bedeutung, vor allem durch die Genehmigung der Volkssprache in der Liturgie. Encarta® 98



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:

Tradierte animistische Religionspraktiken (in Afrika) wurden (von den christlichen Missionaren) durch strengstes Verbot unterdrückt, traditionelle Musik und Tanz wurden als etwas

Sündhaftes und Obszönes verdammt. Die Zwiesprache mit den Ahnen und ähnliche kultische Praktiken wurden verboten. Dabei waren derartige Praktiken im Alten Testament noch gang und gäbe gewesen. Die tradierte Musik wurde ersetzt durch christliche Lieder und Instrumentalmusik aus Europa. Die Vermittlung christlicher Lieder durch die Missionare geschah in der Regel unter Rückgriff auf einfachste melodische, rhythmische und harmonische Formen, so daß das bei Afrikanern vorhandene, enorme Potential an musik-bezogener 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

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

wird. Musik in Schwarzafrika, Oldershausen 1992, S. 20f.



Logogene Elemente der Musik (Musik als Gefühlssprache)

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

weitgeschwungenen linearen Bögen durch den grenzenlosen Raum. In dieser reinen Seelensprache werden alle ablenkenden Faktoren (z. B. Instrumente, die weltliche Assoziationen wecken könnten) vermieden. In dem Verschmelzen der Stimmen wird die "unanimitas" der Herzen symbolisiert. Musik wird hier zum Medium mystisch-meditativer Erfahrung. Das hat allerdings nichts mit subjektivem Ausdruck zu tun. Die Gregorianik vermeidet weitgehend subjektiv-menschlichen Ausdruck, denn sie versteht sich als Medium des Eindringens in die göttliche Sphäre. Darstellungen Papst Gregors des Großen, der um 800 die Gesänge zu einer einheitlichen Liturgie zusammengestellt haben soll, zeigen an seinem Ohr die Taube des heiligen Geistes, die ihm die Gesänge diktiert. Diese Musik ist also göttlich inspiriert, keine Sprache der Menschen.

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

Kultur- und geistesgeschichtlicher Kontext:

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) 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 das Malers und die Gebäude sind die zeitgenössischen. Solche Lieder entstanden zunächst für Privatandachten und drangen erst dann in die Liturgie ein.



Konrad Witz, um 1430 (Berlin, Gemäldegalerie Dahlem)

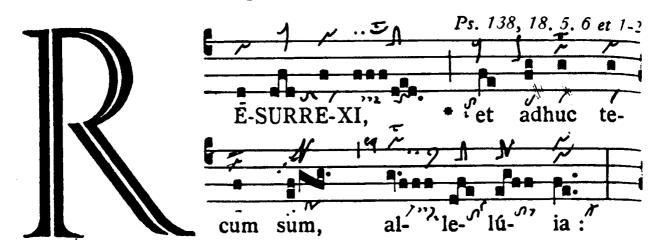
Deutlich wird der Kontrast zwischen alter und neuer Auffassung im Vergleich zwischen dem gregorianisches "Resurrexi" und dem "Et resurrexit" aus Haydns Schöpfungsmesse (1801)

Tafelbild einer vergleichenden Erarbeitung mit Schülern

Gregorianik		Haydn (Messe)	
Assoziationen	Mittel	Assoziationen	Mittel
dunkel, dunkle Kirche	Männerstimmen	hell	hohe Instrumente, gem. Chor
traurig, kalt, einsam, me-	getragenes Tempo, a-capella, einstim-	fröhlich, heiter	schnelles Tempo
lancholisch	mig (unisono)		
	verhallt (Kirche)		
andächtig, meditativ	gleitende, fließende, strömende Melo-	prunkvoll, gewaltig,	Streicher, Bläser,
	diebewegung (wenig Sprünge, keine	mächtig,	forte,
	Periodik, keine rhythmischen patterns,	festlich, für obere	Akkorde, mehrst.
	kein Takt = ametrisch =,,zeitlos", ,,un-	Schicht,	
	körperlich", unsinnlich, "geistig-geist-	Triumph, Oper, Bühne	
	lich"; "Endlosbewegung": Einschnitte		
	nur als Atemzäsuren.		

Joseph Haydn: "Ich bat die Gottheit nicht wie ein verworfener Sünder in Verzweiflung, sondern ruhig, langsam. Dabei erwog ich, daß ein unendlicher Gott sich gewiß seines endlichen Geschöpfes erbarmen, dem Staube, daß er Staub ist, vergeben werde. Diese Gedanken heiterten mich auf. Ich empfand eine gewiße Freude, die so zuversichtlich ward, daß ich, wie ich die Worte der Bitte aussprechen wollte, meine Freude nicht unterdrücken konnte, sondern meinem fröhlichen Gemüte Luft machte und miserere etc. mit 'Allegro' überschrieb." Zit. nach: Hans Jaskulsky: Die lateinischen Messen Franz Schuberts, Mainz 1986, B. Schott's Söhne, S. 276.

Gregorianischer Introitus der Messe am Ostersonntag Antiphona ad introitum IV



Joseph Haydn: "Et resurrexit" aus der Schöpfungsmesse(1801),



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

"Vorarbeit" hatte hier Johannes Damascenus geleistet:

Johannes von Damaskus: "Vom Bilde"

Johannes Damascenus (um 670 bis um 750) stammte aus einer wohlhabenden Christenfamilie im Dienst des Kalifen. Nach 700 wurde er Mönch in Mar Saba bei Jerusalem, Priester und theologischer Berater des Patriarchen von Jerusalem. Der folgende Text ist ein Kapitel aus der Schrift "Genaue Darlegung des orthodoxen Glaubens", die wiederum Bestandteil seines Hauptwerkes "Quelle der Erkenntnis" ist.

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

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

Zudem, wer kann sich von dem unsichtbaren, unkörperlichen, unumschriebenen und gestaltlosen Gott ein Abbild machen? Höchst töricht und gottlos also ist es, die Gottheit darzustellen. Daher war im Alten Testament der Gebrauch der Bilder nicht üblich. Es ist aber Gott in seiner "barmherzigen Liebe" (Lk 1,78) unseres Heiles wegen wahrhaftig Mensch geworden, nicht wie er dem Abraham in Menschengestalt erschienen ist (Gen 18,1 ff), auch nicht wie den Propheten, nein wesenhaft, wirklich ist er Mensch geworden, hat auf Erden gelebt und mit den Menschen verkehrt, hat Wunder gewirkt, gelitten, ist gekreuzigt worden, auferstanden, in den Himmel aufgenommen worden, und all das ist wirklich geschehen und von den Menschen gesehen worden, und es ist zu unserer Erinnerung und zur Belehrung derer, die damals nicht zugegen waren, aufgeschrieben worden, damit wir, die es nicht gesehen, aber gehört und geglaubt haben, der Seligpreisung des Herrn (Joh 20,29) teilhaftig würden. Da aber nicht alle die Buchstaben kennen und sich mit dem Lesen beschäftigen, schien es den Vätern geraten, diese Begebenheiten wie Heldentaten in Bildern darstellen zu lassen, um sich daran kurz zu erinnern. Gewiß erinnern wir uns oft, wo wir nicht an das Leiden des Herrn denken, beim Anblick des Bildes der Kreuzigung Christi, des heilbringenden Leidens, und fallen nieder und beten an, nicht den Stoff, sondern den Abgebildeten, gleichwie wir auch nicht den Stoff des Evangeliums und den Stoff des Kreuzes, sondern das dadurch Ausgedrückte anbeten. Denn was ist für ein Unterschied zwischen einem Kreuz, das das Bild des Herrn nicht hat, und dem, das es hat? So ist es auch mit der Gottesmutter. Denn die Verehrung, die man ihr erweist, bezieht sich auf den, der aus ihr Fleisch geworden. Ebenso spornen uns auch die Heldentaten der heiligen Männer zur Mannhaftigkeit, zum Eifer, zur Nachahmung ihrer Tugend und zum Preise Gottes an. Denn, wie gesagt, "die Ehre, die wir den Edelgesinnten unserer Mitknechte erweisen, ist ein Beweis der Liebe gegen den gemeinsamen Herrn" (Basilius), und "die Ehre des Bildes geht auf das Urbild über" (Basilius) Es ist dies jedoch eine ungeschriebene Überlieferung wie auch die Anbetung gegen Aufgang und die Verehrung des Kreuzes und sehr viel anderes dergleichen. In: Günter Stemberger (Hg.): 2000 Jahre Christentum, Erlangen 1994, S. 267f.

Gregorianik und Gospelsong verkörpern zwei extreme Pole der Kirchenmusik und zwei verschiedene Wege der Gottesannäherung: Der eine ist der meditative 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.) 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.

Zu Haydns Meßvertonung dagegen paßt die Haltung des Zuhörens. Seine Komposition ist nicht nur ein funktionales Werk, sondern auch ein Kunstwerk, das sich am besten dem Hörer erschließt, der Einfühlung mit Reflexion verbindet. Haydn hat ebenso wenig Berührungsängste wie die bildenden Künstler seiner Zeit, die die hellen, farbenfrohen und bilderreichen Rokokokirchen schufen (vgl. Videoausschnitt aus Ustinovs Haydnfilm). Er spricht den Hörer ganzheitlich, mehrdimensional an: sinnlich-körperlich mit den tänzerischen Rhythmen, assoziativ mit den "auffahrenden" Tonleiterpassagen und den "triumphierend" schmetternden Trompeten, emotional mit dem beschwingten, freudigen Tempo. Gott wird hier vom Menschen aus gesehen und gedeutet. Die Rokokirche macht (wie Haydns Musik) das "himmlische Jerusalem" sinnlich erfahrbar. Allerdings sollen Musik und Kunst nur "Abbilder" sein und auf das Urbild verweisen. So bleibt auch Haydns Musik eine "Musik der Engel". Äußeres Zeichen für diese Auffassung ist die Plazierung der Musik auf der den Blicken entzogenen Orgelempore. In der Gregorianik sind alle "menschlichen" Bezüge emotional-assoziativer oder bewegungsstimulierender Art ausgeblendet. Keine instrumentale oder vokale Begleitung gefährdet bei ihr die schwebende Leichtigkeit der horizontalen Linie, die in ihrer reichen Ornamentik an orientalische Vorbilder erinnert. Wie sehr die gregorianische Melodik als Linie, nicht als Folge isolierter Tonpunkte verstanden wurde, zeigen besonders die älteren Neumen, aber z. T. auch noch die Quadratnotation. Der Videoausschnitt aus dem Film "Der Name der Rose" 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, 'entindividualisierte' Gemeinschaft
- frei strömende Melodik → geistige (unkörperliche) Haltung

Zahlreiche auf Analogiebildung beruhende Figuren sind in Händels "Halleluja" festzustellen:

- Die Beschränkung auf einfache Kadenzakkorde und der Verzicht auf Dissonanzen versinnbildlichen die vollkommene Ordnung und Harmonie des Gottesreiches.
- D-Dur ist die 'Königstonart'. Nach den damals gebräuchlichen Tonsilben (do, re, mi, fa sol, la, ti, do) heißt der Ton d "re", re aber ist auch das italienische Wort für König.
- Auf den König deuten auch die Trompeten, die nach der damals teilweise noch geltenden Zunftordnung der Stadtpfeifer nur bei herrscherlichen Anlässen gespielt wurden.
 Der anapästische Rhythmus und die rauschenden Sechzehntelläufe malen Freude und Glanz.
- Das Unisono des Gottesthemas in II (s. Grafik) verweist auf den 'einen' Gott, seine 'drei'eckige Form auf die Dreifaltigkeit, die umfassende Oktavgeste in der Mitte auf seine 'All'-Macht ("omnipotent"). Die Durchführung des Themas durch die Stimmen bei gleichzeitiger Kontrapunktierung durch das Jubelmotiv ("Halleluja") in den anderen Stimmen illustriert Gottes Schreiten durch die Scharen der Halleluja rufenden Engel. (Hitler, der seine Auftritte ja immer quasi "liturgisch" inszenierte, machte sich diese suggestive Gestaltung zunutze: Bei der Filmaufzeichunung der Eröffung der olympischen Spiele 1936 in Berlin sieht man Hitler zu dröhnenden Klängen des Händelschen Halleluja dem Volk mit starrer Hand den Faschistengruß entbieten.)
- Der Liegeton (extensio) in V ist ein altes Ewigkeitssymbol ("for ever and ever").
- Die Echowirkungen z. B. in I die Wiederholung des Chor-Hallelujas durch die Streicher und die Spaltung des Chores an verschiedenen Stellen suggerieren einen weiten Raum.
- Raumvorstellungen werden auch durch hohe bzw. tiefe Lage sowie durch Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung (Anabasis, Katabasis) geweckt, z. B. in III ("The Kingdom of this world" "the Kingdom of our Lord").
- In unermeßliche Weiten öffnet sich der Raum in V durch das unablässige Aufwärtssequenzieren (Gradatio = die Treppe hinauf-

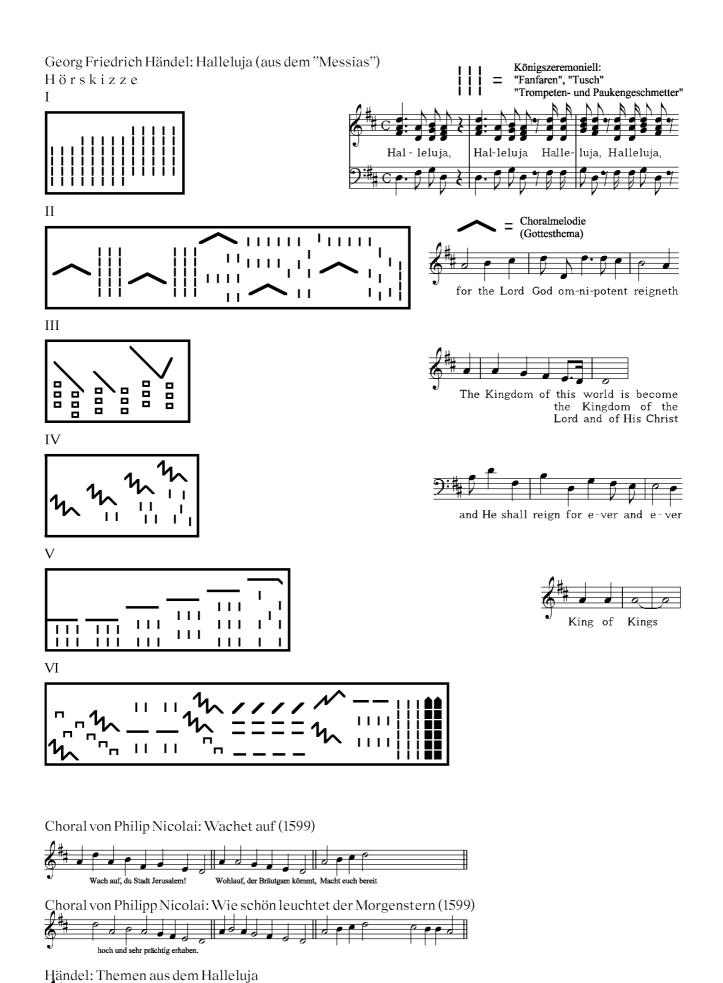
steigen), vgl. den "Erhöhungs"-Charakter der Treppe bei Kirchen und barocken Schloßanlagen). ".. es (war) eine der wichtigsten Aufgaben der Baumeister (barocker Schlösser), durch ihre Treppenentwürfe das Empfangszeremoniell möglichst würdig gestalten zu helfen. Die Treppe war bei den vom Baufieber befallenen Herren an sich schon ein bevorzugter Gegenstand der Planung und eines der Lieblingsobjekte der Architekten. Schließlich war die Treppe das erste, was der Besucher sah, wenn er ein Schloß betrat. Sie bot dem Baumeister vielfältige Möglichkeiten, sein Können zu zeigen, wie dem Bauherrn, Pracht zu demonstrieren und Gastgeber wie Ankömmling das Erlebnis von Bedeutung und Größe zu vermitteln... Man muß sich eine Prunktreppe auch zusammen mit der Staffage vorstellen: Lakaien säumen die Stufen und halten Kerzenleuchter, deren Licht auf den Wänden spielt. Auch die Gewänder der Zeit, die Perücken, die Riechwässerchen und Schönheitspflästerchen gehören zur Atmosphäre. Dies alles steigerte den Reiz der Architektur, wie die Architektur den Reiz der Mode erhöhen sollte. Ebenfalls zur Kulisse sind die Zuschauer zu rechnen, denn das Hinaufsteigen ist ein Schauspiel, das ohne Publikum zur bloßen physischen Bewegung wird..." Rolf Hellmut Foerster: Das Barock-Schloß, Köln 1981, S. 94

Das Göttliche wird nach menschlichen Vorstellungen dargestellt (Anthropomorphismus). Gott wird mit allen Insignien eines irdischen Königs versehen - wie umgekehrt damals die Könige als "von Gottes Gnaden" angesehen wurden. Haydn verbindet "weltliches Königszeremoniell" (Fanfaren, Tusch, vgl. die Halleluja-Rufe) mit "kirchlicher" Choralintonation und "kirchlicher" Polyphonie (= kanonartiger Satz). Barocke Kunst arbeitet nach dem Prinzip der Mimesis, der Nachahmung. Das unbegreifliche Wesen Gottes wird in Analogie zum Menschen gesetzt und so menschlich begreif- und erlebbar. Das Irdische wird zum Sinnbild des Göttlichen.

