

# Materialien

zum Thema

# Musik und Kult

(Hubert Wißkirchen)

Oberhausen

30. Mai 2001

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

Hymn like  
*mf*  
 ho - ly queen en - throned a - bove, oh Ma - ri - a, Hail

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

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

Moderately Fast Rock  
 gi - na, lu - ja, Ma - ter a ma ter in - te - mer - at - a,  
 Hail ho - ly queen en - throned a - bove, oh Ma -

ri - a, Hail moth - er of mer - cy and of love, oh Ma - ri - a, Tri - umph all ye  
 ser - a - phim, Heav - en and earth re - sound the hymn, Sal - ve,

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

sal - ve, re - gi - na, Our sal - ve re - gi - ma,  
 sal - ve, re - gi - ma, Sal - ve re - gi - ma,

43  
 life, our sweet - ness here be - low; oh, oh, oh, Ma - ri - a, our hope in sor - row

48  
 oh, oh, oh, and in woe; oh Ma - ri - a, Tri - umph all ye cher - u - bim, Sing with us ye

54  
 Ser - a - phim; ser - a - phim, Heav - en and earth re - sound the hymn, Sal - ve, sal - ve, re -

60  
 gi - na, lu - ja, Ma - ter a ma ter in - te - mer - at - a,

67  
 sanc - tus, sanc - tus, dom - i - nus, Vir - go res - pi - ce ma -

70  
 ter ad - spt - ce, sanc - tus, sanc - tus, dom - i - nus, lu - ja,

77  
 Our sal - ve re - gi - na, Sal - ve re - gi - ma,  
 sal - ve, re - gi - ma, Sal - ve re - gi - ma,

## Internet (8/98)

Eine lebendige Kirche?

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

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

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

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

**Haben Sie das gewußt?**

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

Eine lebendige Gemeinde?

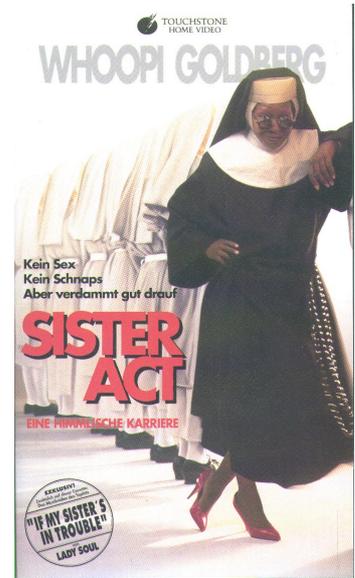
Kirche wird da interessant, wo der Glaube an Gott einen realen Bezug zu meinem Leben bekommt. Vergebung von Schuld, inneres Heilwerden, Befreiung von Furcht und innerer Leere müssen nicht trockene, theologische Theorie bleiben.

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

**Zusammenleben.**

Freie Christengemeinde Bayreuth, Wittelsbacherring 6, 95444 Bayreuth, Tel.:

0921/52200 FAX: 0921/7617000



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

### CAPUT XX.

Über den Kirchengesang

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

Hail Holy Queen (Sister Act)

Hymn like

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

Moderately Fast Rock

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

**Szene aus dem Film Sister Act:**

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

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

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

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

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

Schluss: Beifallsklatschen

Diskussion:

Oberin: Tanzeinlagen, Boogie-woogie auf dem Klavier. Was haben Sie sich dabei gedacht?  
 Clarence: Ich habe gedacht, wie die die Bude in Las Vegas voll kriegen.  
 Oberin: Keine Knickse vor den Kirchgängern, kein Theater, kein Kasino in der Kirche!  
 Clarence: Aber die Leute gehen gern ins Theater. Kirche langweilig. Wir könnten die Bude voll kriegen.  
 Oberin: Durch Blasphemie?? Sie haben den Chor verdorben und die Kirche entweiht!  
 Clarence: Wir können L e b e n in die Kirche bringen.  
 Pfarrer: Welch erbauliches Programm, welch himmlische Musik...! ....  
 Clarence: Sie (die Oberin) will, dass wir hinausgehen und uns um die Bedürftigen kümmern.

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

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

### Oppositionsbegriffe

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

### Musikalische Mittel

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

## Biogene Elemente der Musik

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

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

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

Kuminakult in Jamaika (ursprünglich kongolesischer Kult)



### Kenneth Bilby:

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

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

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

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

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

Petrus I, 2, 9: But ye are a chosen generation, a royal priesthood, an holy nation, a peculiar people; that ye should shew forth the praises of him who hath called you out of darkness into his marvellous light:  
Ihr aber seid >ein auserwähltes Geschlecht< (Is 43,20), >eine königliche Priesterschaft, ein geheiligtes Volk< (2 Mos 19,6), >ein Volk, das dazu erworben wurde, damit ihr die Ruhmestaten dessen verkündet< (Is 43,21), der euch aus der Finsternis berufen hat in sein wunderbares Licht.

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

#### Janheinz Jahn:

"Der Vollzug des Glaubens beruht in der afrikanischen Religion - und in der der Spirituals - auf Gottesbeschwörung (evocatio), in der christlichen hingegen auf Gottesverehrung (adoratio) ... Die christliche Religion betont die Allmacht der Gottheit, der Gläubige verhält sich der Gottheit gegenüber passiv, er muß auf die Gnade warten, daß Gott ihn anruft, und das unmittelbare Erleben Gottes, das nur dem 'Begnadenen' aus der Sehnsucht nach inniger Vereinigung mit dem Göttlichen zuteil wird, erreicht er als Mystiker ... Der höchste sprachliche Ausdruck des mystischen Erlebens ist die Wortlosigkeit, das 'Sprechen aus dem Schweigen'. In der afrikanischen Religiosität hingegen die auf den Menschen zentriert ist, verhält sich der Gläubige der Gottheit gegenüber aktiv: durch Analogiezauber der Beschwörung, einen Akt der Magie, zwingt er die Gottheit, sich in der Ekstase mit ihm zu vereinigen ... Zur Ausübung eines afrikanischen Kults sind Trommeln und andere Perkussionsinstrumente unerlässlich ... In Nordamerika aber nahm die Entwicklung afrikanischer Religiosität einen anderen Verlauf, weil die protestantischen, oft gar puritanischen Sklavenhalter im Gegensatz zu ihren katholischen lateinamerikanischen Kollegen den Gebrauch der Trommeln untersagten. Mit dem Verbot der Trommeln verloren die afrikanischen Gottheiten ihre Wirksamkeit, sie waren nicht mehr beschwörbar ... Da zeigten ihnen die Erweckungsgottesdienste der Baptisten und Methodisten eine Möglichkeit, das Vakuum wieder zu füllen. Sie erlebten die Möglichkeit, eine Gottheit in der neuen Sprache durch Namensanrufung ohne Trommeln ('Lord! Lord!', 'Jesus! Jesus!') zu beschwören. Sie lernten Geschichten der Bibel kennen, setzten deren Bilder und Gestalten in die eigene religiöse Ausdruckswelt ein und afrikanisierten die kultischen Formen dieser Gottesdienste. In dieser Begegnung entstanden die Spirituals. Sie entstanden aus einer Kultur, in der Dichtung magisches Wort ist, kein geschriebenes Wort, sondern Wort, das zugleich gesungen und getanzt wird. Die Sklavenhalter Nordamerikas hatten den Sklaven das Tanzen verboten. Bei den Vorläufern der Spirituals, den noch völlig afrikanischen Ring-Shouts - Rundtänzen mit Gesang, doch ohne Trommeln -, war das Tanzen unerlässlich, um eine Kirchengemeinde in den Zustand ekstatischer Besessenheit zu versetzen. Die älteren Spirituals wurden grundsätzlich getanzt (Dauer), doch wurde das Tanzen mit der Zeit zurückgedrängt. Was blieb, war neben Händeklatschen und Fußbestampfen zur Bezeichnung des Grundrhythmus eine ekstatische Bewegung des Körpers, ein charakteristisches Schwingen (Swinging) als Zeichen der ekstatischen Erregung."

Janheinz Jahn, Negro Spirituals, Frankfurt 1962, Fischer Bücherei 472, S. 8ff.)



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

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

### Volker Schütz:

Traditionelle animistische Religionspraktiken (in Afrika) wurden (von den christlichen Missionaren) durch strengstes Verbot unterdrückt, traditionelle Musik und Tanz wurden als etwas Sündhaftes und Obszönes verdammt. Die Zwiesprache mit den Ahnen und ähnliche kultische Praktiken wurden verboten. Dabei waren derartige Praktiken im Alten Testament noch gang und gäbe gewesen. Die tradierte Musik wurde ersetzt durch christliche Lieder und Instrumentalmusik aus Europa. Die Vermittlung christlicher Lieder durch die Missionare geschah in der Regel unter Rückgriff auf einfachste melodische, rhythmische und harmonische Formen, so daß das bei Afrikanern vorhandene, enorme Potential an musikbezogener Praxis und Kreativität brach liegen blieb und allmählich verkam. So sind heute in vielen christlich geprägten Regionen Schwarzafrikas die tänzerischen und musikalischen Fähigkeiten der Heranwachsenden völlig unterentwickelt.

