

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 57 (2017)

Rubrik: Referate

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Funktionsäquivalenz von Religion und Musik – oder: Das Werk ist der Ritus

Einleitung zum 5. Internationalen Kongress für Kirchenmusik
Bern vom 21.-25. Oktober 2015 und zu den
ersten Hauptreferaten (Lennart Dohms, Roman Brobeck)

DAVID PILSS

Referate

Verehrte Kirchenmusikerinnen und Komponisten, Theologinnen und Musikwissenschaftler, Liebhaber der Neuen Musik und Liebhaberinnen der alten Gesänge, Kirchenmitglieder und Liturgieverantwortliche, Studierende und Dozierende –

Nach der feierlichen, um nicht zu sagen rituellen Eröffnung des Kongresses gestern Abend im Berner Münster mit einiger Prominenz aus Gesellschaft, Kultur und Kirche, mit Ansprachen und Musik, begrüße ich Sie heute Morgen herzlich zum eigentlichen Kongress, nämlich zum wissenschaftlichen Kongressteil, der gerahmt oder unterlegt wird, der inhaltlich gefüllt oder aufgemischt wird – je nach Geschmack und Interesse – durch ein reichhaltiges Programm an Liturgien, Konzerten und Workshops. Nach dem *Apéro riche* mit Weißwein und Lachs gestern Abend im Berner Rathaus geht es heute mit Schwarzbrot weiter, das, wie Sie wissen, je länger man es kaut, seinen intensiven Geschmack in unterschiedliche Richtungen entfaltet und intensiviert und sich je vielleicht zu einem geistig und geistlich reichhaltigen Menu entwickeln wird. Drei Gänge sind jedenfalls geplant.

Ich heiße Sie willkommen zum ersten Gang auch namens derjenigen, die den wissenschaftlichen Teil des Kongresses mit vorbereitet haben und verantworten: von Thomas Gartmann von der Hochschule der Künste Bern, Matthias Zeindler von den Reformierten Kirchen Bern-Jura-Solothurn und Titularprofessor an unserer Fakultät, Katrin Kusnierz, der Geschäftsleiterin des Kompetenzzentrums Liturgik, und Andreas Marti, dem vielseitigen Musiker und Musikwissenschaftler, Hymnologen und Theologen, auch er Dozent an der hiesigen Theologischen Fakultät.

Wir alle heißen Sie willkommen und freuen uns, dass Sie hier sind und sich der Kunst aussetzen, beziehungsweise sich mit den kniffligen Fragen des Verhältnisses von Kirche und Neuer Musik auseinandersetzen wollen.

Funktionsäquivalenz von Religion und Musik – oder: Das Werk ist der Ritus

Einleitung zum 5. Internationalen Kongress für Kirchenmusik
Bern vom 21.–25. Oktober 2015 und zu den
ersten Hauptreferaten (Lennart Dohms, Roman Brotbeck)

DAVID PLÜSS

Verehrte Kirchenmusikerinnen und Komponisten, Theologinnen und Musikwissenschaftler, Liebhaber der Neuen Musik und Liebhaberinnen der alten Gesänge, Kirchenmitglieder und Liturgieverantwortliche, Studierende und Dozierende –

Nach der feierlichen, um nicht zu sagen rituellen Eröffnung des Kongresses gestern Abend im Berner Münster mit einiger Prominenz aus Gesellschaft, Kultur und Kirche, mit Ansprachen und Musik, begrüße ich Sie heute Morgen herzlich zum eigentlichen Kongress, nämlich zum wissenschaftlichen Kongressteil, der gerahmt oder unterlegt wird, der inhaltlich gefüllt oder aufgemischt wird – je nach Geschmack und Interesse – durch ein reichhaltiges Programm an Liturgien, Konzerten und Workshops. Nach dem *Apéro riche* mit Weißwein und Lachs gestern Abend im Berner Rathaus geht es heute mit Schwarzbrot weiter, das, wie Sie wissen, je länger man es kaut, seinen intensiven Geschmack in unterschiedliche Richtungen entfaltet und intensiviert und sich ja vielleicht zu einem geistig und geistlich reichhaltigen Menu entwickeln wird. Drei Gänge sind jedenfalls geplant.

Ich heiße Sie willkommen zum ersten Gang auch namens derjenigen, die den wissenschaftlichen Teil des Kongresses mit vorbereitet haben und verantworten: von Thomas Gartmann von der Hochschule der Künste Bern, Matthias Zeindler von den Reformierten Kirchen Bern-Jura-Solothurn und Titularprofessor an unserer Fakultät, Katrin Kusmierz, der Geschäftsleiterin des Kompetenzzentrums Liturgik, und Andreas Marti, dem vielseitigen Musiker und Musikwissenschaftler, Hymnologen und Theologen, auch er Dozent an der hiesigen Theologischen Fakultät.

Wir alle heißen Sie willkommen und freuen uns, dass Sie hier sind und sich der Kunst aussetzen, beziehungsweise sich mit den kniffligen Fragen des Verhältnisses von Kirche und Neuer Musik auseinandersetzen wollen.

Knifflig und herausfordernd wird das Gespräch bestimmt werden. Dazu tragen einige äußere Faktoren bei: Zum einen kommen die Veranstalter/innen und Referierenden nicht aus demselben Stall, sprechen nicht dieselbe Sprache: es sind Musikwissenschaftler und Theologinnen, Komponisten und Musikerinnen. Die einen sind mit der Neuen Musik seit vielen Jahren unterwegs und bestens vertraut, führen sie auf und erforschen sie; andere – mich selber eingeschlossen – kennen sie und setzen sich ihr gerne aus, bewegen sich daneben aber auch in anderen musikalischen Stilen und befassen sich mit anderen Gegenständen. Noch grösser dürften die Unterschiede bei Ihnen und also denjenigen sein, die sich die Referate und Podiumsdiskussionen anhören und sich mit ihren Fragen und Kommentaren einbringen werden: Sie studieren Musik oder Theologie, sind Kirchenmusiker oder Pfarrerin, Kirchgemeinderätin oder kirchendistanziert, religiös aktiv oder religiös unmusikalisch, vertraut mit der Neuen Musik oder mit der des Barock und der Klassik; oder mit Jazz, Rock und Pop-Musik inner- und außerhalb der Kirche.

Wie auch immer: Das Gespräch wird anregend werden. Funken werden sprühen. Und zwar nicht nur, weil wir unterschiedliche Sprachspiele spielen und uns darum immer wieder auf Spielregeln und Definitionen verständigen müssen, sondern auch, weil den meisten Menschen die diskursive Verständigung über Religion und Musik schwerfällt, und zwar aus unterschiedlichen Gründen:

Religion ist bei den meisten entweder verdampft oder in die sprachlose Innerlichkeit gerutscht. Über Religion spricht man nicht. Sie ist für viele keine öffentliche Angelegenheit, sondern eine private oder gar intime – jedenfalls eine, die nicht im Zugabteil und nicht mit Arbeitskolleginnen verhandelt wird; nicht einmal in der Familie oder mit dem Lebenspartner. Kommt hinzu, dass der Glaube – und sei es der christliche – bei vielen sein traditionelles Gewand abgestreift hat, zumindest in sprachlicher Hinsicht. Altgediente christliche Grundbegriffe – «Sünde» und «Erlösung», «Auferstehung» und «Sühnopfer» – sind für viele unhandlich, unverständlich und ärgerlich geworden, sodass sie gezwungen sind, nach anderen Begriffen, Konzepten und Traditionen Ausschau zu halten, diese hinzuzuziehen, sie kreativ zu kombinieren und damit ihr Leben zu deuten. Oder sie übersetzen diese in eine andere Symbolsprache, die offener ist – oder so eigenwillig, dass nur noch sie selber sie verstehen. Oder beides gleichzeitig. – Dabei ist es gerade die neue geistliche Musik, die die unhandlich gewordenen alten Begriffe und Symbole wieder aufgreift, sie in Klangräume verwandelt und dadurch neue Möglichkeiten des Verstehens eröffnet.

Hinzu kommt: auch die Verständigung über Musik fällt schwer. Nicht nur, weil uns da die Worte fehlten, sondern auch, weil bei der Musik der

Spaß aufhört. Zumindest in der Kirche und in Bezug auf den Gottesdienst ist dies der Fall. Zwar streitet man sich auch über theologische Fragen und solche der liturgischen Gestaltung; aber so richtig energisch und emotional wird es, wenn es um die Musik in der Kirche geht. Das kennen Sie alle. Das muss ich nicht weiter ausführen.

Warum ist das so? Warum hört bei der Musik nicht nur der Spaß auf, sondern auch die Kompromissbereitschaft, die Analysefähigkeit und die Diskussionsfreudigkeit? Doch wohl darum – so meine These –, weil Musik – wie übrigens auch die Religion – zunächst eine *Herzenssache* ist: eine Sache der Gefühle und der biographischen Prägung, die sich nur mit Mühe und einiger Übung in einen Gegenstand verwandeln, mit Begriffen traktieren und trennscharf analysieren lässt. Musik hören und spielen wir nicht zuerst mit dem Kopf, sondern mit dem Bauch. Oder wahrnehmungstheoretisch gewendet: Im Klang, in der Musik sind wir immer schon drin.¹ Was wir sehen, was unser Gesichtsfeld umfasst, lässt sich fokussieren, beschreiben oder ignorieren. Wir können uns abwenden, die Augen schließen oder nur auf einen Punkt scharfstellen und alles andere übersehen oder im Ungefähren belassen. Beim Sehen sind wir souveräne Subjekte unserer Wahrnehmung. Nicht so beim Hören: Der Klang oder der Lärm oder die Musik widerfahren uns – zumeist ohne unser Zutun. Dem Klang gegenüber sind wir zunächst passiv, empfangend. Wir sind ihm *ausgesetzt*. Wir erfahren uns als solche, die immer schon Teil eines Klangraumes sind, der uns umfängt und durchdringt. Selbst wenn wir uns die Ohren verstopfen. Man kann den Klangraum zwar dämpfen und begrenzen, aber im Moment des Vernehmens sind wir immer schon drin und Teil desselben, bevor wir ihn bewusst wahrnehmen und strukturieren, interpretieren und beurteilen können.

Die Anstrengung der begrifflichen Objektivierung fällt darum beim Klangraum besonders schwer. Wer über Klang und Musik sprechen will, muss dies einüben und sein sprachliches Vermögen ausbilden und weiterentwickeln. Und zwar immer im Bewusstsein, dass wir damit das Medium wechseln und auf einen anderen Wahrnehmungssinn setzen; dass wir vom Modus des *Pathischen* in den Modus des vermeintlich *souveränen Ausgriffs* hinüberwechseln und das Phänomen des Klangs, des Hörens und des ganz und gar Drinseins nur noch von außen berühren.

Wenn wir heute Morgen über die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Musik und Religion nachdenken, so verbindet beide zunächst die *Schwierigkeit der Versprachlichung*, wenn auch aus unterschiedlichen

1 Vgl. dazu Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt: Suhrkamp, 1993, S. 294–325.

Gründen. Dieser Schwierigkeit müssen wir uns stellen. Und zwar nicht, indem wir forsch drauflosschwadronieren. Geschwätzigkeit und Pathos scheinen mir keine probaten Methoden zu sein, um den Wortfindungsstörungen im Zusammenhang von Religion und Musik beizukommen. Auch nicht das routinierte wissenschaftliche Sprachspiel, das Objektivität und Souveränität des Sprechers suggeriert. Angemessen scheint mir viel eher ein *tentatives Sprechen* zu sein: ein vorsichtig tastendes, suchendes und zuweilen stockendes Sprechen, das immer wieder innehält, nachdenkt und vorausblickt, sich wiederholt, die gemeinte Sache umkreist und variiert; das sich selber ins Wort fällt und immer wieder einen neuen Anfang wagt. Über Musik und Religion können wir sachgemäß nur tastend und anfänglich sprechen.

Damit ist allerdings erst *ein* Problemfeld angesprochen, wenn auch kein nebensächliches. Andere kommen hinzu. Sie sind Ihnen bekannt und ich will sie auch nicht vertiefen, aber doch in Frageform ansprechen, um den Raum aufzuspannen, in dem sich unser Gespräch in den folgenden Tagen bewegen wird:

An erster Stelle steht die Spannung von aktuellem Musikschaffen und gelebter Religion; oder konkreter: von neuer geistlicher Musik und Kirche. Diese wird von beiden Seiten als *Entfremdung* erlebt und beschrieben. Die Gründe für diese Entfremdung führen ins vorletzte Jahrhundert zurück und werden heute bestimmt noch erörtert. Sie kommen in Zitaten zum Ausdruck wie denen, die Sie im Programmbuch finden und die Sie auf diesen ersten Vormittag einstimmen sollten: «Das Werk ist der Ritus», womit der Komponist Jörg Herchet die weitverbreitete «Theologie der Neuen Musik» auf den Punkt bringt, bei der das absolute Werk die Wahrheit schon enthält – und keiner darüber hinausgehenden Religion und Kirche mehr bedarf. Oder wenn der junge Stockhausen 1960 «geistlich» und «kirchlich» kategorisch unterscheidet.

Hier schließen sich knifflige Fragen an: Was sind die Gründe für diese kategorische Absetzbewegung? Erfolgt sie nur vonseiten der Musiker oder auch vonseiten der Kirche? Und falls auch von Kirchenseite: Sind es dieselben Motive oder andere, die zu den akuten Trennungswünschen in einer alten und für eine lange Zeit bewährten Liaison führen? Schreitet die Entfremdung fort oder sind auch Formen der Annäherung oder der Transformation der alten Liaison zu verzeichnen? Oder grundsätzlicher: Ist denn geistliche Musik ohne Kirche, Ritus und christliches Symbolsystem überhaupt denkbar? Lebt sie nicht, leben nicht beide Seiten von dieser Spannung, von der Eigenlogik und dem Selbstbehauptungswillen beider Seiten, vom Hin und Her zwischen Tradition und Innovation, zwischen Rückblick und Zeitgenossenschaft, zwischen Gedächtnis und Befreiung wie zwischen Struktur und charismatischem Aufbruch?

Ein zweites Spannungsfeld, das wir bei der Vorbereitung des Kongresses immer wieder kontrovers diskutiert haben, ist dasjenige zwischen sogenannter «klassischer» bzw. Neuer und populärer Musik. Die Fragen, die sich hier stellen und die zu diskutieren wären, sind nicht so sehr die des *Alters* der Musik. Darin unterscheiden sich die Komponisten und Werke, die wir in diesen Tagen hören und besprechen, nicht wesentlich von der Musik, die als populär bezeichnet wird. Worum geht es dann? Um Fragen des *Stils*? Um *Geschmacksfragen*, über die bekanntlich schwer zu streiten ist? Um Fragen der *Qualität*? Und woran bemisst sich diese? Geht es um Fragen der *Funktionalität*? Wie fügen sich Werke der Neuen geistlichen Musik in einen Sonntagmorgengottesdienst in Oberbottigen oder im Berner Münster ein? Oder um die Frage der *Zumutbarkeit*? Wie viel Widerständiges, Ungewohntes kann einer Gemeinde vorgesetzt werden? Dürfen wir sie «der Kunst aussetzen»? Wann und in welcher Weise und in welcher Dosierung dürfen wir es? – Fragen über Fragen. Sie werden heute Morgen wohl nicht alle beantwortet, aber vielleicht die eine oder andere aufgenommen werden.

The functional equivalence of religion and music, or: The work is the rite

Music opens up new possibilities to theology – and this congress poses the problem that the topic of “church music” may (and indeed must) be seen from different sides, with different “languages”, by theologians, musicians and musicologists.

* Dieser Text basiert auf einer durch den Autor notierten Aussage Jörg Hercher im Formenkunde-Unterricht.

1 Jacques Attali, *Bruit – essai sur l'économie politique de la musique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977, S. 173 ff.

2 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Erstdruck 1936), in: *Texte zur Medienästhetik*, hg. von Günter Hahn und Werner Köster, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 163–190.

3 *Musik und Sprache – Dimensionen einer schwierigen Verbindung*, hg. von Christian Grüny, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2012.

4 Ein wertvoller Beitrag aus der Soziologie kommt z. B. von Dirk Becker, *Wort und Kultur*, Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2000.

Das Werk ist der Ritus*

LENNART DOHMS

Einlass

Wer mit solch einem Titel anhebt, wird Kopfnicken ernten, meint man doch schon den wohligen Klang von Transzendenz und Wahrheit als zarten Oberton vernehmen zu können. Und gerade der Begriff *Werk* mit seinen Insignien des Bedeutungsvollen und Wesenstiefen wird im Tabernakel jedes Musikliebhabers an jene Dispositive gekoppelt, die aus der Kunst eine Religion gemacht haben. Die Frage, ob diese aus dem 19. Jahrhundert ererbte Kunstreligion nun selbst ihre Phase der radikalen Säkularisierung beendet hat, drängt sich auf. Jacques Attali bezeichnet diesen ans Ökonomische gekoppelten Säkularisierungsprozess als den Übergang von Musik als Repräsentation zur Musikkultur als Repetition – aus *représenter* wird *répéter*.¹ Dabei scheint die Repräsentation in der ständigen und ständig verfügbaren Wiederholung nichts mehr zu repräsentieren. Der Bildersturm hat sich zu einem Klangsturm gewandelt: Durch die unendliche Wiederholung in Bild und Ton via Knopfdruck wird Musikkultur zum Supermarkt der Lebensbeschallung gemacht. Die von Walter Benjamin² über Jacques Attali bis jüngst Christian Grüny³ reflektierte Verbindung von Verfügbarkeit und sinnstiftender Gemeinschaftsbildung bietet auch heute noch, im You-Tube-Zeitalter, Musikphilosophen und Soziologen genügend Ausgangspunkte zum Nachdenken.⁴

* Dieser Titel basiert auf einer durch den Autor notierten Aussage Jörg Herchets im Formenkunde-Unterricht.

1 Jacques Attali, *Bruits – essai sur l'économie politique de la musique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977, S. 173 ff.

2 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Erstdruck 1936), in: *Texte zur Medientheorie*, hg. von Günter Helmes und Werner Köster, Stuttgart: Reclam, 2002. S. 163–190.

3 *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, hg. von Christian Grüny, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2012.

4 Ein wertvoller Beitrag aus der Soziologie kommt z.B. von Dirk Baecker, *Wozu Kultur?*, Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2000.

Ich möchte dennoch im Folgenden auf diesen Zweig einer Kritik der Musik als Kunstreligion verzichten. Mir geht es in einem ersten Teil darum, so kurz wie möglich das Verhältnis zwischen dem Rituellen in der Musik und dem europäischen Werkbegriff mithilfe gegenwärtiger Diskurse zu beleuchten. Diese Beleuchtung – ganz und gar vergrößernd und vielleicht auch mal blendend – möchte ich nutzen, um aus der Weite möglicher Bezüge in den umschlossenen Raum der Kirche zu treten.

Intra muros, im Raum der Kirche selbst, möchte ich dann in einem zweiten Teil eine These wagen. Sie hat auch etwas mit einem Begriff von Leere und Wiederholung zu tun – aber nicht im Rahmen von Konsumkritik, sondern als je notwendiger Überfluss. Die These beruht dabei auf der Idee, dass man den Tiger zwar aus dem Urwald bekommt, aber nicht den Urwald aus dem Tiger. Sprich: es kann zwar als geschichtlicher Prozess lesbar gemacht werden, warum und wie man die Musik der Gegenwart, Neue Musik im emphatischen Sinne, aus der Kirche vertriebt. Solches mag als innerkirchlicher Bildersturm, als ein nachgeholter Resäkularisierungsprozess für die einst nur mit Mühe eingelassene Frau Musica oder schlicht als Abwehrhaltung gedeutet werden. Aber wenn ich der Annahme folgen würde, dass jedwedes musikalische Werk ein Ritus ist – wie sähe dann ein Denken aus, das jedwedes, auch aus der Kirche vertriebenes Werk an Kirche, gedacht als den Ort des Ritus, bindet? Man kriegte die Musik aus der Kirche, aber nicht die Kirche aus der Musik.

... to give performers something to perform

Das Werk ist der Ritus. Diese Aussage verbindet sich immer noch mit einem musikästhetischen Dispositiv, bei welchem das Werk größtenteils wie ein Objekt verehrt wird. Wie wird das Objekt verehrt? Als ein Objekt, das in seiner Verlebendigung als Aufführung, als Performance einen Ritus hervorbringt? Als Objekt also, das einen Ritus benötigt?

Mit Carl Dahlhaus, dem Hurrapatrioten unter den vom *performative turn* kaum tangierten europäischen Musikwissenschaftlern der 70er- und 80er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts, hieße das: Musikalische Bedeutung ruht in toten, aus der Vergangenheit konservierten musikalischen Objekten. *Werk*, nicht *Ereignis* ist der Eckpfeiler der Musikgeschichte.⁵ Der kreative Akt des Schaffens führt zu Objekten, die nach

5 Christopher Small, *Musicking. The meanings of performing and listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998, S. 4.

dem Absterben ihrer Schaffensumgebung Bedeutung akkumulieren⁶ – fast wie bei den Heiligengestalten. Nur ein toter Komponist ist ein guter Komponist – nur ein Toter kann wahrhaft heilig sein.

Der Musikwissenschaftler und Ethnologe Christopher Small führt uns mit seinem Nachdenken zu einer alternativen Betrachtungsmöglichkeit dieser Beziehung: Aufführungen existieren nicht, um ein musikalisches Werk zu (re)präsentieren, vielmehr besteht ein musikalisches Werk deshalb, weil es den Aufführenden etwas zur Aufführung gibt («to give performers something to perform»)⁷.

Diese kleine Umstellung hat beträchtliche Konsequenzen, werden doch damit interpersonale Beziehungen, Handlungen und Akte zum *Inhalt* eines Werkes und generieren dessen Bedeutung. Um die Gestaltung interpersonaler Beziehungen im Feld klingender Materie, von den Reinigungsmitarbeitern, Bühnenarbeiterinnen, Ticketverkäuferinnen zu den Dirigentinnen, in ihrer ganzen Breite und Höhe zu benennen, wählt Small *musicking* – die Verlaufsform des Verbes *to music*. Zum Extremwert getrieben bedeutete dies, es gäbe keine musikalischen Objekte, keine musikalische Materie – es gäbe nur Handlungen.

Small versucht nicht, die Frage nach dem Ort und der Bedeutung des Werkes in eine phänomenologische Tradition einzuschreiben.⁸ Die in dieser Tradition sich im Ausgang von Roman Ingardens *Ontologie des Kunstwerkes* stetig ausdifferenzierenden Betrachtungsmodi von Musik legen einen Schwerpunkt der Reflexionen zur Kunst darauf, dass Dinge

6 Diese überspitzte Formulierung wird natürlich Dahlhaus' Beschäftigung in seiner ganzen Breite nicht gerecht. Zeigen Aussagen wie: «Die Literatur über Musik ist kein bloßer Reflex dessen, was in der musikalischen Praxis der Komposition, Interpretation und Rezeption geschieht, sondern gehört in einem gewissen Sinne zu den konstitutiven Momenten der Musik selbst.» seine Bereitschaft, den Werkbegriff an die Historizität der Rezeption zu binden, so ist diese Öffnung dennoch nicht vergleichbar mit der durch die theoretische Beleuchtung des *performative turn* eingeführten In-Frage-Stellungen ganzer Rezeptionskategorien; zit. nach Christian Grüny, «Die Schwierigkeiten des Geläufigen», in: *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, S. 7–22, hier S. 16.

7 Small, *Musicking*, S. 8.

8 Siehe Nicholas Cook, «Musikalische Bedeutung und Theorie», in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 80–128; sowie Daniel von Wachter, «Substanzen phänomenologisch untersucht. Roman Ingardens Substanzontologie», in: *Substantia – Sic et Non. Eine Geschichte des Substanzbegriffs von der Antike bis zu Gegenwart in Einzelbeiträgen*, hg. von Holger Gutschmidt, Antonella Lang-Balestra und Gianluigi Segalerba, Frankfurt: Ontos Verlag, 2008, S. 473–488, digital unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/10985/1/Wachter_2008-Ingarden.pdf> (01.06.2016).

analog zu Kunstwerken (und nur solche Dinge) ausschließlich bewusstseinsabhängig seien.

Small aber geht es nicht um die Verfasstheit des menschlichen Verstehens als Bewusstsein, um die Verbindung des menschlichen Erkenntnisbewusstseins zu Ereignissen und damit Fragen über die Realität oder Irrealität des musikalischen Hörvorgangs. Auch ersetzt er nicht einfach eine Definition des Begriffes *Werk* durch eine andere. Natürlich befindet sich nicht in der Gebäudearchitektur eines Konzerthauses, noch in den Manschettenknöpfen der Streichquartettmitglieder oder im Schriftzug der Eintrittskarte *das* Residuum *des* Werkes. Aber nur weil es dort *nicht* ist, ist deshalb nicht gleich das alle kontingenten Gegebenheiten transzendierende Gegenteil wahr. Ein musikalisches Werk schwebt nicht außerhalb der interpersonalen Beziehungen, die es hervorbringt. Vielmehr ist alle Kunst, und Musik im Besonderen, *performance art*. Was so selbstverständlich klingt und heutzutage durch *performance studies* im akademischen Verständnis beglaubigt zu sein scheint, selbstverständlich mehr empfunden als tatsächlich durchdacht daherkommt, bedeutet aber: Bei Kunst handelt es sich vor allen Dingen um eine *Aktivität*. «It is the act of art, the act of creating, of exhibiting, of performing, of viewing, of dancing, of wearing, of carrying in procession, of eating, of smelling, or of screening that is important, not the created object.»⁹

Smalls Sicht verbindet offensichtlich eine evolutionsbiologische mit einer kultursoziologischen Betrachtungsweise:¹⁰ um das Wort *Werk* benutzen zu können, muss Ritual immer mitgesagt sein. Insofern ist *Werk* immer Ritual – und als solches interpersonal.

9 «Es ist der *Akt* der Kunst, der Akt des Schaffens, des Ausstellens, des Darstellens, des Betrachtens, des Tanzens, des Anziehens, des Umhertragens, des Essens, des Riechens oder des Vorführens, welcher Bedeutungsträger ist, nicht das geschaffene Objekt.» Small, *Musicking*, S. 108; auch weiter als Antwort auf Dahlhaus «And if the meaning of the work is part of the meaning of the event, then the opposition between «work» and «event» expressed by Carl Dahlhaus [sic] does not exist.» Ebd., S. 11.