Das nebenstehende Bild zeigt noch die alte hierarchische Ausrichtung auf den "einen Punkt": Gott, in dem der ganze Kosmos gebündelt erscheint (theozentrisches Weltbild). Alles Irdische ist diesem Punkt zugeordnet.



Illustration aus einem französischen Meßerläuterungsbuch von 1726



Historisches und Aktuelles zum Thema Ekstase

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

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

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

- 2. Der vielfach angeführte Vergleich mit den Kontrafakta des 14. bis 16. Jahrhunderts ist nicht aufrecht zu erhalten. Das Verfahren der Kontrafaktur (Umdichtung geistlicher in weltliche und weltlicher in geistliche Lieder unter Beibehaltung der Melodie) war damals möglich wegen der geistigen und formalen Verwandtschaft der weltlichen mit der religiösen Kunstausübung. Dieser geschichtliche Vorgang war ein Prozeß ohne besondere religiös pädagogische Absichten. Allein die Überlegung, wie bessere Beziehungen zwischen Kirche und Welt herzustellen seien, rechtfertigen nicht, religiöse bzw. liturgische Texte mit Jazz- und Schlagermelodien zu versehen.
- 3. Jazz und Schlager in ihrer landläufigen Gestalt haben die Verbindung zur Kunstmusik verloren. Die Überbetonung des Rhythmischen bewirkt eine einseitige körperlich bezogene Ekstase, die einer allgemeingültigen christlichen Spiritualität keine Ausdrucksmöglichkeit bietet.
- 4. Die Kommission verkennt nicht die schwierige Lage der Jugendseelsorge, die um eine Jugend ringt, die fortwährend dem Einfluß primitivster Konsummusik ausgesetzt ist.
- 5. Die Kommission für Kirchenmusik der Erzdiözese Paderborn bietet Gespräche über die gesamte Problematik an. Man war einstimmig der Auffassung, daß die Kirchenmusik aller Stilepochen auch für die heutige Jugend anziehend sei. gez. Brauckmann, Domchordirektor

(Leiter der Kommission für Kirchenmusik)

Glossolalie (griechisch glossa: Zunge; lalein: sprechen), Zungenreden, religionswissenschaftlicher Begriff für das Sprechen in einem ekstatischen Zustand. Es handelt sich dabei um meist unverständliches Sprechen, das gedeutet werden muß. Nach Paulus und Lukas im Neuen Testament war das Zungenreden ein wichtiger Bestandteil des Lebens der frühchristlichen Kirche. Zum ersten Mal tauchte diese Redegabe in der Kirche an Pfingsten nach dem ersten Osterfest auf, als der Heilige Geist die Apostel erfüllte (N. T., Apostelgeschichte 2, 1-42). Mitglieder der von Paulus in Korinth gegründeten Gemeinde redeten in Zungen und schätzten diese Praxis höher als der Apostel selbst (N. T., 1. Korinther 12 ff.). In Apostelgeschichte 19, 2-7 wird berichtet, daß auch Mitglieder anderer Gemeinden des Paulus in Zungen redeten. Darüber hinaus handeln Passagen des Alten Testaments wie 1. Samuel 19, 20 f. und 1. Könige 18, 28 f. von verzückten Zuständen israelitischer Propheten, die dem neutestamentlichen Zungenreden ähneln.

In der Apostelgeschichte wird davon gesprochen, daß die Zungen, in denen die Gläubigen zu Pfingsten gesprochen hätten, ausländische Sprachen gewesen seien. Dies war jedoch als Ankündigung gedacht, daß das Evangelium den Menschen aller Nationalitäten in einer ihnen verständlichen Sprache gepredigt werden würde. Die in den Gemeinden des Paulus praktizierte Glossolalie dagegen war eine nicht verständliche Sprache, die die versammelte Gemeinde nur verstehen konnte, wenn sie von einem anderen Gläubigen als dem ekstatischen Sprecher übersetzt wurde.

Gemeinsam ist den neutestamentlichen Erwähnungen der Glossolalie der Glaube, daß das Zungenreden von Christen durch den Heiligen Geist verursacht und eine seiner Gaben ist. Das Zungenreden kann daher als ein Zeichen dafür angesehen werden, daß jemand vom Heiligen Geist geführt wird. Die Glossolalie ist in der Geschichte des Christentums deshalb wiederholt aufgetaucht, insbesondere bei Gruppen, die sich gegen eine ihrer Meinung zu starke Betonung des Verstands und eine entsprechende Unterbewertung des Heiligen Geistes wehren. Heute ist sie noch in protestantischen Erweckungsbewegungen wie der Pfingstkirche und den Adventisten üblich. Für andere ist es keine wirkliche geistliche Gabe, sondern ein in religiöser Verzückung wurzelndes Symptom der Hysterie oder ein hypnotisches Phänomen. (Encarta 98)

- 1 Chronik 13 3 Wir wollen die Lade unseres Gottes zu uns herholen; denn in Sauls Tagen haben wir nicht nach ihr gefragt.« 4 Die gesamte Gemeinde stimmte diesem Vorhaben zu; denn die Sache gefiel dem ganzen Volk. 5 David sammelte ganz Israel vom Schichor Ägyptens bis Lebo-Hamat, um die Gotteslade aus Kirjat-Jearim heraufzuholen. 6 Da zogen David und ganz Israel nach Baala, das ist Kirjat-Jearim, das zu Juda gehört, und holten von dort die Gotteslade, die nach dem Namen des Herrn, der über den Kerubim thront, benannt ist. 7 Sie führen die Lade Gottes auf einem neuen Wagen aus dem Hause Abinadabs weg, wobei Ussa und Achjo den Wagen lenkten. 8 David aber und die Israeliten tanzten vor Gott mit aller Kraft, unter Gesängen, begleitet von Zithern, Harfen, Pauken, Zimbeln und Trompeten.
- 2 Chronik 5 11 "Die Priester traten nun aus dem Heiligtum heraus. Alle anwesenden Priester hatten sich einer Weihe unterzogen, ohne die Dienstabteilungen zu berücksichtigen. 12 Die levitischen Sänger insgesamt, nämlich Asaph, Heman und Jedutun mit ihren Söhnen und Brüdern, standen in Byssus gekleidet mit Zimbeln, Harfen und Zithern östlich vom Altar. Bei ihnen befanden sich hundertzwanzig Priester, die Trompeten bliesen. 11 Die Trompeter und Sänger ließen gleichzeitig einen gemeinsamen Chor erklingen, um den Herrn zu preisen und ihm zu danken. Sobald sie auf ihren Trompeten, Zimbeln und sonstigen Instrumenten kräftig einsetzten und den Lobpreis des Herrn anstimmten: »Ja, er ist gut; denn ewig währt seine Huld«, da erfüllte eine Wolke das Haus, das Haus des Herrn. 14 Die Priester konnten der Wolke wegen nicht zum Dienste antreten; denn die Herrlichkeit des Herrn erfüllte das Haus Gottes.
- **2 Samuel 6** 15 So brachten David und das ganze Haus Israel die Lade des HERRN hinauf mit Jauchzen und mit Hörnerschall. 16 Und es geschah, als die Lade des HERRN in die Stadt Davids kam, schaute Michal, die Tochter Sauls, aus dem Fenster. Als sie nun den König David vor dem HERRN hüpfen und tanzen sah, da verachtete sie ihn in ihrem Herzen.

Andrew Wilson-Dickson:

Der Beginn des Synagogengottesdienstes reicht zurück in die Zeit der babylonischen Gefangenschaft, des Exils. "Synagoge" bedeutet "Ort der Versammlung"; es meint nicht nur das Gebäude, sondern auch die versammelte Gemeinde als Institution...

Der Gottesdienst in der Synagoge baute auf den Formen des Tempelgottesdienstes auf; allerdings kannte die Synagoge keine Opferzeremonie - der Opferkult war an den Tempel gebunden. So standen Gebet und Schriftlesungen im Mittelpunkt...

Der Tempel hatte eine liturgische Form entwickelt, die mit ihrer Hierarchie, ihrem Opferkult und ihrer starren Organisation eine deutliche Kluft zwischen den Priestern und der Gemeinde der Gläubigen hervorbrachte, die sich nur noch in der Rolle der passiven Zuschauer wiederfanden.

Der Gottesdienst in der Synagoge dagegen wurde von Laien gestaltet und durchgeführt und nicht von einer durch Erbfolge bestimmten Priesterschaft. Er bestand aus Lesungen aus dem Gesetz und aus den Schriften der Propheten, Psalmgebet, einem Wort der Lehre, Gebet und Schluß-Segen.

Psalmen, Gebete und Lesungen wurden psalmodiert, das heißt in einer Art erhöhtem Sprechgesang vorgetragen. Ausgangspunkt war ein einziger Ton - der später so genannte Psalmton -, auf dem der Text mit geringfügigen melodischen Abweichungen, je nach grammatischer Struktur, gesungen wurde. In der Liturgie der Ostkirche ist diese Art des Vortrages noch immer gebräuchlich - in der byzantinischen Musik wird sie *ekphonesis* genannt... Den Gesang leitete ein ausgebildeter Kantor. In späterer Zeit war dies eine hauptberuflich wahrgenommene Aufgabe...

Westliche Beerdigungsfeiern sind so angelegt, daß Schmerz und Kummer nicht sichtbar werden. Trauer öffentlich zu zeigen ist peinlich, selbst da, wo sie durchaus gerechtfertigt und verständlich wäre. In anderen Kulturen ist es selbstverständlich, daß Verwandte und Freunde eines Verstorbenen ihre Gefühle ohne Hemmungen zum Ausdruck bringen. Das zeigt sich auch körperlich: man wiegt sich hin und her, man ringt die Hände, weint und klagt. Und wenn Trauergesänge angestimmt werden, dann strömt der Kummer aus tiefstem Herzen in die Musik ein.

Gerade diese elementare Gefühlsbetontheit begegnet in vielen Szenen aus der Frühzeit Israels; sie begleitet (oder ermöglicht) die stärksten Gefühlsäußerungen.

Doch während der Protest einer Michal, als David, der König, vor der Bundeslade tanzte, eine Einzelstimme blieb, gab es unter Christen immer wieder unzählige Einwände, sobald der Musik einmal zugestanden wurde, ihre eigene, besondere Macht zu entfalten. Bereits im Alten Testament läßt sich eine schrittweise Abkehr vom ursprünglichen ekstatischen Musikerlebnis beobachten - die Entwicklung ging hin zu einem kontemplativeren, formaleren, symbolhaften und ritualisierten Einsatz in der Liturgie...

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

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

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

Augustinus: "Durch die heiligen Worte werden meinem Empfinden nach unsere Seelen andachtsvoller und leidenschaftlicher zu der Glut der Liebe hingezogen, wenn sie so gesungen werden, als wenn dies nicht der Fall wäre. Wenn ich mich der Tränen erinnere, die ich bei den Gesängen der Kirche vergossen habe, und auch jetzt bedenke, daß nicht der Gesang es ist, der mich bewegt, sondern die Dinge, die gesungen werden, mit klarer Stimme und entsprechender Melodik, so kommt mir der große Nutzen dieser Einrichtung wiederum deutlich zum Bewußtsein. Und doch muß ich, wenn es mir zustößt, daß ich durch den Gesang mehr bewegt werde als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen, und ich wünschte in solchem Falle lieber keine Sänger zu hören." (H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 26)

Koptische Kirche: Wer heute eine koptische Kirche besucht, wird sehr schnell wahrnehmen, daß er mit sehr alten Gebräuchen in Berührung kommt, die Worte nur unvollkommen beschreiben können:

Vielleicht fühlt man sich nirgendwo auf der Welt so weit zurückversetzt wie in einer koptischen Kirche. Man betritt ein fremdartiges dunkles Gebäude; der Europäer muß sich zuerst anstrengen, um zu erkennen, daß es sich um eine Kirche handelt. Sie sieht so völlig anders aus als das, was wir uns darunter vorstellen ... Eine koptische Kirche hat niedrige, dunkle Räume, ein Labyrinth ungleichmäßiger Öffnungen. Die schmalen Fenster geben wenig Licht. Im Halbdunkel sieht man fremdartige, reiche Farben und mattes Gold, alles getrübt durch den Schmutz ... Lampen funkeln im Dunkeln. Man sieht kunstvolle Schnitzereien, Intarsien und die feinen Muster des Haikal [der Chorschranke]. Überall stehen wunderschöne, staubige Holzschnitzereien herum. Hinter dem Lettner zeichnet sich die Rundung einer Apsis ab; an den dicken Säulen und entlang der Mauern ... sind Inschriften mit sorgsam ausgeführten Schriftzeichen - koptisch und arabisch.

... Die Messe hat eine dramatische Form, in der die ganze Gemeinde - sehr konkret und praktisch - miteinbezogen wird. Wie in der orthodoxen Kirche ist die Musik untrennbar mit der Liturgie verbunden. Die ganze Messe wird vom Anfang bis zum Ende gesungen - die Musik dient nicht nur zur Ausgestaltung des Gottesdienstes; sie ist Gottesdienst. Stärker als bei den Orthodoxen ist die Gemeinde emotional und durch Einstimmen in die Refrains der Litaneien in das Geschehen einbezogen.

Wenn die Liturgie sehr langsam gesungen wird, was vom jeweiligen Priester abhängt, kann der Wechselgesang geradezu hypnotisierende Wirkung haben, da er sich in einem sehr engen Tonumfang bewegt und Intervalle von einem Halbton oder weniger verwendet. Die Gemeinde antwortet mit volltönenden Gemeindestrophen.

Bei großen Zusammenkünften führt ein Chor oder eine *Schola* den Gesang. Die Chöre bestehen meist aus Theologiestudenten, denn die Vertrautheit mit der Musik ist Voraussetzung für das Studium der Liturgie. Manche Gesänge werden mit Zimbeln und Triangeln begleitet, eine Praxis, die im Mittelalter eingeführt wurde und entfernt an das melodische Summen der griechischen Mönche erinnert. Der Gesang ist immer unisono, und die Schlaginstrumente geben das Tempo mit einem verhältnismäßig schnellen, synkopierten Rhythmus. Vor allem das *Sanctus*, emotionaler Höhepunkt der Göttlichen Liturgie, erfährt durch diese Art der Begleitung eine große Bereicherung. Andrew Wilson-Dickson: Geistliche Musik, Gießen 1994, S. 162)



Fresko in der Tana Kirkos Kirche in Äthiopien (6. Jh.), koptischer Ritus Instrumente: Gebetsstock, Pauke, Sistrum (Rassel) Wilson-Dickson S. 1

Vgl. dazu den Dokumentarfilm von 1998 "Und David tanzte: Wundermusik aus Äthiopien". Der kirchliche Ritus der Christen im Hochland von Äthiopien geht auf Zeremonien im alten Ägypten und Jerusalem zurück.