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

### Joseph Kardinal Ratzinger:

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

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



Lebendige Frömmigkeit in der Garage: Petra Wunderlich, „Holy Trinity Church of Power“, 1997 FAZ 29.7.98

Ký - ri - e \* e - lé - i - son. ij. Christe  
e - lé - i - son. ij. Ký - ri - e e - lé - i - son. ij. Ký - ri - e  
e \* e - lé - i - son.  
Kyrie I  
lux et origo

**Gregorianischer Choral**, einstimmiger lateinischer Gesang, wie er in der Liturgie der römisch-katholischen Kirche benutzt wird. Er ist nach Papst Gregor I., dem Großen (590-604), benannt, der um 600 die Melodien der römischen Liturgie gesammelt und geordnet haben soll. Zuvor hatten sich durch die rasche Ausbreitung des

Christentums verschiedene Gesangsarten entwickelt, wie z. B. die spanische im Westen, die byzantinische im Osten oder auch die mailändische, die sich als ambrosianische bis heute erhalten hat. Als Pippin (751-768) und Karl der Große (768-814) das Frankenreich unter römischen Einfluss brachten, bemühten sie sich auch um eine Vereinheitlichung des Chorals. Erst seit Mitte des 9. Jahrhunderts taucht die Bezeichnung „Gregorianisch“ auf. Die Melodien wurden bis zum Beginn des 10. Jahrhunderts ausschließlich mündlich überliefert, wobei bestimmte Prinzipien der Vortragsweise eine wichtige Hilfe für die Sänger waren. Die

Interpunktion des Textes (Punkt, Komma, Ausrufezeichen usw.) spielte hier ebenso eine Rolle wie die Neumen, für die sich die frühesten Beispiele im 9. Jahrhundert finden lassen. In Rom wurde der Gregorianische Choral von der so genannten schola cantorum gesungen, in der die Sänger speziell geschult wurden und die zum Vorbild von Sängerschulen in ganz Europa wurde. Das heutige Repertoire der Gregorianischen Choräle stellt keinen historisch geschlossenen Bestand dar, sondern wurde immer wieder durch Neukompositionen (z. B. zu neuen Festen) erweitert. In der Folge des Konzils von Trient (1545-63) kam es zu Neufassungen der Gesänge, die sich in der Editio medicaea (1614/15) niederschlugen. Papst Pius X., der den Gregorianischen Choral als höchstes Vorbild aller Kirchenmusik sah, veranlasste 1903 die Editio vaticana (1905-1923), die auf die Forschungen der Benediktinermönche des Klosters Solesmes (Frankreich) zurückgeht. In dieser Ausgabe befinden sich circa 3000 Melodien in der bis heute verbindlichen Fassung. Nach dem 2. Vatikanischen Konzil (1963) verlor der Gregorianische Choral an Bedeutung, vor allem durch die Genehmigung der Volkssprache in der Liturgie. *Encarta® 98*

### Gregorianikszenen im Film „Der Name der Rose“

**Completorium.**  
Per Annum, Responsorium breve.



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

Gregorianik und Gospelsong verkörpern zwei extreme Pole der Kirchenmusik und zwei verschiedene Wege der Gottesannäherung: Der eine ist der kontemplative Weg der geistigen Konzentration auf die theologische Aussage des liturgischen Textes, der Versenkung in dessen mystischen Gehalt, der Anbetung. Die Musik hat dabei u.a. eine ähnliche Funktion wie der Goldgrund auf mittelalterlichen Bildern, der alle ablenkenden irdischen Bezüge von vornherein ausblendet und das Dargestellte in eine überweltliche Sphäre entrückt. Die frei strömende Melodik befördert eine solche geistige (unkörperliche) Haltung.

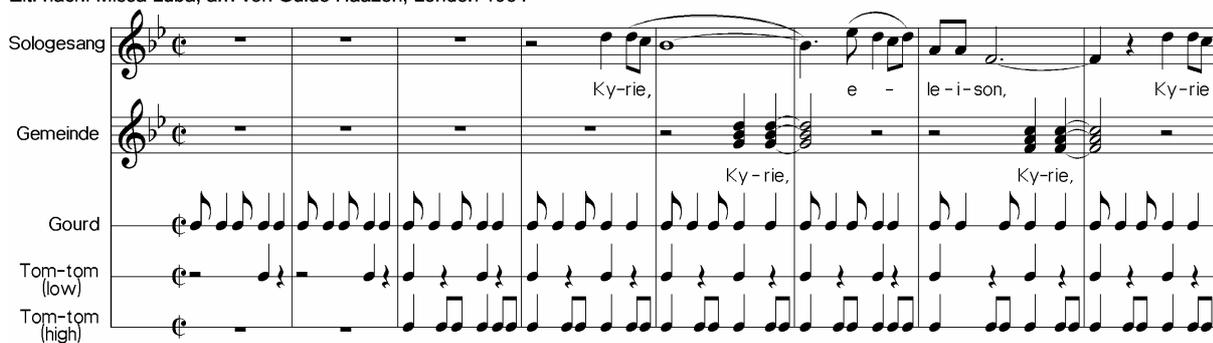
Der andere ist der ekstatische Weg der gesungenen und getanzten Gottesbeschwörung, der über automatisierte Laute und Bewegungen erreichten Trance.

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

Der Videoausschnitt aus dem Film "Der Name der Rose" zeigt das zur Grundhaltung der Gregorianik passende Ambiente:

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

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



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

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

573



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

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

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

## Choral (Hymne, Kirchenlied)

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

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

### Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch, 1524, S.226:

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

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

H. L. Haßler (1601)

Mein Gmüth ist mir ver- wir - ret, das macht ein Jung - frau zart;

GL 179 (♩)

O Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn,

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

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

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

### Joseph Kardinal Ratzinger:

In der Bibel Israels haben wir bisher zwei Hauptmotivationen für das Singen vor Gott festgestellt: die Not und die Freude, die Drangsal und die Rettung. Die Gottesbeziehung war wohl zu stark von der Ehrfurcht vor der ewigen Macht des Schöpfers bestimmt, als daß man gewagt hätte, die Lieder für den Herrn als Liebeslieder für ihn zu sehen, obwohl in dem Vertrauen, das alle Texte von innen her prägt, letztlich Liebe verborgen ist - aber sie bleibt scheu, eben verborgen. Die Zusammengehörigkeit von Liebe und Singen ist auf eine zuerst vielleicht merkwürdige Weise ins Alte Testament hineingekommen, nämlich durch die Aufnahme des Hohen Liedes, das als solches eine Sammlung von durchaus menschlichen Liebesliedern war. Aber bei der Aufnahme in den Kanon ist ziemlich sicher schon eine weiterreichende Deutung im Spiel gewesen. Man konnte diese schönsten Liebesgedichte Israels als inspirierte Worte der heiligen Schriften verstehen, weil man überzeugt war, daß in der darin sich aussingenden menschlichen Liebe das Liebesgeheimnis Gottes mit Israel durchscheint. In der Sprache der Propheten wurde der Kult der fremden Götter als Hurerei bezeichnet (was insofern einen ganz konkreten Sinn hatte, als zu den Fruchtbarkeitskulten durchweg Fruchtbarkeitsriten, Tempelprostitution gehörte). Umgekehrt erscheint nun die Erwählung Israels als Liebesgeschichte Gottes mit seinem Volk. Der Bund wird im Gleichnis von Verlobung und Ehe als Bindung der Liebe Gottes an den Menschen und des Menschen an Gott ausgelegt. So konnte menschliche Liebe zum Real-Gleichnis für Gottes Handeln in Israel werden. Jesus hatte diese Überlieferungslinie Israels aufgenommen und sich in einem frühen Gleichnis selbst als Bräutigam zu erkennen gegeben... so verstanden die Christen, daß die Eucharistie Anwesenheit des Bräutigams ist und daher Vorgriff auf das Hochzeitsfest Gottes. In ihr geschieht ja jene Kommunion, die der Vereinigung von Mann und Frau in der Ehe entspricht: Wie sie »ein Fleisch« werden, so werden wir alle in der Kommunion »ein Pneuma«, ein Einziger mit ihm... »Cantare amantis est«, sagt Augustinus: Singen ist Sache der Liebe. Der Geist der Liturgie, Freiburg 2000, S. 121 f.

# Mein Gmüth ist mir verwirret

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

A\*)

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

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

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

2. thu stets seuf-zen und wei-nen, in Trau-ern schier ver-zag.  
thu stets seuf-zen und wei-nen, in Trau-ern schier ver-zag.

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

(T: bei Haßler)

## Hermann Kurzke:

Es träumte der Juliane von Lüttich, es fehle noch ein Fest im Perlenkranz des Kirchenjahrs. Da sie Einfluß hatte, wurde ihr Traum Wirklichkeit: Im Jahre 1264 wurde das Fest Fronleichnam eingeführt. Es feiert den Leib des Herrn. Es setzt bereits die Entwicklung der Kommunionfrömmigkeit weg vom gemeinsamen Essen und Trinken hin zur Schaufrömmigkeit, weg vom rituellen Mahl hin zur Verehrung des Allerheiligsten in der Monstranz, weg von einer sozialen Religiosität hin zur mystisch-privaten Vereinigung der Seele mit Christus voraus. Erst das Zweite Vatikanische Konzil hat die soziale Dimension rehabilitiert und aus der Seelenspeise wieder Brot gemacht, mit so großem Erfolg, daß es inzwischen schon besorgte Stimmen gibt, die im heute üblichen massenhaften Kommunionempfang eine allzu laxe Praxis sehen, die des Paulus Mahnung vergessen hat, mit der Generationen von Kommunionkindern in Angst und Schrecken versetzt worden sind: Wer den Leib des Herrn unwürdig ißt, der ißt sich das Gericht. Norbert Mette ("Diakonia"), der dies diskutiert, stemmt sich freilich gegen eine erneute Mystifizierung und will lieber den sozialen Auftrag ernsther gesehen wissen. Das Gericht ißt sich der Reiche, der nicht teilt. Böse Praxis, liebe Theorie, FAZ vom 17. 6. 1995, S. 31

63 Choral Bach: Matthäuspension

Chori I. II

Fl.Ob. 1. Haupt voll Blut und Wun-den, voll Schmerz und vol-ler Hohn!  
Vi.Vla. 1. Haupt, zu Spott ge-bun-den mit ei-ner Dor-nen kron!

Cont.Org. 2. Du ed-les An-ge-sich-te, vor dem-sonst schrickt und scheut!  
das gro-ße Welt-ge-rich-te, wie bist-du so-be-speit!

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

8 Zier, jetzt a-ber hochschim-pfie-ret: ge-grü-ßet seist du- mir!  
licht, dem sonst kein Licht nicht glei- chet, so- schänd-lich zu- ge- richt't?

# Gregorianischer Introitus der Messe am Ostersonntag

## Antiphona ad introitum IV

R

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

È-SURRE-XI, et adhuc tecum sum, alleluia

Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluja: posuisti super me manum tuam, alleluja: mirabilis facta est scientia tua, alleluja, alleluja. Auferstanden bin ich und immer bei dir, alleluja. Du hast auf mich deine Hand gelegt, alleluja. Wie wunderbar ist es, dich zu erkennen. Alleluja, alleluja.

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

105 Et a - soen - dit in ooe - lum, et a - soen - dit in ooe - lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris, et a - soen - dit in ooe - lum; se - det ad

Et resurrexit tertia die secundum scripturas et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris Er ist auferstanden am dritten Tage gemäß der Schrift und aufgefahren in den Himmel, er sitzt zur rechten des Vaters.

