

Gottesdienste

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **57 (2017)**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Laudes I und II in der Christkatholischen Kirche St. Peter und Paul

HELENE RINGGENBERG

Am Anfang des Gebet- und Gesangbuchs der christkatholischen Kirche der Schweiz¹ stehen die Tagzeitengebete. Neben den Liturgien Laudes (Morgengebet, eigentlich Lobpreis) und Vespern (Abendgebet), je in zwei unterschiedlichen Formen, enthält es auch die kleinen Tagzeitengebete, nach der antiken Tageseinteilung Terz, Sext und Non genannt.

Gottesdienste

Im Rahmen des Kirchenmusikkongresses wurden die zwei Formen des Morgengebets gesungen. Am Donnerstag waren es die Laudes I, musikalisch im gregorianischen Stil: einstimmig, in freiem Rhythmus und einer von den Kirchenmusikleitern bestimmten Melodiegebung; die Laudes II vom Samstag hingegen erklangen: in einer Neuvertonung für Zelebranten, gemischtem Chor, Viola und Orgel von Johann Sonnleitner. Auf sie soll hier näher eingegangen werden.

Inhaltlich und strukturell orientieren sich die Laudes II an dem, was aus der frühkirchlichen Praxis von Stadtkirchen bekannt ist, wo sich eine Gemeinde mit ihrem Bischof früh am Morgen (ebenso wie bei Einbruch der Nacht) versammelte. Die Lichtsymbolik mit der aufgehenden Sonne spielte dabei eine bedeutende Rolle, und es wurden bestimmt, zur Tageszeit ausgewählte Psalmen gesungen.

Das Morgengebet umfasst sechs Teile: Nach einer kurzen Öffnung folgt der Lobpreis für das Licht am Morgen; er besteht aus einem Strophenlied, dem klassischen Morgenpsalm 63, welcher responsorial gesungen wird (die Gemeinde antwortet jeweils mit einem Kehrvers), und einem weiteren Lobpsalm, hier Psalm 103. Der Wortgottesdienst enthält als Lesung in der Regel ein Evangelium von der Auferstehung Jesu Christi (in der Fastenzeit von seinem Leidenweg), eingerahmt durch ein Halleluja, darauffolgend das Benedictus, welches nun antiphonal, also im Wechsel zwischen zwei Sängergruppen gesungen und von einem Kehrvers (früher auch Antiphon genannt) eingerahmt wird. Gleichsam als Antwort auf die Schriftverkündigung erklingen dann die Bitten: Kyrie, Vaterunser,

¹ Gebet- und Gesangbuch der Christkatholischen Kirche der Schweiz, Atheswil: Christkatholischer Medienverlag, (2004).

Laudes I und II in der Christkatholischen Kirche St. Peter und Paul

HELENE RINGGENBERG

Am Anfang des Gebet- und Gesangbuchs der christkatholischen Kirche der Schweiz¹ stehen die Tagzeitengebete. Neben den großen Tagzeitenliturgien *Laudes* (Morgengebet, eigentlich: Lobgesänge) und *Vesper* (Abendgebet), je in zwei unterschiedlichen Formen, enthält es auch die kleinen Tagzeitengebete, nach der antiken Tageseinteilung *Terz*, *Sext* und *Non* genannt.

Im Rahmen des Kirchenmusikkongresses wurden die zwei Formen des Morgengebetes gesungen. Am Donnerstag waren es die *Laudes I*, musikalisch im gregorianischen Stil: einstimmig, in freiem Rhythmus und einer von den Kirchentonleitern bestimmten Melodiegebung; die *Laudes II* vom Samstag hingegen erklangen in einer Neuvertonung für Zelebranten, gemischten Chor, Viola und Orgel von Johann Sonnleitner. Auf sie soll hier näher eingegangen werden.

Inhaltlich und strukturell orientieren sich die *Laudes II* an dem, was aus der frühkirchlichen Praxis von Stadtkirchen bekannt ist, wo sich eine Gemeinde mit ihrem Bischof früh am Morgen (ebenso wie bei Einbruch der Nacht) versammelte. Die Lichtsymbolik mit der aufgehenden Sonne spielte dabei eine bedeutende Rolle, und es wurden nur bestimmte, zur Tageszeit ausgewählte Psalmen gesungen.

Das Morgengebet umfasst sechs Teile: Nach einer kurzen *Eröffnung* folgt der *Lobpreis für das Licht am Morgen*; er besteht aus einem Strophenlied, dem klassischen Morgenpsalm 63, welcher responsorial gesungen wird (die Gemeinde antwortet jeweils mit einem Kehrvers), und einem weiteren Lobpsalm, hier Psalm 103. Der *Wortgottesdienst* enthält als Lesung in der Regel ein Evangelium von der Auferstehung Jesu Christi (in der Fastenzeit von seinem Leidensweg), eingerahmt durch ein Halleluja; darauffolgend das *Benedictus*, welches nun antiphonal, also im Wechsel zwischen zwei Sängergruppen gesungen und von einem Leitvers (früher auch Antiphon genannt) eingerahmt wird. Gleichsam als Antwort auf die Schriftverkündigung erklingen dann die *Bitten*: Kyrie, Vaterunser,

1 *Gebet- und Gesangbuch der Christkatholischen Kirche der Schweiz*, Allschwil: Christkatholischer Medienverlag, [2004].

Fürbitten und eine abschließende Oration. Bei der nun folgenden *Heiligung des Tagewerks* treten die Feiernden zu einer Schale mit Wasser und bekreuzigen sich im Gedenken an ihre Taufe; hierauf folgt das ebenfalls im Wechsel gesungene *Gloria*, welches – vor der Einfügung in die Messliturgie – im Morgenoffizium seinen ursprünglichen Ort hatte. Der Segen Gottes bildet den *Abschluss* des Morgengebets.

Der Cembalist und Komponist Johann Sonnleitner² ist mit der christkatholischen Kirchgemeinde Bern seit längerer Zeit verbunden. Unter anderem vertonte er 2011 im Auftrag des Kirchenchores die *Vesper II neu*,³ und aus Anlass des Kirchenmusikkongresses gestaltete er mit ähnlichen Mitteln die *Laudes II*.

Sonnleitner bedient sich in seiner Kompositionsweise der Naturtöne, einer erweiterten Tonalität also. Dabei geht es nicht um mikrotonale Bestrebungen, wie sie seit dem späten 19. Jahrhundert immer wieder auftauchen, sondern um die Erfahrung von Ur-Intervallen, welche in der Gesetzmäßigkeit der physikalischen Naturtonreihe angelegt sind⁴ und in vielen Volksmusiken vorkommen (die Quarte 8:11 beispielsweise kennt die Schweiz als Alphorn-Fa).

Die Verhältniszahlen der Intervalle in der Obertonreihe lauten so:

Prim	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Septimen	Oktave	
8:8	8:9	8:10	8:11	8:12	8:13	8:14	8:15	8:16

Zur Bezeichnung der Naturtöne werden das Kreuz und das b jeweils um zwei Zeichen erweitert, die eine Erhöhung respektive Vertiefung um (angenähert) einen Viertelton respektive drei Viertelöne ausdrücken:

Dass eine reine Naturstimmung am idealsten durch den Gesang oder durch Streich- und Blasinstrumente ausgeführt werden kann, ist naheliegend. Klaviaturen mit 24 Tasten pro Oktave, das heißt neu entwickelte

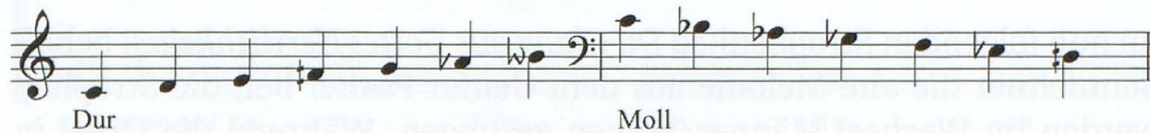
2 Zu dem 1941 in Trofaiach, Österreich, geborenen und seit 1979 in Zürich lebenden Musiker vgl. diverse Artikel im Internet, etwa <http://www.erweiterte-tonalitaet.ch/musiker_johann_sonnleitner.html> (zuletzt aufgerufen am 6. April 2017).

3 Die Neuvertonung der *Vesper II* unter dem Titel «An der Schwelle des Abends» ist auf der CD *Christkatholische Kirchenmusik 3* zu hören; Allschwil: Christkatholischer Medienverlag, 2012.

4 Bei Sonnleitners Deutung der Naturtöne ist ein philosophischer Hintergrund ebenso wichtig, es kann aber in diesem Rahmen nicht darauf eingegangen werden, vgl. <www.erweiterte-tonalitaet.ch> (6. April 2017).

Clavichorde, Cembali, Orgeln⁵, Akkordeons und ähnliche, haben sich aber in der Praxis bewährt; die 24 Stufen bilden ein Raster, welches einerseits die Naturintervall-Qualitäten erkennen lässt und die Töne andererseits enharmonisch verwandelbar macht.

Sonnleitner nimmt seinen Tonvorrat aus der Dur- und Molltonleiter, wie sie sich unter Einbezug der Naturtöne darstellen:



Sie sind gemeint, wenn in der nun folgenden Analyse der neuvertonten Laudes von Dur und Moll die Rede sein wird.

Eröffnung

In der *Eröffnung* behält Sonnleitner die gregorianische Melodie von Zelebrant und Gemeinde bei. Die Viola bereitet in einer sanften Gegenstimme den Durchgangston fi vor, das «Alphorn-Fa» und die genaue Mitte zwischen e und g, ebenso wie das dreiviertel vertiefte h (die tiefe Septime), die genaue Mitte der Quarte g–c. Dieser die später oft vorkommenden neuen Intervalle vorbereitende Schritt zu Beginn ist nicht nur wichtig für die Singenden, sondern mindestens ebenso für die Hörenden.

Generell sind die Singstimmen melodisch und rhythmisch schlicht gehalten, gedacht für einen Kirchenchor in einfachen Verhältnissen und einen Vorsteher (Priester oder Diakon) ohne vertiefte sängerische Ausbildung; die Naturtonerweiterungen finden zumeist in der Viola statt. Je nach liturgischer Bedeutung eines Gesanges sind sie mehr oder weniger

5 Eine Vierteltonorgel steht etwa in der Kapelle der Christengemeinschaft in Bern. Es ist ein 13-registriges Werk von Peter Kraul aus Herdwangen-Schönach, welches im Rahmen des Kongresses vorgestellt wurde. Sein erweitertes Tonsystem reicht von a bis c3.

aufwändig gestaltet. Die Funktion der Orgel besteht hauptsächlich im akkordischen Stützen des Satzes; sollte eine Vierteltonorgel zur Verfügung stehen, wäre ein Ausbau auch dieser Stimme denkbar.