10 Einen umfassenden Einblick in diese Thematik und den neueren Stand der Forschung geben Michael Tomasello, *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002; ders., *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012; sowie die darauf aufbauende erhellende Übertragung des Aktionsfeldes der *shared intentionality* auf Musik und Musikerziehung von Wolfgang Lessing, «Cui bono? – Über den Nutzen von Musik», in: *Musik und Ästhetik*, 18 (2014), H. 69, S. 79–102, H. 70, S. 51–70, H. 71, S. 46–69.

Dichte und Unschärfe

Ist nun aber diese Bezüglichkeit von Werk und Ritual mithilfe eines *all art is performance art* nicht doch zu vage, um den Spezifika abendländischer Werkbetrachtung im Feld der Ästhetik gerecht zu werden? Geht dabei nicht die Dichte des Werkbegriffes, seine stabile Wertigkeit zugunsten eines zu weit getriebenen *performative turn* einfach sang-und klanglos unter?

Vielleicht lässt sich dieser Auflösungsprozess als notwendiger Vektor unserer Vorstellung von Werken so denken: Dem Begriff *Werk* haftet mittlerweile in seiner gefühlten Vielfachbesetzung eine Ungenauigkeit an, die derjenigen der Materie in der Beschreibung durch die Quantenphysik verwandt ist – mal ist die Materie als Welle, mal als Teilchen zu definieren. Einmal wäre dann das *Werk* als eine sich überschneidende Bewegung verschiedener Deutungsströmungen (*Wellen*) zu erleben, mal als diskret aufeinandertreffende Objekte des klar definierten So-Seins (*Teilchen*). Folglich wäre wie bei der Quantenphysik dann nur eine an Wahrscheinlichkeit und Statistik geknüpfte Annäherung an das *Werk* möglich. Mal verhält es sich als so-seiendes Objekt, mal verhält es sich als Strom seiner phänomenologischen Erscheinungspotentiale.

Nehmen wir dies einmal an, so gälte damit auch für die Beschreibung des Werkes die Lehre aus der Heisenberg'schen Unschärferelation: Je mehr und genauer ich den konkreten *Ort* des Werkes definieren und erklären will, desto ungenauer werden meine Betrachtungen zur Veränderung durch die *Zeit* ausfallen. Je mehr ich mein Augenmerk aber auf den Aspekt der Veränderung durch die Zeit oder das Gegenteil, die Unveränderbarkeit, richte und diesen zu beweisen versuche, umso ungenauer wird der Ort des Werkes – sein *So-Sein*. Generationen von Interpretationsforschern, Musikphilosophen und Musikwissenschaftlern kennen diesen Hiatus, die Aporie bei jedem Versuch der Erstellung einer Auslegeordnung für Werkbetrachtungen.

Ein einfaches Beispiel: Je genauer ich das *So-Sein*, d.h. das Zustandekommen in handwerklicher, soziologischer, geographischer, kulturgeschichtlicher Hinsicht der *Matthäuspassion* von J.S. Bach und deren Erklängen im Jahr 1727 in Leipzig verorte, je mehr ich Handlungen in ein klar präzisiertes Ergebnis einmünden lasse, je mehr ich Zeitverläufe einfriere, umso ungeduldiger wird diejenige ZuhörerIn werden, der es nicht nach solchen diskreten Partikeln der Erklärung, sondern nach der universalen Fortschreibung der Bedeutungswirklichkeit eben dieser *Matthäuspassion* verlangt. Sie fragt: «Die *Matthäuspassion* von Bach ist doch wohl mehr als die handwerklichen, soziologischen, geographischen, kulturgeschichtlichen Bestandteile ihres Zustandekommens?»

Umgekehrt – wer auf den in der Zeit unendlich ausgedehnten Erfassungshorizont von universalen Gehalten, wer auf transzendierende Bedeutungen, auf unzerstörbare Botschaften und den je neu gegenwärtigen Ereignischarakter abzielt, sieht sich schon bald dem Vorwurf ausgesetzt, uns in Spekulationswellen ertränken zu wollen. Der ungeduldige Hörer ruft hier: «Wenn Du den Kontext der Entstehung nicht mitdenkst, verdienst Du es nicht, die *Matthäuspasion* von Bach zu hören. Zumindest hast Du das Recht verwirkt, sie zu beurteilen. Auch die *Matthäuspasion* ist nur in einem bestimmten Kontext entstanden, nur in ihm und durch ihn richtig zu erfassen.»

Die kommende Gemeinschaft

Nehmen wir also anders an: Musik kreist nicht um Werke oder entsteht durch sie, sondern Werke nehmen Anteil am *musicking*, also an der interpersonalen Gemeinschaft, die durch Musik wird – und nur durch diese Teilnahme erhalten sie (die Werke) Bedeutung. Geteilte Intentionalität auf einen gemeinsamen Aufmerksamkeitsraum¹¹ ermöglicht es überhaupt erst, Musik von Umgebungslärm zu unterscheiden und ein Wertesystem, das immer nur an das Wertesystem *einer Gemeinschaft* gekoppelt sein kann, zu entwickeln.

Ohne gemeinsam geteilte Aufmerksamkeit und gerichtete Intentionalität bleibt Motorradlärm Motorradlärm und wird nicht ein Stück von Dieter Schnebel. Welche Gemeinschaft aber bildet ein Werk, das immer schon Ritual ist? Was ist der Inhalt dieser potentiellen Gemeinschaft? An welcher interpersonalen Beziehung hat die klingende Materie teil? Oder fragen wir mit Christopher Small etwas handfester: «*What's really going on here?*»¹² Und da wir bei einem Kirchenmusiktag nach dem Ort der Musik in der Kirche fragen, präzisieren wir endlich für uns an dieser Stelle: *here* meint im Innenraum der Kirche, der Innenraum, der Bestandteil des performativen Aktes *Musik* ist und für Jahrtausende war.

Ist mit *Kirche* der architektonisch definierte Innenraum gemeint? Oder wäre dieser architektonische Innenraum nicht selber nur ein gesellschaftliches Hilfsmittel, ein Symbolraum für das viel weitere «*nulla salus extra ecclesiam*». Der in diesem Satz nämlich oberflächlich an-

11 Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*.

12 Small, *Musicking*, S. 17.

klingende Exklusivismus wandelt sich, wie so häufig in dem Hiatus des Glaubens, in einen Inklusivismus, wenn man ihn zusammenschließt mit der Aussage, dass «[d]er Kult «im Geist und in der Wahrheit» (Joh 4,24) des Neuen Bundes [...] nicht ausschließlich an einen Ort gebunden [ist]. Die ganze Erde ist heilig und den Menschenkindern anvertraut.»¹³ Kirche im christlichen Sinne meint also die ganze Welt, außerhalb derer kein Heil zu finden ist.¹⁴

Damit wäre möglich, was ich oben vermutete: Man mag das Werk als Ritus aus der Kirche als Behausung vertreiben – und im Falle der zeitgenössischen Musik scheint diese Vertreibung einem wahren Exodus gleichzukommen – aber nicht die Kirche aus den Werken. Was ist die Kirche in den Werken?

Ich möchte nicht ohne ein paar Überlegungen zur Doxologie auskommen auf der Suche nach einer möglichen Antwort, nach einem Verständnis für Christopher Smalls «*What's really going on here?*».

Der kirchliche Raum als Stätte des werkhafte Ritus umschließt noch in den grausamsten, verzweifeltsten Darstellungen von Verlassenheit, Ungerechtigkeit und Zerstörung das Dispositiv der Verherrlichung. Verherrlichung als notwendig für das Erleben von Herrlichkeit. Was bedeutet das?

Die Herrlichkeit Gottes ist der Begriff, der verwendet wird, um den Kult der Herrlichkeit zu begründen. Aber ist das nicht ein Zirkelschluss? Braucht die Herrlichkeit Gottes überhaupt den Akt der Verherrlichung?

Giorgio Agambens Überlegungen helfen uns beim Verständnis dieser doxologischen Fragestellung:

In den großen kabbalistischen Texten des Mittelalters kreist die Behauptung des theurgischen Charakters des Kults [wir können nun lesen: jeglichen Kultes, *Anm. LD*] um eine Auslegung von Psalm 119,126, die einen Vers, der «es ist für Gott an der Zeit, zu handeln» bedeuten kann, so interpretiert, als ob er «es ist an der Zeit, Gott zu machen» bedeuten würde [...]. Der Gedanke ist [...], dass [die göttliche Fülle] ohne die rituellen Praktiken an Kraft verlieren und zerfallen würde [...]. Gemäß dem uns bereits bekannten Zusammenhang von Kult und Herrlichkeit sprechen die Kabbalisten von einer «Wiederherstellung der Herrlichkeit» [...].¹⁵

13 *Katechismus der Katholischen Kirche*, München: R. Oldenbourg Verlag, 1993, S. 333.

14 Zahlreiche aporetische oder paradoxe Konzepte begegnen uns bei den Modi, durch welche Glaubensgemeinschaften das Verhältnis von Weltbezüglichkeit und Weltverachtung konstruieren. Folglich ist jede Akteurin der jeweiligen Gemeinschaft herausgefordert, zu beantworten, nach welcher Logik sie sich aufeinander beziehen sollten: einer ökumenischen oder/und einer ökonomischen.

15 Giorgio Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, S. 273 f.

Ein an die Theodizeefrage gemahnendes Paradox beschäftigt die Betrachtungen anhin – warum muss Gott verherrlicht werden? Kann Gott Verherrlichung verlangen? Die Theologie versuchte dies aufzulösen durch ein quasi antiphonales Denken – der Lobgesang der Verherrlichung ist das «Echo, das Gottes Herrlichkeit» in den Geschöpfen hervorruft. Dies führt den Jesuiten Leonard Lessius dazu, als Forderung an den Menschen zu stellen, es sei «[...] diese Herrlichkeit, die sich der Mensch in jeder seiner Handlungen zum Ziel setzen soll [...]»¹⁶

Gott und Werk hätten also nicht in sich Bedeutung – die Größe der Bedeutung entsteht vielmehr erst im Akt der Verherrlichung, der Akklamation. Die ritualisierte Herrlichkeit nutzt dabei das *operationale* Verstehen, nicht das intellektuell-semantiche Verstehen. Die ritualisierte Herrlichkeit nutzt den Bedeutungsüberschuss jeder einzelnen Handlung, jedes einzelnen Wortes, jedes einzelnen Tones. So erinnert uns Agamben daran, dass auch ohne zu wissen, was «Amen» bedeutet, die Gemeinschaft mit diesem Ausspruch Herrlichkeit herstellt, dass auch ohne zu wissen, was «Bravo» bedeutet – was sich daran zeigt, dass Zuschauermengen diese Akklamation verwenden, gleichgültig, ob eine Frau, ein Mann oder eine Gruppe damit gemeint ist – die Gemeinschaft Herrlichkeit schafft.

Was ist also der Inhalt des ritualhaften Werkes? Herstellung von Herrlichkeit. Was aber ist der Inhalt der Herrlichkeit? Die tatsächliche These Agambens, die er aus den Schriften der Kirchenväter herausliest, ist eine anarchische These im Wortsinne – Herrschaftslosigkeit in der Herrlichkeit. Es ist dies die Verbindung vom Zustand der Herrlichkeit mit dem der Sabbatruhe. Die höchste Form Gottes im menschlichen Denken ist die der Sabbatruhe – die höchste Form ist der nachgerichtliche Heilszustand der Untätigkeit.

Der leere Thron – Herrlichkeit und Verschwendung

Die Untätigkeit der Macht Gottes wird vom Menschen verherrlicht, «weil er das sabbatische Tier [das heißt: das zum Sabbat hin ausgerichtete, zum Sabbat strebende Geschöpf, *Anm. LD*] par excellence ist.»¹⁷ Diese Untätigkeit, diese Leere im Zentrum der Mächtigkeit, die Undarstellbarkeit der Ruhe ohne Inhalt findet in der frühchristlichen Kirche ein

16 Ebd., S. 258, 260.

17 Ebd., S. 293.

starkes, ein im Wortsinn un-erhörtes Bild – im leeren Thron: *ἐτοιμασία του θρόνου* (*hetoimasia tou thronou*).

«Die Sabbatruhe bezeichnet die eschatologische Herrlichkeit, die ihrem Wesen nach Untätigkeit ist.»¹⁸ Der griechische Begriff dafür lautet *Katapausis* – Ausruhen. So denkend haben wir vielleicht auch ein gutes Bild erhalten, warum immer wieder versucht wird, die Besonderheiten der «Pause» im ritualhaften Ablauf erklingender Musik zu betonen: die Herrlichkeit des Werkes liegt in der Untätigkeit der Pause.¹⁹

Wenn also alles Tun des Ritus die Herrlichkeit Gottes verherrlicht, diese Herrlichkeit aber zugleich in der Untätigkeit ist, dann kann die selbstauferlegte Geschäftigkeit des zur Untätigkeit leider unfähigen Menschen im Ritus des kirchlichen Raumes nur durch *eine* ganz besondere Haltung der Untätigkeit Gottes, die der Sabbat ist,²⁰ angenähert werden: Verschwendung. Verschwendung der Gegenwart an die «kommende Zeit», die paulinische Zeit.

Wenn ich den Begriff *Werk* nun vom Ritual nicht trennen kann, wenn Ritus als sich ereignendes Ritual nicht nur ein Akzidenz wäre und wenn ich das ritualhafte Werk zwar aus der Kirche verbannen kann, aber nicht die Kirche aus dem ritualhaften Werk – und wenn ich nun denke, dass jedem Werk als Ritual die Spur seines innerkirchlichen Zusammenhanges, der also schlicht ein innerweltlicher wäre, anhaftet – dann läuft jeder Akt des *musicking*, jeder Ton, der behauptet, einem *Werk* zuzugehören, darauf hinaus, die «Wiederherstellung der Herrlichkeit»²¹ zu provozieren, was wiederum Verschwendung bedingt. Und je größer die Verschwendung, desto größer die hergestellte Herrlichkeit.

18 Ebd., S. 287.

19 Damit ist keineswegs nur eine Deutung im Hinblick auf die Pause als Teil der klingenden Materie im Rahmen kunstmusikalischer Verfasstheit gemeint – auch wenn natürlich der Transzendenzüberschuss Bruckner'scher Generalpausen sich als das letzte Aufbäumen einer nicht großmannssüchtigen, sondern verschwenderischen Symphonik lesen lässt, die derart gerne in der Kirche auch als Raum geblieben wäre, dass sie deshalb ihre eigene Akustik in Form der nachhallenden Generalpausen einfach mitschleppt, wo immer sie auch gespielt werden mag. Man mag vielmehr auch die Pause als *Entr'acte*, als leeres Sehen und Gesehen-Werden, als nichtklingende soziale Kurzeinheit damit als herrschaftslose Verherrlichung betrachten.

20 Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit*, S. 287: «Johannes Chrysostomus setzt in seinem Kommentar zum Hebräerbrieff Untätigkeit, Sabbatruhe und Himmelreich vorbehaltlos gleich: «Paulus sagt nicht bloß Untätigkeit, sondern Sabbatruhe, was ein Eigenname ist, und nennt folglich das Reich Sabbatruhe.» [...] Die *Klementinischen Homilien*, ein von der jüdisch-christlichen Überlieferung stark beeinflusster Text, bestimmen Gott selbst als Sabbat und Untätigkeit.»

21 Ebd., S. 274.

Nichts aber ist aufwändiger und braucht mehr Verschwendung im sich um das Ephemere drehenden Musikbetrieb als die zeitgenössische Musik: vom menschlichen und zeitlichen Aufwand, der betrieben wird, um ein Werk von Stockhausen einzustudieren,²² von den auch 20 Jahre nach der Uraufführung technisch immer noch aufwendig zu realisierenden Miniaturen *Winzig* des Komponisten Manos Tsangaris, welche gelegentlich (Gipfel der Verschwendung) immer nur für ein Publikum gespielt werden, das nur aus einer Person bestehen darf, bis zu einem ungeheuren Aufwand, der einen ganzen Opernbetrieb in Atem hält, um schlussendlich ein zartes Nichts zum Erklingen zu bringen wie bei Mark Andres Oper *Wunderzeichen*.

Wer keinen positiven Begriff von Lobpreis und Verschwendung denken und vertreten kann, wer nicht Verschwendung bis hin zur Untätigkeit als höchstes Ziel fühlen kann, der wird Musik immer nur als das hören, was es auch, aber eigentlich nur als allerletztes ist – als Töne. Soweit die These.

Epilog – Die Tiger

War da nicht noch etwas mit den Tigern und dem Urwald? Es gibt unter den Komponistinnen und Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zahlreiche vertriebene Tiger aus dem Urwald – eine Unzahl von Protagonisten der Neuen Musik in Europa bis hin zur Generation der heute 50-Jährigen hat biographisch, im Arbeitsverhältnis oder vom soziokulturellen Umfeld her eine starke Verbindung zum Urwald Kirche – auch wenn sie nicht «für» die Kirche schreiben. Aber kein Helmut Lachenmann, Mark Andre, Dieter Schnebel und viele andere ohne protestantischen Glaubens- und Bildungskatheder. Kein Bernd Alois Zimmermann, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ohne katholische Dogmen und Kirchengeläut. Mit solchen Protagonisten Neuer Musik muss sich Kirche als Kirche in den Werken nicht um ihre Bedeutung sorgen.

Die Protagonisten der jüngsten Generation aber, diejenige der 20- bis 30-Jährigen sind die erste Generation von Komponistinnen und Komponisten – ob man das Berufsbild bis zur Renaissance oder zum Mittelalter zurückverfolgen mag – die nicht mehr vom Urwald umgeben sind und ernährt werden. Geschweige denn, dass sie ihre Musik in Erinnerung

22 Siehe den Beitrag von Roman Brotbeck in diesem Band.

an diesen schrieben. Sie sind vermutlich eher postmoderne, postspektakuläre, postdramatische und postfaktische Medientheoretikerinnen und Dekonstruktivisten. Wenn die Kirche als (Aufführungs-)Raum sie – diese Generation – nicht mit Mut zum Risiko und mit der damit einhergehenden katechetischen Pflicht zur Verschwendung zurückholt in ihren Erfahrungsraum, wird die Musik aus dem Urwald gänzlich verschwinden.

The work is the rite

Taking as its starting point a consideration of the relationship between work, ritual and meaning such as is presented at the interface of aesthetic and theological discourses, this paper investigates a doxological question and its significance for so-called “contemporary music”: if every work is a performance, then works (and work concepts) are always bound up with communities. Christian teaching knows the image of God’s community gathered to glorify His empty throne – the object of their glorification is empty, at rest. The concept of Christian glorification is one of extravagance focussed on this point of calm. There is hardly any art form that demands such extravagant effort as contemporary art music: in terms of intellect, physicality, performance technique, time and materials, it eclipses most popular notions of “extravagance”. New music is in this sense always ecclesiastical, and the ecclesiastical element of all contemporary music is its extravagance – regardless of whether it is music intended for a church setting or not. You can take the tiger out of the jungle, but you can’t take the jungle out of the tiger.

alle auf das gewichtet, wenn sich die liturgische Anliegen seiner Musik, Stockhausen hat sich damit das Leben gerade in Deutschland nicht leicht gemacht, denn in der von der kritischen Frankfurter Schule und insbesondere Theodor W. Adorno geprägten Szene der Neuen Musik war seine offen nach außen getragene Religiosität ständiger Anlass des Spottes.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Stockhausens zeitweiliger kompositorischer Gegenspieler, Bernd Alois Zimmermann (1918–1970), ebenfalls Rheinländer und ebenfalls strenggläubiger Katholik, solchem Spott nicht ausgeliefert war, obwohl auch er alle seine Werke mit OAMDG unterzeichnete Omnia Ad Maiorem Dei Gloriam. Zimmermann schrieb «Passionen» und liebte das apokalyptische Register, er thematisierte die Schrecken der Welt, das Leiden der Kreatur. Diese Theologie passte in die Zeit und wurde auch von der Szene der Neuen Musik gerne akzeptiert. Stockhausen schrieb «Hymnen» und liebte das doxologische Register, das reine Gotteslob, das es nach den historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts auch in der Kirche selber schwer hat und schnell der Verschwendung verdächtigt wird.

Ganz gleich ob Hymnen oder Passionen. Weder bei Zimmermann noch bei Stockhausen haben sich die Kirchen um Kompositionsaufträge

Verschwendung aus Freude

Anmerkungen zu Stockhausens Vertonung des Pfingsthymnus

ROMAN BROTBECK

Karlheinz Stockhausen (1928–2007) war einer der gläubigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, bis zum dreißigsten Lebensjahr als praktizierender Katholik, später von fernöstlichen Religionen angezogen und ab den 1970er-Jahren unter Einfluss des Buches *Urantia*, einer 1955 in Chicago publizierten kosmischen Ersatzbibel. «*Urantia*» bezeichnet in diesem Buch den Planeten Erde. Stockhausens monumentaler und sieben abendfüllende Teile umfassender Opernzyklus *Licht* ist über die Zentralgestalten des Buches *Urantia* geschrieben worden. In der Kosmologie von *Urantia* ist Michael kein Erzengel, sondern Gottes Sohn, und Jesus dessen Inkarnation auf Erden. Ein Leben lang schrieb Stockhausen Musik zum Lobe Gottes. Bereits sein erstes streng serielles Werk heißt *Kreuzspiel* (1951), weil das Schema der Permutationen die Form eines Kruzifixes aufweist. Titel wie *Der Gesang der Jünglinge*, *Mantra*, *Hymnen*, *Prozession*, *Für kommende Zeiten*, *Am Himmel wandere ich*, *Sirius* verweisen alle auf das geistliche, wenn auch nie liturgische Anliegen seiner Musik. Stockhausen hat sich damit das Leben gerade in Deutschland nicht leicht gemacht, denn in der von der kritischen Frankfurter Schule und insbesondere Theodor W. Adorno geprägten Szene der Neuen Musik war seine offen nach außen getragene Religiosität ständiger Anlass des Spottes.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Stockhausens zeitweiliger kompositorischer Gegenspieler, Bernd Alois Zimmermann (1918–1970), ebenfalls Rheinländer und ebenfalls strenggläubiger Katholik, solchem Spott nicht ausgeliefert war, obwohl auch er alle seine Werke mit OAMDG unterzeichnete: *Omnia Ad Maiorem Dei Gloria*. Zimmermann schrieb «Passionen» und liebte das apokalyptische Register, er thematisierte die Schrecken der Welt, das Leiden der Kreatur. Diese Theologie passte in die Zeit und wurde auch von der Szene der Neuen Musik gerne akzeptiert. Stockhausen schrieb «Hymnen» und liebte das doxologische Register, das reine Gotteslob, das es nach den historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts auch in der Kirche selber schwer hat und schnell der Verschwendung verdächtigt wird.

Ganz gleich ob Hymnen oder Passionen: Weder bei Zimmermann noch bei Stockhausen haben sich die Kirchen um Kompositionsaufträge

bemüht. So gesehen ist es ein Glücksfall, dass der italienische Priester, Komponist und Musikwissenschaftler Don Luigi Garbini (*1967), Leiter von Artache, einer Institution des Mailänder Doms, Karlheinz Stockhausen 2005 und 2006 Aufträge erteilen konnte. Artache organisiert und fördert die Verbindung zwischen Religion und Kunst und organisierte von 2004 bis 2012 jährlich Konzerte, Ausstellungen und Theateraufführungen. Don Garbini ist auch der Leiter des *Laboratorio di musica contemporanea al servizio della liturgia*,¹ das 1999, während der Zeit des progressiv eingestellten Mailänder Kardinals Carlo Maria Martini, am Mailänder Dom gegründet wurde. So sind die ersten beiden Stunden – *Himmelfahrt* und *Freude* – seines letzten Werks *Klang* die ersten und einzigen offiziellen Aufträge der katholischen Kirche, die Stockhausen je erhalten hat.

Bei *Himmelfahrt* hat Stockhausen einen eigenen Text verwendet, bei *Freude* greift er auf den Rabanus Maurus zugeschriebenen bzw. von ihm vermittelten Pfingsthymnus *Veni Creator Spiritus* zurück. Auch diese Vertonung eines liturgischen Textes ist in Stockhausens Œuvre eine Rarität, hatte er doch nur gerade in der Jugend Texte anderer vertont. Und es wirkt so, als hätte hier ein verlorener Sohn zurück in den Schoß der katholischen Kirche gefunden: Die im Hymnus angesprochene Trinität und vor allem die Gleichwertigkeit von Gottes Sohn mit Gottvater waren für Stockhausen sicher der entscheidende Impuls für diese Vertonung und in gewisser Weise auch die Fortsetzung seines Opernzyklus *Licht*, der die Taten des Gottessohnes Michael thematisiert. Für Stockhausen war das *atque filium* des Pfingsthymnus deshalb ein wichtiger Teil seines eigenen Glaubensbekenntnisses.

Dem *Klang*-Zyklus hat Leopoldo Siano eine ausführliche Studie gewidmet. Aufgrund der im Stockhausen-Archiv erhaltenen Skizzen zeigt Siano eindrücklich, dass Stockhausen beim *Klang* die Formel-Komposition, die er seit *Mantra* (1970) in seinen Werken anwandte und die bei *Licht* zur strukturellen Basis von 28 Stunden Musik geworden ist, ursprünglich noch mit zusätzlichen Parametern erweitern wollte. Da *Klang* die Stunden des Tages vertont, spielt in den Skizzen die Zahl 24 eine entscheidende Rolle: 24 Farben, 24 Instrumente, 24 Zeichen, 24 Gerüche, 24 menschliche Organe, 24 Themen, 24 Lautsprecher, 24 Räume etc. Um auf 24 Instrumente zu kommen, hatte er sogar eine Blockflöte vorgesehen – ein Instrument, das sonst in Stockhausens Kosmos nie vorkommt.² Gemäß Siano haben Todesahnungen den Komponisten gezwungen, auf

1 <www.informusic.it/old/56Informazioni.htm> (Zugriff 22.07.2016).

2 Vgl. Leopoldo Siano, «Karlheinz Stockhausens letzter Kompositionszyklus KLANG. DIE 24 STUNDEN DES TAGES», Wien: Verlag Der Apfel, 2013 (= Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit, 19), S. 34 ff.

diese kosmologische Superformel zu verzichten, deren Bewältigung und auch Realisierung sehr viel Zeit beansprucht hätte.