- Zu Haydns Messvertonung passt die Haltung des Zuhörens. Seine Komposition ist nicht nur ein funktionales Werk, sondern auch ein Kunstwerk, das sich am besten dem Hörer erschließt, der Einfühlung mit Reflexion verbindet. Haydn hat ebenso wenig Berührungängste wie die bildenden Künstler seiner Zeit, die die hellen, farbenfrohen und bilderreichen Rokokokirchen schufen (vgl. den Videoausschnitt aus Ustinovs Haydnfilm). Er spricht den Hörer ganzheitlich, mehrdimensional an: sinnlich-körperlich mit den tänzerischen Rhythmen, assoziativ mit den "auffahrenden" Tonleiterpassagen und den "triumphierend" schmetternden Trompeten, emotional mit dem beschwingten, freudigen Tempo. Gott wird hier vom Menschen aus gesehen und gedeutet. Die Rokokokirche macht (wie Haydns Musik) das "himmlische Jerusalem" sinnlich erfahrbar. Allerdings sollen Musik und Kunst nur "Abbilder" sein und auf das Urbild verweisen. So bleibt auch Haydns Musik eine "Musik der Engel". Äußeres Zeichen für diese Auffassung ist die Plazierung der Musizierenden auf der den Blicken entzogenen Orgelempore. In der Gregorianik dagegen sind alle "menschlichen" Bezüge emotional-assoziativer oder bewegungsstimulierender Art ausgeblendet. Keine instrumentale oder vokale Begleitung gefährdet bei ihr die schwebende Leichtigkeit der horizontalen Linie, die in ihrer reichen Ornamentik an orientalische Vorbilder erinnert. Wie sehr die gregorianische Melodik als Linie, nicht als Folge isolierter Tonpunkte verstanden wurde, zeigen besonders die älteren Neumen, aber z. T. auch noch die Quadratnotation.

**Tafelbild einer vergleichenden Erarbeitung mit Schülern**

Gregorianik		Haydn (Messe)	
<b>Assoziationen</b> dunkel, dunkle Kirche	<b>Mittel</b> Männerstimmen	<b>Assoziationen</b> hell	<b>Mittel</b> hohe Instrumente, gem. Chor
traurig, kalt, einsam, melancholisch	getragenes Tempo, a-capella, einstimmig (unisono) verhallt (Kirche)	fröhlich, heiter	schnelles Tempo
andächtig, meditativ	gleitende, fließende, strömende Melodiebewegung (wenig Sprünge, keine Periodik, keine rhythmischen patterns, kein Takt = ametrisch = „zeitlos“, „unkörperlich“, unsinnlich, „geistig-geistlich“; „Endlosbewegung“: Einschnitte nur als Atemzäsuren.	prunkvoll, gewaltig, mächtig, festlich, für obere Schicht, Triumph, Oper, Bühne	Streicher, Bläser, forte, Akkorde, mehrst.

**Logogene Elemente der Musik (Musik als Gefühlssprache)**

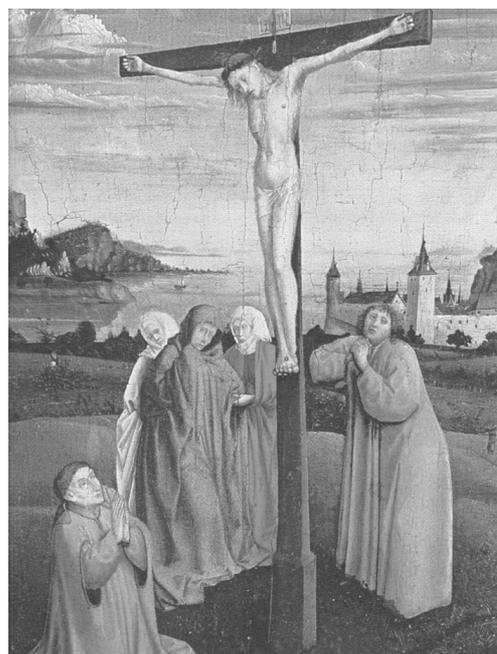
Als Fötus im Fruchtwasser macht der Mensch eine der biogen-periodischen entgegengesetzte Zeiterfahrung, die Erfahrung des „Schwimmens“, des unabgemessenen Fließens. Zeit wird hier weniger körperbezogen, sondern mehr gefühlsbezogen erlebt. Das Gefühl des Menschen findet seinen akustischen Ausdruck zunächst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



in einem musikalischen Zwischenbereich zwischen Tanz- und Gefühlsgestik. Völlige Unkörperlichkeit zeigt demgegenüber die Gregorianik. Sie folgt dem Prosaprinzip der Psalmen - die darin bewusst jeden Anklang an „weltliche“ Tanzlieder vermeiden wollen – und schwebt in ihren weitgeschwungenen linearen Bögen durch den grenzenlosen Raum. In dieser reinen Seelensprache werden alle ablenkenden Faktoren (z. B. Instrumente, die weltliche Assoziationen wecken könnten) vermieden. In dem Verschmelzen der Stimmen wird die „unanimitas“ der Herzen symbolisiert. Musik wird hier zum Medium mystisch-meditativer Erfahrung. Das hat allerdings nichts mit subjektivem Ausdruck zu tun. Die Gregorianik vermeidet weitgehend subjektiv-menschlichen Ausdruck, denn sie versteht sich als Medium des Eindringens in die göttliche Sphäre. Darstellungen Papst Gregors des Großen, der um 600 die Gesänge zu einer einheitlichen Liturgie zusammengestellt haben soll, zeigen an seinem Ohr die Taube des heiligen Geistes, die ihm die Gesänge diktiert. Diese Musik ist also göttlich inspiriert, keine Sprache der Menschen. Das Kreuzigungsbild von Konrad Witz, um 1430 gemalt, ist eine der ersten Darstellungen, die einem neuen Denken eine überzeugende Form gibt.

**Kultur- und geistesgeschichtlicher Kontext:**

Großen Einfluß auf die Entwicklung einer mystischen Frömmigkeit hatte Bernhard von Clairvaux (1091-1153), vor allem mit seiner Vision von der Unio mystica (mystische Vereinigung), in der der Gekreuzigte sich zum betenden Bernhard hinabbeugte. Dante Alighieri verfasste sein erstes Werk, *La vita nuova* (1292 – 1295), im *Dolce stil nuovo*, der der neuen Gefühlskultur entsprach. In von lyrischen Passagen durchsetzter Prosa beschrieb er in idealisiertem und idealisierendem Pathos die Liebe zu der von ihm angebeteten Beatrice, die bereits frühzeitig verstorben war. Dieses Ideal der hohen Minne bildete auch den Inhalt der Lieder der mittelalterlichen Minnesänger. Großen Einfluss hatte auch der *Cantico delle creature* bzw. *Cantico di fratre Sole* (*Sonnengesang*, 1226) des hl. Franz von Assisi, der die Liebe zur gesamten Schöpfung Gottes preist. Es entstand die umbrische Laudendichtung (von *Laudes*: Lobgedicht). Im 13. Jahrhundert folgten weitere franziskanische Dichter, darunter Iacopone da Todi, der Schöpfer von Kirchenliedern wie „Maria, Du Schmerzensreiche“ und „Stabat Mater“. Das „Stabat mater“ wurde einer der berühmtesten und sehr häufig vertonten Texte. In ihm dokumentiert sich die neue, subjektive Religiosität, die sich in das Heilsgeschehen „einfühlt“, mit dem Gekreuzigten mitleidet, sich mit ihm identifiziert. Die Aufhebung der Distanz zeigt sich in dem Bild auch in der Einbeziehung der Landschaft und der (knienden) Stifterfigur im Vordergrund. Es geht um die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, das Mitleiden (compassio), deshalb wird auch die historische Distanz aufgehoben: die Landschaft ist die das Malers und die Gebäude sind die zeitgenössischen. Solche Lieder entstanden zunächst für Privatandachten und drangen erst dann in die Liturgie ein.



Konrad Witz, um 1430 (Berlin, Gemäldegalerie Dahlem)

### Johannes von Damaskus (ca. 670-750): "Vom Bilde":

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

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

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

In: Günter Stemberger (Hg.): 2000 Jahre Christentum, Erlangen 1994, S. 267f.



Romanisches Kreuz aus Katalanien



Gotisches Kreuz „Der Gott ergebene Christus“ aus Perpignan

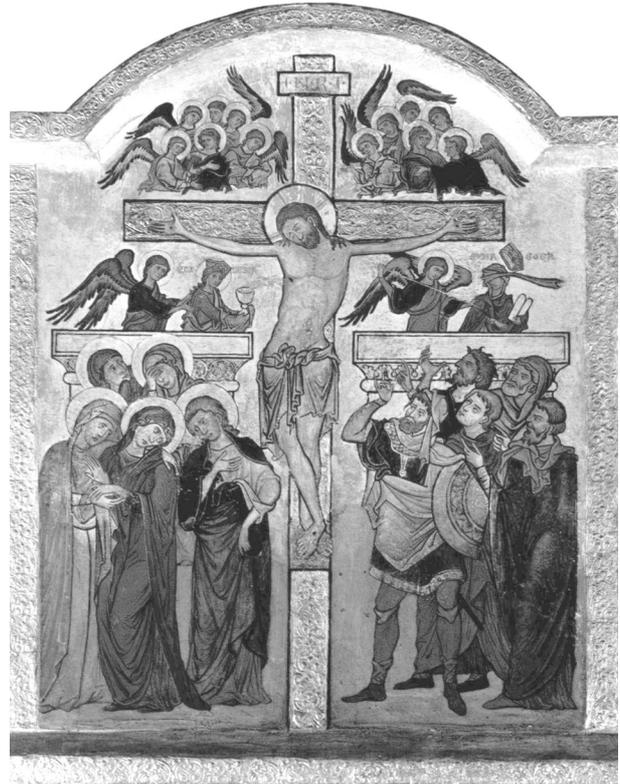
Bis zum 5. Jahrhundert gibt es überhaupt keine Kreuzigungsdarstellungen. Die frühen Darstellungen des 5. Jahrhunderts zeigen die Heilsbedeutung der Kreuzigung, aber keine Spur von Leiden. In der Ikonenmalerei der Ostkirche lebt diese Tradition weiter. Es überwiegen die symbolischen Elemente. Golgotha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

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

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



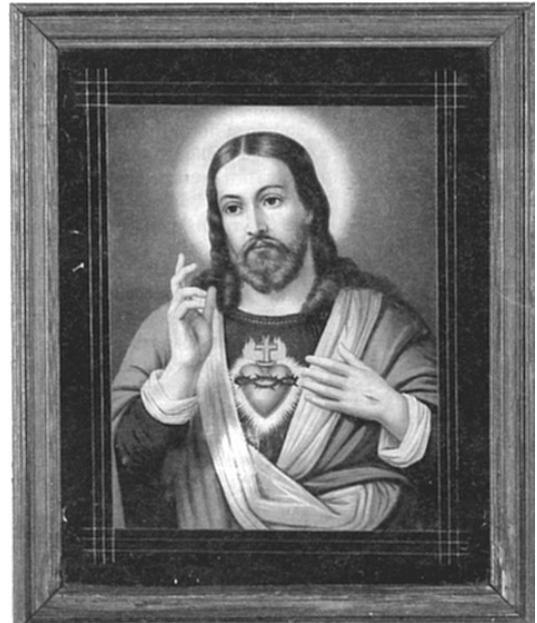
Vison des Hl. Bernhard, 2. H. 15. Jh.