Lobpreis für das Licht am Morgen

Im nun folgenden Strophenlied *Du Glanz aus Gottes Herrlichkeiten* behält Sonnleitner die alte Melodie aus dem Genfer Psalter bei; die Strophen werden im Wechsel Männer/Frauen gesungen. Während die Orgel in gewohnter Harmonik mitgeht, setzt die Viola einen naturtonreichen Kontrapunkt in Achteln dazu. Das Lied steht in der «Sonnenaufgangs»-Tonart F-Dur, leittönige Kadenzen sind vermieden.

Der anschließende Morgenspsalm Psalm 63 wird responsorial gesungen, sein Kehrsvers bewegt sich zu Beginn im Quintraum c–g mit der Naturquarte; die fünf Doppelpsalmsverse ordnen sich im Quintraum e–h an und kommen ohne Erweiterung aus. Ab dem zweitletzten ihrer jeweils acht Takte modulieren sie in die um einen Halbton höhere Durtonart; der letzte Kehrsvers steht somit wiederum in F-Dur. Das anschließende Gebet wird *recto tono* gesungen.

Der folgende Lobpreis (hier Psalm 103) bleibt für die Singstimme und Orgel sehr einfach. Das Vorspiel der Viola aber macht mit einer Zwölftonreihe (und ihrer Umkehrung) bekannt:



Die Reihe liegt anschließend als Orgelbasslinie den vier Versen des Lobpreises zugrunde: 1. Vers über der Reihe, 2. Vers über dem Krebs, 3. Vers über der Reihe, 4. Vers über der Umkehrung. Das Nachspiel der Viola enthält die Krebsumkehrung, gefolgt von der Umkehrung. Die Reihentechnik soll nach Aussage des Komponisten für «Ordnung im Tonräumlichen» sorgen, ein Vorgehen, welches sich seit dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts viele Komponisten zunutze gemacht haben.

Die Reihentöne bewegen sich «im Zickzack» durch den Quintenzirkel, wobei die auf ihnen bauenden Akkorde sich mit Dur und Moll abwechseln; einzig auf dem a steht ein verminderter («gekreuzter») Akkord, das Zeichen für Christus.

I Lob - prei - se, mei - ne See - le, den Herrn, was in mir ist, sei - nen hei - li - gen Namen. usw.

Umkehrung: 1. Ton 2. Ton 3. Ton 4. Ton 5. Ton usw.

Wortgottesdienst

Die Melodie des Hallelujarufes, welcher die zumeist *recto tono* gesungene Evangelienlesung einrahmt, ist aus dem gregorianischen *Christ ist erstanden* entwickelt:

Hal - le - lu - ja, hal - le - lu - ja,
Christ ist er stan - den

Nach der Evangelienlesung und der Wiederholung des Hallelujarufes folgt das Benedictus, der Lobgesang des Zacharias. Es wird wiederum im Wechsel gesungen; sein Leitvers erklingt zu Beginn einstimmig, bei der Wiederholung am Schluss auch im Kanon.

1. 2. 3.
Der Herr ist gut, und e - wig wä - ret sein Er - bar - men. Der...

Bitten

Kyrie und Vaterunser sind der Vesper «An der Schwelle des Abends» entnommen, die Sonnleitner 2011 für die christkatholische Gemeinde in Bern vertont hatte. Bei den Fürbitten kantillieren Diakon und Gemeinde auf g, wobei ersterer mit e-Moll, letztere mit G-Dur begleitet wird; dazu umspielt die Viola wiederum mit *Christ ist erstanden*:

D Denn bei dir ist die Quel - le des Le - bens;

Gloria

Im Gloria werden die Tonalitäten C-Dur, c-Moll und As-Dur reicher entfaltet. Die Chormelodie enthält nun viele Naturtöne und ist teils in zwei Stimmen geteilt – bei einer Aufführung mit Laienchor müssen diese Teile eventuell solistisch ausgeführt werden (was im Rahmen des Kirchenmusikkongresses auch der Fall war). Häufig werden die Singstimmen durch die Viola unterstützt, so auch im letzten Teil des Glorias, wo sie abwechselnd Frauen- und Männerstimme verdoppelt:

Mit dem Hei - li - gen Gei - ste in der Herr - lich - keit
in der
Got - tes des Va - ters. A - - - men.

Der *Abschluss* schließt in seiner schlichten Gestaltung den Kreis zum Anfang.

Musik in erweiterter Tonalität ist «alte» Musik, insofern als die Naturtöne beziehungsweise die Obertonreihe immer schon da waren – zum Klingen gebracht in den verschiedenen Volksmusiken oder dann auch in mitteltönigen Stimmungen, etwa der eines Zarlino. Sie heute neu zu entdecken, und dies in zum Teil sehr moderner Umgebung, stellt eine Anforderung ans Ohr und auch ans Gemüt dar, die einzugehen sich durchaus lohnt, wie die Laudes vom 24. Oktober 2015 in der Kirche St. Peter und Paul hoffentlich zeigen konnten.

Laudes I and II in the Old Catholic Church of Saints Peter and Paul

In both content and structure, Johann Sonnleitner's new composition *Laudes II* in expanded tonality orients itself on the practice in town churches in the early Church in which a congregation would gather with its bishop in the early morning (and also at nightfall). The light symbolism with the rising sun plays an important role in this, and specific psalms were sung according to the time of day. Sonnleitner's compositional method employs natural intervals, and thus works in an expanded tonality.

Und vergib uns unsere Schuld,
wie auch wir vergeben unseren Schuldigern.
Und führe uns nicht in Versuchung,
sondern erlöse uns von dem Bösen.
Denn dein ist das Reich und die Kraft
und die Herrlichkeit in Ewigkeit.
Amen.

Lukas Langlotz [1971], „Gebete“.
Kantate für Countertenor-Solo, Vokalquartett, Kinderchor,
gemischten Chor, zwei Saxophone und große Orgel.
Uraufführung

KM 15

Schlussgottesdienst im Berner Münster, Liturgieblatt



ÖKUMENISCHER GOTTESDIENST ZUM ABSCHLUSS DES **V. INTERNATIONALEN KIRCHENMUSIKKONGRESSES**

IM BERNER MÜNSTER

25. OKTOBER 2015, 21. SONNTAG NACH TRINITATIS

Unser Vater im Himmel!

Geheiligt werde dein Name.

Dein Reich komme.

Dein Wille geschehe

wie im Himmel, so auf Erden.

Unser tägliches Brot gib uns heute.

Und vergib uns unsere Schuld,
wie auch wir vergeben unseren Schuldigern.

Und führe uns nicht in Versuchung,
sondern erlöse uns von dem Bösen.

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

Amen.

*Lukas Langlotz (*1971), «Gebet».*

Kantate für Countertenor-Solo, Vokalquartett, Kinderchor,
gemischten Chor, zwei Saxophone und grosse Orgel.
Uraufführung.

LITURGIE

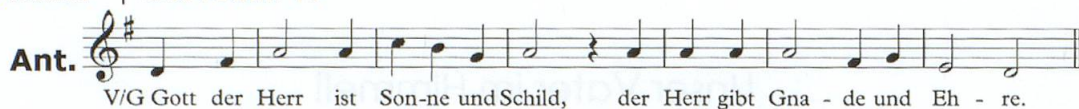
● *stehend* | **Gemeindelied** RG 570, 1 – 4 «Lobet den Herren»
dazu: Einzug der Liturgen

● *sitzend* | **Gnadengruss und Begrüssung**

● *sitzend* | **Grusswort** *Kirchenbundspräsident Gottfried Locher*

● *stehend* | **Gemeindelied** RG 570, 5 – 8 «Lobet den Herren»

● *sitzend* | aus **Psalm 19**



L Die Himmel rühmen die Herrlichkeit Gottes,
vom Werk seiner Hände kündigt das Firmament.

G **Ein Tag sagt es dem andern,
eine Nacht tut es der andern kund,**

L ohne Worte und ohne Reden,
unhörbar bleibt ihre Stimme.

G **Doch die Botschaft geht in die ganze Welt hinaus,
ihre Kunde bis zu den Enden der Erde.**

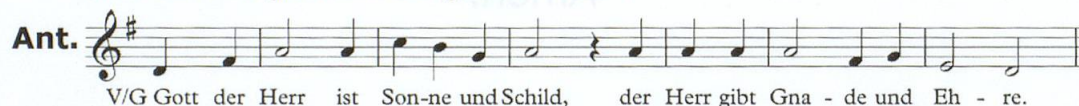
L Die Weisung des Herrn ist vollkommen,
sie erquickt den Menschen.

G **Das Gebot des Herrn ist lauter,
es erleuchtet die Augen.**

L Die Urteile des Herrn sind wahr,
gerecht sind sie alle.

G **Wer bemerkt seine eigenen Fehler?
Sprich mich frei von Schuld,
die mir bewusst ist!**

alle Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist,
wie es war im Anfang, so auch jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.



- *sitzend* | **Tagesgebet**
- *sitzend* | **Kyrie** RG 197 «Kyrie eleison» (im Kanon)
- *sitzend* | **Kantate I** Lukas Langlotz, «Gebet»
I. «Vater Unser im Himmel»
- *sitzend* | **Gnadenzuspruch**
- *stehend* | **Gloria** RG 221, 1 «Allein Gott in der Höh sei Ehr»
- *sitzend* | **Kantate II**
II. «Geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme.»
- *sitzend* | **Orgelimprovisation**
- *sitzend* | **Kurzpredigt**
- *sitzend* | **Kantate III**
III. «Dein Wille geschehe, wie im Himmel, so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute.»
- *sitzend* | **Fürbitten**
Nach jeder Bitte sagt die Gemeinde:
«Wir bitten dich, erhöre uns.» / «Seigneur, écoute nous.»
- *sitzend* | **Kantate IV**
IV. «Und vergib uns unsere Schuld,
wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.»
- *sitzend* | **Friedensgruss**
Geben Sie einander die Hand zum Zeichen des Friedens und sagen Sie:
«Friede sei mit dir» / «La paix du Christ».

● *sitzend* | **Kantate V**

V. «Und führe uns nicht in Versuchung,
sondern erlöse uns von dem Bösen.»

● *stehend* | **Unser Vater / Vaterunser**

RG 286 «Unser Vater im Himmel»

Die Gemeinde stimmt in das Vaterunser der Chöre ein.

● *stehend* | **Gemeindelied**

RG 75, 1 «Nun saget Dank»

● *sitzend* | **Kantate VI**

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

● *stehend* | **Sendung und Segen**

Die Gemeinde stimmt in das «Amen» der Chöre ein.

MITWIRKENDE

Kai Wessel – Countertenor

Solovoices mit Svea Schildknecht, Sopran; Francisca Näf, Mezzosopran;
Jean-Jacques Knutti, Tenor; Jean-Christophe Groffe, Bass

Raphael Camenisch und Christian Roellinger – Saxophone

Berner Münster Kinder- und Jugendchor und Ensemble der Berner und
Zürcher Kantorei, Johannes Günther – Leitung

Daniel Glaus – Orgel

Kirchenbundspräsident Gottfried Locher – Grusswort

Pfr. Beat Allemann (ev.-ref.), Pfrn. Anne-Marie Kaufmann (christkath.),

Pfr. Christian Schaller (röm.-kath.), Pfrn. Esther Schläpfer (ev.-ref.) – Liturgie
und Predigt

MITTEILUNGEN UND DANK

Apéro und Worte zum Abschluss

Anschliessend an den Gottesdienst lädt der Kirchgemeinderat der Münster-
gemeinde zum Apéro in der Matterkapelle ein.