Stockhausen kehrte daraufhin an seine Anfänge zurück, nämlich zur klassischen Dodekaphonie. Anders als bei der Formel-Komposition, bei der das kompositorische Ausgangsmaterial eine individuell ausgeformte, höchst differenzierte musikalische Gestalt darstellt, also eine Art DNA, die alle Informationen der späteren Komposition schon enthält, ist eine Zwölftonreihe viel abstrakter und die Komposition sehr viel weniger determinierend, zumal für einen mit allen Wassern gewaschenen Komponisten wie Stockhausen. Bei *Klang* hat Stockhausen die Reihe noch stark abstrahiert und vereinheitlicht: Zwei in sich verwandte Allintervallreihen ergänzen sich zu einer 24-Ton-Reihe, entsprechend den 24 Stunden des Tages. Stockhausen hatte die erste Allintervallreihe schon bei den *Klavierstücken* VII, IX und X, bei *Gruppen* und am Schluss von *Zeitmaße* verwendet. Siano schreibt, dass Stockhausen in einem Gespräch am 6. September 2006 Iryna Krytska gestanden habe, dass er sich nicht bewusst gewesen sei, die Reihe schon einmal verwendet zu haben.³ Das darf ernsthaft bezweifelt werden! Ein Komponist, der in Meisterkursen oder nach Konzerten sofort sagen konnte, welche Töne auch bei 40 Jahre alten Kompositionen falsch gespielt wurden, wusste ganz bestimmt, dass er hier auf «seine» altbekannte Reihe aus den 1950er-Jahren zurückgegriffen hatte, die er kannte und die ihm vieles vereinfachte, weil sie letztlich – wie Siano zeigt – auf zwei Motive heruntergebrochen werden konnte, nämlich ein dreitöniges «Sprungmotiv» mit großem Terzsprung nach unten und Quartsprung nach oben (E-C-F) sowie eine chromatische Umspielung mit einem Halbton nach unten und einem Ganzton nach oben (D-Cis-Es). Damit schuf sich Stockhausen einerseits das für dodekaphone Werke typische uniforme Klangmaterial, zugleich aber auch die Möglichkeit, «tonale» Intervalle wie Terzen, Quarten und Quinten reichlich zu benutzen.

Mit dieser Reihe gestaltete Stockhausen eines seiner erstaunlichsten Werke, nämlich eine geradezu madrigaleske Vertonung des Pfingsthymnus, das heißt einen Wort-Musik-Bezug und eine direkte Ausdeutung des Textinhaltes, die sonst in seinem Werk kaum zu finden sind und die er zum Beispiel im *Licht*-Zyklus geradezu vermeiden wollte. Damit gibt er dem Pfingsthymnus eine ganz spezifische Interpretation.

Siano äußert sich zwar ausführlich zur Bedeutung von Pfingsten, aber er tut es ähnlich wie es die Theologen Georg Henkel⁴ und Thomas

3 Vgl. ebd., S. 61.

4 Georg Henkel, *Kosmisches Lachen. SYNTHI-FOU und der närrische Humor in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT*, Hamburg: Tredition, 2012.

Ulrich⁵ im Falle Stockhausens gemacht haben: Sie schwemmen mit möglichst vielen Motiven und Assoziationen aus dem Christentum und den Weltreligionen das Buch *Urantia* theologisch aus, um vom Skandalon dieses merkwürdigen Machwerks und der Schwierigkeit abzulenken, dass ein Kopf wie Stockhausen ihm sein Leben verschreiben konnte. Bei *Freude* spielt das *Urantia*-Buch kaum eine Rolle und weitschweifende Ausführungen zu Pfingsten lenken von der Qualität des Werkes eher ab, weil Stockhausen hier in einfacher und direkter Art jenen Hymnus vertont, der in seiner stark katholisch geprägten Jugendzeit im Dritten Reich und als täglich praktizierender Katholik nach 1945 sicher eine entscheidende Bedeutung spielte. Man kann manchmal auch zu weit suchen!

An gewissen Stellen spürt man förmlich, wie sehr Stockhausen es genießt, einfach loskomponieren zu können und sich an die formalen Vorgaben eines präfixierten Schemas nicht mehr zu halten; oder anders gesagt: wie sehr es ihn freut, wie in seiner Jugendzeit komponieren zu dürfen und die zahlreichen, von ihm selbst aufgebauten determinierenden Systeme vergessen zu können. Das war auch der Grund, weshalb er den ursprünglichen Titel *Pfingsten* fallen ließ: «Im Laufe des Komponierens änderte ich den Titel zu FREUDE. Mein Grundgefühl war Freude. Ich erlebte im Geiste immer wieder die Uraufführung im Mailänder Dom, den Enthusiasmus der zwei Mädchen,⁶ ihr Spielen und Singen. Die Partitur muss gewiß diese phantastische Freude meines Geistes und meiner Seele während der vielen Monate der Kompositionsarbeit bewahrt haben. Es liegt etwas Einmaliges in dem Abenteuer, zwei Harfen, die normalerweise in diatonischen Tonleitern gestimmt sind, als eine große chromatische Harfe zu vereinigen.»⁷

Da Siano die Reihen- und großformale Struktur von *Freude* bereits ausführlich analysiert und kommentiert hat, möchte ich mich im Folgenden ganz auf das «Madrigal», also auf den Text-Musik-Bezug konzentrieren, auf den Siano nicht eingeht.

Vom Pfingsthymnus vertont Stockhausen nur die ersten sechs Strophen, weil er damit 24 Verszeilen bekommt, die er in 24 unterschiedlichen «Manieren» vertonen kann. Dadurch entfällt bei Stockhausen jene doxologische siebte Strophe, die in Gustav Mahlers Vertonung des Pfingsthymnus in der achten Symphonie eine zentrale Rolle spielt.

5 Thomas Ulrich, *Stockhausen. A Theological Interpretation*, Kürthen: Stockhausen-Stiftung für Musik, 2012.

6 Die holländischen Harfenistinnen Marianne Smit und Esther Kooi, welche die Uraufführung an Pfingsten 2006 spielten und sangen.

7 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1998–2007. KLANG-Zyklus – Geist und Musik – Ausblicke*, hg. von Imke Misch, Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik, 2014 (= Stockhausen. Texte zur Musik, 17), S. 12.

Ich beschreibe im Folgenden die sechs Strophen; um die Orientierung zu erleichtern, füge ich jeweils die Abschnittsnummern von Stockhausen (1–24) in Klammern ein.

1. Strophe (8'10"): Lockung des Kreatorgeistes

- (1) Veni, Creator Spiritus,
ora seconda *Klang*
- (2) mentes tuorum visita,
- (3) imple superna gratia
- (4) quae tu creasti pectora.

Die erste Strophe hat exponierenden Charakter, die meisten Harfenelemente sind ein erstes Mal zu hören; extrem dichter harmonischer Satz (1) steht neben einstimmig wirkenden Hoquetuspartien (2). Auch der Textvortrag der beiden Harfenistinnen wird in ganzer Breite vorgeführt: choralartiges gemeinsames Singen (1, 3), Intonation nur einer Stimme (2), Flüstern und Rufen (4).

Der Beginn des Werkes (1) erinnert mit scharf angeschlagenen und lange ausklingenden Akkorden an Glockenklänge. Die Musikerinnen singen danach um die Achse *fis'* symmetrisch gespiegelt und homophon vorgetragen je elf Reihentöne. In Rhythmik und im Melodieverlauf mit eingefügtem Glissando wird ein verführerischer Ton evoziert. Der Kreatorgeist wird von den Frauen mit einem sehr kurzen und kecken «veni» quasi eingeladen. Der fehlende 12. Ton – die Spiegelachse *fis'* – folgt dann bei dem von Stockhausen eingeschobenen und teils ins Italienische übersetzten Text «ora seconda *Klang*», den die Harfenistinnen auf dem *fis'* vortragen, wobei die erste Harfenistin rhythmisch unterschiedlich nachschlägt, was sich als kleiner Madrigalismus in Bezug auf das Wort «seconda» verstehen lässt.

Die zweite Verszeile (2) wird nur von der ersten Harfenistin gesungen: «visita» ist mit einer Pause abgesetzt und wird in einer aufsteigenden Linie betont. Die dritte Zeile (3) wird wiederum von beiden Harfenistinnen gesungen, diesmal aber weitgehend in Parallelbewegungen, die an organale Zweistimmigkeit erinnern. Bei «imple» verlaufen die Stimmen in parallelen Großterzen, bei «superna» in parallelen Tritoni und bei «gratia» in Kleinterzen – auch hier bekommt jedes Wort eine spezifische klangliche Ausdeutung. Bei der vierten Verszeile (4) benützt Stockhausen zwei verschiedene Vertontechniken. Zuerst wird der Text von beiden Frauen in höchster Höhe geflüstert und dann ausgeblendet; es wirkt so, als würden sie wegtretend ganz leise noch etwas Wichtiges tuscheln. Danach lässt er unter Wiederaufnahme der Akkorde des Beginns (1) den Text «quae cre-a-s-ti pec-to-ra» Silbe für Silbe rufen, und zwar

alternierend zwischen den Stimmen, so als müsste die zuvor geflüsterte Wahrheit nun verkündet werden.

2. Strophe (5'): Vorstellung des Kreatorgeistes

- (5) Qui diceris Paraclitus,
- (6) donum Dei altissimi,
- (7) fons vivus, ignis, caritas
- (8) et spiritalis unctio.

Die zweite Strophe ist die kürzeste und dauert nur fünf Minuten. Die erste Zeile (5) erinnert an einen Tanz; der Text wird von der zweiten Harfenistin auf einem verminderten Dreiklang intoniert. Nach dem «Paraclitus» folgt ein deutlicher Kadenzgestus mit Triller und darauf im Fortissimo zum ersten Mal der große Effekt von mit flachen Händen auf die Harfen geschlagenen Clustern. Diesem bedeutungsstarken Effekt folgt gleich der nächste, nämlich das schnelle Stöhnen der Musikerinnen. Das wirkt wie ein starker auskomponierter Doppelpunkt. Die zweite Zeile (6) wird damit zur Botschaft und strahlt eine feierlich stolze Stimmung aus; in der ruhig schreitenden Musik wirkt der von der ersten Harfenistin gesungene Text fast wie ein Untertitel, der die Musik erklären soll. Die Aufzählungen der dritten Zeile (7) werden wie prägnante rhythmische und melodische Gebetsrufe vertont, die über den ganzen Abschnitt verteilt sind. Die vierte Zeile (8) ist wie schon bei der ersten Strophe nur gesprochen, wobei die Sprechmelodie von Stockhausen neumenähnlich notiert ist. Musikalisch wird hier der extensive Glissando-Teil der dritten Strophe vorbereitet.

3. Strophe (6'58"): Das Lob des Glissandofingers

- (9) Tu, septiformis munere,
- (9 EXTRA und 10) JOY digitus paternae dexteræ,
- (11) JA! tu rite promissum Patris
- (12) sermone ditans guttura.

Die dritte Strophe ist die musikalisch eingänglichste und einfachste: Sie weist auch die höchste Textverständlichkeit auf, verlässt über weite Strecken die Zwölftontechnik und wagt sprühenden madrigalesken Witz. Das zeigt sich schon in den eingefügten Wörtern «Joy» und «Ja!», die den Vers mit dem rechten Finger Gottes umklammern und beim erotomanen Stockhausen eine sexuelle Konnotation aufweisen.

Die erste Verszeile (9) ist eine Orgie von Glissandi, die zweimal unterbrochen werden, um die rhythmisch notierten Texte klar zu sprechen; diese Tropierungstechnik wirkt verstärkend auf die befreiten Glissandi

der beiden Harfen. Stockhausen war davon so hingerissen, dass er aus dem Formschema ausbrach und ein «Extra» dazu komponierte. Er bezeichnet es in der Partitur als «9 EXTRA». Musikalisch ist diese Zuordnung richtig, weil die Glissandi noch extremer weiterlaufen, von der Textvertonung her gehört dieses EXTRA eigentlich schon zum 10. Abschnitt, denn die beiden Musikerinnen müssen sich, nachdem sie ganz tief auf einer großen Terz das «Joy» intoniert haben, «exaltiert, gedehnt» den Text des zweiten Verses zurufen. Dann folgt das ebenfalls tief gesungene «Ja!». Anschließend wird der Text mit dem «digitus paternae dextera» nochmals wiederholt, diesmal aber sehr streng in einem homophonen Choral gesungen, so als gehe es darum, den vorangegangenen erotischen Übermut etwas zu tadeln und nun ganz besonders gesittet zu tun. Die dritte Zeile (11) ist eine über den gesamten Tonraum der Harfen gelegte ab- und aufsteigende Skala, die wegen einer eingefügten übermäßigen Sekunde an harmonisch Moll erinnert. In diese Skala hinein und auf den Tönen der Skala singt die erste Harfenistin das Versprechen Gottes. Niemand würde hinter dieser hier an Neoklassizismus erinnernden Musik Stockhausen als Komponisten vermuten. Auch in dieser Strophe wird die vierte Zeile wieder gesprochen, diesmal auf einer tiefen und schon fast groovenden Wechselbewegung. Diese «Zungenrede» lässt Stockhausen in einem zweiminütigen virtuellen Stück für die beiden Harfen aufblühen, das brillant die rhythmischen und chromatischen Möglichkeiten der Instrumente zeigt. Dabei wechselt er raffiniert und schnell zwischen Partien, bei denen die beiden Harfen als chromatische Superharfe erscheinen, und solchen, bei denen die Instrumente hoquetus-artig verzahnt nebeneinander durchspielen.

4. Strophe (5'29"): Passionen

- (13) Accende lumen sensibus,
- (14) infunde amorem cordibus,
- (15) infirma nostri corporis
- (16) virtute firmans perpeti.

Die vierte Strophe ist introvertiert und thematisiert für Stockhausens Kosmos wichtige Aspekte: das Licht, die Krankheit, die Liebe des Herzens. Musikalisch trennen sich in dieser Strophe die beiden Harfen zunehmend auf.

Die erste Verszeile (13) wird von den Harfenistinnen in einfachem Parallelgesang vorgetragen, zuerst in Kleinterzen, dann in großen Sexten. Das Wort «lumen» ist das einzige im ganzen Werk, das als Einzelwort wiederholt wird, eine Anspielung an die große Bedeutung des Lichtes, dem Stockhausen seinen riesigen Opernzyklus gewidmet hat. Bei der zweiten Zeile erfolgt nach einem zweistimmigen Gesang die einzige Stelle für

Harfe allein, ein melancholisch-verinnerlichtes Liebeslied. Ab dieser Stelle bleiben die Harfen musikalisch stark getrennt und spielen sehr unterschiedliches Material. Die dritte Zeile intonieren die Musikerinnen mit langsamen klagenden Glissandi, die das Unsichere der Krankheit erklingen lassen. Bei der vierten Zeile wird ein hohes, sich 14 Mal wiederholendes, piepsendes Rufmotiv der ersten Harfe der glissandierenden zweiten Harfe gegenübergestellt; auch dieses beharrlich herausstechende Motiv könnte man auf die «virtute» im Text beziehen. In diesem Vers wird auch das gemeinsame Singen der Harfenistinnen gestört, denn die zweite Musikerin konterkariert die Melodie der ersten in einem stark verfremdeten Stil. Die Welt ist in dieser Strophe mehrfach auseinandergeraten.

5. Strophe (7'54"): *Des Kämpfens müde*

- (17) Hostem repellas longius
- (18) pacemque dones protinus;
- (19) ductore sic te praevio
- (20) vitemus omne noxium.

Bei der fünften Strophe sind die Mittel extrem vereinfacht und aufgeklärt; bei manchen Stellen würde man wohl eher an Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts denken.

Die Harfenistinnen tragen den Text während der ganzen Strophe im Unisono vor: bei der ersten Zeile (17) im neumatisch notierten Sprechgesang, bei der zweiten (18) im frühen Organumstil, bei dem die eine Stimme liegen bleibt, während die andere den Raum einer Terz ausstreitet, aber immer im Einklang endet, bei der dritten (19) wird unisono ein übermäßiger Dreiklang ausgesprochen und die vierte (20) wird nur noch gesprochen, und zwar im Ton der Erschütterung, so als hätte sich eben Unvorstellbares ereignet. Die Harfen spielen weitgehend einen zweistimmigen Satz. Nach dem ersten Vers komponierte Stockhausen das längste instrumentale Stück des Werkes, eine Auseinandersetzung mit den «Feinden», die an barocke Figuren erinnert: Die Stimmen laufen in Gegenbewegung, verfolgen sich, kommen nie zusammen und münden erst ganz am Schluss in eine gemeinsame Wechselfigur, auf der dann der Friedenswunsch gesungen wird. Dieses lange Instrumentalstück ist allerdings keine Kriegsmusik, wie Stockhausen sie noch in der Oper *Dienstag* komponierte, sondern es wirkt erschöpft, des Kämpfens müde geworden. Die zweite Zeile lässt noch einmal die Glissandowelt aufleben, aber diesmal nur zweistimmig und unterlegt durch tiefe dunkle Bass-töne. Die Musik zu den letzten beiden Zeilen ist so karg und reduziert gesetzt, dass man den Eindruck bekommt als würde hier eine einzelne Gitarre begleiten.

6. Strophe (6'30"): Trinität

- (21) Per te sciamus da Patrem
- (22) noscamus atque Filium,
- (23) te utriusque Spiritum
- (24) credamus omni tempore.

Die letzte Strophe korrespondiert in ihren extremen stilistischen Wechseln mit der ersten. Es ist jene Strophe, in der die immer wieder diskutierte Gleichwertigkeit von Gottvater und Gottessohn postuliert wird. Nach der ersten Verszeile (21), die von beiden Musikerinnen gesungen wird, müssen sie das «atque Filium» gemeinsam «glücklich rufen»; dann folgt ein langes und musikalisch reiches Instrumentalduo, das in seiner Virtuosität die Überfülle dieses Sohnes zeigen will. Die dritte Zeile (23) wird von den Musikerinnen in der höchsten Lage (Kopfstimme) quasi gejauchzt und mehrfach wiederholt. Gesungen, gerufen, gejauchzt – das ist Stockhausens musikalische Umsetzung der Trinität. Danach vereinfacht sich die Musik wieder. Das «credamus omni tempore» ist als ruhiger Ausklang konzipiert. Die Musikerinnen schreiten singend noch einmal den Zwölftonraum aus – korrespondierend zur ersten Zeile der ersten Strophe. Auf dem Tritonus $e'-b'$ klingt das Werk ruhig und in magischer Stimmung aus.

Mit *Freude* konnte Stockhausen in einem der wichtigsten katholischen Gotteshäuser anderthalb Jahre vor seinem Tod zeigen, was für ihn neue geistliche Musik in und für die Kirche ist: Die Aufspaltung jeder liturgischen Einbindung, die Musik als Ritus, als Gottesdienst. *Freude* ist auch ein neuzeitliches liturgisches Drama: Die symmetrisch aufgestellten Harfen bildeten in der Mailänder Aufführung ein Herz, und die weiß gekleideten Harfenistinnen wirkten wie Engel. Das alles passte perfekt ins Ambiente des Mailänder Doms. Allerdings produzierten die Musikerinnen keine engelhaften Klänge, sondern sie mussten «ihre Harfen zupfen, pflücken, streichen, schlagen, zwicken, reiben, streifen, stoßen, klopfen, jubilieren».⁸ Der Pfingsthymnus wird von Stockhausen in seiner Interpretation enorm geweitet – wohl auch deshalb wählte er *Freude* als neuen Titel, denn alles Menschliche – Trauer, Krankheit, Liebe, Streit, Lust etc. – wird in das Lob Gottes und in das trinitarische Glaubensbekenntnis eingeschlossen.

«Geistlich heißt nicht kirchlich», schreibt 1960 der 32-jährige Stockhausen, und er macht den Unterschied zwischen «geistiger» und «geistlicher» Musik, die erst dann entstehe, wenn das Rationale extrem

8 Stockhausen, *Texte zur Musik 1998–2007*, S. 11.

irrationalisiert wird und «geistige in geistliche Musik umschlägt». Das Geistliche entsteht nach Stockhausen dann, «wenn es in den Drähten einer Konstruktion zu spuken beginnt.»⁹ Mit der Uraufführung am 7. Juni 2006 konnte er dies endlich auch im Schoß der Kirche vorführen.

Allerdings wird solchen Aufwand heute kaum eine Kirche noch einmal wagen. Die Harfenistinnen schreiben in der Partitur: «Die Einstudierung hat uns große Freude gemacht, vor allem auch die Proben mit Stockhausen (2 × 9 Tage). Die Dauer der Einstudierung betrug drei Monate, in denen wir täglich mindestens drei Stunden geübt haben. Das Ziel war, jeden Tag eine Seite zu üben, manchmal nur eine halbe Seite (abhängig vom Schwierigkeitsgrad), und alle Details, vor allem in Dynamik und Tempo, bewusst zu lernen. Das Auswendiglernen hat dann anschließend einen Monat gebraucht, jeweils 1 oder 1½ Seite pro Tag.»¹⁰ Welche Kirche leistet sich heute einen solchen Aufwand für ein Werk, das eigentlich nur Ansprüche stellt und bei der Kerngemeinde nur Verwirrung stiftet? Hinzu kommt, dass die Theologen das Wort erst noch weitgehend dem Komponisten und seinem 24-gliedrigen Hymnus überlassen müssten. Wäre das viele Geld nicht besser eingesetzt, würde man es unter den Armen verteilen? Die Verschwendung für die Kunst und auch für das Gotteslob hat es heute schwer; und wenn sie beide zusammenkommen, wird es erst recht kompliziert. Trotz seiner klanglichen Attraktivität wurde *Freude* nach der Uraufführung in Mailand nur noch in weltlichen Kontexten, also in Konzertsälen und auf Festivals zeitgenössischer Musik gespielt.

Joyous extravagance. Notes on Stockhausen's setting of the Whitsun hymn

“Spiritual doesn’t mean ecclesiastical” wrote Stockhausen in 1960, at the age of 32. He makes a distinction between “spiritual” and “religious” music, which only emerges when the rational is irrationalised in extreme situations, and “spiritual music turns to religious music”. The “religious”, according to Stockhausen, emerges “when things begin to spook in the wires that make up a structure”. This paper also features an analysis of Stockhausen’s setting of the Pentecostal hymn *Freude* for two harps.

9 Karlheinz Stockhausen, *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*, Köln: DuMont Schauberg, 1963 (= Stockhausen. Texte zur Musik, 2), S. 249.

10 Zitiert nach der Partitur: *FREUDE für zwei Harfen*, Werk Nr. 82, Kürten: Stockhausen-Verlag, 2007.

Tradition, Reform, Innovation – Kirchenmusik im Spannungsfeld von Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit

KLAUS PIETSCHMANN

Musik in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen ist ein wesentlicher Bestandteil nahezu aller Religionen. Zu den Besonderheiten des katholischen und evangelischen Christentums zählt allerdings, dass die Kirchenmusik beginnend spätestens mit dem Pariser Organum um 1200 eine wechselvolle Entwicklung durchlief, die in engem Zusammenhang mit jeweils aktuellen theologischen, liturgischen und pastoralen Auffassungen stand und sich stark an außerkirchlichen musikalischen Trends orientierte. Die Rückbindung an etablierte Traditionen wie insbesondere den Choralgesang, aber auch den Palestrina-Stil bzw. das geistliche Liedgut bildete dabei stets ein Korrektiv und eröffnete ein Spannungsfeld, das ein identitätsstiftendes, zugleich aber auch abschottendes Potential markierte und gegenwartsorientierter Innovation Grenzen auferlegte.

Die vielfältigen Ausprägungen dieses Spannungsfeldes bestimmten die Fragen und Themen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kirchenmusik, und sie werden im Beitrag anhand ausgewählter Stationen exemplarisch vorgestellt. Dabei ist auch nach den innerkirchlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu fragen: Welche Faktoren prägen künstlerische Entscheidungen und welche nicht? Wie verhält sich die Musik zu mitunter brisanten Tendenzen innerhalb der christlichen Glaubengemeinschaft etwa im Umgang mit Andersgläubigen? Fragen wie diese, gerichtet an zwar historische, aber noch/wieder präsente Repertoires, haben auch angesichts einer sich intensivierenden religiösen Diversifizierung der traditionell christlich geprägten Gesellschaften große Relevanz für die gegenwärtige kirchenmusikalische Praxis.

Krise und Reform

Kirchenmusikalische Reformen waren immer Krisensymptome.¹ Vor allem in Situationen der Instabilität besannen sich die kirchlichen Entscheidungsträger des Potentials der Kirchenmusik für die Gemeinschaftsbildung und Identitätsstiftung innerhalb der Kirche und versuchten, sie durch Begrenzung und Reglementierung zur Verbesserung der Gesamtsituation einzusetzen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass im älteren Verständnis ›Reform‹ immer als Wiederherstellung verstanden wurde. Im Vordergrund stand die kritische Auseinandersetzung mit Neuerungen und die Bemühung um deren Rückführung zu einem früheren, als besser eingestuften Zustand, in der Annahme, dass damit auch die Wiederkehr jener idealisierten Verhältnisse einhergehen werde. So verstandene Reformen setzen der Innovation also Grenzen, allerdings zeigt der Blick in die Geschichte, dass sie die Innovation nicht verunmöglichten – eher im Gegenteil: Die kontinuierliche Rückbesinnung auf die Traditionen hat die Entwicklung der Kirchenmusik höchstens punktuell und momentan gebremst, auf lange Sicht jedoch bildete sie einen wesentlichen Stimulus. Zugleich sorgte die stetige Rückbesinnung dafür, dass Vergangenes präsent blieb und aktuellen Bedürfnissen angepasst wurde.

Zielen Tradition und Reform also auf Stabilität, so folgen innovative Tendenzen einem naturgegebenen explorativen Entdeckerdrang. Es stellt eine Besonderheit des Christentums dar, dass es der rituellen Musik dieses Potential zugestanden und ihm Entfaltungsräume geboten hat – anders als etwa im Judentum, wo die Entwicklung einer rituellen Kunstmusik praktisch nicht stattfand. Die kirchenmusikalischen Innovationen im Christentum standen häufig im Zusammenhang mit dem Bestreben, neue Gruppierungen zu erreichen, sei es zum Zweck der Mission, sei es zur Rückgewinnung von Personenkreisen, die sich von der kirchlichen Doktrin abgewandt hatten oder ihr gleichgültig gegenüberstanden. Trotzdem gerieten sie rasch bei Teilen der kirchlichen Obrigkeit unter

1 Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um die Verschriftlichung eines frei gehaltenen Vortrags, die den Gedankengang und Vortragsduktus im Wesentlichen beibehält. Die Anmerkungen beschränken sich dabei auf wenige Hinweise zu jeweils grundlegender Forschungsliteratur. Generell verwiesen sei auf die beiden Publikationen des Verfassers: *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549)*, Vatikanstadt: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2007 (= CASCAM, 11). – *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte* [Tagungsbericht Rom, Dezember 2006], Kassel u. a.: Bärenreiter, 2012 (= *Analecta Musicologica*, 47).

den Generalverdacht, um ihrer selbst willen praktiziert zu werden und die dienende Aufgabe innerhalb der Liturgie zu vernachlässigen – ein Spannungsverhältnis also, dessen man immer wieder gewahr wird, wenn man sich mit der Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart befasst.