Westfälischer Meister, um 1260



„Der gemarterte Christus“, Skulptur des brasilianischen Künstlers Guido Rocha (1975)



**Edith Piaf: Jerusalem** (LP Magnifique EMI 1 C 148-11230/231 M)

**Strophe:**

exotisch-koloristische Musik: orientalisierende, eng sich windende Schlangenmelodik; ‚Stehen‘ im Klang (keine „neuzzeitlichen“ Harmoniewechsel; quasi-exotische Instrumentierung: Charakterisierung der historischen Situation in Jerusalem

**Refrain:**

Mondän-gefühliger Schlagergestus mit schwelgerischer Streicherbegleitung: unterstreicht (als heute weltweit verbreitete Musikform) die universale Bedeutung des Mannes von Jerusalem.

Ist das eine wirkliche Annäherung an die Gestalt und Bedeutung Jesu? Oder ist der Stoff nur willkommener Anlaß zum Ausleben unverbindlicher (pseudoreligiöser) Gefühle bzw. pathetischer Selbstdarstellung?. Fragen tun sich jedenfalls nicht auf angesichts dieser edel-harmonischen Umarmung der ganzen Welt. Zuckerwatte bietet keinen Widerstand und fordert keine Stellungnahme. Dieser Jesus ist in seiner All-Güte eher eine Kitschfigur des 19. Jahrhunderts. Er wird reduziert auf den „Menschenfreund“.

# Lloyd Webber: Jesus Christ Superstar (1971)

## "The Crucifixion"

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

## "John Nineteen Forty-One"

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

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

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

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

I only want to say If there is a way Take this cup a-way from me for I don't want to  
taste its poi-son Feel it burn me, I have changed I'm not as sure As when we star-ted

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

## Gospel Gangstaz - Die Story

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

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

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

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

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

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

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

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

Benjamin Lechner. [http://www.sound7.de/n\\_gospelgangstaz.php3](http://www.sound7.de/n_gospelgangstaz.php3) (29. 1. 01)

J. S. Bach: h-Moll-Messe: Crucifixus

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

27

13

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

34

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

19

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

41

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

20

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

47

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

# Historisches und Aktuelles zum Thema Ekstase

## Reinhard Kopiez / Guido Brinkmann:

### *Die Anrufung der (Fußball-)Götter mit Hilfe von Narkotika, Tanz und Maske*

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

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

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

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

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

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

## Wir Eingeborenen

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

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

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

Mark Siemons (FAZ 21. 7. 01, S. 41):

Am Anfang mag die Idee, den Techno-Umzug als politische Demonstration anzumelden, nichts als ein subversiver Scherz gewesen sein. „Frank, ich und Motte planen eine Acid-Party auf dem Kudamm, getarnt als Demo“, hieß es 1989 verräterisch im Tagebuch einer Aktivistin der ersten Stunde. Doch sobald dann die Idee nach dem Zusammenbruch des Kommunismus die Massen ergriff und zu einem Symbol des Jahrzehnts wurde, erfüllte sich die politische Anmaßung. Daß mit dem Erfolg auch die kommerzielle Ausschlachtung kam und dann die Eingemeindung durch die offizielle Politik, spricht nicht dagegen. Denn der spezifische Machtanspruch, der von dieser Besitzergreifung der Straßen ausging, war nach dem Ende der Ideologien ja gerade von ideologischer Leere geprägt; er stellte jede ein- und ausgrenzende Idee, also im Grunde jeglichen Gedanken in Frage. An seinen Platz trat die Ekstase, die totale Entgrenzung der autorlosen Zitatmusik.



Schamanenritual (Boo Nar. Die Boten der Geister. 1998):

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

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

**vgl.: Musikpädagogik:** 1954 wird in „Musik im Unterricht“ von C. Bergmann dem Lehrer geraten, einem Anhänger des Jazz „vorurteilsfrei“ darzulegen, dass die „urgründigen, vitalen Gefühle des Jazz der heutigen Bewußtseinslage nicht angepaßt seien“. Es müsse verhindert werden, dass man sich dieser ‚Vitalsphäre‘ wie einem Rauschgift hingeebe. Jedoch: „Stücke von Bartok, Orff u. a. könnten im Sinne hoher Kunst ‚als Ersatz‘ vielleicht ihre Wirkung tun.“

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

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

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

**2 Samuel 6 15** So brachten David und das ganze Haus Israel die Lade des HERRN hinauf mit Jauchzen und mit Hörnerschall. 16 Und es geschah, als die Lade des HERRN in die Stadt Davids kam, schaute Michal, die Tochter Sauls, aus dem Fenster. Als sie nun den König David vor dem HERRN hüpfen und tanzen sah, da verachtete sie ihn in ihrem Herzen.

### **Andrew Wilson-Dickson:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Fresko in der Tana Kirkos Kirche in Äthiopien (6. Jh.), koptischer Ritus  
Instrumente: Gebetsstock, Pauke, Sistrum (Rassel) Wilson-Dickson S. 161

zeichnet sich die Rundung einer Apsis ab; an den dicken Säulen und entlang der Mauern ... sind Inschriften mit sorgsam ausgeführten Schriftzeichen - koptisch und arabisch.

... Die Messe hat eine dramatische Form, in der die ganze Gemeinde - sehr konkret und praktisch - miteinbezogen wird.

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

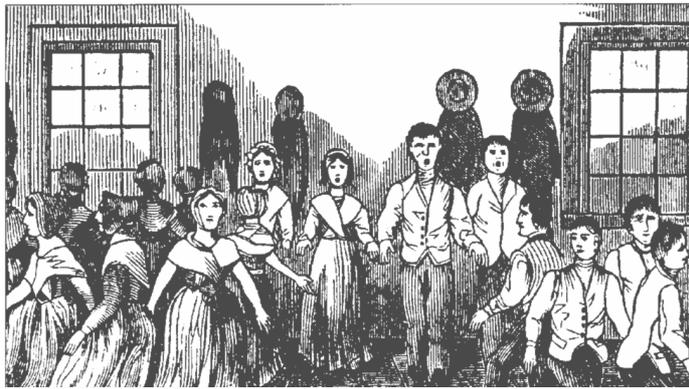
Wenn die Liturgie sehr langsam gesungen wird, was vom jeweiligen Priester abhängt, kann der Wechselgesang geradezu hypnotisierende Wirkung haben, da er sich in einem sehr engen Tonumfang bewegt und Intervalle von einem Halbton oder weniger verwendet. Die Gemeinde antwortet mit volltönenden Gemeindestrophen.

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

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



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



Zungenrede.

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

### Techno in der Tiefgarage

kja Hürth. Technoparty und Kirche? Wer sich fragt, wie diese beiden Dinge zusammenpassen, dem sei versichert: Es geht. Am Samstag, 29. August, veranstaltet der Kirchenkreis Köln-Süd zum ersten Mal in der Geschichte der evangelischen Kirche im Rheinland eine "Dance & Pray Party". Ab 20 Uhr werden rund 1000 Techno- und HipHop-Fans in der 4500 Quadratmeter großen Allkauf-Tiefgarage im Hürth-Park (Eingang Thefforder Straße) erwartet. Bis 1 Uhr nachts sorgen der Düsseldorfer HipHop-Musiker "eFWeDe" und DJ Gando, der Dancefloor und Techno auflegt, für fetzige Beats und wummernde Bässe. "Beide Musiker kommen aus der christlichen Musikszene, versuchen aber nicht, den Jugendlichen das Evangelium in die Köpfe zu hämmern", sagt Pastor Dieter Herberth, der im Kirchenkreis Köln-Süd für Jugend- und Radioarbeit zuständig ist und die Mega-Fete organisiert hat. "Die christliche Atmosphäre und religiöse Spannung entsteht durch die Musik selbst", sagt Herberth, der davon überzeugt ist, daß auch Tanzen eine Form von Beten sein kann. Auf fruchtbaren Boden fiel die Idee der "Dance & Pray-Party" bei Hürth Park-Manager Dieter Kohlschmidt, der die Tiefgarage und Strom für die zweimal 3000 Watt starke Musikanlage zur Verfügung stellt. Werbung für die Party wurde nicht nur mittels Plakaten, sondern auch in den Gottesdiensten der evangelischen Gemeinden gemacht.

Bei Paulus ging das heilige Mahl der Ekstase und der Glossolie voraus und rief diese hervor. Christus mußte zuerst rituell gegenwärtig gesetzt werden, um seine Gegenwart sichtbar und hörbar kundzutun. Gegen Ende des 1. Jahrhunderts (...) war das ekstatische Ritual bereits durch den ruhiger verlaufenden Wortgottesdienst ersetzt. (...) Auf Paulus den Besessenen folgten die Lehrer Timotheus und Justin. Um es mit Nietzsche zu sagen: Auf das Dionysische folgte das Apollinische. (...) daher die beherrschende Stellung der Bibel in der intellektuellen Spielart des Gottesdienstes. (...) Es ist eigentümlich, daß Paulus, obwohl er den ekstatischen Kult in neutestamentlicher Zeit verteidigte und wohl auch förderte, gleichzeitig zu seinem Verfall beitrug. Er bestand nämlich darauf, daß Zungenrede von einer «Auslegung» zu begleiten sei: Die unverständliche Sprache der Engel sollte stets in verständliche menschliche Sprache übersetzt werden. Er schätzte zwar die Glossolie als solche, doch duldete er nicht ihre Autonomie und Unabhängigkeit (...) «Ich danke Gott, daß ich mehr als ihr alle in Zungen rede. Doch vor der Gemeinde will ich lieber fünf Worte mit Verstand reden, um andere zu unterweisen, als zehntausend Worte in Zungen stammeln» (1 Kor 14,18-19).

Bernhard Lang: Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes, München 1998, S. 455-456

Dass es gerade im frühen Christentum unterschiedliche Gebetshaltungen im Gottesdienst gab, verdeutlicht eine Darstellung aus dem 6. Jahrhundert (Bild oben): Der eine der Apostel reagiert mit spontan-begeisterter, extrovertierter Gestik und Gesang auf den Empfang des Brotes, der andere mit einer introvertiert-ehrfürchtigen Verneigung.