Daß es gerade im frühen Christentum unterschiedlichen Gebetshaltungen im Gottesdienst gab, verdeutlicht eine Darstellung aus dem 6. Jahrhundert (vgl. Bernhard Lang: Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes, München 1998, S. 419):



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

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



40 Frühchristliche Frauen im Gottesdienst. Während Paulus die Teilnahme von Frauen im Gottesdienst einschränkt, erzählt die frühchristliche Kunst eine andere Geschichte. Die im Mittelpunkt stehende Frau spricht mit ausgebreiteten Armen; ihr Haupt ist verhüllt, um einer von Paulus erhobenen Forderung zu entsprechen (1 Kor 11,5). Sie betet und spricht wahrscheinlich auch prophetisch. Die ebenfalls einen Schleier tragende, sitzende Frau hält eine Buchrolle, um daraus vorzulesen, vermutlich nicht anders als das Männer vor der Gemeinde zu tun pflegten. Die mit ausgebreiteten Armen betende Frau stellt eines der häufigsten Motive frühchristlicher Kunst dar. Das früheste Beispiel ist ein Fresko in der römischen Callistus-Katakombe (ca. 190/220 n. Chr.). Die am besten ausgeführten Beispiele – wie das abgebildete – sind Sarkophagreliefs aus dem 3. und 4. Jahrhundert. Frühchristlicher Sarkophag, Rom, ca. 270 n. Chr.



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



43 "Niedergestreckt vom Heiligen Geist." Während Maria Woodworth-Etter aufrecht steht und ihre Arme emporhält, liegen eine Frau und drei Kinder auf dem Podium der amerikanischen Zeltmissionarin. Seit etwa 1883 fielen manche Besucher ihrer Veranstaltungen in tranceähnliche Zustände, die sie als Taufe mit dem Heiligen Geist auffaßte. Auch Heilungen sollen sich ereignet haben. Pfingstler sehen in ihren Versammlungen bereits alle Merkmale der Pfingstbewegung mit Ausnahme der Zungenrede. Skizze eines Journalisten von einer Erweckungsveranstaltung, St. Louis 1890.

Reinhard Kopiez / Guido Brinkmann: Fußball-Fangesänge. Eine FANomenologie, Würzburg 1998, S. 160ff.:

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, 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 tiefreligiöser. 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-rörnischen 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).

Wir Eingeborenen

Die Love Parade entflieht der Zeit / Von Durs Grünbein (FAZ 15. 7. 1997)

... Techno ist der markanteste Ausdruck des kollektiven Unbewußten industrialisierter Menschen. Seine Anfänge, wenn die Legende stimmt, reichen zurück in die achtziger Jahre, in die Krisenzeiten der Automobilindustrie in Detroit. Wie jede diffus religiöse Bewegung brauchte er seine Zeit, um an die Oberflächen zu dringen. Jetzt ist er da, und aus dem Mangel wurde, wie immer, die Kunstform. Müßig ist deshalb die Kritik aus kulturpessimistischen Logen. Längst hat er sich etabliert am Kreuzungspunkt gleich mehrerer Industrierevolutionen: in Musik, Pharmazeutik, computergesteuerter Fertigung mittels Roboterarmen und -beinen. Die neue Produktionswelt findet ihren Reflex in den taktstarren Tanzbewegungen. Nicht mehr die Spasmen und Bocksprünge der Rock-'n'-Roll-Ära, jetzt sind es die stundenlangen motorischen Minimalismen gleichförmig tanzender Solipsisten. Und wie nebenbei offenbart sich eines der bestgehüteten Sexualgeheimnisse: der schwärmerische, ekstatische Selbstgenuß als Bedingung der Kommunion. Schon von fern hört man, unwiderstehlich angezogen, den Dschungelrhythmus, das Bum-bum in Wellen durchs Erdreich jagender Bässe. Für Stunden kehrt im Herzen der Großstadt das afrikanische Zeitmaß ein.

Im Senegal habe ich einmal erlebt, wie das Trommeln zum Lockruf für eine große konzentrische Bewegung wurde, allen voran die Kinder, die verkrüppelten Alten, bis das halbe Dorf auf den Beinen war. Doch wie alles im Westen, läßt auch der Exzeß sich nur auf geschäftlicher Grundlage denken. Und also gibt es erst ganz zuletzt, unter großem organisatorischen Aufwand, jene Lichtung, auf der das Ereignis stattfinden darf. Es ist der Platz um die Siegessäule, sinnigerweise, in der Mitte eine phallische Trophäe aus den Deutsch-Französischen Kriegen. Bis es dort zur wagenburgartigen Aufstellung der Sattelschlepper und zum Zusammentreffen der Ravergemeinde beim Hochamt des legendären Dr. Motte kommt, herrscht jene lineare Bewegungsform vor, die dem ganzen den Namen gab: Parade. Vierzig Wagen, aufgedonnert wie Sardanapals Scheiterhaufen, zu fahrbaren Tanzflächen umgebaut, bergen hinter farbigen Spruchbändern das Teuerste, was es derzeit an Verstärker, Mischpult und Lautsprechertechnik auf dem Markt gibt. Es versteht sich, daß solche Pracht nur mit viel Sponsoring zu finanzieren ist. Die Anwesenheit beinah sämtlicher Fernseh- und Radiostationen macht es vollends zur imperialen Geste. Vertreten sind alle die Kürzel, die man seit langem aus dem assyrischen Keilschriftalphabet kennt, von ARD bis Viva.

Dialog um jeden Preis (FAZ 29. 7. 1998)

In Frankfurts Katharinenkirche wird es vorläufig keine Techno-Parties mehr geben / Von Heike Schmoll

Techno-Gottesdienste für Jugendliche sind längst nichts Besonderes mehr. Auch wenn so manchem Kirchgänger die ohrenbetäubenden, computergesteuerten Techno-Klänge ein Greuel sind, gegen eine Begegnung im Rahmen eines Gottesdienstes ist grundsätzlich nichts zu sagen. Die sogenannte Event-Serie "Cross Over & Open Your Mind" in der zentralen Frankfurter St.-Katharinen-Kirche ist damit jedoch nicht vergleichbar. Stein des Anstoßes sind nicht die Techno-Parties als solche, welche die Kirche unversehens zur Diskothek machten, sondern eine sogenannte Modenschau, bei der als Madonnen verkleidete, mit Tampons behängte Models über den Laufsteg stolzierten und Männer in Unterhosen und Engelsflügeln vorbeischwebten. Von der Kirche, ihren Fenstern und religiösen Symbolen war nichts mehr zu sehen, lediglich das Kanzelantependium war der Dekoration vergessen worden: "Eines tut not", stand darauf zu lesen - wie wahr. Der Kirchenvorstand der Katharinengemeinde hat nach drei "Events" die übrigen Veranstaltungen der Serie ohne Begründung gekündigt, um den Schaden zu begrenzen, und die Kirchenmitglieder um Verzeihung gebeten.

... Durch die Veranstaltungen, so rechtfertigt sich (Pfarrer) Stoodt, seien bereits viele hundert Menschen in St. Katharinen gewesen, die bisher mehrheitlich die Erfahrung gemacht hätten, in den beiden großen Kirchen Frankfurts als Personen mit ihrer eigenen Kultur nicht vorzukommen. In ihrer Musik und in ihrer Kultur der Parties brächten sie auf ihre Weise ihr Lebensgefühl, ihre Hoffnungen, ihre Schmerzen und ihre Sehnsucht, kurz, ihre Religion zum Ausdruck, auch wenn sie selbst mit dem Begriff Religion oft nichts anfangen mögen. "Diese Menschen wünsche ich mir, neben vielen anderen, als Dialogpartner für wechselseitige Gespräche über ihr und mein Leben sowie als Adressaten für die Botschaft des Evangeliums, von der bedingungslosen und gleichen Liebe Gottes zu allen Wesen seiner Schöpfung", schreibt der Pfarrer, der den Dialog zwischen den Religionen und Kulturen schon lange auf sein Banner geschrieben hat. Seine Ernsthaftigkeit, ihn auch wirklich zu führen, ist jedoch dadurch in Frage gestellt, daß er während der Techno-Modenschau bereits im Urlaub weilte und damit als Dialogpartner gar nicht zur Verfügung stand.

... Die Pröpstin (Trösken), die Stoodts Arbeit grundsätzlich unterstützt, will nun eine theologische Diskussion über seinen Religionsbegriff führen. Es gehe nicht an, alle Gefühle als religiös und christlich zu taufen. Die Botschaft vom Kreuz müsse den Maßstab zur Differenzierung bereitstellen und sei nicht verrechenbar mit jedweden religiösen Strömungen.

Es ist wohl kein Zufall, daß sich die Frage nach dem Religionsbegriff ausgerechnet in der Landeskirche in aller Schärfe stellt, die sich in der älteren Theologengeneration am stärksten der Tradition der dialektischen Theologie und der Bekennenden Kirche verpflichtet fühlt und unter den jüngeren Theologen einen beklagenswerten Theologieverlust aufweist. Der dialektische Theologe Karl Barth hat den im Vergleich zu heute wesentlich enger umgrenzten Religionsbegriff des 19. Jahrhunderts diffamiert und ihn nicht wirklich zu verstehen gesucht, geschweige denn Möglichkeiten zur Verfügung gestellt, mit der frei flottierenden Religiosität am Ende des 20. Jahrhunderts umzugehen. Seine Theologie besitzt keinen positiven Religionsbegriff, der die notwendigen Unterscheidungen ermöglicht. Dazu bedarf es anderer Modelle.

Kirche lädt zur "Dance & Pray-Party" (Kölnische Rundschau 28. 8. 1998)

Techno in der Tiefgarage

kja Hürth. Technoparty und Kirche? Wer sich fragt, wie diese beiden Dinge zusammenpassen, dem sei versichert: Es geht. Am Samstag, 29. August, veranstaltet der Kirchenkreis Köln-Süd zum ersten Mal in der Geschichte der evangelischen Kirche im Rheinland eine "Dance & Pray Party". Ab 20 Uhr werden rund 1000 Techno- und HipHop-Fans in der 4500 Quadratmeter großen Allkauf-Tiefgarage im Hürth-Park (Eingang Thetforder Straße) erwartet.

Bis 1 Uhr nachts sorgen der Düsseldorfer HipHop-Musiker "eFWeDe" und DJ Gando, der Dancefloor und Techno auflegt, für fetzige Beats und wummernde Bässe. "Beide Musiker kommen aus der christlichen Musikszene, versuchen aber nicht, den Jugendlichen das Evangelium in die Köpfe zu hämmern", sagt Pastor Dieter Herberth, der im Kirchenkreis Köln-Süd für Jugend- und Radioarbeit zuständig ist und die Mega-Fete organisiert hat. "Die christliche Atmosphäre und religiöse Spannung entsteht durch die Musik selbst", sagt Herberth, der davon überzeugt ist, daß auch Tanzen eine Form von Beten sein kann. Auf fruchtbaren Boden fiel die Idee der "Dance & Pray-Party" bei Hürth Park-Manager Dieter Kohlschmidt, der die Tiefgarage und Strom für die zweimal 3000 Watt starke Musikanlage zur Verfügung stellt. Werbung für die Party wurde nicht nur mittels Plakaten, sondern auch in den Gottesdiensten der evangelischen Gemeinden gemacht.

ThGl 86 (1996) 512-533

Kult und Kreuz (Internet 13. 7. 98)

Zur frühchristlichen Dynamik ihrer theologischen Beziehung von Knut Backhaus

... Im Magnetfeld des Kreuzes ordnen sich damit die Grundelemente des Kultes neu.

Jesus selbst deutet seinen Tod - im Horizont der Tempelfrage - mit dem kultisch konnotierten Sühnemotiv. So läßt es sich als organische Entwicklung begreifen, wenn er selbst als gekreuzigter und erhöhter Kyrios an die Stelle des Tempelkultes tritt und so zum neuen "Ort der Gottesgegenwart" wird... Der älteste Evangelist narrativiert dieses Christologoumenon dramatisch, wenn im Moment des Sterbens Jesu der Vorhang vor dem Allerheiligsten zerreißt und der Zugang zur Gottesgegenwart sich für alle eröffnet (Mk 15,37f) ... Auf solche Weise wird das an sich erstaunliche Faktum verständlich, daß die "mors turpissima crucis", die von ihrer kruden Realität her keinerlei Affinität zum kultischen Glanz besaß, zum kultischen Signum schlechthin werden konnte. Das Kreuz erscheint frühchristlichem Glauben als "Gottes Dienst am Menschen" und damit als eschatologische Vollendung dessen, was der Kult "immer schon" gewollt hat. Was also irdische Kulte im Irdischen vergeblich suchten, weil es sich nur vom Himmlischen her finden läßt, das hat die göttliche Heilsinitiative am Kreuz in endgültiger und vollkommener Weise vollbracht. Das Opfer Jesu als endgültige Selbstoffenbarung Gottes ist somit "Ausdruck einer letzten Konzentration der Tradition auf das eigentlich Gemeinte...

(So) gewinnt das anabatische Verständnis des menschlichen Kultes eine wesentlich personale Dimension: Kult ist ... die im Christusereignis von Gott ermöglichte und getragene Selbsthingabe. So gesehen ist das Kreuz die katabatische Katharsis des Kultes

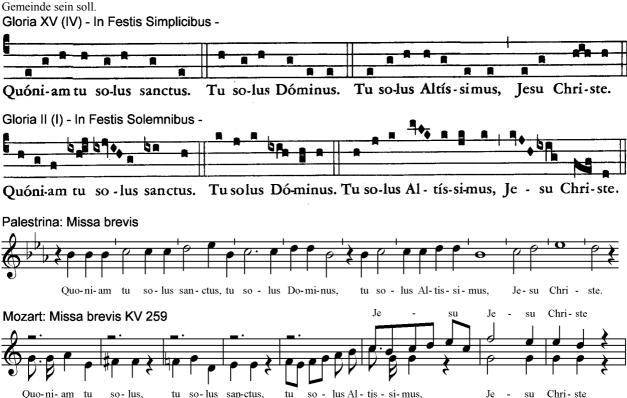
sereignis von Gott ermöglichte und getragene Selbsthingabe... So gesehen ist das Kreuz die katabatische Katharsis des Kultes. ... Kriterum ... ist nicht die Frage, ob der Kult "innerlich" oder "äußerlich" vollzogen wird oder sich auf Verbalisierung und Ethisierung zu konzentrieren hat. Die entscheidende Frage liegt vielmehr darin, ob die theologischen Grundelemente solchen Kultes die Integration von christlicher Existenz und Christusgeschehen widerspiegeln. Dazu gehört gewiß, daß der Rückzug hinter den *temenos* und die Ausgrenzung des "Pro-Fanen" aus dem Gottesverhältnis post Christum crucifixum ausgeschlossen ist. ...

Mimeogene Elemente der Musik

Ab dem 16. Jahrhundert wird zunehmend die antike Mimesislehre auf die Musik übertragen. Musik, die bisher zu den Disziplinen des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik) gehörte, wird nun als "Klangrede" verstanden und damit in die Nähe der Disziplinen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) gerückt. Wie die Rhetorik versucht sie durch nachahmende Figuren den Zuhörer zu "überwältigen". Zahlreiche Analogien zwischen realen und musikalischen Gegebenheiten machen das möglich (schnell - langsam, hoch - tief, schwer - leicht, dunkel - hell, aufsteigen - absteigen, Musik kann die natürliche Sprechmelodie nachahmen – rezitativischer Gesang – usw.). In dem Haydnschen "Et resurrexit" finden sich dafür zahlreiche Beispiele (s.o.)