Ein solches Gewährwerden dieser langfristigen Mechanismen kirchenmusikalischer Praxis empfiehlt sich auch und gerade in der aktuellen Situation, die wir zumindest hier in Westeuropa als eine Zeit der Krise der Kirche erleben. Wie wirkt sich diese Krise auf die Kirchenmusik aus? Von einer Krise der Kirchenmusik wird man nicht sprechen wollen, höchstens von einer Krise ihrer strukturellen Rahmenbedingungen, die durch Gemeindezusammenlegungen und damit einhergehend die Reduktion von Kantorenstellen geprägt ist. Ein Blick zurück auf kirchenmusikalische Reformen und die innerkirchlichen Krisen, in deren Zusammenhang sie unternommen wurden, mag da lohnend sein. Im Folgenden sollen als Fallbeispiele die Choralreform der Zisterzienser im 12. Jahrhundert, die Reformbeschlüsse des Trienter Konzils und die Enzyklika *Annus qui* von Benedikt XIV. von 1749 schlaglichtartig betrachtet werden. An ihnen soll verdeutlicht werden, dass Reformen immer in einem Zusammenhang mit Innovationen standen, auf die sie reagierten oder die sie auch bedingten, ganz im Sinne jenes Spannungsverhältnisses, das hier in pointierter Zuspitzung thematisiert werden soll. Das Fazit wird dann verbunden mit einem Ausblick auf die Gegenwart, der Beobachtungen zur heutigen Situation der Kirchenmusik, die von bemerkenswerter Vielfalt geprägt ist, beinhaltet und daraus folgend in Fragen an die gegenwärtige Kirchenmusik münden soll. Die Ausrichtung auf die katholische Tradition ist den Forschungsschwerpunkten des Verfassers geschuldet, allerdings sind die aufgezeigten Tendenzen in Teilen durchaus auf den Protestantismus übertragbar und zielen in den Schlussfolgerungen auf Verallgemeinerung.

Zisterziensische Choralreform

Das erste der drei Fallbeispiele für kirchenmusikalische Reformen bezieht sich auf die Choralreform, die die Zisterzienser im 12. Jahrhundert durchführten.² Den Anlass boten partikularisierende Tendenzen

2 Zur Choralreform der Zisterzienser vgl. zusammenfassend mit Angaben zu weiterer Literatur: Karl Mitterschiffthaler, Art. «Zisterzienser», in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16269&v=1.1&rs=mgg16269>>. –

der Choralpraxis im Hochmittelalter. Auf das karolingische Projekt der Etablierung des einheitlichen gregorianischen Chorals im Frankenreich war eine Vereinzelung lokaler Traditionen gefolgt, die insbesondere von der Anreicherung der etablierten Gesänge durch Neudichtungen geprägt waren. Diese Tropen und Sequenzen, die sich als Ausschmückung verstanden, markierten einen überaus kreativen Umgang mit der römischen Liturgie, der sie lokalen und individuellen Bedürfnissen anpasste und vielfach ein außerordentliches künstlerisches Potential freisetzte. In Zeiten eines wachsenden politischen Gegensatzes zwischen Papst und Kaisertum sowie einer Entfernung der Klöster von den ursprünglichen monastischen Prinzipien wurden sie in reformorientierten Kreisen wie dem 1098 gegründeten Zisterzienserorden freilich als Gefährdung der romzentrierten Einheitlichkeit des Kirchengesangs und damit der Kirche insgesamt angesehen. Auf ihrem Generalkapitel 1134 beschlossen die Zisterzienser die Re-Etablierung des einheitsstiftenden gregorianischen Chorals in unmittelbarer Orientierung an den Metzger Choralbüchern, die als Abschrift des Antiphonars Gregors des Großen galten, unter Ausschaltung aller poetischen Neuschöpfungen. Der in Cîteaux hinterlegte Normalcodex garantierte die Einheitlichkeit der Gesänge in allen Ordensniederlassungen.

Dabei handelte es sich zwar nicht um eine offizielle Reform, jedoch stellte sie sich in den Dienst der Einheit der römischen Kirche unter päpstlicher Führung und stärkte das Reformpapsttum in seinem Anliegen, den Primat gegenüber den weltlichen Autoritäten zu stärken. Die Rückführung des Chorals auf die Form, die mit Gregor dem Großen assoziiert wurde und bereits unter Karl dem Großen seine Einführung im Frankenreich bestimmt hatte, verdeutlicht die Aktualität jener Idee der Einheitsstiftung, die es zur Wiedererlangung jenes idealisierten Zustands zu reformieren galt. Bemerkenswert ist dabei die zeitliche Nähe zu neuen Tendenzen des Organum, einer kirchlichen Kunstmusik, wie sie vor allem in Frankreich vonseiten der Cluniazenser und an den Kathedralkirchen, namentlich Notre Dame in Paris, betrieben wurde. Die Polyphonie von St. Martial und vor allem des *Magnus Liber Organi* veränderte die Chormelodien nicht, sondern fügte ihnen eine neue klangliche Dimension hinzu. Sie verfolgte offenkundig das Ziel, zur spirituellen Aufwertung des Messritus beizutragen und durch die extreme Dehnung einzelner Choralpassagen eine Vision der Überzeitlichkeit des Himmels zu evozieren. Analog zur gleichzeitigen Etablierung der Trans-

Zur Rolle des kirchlichen Gesangs im Hochmittelalter allgemein: Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2004.

substantiationslehre sollte auch die Kirchenmusik zur Erfahrbarkeit der Freuden des himmlischen Paradieses beitragen.³ Auffällig ist die weite Verbreitung dieses Repertoires, die offenbar gezielt betrieben wurde.

Jedoch war diese frühe Vokalpolyphonie ein Phänomen der Eliten, auf das die Orden nicht umsonst sehr zurückhaltend reagierten. Die Franziskaner setzten stattdessen auf das geistliche Lied (Lauda), nachdem in Zentraleuropa schon früher volkssprachliche Kirchenlieder wie insbesondere Leisen in der Liturgie etabliert worden waren.⁴ Die Intentionen dieser Entwicklungen waren auf übergeordneter Ebene durchaus vergleichbar: Die Choralreform zielte ebenso wie die Etablierung komplexer Mehrstimmigkeit sowie des paraliturgischen Gemeindegesangs darauf ab, die Bindung an die Kirche durch musikalische Praktiken zu intensivieren, wobei Mönchtum und Klerus, weltliche Eliten und breite Bevölkerung auf jeweils spezifische Weise adressiert wurden. Nicht zu vergessen ist dabei jedoch zugleich, dass eine wesentliche Intention dieser intensivierten spirituellen Bindung an die Kirche letztlich auch darin bestand, die Bereitschaft zur Teilnahme an den Glaubenskriegen zu erhöhen. Auf dem Höhepunkt der Kreuzzugsbewegung, die den Teilnehmern vollständige Ablass versprach, war die Stabilisierung nach innen engstens mit einer Mobilmachung gegen Andersgläubige verknüpft, und die Kirchenmusik leistete hierzu einen indirekten Beitrag.

Tridentinische Reformen

Auch für die Tridentinischen Reformen bildete die gesamtkirchliche Krisensituation den Ausgangspunkt, bedingt bekanntlich durch Missstände, die die Reformationen des 16. Jahrhunderts ausgelöst hatten. Hier nun liegt eine offizielle, auf die Gesamtkirche zielende Reform vor, auch wenn ihre konkrete Umsetzung den einzelnen Bistümern überlassen

3 Vgl. Klaus Pietschmann, «Zeit und Ewigkeit. Zum liturgischen Kontext der Gradual- und Alleluia-Gesänge im Magnus Liber Organi», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 66 (2009), S. 54–68.

4 Vgl. für einen Überblick mit weiterführenden Literatur Franz Karl Praßl, «Mittelalterliche Liedformen: Hymnus, Sequenz, Leise», in: *Der Gottesdienst und seine Musik*, hg. von Albert Gerhards und Matthias Schneider, Laaber: Laaber-Verlag, 2014 (= Enzyklopädie der Kirchenmusik, 4), Bd. 1, S. 209–218. – Zur Lauda vgl. Jennifer Bloxam, Art. «Lauda», in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15619&v=1.0&rs=mgg15619>>.

blieb.⁵ Die Vorgabe für Kirchenmusik, textverständlich zu sein und alles «Laszive oder Unreine» zu vermeiden, hatte faktisch die Festschreibung des Palestrina-Stils zum Ziel. Sie bedeutete eine Minimallösung, da auch die Forderung nach vollständiger Abschaffung der Vokalpolyphonie im Raum gestanden hatte und (wiederum) die Restituierung des Chorals als einzige zulässige Musik in der Liturgie ernstlich diskutiert worden war. Ursächlich für den Verzicht auf diesen radikalen Schritt und die Einigung auf diese Minimallösung waren Forderungen aus höchsten politischen Kreisen, die namentlich Kaiser Ferdinand brieflich artikulierte.

Dieses Interesse ist erklärungsbedürftig. Die spirituelle Dimension der liturgischen Vokalpolyphonie, die bereits im Zusammenhang mit dem Pariser Organum erwähnt wurde, war zwischenzeitlich weiterentwickelt worden und hatte zu einer massiven Aufwertung der Wertschätzung von kunstmusikalischer Klanglichkeit innerhalb des Gottesdienstes geführt. Liturgische Vokalpolyphonie diente folglich der Erbauung und weitergehend der Demonstration von Pietas weltlicher und geistlicher Würdenträger. Diese spirituelle Aufladung wurde von vielen Zeitgenossen auch angesichts der erheblichen Kosten, die die hochspezialisierten Sängerkapellen verschlangen, als übersteigert empfunden und provozierte die Ablehnung der Vokalpolyphonie seitens vieler Reformatoren. Festzuhalten bleibt jedoch, dass diese spirituelle Dimension eine Freisetzung von kirchenmusikalischen Innovationsschüben seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert ausgelöst hatte, denen das Konzil nun entgegensteuerte.⁶

Der Palestrinastil als Substrat dieser Entwicklung war eine Kompromisslösung, die nachfolgend zur kirchlichen Tradition erhoben und gewissermaßen das polyphone Korrelat zum gregorianischen Choral wurde. Diese Festschreibung provozierte allerdings wiederum einen Innovationsschub, dessen wohl prägnanteste Manifestation Claudio Monteverdis 1610 erschienener Druck *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros, ac Vesperae pluribus decantandae* darstellt: Der ganz dem *stile antico* verpflichteten *Missa In illo tempore* wird hier in programmatischer Zuspitzung die *Marienvesper* gegenübergestellt, mit der Monteverdi die Prinzipien seiner kurz zuvor proklamierten *seconda pratica* auf das Terrain der geistlichen Musik überführte und damit einen wesentlichen Beitrag dazu leistete, dass sich nachfolgend

5 Zur Kirchenmusik auf dem Trienter Konzil vgl. zuletzt Craig A. Monson, «The Council of Trent Revisited», in: *JAMS*, 55 (2002), S. 1–37.

6 Klaus Pietschmann, «Der Fürst hört die Messe. Formen musikvermittelter Partizipation, Interaktion und Repräsentation in der höfischen Liturgie», in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 98 (2014), S. 7–22.

zwei Stränge etablierten: neben dem *stile antico* eine den allgemeinen stilistischen Entwicklungen folgende Kirchenmusik von künstlerisch eigenem Profil.

Annus qui 1749 und die josephinischen Reformen

Die Enzyklika *Annus qui* Benedikts XIV. (1749) schließlich lässt sich vorderhand als eine Bestätigung und Konkretisierung der Trienter Beschlüsse verstehen.⁷ Das zentrale Novum allerdings bestand in der Sanktionierung orchesterbegleiteter Kirchenmusik, auch wenn deren Aufwand und virtuose Elemente Einschränkungen erfuhren. Die zwischenzeitlich erfolgte Orientierung am repräsentativen Theaterstil hatte vielfach zu Opulenz und Virtuosentum geführt, die von konservativen Kreisen wiederum als Ablenkung von der Andacht betrachtet wurden und nach Einschätzung vieler Kirchenvertreter hätten untersagt werden sollen. In der Tat hatte das spirituelle Potential der Vokalpolyphonie, das noch Kaiser Ferdinand I. für ihren Erhalt hatte eintreten lassen, zumindest im katholischen Bereich an Bedeutung verloren bzw. eine Umdeutung erfahren: An die Seite der kanonisierten Praktiken des Chorals und des *stile antico* war eine auf Überwältigung zielende Kirchenmusik getreten, die primär dem Repräsentationsbedürfnis der Eliten entsprach – gebilligt und sogar geschätzt wurde sie von pragmatisch eingestellten Kreisen innerhalb der Kirche allerdings oft wegen ihrer Anziehungskraft auf ein breites Bevölkerungsspektrum, da man erkannte, dass sich auch eine Gemeinde, die sich primär wegen der Musik zum Gottesdienst eingefunden hatte, unterweisen oder gar missionieren ließ. Wiederum ist damit ein Innovationsschub zu verzeichnen, der in Kauf genommen wurde, obwohl man weiten Teilen der Musik selbst kein hohes Erbauungspotential beimaß. Die Enzyklika Benedikts XIV. artikuliert eben dieses Schwanken zwischen Zustimmung und Unbehagen, und obwohl sie in ihrem direkten Geltungsbereich weitgehend folgenlos blieb, erwies sie sich mittelbar und längerfristig als höchst bedeutsam. Die josephinischen Reformen im habsburgischen Einflussbereich waren stark von ihr geprägt und zeitigten erhebliche Folgen für die Kirchenmusik; man denke an die verknappten

7 Vgl. hierzu Claudio Bacciagaluppi, «E viva Benedetto XIV! L'enciclica *Annus qui* (1749) nel contesto dei rapporti musicali tra Roma e Bologna», in: *Papsttum und Kirchenmusik* (wie Anm. 1), S. 222–262.

Mozart-Messen, die eine erhebliche Einschränkung des repräsentativen Potentials bedeuteten, und die gleichzeitig wachsende Einbindung der Gemeinde in die kunstmusikalische Praxis, wie sie in den Singmessen Michael Haydns oder Franz Schuberts erfolgte. Hier setzten auch die Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts an. Der Cäcilianismus und die Propagierung des Gemeindechorals orientierten sich an der kirchenmusikalischen Tradition mit dem Ziel, diese auch für neue, breite Schichten von Gläubigen zu öffnen und sie aktiv partizipieren zu lassen. Der dabei leitende Gedanke der aktiven Teilhabe stellt zweifellos ein innovatives Moment dieser Reformen dar, auch wenn die musikalische Praxis selbst traditionsorientiert war.

Schlussfolgerungen

Aus der Betrachtung dieser drei Stationen ergeben sich mehrere übergeordnete Schlussfolgerungen: Allen Reformen lag das Streben der kirchlichen Instanzen nach der Etablierung von einheitsstiftenden Orientierungsmustern der musikalischen Gottesdienstgestaltung zugrunde. Den zentralen Bezugspunkt bildete zunächst der Choral, dem später zusätzlich der *stile antico* an die Seite gestellt wurde. Eingeschrieben ist dieser Traditionsbildung ein starkes Moment der Geschichtlichkeit, das an Neuerer wie Gregor I. und Palestrina geknüpft ist. Nicht verwunderlich ist allerdings das stete Streben nach Nivellierung eben dieser Historizität: Gregors Aufzeichnung der Choralmelodien und Palestrinas Komposition der *Missa Papae Marcelli* wurden stets mit einer Legendenbildung umrankt, die den musikalischen Praktiken eine metaphysische Dimension einschrieb und ihre Etablierung als Folge göttlicher Inspiration kennzeichnete. Hieraus folgte zwangsläufig die Notwendigkeit ihrer prinzipiellen Unveränderbarkeit und folglich eines Reformfordernisses in Krisensituationen. Insofern markieren kirchenmusikalische Reformbestrebungen stets eine Abschottung und erlegen gegenwartsorientierter Innovation Grenzen auf.

Zugleich aber standen diese Reformen und ihre Auswirkungen im ständigen Austausch mit innovativen Entwicklungen, die mit kirchenpolitischen und/oder pastoralen Interessen konform gingen. Vielfach waren diese durch die Erfahrungshorizonte und Präferenzen von Eliten bestimmt. Eine auf die Repräsentanz und Vergegenwärtigung himmlischer Musik abzielende Klanglichkeit der Kirchenmusik stieß daher, wie erwähnt, auf das Misstrauen insbesondere bei den Bettelorden und den

Reformatoren. Beginnend mit Martin Luther wurde jedoch das Potential einer kunstmusikalischen Adressierung bzw. Integration breiterer Gruppierungen erkannt und systematisch genutzt – unter Freisetzung erheblicher Innovationsschübe. Im Zuge dessen wurde, zunächst vor allem im protestantischen Bereich, auch die Integration des seit dem Hochmittelalter etablierten Gemeindeliedes möglich, nachdem dessen Entwicklung von den Reformen weitgehend unabhängig verlaufen war. Eine entsprechende Aufwertung der Lauda erfolgte im katholischen Kontext jedoch nur punktuell, während ein Ausbau von Partizipationsmöglichkeiten durch die Verknüpfung von Gemeindegesang und komponierter Kirchenmusik erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert erfolgte.

Nur am Rande kann in diesem Zusammenhang ein bestehendes Forschungsdesiderat erwähnt werden: Bisher war stets von musikalischen Praktiken und Traditionen die Rede, die der schriftlichen Fixierung unterlagen. Neuere Untersuchungen haben jedoch das enorme Ausmaß improvisierter Mehrstimmigkeit im kirchlichen Bereich deutlich gemacht und aufgezeigt, dass die Grenzen zwischen *res facta* und *cantus fractus*, *contrappunto alla mente* oder *falsobordone* vielfach fließend verliefen.⁸ Boten diese usuellen, mehr oder weniger spontanen Praktiken Freiräume, die die sanktionierten Musikformen ungehindert anreichern konnten? Oder waren sie implizit durch die regulatorischen Bestimmungen mitadressiert? Diese und weitere Fragen nach der kirchlichen Positionierung gegenüber dem weiten Feld der kirchenmusikalischen Improvisationskunst wurden allenfalls bezogen auf das liturgische Orgelspiel gelegentlich thematisiert⁹ und harren ansonsten noch der Aufarbeitung.

Bezogen auf die komponierte Kirchenmusik ist bei alledem zu berücksichtigen, dass sie im katholischen Bereich Teil einer Klerikerliturgie ist, die das gottesdienstliche Geschehen auf die Verrichtungen des Priesters am Altar konzentriert und die Gemeinde im Wesentlichen sich selbst überlässt – Ausnahmen bildeten lediglich wenige zentrale Momente der gemeinsamen Fokussierung auf das liturgische Geschehen wie etwa zur Elevation und gegebenenfalls beim Kommunionsempfang. Anders als der Choral war die komponierte Kirchenmusik (ebenso wie der Gemeindegesang) im Hochamt im engeren Sinne kein Bestandteil des liturgischen Geschehens, dessen korrekter Vollzug durch das stille

8 *Il canto fratto, l'altro Gregoriano*, hg. von Marco Gozzi und Francesco Luisi, Rom: Torre d'Orfeo, 2006 (= *Miscellanea Musicologica*, 7). – Philippe Canguilhem, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris: Classiques Garnier, 2015.

9 Vgl. etwa Edward E. Schaefer, *The relationship between the liturgy of the Roman Rite and the Italian Organ Literature of the 16th and 17th Centuries*, D.M.A. Dissertation, Catholic University of America, 1985.

Gebet sämtlicher Texte durch den Klerus garantiert wurde, sondern sie übernahm vielmehr die zentrale Mittlerrolle zur Gemeinde und war für die Schaffung einer gemeinschaftlichen Andachtshaltung unter den Anwesenden verantwortlich. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und gipfelnd in den Bestimmungen des Zweiten Vatikanum änderte sich dies grundlegend, da nun die aktive Partizipation der Gemeinde ein vorrangiges Element der Liturgie wurde. Für die Rolle der Kirchenmusik hatte dies gravierende Folgen, da sie nunmehr das liturgische Geschehen nicht mehr bloß überwölbt, sondern de facto zum integralen Bestandteil wird.

Dies leitet über zu einem abschließenden Ausblick in die Gegenwart. Die heutige Situation in Mitteleuropa ist auf überkonfessioneller Ebene gekennzeichnet durch eine enorme Vielfalt, ja Heterogenität der Tendenzen innerhalb der Kirchenmusik. Überwiegend von professionellen Musikern verantwortet, spielt sie eine zentrale Rolle und zieht nach wie vor breite (auch kirchenferne) Personenkreise an. Das Repertoire speist sich dabei aus nahezu allen Epochen und Stilen. Die kirchenmusikalische Praxis zeigt sich vielfach offen für Innovation und ist dabei oftmals durch eine enorme stilistische Breite gekennzeichnet, die unterschiedlichste Strömungen des zeitgenössischen Komponierens aufgreift und in den Kirchenraum überträgt. Sie fungiert damit als wichtige Mittlerinstanz zu einem Segment des Musikbetriebs, dessen Wahrnehmung sich lange Zeit auf Kennerkreise beschränkt und im Konzertleben eine Randexistenz gefristet hat.

Gleichzeitig erfolgte seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts eine zunehmende Orientierung am Musikgeschmack sich ausdifferenzierender Gemeindestrukturen, so dass neben das traditionelle Kirchenlied das neue geistliche Lied trat und auch andere Formen der musikalischen Jugendkultur Eingang in die gottesdienstliche Praxis fanden. Dies bedeutet freilich nicht, dass der Traditionsbezug aufgegeben worden wäre. Kirchenchöre und Organisten pflegen ein breites Repertoire der kirchenmusikalischen Chorliteratur, die Choralpflege ist im katholischen Bereich vielerorts lebendig und beiden Konfessionen ist an der Wahrung des Kirchenliedguts unter Berücksichtigung seiner historischen Tiefendimension gelegen. Die Wiederzulassung des alten Ritus durch Benedikt XVI. eröffnete überdies die Möglichkeit, ältere Kirchenmusik wieder in dem liturgischen Zusammenhang erklingen zu lassen, für den sie bestimmt war; auch wenn damit nur auf ein Minderheiteninteresse reagiert wird, so erscheint dieser Schritt für eine längerfristige Sicherung des kirchenmusikalischen Traditionsbezuges zentral. Der Anspruch, der all diesen Tendenzen zugrunde liegt, weist jedoch einen wesentlichen Unterschied zu den betrachteten historischen Stationen auf: All die genannten Ausprägungen gegenwärtiger Kirchenmusik, denen noch etliche hinzugefügt

werden könnten, sind nicht exklusiv einzelnen Gruppen vorbehalten, sondern implizit immer an die gesamte Gemeinde gerichtet, obwohl diese in aller Regel sozial breit durchmischt und in ihren musikalischen Präferenzen heterogen ist. Diesem Anspruch, auch wenn er sorgfältig reflektiert und austariert sein will, kommt ein erhebliches Potential für zukünftige Entwicklungen zu, denn er strebt letztlich nach einer Kumulation des kirchenmusikalischen Erbes bei gleichzeitig ausgeprägtem Gegenwartsbezug und damit einer historisch beispiellosen Vielgestaltigkeit der musikalischen Gottesdienstgestaltung.

Fragen

Aus diesem zugegebenermaßen verknäpften und holzschnittartigen Befund ergeben sich einige Fragen, die an das Ende dieser Ausführungen gestellt sein mögen:

1. Resultiert aus dem Gesagten in langfristig-historischer Perspektive eine Quadratur des Kreises? Das heißt konkret gefragt: lässt sich die traditionell vorhandene Gruppenspezifität der kirchenmusikalischen Praktiken aufheben und kann sich jegliches Repertoire (historisches wie gegenwärtiges) implizit an jeden gleichermaßen wenden? Ist es möglich (und wenn ja, unter welchen Voraussetzungen), Kompositionen und Lieder, die zeitgebundenen Formen der Liturgie und Messfrömmigkeit verpflichtet waren und sich als andachtslenkende Überwölbung verstanden, in heutige Liturgiekonzepte zu verpflanzen?
2. Welche Rolle spielt die historische Informiertheit derjenigen, die Kirchenmusik praktizieren? Erkenntnisse zur historischen Aufführungspraxis sind mittlerweile fester Bestandteil der Ausbildung und ihre Anwendung ist zumeist eine Selbstverständlichkeit, aber genügt dies? Sind zusätzliche Kenntnisse zur gruppenspezifischen Messfrömmigkeit der jeweiligen Zeit erforderlich, der eine im Gottesdienst aufgeführte Komposition entstammt?
3. Bedarf es einer historischen Informiertheit des Klerus? In der Ausbildung und der liturgiewissenschaftlichen Forschung spielen ältere Formen und Ausprägungen der Liturgie oft eine untergeordnete Rolle und werden vielfach als überkommene Phänomene ohne Relevanz für die Gegenwart angesehen, woraus nicht selten eine mangelnde Akzeptanz älterer Kirchenmusik resultiert. Könnte hier ein vertieftes

Verständnis für ältere Liturgieformen hilfreich sein, und zwar nicht um diese wiederherzustellen, sondern um von ihnen zu lernen und erfolgreiche Gottesdienstkonzepte vergangener Jahrhunderte auf ihre Tauglichkeit für die Gegenwart hin zu befragen?

4. Damit eng verknüpft ist die Frage nach dem erforderlichen Maß an historischer Informiertheit der zuhörenden Gemeinde. Vermag beispielsweise die Vokalpolyphonie Palestrinas per se eine hinreichende Wirkung im Gottesdienst zu entfalten, oder wäre ein historisch informiertes Hören der Partizipation am Gottesdienst förderlich? Wie könnte gegebenenfalls ein solches Wissen vermittelt werden?
5. Anknüpfend an die Beobachtungen zur nachtridentinischen Kirchenmusik stellt sich abschließend die Frage, inwieweit kirchenmusikalische Innovationen in der Gegenwart neue Gruppierungen erreichen können (und wollen)? Sicherlich wird niemand ernsthaft auf die Idee kommen, etwa die nach Europa strömenden Flüchtlinge mit Musik missionieren zu wollen (was man vor gar nicht so langer Zeit wohl versucht hätte), aber könnte es der Kirchenmusik gelingen, Gruppierungen der Gesellschaft, die sich von der Kirche abgewandt haben, wieder in die Gotteshäuser zurück zu locken?