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

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

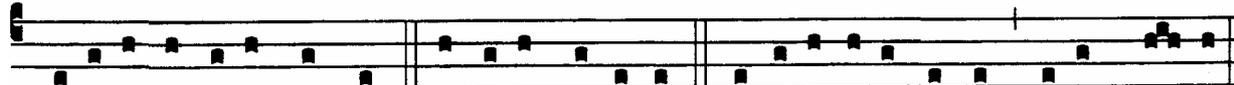
## Mimeogene Elemente der Musik

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

## Ästhetisch-künstlerische und symbolische Elemente der Musik

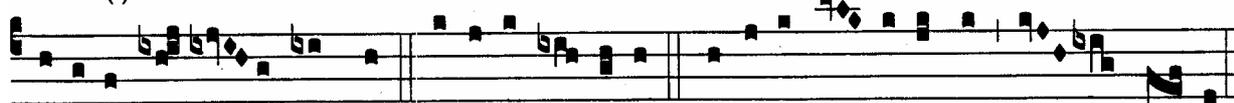
Der spielerische Umgang mit den grundlegenden Elementen der Musik führt in allen Kulturen zu zunehmender Differenzierung und zur Herausbildung von Professionellen. Das künstlerische Produkt bekommt über seine ursprüngliche Funktion hinaus eine „autonome“ Bedeutung. Ravels „La Valse“ ist etwas anderes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

### Gloria XV (IV) - In Festis Simplicibus -



Quóni-am tu so-lus sanctus. Tu so-lus Dóminus. Tu so-lus Altís-simus, Jesu Chri-ste.

### Gloria II (I) - In Festis Solemnibus -



Quóni-am tu so -lus sanctus. Tu solus DÓ-minus. Tu so-lus Al - tís-si-mus, Je - su Chri-ste.

### Palestrina: Missa brevis



Quo-ni-am tu so-lus sanc - tus, tu so - lus Do-mi-nus, tu so - lus Al-tis-si - mus, Je - su Chri - ste.

### Mozart: Missa brevis KV 259

Do-mi-nus, Je - su, Je - su Chri-ste



Quo-ni-am tu so - lus, tu so-lus sanc-tus, tu so - lus Al-tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

### Beethoven: Messe C-Dur Op. 86



Quo-ni-am tu so-lus sanc - tus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so - lus Al-tis - si-mus, Je - su Chri - ste.  
C F D G d<sup>6</sup> E a F B Es B F G

### Strawinsky: Messe (1948)



Quoniam Tu solus San - ctus. Tu solus Do - mi - nus. Tu solus Altissimus, Je - su Chri - ste.

### Vater unser (ursprünglich westindischer Calypso)



Denn dein ist das Reich und die Kraft. Geheiligt werde dein Name. Und die Herrlichkeit in Ewig-keit. Amen. Geheiligt werde dein Name.

### Vater unser (Peter Janssens, II)



Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herr-lich-keit in E - wig-keit A - men. A - men.

## Quoniam-Vertonungen (Ein „Ritt“ durch die Musikgeschichte)

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

**Gloria II** („In festis solemnibus“): Der große Tonumfang und die reiche melismatische Melodiebewegung dienen dem „Schmuck“ des höheren Festes und sprechen für eine (professionelle) solistische Ausführung. Das Stück ist viel jüngeren Datums. Das zeigt sich vor allem an der Ausdrucksgestaltung. Die melodische Morphologie spiegelt eine innere Bewegung: die Steigerung bis zum Höhepunkt – genau auf „Altissimus“! – und das tiefe Zurückfallen am Schluss, das man als demütiges Verneigen vor der gewaltigen Größe des „Altissimus“ verstehen kann. So etwas ist erst nach den Konzilien von Chalkedon (451) und Nizäa (787) möglich, wo die Zweinaturenlehre formuliert und so eine menschliche Darstellung Christi und ein individuelles Sicheinfühlen in das Heilsgeschehen auf den Weg gebracht worden war. Ein Beispiel dafür ist das aus dem 6. Jh. stammende Bronzekruzifix (Köln, Schnütgenmuseum), das den Gekreuzigten als schlaffen, schlafenden alten Mann darstellt und damit u. a. auch die menschliche Hinfälligkeit Christi zum Ausdruck bringt. Das ist aber immer noch zunächst eine symbolische Darstellung. Die konkrete Ausdruckskraft des Gloria II verweist wahrscheinlich in spätere Zeit, wenn sie auch noch nicht ganz die Ekstasik der Gesänge der Hildegard von Bingen aus dem 12. Jh. erreicht. Die Gregorianik umfasst eine 1000jährige Geschichte. Man darf sie sich nicht als einheitlichen zeitlosen Block vorstellen!

**Palestrina** wahrt weitgehend den fließenden Duktus der Gregorianik, bringt aber durch die sprachdeklamatorische Rhythmik ein neues Element ein, das den vorsichtigen Übergang zur neuen taktgebundenen und damit (auch) körperbetonten Musik markiert. Insgesamt aber bleibt seine Musik aufgrund ihrer komplexen polyphonen Struktur noch weitgehend der Vorstellung einer „Engelmusik“ verhaftet, die den Zuhörer - im Verbund mit der gotischen Kathedrale - ins „himmlische Jerusalem“ versetzt. Bei **Mozart** kommt die körperliche Ekstasik dazu: das Stück wahrt zwar die melodische Gestik des Ansteigens und auch die polyphone Struktur Palestrinas, gestaltet das Ganze aber als (imaginierten) Freudentanz.

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

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

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

Mozart: Missa brevis in C KV 259

The image shows a musical score for Mozart's Missa brevis in C KV 259. It consists of three systems of music. The first system is a vocal solo, with the lyrics: "Quo - ni - am tu so - lus tu so - lus san - ctus tu so - lus al -". The second system is a piano accompaniment for the first system. The third system is a vocal tutti, with the lyrics: "tis - si - mus Jo - su Chri - ste Cum san - cto Spi - ri - tu in". The piano accompaniment for the third system includes a trill (Tr.) and a fermata.

Palestrina: Missa brevis in e

55

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so -

bis. Quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu

ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so -

60

65

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi -

so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi -

tis - si - mus, Je - - - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi -

lus Al - tis - si - mus, Je - - - su Chri - - - ste.



Raffaels: Die heilige Cäcilia, 1516

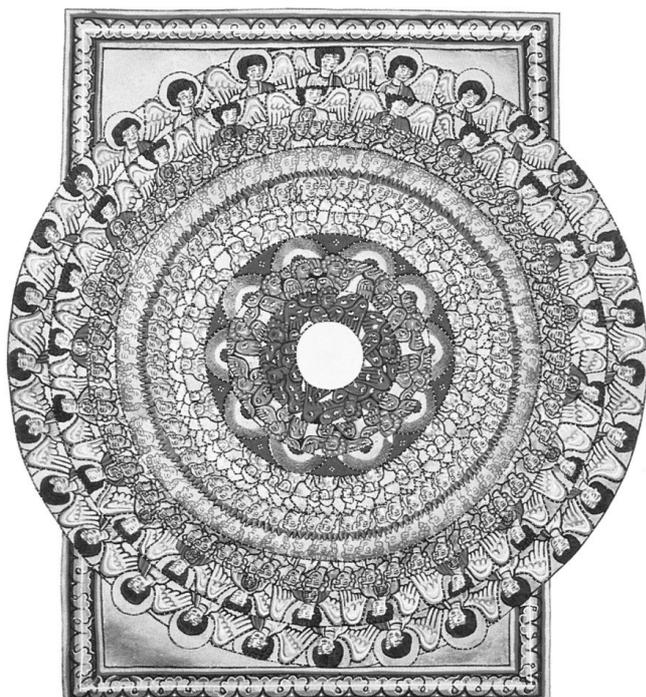
**Helmut Osthoff:**

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

Stimmen, wie es meines Erachtens wohl niemals in den Theatern der Griechen und Römer gehört worden ist. Von Hörnern, Trompeten, Pfeifen und Schalmeien wird alles durchrauscht; mit ihnen wetteifern menschliche Stimmen. Verliebte, unzüchtige Gesänge lassen sich hören, welche sonst nur die Tänze der Buhlerinnen und Spaßmacher begleiten. In die Kirchen rennt man wie vor die Bühne des Ohrenkitzels wegen.“

Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1934, S. 33

## „Musik des Himmels“



Hildegard von Bingen (1098-1179): Die Chöre der Engel



Geerten Tot Sint Jans: Maria mit dem Kinde und mit Engeln (ca. 1485)

Der 36stimmige Kanon "Deo gratias" von **Ockeghem** (15. Jh.) vereinigt die kontrapunktische "Kunst" der "Niederländer", volkstümliche Singpraktiken (vgl. den Sommerkanon aus dem 13. Jh. und hat eine erstaunliche Nähe zu dem ebenfalls von kanonischen Techniken bestimmten **Pygmäengesang**. Er nutzt die akustischen Gegebenheiten der gotischen Kathedrale (wie die Pygmäen des 'Klangdom' des Urwaldes) als akustische Glocke. Die ineinanderschwingenden Stimmen wirken wie ein Glockengeläut, das bei aller klanglichen Vielheit die Einheit des Klangstroms gewährleistet und damit zum Symbol der Ewigkeit und der Einheit wird. Der Vorstellung des schwebenden, den Hörer 'einbindenden' Klangstroms sind auch die Beispiele von **Morales/Garbarek, Enigma** und **Ligeti** auf jeweils individuelle Weise verpflichtet.

### E. T. A. Hoffmann:

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

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

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

# Missa brevis in F

Hoboken XXII: 1

Klavierauszug

Joseph Haydn  
1732–1809  
Klavierauszug: Paul Horn

## Kyrie

Allegro

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Coro

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

Violino I, II  
Basso continuo  
(Violoncello  
Contrabbasso  
Organo)

Allegro



son, e - lei - son,



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



11

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



15

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



18

son, e - lei - son,









### Heinrich von Kleist:

"Mein lieber Sohn, Du schreibst mir, daß du eine Madonna malst, und daß dein Gefühl dir, für die Vollendung dieses Werks, so unrein und körperlich dünkt, daß du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest, um es zu heiligen. Laß dir von deinem alten Vater sagen, daß dies eine falsche, dir von der Schule, aus der du herkommst, anklebende Begeisterung ist, und daß es, nach Anleitung unserer würdigen alten Meister, mit einer gemeinen, aber übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiel, deine Einbildung auf die Leinwand zu bringen, völlig abgemacht ist. Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor. Der Mensch, um dir ein Beispiel zu geben, das in die Augen springt, gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl, in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifellos einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert und den Philosophen zu schaffen gibt. Und hiermit Gott befohlen. Berliner Abendblätter, 22. Okt. 1810. Zit. nach Claus Sommerhage: Deutsche Romantik. Köln 1988, Benedikt Taschen Verlag, S. 125

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

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



Wilhelm von Schadow: Heilige Familie, 1818, Ausschnitt

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

### Franz Liszt:

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

Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik **Volk und Gott** als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei *weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.*

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

Über zukünftige Kirchenmusik. 1834. In: Fr. Liszt: Gesammelte Schriften II, Leipzig 1881, Nachdruck Hildesheim 1978, S. 56

# MESSE D-MOLL

## „NELSON-MESSE“

Kyrie Joseph Haydn (1732-1809)

Hob. XXII:11

Klaviersatz von Wilhelm Weismann

Allegro moderato

g.Orah.  
Tasto Solo  
Trp. Fr.

str.