Abschliessende Gedanken zum V. Internationalen Kirchenmusikkongress
durch Prof. Dr. David Plüss.

Kollekte

Die Kollekte kommt der Kirchenmusik im Berner Münster zugute.
Herzlichen Dank für Ihre Unterstützung!

Dank

Ein herzlicher Dank gilt der Vincenzenstiftung des Berner Münsters für die
Finanzierung des Kompositionsauftrags und
dem Kirchgemeinderat des Berner Münsters, dem Kanton Bern und der
Stadt Bern für das Apéro nach dem heutigen Gottesdienst.

**Lukas Langlotz (*1971), Kantate für Countertenor-Solo,
Vokalquartett, Kinderchor, gemischten Chor,
2 Saxophone und grosse Orgel**

Im Zentrum der sechsteiligen Kantate steht das «**Vaterunsen**» als das alle christlichen Konfessionen verbindende Gebet. Den Sätzen des «Vaterunsen» gegenübergestellt werden weitere Texte aus der Bibel (aus den Psalmen, Hiob, den Klagegedichten, dem Hohelied), dem apokryphen Thomasevangelium, sowie von Meister Eckehart und Friedrich Nietzsche.

Den Sängerinnen fallen bestimmte Rollen zu:

So verkörpert der **Solist (Countertenor)** einen Prediger (im Sinne von «Kohelet»), der in dieser Funktion gleichzeitig ein Suchender, ein Zweifelnder und ein Mystiker ist.

Die **Chöre** stehen für Menschen, die leiden, sich freuen, trauern, Angst haben, hoffen. Dabei stellt der **Kinderchor** wiederholt offene Fragen und Schlüsselbegriffe wie Vater / Mutter, Ich / Du, Gott, Name in verschiedenen Sprachen (deutsch, englisch, französisch, italienisch, kurdisch, arabisch, japanisch, hebräisch u.a.) in den Raum. Das **Vokalquartett** bildet eine Art betende Gemeinde und singt den ganzen Text des «Vaterunsen» nach Matthäus 6,9–13 auf Deutsch und Latein.

Gegen Ende lösen sich einige Sänger aus der festen Chorgruppe und suchen Wege durch den Kirchenraum.

TEIL I

Soloquartett

– dreimaliger Schrei – Vater unser im Himmel.

Countertenor

Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht?

(Friedrich Nietzsche, aus: «Die fröhliche Wissenschaft», § 125)

Kinderchor

wo? wann? warum? wohin? wer? was? wieso?
– in verschiedenen Sprachen

Chor

Ich schreie zu dir, und du antwortest mir nicht; ich stehe da, und du starrst mich an. (Hiob 30,20)

TEIL II**Soloquartett**

Geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme.

Countertenor

Gott ist ein Nichts, und Gott ist ein Etwas.
Wer sagt, Gott sei hier oder dort, dem glaubet nicht.
(Meister Eckehart)

Wenn ihr die zwei zu eins macht
und wenn ihr das Innere wie das Äußere macht
und das Äußere wie das Innere
und das Obere wie das Untere
und wenn ihr das Männliche und das Weibliche
zu einem einzigen macht,
so dass das Männliche nicht männlich
und das Weibliche nicht weiblich ist,
[...] dann werdet ihr in das Königreich eingehen.
(Thomas-Evangelium 22)

Kinderchor

ich; du; Vater; Mutter; Name; Gott
– in verschiedenen Sprachen
Maranatha!

Chor

Heilig. Sanctus.
Dein Reich komme.

TEIL III

Soloquartett

Dein Wille geschehe, wie im Himmel, so auf Erden.

Fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra.

Unser tägliches Brot gib uns heute.

Countertenor

Du wirst niemals mehr beten, niemals mehr anbeten, niemals mehr im endlosen Vertrauen ausruhen – du versagst es dir, vor einer letzten Weisheit, letzten Güte, letzten Macht stehen zu bleiben und deine Gedanken abzuschirren – du hast keinen fortwährenden Wächter und Freund für deine sieben Einsamkeiten – du lebst ohne den Ausblick auf ein Gebirge, das Schnee auf dem Haupte und Gluthen in seinem Herzen trägt – es giebt für dich keinen Vergelter, keinen Verbesserer letzter Hand mehr – es giebt keine Vernunft in dem mehr, was geschieht, keine Liebe in dem, was dir geschehen wird – deinem Herzen steht keine Ruhestatt mehr offen, wo es nur zu finden und nicht mehr zu suchen hat, du wehrst dich gegen irgend einen letzten Frieden, du willst die ewige Wiederkunft von Krieg und Frieden: – Mensch der Entsagung, in Alledem willst du entsagen? Wer wird dir die Kraft dazu geben? Noch hatte Niemand diese Kraft!

(Friedrich Nietzsche, aus: «Die fröhliche Wissenschaft», § 285)

Kinderchor

wo? warum? wann? Gott; wie?

– in verschiedenen Sprachen

Fürbitten

Unser tägliches Brot gib uns heute.

Chor (gesprochen, geflüstert, geschrien)

Auszüge aus den Psalmen 39, 63, 88, 107, 126, dem Hohelied, Hiob und den Klageliedern.

TEIL IV**Soloquartett / Chor**

Und vergib uns unsere Schuld,
wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.

Countertenor

Wer sucht, soll nicht aufhören zu suchen, bis er findet;
und wenn er findet, wird er bestürzt sein;
und wenn er bestürzt ist, wird er verwundert sein,
und er wird über das All herrschen.

(Thomas-Evangelium 2)

Wer das All erkennt, sich selbst aber verfehlt,
der verfehlt das All.

(Thomas-Evangelium 67)

(Soloquartett / Chor dazu geflüstert:)

Ich bin das Licht, ich bin das All.

(Thomas-Evangelium 77)

Kinderchor

tacet

TEIL V

19 Solisten im Kirchenraum wie suchend umhergehend

Chor / Soloquartett – Solisten

Und führe uns nicht in Versuchung,
sondern erlöse uns von dem Bösen.

Kinderchor – Solisten

Mutter; Vater; ich; du

– *in verschiedenen Sprachen*

Chor / Kinderchor *(stehend, an Ort)*

*Ausgehend vom Satz «et ne nos inducas ... » wird allmählich
das ganze lateinische Pater noster entfaltet.*

Counter Tenor

Wer das All erkennt, sich selbst aber verfehlt,
der verfehlt das All.

(Thomas-Evangelium 67)

Ich bin das Licht, das über allen ist.

Ich bin das All,

das All ist aus mir hervorgegangen

und das All ist zu mir gelangt.

Spaltet das Holz, ich bin da,

habt einen Stein auf,

und ihr werdet mich dort finden.

(Thomas-Evangelium 77)

TEIL VI**Soloquartett / Chor / Kinderchor**

Denn dein ist das Reich und die Kraft

und die Herrlichkeit in Ewigkeit.

Quia tuum est regnum et potestas et gloria

in saecula saeculorum. Amen.

Chor *(den Raum verlassend)*

Mein Gebet gelange zu dir /

neige dein Ohr meinem Flehn /

Elend bin ich und krank zum Tode /

wie mir angst ist! /

Wenn ich spreche, wird mein Schmerz nicht gelindert,

und auch wenn ich es lasse, weicht er nicht von mir. /

mein Herz glüht in meiner Brust /

ich bin krank vor Liebe! /

Und nun, was habe ich zu hoffen? /

Warum verstößt du mich, verbirgst dein Angesicht vor mir? /

Da ist unser Mund voll Lachen und unsere Zunge voll Jubel /

wie nichts ist meine Lebenszeit vor dir /

Ich werde jubeln in dem Schatten deiner Flügel /

wie vergänglich ich bin /

Lege mich wie einen Siegelring an dein Herz /

Kinderchor (den Raum verlassend)

Gott; warum? wie? wer? wann?

– in verschiedenen Sprachen

Countertenor

Du sollst ihn lieben, wie er ist

ein Nicht-Gott, ein Nicht-Geist,

eine Nicht-Person, ein Nicht-Bild, mehr noch:

wie er ein lauterer, reiner, klarer Eines ist,

abgesondert von aller Zweiheit.

Und in diesem Einen sollen wir ewig versinken

vom Etwas zum Nichts.

(Meister Eckehart)

Werdet Vorübergehende!

(Thomas-Evangelium 42)

«Gebet»

Kurzpredigt von Beat Allemand, Gottesdienst
im Berner Münster, Sonntag, 25. Oktober 2015, 10.00 Uhr

Liebe Gemeinde,

Es geht in der Kantate von Lukas Langlotz ums Beten, und ich frage mich: Wie viele Tausende von Gebeten steigen wohl jeden Tag von der Erde zum Himmel. Wie viele Gedanken, Fragen, Bitten und Wünsche – im Glauben daran, dass einer ist, der Antwort gibt. Ich denke an all die Gebete der Kinder, die ihre kleinen und großen Sorgen Gott anvertrauen, in verschiedensten Sprachen. Ich denke an die Sätze der Menschen, die leiden, sich freuen, Angst haben, hoffen. Und ich denke an die Schreie der Verzweifelten, die einen Gott brauchen, dem sie klagen können. Jedes der Gebete ein Ton, viele Töne, eine gewaltige Welle von Tönen, die gegen den Himmel schlagen. Wie eine verdichtete Kraft. Eine Dimension, die durch nichts Anderes ersetzt werden kann.

Und manchmal hört man Menschen erzählen, wie ihr Gebet erhört worden ist. Sie sind überzeugt, dass Gott sie gehört hat. Was sie erlebt haben, deuten sie als von Gott geschenkt. Im Beten wächst ihr Glaube und sie fühlen sich gehalten.

Zu hören ist auch, dass andere ebenfalls gebetet haben, aber dass nichts passiert ist, was ihrer Bitte entsprochen hätte. Die Krankheit wollte nicht weggehen, der Streit ließ sich nicht beheben. Und oft fühlen sich diese Menschen von Gott verlassen und beginnen zu zweifeln. Unbekümmert, hartherzig, willkürlich: so kommt den Enttäuschten Gott vor, wenn sie denn überhaupt noch an einen Gott glauben. Sie fühlen sich nicht ernst genommen, dem Schicksal ausgeliefert.