Möglicherweise erscheinen diese Fragen eines Wissenschaftlers erfahrenen Praktikerinnen und Praktikern abwegig oder weltfremd. Die Themenstellung der Veranstalter bot jedoch die willkommene Anregung, sie zu formulieren und damit die Relevanz von musikhistorischen Befunden für die gegenwärtige Praxis auf den Prüfstand zu stellen. Eindeutige Antworten werden sich kaum finden lassen, aber wenn die Fragen zum Nachdenken über die kirchenmusikalische Praxis im einen oder anderen konkreten Fall anregen sollten, so hätten sie ihr Anliegen bereits erfüllt.

Tradition, Reform, Innovation.

Church music between historicity and contemporaneity

Music in all its different forms is a fundamental component of all religions. However, the distinctive characteristics of Catholic and Protestant Christianity include the fact that the development of church music – at least since the organum of Paris in around 1200 – has undergone an eventful history that has been closely bound up with the theological, liturgical and pastoral ideas of the day, and that has been strongly oriented towards trends in non-church music. A reconnection with established traditions – chorale singing in particular, but also the Palestrina style and sacred song – has always had a corrective function and opens up the potential both for establishing a specific identity

and for isolation, while setting boundaries to the innovational possibilities of adopting a contemporary perspective.

The diverse manifestations of these processes have determined the topics of scholarly engagement with the history of church music, and they are presented in exemplary fashion here by means of selected examples. We also have to enquire as to the framework conditions both within the church and in society in general: what factors have influenced artistic decisions, and what factors have not? How does music react to the occasionally controversial tendencies that can arise within the Christian community, such as in its dealings with those who belong to a different faith? Questions such as these, when posed with regard to historical repertoires that are still in use or are in use again, are especially relevant for contemporary church music practices, not least in view of the increasing religious diversity of traditionally Christian societies.

Struktur, die der Komponist entworfen wie ein Baugerüst zur Konstruktion verwendet hat, wirklich das Baugerüst? Und entspricht es überhaupt der Rezeption der Hörer: Ja? In einem Seminar für Komponisten kann es durchaus Sinn machen, aufzufragen, wie und in welchen Schritten ich persönlich ein Musikwerk geschrieben habe. Aber einem Publikum, wie Sie es heute darstellen, zeigt der Weg zur Musik, zum Musik/ren auf andere Weise erschlossen werden. Im Folgenden sei dies versucht.

Legen – Chören – Kören.

Von der Idee zum inneren Klang.

Vom inneren Klang zur Komposition.

Von der Komposition zur Interpretation.

Von der Interpretation zum Hören.

Vom Hören zur inneren Herrschaft.

Ein Prozess des Werdens.

Transzendenz.

Die Zeit, wie Zeit, das irdische Kleid.

Aber die Regel, die zollt.

Aussi fait, qu'un esprit

passerait avec au delà.¹

Ich mache meinen Gang

der führt ein Stückchen weit

und leitet; denn ohne Klang

und Wort bin ich befreit.²

¹ Instrumental des Orgelwerks: «Die Angelle I» In: *Memoripet Angli Nona*, Bern: Müller & Schindler, 1990 (M & S 1475).

² v. d. Hagen Mallarmé: «Un coup de dés, les Sentences de Mallarmé», Paris: Gallimard, 1974, S. 174 f.

³ Robert Walser: «Bekehrte» (22. Juli 1937), zit. nach: Robert Walser, hg. von Elsbeth Walser und Arthur Zimmermann, Zürich: Pica Verlag/Berlin: Bärbel Verlag, 1994, S. 8.

PunktKlangKugel¹

DANIEL GLAUS

Wie kann, soll, darf ein Komponist über seine Musik sprechen, die er als nonverbales Klangereignis geschaffen hat? Natürlich ist es möglich, analytisch die Struktur der Musik in Worten zu erklären. Aber: ist diese Struktur, die der Komponist vielleicht wie ein Baugerüst zur Konstruktion verwendet hat, wirklich das Essenzielle? Und: entspricht es überhaupt der Rezeption der Hörenden? In einem Seminar für Komponisten kann es durchaus Sinn machen, aufzuzeigen, wie und in welchen Schritten ich persönlich ein Musikstück geschrieben habe. Aber einem Publikum, wie Sie es heute darstellen, möge der Weg zur Musik, zum Musikhören auf andere Weise erschlossen werden. Im Folgenden sei dies versucht.

Logos – Chronos – Kairos.
Von der Idee zum inneren Klang.
Vom inneren Klang zur Komposition.
Von der Komposition zur Interpretation.
Von der Interpretation zum Hören.
Vom Hören zur inneren Hörschau.
Ein Prozess des Werdens.
Transzendenz.

Die Zeit, die Zeit, das irdische Kleid.

Aber die Kugel, die rollt.

*Aussi loin, qu'un endroit
fusionne avec au delà.²*

*Ich mache meinen Gang;
der führt ein Stückchen weit
und heim; dann ohne Klang
und Wort bin ich beiseit³*

1 Untertitel des Orgelwerks «De Angelis I» *In memoriam Luigi Nono*, Bern: Müller & Schade, 1990 (M & S 1475).

2 Stéphane Mallarmé, «Un coup de dés», in: *Sämtliche Gedichte französisch und deutsch*, übersetzt und hg. von Carl Fischer, Heidelberg: Lambert Schneider, ³1974, S. 174 f.

3 Robert Walser, «Beiseit» (22. Juli 1899), zit. nach: *Robert Walser*, hg. von Elsbeth Pulver und Arthur Zimmermann, Zürich: Pro Helvetia/Bern: Zytglogge Verlag, 1984, S. 8.

PunktKlangKugel

Kugel:

Ganzheit. In sich geschlossen. Hermetik. Ohne Anfang und Ende. Ohne Zeit.

In der Ferne wird sie zum Punkt.

Noch entfernter und sie verschwindet.

Am Anfang:

Der unhörbare Hauch des Buchstaben Aleph. Ruach, der Odem der Schöpfung.

Logos, die Weltenidee.

Zusammengerollt.

In sich ruhend.

In Gedanken versunken.

Brütend.

Klangbeispiel 1

Daniel Glaus: «In hora mortis⁴ IV»⁵

Ziffer 1 (0'00"–1'00")

Aufbruch.

Aktion.

Beth bricht die Schale zur Gegenwart.

Die Kugel rollt in die enge Weite, in die weite Enge der Zeit, in den Zeiteinschlund.

Sie schlägt auf und prallt ab.

Scherben / Fragmente / Brüche / Schmerz / Trauer / Wut / Empörung.

Aktion.

Reaktion.

Emotion.

4 Daniel Glaus, «In hora mortis». *Neun Versuche über die gregorianische Missa pro Defunctis für Klaviertrio* (1987–1994), Bern: Müller & Schade, Partitur M & S 1460/40, CD M & S 5008/2 (Trio Basilea), Nr. IV für Cello und Klavier.

5 Das Stück *In hora mortis IV* kann zusammen mit der Lektüre beim folgenden Link gehört werden. Interpreten: TRIO BASILEA – Claudia Sutter, Klavier; Claudia Dora, Violine; Conradin Brotbeck, Violoncello. Die Zeitangaben entsprechen den beim Vortrag eingespielten Teilen. Die Zifferangaben betreffen die Partitur. <<https://www.youtube.com/watch?v=WHRGZfW6B1s>> (zuletzt aufgerufen 28. Februar 2017).

Klangbeispiel 2

Glaus: «In hora mortis IV»

Ziffer 2 (1'00"–2'12")

Die Gedanken umranken die Kugel.
Sie versuchen, sie zu durchdringen.
Sie suchen irgendwo einen Halt, um sie zu fassen.

Am Anfang ist alles fremd, öd und leer.

Klangbeispiel 3

Glaus: «In hora mortis IV»

Ziffer 3 (2'12"–3'07")

Komponieren:

Werden der Idee, eventuell Geistesblitz, Intuition.

Mozart sprach vom Erblicken einer reich gedeckten Tafel, «... und das Fressen kann losgehen».

Hindemith von der nachgewitterlichen Schau auf die ganze, von einem Blitz erhellte Landschaft.

Alles zieht sich zusammen auf einen Nullpunkt.

Die innere «Hörschau».

Umgarnen der Idee.

Ausbreiten der verschiedenen Assoziationsstränge.

Herumtragen und Kennenlernen.

Konturen entstehen lassen.

Warten und Warten.

Plötzlich erfassen.

Packen.

Begreifen.

Immer wieder in Frage stellen.

Zweifeln.

Entscheidungen treffen.

Setzungen.

Die Kugel rollen lassen.

Gehen lassen.

Loslassen.

Klangbeispiel 4

Glaus: «In hora mortis IV»

Ziffer 4 (3'07"–4'35")

Das Hineinbrechen in die Gegenwart.

Geburt der Zeit.

Aus dem Raum des Allesmöglichen.

In die Ambivalenz des Nichtmehr und Nochnicht.

Die schwierigste Phase im kreativen Prozess.

Das Chaos ertragen.

Das Chaos *ertragen*.

Mehr noch:

Das Chaos genießen!

Gebrochene Kontinuität.

Fragmentiertes Leben in Perioden.

Atemholen – Atemausstossen.

Herzkontraktion – Herzrelaxation.

Wachen – schlafen.

Geburt – Tod.

Klangbeispiel 5

Glaus: «In hora mortis IV»

Ziffer 5 (4'35"–5'50")

Das Spiel mit Tönen.

Jeder Ton, jeder Klang ist ein Lebewesen.

Klangbeispiel 6

Glaus: «In hora mortis IV»

Ziffer 6 (5'50"–8'30")

Werden und Vergehen.

Das A und O der Musik.

Musik als Zeitkunst.

Die Leinwand des Musikers, des Komponisten ist die Zeit.

Erlebniszeit versus chronometrische, messbare Zeit.

Klangbeispiel 7

Glaus: «*In hora mortis IV*»

Ziffer 8 (8'30"–10'20")

Komponist, Interpret, Publikum.

Ob wir Musik schreiben, ob wir sie spielen oder ob wir sie hören, immer geschieht das Gleiche.

Erwartung – alle Sinne sind auf «Gegenwart» gerichtet – die Erwartung wird gebrochen durch das Erklingen des Anfangs – und nun sind wir in einer intensiven Haltung in verschiedenen Zeitspuren:

Vergangenheit, was ist erklungen, durchaus auch wertend und einordnend in unseren «Hörhorizont» oder als Interpret, Konsequenzen ziehend aus den gestalterischen Entscheidungen, die im Moment getroffen worden sind. Gegenwart, alles im Moment Erklingende wird sensibel registriert und mit dem Vergangenen verglichen.

Zukunft, wir versuchen zu antizipieren, bauen Hörerwartungen auf, die entweder bestätigt oder zerstört werden.

Der Komponist organisiert gleichsam spekulativ einen Zeitverlauf in Form einer Partitur, wobei er mit den Fähigkeiten und Eigenheiten der Interpreten und ihrer Instrumente und mit der Hörerwartung des Publikums spielt.

Der Interpret bringt die bis anhin leblose Partitur zum Klingen. Der Prozess ist vergleichbar mit einer Geburt. Zugleich ist es ein zweiter, ganz wesentlicher Schöpfungsakt. Bei jeder Wiederaufführung erlebt eine Komposition eine Neugeburt (oder eine Wiedergeburt, eine Auferstehung?). Der für mich eindrücklichste Moment einer Aufführung ist Mal für Mal der Schluss, der Moment, in dem die Musik schweigt, in dem sie erstirbt und sich von Gegenwart in Erinnerung verwandelt, wo wir sie wiederum zusammenziehen zu einer PunktKlangKugel.

Klangbeispiel 8

Glaus: «*In hora mortis IV*»

Ziffer 9 (10'20"–Schluss)

Immer wieder habe ich Ihnen in fortlaufender Weise Teile meines Stückes für Violoncello und Klavier *In hora mortis IV* eingespielt.

Nun reiße ich Sie gewissermaßen aus der Wahrnehmungsart des Musikhörens heraus und spreche im Weiteren in durchaus rationaler Weise zu Ihnen.

Entstanden ist dieses Stück 1994 zum 70. Geburtstag von Klaus Huber, bei dem ich in den Achtzigerjahren studiert hatte. Es stammt aus dem neunteiligen Zyklus über die gregorianische *Missa pro Defunctis* und thematisiert den gleichnamigen frühen Gedichtzyklus von 1958 (ein «Schreigebet» sozusagen) von Thomas Bernhard.⁶ Die Uraufführung spielten Walter Grimmer und Stefan Fahrni. Auf dieser Aufnahme hörten Sie Conradin Brotbek und Claudia Sutter.

Konkret geschieht Folgendes in diesem Stück: der Cellist legt hinten im Konzertflügel eine Kristallkugel auf die tiefe D-Klaviersaite. Durch die leichte Neigung gegen die Klaviatur zu rollt sie der Saite entlang bis zum Strebebalken, wo sie abprallt, unter Umständen mehrmals. Dieses Abprallen wird sogleich imitiert durch besondere Pizzicati des Cellisten – einerseits mit den Fingern und andererseits mit dem Bogen (Bogenpizzicati) – und auch durch den Pianisten. Damit die normal gedämpfte Saite überhaupt einen Klang produzieren kann, sind verschiedene Klaviertasten mit Gewichten fixiert, so dass deren Dämpfungsmechanismus aufgehoben ist und diese Saiten zur Resonanz werden.

Ich strebte einen Tausch der instrumenteneigenen Charakteristika an: Die Klaviersaite wird angeschlagen und verklingt mehr oder weniger schnell (Bartók hat das Klavier deshalb als Schlagzeug bezeichnet). Der Cellobogen lässt eine Klangkontinuität entstehen. Ich suchte die Kontinuität beim Klavier und das Perkussive beim Cello. So werden beispielsweise die Klaviersaiten mit feinen, leicht perforierten Holzstäbchen gerieben oder mit einem Nylonfaden gestrichen.

Die Kristallkugel bringt zusätzlich ein unbekanntes, nicht einzuordnendes Klangereignis und ein rituelles Element in die Aufführung. Der Cellist muss nämlich immer wieder aufstehen, die Kugel in den Fängen der Strebebalken ergreifen, sie sorgsam oben am Flügelende wieder auf die Saite legen und rollen lassen und sich dann schnell wieder setzen, um auf den Abprall reagieren zu können. Das Publikum kann dabei die Kugel nicht sehen.

Und immer wieder rollt die Kugel, erzeugt eine durchaus sinnliche, feine Klanglichkeit und prallt dann – dieses Klingen brutal zerstörend – ab. Die Zeitspanne dieses Glissandos hat etwas Mystisches und Bezauberndes. Und obschon sie in jedem der Ihnen vorgespielten Abschnitte fast gleich lang war, wird sie doch immer wieder verschieden lang wahrgenommen.

6 Thomas Bernhard, *In hora mortis*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1987.

PunktKlangKugel der Theologie der Musik

Einleitung zu den Referaten des dritten Kongressstages

How can, must, ought a composer talk about music that he has created as non-verbal sound events? It would undoubtedly be possible to analyse the structure of the music with words – but does this structure (perhaps employed as a scaffold by the composer) signify the essence of a composition? This article tries to take a different path.

Worauf bezieht sich eine Theologie der Musik? Welches sind ihre Aufgaben? Eines ist klar: Wie immer sich Theologie der Musik positioniert, sie muss dabei die Komplexität aktueller musikalischer Phänomene angemessen reflektieren. Seit mindestens zweihundert Jahren haben sich Religion und Musik ausdifferenziert, ohne dass aber die beiden Größen je endgültig getrennte Wege gegangen wären. Musik hat gelegentlich religiöse Funktionen übernommen, es hat sich die Gattung der »geistlichen« Musik entwickelt, die durchaus im Konzert ihren Ort hat, und dass die Popmusik immer wieder religiöse Bezüge aufweist, braucht nicht erwähnt zu werden.

Schon aus diesen wenigen Bemerkungen dürfte klar werden: Wenn die Theologie sich mit Musik auseinandersetzt, kann auch sie sich nicht auf die Kirchenmusik allein beziehen. Dies schon deshalb, weil es eine von nichtreligiöser Musik klar unterscheidbare religiöse Musik nicht gibt. Und selbst wenn Theologie die Musik in der Kirche thematisiert, operiert sie mit einem bestimmten Verständnis dessen, wie Musik generell in einer theologischen Perspektive zu verstehen ist. Das lässt sich etwa an den unterschiedlichen Auffassungen zur Musik im Gottesdienst bei den drei Reformatoren Luther, Zwingli und Calvin zeigen. Jede dieser Auffassungen ist abgeleitet von einem umfassenderen theologischen Verständnis des Wesens der Musik, ihrer Chancen und ihrer Gefahren.¹

Musik bei den großen Reformatoren

Martin Luther, das ist bekannt, war unter den drei Erwähnten derjenige mit der – sagen wir – musikfreundlichsten Haltung. Luther hat die Musik geliebt, und sie war ein zentraler Teil seiner Gottesdienstreform. Mit ihm

¹ Vgl. auch Marius Jenny, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*, Zürich: Theologischer Verlag, 1983.

Zur Aufgabe einer Theologie der Musik

Einleitung zu den Referaten des dritten Kongresstages
(Alois Koch, Stefan Berg)

MATTHIAS ZEINDLER

Worauf bezieht sich eine Theologie der Musik? Welches sind ihre Aufgaben? Eines ist klar: Wie immer sich Theologie der Musik positioniert, sie muss dabei die Komplexität aktueller musikalischer Phänomene angemessen reflektieren. Seit mindestens zweihundert Jahren haben sich Religion und Musik ausdifferenziert, ohne dass aber die beiden Größen je endgültig getrennte Wege gegangen wären. Musik hat gelegentlich religiöse Funktionen übernommen, es hat sich die Gattung der «geistlichen» Musik entwickelt, die durchaus im Konzert ihren Ort hat, und dass die Popmusik immer wieder religiöse Bezüge aufweist, braucht nicht erwähnt zu werden.

Schon aus diesen wenigen Bemerkungen dürfte klar werden: Wenn die Theologie sich mit Musik auseinandersetzt, kann auch sie sich nicht auf die Kirchenmusik allein beziehen. Dies schon deshalb, weil es eine von nichtreligiöser Musik klar unterscheidbare religiöse Musik nicht gibt. Und selbst wenn Theologie die Musik in der Kirche thematisiert, operiert sie mit einem bestimmten Verständnis dessen, wie Musik *generell* in einer theologischen Perspektive zu verstehen ist. Das lässt sich etwa an den unterschiedlichen Auffassungen zur Musik im Gottesdienst bei den drei Reformatoren Luther, Zwingli und Calvin zeigen. Jede dieser Auffassungen ist abgeleitet von einem umfassenderen theologischen Verständnis des Wesens der Musik, ihrer Chancen und ihrer Gefahren.¹

Musik bei den großen Reformatoren

Martin Luther, das ist bekannt, war unter den drei Erwähnten derjenige mit der – sagen wir – musikfreundlichsten Haltung. Luther hat die Musik geliebt, und sie war ein zentraler Teil seiner Gottesdienstreform. Mit ihm

1 Vgl. auch Markus Jenny, *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*, Zürich: Theologischer Verlag, 1983.

beginnt die vielleicht wichtigste Neuerung im reformatorischen Gottesdienst, der Gemeindegesang. Dieser Gesang durfte auch mehrstimmig sein, anders als bei seinem Wittenberger Kollegen Andreas Karlstadt, der für einen einstimmigen Gesang eintrat, weil dieser weniger sinnlich sei und besser die Einheit der Gemeinde zum Ausdruck bringe. Luther hat keine umfassende Musiktheologie verfasst; seine verstreuten Äußerungen zeigen aber, wie konsequent seine musikalische Praxis in einer theologischen Sicht der Musik verankert ist. Musik ist eine göttliche Gabe, in der sich in ausgezeichneter Weise die reiche Güte des Schöpfers zeigt. Sie vertreibt, so in einer der berühmten Tischreden, «den Teufel und macht die Leute fröhlich», bewirkt also genau das, was das Evangelium auch tut. Luther gibt deshalb «nach der Theologie der Musik die nächste Stelle und die höchste Ehre».²

Sehr anders *Huldrych Zwingli*, Luthers Zürcher Reformatorenkollege – sehr anders, aber nicht minder konsequent. Bei Zwingli trifft man auf das scheinbare Paradox, dass hier ein hochmusikalischer Mann eine musikfreie Gottesdienstpraxis einführt. Zwingli war der musikalisch begabteste unter den Reformatoren, er war ein guter Sänger, spielte zahlreiche Instrumente und komponierte (vgl. sein «Pestlied»³). Dies weist seinen Verzicht auf Musik im Gottesdienst umso deutlicher als theologisch motiviert aus. Nach Zwinglis Ansicht verortet die Bibel den rechten Gottesdienst unübersehbar im Innern des Menschen, als individuelle, private Andacht und Anbetung. «Es ist gegen alle menschliche Vernunft, zu glauben, man könne in grossem Getöse und Lärm gesammelt oder andächtig sein.»⁴ «Gesammelt» und «andächtig», das sind die Schlüsselbegriffe für Zwinglis Gottesdienstverständnis. Der Zürcher Reformator wollte den Gottesdienst von allem befreien, was die Konzentration auf das Gotteswort und auf das persönliche Gebet behindern könnte.

Bei *Johannes Calvin* begegnen wir nochmals einer andern Sicht: Eine seiner größten Leistungen ist die Schaffung des Genfer Psalters, einer Nachdichtung und originalen Vertonung aller 150 Psalmen. Der Psalmengesang bildete ein Herzstück des reformierten Gottesdienstes in Genf. Es handelt sich dabei aber nicht um einen bloßen Kompromiss zwischen Wittenberg und Zürich, sondern um eine dritte klar theologisch begründete Sicht von Musik im Allgemeinen und daraufhin von Musik im Gottesdienst. Calvin war sich der belebenden Wirkung der Musik sehr

2 *Luther Deutsch. Die Werke Luthers in Auswahl*, hg. von Kurt Aland, Bd. 9: *Die Tischreden*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991 (1. Aufl. 1960), S. 266.

3 *Huldrych Zwingli, Schriften*, hg. von Thomas Brunnschweiler und Samuel Lutz, Zürich: Theologischer Verlag, 1995, Bd. I, S. 6–11.

4 *Zwingli, Schriften*, Bd. II, S. 400.

bewusst und sah deshalb auch ihre belebende Wirkung für den Gottesdienst. Stärker als Luther – und ähnlich wie Augustin – rechnete Calvin aber auch mit den Ambivalenzen der Musik, mit ihren Möglichkeiten, den Menschen zu fesseln, zu zerstreuen und von Gott wegzuführen. Musik gehörte deshalb in den Gottesdienst, sie bedurfte aber der Kontrolle und der Disziplinierung – deshalb die Begrenzung auf die Psalmen und auf den einstimmigen Gesang.

Theologie der Musik – grundsätzlich

Bevor man sich auf theologische Überlegungen zur Musik einlässt, gilt es zu klären, wodurch Reflexionen zu spezifisch theologischen werden. Musik kann auf vielerlei Weisen bedacht werden: physikalisch, historisch, soziologisch, zeichentheoretisch, musiktheoretisch, um nur diese Auswahl zu nennen. Selbst wenn sich diese Zugangsweisen auf gottesdienstliche oder in einem weiteren Sinne geistliche Musik beziehen, sind sie noch nicht als theologische zu qualifizieren, denn sie thematisieren einen religiösen Gegenstand in einer methodisch nichtreligiösen Weise. Eine theologische Reflexion fügt nun diesen verschiedenen Annäherungen nicht eine weitere hinzu, sondern *integriert* sie unter einer bestimmten Perspektive. «Das Thema der Theologie in all ihren Variationen», so Ingolf U. Dalferth, «ist *Gott*»⁵ – diese Thematik macht eine wissenschaftliche Reflexion zur theologischen. Allerdings thematisieren auch nichttheologische Disziplinen Gott, sie tun dies aber grundsätzlich im Modus der Deskription. Im Unterschied zu nichttheologischen Thematisierungen religiöser Sachverhalte bezieht sich die Theologie auf Gott mit dem Anspruch auf Wirklichkeit: Sie geht in ihrem Nachdenken von der Voraussetzung aus, dass Gott präsent ist, und es gehört zu ihren Aufgaben, «die dafür notwendigen gedanklichen Klärungen vorzunehmen, also zu entfalten, zu ergründen und kritisch zu untersuchen, was es heißt: *Gott ist gegenwärtig*».⁶ Bezogen auf Musik heißt dies: Theologie reflektiert Musik in der Weise, dass sie sie unter dem Gesichtspunkt des in der Welt handelnden Gottes in den Blick nimmt.

5 Ingolf U. Dalferth, «Theologie und Gottes Gegenwart», in: ders., *Gedeutete Gegenwart. Zur Wahrnehmung Gottes in den Erfahrungen der Zeit*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1997, S. 268–285, hier S. 275 (Hervorhebung im Original).

6 Ebd., S. 274 (Hervorhebung im Original).

Damit ist auch gesagt: Theologische Reflexion ist nie auf den Raum der Kirche beschränkt, selbst dann, wenn sie stark ekklesiozentrisch angelegt ist. Theologie hat in jedem Fall einen «universal intent», Religion ist stets auf das Ganze, auf das «Universum» (Schleiermacher) bezogen.⁷ Aufgabe einer Theologie der Musik ist so gesehen die Reflexion des Ortes der Musik im Handeln Gottes an der gesamten von ihm geschaffenen Welt und in der Existenz des Menschen in der von Gott geschaffenen, versöhnten und zu erlösenden Welt. Dazu, wie eine Reflexion dieser Art ausgestaltet sein könnte, sind im Folgenden lediglich einige Hinweise möglich.⁸

Musik als Schöpfungsgabe

In theologischer Perspektive wäre, wie es besonders Luther betont, die Musik zunächst als ein Phänomen der *Schöpfung* zu thematisieren. Sowohl die physikalischen Voraussetzungen als auch die menschlichen Fähigkeiten, Musik zu schaffen, zu spielen und zu hören, sind von Gott geschaffen. Wie alles Geschaffene dient auch dieses der Kreatur selbst, und das heißt im Falle der Musik: dem Menschen zum guten, erfüllten Leben, zur Freude in Gemeinschaft. Damit ist bereits gesagt, dass Musik ein spezifisch menschliches Phänomen ist, damit aber ein Phänomen menschlicher Weltgestaltung, der Kultur. Musik ist ein Teil der Zeichenwelt, durch welche der Mensch die Welt strukturiert, sie erlebbar, erfahrbar und verstehbar macht. Musik artikuliert menschliches Fühlen und Denken und prägt es ihrerseits wieder. Musikalische Zeichen sind dabei bedeutsam in einer ihnen eigenen Weise und damit nicht adäquat in andere Zeichensysteme, insbesondere die gesprochene Sprache, übersetzbar. Ein Blick auf die Geschichte der Kulturen bestätigt, dass Musik zu den grundlegenden kulturellen Äußerungen des Menschen gehört, gibt es doch keine Kultur ohne Musik. Und, so ist gleich zu ergänzen, auch keine Religion ohne Musik. Selbst wo sie, wie bei Zwingli, aus der religiösen Praxis ausgeschlossen wird, geschieht dies noch aus theolo-

7 «Anschauen des Universums», so Schleiermacher, «ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion» – Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* [1799], hg. von Günter Meckenstock, Berlin/New York: De Gruyter, 1999, S. 81.