Asthetisch-künstlerische und symbolische Elemente der Musik

Der spielerische Umgang mit den grundlegenden Elementen der Musik führt in allen Kulturen zu zunehmender Differenzierung und zur Herausbildung von Professionellen. Das künstlerische Produkt bekommt über seine ursprüngliche Funktion hinaus eine "autonome" Bedeutung. Ravels "La Valse" ist etwas anderes als ein Gebrauchswalzer oder ein Walzer von Strauß. Beethovens "Missa solemnis" ist kein liturgisches Werk im engeren Sinne, sondern eher die "Summe" von Welt- und Selbstdeutung einer Person bzw. einer Epoche. Streit hat ist immer an der Frage entzündet, ob solche "Kunst" in den Gottesdienst gehört, der doch die Feier der Gemeinde sein soll.





Strawinsky: Messe (1948)



Vater unser (usprünglich westindischer Calvoso)



Denn dein ist das Reich und die Kraft. Ge hei ligt werde dein Na-me. Und die Herrlichkeit in E-wig-keit. Am-en. Gehei ligt werde dein Na-me.





Quoniam-Vertonungen (Ein "Ritt" durch die Musikgeschichte)

Gloria XV ist einer der ältesten gregorianischen Gesänge. Dafür sprechen die stereotyp wiederholten, litaneimäßigen dreitönigen Floskeln (vgl. ,leiernde' Kinderlieder wie "Backe, backe Kuchen"), die in eine frühe Zeit zurückweisen. Wahrscheinlich war es ein Gemeindegesang. In der späteren Klassifikation nach "Genera" wird es dem "niederen' Genus "In festis simplicibus" zugeordnet. Parallelen zu solchem Singen findet man in den archaischen Formen der jüdischen Kantillationen und Gesängen der koptischen Kirche. Gloria XV ist ein rituelles, liturgisch "gehobenes' Sprechen des Textes. Die innere Beteiligung der Singenden wird damit nicht in Frage gestellt, nur kommt sie in der musikalischen Gestalt selbst nicht zum Ausdruck. Das kleine Melisma (= mehrere Töne auf einer Silbe) bei "Christe" ist keine Ausdrucksfigur, sondern ein das Satzende markierendes Ornament, wie man es auch bei der Psalmodie findet.

Gloria II ("In festis solemnibus"): Der große Tonumfang und die reiche melismatische Melodiebewegung dienen dem "Schmuck" des höheren Festes und sprechen für eine (professionelle) solistische Ausführung. Das Stück ist viel jüngeren Datums. Das zeigt sich vor allem an der Ausdrucksgestaltung. Die melodische Morphologie spiegelt eine innere Bewegung: die Steigerung bis zum Höhepunkt – genau auf "Altissimus"! – und das tiefe Zurückfallen am Schluß, das man als demütiges Verneigen vor der gewaltigen Größe des "Altissimus" verstehen kann. So etwas ist erst ab dem 6. Jahrhundert möglich, nachdem im Gefolge des Konzils von Chalkedon (451), wo die Zweinaturenlehre formuliert worden war, nach und nach eine menschliche Darstellung Christi und ein menschliches Sicheinfühlen in das Heilsgeschehen auf den Weg gebracht worden war. Ein Beispiel dafür ist das aus dem 6. Jh. stammende Bronzekruzifix (Köln, Schnütgenmuseum), das den Gekreuzigten als schlaffen, schlafenden alten Mann darstellt und damit u. a. auch die menschliche Hinfälligkeit Christi zum Ausdruck bringt. Das ist aber immer noch zunächst eine symbolische Darstellung. Die konkrete Ausdruckskraft des Gloria II verweist wahrscheinlich in spätere Zeit, wenn sie auch noch nicht ganz die Ekstatik der Gesänge der Hildegard von Bingen aus dem 12. Jh. erreicht. Die Gregorianik umfaßt eine 1000jährige Geschichte. Man darf sie sich nicht als einheitlichen zeitlosen Block vorstellen!

Palestrina wahrt weitgehend den fließenden Duktus der Gregorianik, bringt aber durch die sprachdeklamatorische Rhythmik ein neues Element ein, das den vorsichtigen Übergang zur neuen taktgebundenen und damit (auch) körperbetonten Musik markiert. Insgesamt aber bleibt seine Musik aufgrund ihrer komplexen polyphonen Struktur noch weitgehend der Vorstellung einer "Engelsmusik" verhaftet, die den Zuhörer - im Verbund mit der gotischen Kathedrale - ins "himmlische Jerusalem" versetzt.

Bei **Mozart** kommt die körperliche Ekstatik dazu: das Stück wahrt zwar die melodische Gestik des Ansteigens und auch die polyphone Struktur Palestrinas, gestaltet das Ganze aber als (imaginierten) Freudentanz.

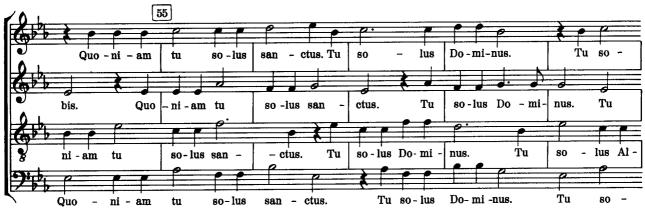
Beethoven zeigt eine gewaltige Steigerung dieser Ansätze und entwickelt das im Gloria II Angedeutete zu einer plastischen musikalischen Affekt- und "Bild"-Sprache, die auch durch die mehrfache Wiederholung des Textes und durch die äußeren Ausmaße die Größe des "Altissimus" zum Ausdruck bringt. Sie ist eine pathetische Weltanschauungsmusik, die den liturgischen Rahmen fast sprengt.

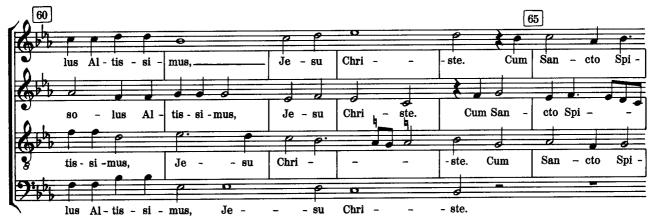
Der russisch-orthodoxe **Strawinsky** blendet dagegen zurück in eine quasi-gregorianische "Goldgrund"sprache, die das mystisch-spirituelle Erlebnis sucht, nicht das affektiv-bildhafte. Damit steht Strawinsky in der russisch-orthodoxen Tradition, die sich auch bei Malern wie Malewitsch zeigt: Das Erhabene ist jenseits der Zeichen, kann nur tranzendental erahnt und nur abstrakt dargestellt werden. Frappierend ist die Nähe zur ältesten erhaltenen liturgischen christlichen Musik der Kopten (vgl. das "Dein ist die Kraft … und die Herrlichkeit" CD CHR 77200)

Die Vater-unser-Vertonungen der 60er und 70er Jahre fallen aus dem bisherigen Kontext völlig heraus. Sie sind, unverbindlich fröhliche Lieder, die lediglich eine allgemeine (vage) Gestimmtheit, ein körperliches Mitschwingen und damit ein Gemeinschaftserlebnis vermitteln. Von der Musik selbst geht kein geistig-spiritueller Impuls aus. Das sagt natürlich nichts über die tatsächlichen Gefühle der einzelnen Singenden aus. (Vgl. das zu Gloria XV oben Gesagte.)



Palestrina: Missa brevis in e





E. T. A. Hoffmann:

"Das Gebet, die Andacht, regt gewiss das Gemüth, nach seiner eigenthümlich in ihm herrschenden, oder auch augenblicklichen Stimmung, wie sie von physischem und psychischem Wohlseyn, oder von eben solchem Leiden erzeugt wird, auf. Bald ist daher die Andacht, innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des, dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheissenen Seeligkeit. Die Worte des Hochamtes geben in einem Cyclus nur den Anlass, höchstens den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken... - Schon hieraus folgt, dass der Componist, der wie es stets seyn sollte, von wahrer Andacht ergriffen, zur Composition eines Hochamts schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüths, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen, und sich durch das Miserere, Gloria, Qui tollis u.s.w. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilierendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise gemacht sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu componieren, verwirft Rec. als Missgeburten, von einem unreinen Gemüth erzeugt: aber ehe er den herrlichen Werken Michael und Joseph Haydns, Naumanns u. a. Lob und Bewunderung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener (Feo, Durante, Benevoli, Perti etc.) zu gedenken , deren hohe, würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu moduliren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren zu gehen scheint. Dass, ohne an dem ursprünglichen, reinen Kirchenstyl schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten 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 Phantasus,) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und lässt ausschließlich nur die alten Italiener gelten. Rec., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Styls wegen, den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meynung, dass man mit dem Reichthum. den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne." Rezension über Beethovens Messe C-Dur op. 86, AmZ 1813. Zit. nach: Stefan Kunze: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, Laaber-Ver-

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."

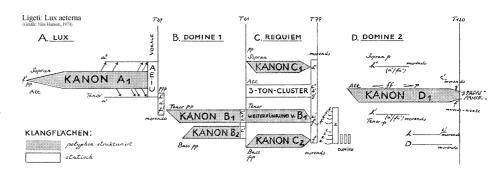
Zu weiteren zeitgenössischen Formen 'rituell' zu verstehender Musik (Schnebel, Stockhausen, M. Feldman u.a.) vgl. Barbara Barthelmes, Barbara und Helga de la Motte-Haber (Hg.): Musik und Ritual, Mainz 1999

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

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

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

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



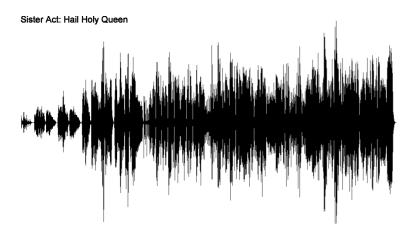
Gefühl – Stimmung – Crossover – Ekstase

Taizé: Jesus, remember me



Schubert: Marie (Shirai)







Taizé: Jesus, remember me

Jesus remember me when you come into your kingdom. Jesus remember me when you come into your kingdom.

Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) / Schubert D658 Mai 1819

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht
Und ein unnennbar süsser Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.

Roland Santé: "Love of Saint Marie", CD "The Queen of Heaven" (Healing Sounds 17)

Die neuzeitige christlich-geistige Musik entsteht als wirkungsvolle Reflexion von Autoren, die ihre Themen in der Bibel finden. Die Himmelskönigin ist ein Loblied auf die Erhabenheit und seelische Reinheit der Mutter Gottes - Jungfrau Maria und ein Nachsinnen über die Botschaft, die sie uns hinterließ. Wir meditieren von der Liebe, über den wahren Sinn der Symbole der marianischen Tradition, von der Reinheit, Mutterschaft, über die Rolle der Frau und ihrem Schicksal auf dieser Erde. Die altumarmende gütige Melodie streichelt die Seele, weckt das Herz, erfüllt mit Zärtlichkeit und erhebt sie in die höheren Sphären des Seins.

Hildegard von Bingen: O viriditas digiti Dei (ca. 1151-58)

CD "Saints". Hildegard von Bingen. Sequentia 05472 77378 2 (1998) Gloria patri et filio et spiritui sancto Tu gloriosa in preparatione dei! Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem heiligen Geist: Glorreich bist du als Wegbereiter Gottes! Der 36stimmige Kanon "Deo gratias" (Dank sei Gott) von Ockeghem (15. Jh.) vereinigt die kontrapunktische "Kunst" der "Niederländer", volkstümliche Singpraktiken (vgl. den Sommerkanon aus dem 13. Jh. und das Beispiel des ebenfalls von kanonischen Techniken bestimmten Pygmäengesangs). Er nutzt die akustischen Gegebenheiten der gotischen Kathedrale (wie die Pygmäen den 'Klangdom' des Urwaldes) als akustische Glocke. Die ineinanderschwingenden Stimmen wirken wie ein Glockengeläut, das bei aller klanglichen Vielheit die Einheit des Klangstroms gewährleistet und damit zum Symbol der Ewigkeit und der Einheit wird. Der Vorstellung des schwebenden, den Hörer 'einbindenden' Klangstroms sind auch die Beispiele von Morales/Garbarek, Enigma und Ligeti auf jeweils individuelle Weise verpflichtet. In der modernen U-Musik wird die Verhallung als technische Fast-food-Variante eines solchen "Eingemeindungsmittels" benutzt. In dem Taizé-Lied und in Santé's "Love of Saint Marie" wird deutlich, daß aufgrund der durchsichtig-mechanischen strukturellen Machart eine eigentliche "Transzendierung" aber nicht stattfindet: das Ganze bleibt vage-gefühlig, ein Surrogat. Vor diesem Hintergrund entfaltet Schuberts Lied "Marie" auch für Schüler seine differenziert-individuelle, wundervoll-charakteristische Ausdruckssprache. (Schon die Wave-Konturen machen den Unterschied deutlich.)



Das kirchenmusikalische Programm des Tridentiner Konzils Helmuth Osthoff:

Der Kranz von Legenden, der sich ehedem um das Konzil, seine Verhandlungen über die Kirchenmusik und den Namen eines Palestrina gebildet hatte, ist durch die neuere Forschung fast restlos zerstört worden. Wir wissen heute, daß das Konzil in seiner erdrückenden Mehrheit weder gesonnen war, die Figuralmusik aus der Kirche zu verbannen, noch die Kirchenmusik von Grund auf neu zu gestalten. Die musikalischen Fragen waren einbezogen in das Verhandlungskapitel, welches sich mit den Mißbräuchen beim Meßopfer beschäftigte, und für das Konzil ging es nur darum, die Musik mit dem Dogma und dem Wesen des Gottesdienstes in Einklang zu bringen. Das Dekret vom 17. September 1562 besagt, man solle "von den Kirchen jede Art von Musik fernhalten, welche in ihrem Charakter etwas Anstößiges oder Unreines (lascivum aut impurum) enthalte, möge dies Instrumental- oder Vokalmusik sein, damit das Gotteshaus wahrhaft wieder als eine Stätte des Gebetes gelten" könne. Deutlicher als in dieser sehr allgemeinen Kompromißformel ist an anderer Stelle ausgesprochen, was bezweckt wurde. Alles, was in der Kirchenmusik an ihre weltliche Schwester erinnerte, sollte verschwinden. Sie sollte sich freihalten von jeder Weichlichkeit und in ihrem Ausdruck jener "pia gravitas" entsprechen, welche das Maß aller kirchlichen Handlungen zu bilden hatte. Endlich die wichtige Forderung, die Figuralmusik möge so beschaffen sein, daß der Hörer dem Text folgen könne. Eine geistliche Komposition - so heißt es an einer Stelle - dürfe ihr Ziel nicht in der Ergötzung der Ohren suchen, sondern müsse die Herzen mit Sehnsucht nach der himmlischen Seligkeit erfüllen. Diese Wirkung kann - und das ist bezeichnend für den tridentinischen Standpunkt - nur bei voller Verständlichkeit des Textes ausgelöst werden. Die Mißstände in der Kirchenmusik vor dem Tridentinum sind durch eine Fülle von Dokumenten bezeugt, und es ist sehr bedeutungsvoll, daß die schärfsten Kritiken von humanistischer Seite kommen. "Eine verkünstelte und theatralische Musik", schreibt Erasmus von Rotterdam, "haben wir eingeführt in die Kirchen, ein Geschrei und Getümmel verschiedener Stimmen, wie es meines Erachtens wohl niemals in den Theatern der Griechen und Römer gehört worden ist. Von Hörnern, Trompeten, Pfeifen und Schalmeien wird alles durchrauscht; mit ihnen wetteifern menschliche Stimmen. Verliebte, unzüchtige Gesänge lassen sich hören, welche sonst nur die Tänze der Buhlerinnen und Spaßmacher begleiten. In die Kirchen rennt man wie vor die Bühne des Ohrenkitzels wegen." Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1934, S. 33





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

Raffael: Die heilige Cäcilia, 1516

Raffaels "Heilige Cäcilia" ist die bildnerische Umsetzung eines solchen musiktheologischen Programms. Es entstand im Zusammenhang mit den römischen Reformbestrebungen des 5. Laterankonzils (1514). Die Patronin der Kirchenmusik lauscht verklärt der himmlischen Musik. Ihr eigenes Instrument, das Portativ, läßt sie sinken, so daß die Pfeifen zu Boden gleiten. Völlig entwertet sind die auf dem Boden liegenden, teilweise beschädigten weltlichen Instrumente (Gamben, Flöten, Triangel, Tambourin u.a.).