Im ersten Teil der Kantate singt der Chor: «Ich schreie zu dir und du antwortest nicht; ich stehe da, und du starrst mich an.» (Hi 30,20) Mit diesen Worten fordert im Alten Testament der vom Unglück geschlagene Hiob Gott zur Antwort auf. Sein Vertrauen zu Gott war erschüttert. Er steht für alle, die Widerstand leisten, bis ein Gott sich zeigt. Widerstand ist ein großes Wort, wie Friede und Liebe, und kann wie alle großen Worte missbraucht werden. Trotzdem. Ohne Widerstand gibt es kein Leben. Und solange es Leben gibt, wird es Not und Wünsche geben. Solange es Menschen gibt, werden sie in ihrer Not beten, und sie werden Erhörung finden oder enttäuscht sein. Das war auch in biblischen Zeiten nicht anders.

Aber nicht alles Beten ist Bitten. Es gibt Dankgebete, Lobgebete, es gibt meditatives Beten, es gibt ein Beten ohne Worte, es gibt eine Anbetung, die nichts sein will als eben nur Anbetung. Eine Tänzerin sagte einmal, mit Worten könne sie nicht, sie könne nur mit dem Körper beten. Es gibt Gebete, die bloß aus Seufzern bestehen. Oder aus einem lautlosen Schrei. Oder einfach aus dem Wort «Du». Einen solchen Beter hat der deutsche Schriftsteller Jean Paul (1763–1825) einmal so geschildert: «Darauf sah er gen Himmel, nannte Gott zweimal du und schwieg lange».¹

Man darf sich also nicht einreden, Beten heiße, schöne, wohlgesetzte Wörter und Sätze zu artikulieren. Wer das nicht könne, der könne überhaupt nicht beten. Aber was heißt schon «beten können»? Was ist beten überhaupt? Am meisten leuchtet mir der Satz eines ostjüdischen Rabbi ein: «Beten heißt an Gott haften».² An Gott haften, wie Efeu an einem Baum, an einer Mauer haftet, mit allen Kräften und Säften, mit Geist und Sinnen, in Hoffnung oder Verzweiflung. Alles ist möglich, alles ist erlaubt, alles wird Gebet, was dieses «Haften an Gott» bewirkt oder ausdrückt.

Seinen Jüngern und seiner Umgebung hat Jesus dieses herrliche Gebet geschenkt, das dem heutigen Gottesdienst zugrunde liegt: das Unservater, für Katholiken und Lutheraner das Vaterunser. Er hat es uns allen hinterlassen. Matthäus benützt das Unservater als Modell für die gute Art zu beten – nämlich (kurz zusammengefasst): nicht plaudern und nicht viele Worte, nicht religiöses Kunstmundwerk, nichts Erzwungenes und keine ostentative Haltung, sondern Aufmerksamkeit, Konzentration, Stille, Bereitschaft. Und dann fährt Jesus fort und sagt einfach: So sollt ihr beten, und darauf spricht er das Unservater.

Jesus gibt seinen Jüngern Worte. Eine Vorlage sozusagen. Worte, die ich mir leihe und die ich nachspreche, haben nicht nur eine Ausstrahlung nach außen, auf diejenigen, die sie hören, sondern sie haben auch eine Ausstrahlung nach innen, auf mich, der ich sie ausspreche oder singe. Indem ich diese Worte in den Mund nehme, nehme ich sie auch ein Stück weit in mein Herz auf. Und so können sie mein Denken und meinen Glauben verändern, erweitern und vertiefen.

Das Beten verändert uns, bis wir an jenen Punkt kommen, wo unser Bitten sozusagen einschwingt in Gottes Willen. Das kann unter Umständen ein langer Prozess der inneren Wandlung sein, das kann über Zweifel und Verzweiflung auch am Sinn des Betens und Bittens führen, so dass wir nicht mehr wissen, was wir eigentlich beten sollen, bis wir zuletzt auch um das Beten nur noch bitten, ums Bitten nur noch beten können.

1 Jean Paul, *Flegeljahre*, Tübingen: Cotta 1804/05, Bd. 4, S. 95.

2 Überliefert u. a. bei Martin Buber, *Das verborgene Licht*, Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1924, S. 39.

Ich glaube, dass das Unser Vater ein Ergebnis langen Nachdenkens und einer großen Erfahrung ist. Eine kompakte Zusammenfassung von allem jüdischen Gebetsleben von damals bis auf den heutigen Tag. Die Bitten sind ebenso einfach und fundamental für unsere geistige Orientierung: Die Bitte und das Hoffen auf Gottes gewaltlose Herrschaft. Auf eine Welt, in der sein Wille, nicht unser Wille, geschieht, im Himmel wie auf Erden. Die Bitte um das tägliche Brot für alle Menschen, nicht nur für uns selber. Die Bitte um Vergebung unserer Schuld und um die Bereitschaft, selber zu vergeben. Die Bitte, dass wir der Faszination des Bösen nicht erliegen – denn Böses hat so viele und harmlos aussehende Formen, dass wir es oft nicht gleich als solches erkennen. Und dann am Schluss der Lobpreis, der über Gottes Präsenz und Kraft und Herrlichkeit jubelt.

Diese Bitten bekommen bei der Komposition von Lukas Langlotz eine besondere Bedeutung, weil sie mit anderen fragend-suchenden Texten verwoben werden. Und alle Bitten buchstabieren den Wunsch, dass wir in den wesentlichen Dingen unseres Lebens ein wenig Klarheit und Orientierung gewinnen. Der Ruf des Chors bleibt uns im Ohr. Wie ein mächtiger Klangkörper. Daraus können Antworten wachsen auf Kinderfragen und auf das Suchen Erwachsener.

Amen.

Der Solist (Countertenor) verkörpert einen zweifelnden, nach Wahrheit ringenden Menschen. Ihm sind häretische Texte aus der Antike (Thomas Evangelium), dem Mittelalter (Meister Eckhart) und der Neuzeit (Nietzsche) zugeordnet.

Die Chöre stehen für Menschen, die leiden, sich freuen, trauern, Angst haben, hoffen. Sie artikulieren sich in emotional aufgeladenen Aussprüchen aus den Psalmen, dem Buch Hiob, den Klageledern und dem Hohelied. Zusätzlich steht der Kinderchor wiederholt offene Fragen und Schlüsselbegriffe wie «Vater/Mutter», «ich/Du», «Gott», «Name» in verschiedensten Sprachen in den Raum. Das Vokalquartett singt den ganzen Text des «Vaterunsers» auf Deutsch und Latein.

Grundsätzlich gehe ich davon aus, dass die Form des Gottesdienstes als eine Art «Gesamtkunstwerk» betrachtet werden kann: Neben der begrifflich-diskursiven Botschaft im Wortgottesdienst finden ästhetische Erfahrungen unterschiedlicher Art und Intensität statt. Die Musik als Teil dieses «Gesamtkunstwerks» muss verschiedene Funktionen übernehmen und sich mit anderen Elementen wie den Texten, dem Raum mit seiner Geometrie und Akustik, den Bewegungen, dem Licht (respektive der Beleuchtung) oder den Bildern verbinden. Sie soll demnach umfassend kontextualisiert werden, wodurch ihre Bedeutung im Gottesdienst viel-

Herausforderungen liturgischen Komponierens

Zum Schlussgottesdienst am 25. Oktober 2015
im Berner Münster

LUKAS LANGLOTZ, Komponist,
und ESTHER SCHLÄPFER, Pfarrerin, im Gespräch

Werkbeschreibung des Komponisten

Im Zentrum meiner sechsteiligen Kantate «Gebet» steht das «Vaterunser» als das alle christlichen Konfessionen verbindende Gebet. Den Sätzen des Herrenggebets gegenübergestellt werden Texte aus dem Alten Testament, dem apokryphen Thomas-Evangelium sowie von Meister Eckhart und Friedrich Nietzsche.

Die Kantate ist mit Countertenor-Solo, Vokalquartett, Kinderchor, gemischtem Chor, zwei Saxophonen und Orgel besetzt. Den Sängern fallen dabei bestimmte Rollen zu:

Der Solist (Countertenor) verkörpert einen zweifelnden, nach Wahrheit ringenden Menschen. Ihm sind häretische Texte aus der Antike (Thomas-Evangelium), dem Mittelalter (Meister Eckhart) und der Neuzeit (Nietzsche) zugeordnet.

Die Chöre stehen für Menschen, die leiden, sich freuen, trauern, Angst haben, hoffen. Sie artikulieren sich in emotional aufgeladenen Aussprüchen aus den Psalmen, dem Buch Hiob, den Klageliedern und dem Hohelied. Zusätzlich stellt der Kinderchor wiederholt offene Fragen und Schlüsselbegriffe wie «Vater/Mutter», «Ich/Du», «Gott», «Name» in verschiedensten Sprachen in den Raum. Das Vokalquartett singt den ganzen Text des «Vaterunser» auf Deutsch und Latein.

Grundsätzlich gehe ich davon aus, dass die Form des Gottesdienstes als eine Art «Gesamtkunstwerk» betrachtet werden kann: Neben der begrifflich-diskursiven Botschaft im Wortgottesdienst finden ästhetische Erfahrungen unterschiedlicher Art und Intensität statt. Die Musik als Teil dieses «Gesamtkunstwerks» muss verschiedene Funktionen übernehmen und sich mit anderen Elementen wie den Texten, dem Raum mit seiner Geometrie und Akustik, den Bewegungen, dem Licht (respektive der Beleuchtung) oder den Bildern verbinden. Sie soll demnach umfassend kontextualisiert werden, wodurch ihre Bedeutung im Gottesdienst viel-

schichtig wird. Idealerweise entsteht eine ästhetische Mehrdimensionalität, wie man sie auch vom Musiktheater her kennt, wo sich der Sinn erst im Zusammenspiel der Elemente zeigt.

Ich versuchte beim Komponieren unterschiedliche Ebenen zu verbinden, um diesem Anspruch nahe zu kommen.

Zusammenfassend möchte ich fünf Aspekte beleuchten:

«Klang an sich» im Kirchenraum

Unter «Klang an sich» verstehe ich eine kompositorische Anlage, die das Klangphänomen zeitlich und räumlich so in den Mittelpunkt rückt, dass es von sich aus zu wirken beginnt. «Klang an sich» kann eine ergreifende Wirkung von erneuernder Kraft haben. Der Kirchenraum mit seiner spezifischen, meist halligen Akustik und mit seiner ihm eigenen Aura kommt dieser Wirkung entgegen.