8 Vgl. zum Folgenden ausführlich Jeremy S. Begbie, *Resounding Truth. Christian Wisdom in the World of Music*, Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2008, S. 185–304.

gischen Gründen, das heißt in der bewussten Auseinandersetzung mit dem Phänomen Musik.

Als Moment der Kultur und als spezifische Zeichenwelt ist Musik ein Aspekt der Schöpfung, dem Menschen vom Schöpfer gegeben als Dimension seines Geschöpfseins. Musik ist deshalb als Werk des Menschen zu würdigen, das – wie jedes Menschenwerk – von Gott für sein Wirken in der Welt in Gebrauch genommen werden kann. Gerade gegenüber der romantischen Kunsttradition, die der Musik sinnstiftende und nicht selten religiöse, ja offenbarende Funktionen zugeschrieben hat, kann eine schöpfungstheologische Deutung der Musik nicht genug unterstrichen werden. Der Sinn der Musik ist von der Geschöpflichkeit des Menschen her zu erschließen – des Geschöpfs, das geschaffen wurde zur Entdeckung der Welt, zur Freude an ihr, zum gemeinschaftlichen Leben in ihr, zum Lob Gottes.

Theologie der Musik als kritische Theorie

All diese Bereiche sind ohne Musik nicht denkbar, in allen Bereichen kann Musik aber auch korrumpierend wirken. Musik hat wie alle Dimensionen des Menschlichen auch Anteil an der *Sünde*. Da Musik sündig korrumpierbar ist, bedarf auch sie einer «Unterscheidung der Geister»,⁹ einer theologischen Kulturhermeneutik und Kulturkritik. Bei dieser ist davon auszugehen, dass es keine *musica sacra* neben einer *musica profana* gibt, die als solche weniger korrumpiert, «näher bei Gott» wäre. Es gibt die Schöpfungsdimension Musik, die in all ihren Äußerungen verfehlt sein kann und der Zurechtbringung bedarf. Ist Musik immer auch korrumpierbar, gehört zu den Themen einer Theologie der Musik unverzichtbar auch die Frage nach Kriterien für eine schöpfungs- und menschengemäße Musik und damit das Problem einer Ethik der Musik. Die genannten Kriterien sind freilich ihrerseits hermeneutisch anzuwenden, das heißt im Bewusstsein, dass Wahrnehmung von Musik stets traditionsbedingt bleibt und musikalische Innovation nicht selten auf Widerstand und Befremden stoßen kann. Kriterien wären zu orientieren am Gemeinschaftsbezug, Freiheitsbezug und Wahrheitsbezug von Musik.

Eine Eigenart der Schöpfungsgabe Musik besteht darin, dass sie Momente erfüllter Zeit und Emotionalität zu gewähren vermag. Damit ist sie geeignet, eine Vorahnung *eschatologischer* Vollendung zu geben

9 1. Kor 12,10.

und auf die eschatologische Verfasstheit geschöpflicher Existenz hinzuweisen. Die Erfüllung durch Musik bleibt theologisch gesehen aber immer gleichnishaft, ist Schein und Verweis. Darin ist sie gleichzeitig in besonderem Maße anfällig dafür, bereits im Hier und Jetzt als Vollendung missverstanden zu werden. An dieser Stelle hat Theologie der Musik das alttestamentliche Bilderverbot¹⁰ in Erinnerung zu rufen, das Verbot also, das Nichtrepräsentierbare zu repräsentieren. Das Bilderverbot insistiert ästhetisch gesprochen auf der Unterscheidung von Schein und Sein, es ist das Verbot des *falschen* Scheins. Musiktheologisch ist es zu übersetzen in das Verbot, zu vergegenwärtigen, was noch aussteht: Erlösung zu suchen im Musikgenuss und der musikalischen Ekstase. Damit ist freilich auch gesagt, dass der Schein nicht als solcher falsch ist, im Gegenteil: Eine auf das Reich Gottes wartende Schöpfung bedarf des Scheins als die Gestalt des Versprechens auf das Kommende. Der rechte Schein ist theologisch gesehen derjenige, in dem sich die Scheinhaftigkeit reflektiert findet, der Schein mit eschatologischem Vorbehalt, der Schein als ästhetischer Modus der Verheißung.¹¹

Musik in der Kirche

Theologie der Musik bezieht sich nicht ausschließlich auf die Musik in der Kirche, aber sie bezieht sich *auch* auf diese. Kirche als Vergemeinschaftung von Menschen ist, unter der theologischen Perspektive des Handelns Gottes, die «Gemeinschaft der Heiligen» (*communio sanctorum*) und als solche der primäre Ort von durch Gott versöhnter Gemeinschaft. Als Gegenstand menschlichen Handelns ist Kirche stets auch Kultur und damit der Ort «versöhnter», von Gott zurechtgebrachter kultureller Gestaltung¹² – gemeinschaftsbezogener, freiheitsbezogener und wahrheitsbezogener Kultur, und damit auch ebensolcher Musik.

10 Exodus 20,4.

11 Vgl. Matthias Zeindler, «Warten auf Gottes Kommen. Zur Theologie des Bilderverbotes», in: *Das unsichtbare Bild. Zur Ästhetik des Bilderverbotes*, hg. von Matthias Krieg, Martin Rüschi, Johannes Stückelberger und Matthias Zeindler, Zürich: Theologischer Verlag, 2005, S. 20–23, hier S. 23.

12 Matthias Zeindler, *Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993, S. 372–375. – Ders., «Gestaltetes Evangelium. Zur Grundlegung einer Theologie der Kultur», in: *Religionspädagogik und Kultur. Beiträge zu einer religionspädagogischen Theorie kulturell vermittelter Praxis in Kirche und Gesellschaft*, hg. von Peter Biehl und Klaus Wegenast, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener, 2000, S. 83–103, hier S. 100–102.

Theologie der Musik hätte damit auch zu reflektieren, was diese drei Dimensionen für die Musik in der Kirche, zumal im Gottesdienst, bedeuten. Dabei ist nicht auszuschließen, dass die drei Dimensionen Gemeinschaft, Freiheit und Wahrheit fallweise in Spannung zueinander geraten oder von unterschiedlichen Beteiligten unterschiedlich verstanden und gewichtet werden. Gemeinschaftsbezug impliziert zunächst einmal den Einbezug einer großen Breite von musikalischen Ausdrucksrichtungen, kann aber auch bedeuten, dass nach Kompromissen gesucht und Rücksicht genommen werden muss. Freiheitsbezug sensibilisiert für destruktive Seiten musikalischen Ausdrucks und dafür, dass das Verhältnis zur Musik auch versklavende Formen annehmen kann (Musik als Religion), macht aber auch auf belebende und hoffnungstiftende Potentiale aufmerksam. Wahrheitsbezug schließlich zeigt, dass Musik nicht bloß unterhält und entspannt, sondern gleichermaßen die – auch harte – Realität der Welt ebenso wie die Gerechtigkeits- und Friedensperspektive des Evangeliums artikulieren soll.

The task of a theology of music

To what does a theology of music refer? What are its tasks? One thing is clear: however a theology of music positions itself, it will have to reflect appropriately the complexity of current musical phenomena. Theological thinking on music always operates from an understanding of music in general, as can be shown on the work of the major reformers Luther, Zwingli and Calvin. Thinking about music becomes theological when it reflects on musical phenomena under the perspective of God being present and active in the world. Theology of music, first of all, describes music as an aspect of God's creation (against the "romantic" misunderstanding of art as divine revelation). At the same time, it understands music as human expression. As any human culture, music remains ambiguous, in that it can serve both good and bad ends. The church can be a place where music helps to foster community, freedom and truth.

Nil impurum aut lascivum

Fragen zur musikalischen Theologie der katholischen Kirche

ALOIS KOCH

Einleitung

«Nil impurum aut lascivum» (nichts Unreines und nichts Laszives) – das war auf dem Konzil von Trient im 16. Jahrhundert die kategorische *ultima ratio* der Kirchenväter gegenüber dem epidemischen Anwachsen der Vokalpolyphonie, gegenüber künstlerisch ambitionierter Musik in der Kirche also. Die (tatsächlich zur Diskussion gestandene) Alternative zu diesem Gebot wäre der Ausschluss der mehrstimmigen Kunst aus der Kirche und der institutionalisierte Rückzug auf den einstimmigen Gregorianischen Choral gewesen.

Mit der Formulierung «Nil impurum aut lascivum» setzte damals die offizielle römische Kirche – wohl motiviert durch die gegenreformatorische Gewissenserforschung – erstmals klare Rahmenbedingungen für kirchliche Musik: Rahmenbedingungen wohlverstanden, keine theologische Definition der Kirchenmusik, sondern Abgrenzung gegen unerwünschte Auswüchse und profane Einflüsse.

Abgrenzung, nicht Definition: Das ist symptomatisch für das Verhältnis der katholischen Kirche zur Musik vom Kirchenlehrer Augustinus (im 4. Jahrhundert) bis in unsere Zeit, wo selbst das aufgeschlossene Zweite Vatikanische Konzil mit seiner liturgischen Aufwertung der *Musica sacra* diese nicht etwa theologisch, sondern doch eher anwendungsorientiert definierte und integrierte. Umso faszinierender unter diesen Voraussetzungen ist demgegenüber das Phänomen, dass die Musik seit jeher immer wieder autonom zur Theologie drängt und sich mit ihren eigenen Mitteln dem Numinosen zu nähern versucht.

Mit meinen Reflexionen über das kirchliche *Nil impurum aut lascivum* möchte ich deshalb versuchen, diese Dynamik der Musik (wohl der Kunst generell) zu skizzieren und zu interpretieren – mit dem Ziel, einen Beitrag zur Plausibilisierung des aktuellen Spannungsfeldes zwischen Liturgie und Musik, zwischen Theologie und Musik zu erbringen. Konkrete Anknüpfungspunkte finden sich in den musikalischen Angeboten dieses Kongresses zahlreiche.

Historischer Abriss

Beginnen wir mit einem signifikanten Beispiel aus dem barocken 17. Jahrhundert: Wir alle kennen und lieben Claudio Monteverdis *Marienvesper* – ein in vieler Hinsicht geniales und gleichzeitig prototypisches Werk seiner Zeit: barocke Kirchenmusik im umfassenden Sinne. Umfassend, weil es sich explizit auf «Musik der Kirche» (sprich: auf den Gregorianischen Choral) bezieht, gleichzeitig aber das neue konzertante Denken (die sog. *seconda prattica*) als «Musik für die Kirche» einbringen will – in eine fürstliche, in eine elitäre Kirche, versteht sich: «ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata», wie der Komponist im Untertitel vermerkt.¹

Monteverdi hatte diese *Vespro della Beata Vergine* (wie der vollständige Werktitel lautet) zusammen mit einer *Messa da Capella*, einer Messe im traditionellen kontrapunktischen Kirchenstil (von ihm als *prima prattica* bezeichnet), 1610 im Druck veröffentlicht und Papst Paul V. gewidmet, einerseits (wie damals und auch heute üblich) aus pragmatischen Gründen, weil er für seinen Sohn Francesco auf einen Freiplatz im päpstlichen Priesterseminar optierte, andererseits aber auch, und dies fällt auf, um an zentraler Stelle mit Selbstbewusstsein seinen «Genius» darzustellen und auf diese Weise zu demonstrieren, wie er sich «Neue Musik» in der Kirche vorstellte.

Ich zitiere aus seiner gedruckten Widmung der Partitur an Paul V.:²

Dem allerheiligsten und gesegnetsten Paul V., unserem Herrn, dem höchsten Priester. Claudio Monteverdi grüßt ihn vielmals.

In dem Wunsche, einige kleine kirchliche Weisen zum gemeinsamen Singen ans Licht zu bringen, habe ich mich entschlossen, sie Eurer Erhabenheit (dem Höchsten aller Priester) zu widmen, denn wahrhaft nichts in der Welt der Sterblichen steht Gott näher. Fürwahr, mir war bewusst, dass dem Größten und Höchsten das Geringste und Kleinste nicht gut gewidmet werden könne, und ich hätte meinen Entschluss geändert, wenn mir nicht in den Sinn gekommen wäre, dass Materialien über göttliche Angelegenheiten mit Recht danach verlangen, dass die Titelseite des Werkes doch besser mit dem Namen dessen bedruckt werde, der die Schlüssel des Himmels in seinen Händen hält und das Steuerruder zur Herrschaft auf Erden. Damit also diese heiligen Harmonien, von Eurem herausragenden und nahezu göttlichen Glanz erhellt, widerleuchten mögen und damit der höchste ihm zukommende Segen den winzigen Hügel meines Genius' Tag für Tag mehr ergrünen lassen möge [Der Name Monteverdi bedeutet «grüner Berg»]

1 Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros, ac Vesperae pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus, ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata*, Venedig: Ricciardo Amadino, 1610.

2 Deutsche Übersetzung nach Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine* [Partitur], hg. von Uwe Wolf, Stuttgart: Calmus, 2013, S. XXVII.

und die Mündel derer, die unrecht über Claudio sprechen, sich verschließen mögen [lat. claudere = verschließen], überreiche ich und bringe ausgestreckt zu Euren heiligsten Füßen diese meine wie auch immer gearteten Arbeiten schlafloser Nächte dar. Wieder und wieder bitte ich darum, dass Ihr Euch mit wohlwollender Miene und heiterem Geist dazu herablasst anzunehmen, was ich untertänigst anbiete. So ergäbe es sich für mich, dass ich als glücklichere Seele fortan und mit größeren Werken als bisher Gott, der gesegneten Jungfrau und Euch dienen könnte. Lebt wohl, lebt lange und glücklich! Venedig, an den Kalenden des Septembers 1610 [1. September]

Bei aller barocken Verklausulierung geht aus dieser Widmungen hervor, dass sich Monteverdi in seiner Musik eben mit «göttlichen Angelegenheiten», mit «heiligen Harmonien» auseinandersetzt, die (und diese Formulierung ist höchst raffiniert) «mit Recht danach verlangen, [...] mit dem Namen dessen [...], der die Schlüssel des Himmels in seinen Händen hält» in Verbindung gebracht zu werden. Mit den «göttlichen Angelegenheiten» auseinandergesetzt hatte sich dabei natürlich der Komponist, nicht der Papst. Und dass dieser päpstliche Bezug auch Monteverdis Genius «erhellte», folgert er mit eleganter Devotion. (Johann Sebastian Bach hat später das Instrumentarium dieser reflektiven Qualifizierung in seinen Widmungen, beispielsweise derjenigen der *h-Moll-Messe*, nicht weniger virtuos gehandhabt).

Der Papst schwieg, und bis ins hohe Alter hat Monteverdi – ob da wohl ein Zusammenhang besteht? – keine Kirchenmusik mehr veröffentlicht. Erst 1641, also zwei Jahre vor seinem Tod zog er mit einer weiteren geistlichen Gesamtschau, der *Selva morale e spirituale*, als Musikdirektor des städtisch-feudal geprägten Markusdoms in Venedig nochmals kirchenmusikalische Bilanz. Auch diese Sammlung umfasst stilistisch unterschiedliche Kirchenmusik, sie reicht von madrigalesker Empfindungsmusik bis hin zur choralbezogenen Motette und zu einer letzten *Messa da cappella* im strengen Kirchenstil. Dabei stellt sich bei dieser Publikation die tridentinische Frage des *Nil impurum aut lascivum* durchaus auch, denn ohne Bedenken wird in diesem «Geistlichen Wald» das berühmte *Lamento d'Arianna* umgearbeitet als *Pianto della Madonna*. Bereits im Psalm 112 der *Marienvesper* folgte das weltliche Concerto-Prinzip nahtlos der polyphonen Verarbeitung von Gregorianik.

Nun, Monteverdi war nicht der erste Komponist, der versuchte, künstlerischen Einfluss auf die kirchliche Musikpraxis zu nehmen oder sich mit musikalischen Mitteln liturgisch, beziehungsweise theologisch (sic «göttlichen Angelegenheiten», «heiligen Harmonien») einzubringen, und immer führte dies zu Konflikten – nicht erst heute:

So wehrte sich im 14. Jahrhundert Papst Johannes XXII. gegen die den einstimmigen Gregorianischen Choral ausweitende *Ars Nova* und monierte solches als Manierismus, der «durch Klang und rhythmische

Bewegung ... der Integrität der [gregorianischen] Melodie Schaden zufüge».³ Ihm folgten Mitte des 16. Jahrhunderts, wie erwähnt, die Tridentiner Konzilsväter, welche die aufkommende Geflogenheit in Schranken wiesen, mittels Parodieverfahren weltliche Elemente der Zeit kirchlich zu adaptieren – *Nil impurum aut lascivum* also.

Auf derselben Linie argumentiert 1749 Papst Benedikt XIV. gegen den *stylus theatralis* in der Kirchenmusik, und auch der Gründer des Cäcilienvereins, der Priester und Musiker Franz Xaver Witt, nährte wenige Generationen später seine Aversion gegen die Musik der Wiener Klassik aus dieser Quelle. Dass im Übergang zum 20. Jahrhundert ein Erlass Pius X. (*Motu proprio* von 1903) namentlich den italienischen Opernstil als kirchlich ungeeignet erklärt, ist ebenso sehr Ausklammerung des damals aktuell Trivialen beziehungsweise Lasziven gehobener Unterhaltungsmusik (zu hören in Puccinis *Messa di gloria*), wie Abgrenzung eines durch Gregorianik und Vokal-Polyphonie nun definierten und etablierten Kirchenstils (wie in Bruckners *Messe e-Moll*).

Das 19. Jahrhundert hatte in historistischer Konsequenz bestimmte Stile als kirchlich definiert, eben Palestrina für die Musik, Raffael für die Malerei und Gotik für die Baukunst. Bemerkenswert dabei ist der Umstand, dass diese Gleichsetzung nicht primär seitens der Kirche erfolgte, sondern ihren Ursprung im aufgeklärten Bürgertum der Romantik hatte.

Das Zweite Vatikanische Konzil schließlich, die letzte offizielle Stellungnahme der (katholischen) Kirche zur Kirchenmusik, suchte in seiner Liturgiekonstitution von 1963 zwar durchaus das musikalische *Aggiornamento* sowohl stilistisch als auch pastoral, blieb aber im Grundsatz der tridentinischen Devise *Nil impurum aut lascivum* weiterhin verpflichtet, wenn es zwar den «überlieferten Reichtum» der Kirchenmusik betont und «alle Formen wahrer Kunst billigt» (das ist das *Aggiornamento*), vorausgesetzt (und da setzt die Rahmenbedingung ein), sie besitzen die «erforderlichen Eigenschaften», welche da sind: Verbundenheit mit der liturgischen Handlung, Förderung der Andacht und der Einmütigkeit sowie rituelle Feierlichkeit.⁴ Ob da Musik von Messiaen und Stockhausen noch dazu zählen?

Ich habe dieses tridentinische *Nil impurum aut lascivum* bisher (was meine Aufgabenstellung ja implizierte) unter katholischem Blickwinkel beleuchtet, doch finden sich analoge Tendenzen durchaus auch in der

3 Eckhard Jaschinski, *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg i. Br.: Herder, 2004, S. 65.

4 *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*, hg. von Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik, Regensburg: Pustet, 1981, S. 139.

evangelischen Kirchenmusik, angefangen bei Luther, der zwar – auch aus theologischen Überlegungen, verbunden aber immer mit pragmatischen bzw. soziologischen Gründen – eine zeitgemäße Kirchenmusik gestufter Art tolerierte, ja förderte, anders übrigens als seine rigorosen Mitstreiter Zwingli und Calvin, bis hin zu Bach, der es auf unnachahmliche Weise verstand, das Weltliche mit dem Geistlichen zu verbinden, weil er die barocke *Aula Dei* umfassend deutete. Randnotizen in seiner Hausbibel dokumentieren diesen theologischen Ansatz. Sein Einfluss prägte in der Folge das evangelische Musikverständnis bis hin zu Oskar Söhngens *Theologie der Musik* von 1967.

Oskar Söhngen, Theologe und Musiker, betrachtete wie Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* die Musik als «eine hoch theologische Angelegenheit»⁵ und formulierte – wohl zum letzten Mal – einen geschlossenen Kosmos der Kirchenmusik, ausgehend von der Musikanschauung Luthers bis hin zu Schönberg, Strawinsky, Hindemith und Stockhausen. Dass aber seine kanonische Gesamtschau zeitgleich kontrapunktiert wurde durch ein Phänomen, das bis heute nachwirkt, durch den Siegeszug des Genres *Danke für diesen guten Morgen* nämlich, erscheint mir symptomatisch.

Gegenwart

Danke für diesen guten Morgen ist – sie wissen es ohne Zweifel – ein Kirchenlied von Martin Gotthard Schneider, 1961 für den Wettbewerb der Evangelischen Akademie Tutzing für neue geistliche Lieder komponiert. Zunächst abgelehnt und als kirchliche Schlagermusik disqualifiziert, wurde es zum Prototyp des Neuen Geistlichen Liedes und ist (wie auch die charismatisch motivierten Taizé-Gesänge) heute fester Bestandteil der evangelischen Kirchengesangbücher. Die katholische Liturgiepraxis übernahm mit Sœur Sourire und Richard Flury dieses Genre rasch und mit Begeisterung, vor allem im Umfeld von Jugendgottesdiensten.

Damit aber steht die Kirchenmusik seit mindestens einer Generation vor einer völlig neuen Situation. Denn dass in der aktuellen kirchlichen Praxis das *Nil impurum aut lascivum*, also stilistische oder inhaltliche Rahmenbedingungen überhaupt noch irgendeine Bedeutung hätten, steht realiter kaum mehr ernsthaft zur Sprache. Ist man nicht schon sehr

5 Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn von einem Freunde*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1980, S. 326.

zufrieden, wenn Kirchenchöre und Organisten mit ihren Darbietungen Gemeinde und Liturgievorstände erfreuen und tatkräftig dabei unterstützen, die immer kleinere Schar von Gottesdienstbesucherinnen und -besuchern (rund 4% der steuerlich erfassten Kirchengemeindemitglieder) zusammen beziehungsweise im Gotteshaus zu behalten? Genre und Qualität der Musik sind dabei – von Vorzeige-Kirchen einmal abgesehen – wohl zwangsläufig eher sekundär. Kommt dazu, dass heute ästhetische Fragen wie nie zuvor einem mäandernden Pluralismus gegenüberstehen, der auch in kirchlicher Umgebung seine Wirkung tut.

Engagierte Kirchenmusiker und Komponistinnen geistlicher Musik hätten also guten Grund zu einem fundamentalen Lamento über den Zustand der «Musik in der Kirche». Sie würden damit jene Reihe fortsetzen, die mit der geschilderten Resignation Monteverdis nach der kirchlichen Resonanzlosigkeit seiner *Marienvesper* beginnt, und die sich fortsetzt mit Bachs kirchenmusikalischer Isolation der späten Leipziger Jahre, mit Mozarts demonstrativem Fragment der *c-Moll-Messe* KV 427, mit Beethovens radikaler Subjektivität in seiner *Missa solemnis*, mit Liszts theatralischem Essay *Über zukünftige Kirchenmusik*, mit Strawinskys Bittschrift an Papst Pius XII., mit Olivier Messiaens konsequent autonomem Kosmos, mit dem Postulat der Komponisten Hans Zender, Clytus Gottwald und Dieter Schnebel für *Neue Musik als spekulative Theologie*⁶ ... Die Reihe ist unvollständig.

Thesen

Damit aber kommen wir zum Kern unserer Fragestellung. Ich möchte ihn mit folgenden drei Thesen konkretisieren:

1. *Das Verhältnis zwischen Kirche und Kunst ist katholischerseits nicht geklärt*

Durch den Wegfall eines normierten Sakralbegriffs in der Musik (*Nil impurum aut lascivum*) ist ein Vakuum entstanden, welches ausgefüllt wird durch funktionalen, stilistischen und ästhetischen Pluralismus. Die offenen Formulierungen der erwähnten, immer noch aktuellen vatika-

6 Siehe dazu Hans Zender, «Geistliche Musik und Liturgie», in: ders., *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*, Freiburg i. Br.: Herder, 1991, S. 90–102. – Clytus Gottwald, *Neue Musik als spekulative Theologie*, Stuttgart: Metzler, 2003. – Dieter Schnebel, «Geistliche Musik heute», in: *Musik und Kirche*, 37 (1967), S. 109–118.

nischen Liturgiekonstitution (sofern diese überhaupt noch zur Kenntnis genommen wird) werden unterschiedlich interpretiert und adaptiert, und relativieren damit sowohl liturgische als auch künstlerische Qualitäten; analoge Vorgänge kennt die evangelische Kirche da, wo – auch musikalisch – evangelikale und populistische Tendenzen mit elitären Ansprüchen konkurrieren.

Parallel dazu aber hat sich die musikalische Spiritualität verselbstständigt und steht nur noch bedingt im Austausch mit der kirchenmusikalischen Praxis – oder wie Hans Zender meint, stelle sich geistliche Musik heute «als in jeder Hinsicht völlig unabhängig von der Liturgie dar».⁷ Ob sein herausfordernder Nachsatz, es «wäre falsch und auch vergeblich, sie zurückholen zu wollen», zutrifft, kommt in diesem Kongress mit Blick auf neueste einschlägige Publikationen⁸ ja mittelbar auch zur Sprache.

Grund dieser Divergenzen aber ist, so meine ich, das Fehlen einer *systematischen Theologie der Musik*, es sei denn, man qualifiziere die liturgisch-musikalischen Stellungnahmen der Kirche in Vergangenheit und Gegenwart sowie liturgisch-theologische Ansätze etwa bei Romano Guardini, Karl Rahner, Hans Küng und Joseph Ratzinger nicht als individuelle Sichtweisen oder bloße Abgrenzungen künstlerischer Phänomene, sondern als verbindliche *Theologie der Musik*.