16 Sopran  
Tutti  
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,  
Alt  
Tutti  
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,  
Tenor  
Tutti  
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,  
Baß  
Tutti  
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,  
g.Orah.  
Trp. Fr.

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

28 Sopransolo  
Ky - ri - e e - lei - son,  
Ky - ri - e e - lei - son,  
Ky - ri - e e - lei - son,  
Ky - ri - e e - lei - son,  
f.  
f.  
p str.

31 lei - son, e - lei - son,  
Ky - ri - e  
Ky - ri - e  
Ky - ri - e  
g.Orah.

32 lei - son,  
lei - son,  
lei - son,  
lei - son,  
str.

33 Sopransolo  
Chri - ste e - lei - son,  
p.  
Va.

34 son, e - lei - son, e - lei - son,  
Solo  
e - lei - son, e - lei - son,  
Solo  
e - lei - son, e - lei - son,  
Solo  
Ky - ri - e,  
Solo  
Ky - ri - e,  
VI. II Va. Ob.

35 son,  
Tutti  
Chri - ste,  
Tutti  
Chri - ste,  
Tutti  
Chri - ste,  
Tutti  
Chri - ste,  
p

Die 1798 zeitgleich mit dem Sieg Nelsons über die französische Flotte entstandene Messe hat nichts mit diesem Ereignis zu tun. Ihr ursprünglicher Titel war „Missa in angustis“

## Sinnerfahrung oder bloßer Selbstgenuss?

Mit großer Konstanz wird in der Kirchengeschichte die Aufgabe der Musik darin gesehen, „die Gläubigen zur Andacht zu erheben“.

Augustinus (396 in „Confessiones“): "Durch die heiligen Worte werden meinem Empfinden nach unsere Seelen andachtsvoller und leidenschaftlicher zu der Glut der Liebe hingezogen, wenn sie so gesungen werden, als wenn dies nicht der Fall wäre. Wenn ich mich der Tränen erinnere, die ich bei den Gesängen der Kirche vergossen habe, und auch jetzt bedenke, daß nicht der Gesang es ist, der mich bewegt, sondern die Dinge, die gesungen werden, mit klarer Stimme und entsprechender Melodik, so kommt mir der große Nutzen dieser Einrichtung wiederum deutlich zum Bewußtsein. Und doch muß ich, wenn es mir zustoßt, daß ich durch den Gesang mehr bewegt werde als durch das Gesungene, mich einer schweren Sünde schuldig bekennen, und ich wünschte in solchem Falle lieber keine Sänger zu hören." (H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 26)

Die Fähigkeit zur Transzendierung wird der Musik deshalb zugeschrieben, weil sie der realen Zeit, in der sie abläuft, eine eigene Zeitgestalt entgegenstellt, den Musizierenden und den Hörer dadurch sozusagen in eine andere Welt entführt. Da die Musik außerdem eine Gefühls- bzw. Assoziations- und keine Begriffssprache ist, steht sie außerhalb der alltäglichen Kommunikationsformen. Ein gesungenes Gebet oder eine gesungene Lesung setzt der Prosodie der Alltagssprache eine andersartige, ‚abgehobene‘ Ausdrucksform entgegen. So ist die erste, ursprünglichste Bedeutung der Musik vergleichbar mit der des Goldgrunds alter Bilder, der ja auch eine außerirdische Sphäre suggeriert. Die gefühlsmäßige Intensität der Musik beruht auf der sinnlich-suggestiven (Körperreflexe und energetische Spannungs- und Entspannungszustände hervorrufenden) Codierung, vor allem auf der für die Musik konstituierenden Bedeutung der (wörtlichen oder variierten) Wiederholung. Hier trifft sich die Musik mit der alten Gebetsform der *ruminatio* („Wiederkäuen“), wie sie uns heute noch begegnet, z. B. im Rosenkranz oder im sogenannten Herzensgebet („Herr Jesus Christus, Sohn Gottes, erbarme dich unser!“), das in der orthodoxen Kirche mit Hilfe einer Gebetsschnur tausendmal den Tag über gesprochen wird. Es ist nicht magische Beschwörung („Ihr sollt nicht plappern wie die Heiden“), sondern soll Kerngedanken „einprägen“, das Verweilen bei Gott bewirken, wie ein Meditationsbild die Konzentration auf einen Punkt ermöglichen, die eigene Person verwandeln. Es zeugt von der Beziehung zu einem persönlichen Gott. Ein heute verbreitetes musikalisches Pendant dazu sind Taizé-Lieder.

Je - sus, re - mem - ber me when you come in - to your king - dom. Je - sus, re - mem - ber me when you come in - to your king - dom.

„Laudate omnes gentes, laudate Dominum“ (Sing Praises):

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

Die Strophe wird ‚endlos‘ wiederholt. Die Musik wird in einem getragenen Tempo gesungen, ist weich konturiert und - ohne hervorstechende Merkmale - von reinen Harmonien geprägt: insgesamt eine paradiesische, von keiner Dissonanz (als musikalischem ‚Sündenfall‘) getrübe Atmosphäre. In dieser Umgebung kommt man zur Ruhe, die Zeit steht still, man erlebt die *unanimitas*, das Verschmelzen der eigenen Stimme (Person) mit der Gemeinschaft.

Begegnet man hier Gott? Oder: Welches ‚Bild‘ von Gott wird vermittelt?

Die Musik selbst ‚sagt‘ nichts. Sie ist so indifferent, dass sie auch zu einem traurigen Text passen würde. Statt eines Bildes von Gott konstituiert sich ein ‚sakraler‘ Erfahrungsraum, der vielleicht bereit macht zum Annehmen des Anrufs Gottes (Schweigen vor Gott). Teilnehmer solcher Gottesdienste in Taizé berichten von spirituellen Erfahrungen. Eine andere Frage ist, ob eine solche auf Verschmelzung ausgerichtete Musik nicht auch die Gefahr des bloßen Selbstgenusses heraufbeschwört, vor der auch schon Augustinus gewarnt hat (s. o.)

Da die Musik in dem genannten Beispiel selbst keinen Widerstand bietet, keine Höranstrengung erfordert, thematisiert sie von sich aus auch keine Begegnung mit einem Anderen. Das Problem ist die mangelnde Distanz, das Ausblenden aller störenden Ingredienzen des Gottesbildes zugunsten einer Kuschelgottes.

Bei einem herkömmlichen Choral ist diese Gefahr nicht so groß, weil der Text in der Regel eine differenziertere Sicht (oft sogar eine ‚komplette‘ Theologie) enthält.

Andererseits muss man aber auch wieder vorsichtig sein in der Bewertung der Textarmut der Taizé-Gesänge und der Dominanz des Gefühlig-Musikalischen. Das Augustinische Verdikt bedeutet nicht, dass das Wort im äußerlichen Sinne Vorrang haben muss, wie es später in der Kirchengeschichte oft ausgelegt wurde (z. B. in der Abwehr der den Text überdeckenden komplizierten mehrstimmigen Musik auf dem Tridentinum), denn Augustinus sagt andererseits auch:

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

**Joseph Kardinal Ratzinger:** Der Geist der Liturgie, Freiburg 2000, S. 128ff.

Die Musik des christlichen Gottesdienstes ist in einem dreifachen Sinn logosbezogen:

1. Sie bezieht sich auf die von der Bibel bezeugten und im Kult vergegenwärtigten Ereignisse von Gottes Handeln ... In der liturgischen Musik, die auf dem biblischen Glauben gründet, gibt es daher eine klare Dominanz des Wortes; sie ist eine höhere Weise der Verkündigung. Sie steigt letztlich aus der Liebe auf, die auf Gottes in Christus fleischgewordene Liebe antwortet, auf die Liebe, die für uns in den Tod gegangen ist. Da auch nach der Auferstehung das Kreuz keineswegs Vergangenheit ist, wird diese Liebe immer auch durch den Schmerz über die Verborgenheit Gottes, durch den Schrei aus der Tiefe der Not heraus - Kyrie eleison -, durch Hoffnung und Bitte bestimmt, aber das sie vorwegnehmend immer schon die Auferstehung als Wahrheit erfahren darf, gehört zu ihr auch die Freude des Geliebtwerdens - jene Fröhlichkeit, von der Haydn sagte, dass sie ihn überkomme, wenn er liturgische Texte in Noten setze. Logosbezogenheit heißt also zunächst ganz einfach Wortbezogenheit...

2. ... Die Wörter werden überschritten, aber nicht das Wort, der Logos; dies ist die zweite, tiefere Form der Logosbezogenheit liturgischer Musik. Das ist auch gemeint, wenn in der kirchlichen Tradition von der nüchternen Trunkenheit gesprochen wird, die der Heilige Geist in uns wirkt. Es bleibt eine letzte Nüchternheit, eine tiefere Rationalität bestehen, die sich dem Absinken ins Irrationale und Maßlose entgegenstellt. Was praktisch gemeint ist, kann man von der Musikgeschichte her konkretisieren. Was Platon und Aristoteles über Musik geschrieben haben, zeigt, dass die griechische Welt ihrer Zeit vor der Wahl zwischen zweierlei Kult, zweierlei Gottes- und Menschenbild ganz konkret in der Wahl zwischen zweierlei Grundtypen von Musik stand. Es gibt auf der einen Seite die Musik, die Platon mythologisch dem Apoll, dem Gott des Lichtes und der Vernunft, zuordnet - Musik, die die Sinne in den Geist hineinzieht und so den Menschen zur Ganzheit bringt; Musik, die die Sinne nicht aufhebt, aber sie in die Einheit des Geschöpfes Mensch hineinstellt. Sie erhöht den Geist gerade, indem sie ihn mit den Sinnen vermählt, und sie erhöht die Sinne, indem sie sie mit dem Geist eint; sie drückt so gerade die besondere Stellung des Menschen im ganzen Bau des Seins aus. Und es gibt die Musik, die Platon dem Marsyas zuordnet, die wir wohl kultgeschichtlich auch als »dionysisch« bezeichnen könnten. Sie reißt den Menschen in den Rausch der Sinne hinein, zertritt die Rationalität und unterwirft den Geist den Sinnen. ... Die Integration des Menschen nach oben zu und nicht die Auflösung in den gestaltlosen Rausch oder die bloße Sinnlichkeit ist Maßstab logogemäßer Musik...