KCh (bei B):
Solistisch: Aus notiertem Material 1.-3. auswählen;
darauf achten, dass bis zu Ziffer E alles Material vorgekommen ist.
Tempo: langsam. Sehr ruhig, *ppp*, "introvertiert"; deutliche Pausen einfügen

1. freie, intuitiv aus Kontext herausgehörte Einzeltöne
so fortfahren bis kurz vor Ziffer E
ab um père mere

2. 2-Ton-Motive von intuitiv gehörtem Ton aus in angegebenen Intervallen (möglichst mit jedem Einsatz einen neuen Ton wählen)
kl. Terz gr. Sekunde
so fortfahren bis kurz vor Ziffer E
auf folgende Wörter singen:
Vater / Mutter / emi / anta / abo / emo / padre / madre

3. 3-Ton-Motive von intuitiv gehörtem Ton aus in angegebenen Intervallen (möglichst mit jedem Einsatz einen neuen Ton wählen)
gr. Terz kl. Sekunde r. Quarte gr. Sekunde
so fortfahren bis kurz vor Ziffer E
auf folgende Wörter singen:
patera / mitera / otosan / okasan

KCh (bei A):
Jede(r) für sich: Individuell und intuitiv einen Ton aus klingendem Kontext heraushören.
Jede(r) singt seinen eigenen Ton und lässt sich nicht vom Nachbarn beeinflussen.
(allmählicher Vokalwechsel)

Chor (bei C):
x = gesprochen / Geräusch
• = gesungen, aber so, dass die Tonhöhe jeweils frei und individuell (!) aus dem klingenden Kontext herausgehört werden muss (intuitive Tonhöhenwahl). Ton mit jedem Einsatz ton ändern (neu hineinhören)

Orgel (Manuale):
R (IV)=Récit P=III=Positif
legato *ppp da lontano* R: Schwellwerke: *p*
(Schwellwerke: Jalousien zu oder halb zu, je nach Raumklang) P: Flöte + Tremulant (8') (*pp*)

Sopran Saxophon (1. Sax.): 1* *pp*, 2 *p*, 3 *pp*, 4 *p*, 5 *pp*, 6 *pp*, 7 *pp*

Sopran Saxophon (2. Sax.): 1* *pp*, 2 *p*, 3 *pp*, 4 *p*, 5 *pp*, 6 *pp*, 7 *pp*

Eine solche klangbetonte Anordnung kommt beispielsweise in Satz II («Geheiligt werde dein Name. Dein Reich komme») vor. Dort spielen die Saxophonisten komplexe Mehrklänge und sollen inmitten der Gemeinde an einem Ort stehen, wo die Resonanz besonders gut ist. Die links und rechts positionierten Choristen beteiligen sich mit der Orgel an einem stehenden Klang. Die Hörer befinden sich mittendrin. Weitere solche Situationen gibt es in den Sätzen V und VI: Sänger sind im ganzen Kirchenraum verteilt, die Hörer werden von Klang eingehüllt.

Musik und Text

Als Ergänzung zum begrifflich-diskursiven Wortgottesdienst soll meine Musik die mit den Texten verbundenen Emotionen, aber auch die Text-Zwischenräume und Klangqualitäten der Wörter und Sätze ausloten: Sprache wird so als Trägerin affektiver Bedeutungen musikalisch interpretiert und klanglich nicht nur im Singen, sondern auch durch verschiedene Sprechqualitäten vom Flüstern bis zum Schreien, vom entspannten bis zum überhöhten Sprechen (an der Grenze zum Singen) ausgedrückt. Dabei wird sie stellenweise fragmentiert und wie Klangmaterial komponiert.

Körper und Aktion – Szenographie

Jeder Satz hat eine eigene Aufstellung und Bewegung im Raum. Das Szenische und die Kirchenraumgeometrie werden so zu einem Teil der Musik und umgekehrt. Der Solist stellt in Satz I («Unser Vater ...») einen suchenden, in Satz III («Dein Wille ...») einen verzweifelten Menschen dar. Vorne beim Altar beginnend, bewegt er sich zur Mitte hin, singt auf der Kanzel, um dann bis zum hinteren Teil des Kirchenschiffs zu gelangen, von wo aus er auf die Empore steigt.

In Satz V («Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen») lösen sich neunzehn Solisten aus dem Chortutti heraus und gehen individuell im Kirchenraum umher. Sie beschreiten ihre eigenen Wege mit Tempoänderungen, Innehalten und Richtungswechseln. Dergestalt symbolisieren sie Lebenswege. Zum Schluss der Komposition verlassen sie gemeinsam mit weiteren Choristinnen während des «Amen» den Kirchenraum.

The musical score is arranged in systems for various instruments and voices. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in German and Latin. The piano part includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *f*, and performance instructions such as *mittel / schnell* and *langsam*. The organ part (Man. and Ped.) includes chordal structures and dynamic markings like *mp* and *ppp*. The saxophone parts (Soprano and Tenor) include performance instructions like *smorzato* and *Slap*.

Die Gemeinde als Teil der Komposition

Das einzelne Gemeindeglied wird durch die Kontextualisierung der Musik auf vielen Wegen erreicht. Wenn seine Sinne aktiv am ästhetischen Geschehen teilnehmen, wird es zu einem vertieften Erleben der vermittelten Inhalte gelangen. Doch auch der teilnehmendste Besucher bleibt letztlich Rezipient, und das widerspricht einem grundlegenden liturgischen Anliegen: dass er selbst handelt. Ich habe deshalb in zwei Sätzen die Gemeindebeteiligung explizit in die Komposition integriert (weitere Möglichkeiten, liturgische Elemente in den Ablauf der Musik einzufügen, beschreibe ich unten):

Satz III thematisiert den seinen Bedürfnissen und Ängsten ausgelieferten Menschen: Nach emotionaler Zerrissenheit und einem Sprach-Chaos beruhigt sich das Geschehen zur leise vorgetragenen Bitte «unser tägliches Brot gib uns heute» hin. In eine zurückhaltend kreisende Musik hinein werden die liturgischen Fürbitten gesetzt: Diese sind sowohl musikalisch als auch liturgisch Teil der zusammenhängenden Form. Liturgen, Gemeinde und Musiker bilden eine handelnde Einheit.

In Satz V wird der lateinische «Pater noster»-Text aus Sprachklangelementen und Satzfragmenten innerhalb eines gleichbleibenden Akkordes allmählich aufgebaut. Der Kern dieses Akkordes bleibt am Ende in der Orgel übrig. Die Gemeinde wird nun eingeladen, gemeinsam mit den Sängern auf diesen übrigbleibenden Tönen das «Vaterunser» zu beten.

58 **L** *pp possibile, dolce*

Ct. Haucht uns nicht der lee - re Raum an? **M**

KCh.I,II

Chor: langsam und ruhig! Solistisch, nicht koordiniert; jede(r) in individuellem Tempo (mäßig - sehr langsam); unablässig repetieren; auf dunkle Vokale

S/A (die anderen) *pp*

A (nur wenige) *pp*

wenige A und T: langsame Abwärtsglissandi es'-a, solistisch versetzt (dunkle Vokale oder bocca chiusa)

T (nur wenige) *pp*

T (die anderen) / B *pp*

Org. (Man) Man.II 2' (nur 2!)

Man.I *ppp*

8' (ev. 16' beimischen?) *ppp*

Org. (Ped) 16' 8' *pp*

Asax. (1.)

Asax. (2.)

Musik und Liturgie verschmelzen

Die Musik soll mit der Liturgie so verschmelzen, dass beide zusammen eine Form bilden. Indem ich in meiner Komposition ein Gleichgewicht herstelle zwischen potenziell offener Anlage und inhaltlich-struktureller Geschlossenheit, schaffe ich die Möglichkeit eines Ineinandergreifens der Teile von Liturgie und Musik. Das formal Offene ist in der Komposition «Gebet» stets mitgedacht: Es gibt viele Stellen, wo in der Musik Zäsuren eingefügt werden können, um einer liturgischen Handlung, einer

Meditation, einem Gebet oder ähnlichem Raum zu geben und so eine enge Verschränkung von Liturgie und Musik zu gewährleisten. Dieses Ineinander von Liturgie und Musik soll in enger Zusammenarbeit von Musikern und beteiligten Liturgen gestaltet werden und kann abhängig von einem jeweiligen Konzept verschieden sein.

Gespräch zwischen Komponist und Liturgen

ESTHER SCHLÄPFER (ES): Du hast für den Abschlussgottesdienst des Kirchenmusikkongresses «Kirchenmusik» komponiert. Hast du zum ersten Mal «Kirchenmusik» komponiert? Wo liegen die besonderen Herausforderungen dieser Gattung?

LUKAS LANGLOTZ (LL): Es war das erste Mal, dass ich einen Auftrag erhielt, Musik zu komponieren, die explizit im Gottesdienst integriert werden sollte. «Sakrale Musik» in einem weiteren Sinne habe ich schon vor meiner Kantate *Gebet* geschrieben, beispielsweise die *Missa Nova*, eine Vertonung des lateinischen Messordinariums, und *Gewölbe*, ein Werk über den Psalm 150. Diese Kompositionen waren aber eher als Konzertwerke gedacht. Die besondere Herausforderung des Schreibens von Kirchenmusik ist neben der langen historischen Tradition, in der man sich zu behaupten hat, dass sie direkt innerhalb des liturgischen Geschehens wirken, also auch funktional sein muss.

ES: Was verstehst du persönlich unter «Kirchenmusik»? Inwiefern soll deine kirchenmusikalische Komposition im «Dienst der Liturgie» stehen?

LL: Zu «Kirchenmusik» gehört unabdingbar die Kirche als akustischer und szenographischer Raum dazu. Durch Kontextualisierung wird eine hohe Intensität in der Durchdringung der Bedeutungen von Sprache, Klang, Raum und Bewegung erreicht. Auf *diese* Weise steht meine Musik ganz im «Dienst der Liturgie».

Allerdings ist es für mich fremd, dass sich das Eine dem Anderen *unterordnen* soll. Ich wollte dem Anspruch des Kirchenmusikkongresses gerecht werden und eine eigenständige Musik schreiben, die sich mit den Teilen der Liturgie auf gleicher Ebene *verbindet*. Eine Musik, die genauso herausfordert, wie ein Bibeltext oder eine starke Predigt herauszufordern vermögen. Meine Musik will gewissermaßen selbst schon Gottesdienst sein: Ästhetische und begrifflich-sprachliche Teile sollen sich gegenseitig durchdringen. Dabei greift mein Werk natürlich auch

in den liturgischen Ablauf ein und fügt ihm neue Elemente hinzu, was womöglich dem zurückhaltenderen Konzept einer «Musik ganz im Dienst der Liturgie» widersprechen könnte.

Zur eben formulierten, etwas steilen These, dass «meine Musik selbst Gottesdienst sein will»: Wie kommt das bei dir an?

ES: Wenn ich dich richtig verstehe, würde ein musikalisches Hörerlebnis ausreichen, um das Erlebte als «Gottesdienst» zu bezeichnen?! Wenn du «Gottesdienst» gleichsetzt damit, dass ich eine Beziehung zum Göttlichen aufbauen oder intensivieren kann, gebe ich dir recht: Musik kann durchaus Transzendenzerfahrungen ermöglichen oder verstärken. Ein Gottesdienst ist für mich jedoch mehr als eine spirituell-sinnliche Erfahrung. Im Gottesdienst stehen das Hören des Wortes Gottes, dessen Verkündigung und Reflexion im Zentrum. Wortlose Musik kann die Wort-Verkündigung nicht ersetzen, höchstens ergänzen. Dies gilt ebenso für das Bekennen und Fürbittehalten. Die Kirchenmusik soll diese gottesdienstlichen Aktionen unterstützen, nicht ersetzen.