Ildicó Emder:

Der Grundgedanke des Altars für die Bologneser Kirche San Giovanni in Monte ist das Lob der Reinheit. Dies bringen die beiderseits der Hauptfigur stehenden Gestalten zum Ausdruck: der heilige Johannes und der heilige Paulus repräsentieren die Schuldlosigkeit, der heilige Augustinus und die heilige Magdalena symbolisieren die nach der sündigen Verirrung durch die Sühne zurückgewonnene Reinheit. Auch aus der Legende der heiligen Cäcilie hat der Maler den Wunsch nach Bewahrung der Unberührtheit hervorgehoben. "Während Cäcilie am Tage ihrer Hochzeit unter den Klängen der Musik ins Haus ihres Verlobten geleitet wurde, flehte sie in ihrem Herzen zu Gott, und bat ihn um die Gnade, sie in der Unberührtheit ihres Herzens und ihres Körpers zu bewahren" - so irgendwie lautet die aus dem 5. Jahrhundert stammende Legende, der entsprechend sie die profane Musik nicht hört, ihr zum Himmel erhobener Blick verbindet sie mit dem Chor der Engel. Bis hierher steht alles in vollem Einklang mit der Geschichte der römischen Märtyrerin. Inzwischen aber ist die heilige Cäcilie zur Schutzheiligen der Musiker vorgerückt, und als solche begleitete sie auf den verschiedenen Instrumenten auf wunderbare Weise den ihren Gott verherrlichenden Gesang. Hier aber liegen vor ihren Füßen eine Viola da Gamba, Flöten, Becken, Tamburin, Triangel, und in den Händen hält sie die kleine tragbare Orgel, auf der ein zwei Pfeifen abgerutscht sind. (Nebenbei gesagt dem Gleichgewicht der Komposition zuliebe vergrößern sich die Pfeifen in entgegengesetzter Richtung wie in Wirklichkeit.) Die Patronin der Musik vergißt die Instrumente? Das ist in dem Falle möglich, wenn die Musikinstrumente hier die sinnliche, profane Musik repräsentieren, die natürlich mit dem himmlischen Chor nicht konkurrieren kann oder wenn Cäcilie selbst ihre Instrumente verstummen läßt, damit die himmlische Harmonie ungehindert zur Geltung kommen und herrschen könne. So verkündet das Bild den höheren Rang der vokalen Musik gegenüber der Instrumentalmusik, da der Gesang der Engel am unmittelbarsten dem Lob des Herrn dient. Im Zeichen ähnlicher Gedanken sind einige Jahrzehnte später Palestrinas wunderbare "a cappella"-Werke entstanden, die den Gipfel der rein vokalen Musikliteratur darstellen. Diese eigenartige Interpretation des Cäcilien-Themas verstanden jedoch selbst die Zeitgenossen nicht völlig. Zumindest Marcantonio Raimondi nicht, denn auf seinem Kupferstich reihen sich die Pfeifen der Orgel regelmäßig aneinander, und auch der Chor der Engel ist mit einer Harfe und mit einer Geige "ausgerüstet". Musik in der Malerei, Budapest 1989,S. 22ff.

E.T.A. Hoffmann:

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

Es wird hier rechten Ortes, ja notwendig sein, tiefer in das Wesen der Komposition dieses Altvaters der Musik einzugehen. - Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. - Die Liebe, der Einklang alles geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt (musica dell' altro mondo). Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den Canto fermo; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen sein, oder, wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht sich, daß Palestrina, nach damaliger Sitte, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung irgendeines Instruments, schrieb: denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beimischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. - Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehülflichkeit der technischen Struktur erblickt; indessen, auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend, was man im Kreise des gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, daß in der Kirche, in dem großen, weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten, die Kraft des Gesanges bricht, indem es ihn undeutlich macht. In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde, auf das Gemüt zu wirken vermögen. - Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig - echtchristlich in seinen Werken, wie in der Malerei Pietro von Cortona und unser alter Dürer; sein Komponieren war Religionsübung... Nun ist es aber gewiß, daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen davor verschließen, daß es der forttreibende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichtums, der ihn schädlich macht: er selbst ist ein wohlerworbenes, herrliches Eigentum, das der wahre, fromme Komponist nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Überirdischen, das seine Hymnen preisen, anwendet." In: Alte und neue Kirchenmusik, AmZ Bd. 16, 1814. Zit. nach: Dalhaus/Zimmermann (Hrsg.): Musik zur Sprache gebracht, München 1984, S.204ff.

Christòbal de Morales (um 1500-1553): Motette "Lamentabatur Jacob"





Lamentabatur Jacob de duobus filiis suis. Heu me, dolens sum de Joseph perdito, et tristis nimis de Benjamin ducto pro alimoniis. Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere. Prosternens se Jacob vehementer cum lacrimis pronus in terram, et adorans ait: Precor caelestem regem, ut me dolentem nimium faciat eos cernere.

Es klagte Jakob über seine beiden Söhne. Weh mir, traurig bin ich über Josephs Verlust und tiefbetrübt über Benjamin, den man für Nahrung weggeführt hat. Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübten sie wiedersehen zu lassen. Unter Tränen heftig zu Boden sich werfend, betete Jakob: Ich flehe den himmlischen König an, mich tiefbetrübten sie wiedersehen zu lassen.

Christòbal de Morales (um 1500-1553), ein Spanier, war seit 1534 Mitglied der Cappella Sistina in Rom. Andrea Adami beschreibt in seinen Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia (Rom 1711) die Motette Lamentabatur Jacob als "Wunder der Kunst ... die preziöseste Komposition, die in unseren Archiven zu finden ist". Zu Adamis Zeit noch wurde sie regelmäßig beim Offertorium der Messe am dritten Sonntag der Fastenzeit gesungen.

Merkmale der altklassischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts Melodik:

- Sie ist aus der Gregorianik entwickelt. Das zeigt sich in der Tendenz zu Melismatik und skalischer Bewegung. Auftretende Sprünge werden wie "Löcher" anschließend eingeebnet ("zugeschüttet"). Der Fachterminus dafür heißt: *Sprungausgleichsgesetz*:

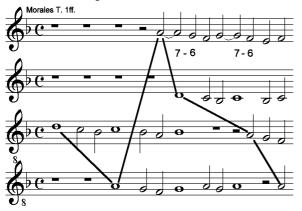


- frei strömende <u>Prosa-Melodik</u> (=nicht taktgebunden, nicht periodisch gegliedert, rhythmisch wenig profiliert, keine wörtlichen Wiederholungen, statt dessen immer wieder neue aber ähnliche Glieder; ästhetisches Ideal: größtmögliche "varietas" (=Verschiedenheit) im gleichmäßigen Fluß)
- insgesamt also weiche Konturen, Vermeidung allzu großer Gestaltprägnanz
- allerdings 'auffallende' improvisatorische Verzierungen (=Ausdrucksfiguren?) bei der Aufführung (vgl. T. 21-23 Sopran)



Tonalität: Sie ist überwiegend noch modal. Leittöne kommen also kaum vor. Allerdings stimmt die Praxis im 16. Jahrhundert nicht mehr mit der Theorie bzw. der notierten Form übereinstimmt. Der Übergang zur Dur-Moll-Tonalität wurde durch Hinzufügung von Akzidentien (#, b) bei der Aufführung vorbereitet (T. 23: 'cis' im Sopran).

Satztechnik: *Polyphonie:* Alle Stimmen benutzen – in zeitlicher Verschiebung - das gleiche Material. Die verwendete Technik ist also die Imitation, genauer die *Durchimitation:*



- Ein <u>Soggetto</u> (,Subjekt', ,zugrundeliegender' Hauptgedanke) wird durch alle Stimmen geführt. Die spätere Fugentechnik ist hier vorgeprägt. Aber es gibt entscheidende Unterschiede:
- Das Soggetto ist noch weniger markant und noch weniger fest konturiert als bei der Fuge. Nicht nur am Ende 'franst' es aus, sondern auch die Mitte und sogar der Kopf sind instabil. (Deshalb spricht im Falle der alten Musik nicht von 'Thema', sondern von 'soggetto'.)
- Das Soggetto durchzieht nicht wie bei der Fuge alle Durchführungen, sondern ändert sich mit jedem Abschnitt, d. h. mit jedem neuen Satzglied: bei "de duobis filiis wird ein "neues" Thema ein- und durchgeführt. Dieses ist aber entsprechend dem oben genannten Prinzip nicht grundsätzlich neu und kontrastierend, sondern an den Gesamtduktus angepaßt.
- Die Imitationen erfolgen in Engführung..
 - Ein Kontrapunkt im Sinne eines markanten Gegenthemas fehlt.

Gelegentlich eingestreute homophone Stellen sind "Figuren" zur Hervorhebung bestimmter Textstellen, etwa des "Et incarnatus est" - er wurde geboren - im Credo (Glaubensbekenntnis) der Messe. (Die Figur hieß Noëma = Gedanke.)

Harmonik: Sie folgt den Prinzipien des 'reinen Satzes', d.h. es werden nur reine (konsonante) Intervalle verwendet. Gegenüber der bis ins Mittelalter geltenden Pythagoräischen Klassifikation (reine Intervalle = Oktaven, Quinten, Quarten) ist allerdings eine Änderung eingetreten: die Quarte gilt in der Praxis nicht mehr als rein, dagegen ist die Terz nun als konsonantes Intervall. So kommt es, daß das Satzbild von einfachen Dreiklangsfolgen bestimmt ist. Selbst normale Dominantseptakkorde kommen so gut wie nicht vor (T.8). Die einzigen Spannungsklänge, die (sogar relativ häufig) benutzt werden, sind der Quart- (sus4) bzw. der Sept- (oder auch der Nonen-)vorhalt, die aber regelmäßig durch Ligaturen (Überbindungen) weich eingeführt und dann in die konsonante Terz bzw. Sext oder Oktave aufgelöst werden.

Form: Der beschriebene Formablauf heißt *Motette* (nach franz. mot = Wort), weil er bei Textvertonungen entwickelt wurde. Die sich überlappenden Themen führen zu einer weiteren "Weichkonturierung": Absätze und Akzente innerhalb der Stimmen werden von anderen überspielt. Die im Tonraum sich überkreuzenden Stimmen (vgl: T1 und T2 in T. 7ff.) tragen ebenso zu dem undurchsichtig flächenhaft-fließenden, schwebenden Gesamteindruck bei. wie die "Engführungen" in wechselnd dichtem Abstand (T. 4/5 ein Halbe zwischen Sopran und Alt).

Ausdruck: Im Gegensatz zum weltlichen Madrigal, gibt es in den kirchlichen Motetten nur andeutungsweise affektive und abbildende Figuren. In "Lamentabatur" könnten die vielen Vorhalte und der fallende Melodieduktus als solche aufgefaßt werden. Der Ausdruck erscheint gezügelt. Es handelt sich um meditative Verarbeitung der Trauer, nicht um einen Ausbruch von Klage. Nachdenklich macht der Vergleich mit der Totenklage aus L'Oach (Rumänien). Das Weinen der "Klageweiber" erscheint als 'in Form gebracht', und zwar eine Form, die der Imitationstechnik des Morales-Stückes und dessen Gesamtduktus verblüffend ähnlich ist. Es handelt sich in beiden Fällen zweifellos nicht um einen individuell-spontanen Ausdruck, sondern um einen ritualisierten, aber gerade dadurch auch überhöhten.

Heinrich von Kleist:

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

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

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

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

Gleichzeitig grub Caspar Ett am Seminar Gregorianum in München in den alten Notenbeständen die Musik alter Meister aus und führte sie trotz mancher Widerstände auf. Ein Signal für die Pflege der alten Musik wurde die Aufführung von Allegris Misere am Karfreitag des Jahres 1816 in der Michaeliskirche in München unter Leitung von Etts Lehrer Johann Baptist Schmid. (Im Jahr zuvor war das Werk in Wien durchgefallen.) 1825 erschien A. Fr. J. Thibauts Buch: "Über Reinheit der Tonkunst". Seit 1811 leitete er (als Juraprofessor) in Heidelberg einen studentischen Singverein, mit dem er Werke alter Meister der Kirchenmusik aufführte. Alle diese Entwicklungen kulminierten im Cäcilianismus, der die Restauration der "echten" Kirchenmusik im Sinne Palestrinas und des gregorianischen Chorals verfolgte. Ästhetisch war das aber auch eine Sackgasse, wie die vielen Kompositionen verraten, die als blutleere Stilimtitation vergangener Musik wirkten und - in Parallele zu der an die Nazarener anschließenden industriellen religiösen Kitschproduktion – einen routiniert frommen Schein erweckten.



Wilhelm von Schadow: Heilige Familie, 1818, Ausschnitt

Gegen eine solche Abkoppelung von der künstlerischen Musikentwicklung gab es aber auch starken Widerstand:

Franz Liszt:

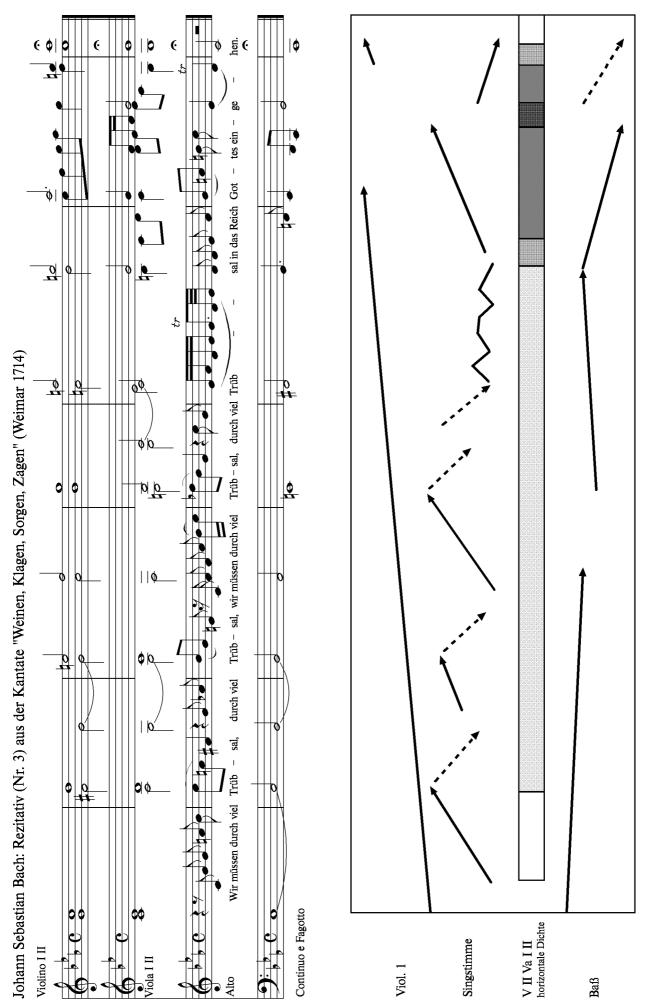
"Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

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, prachtentfaltend 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. In: Fr. Liszt: Gesammelte Schriften II, Leipzig 1881, Nachdruck Hildesheim 1978, S. 56





Der Text ("Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen") artikuliert den crux (Kreuz)-gloria (Herrlichkeit)-Gedanken, der den Kern der Lutherschen Theologie bildet. Bach übersetzt diesen Gedanken nach barocker Tradition ins Musikalische durch die Kombination von Anabasis (Aufwärtsgang als Symbol des Heilsweges 'nach oben') und Katabasis (Abwärtsgang als Symbol des Scheiterns, des Todes). In der Gesangslinie wird plastisch das dauernde Sich-Aufmachen und Scheitern dargestellt. Selbst der lange Tonleiterlauf gegen Schluß, der das "ins Reich Gottes eingehen" bildlich-räumlich analog darstellt und dadurch den endgültigen Durchbruch zu signalisieren scheint, wird noch einmal umgedreht: Der Eingang ins Reich Gottes erfolgt eben nicht durch menschliches Verdienst, sondern - im Scheitern, im Tod - ausschließlich aufgrund eines Gnadenakts Gottes. (So will es Luthers Rechtfertigunglehre.) Die dauernde Gegenbewegung der Baßstimme zur Gesangsstimme versinnbildlicht denselben Gedanken. Die kontinuierliche Ambitusausweitung bis zum Schluß macht den Grundgedanken des Eingehens in etwas Größeres anschaulich. Die erstaunlichste Raumfigur bildet allerdings die erste Violine, die gleichsam als Lichtspur eine riesige Anabasis 'an den Himmel' zeichnet, und zwar in Dur! Das wirkt wie eine tröstliche Verheißung und gibt dem kurvigen Verlauf der den Weg des Menschen abbildenden Gesangsstimme Trost und Orientierung. Der da vorausgegangen ist, ist Christus. Das zeigt einmal die zahlensymbolische Verschlüsselung der Stelle: die Zahl der Töne ist 10, das römisches Zahlzeichen X entspricht dem griechischen Buchstaben X (Chi) und das ist der Anfangsbuchstabe von "Christus". (Bach schreibt übrigens im Autograph dauernd "Xsten" statt "Christen" entsprechend der Textaussage "die das Zeichen Christi tragen".) Zum anderen erhärtet ein Blick auf die Grundmotive der ganzen Kantate diese Deutung.