3. Das in Christus menschengewordene Wort - der Logos - ist nicht nur sinnstiftende Kraft für den einzelnen und auch nicht bloß für die Geschichte, sondern ist der schöpferische Sinn, aus dem das All kommt und den das All - der Kosmos - spiegelt. Deshalb führt uns dieses Wort aus der Vereinzelung heraus in die Zeiten und Orte übergreifende Gemeinschaft der Heiligen hinein.... Christliche Liturgie ist immer auch kosmische Liturgie ... Die Präfation, der erste Teil des Hochgebetes, endet regelmäßig mit der Aussage, dass wir mit Cherubim und Seraphim, mit allen himmlischen Chören zusammen »heilig, heilig, heilig« singen. Die Liturgie bezieht sich damit auf die in Jes 6 berichtete Gottesvision. Der Prophet sieht im Allerheiligsten des Tempels den Thron Gottes, der von Seraphim geschützt wird, die einander das Sanctus zurufen: »Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heerscharen. Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt« (Jes 6,1-3). In diese uns schon immer vorausgehende Liturgie fügen wir uns bei der Feier der heiligen Messe mit ein. All unser Singen ist Mitsingen und Mitbeten mit der großen Liturgie, die die ganze Schöpfung umspannt.

Unter den Vätern hat besonders Augustinus diese ureigene Sicht christlicher Liturgie mit dem Weltbild der griechisch-römischen Antike zu verbinden gesucht. In seinem Frühwerk über die Musik ist er noch ganz von der pythagoreischen Musiktheorie abhängig. Für Pythagoras war der Kosmos mathematisch gebaut, ein großes Zahlengefüge. Die moderne Naturwissenschaft, wie sie bei Kepler, Galilei und Newton beginnt, hat auf diese Vision zurückgegriffen und durch die mathematische Deutung des Alls auch die technische Nutzung seiner Kräfte ermöglicht... Augustinus hatte diese Theorie zunächst aufgenommen und dann vertieft. Ihre Verpflanzung in die Weltsicht des Glaubens musste freilich im Lauf der Geschichte eine doppelte Personalisierung mit sich bringen. Schon die Pythagoreer hatten die Mathematik des Alls nicht rein abstrakt gefasst. Intelligente Aktionen setzen nach Ansicht der Alten eine sie verursachende Intelligenz voraus. Die intelligenten - mathematischen - Bewegungen der Gestirne werden daher nicht rein mechanisch erklärt, sondern sind nur verständlich unter der Voraussetzung, dass die Gestirne beseelt, »intelligent« sind. Für den Christen ergab sich hier der Übergang von den Gestirngottheiten zu den Engelchören von selbst, die Gott umgeben und das All erleuchten. Das Wahrnehmen der »kosmischen Musik« wird so zum Lauschen auf den Gesang der Engel, und die Beziehung zu Jes 6 ergibt sich von selbst.

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	Heilig, heilig, heilig Gott, Herr aller Mächte und Gewalten. Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe. Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe.
--	---

Gott ist immer zugleich der Verborgene und der Sich-Offenbarende, vgl. Ex. 3,1-14 (Gott im Dornbusch) und Lk. 24,13-35 (Emmaus-Geschichte: Im Augenblick des Erkenntwerdens entzieht sich Jesus den Jüngern ) Das »unauflöslche Widerspiel von Verweisung und Verbergung« ist auch ein Kriterium für ästhetische Qualität (Gadamer).

Das muntere Mut-Mach-Lied „Wenn einer sagt ...“, das in den „Weißen Heften“ steht, hat sicher seine Berechtigung, wenn man an jüngere Kinder denkt, ist aber mit Blick auf Heranwachsende und Erwachsene in seiner inhaltlichen und musikalischen Flachheit problematisch. Wird nicht – wie in der Schule - auch im Gottesdienst zu sehr eine Kindergarten-Didaktik zur All-Heil-Methode?

F C F d

1. Wenn ei-ner sagt: "Ich mag dich, du; ich  
 2. Wenn ei-ner sagt: "Ich brauch dich, du; ich  
 3. Wenn ei-ner sagt: "Komm, geh mit mir; zu-

B C F

1. find dich ehr - lich gut!, dann  
 2. schaff es in mei - nem Bauch, ich  
 3. sam - men nicht sind wir was!, dann

B C F F6

1. krieg ich ei - ne Gän - se - haut und  
 2. krib - belt es in mei - nem Bauch, ich  
 3. werd ich rot, weil ich mich freu. Dann

B C F

1. auch ein biß-chen Mut.  
 2. fühl mich nicht mehr klein.  
 3. macht das Le - ben Spaß.

T und M: Andreas Ebert  
 aus: Feiert Gott in eurer Mitte  
 R: Hänssler-Verlag, Neuhausen - Stuttgart

4. Gott sagt zu dir: "Ich hab dich lieb. Ich wär' so gern dein Freund!  
 Und das, was du allein nicht schaffst, das schaffen wir vereint."

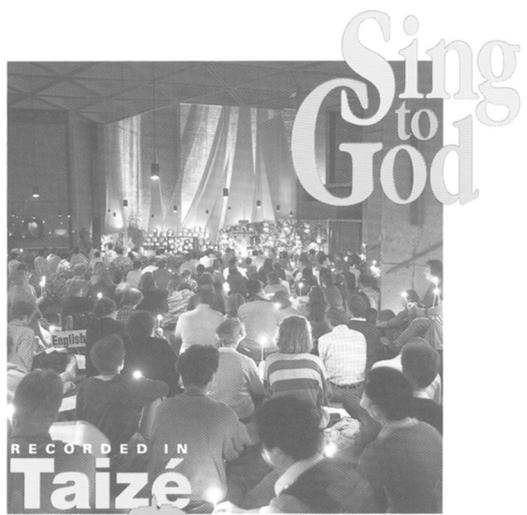
Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist darin Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, dass wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Vorhandenseins."

Aus: G. Kunert: Verspätete Monologe, München 1984, S. 65f.

**Günter Kunert:**

'Kitsch I. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch Widerspruch entsteht, er sich in ihr ausdrückt und damit als Echtheitsiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprongen, der aber ein Gartenzwerg ist.

Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchtverursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit ergeben sich daraus, dass in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine Aktivität von Gegensätzen, unwirkliche Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance widersprüchlicher Elemente und Kräfte, sondern Harmonie weit vor aller Einsicht in das Zusammenwirken von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, eine Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt. Borniertheit gegenüber aller Welt ist Voraussetzung für Kitsch; nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen.

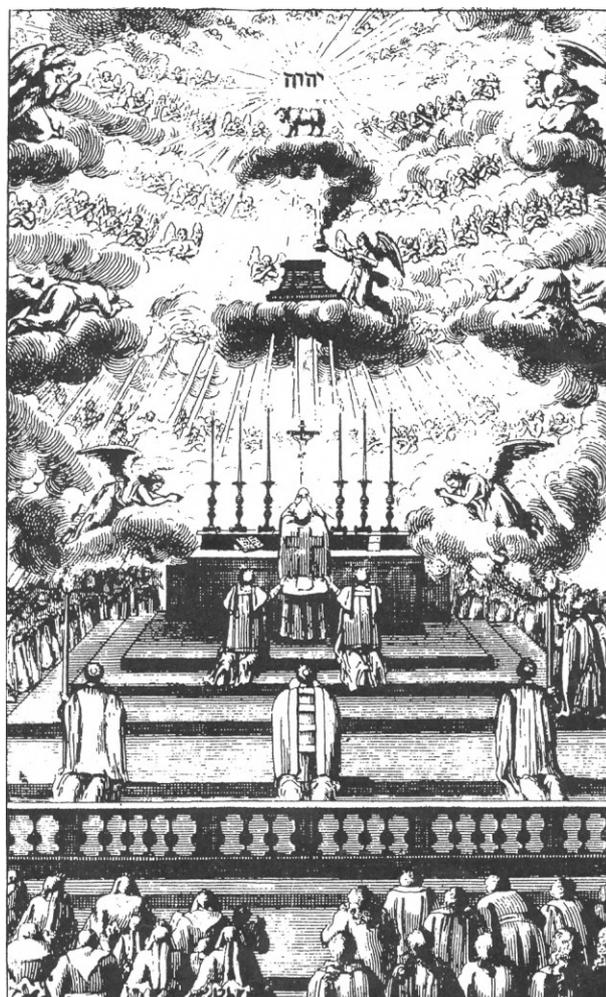


Eine Musik, die versucht konkretere ‚Bilder‘ von Gott zu vermitteln, muss differenzierter vorgehen, vor allem muss sie berücksichtigen, dass, wenn man sich entgegen dem Bildnisverbot doch um die Vermittlung einer Vorstellung von Gott bemüht, diese verschiedene (auch einander widersprechende) Facetten haben muss, um so den Gedanken an das unvereinbare und geheimnisvolle Wesen Gottes offenhalten zu können.

**Sanctus aus dem Requiem op. 48 von Fauré (1888)**

Vergleicht man das Taizé-Lied mit dem Sanctus Fauré wird der Unterschied deutlich:

Auch diese Musik stimmt durch ihre vielen Wiederholungen und eine (zunächst) einheitliche Gestaltung intensiv ein, doch alles ist irgendwie viel konkreter und differenzierter: Der Wiederholungsgestus wird gesteigert durch kanonartige Imitationen zwischen den



Stimmen. Ein ausdrucksvolles, das ganze Stück durchziehendes Geigenmotiv suggeriert einen auratisch erleuchteten Raum und verstärkt seinerseits die aufwärts gerichteten (und demütig sich neigenden) Sehnsuchtsgeesten der Sänger. Die wellenartige Harfengrundierung vermittelt den Eindruck des Schwebens. (Die Assoziation von Engelchören – die ja das Sanctus singen – liegt nahe – dazu passen auch die kanonartigen Imitationen) Der Ablauf ist nicht mehr nur kreisend, sondern auch von Entwicklung bestimmt, einer Entwicklung, die auf einen Höhepunkt, ein Ziel hin ausgerichtet ist, also ein Gegenüber voraussetzt. Und dieses Gegenüber (Gott) lässt sich nicht subjektiv vereinnahmen, denn in die innigen Zuwendungsfiguren hinein bricht plötzlich ein fast martialisch großes Hosanna ein, das die unermessliche Größe Gottes erfahrbar macht. Im innig verschwebenden Schluss wird die Distanz wieder zugunsten von Nähe verringert, doch bleibt zugleich der Eindruck des Geheimnisvollen erhalten. Die Musik erfüllt also die Bestimmung des Heiligen, wie Rudolf Otto sie als „mysterium tremendum et fascinatum“ 1913 umschrieben hat. Gott ist immer zugleich der Verborgene und der Sich-Offenbarende, vgl. Ex. 3,1-14 (Gott im Dornbusch) und Lk. 24,13-35 (Emmaus-Geschichte: Im Augenblick des Erkenntwerdens entzieht sich Jesus den Jüngern ). Fauré’s Musik zeugt aber vor allem von der „andachtvollen und leidenschaftlichen Glut der Liebe“, von der Augustinus an der oben zitierten Stelle spricht. Setzt nicht die Beziehung zu einem persönlichen Gott neben demütigem Still-werden und Horchen auf seinen Ruf eine solche innere Aktivität und Zuwendung voraus?