LL: Da stimme ich mit dir überein: Es geht mir keineswegs um ein Ersetzen! Und da ich als Grundlage den «Vaterunser»-Text wählte, ist meine Musik auch dort, wo keine Sprache zu vernehmen ist, nicht wirklich wortlos: Der Text wirkt stets im Hintergrund. Oft gibt es in textbasierter Musik Stellen, wo die Musik zugunsten des Textes zurücktritt und umgekehrt – so auch in *Gebet*. Auf gleiche Weise wechselt auch die Gewichtung im Gottesdienst ab; das muss aber nicht heißen, dass dann das Eine vom Anderen dominiert würde.

Wenn ich einen Text vertone, versuche ich die Botschaft «zwischen den Zeilen» mit den Klängen auszuloten. Ist das nicht auch gerade ein wesentlicher Aspekt der Interpretation des «Wortes Gottes»?

ES: Ja, auf jeden Fall: Deine Kantate *Gebet* ist eine großartige «Interpretation», die – gemeinsam mit den Musikern, der Gemeinde und dem Kirchenraum – um ein aktuelles Verständnis der alten Texte ringt. Ich habe deine Kantate deshalb im Gespräch auch schon als «Predigt» bezeichnet. Mir gefällt deine Predigt gut. Ich frage trotzdem kritisch nach: Braucht es eine musikalische Predigt neben der Wort-Predigt, ein «Ausloten» der «Botschaften zwischen den Zeilen»? Darf Kirchenmusik – etwa nach der Predigt – der Gemeinde nicht auch einfach Raum geben zum eigenen Nachdenken, Meditieren über die gelesenen Texte, die Predigt? Meines Erachtens ist dies sogar notwendig. Die Botschaft «zwischen den Zeilen» wird dann von der Gemeinde, jedem einzelnen Gemeindeglied selber auf ganz individuelle Art und Weise «ausgelotet». Ich möchte der Gemeinde Räume lassen, die frei sind von Deutungs-

vorgaben meinerseits und die weder ein Musiker noch ich komponieren oder kontrollieren kann.

LL: Das würde ich unterschreiben! Denn ich bin überzeugt, dass in meiner Interpretation genügend Räume bleiben, die jeden zum persönlichen Denken (Denken im weitesten Sinn verstanden!) anregen. Übrigens stehe ich da ganz in der Traditionslinie von Johann Sebastian Bach mit seinen Kantaten: Damals hat man ebenfalls die musikalische Predigt Bachs der Wortpredigt des Pfarrers (die im 18. Jahrhundert sehr ausführlich und lang war) gegenübergestellt.

Es gibt auch heute einige Kirchenmusiker, die selber komponieren – «neue» Musik schreiben. Was müsste deiner Ansicht nach «neue» Musik «im Dienst der Liturgie» leisten? Ist es überhaupt möglich, dass sie in solcher Funktion «neu» sein kann?

ES: Die Kirchenmusik hat in jedem Gottesdienst eigene liturgische «Gefäße», die sie kreativ ausfüllen darf: Eingangs-, Zwischen- und Ausgangsspiel, Liedbegleitungen, liturgische Gesänge. In diesen «Gefäßen» genießt sie große Interpretations-Freiheiten und -Möglichkeiten: Hierin kann sie genauso «alt» wie «neu» sein.

Die Hauptherausforderung besteht meines Erachtens also nicht darin, die liturgischen Abläufe möglichst kreativ aufzulösen, sondern die Orte, die in der Liturgie für ein musikalisches Wirken vorgesehen sind, kreativ und meinetwegen «neuartig» zu nutzen.

LL: Hat das damit zu tun, dass Neues immer auch ein Moment der Unsicherheit, des Fremden in sich birgt, demgegenüber der Wunsch vieler Menschen nach einer Geborgenheit steht, die entsteht, wenn sie sich im bekannten Umfeld wiederfinden? Wie sehr soll die Liturgie diesem Bedürfnis nachkommen? Wo soll oder darf im Gegenteil das Neue hereinbrechen?

ES: Ja, ich denke, das hat genau damit zu tun. Gottesdienstliche Liturgie bietet Geborgenheit oder Heimat, weil sie weltweit überall (fast) genau gleich funktioniert. Das Kriterium der Wiedererkennbarkeit des Gottesdienstes ist mir viel wichtiger als dass in jeden Gottesdienst etwas Neues und Aufregendes «hereinbricht». Die Gestaltung von Gottesdiensten und Liturgien darf sich meines Erachtens mit gutem Gewissen befreien vom Druck, immer neu und anders sein zu müssen. Im Vordergrund steht nicht eine jedes Mal neu überzeugende Performance, sondern schlicht und ergreifend die Gemeinde, die mit ihren ganz alltäglichen Sorgen und Freuden zusammenkommt, um zu singen, zu beten, auf das Wort Gottes zu hören, ihren Glauben zu bekennen und zu reflektieren. Sonntag für Sonntag. Und jeden Sonntag immer wieder neu.

Kommen wir doch zum Entstehungsprozess: Üblicherweise schreibt die Pfarrperson die Liturgie und der Kirchenmusiker ergänzt die musikalischen Angaben oder spielt, was die Pfarrperson vorgibt. Diesmal lief es aber gerade umgekehrt: Wir haben im Sommer 2015 von dir die fertige Komposition erhalten. Unsere Aufgabe war es dann, deine Musik so mit liturgischen Elementen zu ergänzen, dass daraus ein Gottesdienst entstand: der Schlussgottesdienst des Kirchenmusikkongresses. Deine Komposition ließ uns jedoch weniger Freiheiten als gedacht, denn im Grunde hattest du bereits den ganzen Gottesdienst durchkomponiert – mit ausgesparten «Fenstern» für liturgische Elemente. Wie kam es dazu?

LL: Als ich mit der Themensuche, Texteinrichtung und Komposition beginnen sollte, war die Planung des ökumenischen Schlussgottesdienstes noch nicht soweit, als dass ich mich auf eine vorgegebene Liturgie und ein Thema hätte einstellen können. Anstatt in ein Gefäß hineinzudenken und zu komponieren, musste ich mir selbst eine Vorgabe machen, und so richtete ich die Form meines Werkes ganz nach dem Text des «Vater-unser» aus. Dabei schwebte mir eine flexible Tagzeitenliturgie vor, zu der ich mir folgende Skizze notierte:

- INTROITUS («Vater unser im Himmel»): der einsame Mensch in der Leere; da hinein die Hinwendung zu Gott als einem Du, einem Vater.
- HYMNUS («geheiligt werde dein Name; dein Reich komme»): das Heilige; Staunen und Überwältigt-Sein (*mysterium fascinosum et tremendum*).
- PSALM, dann PRECES (Fürbitten) («dein Wille geschehe, wie im Himmel, so auf Erden; unser tägliches Brot gib uns heute»): Ausschnitte aus Psalmen, die den Menschen in starken emotionalen Zuständen zeigen; da hinein die Bitte um Beistand.
- KYRIE-LITANEI («und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern»): Erbarme dich, Bitte um Vergebung.
- ORATIO/stilles Gebet («und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen»): Innenschau, Meditation.
- Beschluss/Doxologie, AUSZUG

ES: Kurze Zwischenfrage: Warum hast du dich an einer Tagzeitenliturgie orientiert und nicht an der Mess-/Gottesdienst-Liturgie, was für einen Sonntagmorgengottesdienst ja naheliegender gewesen wäre?

LL: Das wurde mir ausdrücklich empfohlen, da wir ja einen ökumenischen Gottesdienst ohne Eucharistie/Abendmahl feiern wollten. Ursprünglich hatte ich aber tatsächlich den Gedanken, mich nach *Missa Nova* von 2010 ein weiteres Mal mit der Messe auseinanderzusetzen.

Doch im Gespräch musste ich einsehen, dass das der Grundidee des Schlussgottesdienstes eher entgegenwirken würde.

Tatsächlich habe ich mich gewundert, dass die Kirchen der verschiedenen Konfessionen aus der Ökumene ein so großes Problem machen. Ich sehe nicht ein, wieso ein gemeinsames Abendmahl-/Eucharistiefiern nicht möglich ist. Die dahinterstehenden theologischen Spitzfindigkeiten blockieren das Zusammenkommen. Eigentlich hat sich die katholische Seite bei der Gestaltung des Schlussgottesdienstes beinahe ganz zurückgezogen; das Resultat war ein modifizierter protestantischer Gottesdienst ohne Abendmahl.

Ich muss dir übrigens widersprechen, wenn du sagst, ich hätte den Liturgen wenig Freiheiten gelassen: Es gibt ja in meiner Komposition die sogenannten liturgischen «Fenster». Allerdings hätten wir die Möglichkeit, in meine Musik hinein liturgische Elemente zu setzen, ausgiebiger nutzen können. Die Rahmenbedingungen und spezifischen Ansprüche des Festgottesdienstes haben dies erschwert. Unter anderen Umständen und mit mehr zeitlichem Vorlauf könnte man in enger Zusammenarbeit mehr erreichen hinsichtlich einer gemeinsamen Form.

ES: Wie hätten wir denn die von dir vorgesehenen «Fenster» optimal mit liturgischen Elementen «füllen» sollen, damit daraus ein gottesdienstliches «Gesamtkunstwerk» entsteht?

LL: Ich stelle mir vor, dass sich die sechs Teile meiner Kantate je nach Gottesdienst-Ablauf frei eingliedern lassen. Es ist auch möglich, innerhalb der Musik an gewissen Stellen innezuhalten, indem ein Klang leise stehenbleibt oder kreist: So könnten eine Lesung, ein gesprochenes Gebet, eine «Kontemplation» eingefügt werden. Auf diese Weise lassen sich die Teile verzahnen.

ES: Trotz dieser von dir angestrebten «Verzahnung» von Wort und Musik hat die Musik in diesem Gottesdienst gegenüber den Textteilen ein deutliches Übergewicht. Dies umso mehr, als du sogar vorgesehen hast, dass die Musik im Grunde durchgehend, also auch während der Textteile, weiterklingen könnte. Von einem klassischen reformierten Gottesdienst erwarten wir das Gegenteil: Schlichtheit, Ruhe, Momente der Stille. Ist deine Gottesdienst-Komposition ein geheimes (musikalisches) Reform(ations)programm für den reformierten Gottesdienst?

LL: Meine Musik übernimmt im Gottesdienst tatsächlich eine starke Rolle, sie schafft gewichtige Teile innerhalb der Liturgie. Ich wollte der Musik diese Stellung einräumen, da ich der Ansicht bin, dass der Mensch, wenn er sich dafür öffnet, über Musik und Klang direkte Zugänge findet

zu einer ihn erneuernden Wahrnehmung. In Verbindung mit Gebet, Kontemplation und Ritual kann er so über Begrenzungen hinauswachsen. Transzendenz kann nur in sinnlicher Erfahrung fußen. Diese aber muss so intensiviert sein, dass sie den Bereich des Gewöhnlichen übersteigt. Ich meine das nicht pathetisch und schon gar nicht demagogisch. Im Gottesdienst sehe ich aber ein großes Potenzial für die Möglichkeit solcher Erfahrungen, nach denen wir uns alle im Grunde genommen sehnen. Und ich vermisse bei liturgischen Feiern (zu) oft eine Öffnung in diese Richtung. Vielleicht hat diese Einstellung aber auch mit meinen Wurzeln in der katholischen Liturgie und meiner Auseinandersetzung mit buddhistischer Praxis zu tun.