Kunst zu kanalisieren, sie gar für Entfremdung und Abspaltung verantwortlich zu machen, ist müßig, da der nach-auflärerische *Weg in die Individuation* geistesgeschichtlich unaufhaltsam stattgefunden hat, nicht nur in der Musik – oder fatalistisch gesagt: Die abendländische Musik ist, von Ausnahmen abgesehen, der Liturgie, oft auch der Kirche überhaupt, weitgehend entlaufen.

2. Die musikalische Liturgiefähigkeit des Menschen steht heute zur Debatte

Es bleibe dahingestellt, ob die rationalistische oder charismatische Event-Kultur, die sich in der aktuellen Liturgiepraxis breitmacht, mit dem ursprünglichen Verständnis von Liturgie als *Erscheinungsort von Kirche*, als *Verkündigung* oder als *Äußerung des Glaubens*⁹ noch kongruent ist; weniger fraglich hingegen ist die Feststellung, dass Musik, die vorwiegend als Mittel zum Zweck dient, ihre theologische Dimension einbüßt.

7 Zender, «Geistliche Musik und Liturgie», S. 97.

8 Vgl. etwa Tobias Hermanutz, *Avantgardistische Chormusik als komponierte Negative Theologie*, Marburg: Tectum, 2015.

9 Albert Gerhards, «Im Spannungsfeld von Wort und Zeichen. Kirchenmusik und Theologiegeschichte», in: *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, hg. von Winfried Bönisch, Wolfgang Bretschneider u. a., Stuttgart: Carus, 2007, S. 52–65, hier S. 61.

Sie wird soziologisches, psychologisches, allenfalls ästhetisches Vehikel mit wenig Anspruch auf Eigenwertigkeit.

So nämlich werden Musik und Liturgie, Kult und Kultur getrennt, der schon von Adorno disqualifizierte Warencharakter der Musik in existentieller Umgebung praktiziert und deren unreflektierter, gar ideologischer Verfügbarkeit alle Türen geöffnet.

3. Kirchenmusik und Liturgie werden marginalisiert

Waren bis zur Reformation und bis zum Tridentinum die Musiker Teil des Klerikerstandes – auch Bach interessierte sich dafür, wie seine Bibel-Kommentare verraten – und schimmert selbst in der Liturgiekonstitution des *Vaticanum II* dieser herausgehobene Status kirchlicher Musikpraxis durch, dürfte wohl die aktuelle Rezession im Bereich der Kirche und der Kirchenmusik symptomatisch sein und deutlich machen, welchen relativen Stellenwert Liturgie und Kirchenmusik heute in der Gesellschaft haben.

Dass damit aber ein *Circulus vitiosus* ausgelöst wurde, ist im Kleinen wie im Großen sichtbar: Ein meines Erachtens wesentlicher Grund des kirchlichen Exodus und der Säkularisierung des Geistlich-Geistigen, gerade auch in der katholischen Kirche, liegt in der künstlerisch-spirituellen Verarmung jener Liturgiepraxis begründet, die weder der Liturgie noch der Kunst mehr vertraut und andere, pastoral-soziologische, theologisch-politische oder funktional-pragmatische Schwerpunkte setzt.

Fazit dieses *Circulus vitiosus*: Die Liturgie und die Kirchenmusik werden marginalisiert. Die Frage nach dem *Nil impurum aut lascivum* stellt sich gar nicht mehr – anything goes!

Ausblick

Zugegeben: eine etwas ernüchternde, wenn nicht gar pessimistische Analyse. Doch liegt es mir ferne, damit zu schließen:

Vielmehr möchte ich, ausgehend von der Tatsache, dass die Musik seit Anbeginn des christlichen Kultes, seit Beginn religiöser Äußerungen der Menschheit überhaupt, die Schnittstelle zwischen Theologie und Anthropologie darstellt, einige Folgerungen aus dieser kritischen Bestandsaufnahme ziehen. Dabei ist mir der Begriff *kritisch* im ursprünglichen Sinne des Wortes wichtig, in der Bedeutung von *beurteilen, kenntlich machen, entscheiden*.

Die erste Folgerung gründet auf der Feststellung, dass Religiosität und Spiritualität in jedem Fall Bestandteil des Menschen, der Gesellschaft bleiben. Ihre musikalische Verwirklichung geschieht also, wenn nicht in, so außerhalb der Liturgie. Deshalb ist die Krise der aktuellen Kirchenmusik keine spezifisch kirchenmusikalische, sondern Reflex einer religiös-kirchlichen (wie übrigens auch musikalisch-künstlerischen) Verunsicherung in der Post-Moderne.

Die zweite Folgerung schließt da an mit der Aussage, dass auch in Zukunft Kirchenmusik für die Liturgie und für das sichtbare Überleben der Kirche in der Gesellschaft mitbestimmend sein wird – steht Kirchenmusik soziologisch gesehen doch an vorderster Front und hat in Verbindung mit Liturgie eine nicht zu unterschätzende Dynamik.

Die dritte Folgerung geht von der historischen Erkenntnis aus, dass Kirchenmusik sich – wie jede Musik – ideologischen Einschränkungen entzieht. In diesem Sinne gibt es auch keine richtige oder falsche Musik, auch keine *wahre* oder *echte Kirchenmusik* (um hier Begrifflichkeiten aus vergangenen Reform-Zeiten zu benützen), eben kein *Nil impurum aut lascivum*.

Es gibt hingegen gute und schlechte Musik, auch in der liturgischen Praxis. Das Kriterium *gute Musik* aber ist die Resultante jenes Kräftespiels zwischen Ästhetik, Funktionalität, Kreativität und Rezeption, welches immanenter Bestandteil jeder Kunst bleibt, und dessen Auflösung – und das ist das Entscheidende – letztlich Aufgabe der Kunst ist.

Die vierte Folgerung schließlich generiert sich aus der Dialektik dieser gegensätzlichen Ansprüche. Anspruch der Theologie ist die Verkündigung und Vergegenwärtigung der Offenbarung, während der Anspruch der Musik künstlerische Autonomie ist. Ergo sind Lösungsansätze nur auf der Basis gegenseitiger Anerkennung dieser Ansprüche möglich, ausgehend von Gemeinsamkeiten, die sich in der religiösen Motivation, in der transzendentalen Perspektive, im Streben nach Kosmogonie (Deutungslehre), Prophetie (Verkündigung) und Eschatologie (die Lehre von den letzten Dingen) finden.

Fazit all dieser Folgerungen also ist:

Die Zukunft von Liturgie und Kirchenmusik bedarf des permanenten Diskurses. Eine wie auch immer geartete Theologie der Musik ist dynamisch.

Das hat dieser Kongress überdeutlich gemacht.

* * *

Meine Reflexionen über das *Nil impurum aut lascivum* beziehungsweise über die theologische Dimension von geistlicher Musik möchte ich mit

einer Bezugnahme auf den Schriftsteller Robert Musil schließen: Wenn man, wie Musil in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, Geist als Interaktion von Intellekt und Emotion verstehen will, könnte man «Geistliche Musik» folglich als klingende «Summe» von Intellekt, Emotion und Intuition definieren.

Welche Chance für Theologie und Liturgie!

Nothing impure or wanton

Using examples from the past and the present, these reflections on the church's decree *Nil impurum aut lascivum* endeavour to sketch out and interpret the dynamic of music (and art in general) in the field of the sacred (the Roman Catholic in particular). The aim is to investigate and determine the current dynamic between liturgy and music and between theology and music.

Klingende Asche, tönender Staub

Musiktheologische Überlegungen in evangelischer Perspektive

STEFAN BERG

1. Die Frage einer Theologie der Musik

Was ist die Frage, auf die eine Theologie der Musik die Antwort geben soll? Musik scheint in ihrer ätherischen Leichtigkeit und in ihrer höchsten emotionalen, ja existentiellen Wirksamkeit eine besondere Affinität zur Religion zu besitzen. Musik vermag uns so dringlich und so unmittelbar zu berühren, wie wir es von religiösen Vollzügen unseres Lebens kennen. Besitzt die Musik deswegen selbst eine Art religiöser Dignität? Hat sie eine besondere Fähigkeit, den Glauben zu artikulieren oder zum Glauben anzustiften? Hat eine Theologie der Musik demnach die Aufgabe, diese besondere Fähigkeit zu loben und zu erhellen, auf welchen Wegen sie zu kultivieren ist?

Oder wird der Musik theologisch viel zu viel zugetraut? Sie hat bei Lichte betrachtet ja keinen höheren ontologischen Status. Sie steht Gott also nicht näher als anderes, was es sonst noch so in der Welt gibt. Musik ist ein akustisches Ereignis, das zwar besondere phänomenologische Eigenschaften besitzt, aber deswegen anderen physikalischen Ereignissen theologisch noch lange nichts voraushat. Musik ist also nicht mit irgendwie besseren Drähten nach oben ausgestattet als das, was wir sonst so alles in der Welt vorfinden und so alles in ihr anstellen. Muss eine Theologie der Musik demnach vor der Musik warnen? Muss sie die Naivität enttarnen, in der mit Musik umgegangen wird? Muss sie die verführerisch klingenden Trugbilder verscheuchen? Und müsste man nicht ohnehin fragen, ob wir überhaupt eine eigene Theologie für dieses flüchtige Medium benötigen? – Erde zu Erde, Asche zu Asche, Staub zu Staub!

Trotz aller berechtigter und unberechtigter Vorbehalte, die theologisch gegen die Musik vorgebracht werden, hat es diese klingende Asche, dieser tönende Staub, doch vermocht, eine besondere Relevanz im christlichen Glaubensleben zu erlangen.¹ Es ist jedoch eine Relevanz,

1 Auch etwa Literatur, Malerei und Plastik haben besondere Relevanzen im Glaubensleben. Es wäre sicherlich interessant, deren verschiedene Profile einmal

die sich nicht am klingenden Material als solchem festmachen lässt beziehungsweise aus ihm begründet werden kann. Es ist vielmehr eine Relevanz, die sich nur vom gelebten religiösen Umgang mit Musik erschließen lässt.

Was also ist die Aufgabe einer Theologie der Musik? – Sie hat die Aufgabe, die besondere Affinität der Musik zur Religion anhand ihrer Bedeutung für unser Leben im christlichen Glauben einerseits zu erkunden (*deskriptiver Aspekt*), aber auch andererseits nach Begründungen zu suchen und die bestehende Praxis entweder aus ihren Möglichkeiten heraus zu fördern oder von ihren Unmöglichkeiten und Grenzen her zu kritisieren (*normativer Aspekt*). Eine Theologie der Musik hat demnach Chancen und Risiken der Beziehung von Musik und Religion gleichermaßen für den christlichen Glauben zu bedenken, darf sich also von Musik begeistern lassen, muss aber auch zu einer kritischen Distanz ihr gegenüber in der Lage sein.

Eine Theologie der Musik ist damit von einer Theologie der Kirchenmusik zu unterscheiden. Die Kirche ist als Gemeinschaft konstituiert durch ihre Aufmerksamkeit für das Wort Gottes, und entsprechend ist Kirchenmusik ein Komponieren, Musizieren und Musikhören im Horizont dieser Aufmerksamkeit.² Somit geht es in einer Theologie der Kirchenmusik allein um jenes Klingen und Tönen, das in der Sphäre solcher Aufmerksamkeit steht. Demgegenüber muss sich eine Theologie der Musik mit allen Facetten menschlichen Umgangs mit Musik befassen – zumindest insofern sie in einer Beziehung zum Leben im christlichen Glauben stehen. Der Fokus einer Theologie der Musik ist demnach weiter und hat die Stellung des christlichen Glaubens in der Welt als ganzer beziehungsweise in der menschlichen Gesellschaft mit all ihren individualisierten, pluralisierten und globalisierten Facetten im Blick.³

theologisch-komparatistisch nebeneinander zu stellen – etwa im Rahmen einer umfassenden Theologie der Kunst.

2 Zu dieser Definition vgl. Stefan Berg, «(Theologische) Musikästhetik und Kirchenmusik. Systematisch-theologische Überlegungen», in: *Musik und Kirche*, 1/2013, S. 34–39.

3 Man kann den Unterschied zwischen einer Theologie der Musik und einer Theologie der Kirchenmusik nicht an Gattungen festmachen. Messen, Kantaten, Oratorien, Passionen usw. sind heute wiederkehrender Bestandteil der Reihen in großen und kleinen Konzerthäusern; ebenso wird in kirchlichen Situationen regelmäßig auf weltliche Musik zurückgegriffen, sei es in der Musik zu Eingang oder Ausgang, in der Musik *sub communione* oder in der Musik zur Besinnung nach der Predigt. Entscheidend für eine Theologie der Kirchenmusik ist, dass sie die Musikpraxis einer Gemeinschaft im Blick hat, die als Kirche ihre Aufmerksamkeit auf das Wort Gottes richtet. Geht es um eine Unterscheidung von Gattungen, so würde ich auf die Differenzierung zwischen weltlicher und geistlicher Musik zurückgreifen wollen.

Im vorliegenden Text geht es vorrangig um eine Theologie der Musik; Fragen einer Theologie der Kirchenmusik werden erst gegen Ende kurz gestreift.

2. Evangelische Perspektive

Dies führt mich zum zweiten Punkt. Wodurch zeichnen sich musiktheologische Überlegungen aus, die in evangelischer Perspektive formuliert sind?

Die evangelische Perspektive, so wie ich sie verstehe, zeichnet sich durch eine besondere theologische Vorsicht aus: gegenüber der Macht des Menschen, gegenüber der Macht seines Wissens, gegenüber der Macht seines Tuns, gegenüber der Macht seiner Institutionen und eben auch gegenüber der Wirkung und Macht seiner Kunst. Das reformatorische *sola gratia* und alles, was mit ihm zusammenhängt, formuliert eine Vorsichtsmaßnahme, die verhüten soll, dass dem Menschen theologisch mehr zugetraut oder aufgebürdet wird, als ihm zugetraut und aufgebürdet werden kann. Dabei wird daran erinnert, dass der Mensch sich vor Gott stets und ganz grundsätzlich in einem Modus von Passivität befindet und ihm das Entscheidende von Gott geschenkt werden muss – aber auch geschenkt wird.

Die folgenden musiktheologischen Überlegungen sind demnach evangelisch darin, dass sie sich dieser Passivität des Christenmenschen auch für den Bereich der musikalischen Kunst bewusst bleiben. Sie hüten sich entsprechend davor, Musik für Strategien menschlicher Selbstüberschätzung, Selbstermächtigung und Selbstrechtfertigung zu gebrauchen. Die folgenden Überlegungen nehmen also die Gefahr ernst, dass in der Musik, so himmlisch und göttlich sie tönt, bloß der Mensch dem Menschen den Spiegel vorhalten könnte: dass wir «schnelle Flugschiffe zum Göttlichen»⁴ zu konstruieren meinen, wo wir in Wahrheit bloß in klingender Asche und tönendem Staub herumwühlen. Darin kommen wir gewiss immer vom Menschen zum Menschen, aber ob sich Gott in dieser staubigen Asche hören lässt, das erscheint mir als ein unselbstverständliches und unverfügbares Geschenk. Aber die folgenden Überlegungen trauen es Gott eben auch zu, dass er sich des Menschen annimmt und dass dies auch in der Musik und im menschlichen Umgang mit Musik Ereignis werden kann.

4 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1970–1977*, hg. von Christoph von Blumröder, Köln: DuMont, 1978 (= Stockhausen. *Texte zur Musik*, 4), S. 401.

Was kann uns die Musik unter den skizzierten Umständen also bedeuten? Was darf man sich theologisch von ihr erhoffen? Und was nicht? – Das ist die Frage der folgenden Überlegungen.

3. Musik zwischen Gott und Mensch: Klassische Ansätze

Ich möchte mir in einem dritten Schritt die Zeit nehmen, die hier verhandelte Frage genauer auszuloten und dabei die Musik im Spannungsfeld der Unterschiedenheit von Gott und Mensch zu verorten. Dabei wird sicherlich zu spüren sein, dass ich von Haus aus Systematischer Theologe und Religionsphilosoph bin und nicht Musikwissenschaftler, Kirchenhistoriker oder Praktischer Theologe. Man wird meinen Ausführungen weiter auch anmerken, dass ich mich viel mit Fragen menschlicher Orientierungsvollzüge und Unterscheidungsoperationen beschäftigt habe, ebenso, dass ich dabei sowohl den Blickkontakt zur analytischen wie zur phänomenologischen Linie der neueren Philosophie zu halten suche.

3.1 *Zwei theologische Optionen*

Sucht man nach einer basalen Struktur des christlichen Glaubens, so wird man in der Unterscheidung von Gott und Mensch fündig. Christlicher Glaube zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass wir in unserem Leben geneigt sind, eine Unterscheidung zu treffen zwischen uns als Menschen und etwas, das wir als ‹Gott› bezeichnen. Und wenn wir dies tun, so eröffnet sich uns ein anderes Verhältnis zu uns, unseren Mitmenschen und der Welt als Ganzer. Es machen Dinge für unser Leben einen Unterschied, die für einen Menschen, der nicht im Glauben lebt, keinen Unterschied machen. Ein Leben im christlichen Glauben zu leben, heißt daher in einer bestimmten Grammatik von Unterscheidungen zu leben, etwa derjenigen von Sünde und Vergebung, Gewissheit und Anfechtung, Glaube und Werke oder auch Natur und Schöpfung. Theologie wiederum ist nicht zuletzt die Debatte darüber, welches die richtigen Unterscheidungen sind, wie und wo sie zu gebrauchen. «Wer gut gelernt hat, das Evangelium vom Gesetz zu unterscheiden, der danke Gott und darf wissen, dass er Theologe ist», schreibt Luther.⁵

5 WA 40,1; 207,1–8.

Theologie und Religionsphilosophie haben sich immer wieder darum bemüht, zu begreifen, woher die Unterscheidung von Gott und Mensch kommt. Ist es Gott, der zwischen Gott und Mensch unterscheidet? Oder ist es der Mensch, der zwischen Gott und Mensch unterscheidet? Die theologisch Versierten sehen mich hier in den Gravitationsbereich der alten Opposition von Schleiermacher und Barth hineingeraten. Und tatsächlich gibt es formal betrachtet nur diese zwei Optionen, das Woher der Unterscheidung von Gott und Mensch (und damit aller anderen Unterscheidungen des Glaubens) zu klären:

(a.) Es gibt einerseits den *liberalen Weg*, der versucht, alles, was im christlichen Glauben eine Rolle spielt, auf den Menschen zurückzuführen. *Der Mensch* unterscheidet zwischen Gott und Mensch. Auf diesem Weg wird ›Gott‹ beispielsweise im Sinn einer Unbedingtheits- oder Absolutheitsdimension menschlichen Lebens erklärt. Eine solche ist im Prinzip in jedem menschlichen Leben anzutreffen, ist also ganz aus diesem Leben selbst heraus zu erklären. Entsprechend lässt sich formulieren, dass im Grunde jeder Mensch eine Religion habe, ob er sie bewusst und explizit als solche gestalte oder nicht.

(b.) Daneben gibt es andererseits den *offenbarungstheologischen Weg*, der alles, was im christlichen Glauben von Relevanz ist, auf Gott zurückführen möchte. *Gott* unterscheidet zwischen Gott und Mensch und tut dies in seiner Selbstoffenbarung kund: ›Ich bin der Herr, dein Gott‹. Entsprechend erfährt eine positive Würdigung nur, was der Mensch aus Gottes Hand empfängt, während tendenziell abqualifiziert wird, was der Mensch mit seinen eigenen Händen formt. Alles, was der Mensch religiös so treibt, ist bloß ›Religion‹: ein Kaschieren, dass die menschlichen Hände leer sind und leer bleiben, wenn sie nicht alles von Gott empfangen.

Nimmt man diese Alternativen als formal extrem zugespitzte Pole, so ist das Problem der liberalen Option, dass mit Religion überall zu rechnen ist. Religion ist zwar stimmig zu erklären, droht sich aber in Ubiquität aufzulösen. Das Problem der offenbarungstheologischen Option wiederum ist, dass theologisch ein so steiles Gefälle konstruiert wird, dass fraglich wird, wie der Mensch jenem ihm gegenüber so ganz anderen Gott überhaupt in seinem Leben begegnen kann; dafür hat diese Option aber für sich, die Prägnanz des christlichen Glaubens gegenüber anderen Lebensbereichen zu sichern.

3.2 Zwei musiktheologische Optionen

Auf die basale Unterscheidung von Gott und Mensch und damit auf die beiden skizzierten theologischen Optionen lässt sich auch eine Theologie der Musik beziehen. Entsprechend gibt es für sie im Wesentlichen zwei Optionen: entweder wird die Musik vom Menschen oder von Gott her zu legitimieren gesucht.

Entsprechend folgt die erste musiktheologische Option dem liberalen Weg. Religion wird beispielsweise als Lebensdeutung begriffen oder von einer Unbedingtheits- oder Absolutheitsdimension menschlichen Lebens her konstruiert. Musik ist für eine liberale Musiktheologie dann insofern bedeutsam, als sie menschliches Leben deutet und darin möglicherweise Dimensionen von Unbedingtheit und Absolutheit eröffnet. Und weil jede Musik in irgendeiner Weise als eine Gestaltung menschlicher Subjektivität begriffen werden kann, kommt im Prinzip jede Musik als ein Medium in Betracht, in dem diese Dimensionen aufbrechen können.⁶

Die zweite Option folgt dem offenbarungstheologischen Weg und ist gegenüber der Musik als einem zutiefst menschlichen Tun entsprechend reserviert. Sofern der Musik überhaupt ein theologischer Wert zuerkannt wird, sollte sie sich besser nicht allzu weit vom Wort Gottes entfernen, wie es sich etwa in der Heiligen Schrift ausspricht. Musik lässt sich theologisch im Grunde nur legitimieren, wenn sie gebändigt und etwa im Kontext der Wortverkündigung oder der Liturgie funktionalisiert wird. Ein theologischer Eigenwert der Musik als solcher ist in dieser Perspektive nicht zu begründen.⁷

6 Als Beispiel verweise ich auf Dietrich Korsch, «Das Universum im Ohr. Umriss einer theologischen Musikästhetik», in: *Das Universum im Ohr. Variationen zu einer theologischen Musikästhetik*, hg. von Dietrich Korsch, Klaus Röhling und Joachim Herten, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2011, S. 15–23. Korsch lehnt sich an Friedrich Schleiermacher an und überträgt dessen Anschauungsbegriff auf das Hören: «Schleiermacher hat sich als Schlüssel für die Verdichtungserfahrung von Subjektivität und Universum, die er Religion nennt, der Anschauungsmetapher bedient, die in der Tat eine ganz bestimmte Konstellation von Unmittelbarkeit und Vermittlung in sich trägt.» (S. 16) – «Die Musik als Gestaltung des Universums kommt im Hören zu sich selbst; das Hören der Musik verinnerlicht die Gegenwart des Universums im Universum, das dadurch eine ganz besondere Dichte erfährt; man könnte auch sagen: sich in besonderer Dichte erfährt.» (S. 19).

7 Anstatt hier auf einen hartherzigen Musikverächter zu verweisen, wähle ich ein subtileres Beispiel: Karl Barths Äußerungen zu Mozart, also zu jenem Komponisten, den der Offenbarungstheologe besonders liebte und den er im Himmel noch vor seinen theologischen Gesprächspartnern von Augustin bis Schleiermacher aufsuchen wollte. Barth legt sich höchste Zurückhaltung auf und gibt sich alle Mühe, die Sphären zu trennen, formuliert gewissermaßen eine Theologie der Musik im Geist von KD § 17. So hat er etwa ein feines Empfinden für das Eigen-

Die liberale Option einer Theologie der Musik krankt in meiner Sicht daran, dass im Grunde alle Unterschiede verschwimmen: der Unterschied zwischen profaner und geistlicher Musik, der Unterschied zwischen Konzertsaal und Kirche, der Unterschied zwischen einem Musikhörer, der im Glauben lebt, und einem solchen, bei dem dies nicht der Fall ist. Wenn in irgendeiner Weise alles religionsaffin ist, können musiktheologisch keine Differenzen mehr gewürdigt werden. Die liberale Option tendiert demnach zu einer weitgehenden Entdifferenzierung, die zwar sicherlich Hürden abbaut, aber auch Orientierungsmöglichkeiten verspielt.

Das Problem der offenbarungstheologischen Option liegt wiederum darin, dass sie zu streng differenziert. Sie formuliert ein so scharfes Kriterium für eine theologische Würdigung der Musik, dass gewisse Phänomene des Lebens im Glauben darin nicht mehr abgebildet werden können. Es gibt ja diese gewissen Momente, in denen ein Mensch in seinem Musikhören religiös berührt wird: wenn etwas über sich hinausweist und die Ahnung einer anderen Wirklichkeit aufscheint – sei es im profanen Konzertsaal, sei es im Kontext eines Gottesdienstes. Ein musikalisches Leben im christlichen Glauben ragt an allen Ecken und Enden über diese enge Theologie der Musik hinaus.

Faktisch lavieren wir im Alltag zwischen diesen beiden Optionen, kippen mal mehr auf die eine oder auf die andere Seite. Auch die Liberalsten müssen sich zu ihren musikalischen Favoriten bekennen, von denen sie religiös eben doch mehr berührt werden als von anderem; und auch die strengsten Offenbarungstheologen sollten nicht leugnen, dass sie ihren Glauben nicht an der Garderobe des Konzerthauses abgeben können.

Die beiden Optionen helfen demnach zwar, das Terrain grob zu strukturieren und Chancen und Risiken anhand der Extreme auszuloten, aber sie liefern keine befriedigenden Antworten, mit denen sich in der Praxis konkret arbeiten lässt. Eine befriedigende Antwort müsste irgendwie theologisch prägnant sein, aber doch grössere Spielräume lassen, um

leben der Musik und schreibt, dass Mozart in seiner geistlichen Musik das vertonte Wort zwar respektiere, dabei aber «seine Musik dazu» mache – «ein durch das Wort gebundenes, aber in seiner Bindung daran auch souveränes Gebilde eigener Natur.» Gleichwohl sei die Musik «den objektiven Aussagen der kirchlichen Texte [...] höchst angemessen [...]. Vielleicht darum, weil auch Mozarts kirchlicher Ton von einem Ort aus vernommen und wiedergegeben ist, von dem her zwar nicht Gott und die Welt in eines zu setzen, wohl aber die Kirche und die Welt (auch sie nicht zu verwechseln noch zu vertauschen) in ihrer bloß relativen Unterschiedenheit, in ihrer letzten Zusammengehörigkeit erkennbar und erkannt sind: beide von Gott her, beide zu Gott hin.» Karl Barth, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Zürich: Theologischer Verlag, ¹⁵2006, S. 27f.

situationsabhängige Bewertungen vorzunehmen. Das klingt nach einer weiteren Vermittlungstheologie. Doch ich möchte im Folgenden nicht eigentlich vermitteln, sondern versuchen, an die skizzierte Struktur mit ihren Optionen anders heranzugehen.