Aus dem Schlußchoral entnimmt Bach das aufwärtsgehende Anfangsmotiv und semantisiert es - ganz deutlich in der Arie Nr. 5 durch die Textunterlegung ("ich folge Christo nach") - als Motiv der Nachfolge Christi. Da die Nachfolge Christi unter dem Kreuzesvorbehalt steht ("Wer mir nachfolgen will, der nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach", und darauf nimmt das "Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" deutlich Bezug), kombiniert er das Nachfolge-Motiv häufig mit dem ebenfalls aus dem Choral abgeleiteten Motiv der fallenden Quinten, das bei chiastischer ("Überkreuz'-)Verbindung der 4 Tonorte (1-4, 2-3) ein Kreuzzeichen ergibt. Dieses Kreuzzeichen ist, weil in ihm die Zeit, die Sukzession der Töne, negiert wird, so etwas wie eine Raumfigur, die wie ein Emblem dem Klangablauf aufgedrückt wird oder - und das geschieht öfter - als Grundriß verschiedenen musikalischen Gestalten zugrundeliegt.

Neben den räumlichen sind es vor allem die affektiven Figuren (dissonante bzw. konsonante Harmonik, Tritonusbildungen), die den Kontrast zwischen "Trübsal/Kreuz" und "Reich Gottes" dem Hörer erlebnismäßig nahebringen. Aber mit diesen korrespondieren wieder räumliche Figuren, und diese verstärken die Suggestion. Horizontal heben sich zwei unterschiedlich gefüllte Klangflächen, eine zähflüssige und eine lebendig bewegte, voneinander ab. Der Schnittpunkt zwischen beiden liegt genau an der Stelle, wo auch im Text der Umschlag erfolgt, und korrespondiert genau mit den Schnittpunkten der anderen Parameter (Dissonanzen v. Konsonanzen, gezackt-sprunghafte Kurven v. klar gerichtete skalische Bewegung).

Funktionen der Kantate:

Die 1., die innermusikalisch-ästhetische, gehört zum "delectare", soll den Zuhörer gefangennehmen, allerdings nicht im bloßen Genießen, sondern als Spiegel einer übermenschlichen "Schönheit" und Ordnung. Das opus perfectum ist Sinnbild, Vorschein des Transzendenten

Die 2., die affektive, soll "affectus **movere**", den Zuhörer "mitleiden", ihn Gefühle und Gedanken nachvollziehen lassen und ihn antreiben zur Verwirklichung der Heilslehren.

Die 3., die mimetische, soll die abstrakten Gedanken veranschaulichen, in den Vorstellungsbereich des Zuhörers rücken, nacherlebbar machen und dadurch den Zuhörer zum Handeln antreiben. Das gehört (wie der folgenden Punkt 4) zur 3. Zweckkategorie der Kunst bzw. der Musik, dem **docere** (lehren).

Die 4., die symbolische, ist, obwohl nicht unmittelbar erfahrbar, dennoch mehr als bloße geheimnisvolle Kabbalistik. Wie Gott die Welt nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet hat und wie die Welt in ihrer vielfältigen Schönheit und Mannigfaltigkeit ein Zeichen von Gottes Macht und Herrlichkeit ist, so gibt auch der Komponist seinem Werk eine solche vollkommene, bedeutungsgesättigte Form, natürlich in der Gewißheit, daß sie in der Seele des Hörers entsprechende Resonanz findet.

Die Kantate stand mit der Predigt im Mittelpunkt der Liturgie; beide sind inhaltlich auf das Evangelium des jeweiligen Sonntags bezogen. Die Dichter der Katatentexte waren in der Regel Geistliche, die in unmittelbarer Anlehnung an ihre Predigten die Kantatentexte verfaßten. Die Kantatendichtung gilt demnach zu Recht als Predigt in gebundener Rede. Die Wichtigkeit der Kantate wird auch dadurch unterstrichen, daß die Gottesdienstbesucher besondere Texthefte erhielten, in denen sie während der Musik die vertonten Texte verfolgen konnten... In diesem Bemühen um persönliche innere Beteiligung zeigt sich - selbst in Leipzig, der Hochburg des orthodoxen Protestantismus - der Einfluß des Pietismus, der zu einer schlichten, gefühlstiefen, mystischen Frömmigkeit und zu den einfachen Gottesdienstformen der ersten Christen zurückkehren wollte.

Bach selbst steht in der orthodoxen Tradition Luthers, für den die Musik ganz im Dienste der Exegese und der Verlebendigung des Wortes stehen sollte und der auch schon den Ausdruck >klingende Predigt< gebrauchte. Pietistische Einflüsse findet man in der Kantate 12 lediglich im Mittelteil der Nr. 5 (vgl. S. 80, T. 2631). Die Erringung des Heils gründet bei Luther nicht, wie in der Mystik, auf der Aktivität des Menschen, sondern einzig im Erbarmen Gottes: nicht die Werkgerechtigkeit führt zum Ziel, sondern einzig der Glaube und die Gnade Gottes (>sola fides<, >sola gratia<).

In seiner Kantate 60 ("O Ewigkeit, du Donnerwort"), die er als Thomaskantor 1723 in Leipzig schrieb, benutzt Bach als Schlußchoral einen Choral von Johann Rudolf Ahle, der sein Vorvorgänger als Organist in Mühlhausen gewesen war. Der Choral wird noch heute in der Evangelischen Kirche gesungen.

Johann Sebastian Bach: Schlußchoral der Kantate 60



Johann Rudolf Ahle: Es ist genug (1662)









- 1. Es ist genug, so nimm, Herr meinen Geist
- Zu Zions Geistern hin.
 Lös' auf das Band, das allgemählich reißt,
 Befreie diesen Sinn,
 Der sich nach seinem Gotte sehnet,
 Der täglich klagt, der nächtlich tränet:
 Es ist genug!
- 2. Es ist genug des Jammers, der mich drückt,
 Des Adams Apfle-Gier;
 Das Sünden-Gift hat kaum mich nicht erstickt,
 Nichts Gutes wohnt in mir.
 Was kläglich mich von Gotte trennet,
 Das täglich mich beflecket nennet.
 Des ist genug!
- 3. Es ist genug des Kreuzes, das mir fast den Rücken wund gemacht. Wie schwer, O Gott, wie hart ist diese Last! Ich schwemme manche Nacht Mein hartes Lager durch mit Tränen. Wie lang', wie lange muß ich sehnen! Wann ist's genug?

- 4. Es ist genug, wenn nur mein Jesus will, Er kennet ja mein Herz.
 Ich harre sein und halt' indessen still, Bis er mir allen Schmerz,
 Der meine sieche Brust abnaget,
 Zurücke legt und zu mir saget:
 Es ist genug!
- 5. Es ist genug, Herr. Wenn es dir gefällt, So spanne mich doch aus. Mein Jesus kommt, nun gute Nacht, o Welt! Ich fahr' ins Himmels-Haus. Ich fahre sicher hin mit Frieden, mein feuchter Jammer bleibt hienieden. Es ist genug!

Franz Joachim Burmeister (Über die Sehnworte des Elias: "Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele".)

Dieter Schnebel:

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

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

Bestimmt man indessen musica sacra von dem ursprünglichen und universalen Begriff des Heiligen her, braucht man sich um den des Sakralen nicht länger zu kümmern. Die davon gesetzten Tabus werden unwesentlich, geht es doch nicht mehr um Ausgrenzung und Beachtung eines heiligen Bereichs im Weltlichen, vielmehr um dessen Aneignung und Durchdringung in keineswegs ausschließender Weise, sondern voller Bereitschaft und Offenheit. Weder bedarf dann musica sacra der Vorschriften über die Mittel, noch muß sie sich irgendwelche Kompositionstechniken verbieten lassen. Ohne Angst mag sie sich dem Treiben der Musik anheimgeben und hat auch Abenteuer nicht zu scheuen. Nicht braucht sie Ärgerliches und Anstößiges zu vermeiden, hat es aber auch nicht nötig, den Skandal unbedingt zu suchen. Ebensowenig muß sie sich sakralen Forderungen beugen - sollte sich eher frommen Gehabes wie naiven Gebrauchs religiöser Sprache entschlagen; auch einfache Reproduktion von Biblischem wäre zu vermeiden, nachdem solche leicht affirmativ wirkt. Neue musica sacra könnte das ehrwürdige Erbe einer großen Tradition auf ihre Weise pflegen; nicht freilich, indem sie alte Formen übernimmt, wie das heute vielfach der Fall. Besser wäre: bestehende Widersprüche zwischen Altem und Neuem auf die Spitze zu treiben oder gar in die Komposition einzubeziehen, findet da inzwischen doch allerlei Heterogenes seinen Platz. Auch erübrigt es sich, Fremdes, das aus anderen religiösen Bereichen stammt - noch zeitgemäßer: aus religionslosen Religionen - einfach auszuschneiden; vielleicht könnte gerade dieses bereichern, zumal die Neue Musik das Material ständig zu erweitern oder zu emanzipieren trachtet. Kurz: musica sacra vermöchte als Neue Musik zu bestehen. In: Denkbare Musik, Köln 1972, 433f.

Alfred Beaujean: (Kirchenmusikalischer Kongreß im Vatikan. Zwischen Gregorianik und pastoralem Sacro-Pop, FAZ 30.12.1885, S.19) "Der 'der römischen Kirche eigene Gesang', der, wenn er nicht verkitscht werden soll, an die lateinische Sprache gebunden ist, sieht sich, seitdem die Muttersprachen in der ganzen Welt die alte Kultsprache verdrängt haben, von der Gefahr des Aussterbens bedroht. Die Situation in Deutschland ist bei aller Problematik im einzelnen noch relativ rosig gegenüber Ländern wie Italien, wo jüngst die Bischofskonferenz das Latein in Gemeindemessen rundweg verbot. Das Problem liegt tiefer als nur im 'pastoralen Bereich'. Der vielbeschworene 'Geist des Konzils' hat auch zu einer Umdeutung des Wesens der Liturgie geführt. Aus dem Kult wurde die Versammlung der Gläubigen, aus dem Mysterium die Katechese ... Es ist nicht möglich, in diesem Rahmen auf Ratzingers theologisch ausgreifende, dabei sehr konkrete Ausführungen im Detail einzugehen. Es ging ihm um den heute in den Vordergrund gespielten 'Primat der Gruppe' gegenüber einer nur noch als 'Institution' begriffenen Kirche, um eine liturgische 'Kreativität' des einzelnen, die die Dimension des Mysteriums in der Realität der Kirche nicht mehr wahrzunehmen vermag. Die Folge sei das Eindringen einer Musik in die Liturgie, die nicht mehr 'geistbestimmter Gottesdienst' sein will, sondern Gruppendynamik: 'Weil Rock-Musik Erlösung auf dem Weg der Befreiung von der Personalität und von ihrer Verantwortung sucht, ordnet sie sich einerseits sehr genau in die anarchischen Freiheitsideen ein, die heute im Westen unverhüllter dominieren als im Osten; sie ist aber gerade darum der christlichen Vorstellung von Erlösung und von Freiheit von Grund auf entgegengesetzt, ihr eigentlicher Widerspruch. Nicht aus ästhetischen Gründen, nicht aus restaurativer Verbohrtheit, nicht aus historischer Unbeweglichkeit, sondern vom Grund her muß daher Musik dieses Typs aus der Kirche ausgeschlossen werden'. Das ist zumindest eindeutig; auch wenn die Praxis anders aussieht - und man zum Beispiel bei der letzten Priesterweihe im Aachener Dom eine Band aufspielen ließ." Stilblüten der Liturgie: Dichte Momente (FAZ 6. 5. 1998)

Theologie scheint beständig von der Hochstapelei bedroht. Nicht wenige ihrer Vertreter nehmen ein gleichsam kumpelhaftes Verhältnis zu ihrem Gegenstand ein. Ihre Rede über Gott ist darum bemüht, den Zuhörern nur ja keinen geheimnisvollen Rest zuzumuten. Das vorgeblich Überirdische soll in den irdischen Kategorien möglichst glatt aufgehen. Bedenkenlos streicht man aus jahrhundertealter theologischer Überlieferung, was einem zeitgenössischen Denken nicht standzuhalten scheint. Der für Theologie unverzichtbare Glaube verkehrt sich in den Aberglauben, den Himmel im Maßstab von eins zu eins beschreiben zu können. Die Sprache, die daraus resultiert, spiegelt ein umfassendes Einverständnis mit Gott und der Welt vor. Ihr angemaßter Anspruch, "authentisch das Ganze zu sagen", macht auch das Halbe, das sie sagt, bedeutungslos. Die das religiöse Leben ermöglichenden Halbheiten finden in ihr keinen Platz, sie müssen sprachlich leer ausgehen und lassen, wie zur Strafe, ihrerseits die Sprache leer ausgehen. Ihr entschwindet der Gegenstand, je mehr sie ihn zu vereinnahmen sucht. Am Ende bleibt nichts als ein Mißklang, das deutliche Empfinden einer Unangemessenheit.

Im Christentum besonders sinnfällig wird eine solche Haltung in der Liturgie. Als öffentlicher Kult der Kirche zielt sie ursprünglich auf einen überpersönlichen Rahmen, der in einem überlieferten, die jüdisch-christlichen Traditionen der Ost- und

Westkirche aufnehmenden Ritual seinen Ausdruck findet. Ihr Träger ist gerade nicht der individuelle Gläubige, sondern die "communio sanctorum" aller Zeiten und Orte. Von daher erklärt sich das traditionelle Formbewußtsein der Liturgie, welches alles Rauschhafte von Naturkulten hinter sich läßt und jene "geistliche Schamhaftigkeit" aufweist, die Romano Guardini in dem maßvoll gestimmten Ton einer jeden liturgischen Handlung entdeckte: "Das Beten der Kirche zerrt die Geheimnisse des Herzens nicht heraus. Es hält sich im Gedanken und im Bild; es weckt wohl zarte Vorgänge, aber läßt sie zugleich im Verborgenen."