Wie stehst denn du zu dieser Ansicht? Darf Musik im Gottesdienst eine solch prominente Rolle übernehmen?

ES: Ich mag Kantatengottesdienste und Gottesdienste, in denen viel gesungen wird und die Musik eine prominente Rolle spielt, sehr. Aber auch da sollte die Musik nicht die vertrauten und für viele Menschen Heimat gewordenen liturgischen Formen auflösen oder die Wortteile verdrängen. Die Musik kann mir guttun, mir eine Seelentür zum Himmel öffnen. Trotzdem hat aber der Gottesdienst auch die Aufgabe der Verkündigung, des Bekenntnisses und der Fürbitte, die keine noch so bewegende Musik ersetzen kann.

Apropos Verkündigung: Deine Komposition ist gemäß dem Titel ein «Gebet» und wirkt doch eher wie eine lange Predigt über das Gebet. Ist *Gebet* eher eine liturgische Gattungsbezeichnung oder thematische Überschrift?

LL: Ich habe mein Werk *Gebet* genannt, weil es sich im Kern auf das «Gebet des Herrn», das «Vaterunser» bezieht. In meiner Komposition wollte ich unterschiedliche Aspekte des Sich-in-Beziehung-Setzens mit Gott einfangen: intimes Gespräch, stilles Wahrnehmen, rituelles Anbeten, Bitten, Loben, Anrufen, Klagen, Schreien, Flüstern, ... *Gebet* verstehe ich so als eine Haltung: Ich bin in Beziehung mit Gott und richte meine persönliche Lebenssituation auf ihn hin aus. So verstanden, haben die Teile von *Gebet* nicht nur einen liturgischen Ort, denn ich versuche, mich darin den Beweggründen zu nähern, die überhaupt zur Gottesbeziehung führen, oder besser gesagt, ich versuche diese Gründe in meinem Klang-Text-Komplex zu erkunden.

Allerdings gebe ich dir schon auch recht, wenn du mein *Gebet* als eine komponierte Predigt bezeichnest, da ich durch meine Auswahl von Texten und durch die Art der musikalischen Annäherung an sie durchaus auch Bibelauslegung betreibe.

ES: Für deine Kirchenkantate hattest du ein definiertes Zielpublikum: die Gottesdienstgemeinde, bestehend aus dem Kern der Münstergemeinde, den Teilnehmenden am Kirchenmusikkongress und weiteren musikinteressierten Laien und Profis. Welche Rolle spielte für dich die Gemeinde beim Komponieren?

LL: Die Gemeinde spielt in meiner Komposition durchweg eine wichtige Rolle, sonst würde die Musik gar keinen Sinn ergeben, denn es geht immer um Wahrnehmung, um Kommunikation. Besonders zentral war es für mich beispielsweise, die bereits erwähnten Fenster für liturgische Handlungen der Gemeinde einzuplanen. So sind die Fürbitten im dritten Satz integriert, während im fünften Satz das «Vaterunser» gemeinsam mit allen Beteiligten rezitiert oder gesungen wird. Wenn sich die Sänger im ganzen Kirchenraum verteilen, gibt es räumlich keine Trennung mehr zwischen Interpreten und Gemeinde, die Gemeinde befindet sich mittendrin.

ES: Und doch bleibt die Gemeinde ja während des gewaltigen Hörerlebnisses insgesamt eher passiv: Sie singt nur zwei Lieder mit und spricht das «Unser Vater», ansonsten ist sie nicht aktiv am Geschehen beteiligt ...

LL: Wenn man teilnimmt, ist man nicht passiv! Ich weiß, das ist ein hoher Anspruch, aber auch stilles Zuhören kann äußerst aktiv sein. Wenn ich in einen Gottesdienst gehe, suche ich nach Tiefe, möchte dem ganz Anderen begegnen, offen werden für das Göttliche. Das ist eine Herausforderung und keineswegs leicht.

ES: Um es etwas provokativ zu sagen: Du «setzt» unsere Gottesdienst-Gemeinde mit deiner Musik eine Stunde lang etwas Einmaligem, für einige auch etwas Verstörendem «aus». Darf man das? Hast du dir im Vorfeld im eigenen Wirken auch Grenzen gesetzt? Wenn ja, was hätte die Gemeinde sonst noch zu hören bekommen?

LL: Ich habe vorhin von der inneren Herausforderung in der Begegnung beziehungsweise Annäherung ans Göttliche gesprochen. Wieso sollte die Musik in diesem Zusammenhang nicht auch Auseinandersetzung bieten? Es geht um eine existentiell wichtige Sache! «Ausgesetzt» ist man viel eher der Reizüberflutung im Alltag, gegen die man sich manchmal schwer wehren kann. Meine Musik im Gottesdienst jedoch versucht, ernste Gebiete auszuloten, genau und strukturiert. Ich nehme in diesem Sinn jeden einzelnen Besucher ernst und setze ihn nicht einfach meinen Launen aus.

ES: Trotzdem bleibt deine Kantate in allem auch deine Interpretation, dein Ringen mit dem «Unser-Vater»-Gebet. Einige können sich während

des Gottesdienstes gut in dein Ringen einfügen, sich mit deinem Ringen identifizieren, andere blieben im Zuhörer-/Zuschauer-Modus hier sitzen. Dasselbe gilt ja für die Wortverkündigung: Jede Predigt ist Interpretation des einzelnen Pfarrers, die nie alle anspricht.

LL: Zur tatsächlichen Wirkung meiner Musik beim einzelnen Zuhörer mache ich mir während des Komponierens keine Gedanken. Ich kann lediglich Klänge setzen, Anordnungen schaffen – und dabei stelle ich mir hohe Ansprüche. Wie meine Musik aber letztlich auf die Menschen wirkt, kann ich nicht steuern. Es wäre für mich ein seltsames Vorhaben, mir zu sagen «jetzt machst du aber etwas Einmaliges» oder «dort sollen die Hörer irritiert sein». Wie die Musik sein muss, ergibt sich aus dem thematischen Zusammenhang, sozusagen aus der Sache selbst, und zusätzlich aus gewissen äußeren Vorgaben wie den Mitwirkenden, der räumlichen Situation, Vorgaben zur Dauer und anderem. Ich habe mir keinerlei ästhetische Grenzen gesetzt, sondern genau die Musik komponiert, die ich mir für das «Vaterunser» vorstellte.

ES: Lieber Lukas, ich danke dir für das spannende Gespräch und wünsche dir von Herzen Gottes Segen für dein weiteres kirchenmusikalisches Wirken, Ringen und Suchen.

Challenges of composing for the liturgy

The composer Lukas Langlotz and the clergywoman Esther Schläpfer here discuss music and liturgy in general and Langlotz's composition *Gebet* ("Prayer") in particular. Fundamentally, Langlotz's premise is that the form of a church service can be regarded as a kind of "Gesamtkunstwerk". In this, he endeavours to unite the different dimensions of space, time, faith and music. On the other hand, Schläpfer points to the danger that such a "Gesamtkunstwerk" can confine the congregation very much to a passive role – not unlike a sermon, though in a normal church service, the sermon is augmented by elements such as hymns and prayers.

Fragen an den Schlussgottesdienst

KONRAD KLEK

Der «durchkomponierte» Gottesdienst im Berner Münster war zu erleben als direktes Pendant zum durchkomponierten «Konzert Junge Stimmen» am Donnerstagabend, wo drei Uraufführungen nahtlos ineinander übergingen und die Einbeziehung des Raumes ebenfalls essentiell war. Schon das war eine enorm starke Erfahrung. Was kann da der Gottesdienst noch als Mehr bieten?

Zunächst freut sich der sangesfreudige Besucher, dass er selber beteiligt ist, im aktiveren Stehen mitsingen darf, gleich am Anfang mit insgesamt acht Strophen von *Lobet den Herren*, und er im vierstimmigen Crüger-Satz zwischen den Stimmlagen je nach Laune wechseln kann. Sobald aber die Gottesdienstkantate (im Folgenden: «Music») klanglich im Raum steht, macht das keinen Spaß mehr, weil es den spezifischen Klangraum der neuen Musik unterbricht, störend Gesangbuchstandard dagegen stellt. *Allein Gott in der Höh sei Ehr* im Haßler-Satz passt da wirklich nicht mehr! Später, beim gemeinsam von Choristen wie Gemeinde gesungenen Vaterunser nach der musikalischen Elementarform von RG 286 wird deutlich, wie die Integration des Gemeindegesangs in die «Music» gelingen kann. Die Liedform passt nicht nur wegen der festgelegten Tonalität schlecht zu solcher «Music». Gerade beim Thema «Gebet» wäre Gemeindebeteiligung mit kurzen, wiederkehrenden Singformen (vgl. die Form des Litanei-Gebets), die ad hoc geschaffen sein können, doch naheliegender. Und wenn der Gottesdienst musikalisch eine Uraufführung ist, dann darf gerade die singende Gemeinde daran auch selber musikalisch uraufführen.

Ob das Gegenüber von Musik und gesprochenem Wort dem Gottesdienst einen Mehrwert garantiert gegenüber dem Konzert, ist nicht nur eine Frage des Inhalts. Der Terminus «Kurzpredigt» im Liturgieblatt ließ den Verdacht eines schlechten Gewissens aufseiten des Wortes aufkommen: Wir wollen der Musik bitte nicht zu viel Platz stehlen. So kurz war die Predigt dann aber nicht, jedenfalls wirkte sie eher länglich, vielleicht weil sie zu wenig Impulse aufgriff, die der Komponist der «Music» durch seine ungewöhnliche Textzusammenstellung zuhauf bot. Oder wir waren noch nicht reif für die Predigt an dieser Stelle, denn der gewichtigste und herausforderndste Teil der «Music» kam erst noch in Satz III. Weil hier

die Fürbitten integriert waren, folgte dieser nach liturgischer Logik auf die Predigt. Aber wenn das Gebet Thema ist, kann die Reflexion auch auf den Vollzug folgen. Jedenfalls will man in jedem Musik-Gottesdienst erst einmal richtig Musik erleben, um sich dann zu öffnen für die Ebene der Reflexion im Medium des Wortes.

Schlechtere Karten gegenüber der «Music» hatten die Wort-Akteure allerdings schon dadurch, dass ihr Mikrophonsprechen das Klangraumkonzept der «Music» konterkarierte. Gerade wenn die Raum-Positionen der Musik-Ausführenden essentiell Bestandteil der Komposition sind, wird die Totalbeschallung via Mikrophon zum banalen Ärgernis, und mit ihrem Headset-Mikrophon wirkten die Münster-Geistlichen wie extra ausgestaffierte Gegenfiguren zu den Musikern, die mit ihren Stimmen (und Instrumenten) sich den Herausforderungen wie Chancen des Kirchenraumes stellten.