4. Das Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch

Zu diesem Zweck setze ich noch einmal neu bei der Unterscheidung von Gott und Mensch an. Und ich nutze dabei einen Gedanken des englischen Logikers George Spencer Brown.

Für den hier gesetzten Rahmen ist der Hinweis ausreichend, dass Spencer Brown einen mathematischen Kalkül formuliert hat, der das Fundament der Mathematik formulieren will und nicht noch einmal auf tieferer Ebene abgestützt werden kann.⁸ Er etabliert als eine solche tiefste, basale Ebene eine Unterscheidung, die nicht selbst noch einmal begründet werden kann, sondern sich nur immer wieder auf sich selbst zurückführen lässt – die bekannte Figur des Reentry. Diese Struktur einer rekursiv-inversen Unterscheidung⁹ ist auf bestimmte andere nicht-mathematische Unterscheidungen übertragbar. Beispielsweise kann man die Unterscheidung von System und Umwelt nicht erklären, ohne auf die Unterscheidung von System und Umwelt zu rekurrieren: Was ein System ist, lässt sich nur von seiner Unterschiedenheit gegenüber einer Umwelt begründen, und was eine Umwelt, nur von ihrer Unterschiedenheit gegenüber einem System. Spencer Brown beschreibt demnach ein Fundament, das in einer Spannung besteht. Und diese Spannung kann selbst nicht noch einmal begründet beziehungsweise aufgelöst werden: eine Art schwebender Schlussstein, ein grundloser Grund. Dies ist in meinen Augen ein theologisch überaus interessanter Gedanke. Und ich gehe davon aus, dass wir es bei der Unterscheidung von Gott und Mensch mit einer formal ähnlich strukturierten Unterscheidung zu tun haben.

Die Aufnahme Spencer Browns macht es unter anderem möglich, sich mit der Opposition liberaler und offenbarungstheologischer Ansätze nicht nur zu versöhnen, sondern sie auch als zwei Wege konstruktiv

8 Vgl. George Spencer Brown, *Laws of Form*, Leipzig: Bohmeier, 52011.

9 Vgl. Stefan Berg, «Regress und Reentry. Basalität bei Hans Albert und George Spencer Brown», in: *Regress und Zirkel. Figuren prinzipieller Unabschließbarkeit. Architektur – Dynamik – Problematik*, hg. von Stefan Berg und Hartmut von Sass, Hamburg: Meiner, 2016, S. 211–249.

nebeneinander zu stellen. Beide Ansätze müssen allerdings dahingehend korrigiert werden, dass sie nicht eine Basis formulieren, sondern eine Anschlussoperation auf sekundärer Ebene vollziehen. Das heißt: Die Frage, wer zwischen Gott und Mensch unterscheidet, wird weder durch die liberale Antwort «der Mensch» noch durch die offenbarungstheologische «Gott» beantwortet. Die Basalität liegt also nicht in einer der beiden möglichen Antworten. Die Basalität liegt vielmehr in der Frage selbst, also in der Spannung von Gott und Mensch, oder, wie ich eher sagen möchte: im Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch. Liberales und offenbarungstheologisches Theologisieren sind so gesehen zwei alternative sekundäre Anschlussoperationen, die das Ereignis dieser Unterschiedenheit entweder nach der einen oder nach der anderen Seite hin weiter auslegen, darin die Unterschiedenheit aber bereits voraussetzen. Damit sind die beiden Ansätze zwei Aspekte des Theologisierens, die nebeneinander bestehen können, ja, vielleicht sogar nebeneinander bestehen müssen, damit die Spannung von Gott und Mensch aufrecht erhalten wird und sowohl die Göttlichkeit Gottes als auch die Menschlichkeit des Menschen eine theologische Würdigung erfahren.

Dies hat Auswirkungen für die Formulierung einer Theologie der Musik. Sie ist einerseits von der Aufgabe entlastet, sich selbst *entweder* allein aus Gott *oder* allein aus dem Menschen begründen zu müssen. Ihr ist es also gestattet, angesichts von Musik im Spannungsfeld der Unterschiedenheit von Gott und Mensch zu operieren und diese Unterschiedenheit sowohl nach der einen als auch nach der anderen Seite auszulegen. Und das bedeutet andererseits: An sie darf auch die Erwartung herangetragen werden, dass sie diese Unterschiedenheit angesichts von Musik auch nach beiden Seiten hin auslegen kann, damit die Spannung der Unterschiedenheit nicht beseitigt wird, sondern gerade erhalten bleibt.

Die musiktheologische Aufgabe wird also nicht gerade einfacher. Musiktheologisches Arbeiten ist so gesehen ein Arbeiten ohne Basis und abschließend zu benennende Kriterien: ein Arbeiten auf dem Feld einer Unterschiedenheit, ein Arbeiten, das niemals ruhen und sich anlehnen kann, ein Arbeiten, das eine Spannung halten und daher in steter Bewegung zwischen zwei Polen bleiben muss. Aber immerhin ist ihre Aufgabe auch nicht schwieriger als die der Theologie allgemein.

Wie kann eine solche Theologie der Musik ansetzen? Ich habe oben ja bereits vom *Ereignis* der Unterschiedenheit von Gott und Mensch gesprochen. Die unpersönliche Rede vom Ereignis lässt ja die Frage offen, ob ein religiöses Ereignis in Gott oder im Menschen wurzelt, hält also den Spielraum für Anschlussoperationen auf beiden Seiten offen. Diesem Ansatz kommt zupass, dass in der Theologie auch in anderen Bereichen gegenwärtig viel über Fragen des Ereignisses und der Performanz nach-

gedacht wird. Natürlich müsste man noch vieles mehr sagen, erläutern, wie man unter dieser Perspektive einer formalen Symmetrie von Gott und Mensch mit schöpfungs- und offenbarungstheologischen Fragen umgehen kann, ebenso, was es bedeutet, dass im christlichen Glauben auch dahingehend eine Asymmetrie besteht, als wir glauben, dass Gott in Jesus Christus Mensch geworden ist. Aber dies ist hier und heute nicht das Thema.

Ich unternehme also den Versuch, dem Ereignisbegriff in der Theologie der Musik eine Zentralstellung einzuräumen. Dem kommt entgegen, dass sich auch Musik gut über Ereigniskategorien beschreiben lässt. Um die späteren theologischen Überlegungen abzustützen, möchte ich daher kurz auf das phänomenologische Profil musikalischer Ereignisse eingehen.

5. Musikalische Ereignisse: Phänomenologische Erkundung

Weil eine umfassende phänomenologische Erkundung der Musik hier nicht nötig ist, schränke ich die Perspektive sogleich ein wenig ein. Ich hatte ja bereits ganz zu Beginn darauf hingewiesen, dass Musik eine geradezu ätherische Leichtigkeit besitzt und der Umgang mit ihr zugleich ein hohes existentielles Gewicht annehmen kann. Musik vermag es offenbar in besonderer Weise, Gegensätzliches zu verbinden, also Pole miteinander zu vermitteln, ohne sie in ihrer Spannung zueinander aufzulösen. Wenn nun der christliche Glaube tatsächlich aus der Spannung der Unterschiedenheit von Gott und Mensch lebt, könnte es dann nicht sein, dass die besondere Affinität zwischen Religion und Musik daher rührt, dass die Musik in besonders virtuoser Weise spannungsvoll-polare Gegensätze zu gestalten und zu erhalten vermag?

Von dieser Überlegung geleitet, frage ich in meiner phänomenologischen Erkundung der Musik nach solchen spannungsvoll-polaren Gegensätzen. Insbesondere sechs kommen mir dabei in den Sinn:

(a.) Die erste Spannung habe ich bereits erwähnt: *Leichtigkeit und Gewicht*. Musik ist in gewisser Hinsicht körperlos. Sie wiegt weniger als Luft, fließt schneller in jeden Winkel als Wasser, verflüchtigt sich schneller als Rauch, man kann sie weniger greifen als Licht, das immerhin einen Schatten wirft. Und auf der anderen Seite verbindet sich mit ihr eine immens hohe existentielle Gravitation in unserem Leben. Sie kann uns emporheben und leicht machen wie eine Feder, und sie kann uns hinabdrücken und treffen wie ein Hammerschlag; wir können unsere

tiefen existentiellen Ringkämpfe aus ihr heraus- und in sie hineinhören. So ist ihr emotional-existentieller Nachhall mitunter ungleich länger als ihr physikalisch akustischer.

(b.) Die zweite Spannung ist diejenige von *Immaterialität und Räumlichkeit*. Schon die Metapher vom Klangraum unterstreicht, dass Musik Räume zu gestalten vermag. Musik verändert sich mit dem Raum, in dem sie gespielt wird. Zugleich kann Musik den Eindruck von räumlicher Tiefe und sich überlagernden Schichten erwecken, erzeugt bisweilen auch den Eindruck von Bewegung und Geschwindigkeit. Und doch ist Musik immateriell und beansprucht keinen Platz im eigentlichen Sinn. Auf diese Weise kann Musik imaginäre Räume öffnen, welche den faktischen Raum der Aufführung bei weitem überschreiten.

(c.) Als dritte Spannung nenne ich *Emotionalität und Struktur*. Musik vermag Emotionen eindringlich zu artikulieren, und sie stiftet machtvoll zu Emotionen an. Doch sie kann zugleich eine geradezu kühl-rationale Struktur besitzen. Auf die Affinität von Mathematik und Musik ist ja schon oft hingewiesen worden, und die Akribie, mit der zum Beispiel nach zahlensymbolisch aufgeladenen Strukturen bei Bach gesucht wird, ist hinlänglich bekannt. Solches Bemühen ist kein Widerspruch zu einem emotionalen Zugang zur Musik. Musik kann also zusammenführen, was im Leben sonst so oft auseinanderfällt: das Emotional-Existentielle und das rational Errechnete.

(d.) Die vierte Spannung ist *Bestimmtheit und Offenheit*. Musik kann auf uns in einer überaus prägnanten Weise wirken. Darin ist dann nichts Vages, Ungefähres und Unbestimmtes. Doch auch wenn sie dies tut, bewahrt sie sich eine nie ganz auszulotende Offenheit. Es bleibt stets ein Überschuss von weiteren Möglichkeiten, eine letzte Unbestimmtheit, ein Sich-Entziehen der Musik vor den Vereinnahmungen und Festschreibungen unseres Verstehenwollens. Musik hat in ihrer notorischen Offenheit daher immer etwas Wucherndes, Unkontrolliertes und Unkontrollierbares.

(e.) Von hier aus lässt sich ein Zusammenhang zur fünften Spannung herstellen: *Sprachnähe und Sprachferne*. Es wurde in der Geschichte der Musikästhetik immer wieder darauf hingewiesen, dass Musik eine große Nähe zur Wortsprache habe, ja, geradezu selbst eine Art Sprache sei. Damit hängt zusammen, dass Musik zu einer gewissen semantischen Bestimmtheit fähig ist, also etwa in barocken Regelsystemen durchaus in der Lage ist, etwas Bestimmtes zu artikulieren und einem Gegenüber verständlich zu machen. Doch die Musik ist in ihrer Beziehung zur Wortsprache janusköpfig, hat also auch eine von der Wortsprache abgewandte, also sprachferne Seite. Musik ist etwa immer auch tönende Struktur und Klangfarbe. Eduard Hanslick erinnerte ja sehr vehement daran, dass

manche Musik nichts sagt und auch nichts sagen will. So vermag Musik der Sprache zugleich nah und zugleich fern zu sein. Und vielleicht liegt hier auch der Grund, warum immer wieder von Musik als einer Sprache *jenseits* der Wortsprache, von einer Sprache für das Unaussprechliche geredet wird – Paradoxien, die mit der genannten Janusköpfigkeit spielen.

(f.) Schließlich möchte ich noch sechstens auf ein ganz anders geartetes Spannungsverhältnis eingehen: dasjenige von *Integration und Exterritorialität*. Musik ist auf komplexe Weise in die Gesamtgesellschaft integriert, ist eines ihrer Teilsysteme und damit etwa in sozialer, ökonomischer oder politischer Hinsicht mit den anderen Teilsystemen verknüpft. Zugleich nimmt sie sich als Kunst doch heraus, eine extritoriale Sphäre innerhalb der Gesellschaft zu bilden: einen Bereich, in der soziale, ökonomische oder politische Faktizitäten nicht das letzte Wort haben, von wo aus die anderen Teilsysteme also kritisiert und etwa soziale, ökonomische und politische Utopien formuliert werden können. Das ist nur möglich, weil Musik als Kunst eine gewisse Autonomie für sich beanspruchen kann.

Ich will es bei diesen sechs Punkten bewenden lassen. Vielleicht ist an der einen oder anderen Stelle bereits der Bezug zu Glauben und Religion aufgefallen: der Zusammenhang von Spürbarkeit und Ungreifbarkeit, von räumlich-atmosphärischer Wirksamkeit und Immaterialität, von Emotionalität und Rationalität, vom Reden über Unaussprechliches, von Zugehörigkeit und Fremdheit in der Welt. Es ließe sich sicherlich noch mehr finden, und eine befriedigende phänomenologische Betrachtung der Musik würde ungleich umfangreicher ausfallen müssen. Aber es ist doch auffällig, dass musikalische Ereignisse diese besondere Eigenschaft zu haben scheinen, Verbindungen zwischen Polen herzustellen, die mitunter unendlich weit auseinander zu liegen scheinen. Hat dies Musik und Religion einander näher gebracht? Rücken sie einander deshalb so gerne nah?

6. Evangelische Hermeneutik musikalischer Ereignisse

Will nun eine Theologie der Musik ihre Aufgabe erfüllen, so muss sie erläutern können, wie das Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch einerseits und die Musik in ihrer Ereignishaftigkeit andererseits aufeinander zu beziehen sind.

Auf welchem Weg kann dies geschehen? Ich möchte zunächst den Holzweg nennen, den ich nicht beschreiten möchte: den Weg, einen Brü-

ckenschlag über bestimmte qualitative Eigenschaften der musikalischen Ereignisse zu suchen. Pointiert gesagt: Ob ein musikalisches Ereignis in eine Beziehung zum Glauben tritt, kann niemals durch das musikalische Ereignis als solches erzeugt werden. Eine musikalische Faktur mag noch so berückend, eine ausgelöste Emotion noch so berührend, eine musikalische Struktur oder ein erklingender Vokaltext theologisch noch so bedeutsam erscheinen: Ob bei den Hörerinnen und Hörern der eigene Glaube berührt oder gar geweckt wird und die Unterschiedenheit von Gott und Mensch selbst Ereignis wird, das kann ein musikalisches Ereignis nicht von sich aus erzeugen.¹⁰ Ein musikalisches Ereignis kann nur musikalische Unterschiedenheit Ereignis werden lassen. Folglich kann die musiktheologische Frage auch nicht über einen Hinweis auf Ereignisse einer bestimmten musikalischen Qualität geklärt werden, denn sie könnten nicht für eine Beziehung zum Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch bürgen.

Wenn die Beziehung zwischen einem musikalischen Ereignis und dem Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch nicht über musikalische Qualitäten zu klären ist, wie soll es dann möglich sein? – Wie ereignet sich denn die Unterschiedenheit von Gott und Mensch für einen Menschen, der im Glauben lebt? Der Unterschied zwischen dem gläubigen Menschen und Gott tritt ja gerade nicht in der Weise auf, dass sich Gott ihm unmittelbar zeigen und zu Gehör bringen würde, wie sich anderes in der Welt zeigt und zu Gehör bringt. Vielmehr erfährt der Mensch diesen Unterschied in und an anderem: in den Begegnungen mit seinen Mitmenschen als seinen Nächsten, in seinem Agieren in der Wirklichkeit als der Schöpfung und in seinem Umgehen mit sich selbst als einem zugleich sündigen und gerechtfertigten Menschen. Das heißt, das Ereignis der Unterschiedenheit von Mensch und Gott tritt nicht abgelöst von anderen Ereignissen auf, sondern es rückt Ereignisse in ein bestimmtes Licht, gibt ihnen einen besonderen Geschmack und Geruch, gibt ihnen einen anderen Ton, rückt sie dabei in einen anderen Kontext und verleiht ihnen eine religiöse Bedeutung.

Das Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch hat demnach eine hermeneutische Signatur. Es ist ein Ereignis, das andere Ereignisse in einer nur hermeneutisch beschreibbaren Weise verändert – und das heißt: in einer Weise, die am Ereignis selbst nicht sicht- oder hörbar ist. Aus diesem Grund können gläubige Menschen zwar eine Gemein-

10 Für entsprechend problematisch halte ich Versuche, Musik in irgendeiner Weise selbst als «religiös» zu qualifizieren, wie es etwa Rainer Bayreuther, *Was ist religiöse Musik?*, Badenweiler: Bachmann, 2010, unternimmt.

schaft bilden, weil sie einen ähnlichen hermeneutischen Zugang zu den Ereignissen der Welt haben, aber sie können sich nicht wechselseitig vertreten, weil es diese hermeneutischen Zugänge zur Welt stets nur als individuelle und subjektive gibt.

So kann es auch geschehen, dass das Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch an musikalischen Ereignissen auftritt. Die musikalischen Ereignisse bleiben dabei so, wie sie sind. Sie werden also nicht zu religiösen Ereignissen, nur weil sich der hermeneutische Zugang zu ihnen verändert und der Glaube ins Spiel kommt. Das religiöse Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch schlingt sich in das musikalische Ereignis hinein, ohne aus ihm ein anderes zu machen als ein musikalisches. Es verändert sich nicht das Gehörte, aber es verändert sich das Hören.

Nun ist noch einmal in anderer Weise klar, warum es nicht auf die musikalischen Qualitäten ankommen kann. Die musiktheologische Frage nach der Bedeutung der Musik für das Glaubensleben ist nicht mit Hinweis auf das Gehörte zu beantworten, sondern nur mit Hinweis auf das Hören. Es kommt nicht auf die Musik an, in der die Qualitäten liegen, sondern es hängt alles vom Ohr ab, in dem sich das hermeneutische Geschehen vollzieht.

Dieses hermeneutische Geschehen zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht bloß den Menschen ins Spiel bringt (wie es der liberale Weg meinte). Es bringt auch nicht bloß Gott ins Spiel (wie es der offenbarungstheologische Weg nahelegte). Das hermeneutische Geschehen, um das es musiktheologisch geht, legt das Gehörte auf die Unterschiedenheit von Gott und Mensch hin aus, also nach beiden Seiten hin. Im Hören wird eine zerbrechliche Balance gehalten, in der das Gehörte nicht einfach beim Menschen bleibt oder einem unendlich fernen Gott huldigt – und in aller Zerbrechlichkeit kommt auch noch die Musik zu ihrem Eigenrecht, weil sie nicht zu einem religiösen Ereignis verklärt wird, sondern ein musikalisches bleiben darf.

7. Musiktheologische Folgerungen

Abschließend möchte ich Folgerungen aus diesem Zugang ziehen. Wenn es nicht auf das Gehörte ankommt, sondern auf das Hören, ist das Gehörte dann hermeneutisch irrelevant? Nein, das ist nicht der Fall. Aber inwiefern dies der Fall ist, das muss noch ausgeführt werden. Ich möchte zwei Bereiche nennen, an denen man es sich verdeutlichen kann.

Zum einen hatte ich ja oben darauf hingewiesen, dass sich sowohl musikalische Ereignisse als auch das Ereignis der Unterschiedenheit von Gott und Mensch durch polare Spannungsbeziehungen auszeichnen. Diese gemeinsame Struktur rückt beide Ereignisse in wechselseitige Nähe. Aber es handelt sich dabei nur um eine Nähe im Sinn einer Analogie. Das heißt: Das spannungsvolle musikalische Ereignis tritt «nur» hermeneutisch in analogische Beziehung zur ebenfalls spannungsvollen Unterscheidung von Gott und Mensch – das Nur in Anführungszeichen gesetzt, weil dies kein Defizit, sondern gerade das entscheidende Profil ist. Ein in solcher Weise spannungsvolles musikalisches Ereignis lässt sich demnach besonders leicht in der skizzierten Weise theologisch-hermeneutisch im Hinblick auf die Unterschiedenheit von Gott und Mensch auslegen, doch bleibt immer noch offen, ob deswegen die Unterschiedenheit von Gott und Mensch selbst Ereignis wird.

Zum anderen möchte ich noch einmal kurz auf die Kirchenmusik eingehen. Sie bringt in ihren Para- und Vokaltexten ja mannigfaltige Bezüge zur Religion und damit zur Unterschiedenheit von Gott und Mensch mit. Auch diese expliziten Bezüge vermögen es jedoch nicht, diese Unterscheidung selbst Ereignis werden zu lassen. Sie erfüllen lediglich die Funktion, von sich aus auf die *Möglichkeit* solcher Ereigniswerdung hinzuweisen. Religiös konnotierte Para- und Vokaltexte formulieren so gesehen eine Art hermeneutischer Hoffnung. Mehr nicht, aber immerhin das. Und so sitzen eben Menschen in einem Gottesdienst und werden von einem dort erklingenden musikalischen Ereignis nicht im Geringsten religiös berührt; und so sitzen eben Menschen in einer Oratorienaufführung im Konzerthaus und werden davon sehr wohl religiös berührt.

Mit den zuletzt genannten Fragen komme ich abschließend in den Bereich einer Theologie der Kirchenmusik. Weil es hier nicht mehr um die Musik allgemein geht, darf nun auch gefragt werden, wie sich das genannte hermeneutische Geschehen praktisch in kirchliche Räume integriert. Es kommt theologisch offensichtlich weniger darauf an, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Musik zu lenken, sondern auf einen bestimmten Umgang mit ihr. Musik ist im Raum der gottesdienstlichen Aufmerksamkeit einer Gemeinschaft für das Wort Gottes «zu Gast», wie Andreas Marti schön formuliert hat.¹¹ Und wie bei allen Einladungen liegt es in der Verantwortung des Einladenden, den Anlass so zu gestalten, dass der Gast sowohl er selbst bleiben als auch integrierter Teil des Geschehens werden kann.

11 Andreas Marti, *Wie klingt reformiert? Arbeiten zu Liturgie und Musik*, hg. von David Plüss, Katrin Kusmierz und Kirsten Jäger, Zürich: Theologischer Verlag, 2014, S. 22.

Geistliche Musik schlägt in ihren Para- und Vokaltexten selbst religiöse Themen an, macht damit gewissermaßen aus sich selbst heraus einen Vorschlag zu ihrem eigenen Gebrauch und formuliert eine bestimmte hermeneutische Hoffnung. Auch die Gestaltung der gottesdienstlich-liturgischen Gesamtsituation tut derartiges. Auch wenn es bei einer Hoffnung bleibt, so kommt es damit doch zentral auf die bewusste Gestaltung der gesamten kirchlichen, gottesdienstlichen beziehungsweise liturgischen Situation an. Und wenn es etwa um das Argument der theologischen Stimmigkeit des Gottesdienstes geht, dann muss hierbei an eine theologisch-hermeneutisch zu fassende Stimmigkeit gedacht werden – nicht eine musikalische.

Aus all dem folgt für mich, dass wir uns im Bereich einer Theologie der Musik und insbesondere im Bereich einer Theologie der Kirchenmusik nicht um eine musikalische Kriteriologie, sondern um hermeneutische Kompetenzen bemühen müssen. Es kommt auf das Hören (und Musizieren) an und nicht darauf, ob die Musik alt oder neu, ob sie ernsthaft-klassisch oder populär-unterhaltend, ob sie von Profis oder von Laien gemacht ist. Aber: Wir müssen das, was wir hören und zu Gehör bringen, *hermeneutisch bewusst* hören und zu Gehör bringen, damit sich auf dem so vorbereiteten Feld das erhoffte Ereignis gnadenhaft einstellen mag.

Dabei erscheint es mir ratsam, starke Musik in einen starken, also gezielt gestalteten Gottesdienst zu stellen, also der musikalischen Prägnanz eine theologische und liturgische Prägnanz an die Seite zu stellen. Der hermeneutische Zugang wird meiner Erfahrung nach nicht durch kluge Kommentare und langfädige Erläuterungen gefördert. Das kann gelingen, wirkt aber auch oft peinlich und gesucht. Ich denke eher an ein Gegenüber auf Augenhöhe, etwa eine Lesung oder Predigt, die sich um eine literarisch-poetische Sprache bemüht und der Musik auf diese Weise als ein Gegenüber begegnet, das sie nicht gängelt, sondern mit ihr selbst in eine wirkungsvolle Spannung kommt.

Die Ereigniswerdung der Unterschiedenheit von Gott und Mensch anlässlich von musikalischen Ereignissen kann auf diesem Wege freilich nicht erzeugt und erzwungen werden. Vonseiten der Theologie kann man nur auf dem oben skizzierten schmalen Grat zwischen liberalen und offenbarungstheologischen Intuitionen herumbalancieren und darin auf die Möglichkeit verweisen, dass in der unverfügbaren Mitte die Unterschiedenheit von Gott und Mensch selbst Ereignis werden könne. Die Musik ist darin deshalb ein so gern gesehener Gast, weil sie den Menschen sowohl emporzureißen als auch zu erden vermag. Sie fungiert damit als eine Art Balancierstange, die es ein wenig leichter macht, nicht auf der einen oder anderen Seite hinabzufallen.

Sounding ashes, resounding dust

With its ethereal lightness of being and its heights of emotional and existential impact, music seems to possess a particular affinity to religion. Music can touch us urgently and directly in a manner that we associate with religious experiences in our lives. Does music thus itself possess a kind of religious dignity? Does it have a special ability to articulate faith or to instigate it? Or does theology place too much trust in music? On reflection, after all, it possesses no higher ontological status. It is not closer to God than anything else in the world. Music is an acoustic event that possesses particular phenomenological qualities, but has no theological advantages over and above any other physical events. Despite all theological reservations that can be brought to bear on music, both justified and unjustified, these sounding ashes, this resounding dust, has nevertheless managed to attain a special relevance in the Christian life of faith.