Demgegenüber muß inzwischen manches, was von einer "Theologie der Authentizität" unter dem Namen Liturgie angeboten wird, geradezu als Anti-Liturgie erscheinen. Schon der Ansatz, analog zur Autoindustrie ständig neue Modelle zu entwerfen, setzt eigentlich ein unliturgisches Denken voraus. Die Tendenz, im Namen der Geschichtlichkeit des Gläubigen die geschichtlichen Wurzeln des Glaubens zu kappen, bringt eine "Liturgie" hervor, die sich vorzugsweise als Projektionsfläche für die aktuellen Befindlichkeiten ihrer Teilnehmer versteht. Dokumentiert findet sich dies in "Werkbüchern" zur Gestaltung liturgischer Zielgruppen-Feiern. So gibt es im Schoß der Mutter Kirche mittlerweile Männer- wie Frauenliturgien, solche für Haustiere wie für Camper. Im Vordergrund vieler solcher Liturgiemodelle steht weniger die rituelle Anbetung als das forcierte Erleben. So heißt es in einem in der Katholischen Hochschulgemeinde (KHG) Aachen entstandenen "Mutmachbuch" zur Liturgie: "Es geht um Be-Geist-erung, um Erfüllt-Sein, Übersprudeln, Ganz-Sein, Lebendigkeit, das Gefühl, daß etwas passiert" ("Frauenliturgien. Ein Werkbuch", hrsg. von Barbara Baumann u. a., Kösel Verlag, München 1998).

Als sei man in den siebziger Jahren stehengeblieben, werden die Leerstellen der theologischen Sprache noch immer mit psychologischem Jargon besetzt. So will man durch die Aachener KHG-Liturgie in der Seele "Verschüttetes freilegen, eigenen Impulsen und Ideen trauen, sich in angst- und sanktionsfreien Räumen ausprobieren und fallen lassen, Momente der Dichte ausleben, auf eigenen Füßen gehen, tanzen und auf den Boden stampfen". Kurzum: Spiritualität soll "erfahrbar, spürbar, sichtbar, hörbar, schmeckbar und riechbar" werden. Dazu empfehlen sich Opfergaben wie "Früchtebrot, Butter, Früchte (Datteln, Feigen, Nüsse), Wein und Fruchtsaft"; möglich ist aber auch ein "Säckchen mit frischem Lavendel": "Schaut einfach, wie es eurem Atem gefällt." Zeitgleich mit der Verlesung des Korintherbriefes soll gegenseitige Massage helfen, die geistlichen Energien fließen zu lassen: "Arbeitet euch durch den ganzen Handteller durch. Vergeßt nicht die Häutchen zwischen den Fingern!" Da bei richtiger Anwendung jeder Teilnehmer "eine geweihte und gleichsam weihende Kraft" in sich spürt, kann die Liturgie auch ohne Priester abgehalten werden. Man vertraue nur seiner eigenen "spirituellen Kompetenz". Je nach geschlechtlicher Orientierung schreibe man inspirierende Lieder ("Frau Mond ist aufgegangen") oder Bibelstellen "mutig" um. Der Anfang der Emmaus-Geschichte etwa liest sich dann so: "Am gleichen Tag waren zwei Frauen aus der Gemeinde auf dem Weg in ein Dorf namens Emmaa, das sechzig Stadien von Mesurien entfernt ist." Und wenn man merkt, "daß das Gottesbild nicht mehr das beschreibt, was man nun erlebt", dann heißt es "Abschiednehmen von nicht gut tuenden Gottesvorstellungen".

Das Erstaunliche an liturgischen "Werkbüchern" wie diesem ist freilich weniger das ein oder andere bizarr anmutende Ritual als die völlige Abwesenheit eines theologischen Gedankens. Bevor es auch nur zu einer halbwegs ernsthaften Auseinandersetzung um Theologie kommen kann, ist man schon mit irgendwelchen kirchenpolitischen Verdikten zur Hand wie konservativ - progressiv, vorkonziliar - nachkonziliar, liberal - ultramontan. Dabei braucht man gar kein Parteigänger der vatikanischen Glaubenskongregation zu sein, um sich im Blick auf manche liturgischen Phantasien vom Sinn katholischer Nüchternheit zu überzeugen. CHRISTIAN GEYER

Liturgie soll erlebbar sein (FAZ 8. 6. 1998)

Zum Beitrag von Christian Geyer "Stilblüten der Liturgie" (F.A.Z., "Geisteswissenschaften" vom 6. Mai): Die Versuche engagierter Christen, das gottesdienstlicher Geschehen zu "verheutigen", Ausdrucksformen zu finden, die religiöse Erfahrung heute ermöglichen, sehe ich in diesem Artikel an keiner Stelle gewürdigt. In allen Gruppierungen und Kreisen, in denen ich gemeinsam mit anderen engagierten Gemeindemitgliedern nach neuen Symbolen und zeichenhaften Handlungen gesucht habe, denen wir zutrauten, das Anliegen und die Botschaft Jesu in einer gottesdienstlichen Feier erfahrbar zu machen, haben wir nie "bedenkenlos", sondern immer nach reiflicher Überlegung liturgische Veränderungen ausprobiert.

Der Autor beklagt "die völlige Abwesenheit eines theologischen" Gedankens. Wenn er süffisant aus einer modernen Liturgieanleitung zitiert, Spiritualität solle "erfahrbar, spürbar, sichtbar, hörbar, schmeckbar, riechbar" werden, so gehört gerade solch ein Gedanke meines Erachtens zur Theologie des Rituals. Das Gemeinschaftsverbindende des Rituals besteht ja nicht per se darin, daß es von alters her kommt, sondern daß es zur aktuellen Zeit die Gruppe der Feiernden im Erleben verbindet und von allen verstanden wird.

Bei seinem Lobpreis der "katholischen Nüchternheit" vergißt der Autor völlig, daß die Versuche, neue gemeinschaftsverbindende liturgische Formen zu finden, aus der schmerzlichen Erfahrung resultieren, daß viele "alte Rituale" zur Routine geworden sind und keine "begeisterte Gemeinde" mehr herstellen können, sondern häufig nur eine müde Wiederholung des Alten ohne innere Beteiligung bewirken. Man kann mit Liebe am Alten hängen, weil es Erinnerungen weckt, aber gleichzeitig bemerken, daß diese gefüllte Erinnerung für nachkommende Generationen nicht mehr transportierbar und also nicht nacherlebbar ist. Ingrid Schilling, Dortmund

Rituale für Unbegreifliches (FAZ 20. 6. 1998)

Der Antwort der Leserin Ingrid Schelling "Liturgie muß erlebbar sein" (F.A.Z. vom 8. Juni) auf den Artikel von Christian Geyer "Stilblüten der Liturgie" (F.A.Z. vom 6. Mai) widerspreche ich. Der Satz, daß das Gemeinschaftsverbindende eines Rituals nicht darin bestehe, daß es von alters her komme, sondern die Feiernden im Erleben verbinde und von allen verstanden werde, ist falsch. Der Sinn des Rituals ist nicht primär, Gemeinschaft zu erzeugen, sondern sich mit der Transzendenz als etwas per se Unbegreiflichem und damit Angstmachendem auseinanderzusetzen. Nicht von ungefähr haben die esoterischen Bewegungen dort den größten Zulauf, wo das christliche Ritual auf das Allgemeinverständliche reduziert worden ist. Ein Ritual, das vollständig verstanden wird und daher kein Geheimnis verbirgt, welches allenfalls teilweise und nur mühsam angeeignet werden kann, ist für einen religiös empfinden den Menschen per se als zu platt entlarvt, um Kontakt mit der Transzendenz herzustellen, taugt also nicht für Religion, sondern allenfalls für die "gemeinschaftsstiftende" Fünfzigjahrfeier eines Gesangvereins und wird daher vor allem von religiösen Selbstfindungsgruppen (ein Widerspruch in sich) bevorzugt. Die Mühe, hinter den Sinn eines Rituals zu steigen, das als Kulturleistung selbstverständlich etwas mit Alter und Tradition zu tun hat, korrespondiert direkt mit dem Vertrauen auf seine Wirksamkeit und mit der Ehrfurcht vor dem Ritual und seinem transzendenten Adressaten. Immerhin ist mir jetzt klar, warum ich die von heutigen Gottesdienstvorbereitungsgruppen gestalteten abwechslungsreichen Gottesdienste nach Art von Leserin Schelling als so langweilig empfinde: Sie sagen mir nichts über das hinaus, was mir bereits bekannt ist, und sie bleiben bei ihrem gemeinschaftsbildenden Bestreben hinter jedem säkularen Tanz-Café zurück. Christian Bickel, Wiesbaden





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



Canaan Land (Spiritual) The Famous Blue Singers (1947), LP "Brighten the Corner Where You are (1978)

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

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

Though unworthy I may be, God has prepared a place for me. He is the king of glory, he's the man of Galilee. Ich bin auf dem Weg nach Kanaan Zum glücklichen goldenen Strand. Dort werde ich eine Segnung empfangen Für das, was ich hier unten getan haben.

Dort werde ich meine verstorbenen Lieben treffen, Und die anderen Vestorbenen. Ich werde bei diesem großen Treffen dabei sein, Wenn wir uns versammeln um den Thron.

Obwohl ich unwürdig bin. Hat Gott einen Platz für mich bereitet. Er ist der König der Ehre,

Er ist der Mann aus Galiläa.

Joseph Gelineau: Das Heilige und das Profane

Weder Ritus noch Kunst nehmen die Natur hin wie sie ist; beide streben nach einer Welt, die anders und mehr als Natur ist... Im rituellen Tun versucht der Mensch in die Welt des heiligen Gottes zu gelangen, und umgekehrt tritt darin Gott in unsere profane Welt ein. Diese Begegnung kann sich nur in einer Brechung des Natürlichen vollziehen, denn Gott ist der Ganz-Andere, der Unendliche und Sündenlose: der Heilige... Daher stehen die heiligen Zeichen, deren sich der Kult bedient, zur Welt in einem Gegensatz. Gebärden und Gegenstände werden dem Profanen enthoben. Die Musik im christlichen Gottesdienst, Regensburg 1965, S. 35f.

David Steindl-Rast: ... Die Ewigkeit ist nicht eine lange, lange Zeit. Die Ewigkeit ist das Gegenteil der Zeit: Sie ist keine Zeit. Sie ist, wie Augustin sagte: »Das Jetzt, das nicht vergeht.«...

Wir werden ab und zu, in den Augenblicken, in denen wir am lebendigsten sind, in unseren Gipfelerlebnissen, in das Mysterium der Zeit aufgenommen. Von solchen Momenten sagen wir etwa: »Die Zeit schien stillzustehen« oder: »So viel hatte in einem einzigen winzigen Augenblick Platz« oder: »Stunden vergingen, und es war wie im Nu, wie eine Sekunde.« Unser Zeitgefühl verändert sich in solchen Momenten der tiefen und intensiven Erfahrung, und dann wissen wir, was jetzt bedeutet. Wir fühlen uns in jenem Jetzt, in jener Ewigkeit zu Hause, weil das der einzige Ort ist, wo wir wirklich sind. Wir können nicht in der Zukunft sein, wir können nicht in der Vergangenheit sein; wir können nur in der Gegenwart sein. Wir sind nur in dem Maße wirklich, in dem wir im gegenwärtigen Hier und Jetzt leben...

Der Gesang lehrt uns noch etwas anderes über das Leben in der Gegenwart. Von einem pragmatischen Gesichtspunkt aus ist er eine nutzlose Aktivität, er vollbringt nichts. Wir sind derart auf das Nützliche ausgerichtet, daß wir das Sinnvolle vergessen, das unserem Leben Freude, Tiefe und Wert verleibt. Musikhören oder Singen heißt etwas tun, was keinem praktischen Zweck dient. Es ist nur Feiern und Lobpreisen, es heißt nur, die Freude und Schönheit des Lebens, die Herrlichkeit Gottes zu kosten. Musik sogar mitten in einem ganz zielgerichteten Tag anzuhören, erinnert uns daran, unserer Erfahrung eine andere Dimension hinzuzufügen, die Dimension des Sinnes, die das Ganze der Mühe wert macht.

Sich auf die Gesänge einzulassen kann eine Art nüchterner Ekstase auslösen. Ekstase heißt wörtlich außerhalb von sich stehen. Wenn wir singen oder Gesängen zuhören, haben wir Zugang zu jener Dimension, die außerhalb der Zeit ist: dem Jetzt. Paradoxerweise transzendieren wir die Uhrzeit genau dann, wenn wir ganz im Augenblick sind. Der Augenblick und die Ekstase gehören zusammen: Wenn wir wirklich hier, jetzt, in diesem Augenblick sind, dann sind wir ganz spontan auch ekstatisch.

T. S. Eliot spricht von »Musik, so innig gehört, daß sie nicht gehört wird, weil man selbst die Musik ist, solange sie forttönt.« Musik der Stille. Mit Gregorianischen Gesängen zu sich selbst finden. Aus dem Amerikanischen von Franchita Cattani, München 1995, S. 19 – 38 **Gemeinschaft oder Masse?** oll. ...Von ... Hilflosigkeit zeugt ... die Äußerung des Berliner Innensenators, bei dem Motto der Love Parade handele es sich um eine politische Aussage. Das würden die Technofans nur deshalb nicht bestreiten, weil ihr Treffen als politische Demonstration genehmigt wurde, denn sie frönen allen Zukunftsängsten und politischen Schwierigkeiten zum Trotz dem Hier und Heute. Ekstatisch, zuweilen mit Hilfe von Alkohol und Rauschgift befreien sie sich vom Zeitempfinden und feiern den Augenblick. Aus dem kalkulierten Nachdenken über Vergangenheit oder Zukunft steigen sie aus, sie überdröhnen und verdrängen es. Es ist gerade nicht eine Idee, erst recht nicht die entchristliche Fassung des Liebesgebots, "daß wir alle uns gegenseitig liebhaben", die nach Angaben der Veranstalter hinter dem Massenereignis steht, sondern das Eintauchen in den Augenblick. Den Augenblick wiederentdecken die einen, die kontemplativ-introvertiert Veranlagten, in den östlichen Religionen, zum Beispiel im Buddhismus, während die anderen, die Extrovertierten, ihn bei ohrenbetäubenden, computergezeugten Technoklängen finden.

Das ereignishafte Bad in der Menge stiftet ein Gemeinschaftsgefühl, welches von herkömmlichen Institutionen offenbar nicht mehr vermittelt wird. Schminke und Kostüme bewahren die Beteiligten davor, sich als Person zu zeigen. Sie gehen auf in der Uniformität der Enthemmten eines ersatzreligiösen Tanzkultes, der eine ganze Stadt in einen friedlichen Ausnahmezustand versetzt. Vor allem aber vermittelt die von hämmernden Rhythmen entfesselte Bewegung ein unverbindliches Gemeinschaftsgefühl, das den Beteiligten Lust und Spaß vermittelt, aber keine Pflichten abverlangt. FAZ 13. 7. 1998 (Leitartikel)

Zusammenfassender Überblick:

Trotz der notwendigerweise zur rituellen Praxis gehörenden Beharrungstendenz ist diese nicht unabhängig von zeitbedingten Entwicklungen, vom sich entfaltenden theologischen Verständnis und den sich wandelnden Formen der Frömmigkeit.