Dass ein Grußwort des Kirchenbundspräsidenten den Erlebniswert nicht unbedingt steigern würde, war zu erwarten. Es gehört da, an den Beginn des Gottesdienstes nach Eingangslied und Gnadengruß, aber deziert auch nicht hin. Wenn der Gottesdienst der Höhe- und Zielpunkt des Kongresses ist, prädisponiert durch eine die Erwartungshaltung prägende Veranstaltung schon in den Vortagen, dann kann man nicht die offizielle Abschiedsrede an den Anfang stellen. Beim Sport hält man Siegerehrung und Schlussreden ja auch nicht schon beim Start der Finalrunde. So wurde gleich zu Beginn entschiedenes Weghören zugemutet, keine gute Voraussetzung für das eigentlich gebotene Öffnen aller Sinne ...

Die «Music» allerdings sprach die Sinne umfassend an. Ihre plastische Konzeption im «3D»-Format war plausibel angelegt, spannend besonders das solistische Agieren der beiden Saxophonisten und des Altus-Sängers von verschiedenen Orten. Hier ergaben sich auch klanglich zwingende Dialoge zwischen Instrumenten und Sänger, faszinierende Klang-Weitergaben. Auch die Fähigkeit von Kai Wessel, ins tiefe Bass-Stimmfach zu wechseln, machte ihn zum kongenialen Partner des heutigen Expressiv-Instruments schlechthin – Saxophon, das hier weit jenseits der meist unvermeidlichen Klischee-Produktion zu vernehmen war. Dass die Orgel die sonst aufwändig besetzten Symphonieorchestern übertragenen Aufgaben bestens meistern kann, haben Komponist Langlotz und Organist Glaus unter Beweis gestellt. Von zarten Schwebeklängen über Perpetua mobiles bis zu eruptiven Ausbrüchen reichte das Spektrum. Wesentlich die Orgel sorgte für das Klangkontinuum und den Klangraum, ohne sich in simplen Klangmustern zu genügen (wie das für popkulturelle Klangflächen typisch ist), und gewährte so den anderen Akteuren ihre Bewegungsfreiheit (im Wortsinn). Dass der Orgelklang von hinten oben den Kirchenraum flutet, wurde als Spezifikum im Dialog

mit den sonstigen Schallereignissen im Raum neu zum Erlebnis. (Das könnte viel öfter in liturgischer Dialogizität inszeniert werden – auch mit Wortbeiträgen als Gegenüber.)

Die inhaltliche Konzeption der «Music» wirkte überfrachtet – wie oft bei solch neuen Sachen von Komponisten, die viel sagen wollen und auch viel zu sagen haben. Die provokative Kommentierung vertrauter liturgischer Texte – hier das Vaterunser (dies allerdings bereits gedoppelt in Deutsch und Latein) – ist als solche nicht das Problem. Es ist hier einfach zu viel: Nietzsche, Meister Eckhart, Thomas-Evangelium neben sonstigem Bibelwort (vor allem Psalmen) und von jedem jeweils zu viel. Sicher, man muss nicht alles verstehen können, und komponierte Mehrschichtigkeit als Infragestellung des Eindimensionalen ist ein Wert an sich, aber irgendetwas sollte die Chance haben, hängen zu bleiben. Vielleicht ist schon die mehrschichtige Hauptrolle des Countertenors als Prediger, Suchender, Zweifler und zugleich Mystiker überfrachtet. Dies nachzuvollziehen ist Herausforderung genug (und hätte zum Beispiel Leitfaden für eine auf die Musik bezogene Predigt sein können), und dann gibt es ja noch die vielen anderen Akteure in den Chören und im Solistenquartett. Vor lauter Konzentration beim Hören auf die Solistentexte rauschten etwa die Elementar-Kommentare in Gestalt von «Vater», «Mutter» in mehreren Sprachen einfach so durch.

Im Donnerstagabendkonzert gab es im ersten Beitrag auch eine solche vielschichtige Textüberfrachtung, im zweiten als krasses Gegenstück Inhaltsverweigerung und im dritten einen klassischen lateinischen Text (komprimiert!) mit nur einer Kommentarebene in Namen von Opfern. Letzteres hat überzeugt, vielleicht gerade im Gegenüber zu den beiden vorausgehenden Polen, als Bündelung. Das könnte man so gerade als genuin liturgisches «Musik»-Konzept anlegen. Jedenfalls erinnert der Rezensent den Donnerstagabend als stärkere spirituelle Erfahrung denn den Schluss-Gottesdienst.

1. Alois Koch, «Singt dem Herrn ein neues Lied, Musik im Gottesdienst», in: «Der Kantor ausgewählt», 5. Internationaler Kongress für Kirchenmusik Bern 2015 (Programmheft), Bern: Länggam Druck, 2015, S. 42.

2. Zitiert nach: «Der Kantor ausgewählt», S. 55.

Der ökumenische Abschlussgottesdienst

ALOIS KOCH

Die Tradition sowohl des katholischen wie des lutherischen Gottesdienstes kennt seit je die «durchkomponierte» Liturgie: So prägte seit dem Mittelalter die Gregorianik mit einem stilistisch einheitlichen Gestus die gottesdienstliche Feier katholischerseits, ihr folgten bis in die Gegenwart die Ordinariums-Vertonungen – oft verbunden mit reziproken Propriumsgesängen – beziehungsweise evangelischerseits die den Wortgottesdienst bündelnden Kantaten.

Auf der aktuellen «Suche nach dem «Neuen Lied» ist dieses stilistische Selbstverständnis ins Wanken geraten, nicht nur durch «den Umstand, dass zeitgenössische, bzw. «moderne» Musik kaum mehr Konsens findet, sondern [auch] durch die Tatsache, dass die Kirche ihre Deutungshoheit der Musik gegenüber verloren hat. Die genuinen Rahmenbedingungen der Gregorianik und des lutherischen Chorals sind durchlässig geworden, die Orthodoxie eines eigentlichen «Kirchenstils» oder einer «wahren Kirchenmusik» ist verblasst».¹

Deshalb war, wie schon an früheren Kirchenmusik Kongressen, eine musikalisch integrale Gottesdienstgestaltung das zentrale Anliegen des ökumenischen Schlussgottesdienstes am Berner Kongress 2015:

Lukas Langlotz als beauftragter Komponist versuchte, mit einer sechsteiligen Meditation über das «Gebet des Herrn», das «Vaterunser», eine kohärente Spannung über die im Übrigen dem schweizerischen reformierten Gottesdienstmodell folgende Liturgie zu bilden. Wie in seiner vorgängigen «Missa nova» wollte er dabei nicht bloß funktionale Kirchenmusik schreiben, sondern mit den «Inhalte[n], die in den Texten formuliert werden, [...] auf einer tieferen Ebene» Fragen berühren, «die überkulturell sind und Menschen in ihrer Sehnsucht nach dem Kontakt mit einem ganz Anderen überall beschäftigen.»²

1 Alois Koch, «Singet dem Herrn ein neues Lied. Musik im Gottesdienst», in: «Der Kunst ausgesetzt». 5. Internationaler Kongress für Kirchenmusik Bern 2015 [ProgrammBuch], Bern: Länggass Druck, 2015, S. 42.

2 Zitiert nach: «Der Kunst ausgesetzt», S. 65.

Langlotz' Kantate ist gesetzt für Countertenor, Vokalquartett, Kinderchor, gemischten Chor, zwei Saxophone (Raphael Camenisch, Christian Roellinger) und große Orgel (Daniel Glaus). Auch die Gemeinde wird sporadisch miteinbezogen. Ausführende waren unter der Leitung von Johannes Günther die Solisten Kai Wessel, Svea Schildknecht, Francisca Näf, Jean-Jacques Knutti, Jean-Christoph Groffe, der Berner Münster Kinder- und Jugendchor sowie ein Ensemble der Berner und Zürcher Kantorei. Als gestaltende Liturgen wirkten – sowohl im Vorfeld wie im Gottesdienst – Pfarrer Beat Allemand, Pfarrerin Anne-Marie Kaufmann, Pfarrer Gottfried W. Locher, Pfarrer Christian Schaller und (federführend) Pfarrerin Esther Schläpfer mit.

Mit diesem Teamwork aber verwirklichte dieser Schlussgottesdienst in eindrucklicher und bewegender Weise jene Vision des Zweiten Vatikanischen Konzils, welches vor 50 Jahren die katholischen Kirchenmusiker aufforderte, sie «mögen, von christlichem Geist erfüllt, [...] Vertonungen schaffen, welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen und [...] die tätige Teilnahme der ganzen Gemeinde der Gläubigen fördern.» «Dabei billigt die Kirche alle Formen wahrer Kunst, welche die erforderlichen Eigenschaften besitzt», die da sind: Verbundenheit mit der liturgischen Handlung, Gebetshaltung und Förderung der Einmütigkeit.³

Besonders Letzteres steht ja heute fatal zur Diskussion, indem «Förderung der Einmütigkeit» mit künstlerischem Mainstream gleichgesetzt wird. Dass gerade aber auch kompromisslos zeitgenössische Musik auf essentielle spirituelle und theologische Anliegen aufmerksam und dafür empfänglich macht, haben die zahlreichen Gottesdienste des Kongresses, besonders aber der Abschlussgottesdienst nachhaltig zum Erlebnis gebracht: Der mystischen Faszination von Lukas Langlotz' Werk, die sein künstlerischer Umgang mit Texten aus der Bibel (Psalmen, Hiob, Klagelieder, Hohelied), aus dem apokryphen Thomas-Evangelium, von Meister Eckhart und Friedrich Nietzsche erzeugte, konnten sich die vielen Teilnehmenden unterschiedlichster Provenienz nicht entziehen: Sie wurden an diesem Sonntag im Berner Münster zu einer Art Pfingstgemeinde und trotz aller unterschiedlichen Sprachen in Wort und Ton – Choräle, Chöre, Solisten, Orgel, Predigt, Ansprachen – von einem gemeinsamen Geist erfasst, der in der großen Doxologie des «Vaterunser» ihr Ziel und

3 *Sacrosanctum Concilium* (Liturgiekonstitution), Kap. VI, Abschnitte 121 und 112 gemäß <www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html> (aufgerufen am 7. März 2017).

ihren Abschluss fand: «Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit.»

Ob die aufwändige und anspruchsvolle Musik dieses Schlussgottesdienstes anderweitig ihre Wiederholung findet, bleibt zu hoffen. Immerhin ist sie – bei zwar verändertem Instrumentarium – mit den Mitteln einer klassischen Messe oder einer barocken Kantate realisierbar, wenn denn Kirchenmusikerinnen, Chöre und Organisten, aber auch Theologinnen, Gemeinden und Liturgen bereit sind, sich nach der Devise des Kirchenmusikkongresses 2015 «der Kunst auszusetzen».

Dokumentation