Das Besondere der frühen Entwicklung der christlichen Kirchenmusik ist – als Erbschaft der Synagoge die zunehmend scharfe Abgrenzung gegen "weltliche" Musik und alle körper-ekstatischen (mit Tanz verbundenen) Techniken, wie sie in fast allen alten Kulten sonst üblich waren und wie sie auch in bestimmten Gemeinden der ersten christlichen Jahrhunderte noch anzutreffen sind (vgl. prophetisches Sprechen und Glossolalie bei Paulus). Das Urbild dieser Konfrontation ist die Geschichte vom Tanz um das goldene Kalb, in der das Aufeinanderprallen der neuen jüdischen Gottesvorstellung mit den "heidnischen" Religionspraktiken dargestellt wird. Wie die Psalmen das vom Tanz herkommende Vers- und Reimprinzip bewußt vermeiden, so vermeidet die gregorianische Musik einen festen Rhythmus und die Bindung an einen Takt. Damit werden die biogenen, körperlich-sinnlichen Elemente der Musik umgangen, um so einen direkteren Zugang zu geistigen, transzendenten Erfahrungen zu erreichen. (Eine gewisse Parallele zum Bilderverbot ist hier zu erkennen.) Die starke monastische Ausrichtung des Christentum verstärkt diese Abgrenzung. Die rituellen Gesangsformen haben floskelhaft-unpersönlichen Charakter und versinnbildlichen durch ihre Entfernung vom alltäglichen oder rhetorisch geformten Sprechduktus die Abgehobenheit der Liturgie. Diese wird in ihrer Sakramentalität vor allem verstanden als Gottes Handeln am Menschen

Der alte Streit lebte wieder auf in den 60er Jahren, als eine durch Jazz- und Beatmusik sozialisierte Jugend ihre "rhythmische" Musik in die Kirche brachte. 1969 erklärt die Kommission für Kirchenmusik der Erzdiözese Paderborn, daß die "einseitige körperlich bezogene Ekstase" (dieser Musik) "einer allgemeingültigen christlichen Spiritualität keine Ausdrucksmöglichkeit bietet". Inzwischen haben sich die Gemüter etwas beruhigt, die "rhythmischen" Lieder stehen in den "weißen Heften" friedlich neben traditionellen Chorälen. Da kommt eine neue Schockwelle mit den jüngst durch die Presse gegangenen Berichten über Techno-Gottesdienste in Frankfurt und Hürth

Das Problem wird deutlich in der Gottesdienstszene ("Hail Holy Queen") des Films "Sister Act" (1991) und beim Vergleich des Gospels "I'am A Royal Child" (Reverend Kelsey, 1951) mit gregorianischer Musik: Es ergibt sich zunächst eine deutliche Dichotomie der Gebetshaltungen (evocatio, Gottesbeschwörung, Bewegungsrausch versus adoratio, mystische Versenkung, Gotteserfahrung aus dem Schweigen). Beschäftigt man sich mit dem Original des "Hail Holy Queen", dem Gemeindechoral ("Gegrüßet seist du, Königin"), so wird deutlich, daß auch in der abendländischen Tradition die pastorale Dimension Vermischungen des Weltlichen und Geistlichen erzwang. Wie in der italienischen, letztlich auf Franz von Assisi zurückgehenden Laudenbewegung die Musik als "Seelenfischerin" (Filipo Neri) benutzt wird, so hat Luther bei der Einführung des Gemeindechorals bewußt auf volkstümliche Lieder zurückgegriffen. Er ließ sie mit geistlichen Texten unterlegen (Kontrafaktur), um so die geistlichen Inhalte zu internalisieren und dem "Volk" Mitwirkungsmöglichkeiten zu eröffnen. Auch dem "Gegrüßet seist du, Königin" (1712) merkt man seine Herkunft noch an: Der 1. Teil ist ein typischer alter "Schreittanz" im 4/4-Takt, paßgenau bei der Stelle "Freut euch, ihr Cherubim" folgt der 3/4-Takt (Drehtanz, Freudentanz).

Auch bei dem Zusammentreffen des christlich-abendländischen und des afrikanischen bzw. afro-amerikanischen Grundmodells ritueller Musik ergab sich die Notwendigkeit der Akkulturation, die zu neuen Mischformen führte, bei denen auch urchristliche Formen charismatisch-spontanen und ekstatischen Betens wiederauferstanden. Sie ist vor allem in der Gospelmusik, die Vorbild der neuen rhythmischen Lieder ist, und der in unserem Jahrhundert weltweit sich ausbreitenden Pfingstbewegung zu studieren. Das Kyrie der afrikanischen "Missa Luba" – in der Konfrontation mit einem Ausschnitt aus dem jamaikanischen Kuminakult, der unter christlichem Überbau afrikanische Tradition fast unverändert fortführt, einerseits und dem gregorianischen Kyrie I andererseits - macht das deutlich.

Die Reflexion über das "O Haupt voll Blut und Wunden", das vielleicht gerade deshalb so "ergreifend" wirkt, weil seine Melodie ursprünglich eine "tiefempfundene" Liebesklage war, führt zu einem weiteren Problem im Streit um Geistlich und Weltlich. Mit der Entwicklung der Musik zu einer zunehmend rhetorisch verstandenen, den Zuhörer affektiv und assoziativ "überwältigenden" Klangrede, die in der Entwicklung der Oper (um 1600) ihren ersten Höhepunkt fand, begann der zähe Kampf kirchlicher Dekrete gegen das "Theater in der Kirche", gegen die Verwendung weltlicher Instrumente u.a. (vgl. das "kirchenmusikalische Programm" in Raffaels "Die Heilige Cäcilia", 1519).

Dieses Problem wird anschaulich faßbar in der Gegenüberstellung des gregorianischen Osterintroitus "Resurrexi" und des "Et resurrexit" aus Haydns "Schöpfungsmesse". Auch der Vergleich verschiedener "Quoniam"- bzw. des "Denn dein ist das Reich..."- Kompositionen macht deutlich, wie ganz unterschiedliche - und in der Kirchengeschichte teilweise umstrittene – Lösungen möglich sind.

Probleme:

Nach kirchlichen Dekreten soll die Musik "würdig" sein und alles "Weltliche" außen vor lassen, doch selbst Palestrina benutzt in seiner "Missa Papae Marcelli", die der Legende nach auf dem Tridentinum die mehrstimmige Musik vor dem Verbot gerettet hat, das alte Landsknechtslied "L'homme armée". Es gibt einfach nicht den grundlegenden Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Händels "Halleluja" bezieht seine Wirkung gerade aus der Vermischung von kirchlichem Choralton und weltlicher Fanfarenmusik.

Die Musik soll Dienerin der Liturgie sein. Dabei soll sie künstlerisch wertvoll, aber nicht selbstherrlich und subjektivistisch sein. Hier ist ein Konflikt vorgeplant, der im Cäcilianismus des 19. Jahrhundert zur Ächtung der Kirchenmusik der Klassiker führte und zu einer teilweise verhängnisvollen Abkoppelung der kirchenmusikalischen Praxis von der allgemeinen Musikentwicklung. Die Musik soll erbauen, erheben, den Menschen in die Erfahrung der Transzendenz führen, gleichzeitig aber auch einfach sein und die Mitwirkung der Gemeinde ermöglichen. Dieses schwer lösbare Problem wurde in der Geschichte durch die Klassifizierung der Gottesdienste nach Graden der Feierlichkeit entschärft: Eine "Missa solemnis" für hohe Festtage darf mehr Prunk und Mittel entfalten und stärker "virtuose Profi-Solisten" einsetzen als eine schlichte "Missa brevis". Schon bei den gregorianischen Gesängen sind solche Unterschiede deutlich zu erkennen. Die Frage ist, ob nicht eine einseitige Auslegung des 2. Vatikanum, das den "horizontalen" Aspekt der Gemeinde aufwertete, dazu führt, daß die "vertikalen" Elemente einer wirklich "erhabenen", "staunenmachenden", künstlerisch überhöhten Feiergestaltung allzu sehr vernachlässigt werden. So besteht z. B. ein bedeutender Unterschied zwischen der Taizé-Musik, die die Betenden in eine Atmosphäre der Harmonie und Geborgenheit versetzt, und künstlerisch anspruchsvollen Musikformen wie etwa dem "Deo gratias" Ockeghems, das - in Analogie zur zeitgleichen gotischen Kathedrale - den Hörer sozusagen hineinversetzt in die wundervoll komplexe, grenzenlose Musik der Engel, oder dem "Et incarnatus" aus Beethovens "Missa solemnis", das die Menschwerdung Gottes in ihrer geheimnisvollen Tiefe und ihrer gewaltigen Konsequenz in aufrüttelnder, geradezu dramatischer Weise erfahrbar machen will. Es kann nicht darum gehen, das eine gegen das andere auszuspielen. Alle genannten Gebetshaltungen sind legitim. Aber sie sind tendenziell als komplementär zu denken. Die in der Geschichte der Kirche angesammelten Formen des musikalischen Betens und der musikalischen Gottesdienstgestaltung stellen in ihrer Summe einen Ressourcenreichtum dar, den die Kirche ebensowenig vernachlässigen darf wie die Ökologie den Artenschutz. Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang, ob nicht in der gängigen Gestaltung der Kinder- und Jugendgottesdienste einer Verarmung im Sinne einer zu einseitigen Festlegung auf bequeme modische Muster Vorschub geleistet wird.

Klangbeispiele

- 1 Faithless: "God is a DJ" (1998)
- 2 Gegrüßet seist du Königin, CD "Deutsche Marienlieder"
- 3 "Hail Holy Queen" aus dem Film "Sister Act" (1992)
- 4 Hans Leo Hassler: "Mein Gmüth ist mir verwirret" (CD Christophorus CHE 0074-2, 1995)
- 5 J. S. Bach: "O Haupt voll Blut und Wunden" (Matthäuspassion, Günther Ramin, 1941, CD CAL 50 859/60)
- 6 Kumina, afrikanisches Ritual in Jamaika, Fernsehsendung "Schwarze Rhythmen: Von Geistern und Ahnen" (ca. 9:00 11:30)
- 7 Gospel "I'm a Royal Child", The Reverend Kelsey (14. 10. 1951), LP Brunswick 10110 EPB
- 8 Kyrie I (Lux et origo), LP "Ars Gregoriana 10", Mot. M 50450
- 9 Kyrie aus der "Missa Luba", LP Phil. 6527 137 (1965)
- 10 Gregorianik: "Resurrexi" (Osterintroitus), M. Pfaff 1955, CD "Resurrexit", 447 685-2
- 11 Joseph Haydn: "Et resurrexit" aus der Schöpfungsmesse, CD CHAN 0599
- 12 Orlando di Lasso (16. Jh.): Surrexit pastor bonus CD AM 1084-2
- 13 Michael Haller (1840-1915): Surrexit pastor bonus, CD "Cantate domino", CD WER 4016-2, Mainzer Domchor
- 14 Händel: "Halleluja" aus "Der Messias" (Eugen Ormandy)
- 15 Händel: "Halleluja" aus "Der Messias" Anfang -, Thomas Beecham
- 16 Quoniam aus gregorianischem Gloria XV
- 17 Jüdische Kantillation (Encarta 98)
- 18 koptische Chormesse (Encarta 98)
- 19 Quoniam aus gregorianischem Gloria II
- 20 Quoniam aus Palestrinas Missa brevis
- 21 Quoniam aus Mozarts Orgelsolomesse in C
- 22 Quoniam aus Beethovens C-Dur-Messe
- 23 Quoniam aus Strawinskys Messe (1948)
- 24 "Dein ist die Kraft … und die Herrlichkeit" CD "Liturgie der Koptisch-Orthodoxen Kirche Karwoche", Kathedralchor Kairo, CHR 77200 (1997)
- 25 "Denn dein ist das reich und die Kraft" aus "Vater unser", LP "Lieder zum Mitsingen in der Gemeinde for Konfirmandenarbeit, Unterricht und Gottesdienst" schwann-studio 354, 1975
- 26 dto. Peter Janssens LP Ökumenische Beatmesse. Liebe ist nicht nur ein Wort, rec. Düsseldorf 2.6.1968 schwann studio 451
- 27 Taizé-Lied "Jesus, remember me", CD "Sing To God"
- 28 Franz Schubert: Marie (1819), Shirai/Höll CD Cappriccio 10 171, 1988
- 29 Roland Santé: "Love of Saint Marie", CD "The Queen of Heaven" (Healing Sounds 17)
- 30 Jan Garbarek / Morales: Parce mihi domine, CD "Officium", 1994
- 31 Enigma: "The Voice of Enigma", 1990
- 32 Ockeghem: Deo gratias (Anfang), CD "Utopia triumphans", 1995
- 33 Pygmäengesang, CD "Echoes Of The Forest", Track 10, ellipsis 1995
- 34 György Ligeti: "Lux aeterna" (Anfang), 1968, WER 60162-50
- 35 Beethoven: "Et incarnatus" der Missa solemnis (Harnoncourt)
- 36 Bach: Rezitativ Nr. 3 aus Kantate 12 (Leonhardt)
- 37 Bach: Rezitativ Nr. 3 aus Kantate 12 (Koopman)
- 38 Bach: Rezitativ Nr. 3 aus Kantate 12 (Richter)
- 39 Hildgedard von Bingen: "Gloria patri" aus: "O viriditas digiti Dei", CD "Saints". Hildegard von Bingen". Sequentia 05472 77378 2 (1998)
- 40 "Canaan Land", The Famous Blue Singers (1947), LP "Brighten the Corner Where You are (1978)
- 41 Miserere funebre, Castelsardo (Sardinien, CD "Dead & Gone 2", 1997
- 42 Totenklage aus L'Oach (Rumänien), "Les Voix du Monde", Track 6
- 43 Morales: "Lamentabatur Jakob" (Andrew Parrot 1987)

Rituelle Musik VHS-Band

- 1. 0:00: Love Parade Berlin 1996
- 2. 1:42: Ausschnitt (0:47:20 0:48:25) aus. Boo Nar. Die Boten der Geister, 1998 (Film von Friedhelm Brückner über Schamanen in der Mongolei)
- 3. 3:29: Fußballspiel England-Kolumbien 26.6.98 (Weltmeisterschaft in Frankreich), / Spielminute 48:35-51:50: "Choral" und (ab 50:00) Patternsingen edec--edec--edec--edec--usw. + Trommel / 56:20 57:00: "Choral" bei Leerlauf im Spiel / 78:12-53: à la "Amen"-Gospel / Nachspielzeit 46:55-48:25: "Choral-Iubilus" und (ab 48:00) Englische Nationalhymne
- 4. 10:02: Ausschnitt "Hail Holy Queen" aus "Sister Act Eine himmlische Karriere" (Film 1992)
- 5. 18:20: Kuminakult auf Jamaika (Ausschnitt aus "Schwarze Rhythmen: V: Von Geistern und Ahnen" 09 17)
- 6. 22:00: Der Name der Rose, 1986 (kurzer Ausschnitt, Gregorianik im Chorraum)
- 7. 23:03: Ausschnitt aus dem "Kyrie" der "Missa Luba" (Boniface Mganga) Philips VHS 070 121-3 (1990)
- 8. 24:45: Kyrie der Missa brevis in F von Joseph Haydn (1949), Ausschnitt aus dem Haydn-Film von Peter Ustinov
- 9. 26:20: "Und David tanzte: Wundermusik aus Äthiopien". Dokumentarfilm (1998) über die alte christlich-orthodoxe Kirche Äthiopiens, arte 9. 12. 98 (Ausschnitt I)
- 10. 29:37. dto. Ausschnitt II

Kursbeschreibung:

Musik ist ihrem Wesen nach transzendierend. Sie erzeugt ihr eigenes "Raum- und Zeitgefüge". Von daher ist es nicht verwunderlich, daß Musik und Religion, Musik und Ritus in allen Zeiten eine fast untrennbare Symbiose eingegangen sind. Das Thema "Rituelle Musik" führt deshalb zu den Grundfunktionen der Musik überhaupt und zu deren verschiedenen geschichtlichen und kulturellen Ausprägungen. Ausgehend von aktuellen, den Jugendlichen vertrauten Beispielen (Film "Sister Act", Technohit: "God is a DJ") werden zunächst durch den Vergleich mit gregorianischen und klassischen Beispielen von Kirchenmusik die ekstatischen (afro-amerikanische Kulte, bestimmte Gospelformen) und die geistig-spirituellen (jüdisch-abendländischen) Gebetshaltungen

deutlich voneinander abgegrenzt, um von dort aus zu einem genaueren und stärker differenzierenden Verständnis unterschiedlicher Formen ritueller Musik zu gelangen. Die Materialien, die bearbeitet werden, eignen sich besonders für den Unterricht in der 9. und 10. Jahrgangsstufe und für die Sekundarstufe II.