Ein noch breiteres ausdrucksplastisches Spektrum zeigt das Sanctus der 1993 uraufgeführten **Missa Moguntina von Volker David Kirchner**. Hier finden sich alle Zwischentöne zwischen furchterregender Größe und intim-vertrauter Geborgenheit.

## Marius Müller Westernhagen:

### Jesus

CD „Radio Maria“, 1997

Jesus, schenk mir dein Leben,  
ich geb dir meines dafür.  
Jesus, ich werd nie aufgeben  
bis an die Himmelstür.

Jesus, spende mir Blut,  
bevor die Sonne mich tötet.  
Jesus, spende mir Blut,  
bevor der Tag beginnt,  
bevor der Tag beginnt.

Bitte lass mich rein,  
in dein Himmelreich.  
Ich vergehe!  
Mit ein bisschen Glück,  
werden wir verrückt,  
mit ein bisschen Glück.

Jesus, wir sind die Helden!  
Es geht, du musst es nur wollen.  
Jesus, sei nicht so feige,  
wir werdens der Welt schon zeigen,  
wir werdens der Welt beweisen.

Bitte lass mich rein,  
in dein Himmelreich.  
Ich vergehe!  
Mit ein bisschen Glück,  
werden wir verrückt,  
mit ein bisschen Glück.

Jesus, wir sind die Helden!  
Es geht, du musst es nur wollen.  
Jesus, sei nicht so feige,  
wir werdens der Welt schon zeigen,  
wir werdens der Welt beweisen,  
wir werdens der Welt beweisen,  
wir werdens der Welt beweisen,  
yeah! yeah! yeah! yeah!

Wir werdens der Welt beweisen! yeah!

Westernhagen hat das neue Album „Radio Maria“ genannt. So heißt der italienische Religions-Sender, den er gegen seinen Willen immer wieder aus den Lautsprechern seines Studios in Umbrien hörte.

SWR3-Interview mit Christiane Rebmann:

SWR3: Mit deiner ersten Single hast du gleich den Protest der katholischen Kirche provoziert. Ist das die neue Promo-Masche?

Westernhagen: Ich sehe Gott als universelle Energie und nicht als Person, die einen bestraft. Das ist nur eine Erfindung der westlichen Religionen. Aber ich bin der Meinung, dass sich die Handlungen jedes Einzelnen auf das ganze Universum auswirken.

SWR3: Du bist doch selbst Katholik?

Westernhagen: Die katholische Kirche war meine erste Begegnung mit dem Show-Biz. Ich war als kleiner Junge Messdiener und total fasziniert von Religion. Die Christmette war das Highlight. Ich war ein fürchterlich heiliger Mensch und habe immer viel gebeichtet, weil ich mir immer einbildete, ich könne mit Gott ein Geschäft machen.

SWR3: Und warum bist du denn jetzt so sauer auf die Kirche?

Westernhagen: Wenn ich sehe, welche Reichtümer der Vatikan hortet und dann mitbekomme, dass die katholische Kirche für die Armen bettelt, dann kommt mir die Wut hoch. Sollen sie doch erst mal die goldenen Leuchter mit den Rubinen verkaufen. Damit können sie schon einen afrikanischen Staat sanieren.

Anfang: Gebetsgemurmel (Ave Maria), dann „Protest“-Rocksprache, Gestus der (pubertären?) Omnipotenz? Jesus nur eine Funktion des „Ich“?

Dennoch bleiben Reste einer traditionellen Empfindungssprache (vgl. die ironisierende zärtliche Wendung bei „Bitte lass mich rein in dein Himmelreich.“ Ab der 4. Strophe kommen immer stärker die rein musikalischen Elemente in den Vordergrund, zuerst in einer relativ langen Blues-Improvisation, dann – am Schluss – in den ekstatischen „Yeah!“-Rufen

### Heinzpeter Hempelmann:

Damit ist klar, warum die Religiosität unserer Zeit gar kein Widerspruch zur Rede vom Tod Gottes ist, sondern vielmehr ihr deutlichster Ausdruck. So ist es ja geradezu der Grundsatz, das Programm der aller Orten propagierten sogenannten "freien Spiritualität": Gott ist nicht über dir, sondern in dir. Gott ist nicht das, was dir kritisch gegenübersteht; du selbst bist Teil von Gott, ja selber Gott: Du bist Gott, göttlich. Und worin könnte sich das eher zeigen als darin, dass nicht mehr Gott der Schöpfer des Menschen ist, sondern der Mensch Schöpfer Gottes; jeder Mensch, jedes Individuum schafft sich, bildet sich den Gott, der ihm passt, zu ihm passt. Gott - das ist nichts anderes als ein Ausdruck der Individualität des Menschen, seines Geschmacks, religiöser Mode.

Gerade darin, wie unsere Zeit von "Gott" spricht, zeigt sich: Nicht mehr Gott ist das Absolute, sondern mit Nietzsche gesprochen: Der Mensch, der einzelne, das Individuum ist das Absolute, das sich sogar noch seinen Gott zurecht macht. Wir denken an die Vielzahl der Gottesbilder des New Age, des sogenannten neuen Zeitalters, und der Esoterik... Der absolute Megastar der Popkultur, die Pop-Ikone Madonna, singt auf ihrem letzten Album, der CD Bedtime-Stories: I'm breaking all the rules, I did not make. Ich breche alle Regeln, die ich nicht selbst gemacht habe. Bezeichnend ist schon, dass es keine Gesetze, Grundsätze mehr gibt, sondern nur noch "Regeln"; aber auch und gerade für diese Regeln bin ich mir selbst Gesetz, ist das Ich letzter Maßstab für das, was gelten soll.

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

### Vgl. auch den Text von Ratzinger auf S. 5

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

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

*Und wenn wir es künftig nicht schaffen?*

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

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

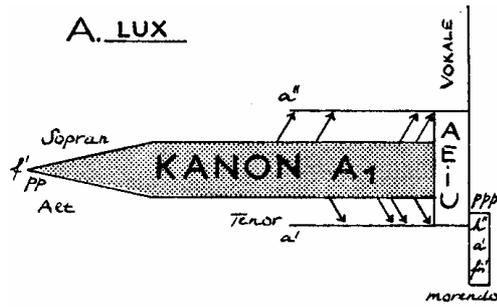
Enigma: The Voice of Enigma, CD "Enigma + MCMXC a.D." (1991)



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

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

Ligeti: „Lux aeterna“ (1968)

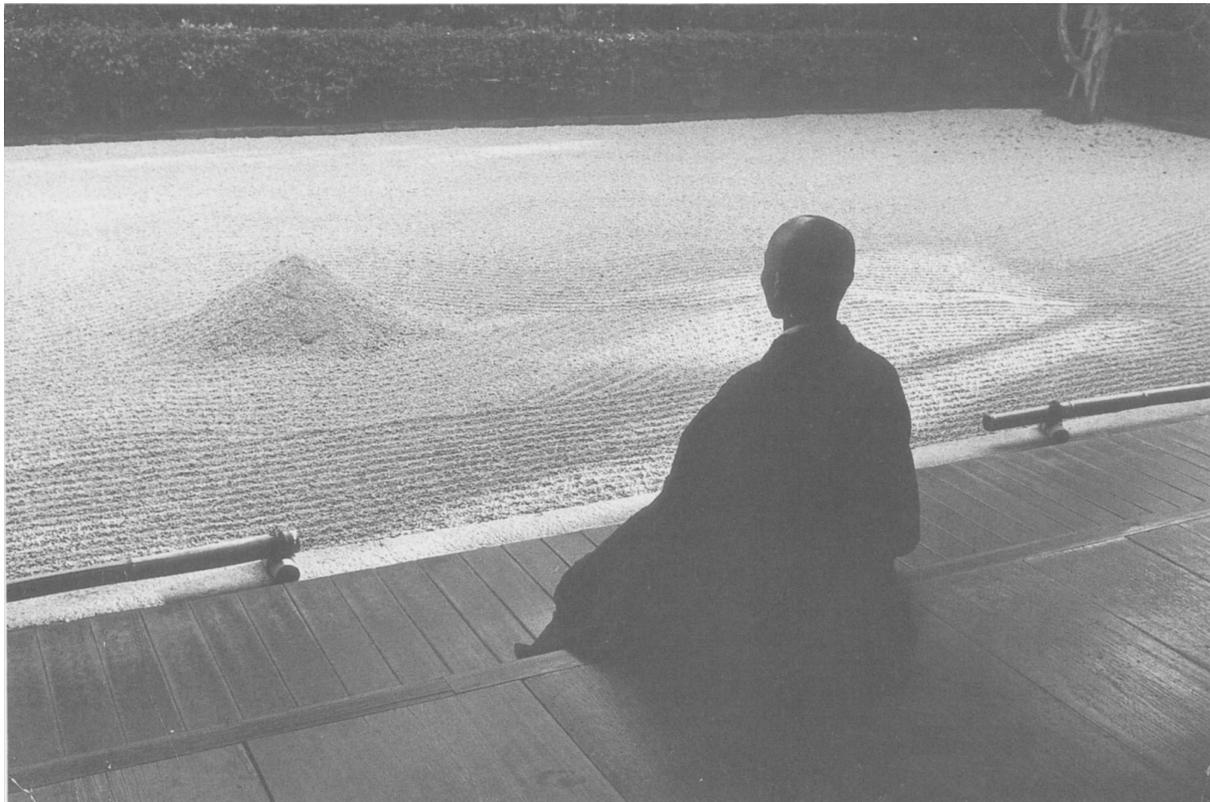


Text: «Lux aeterna luceat eis, Domine»

Vergleicht man mit dem Enigma-Stück das ‚Urbild‘ einer Klangflächenmusik, Ligetis Lux aeterna, kommt man zu ähnlichen Ergebnissen wie bei dem Vergleich zwischen Taizé-Musik und klassisch-romantischer Kirchenmusik (s. o.):

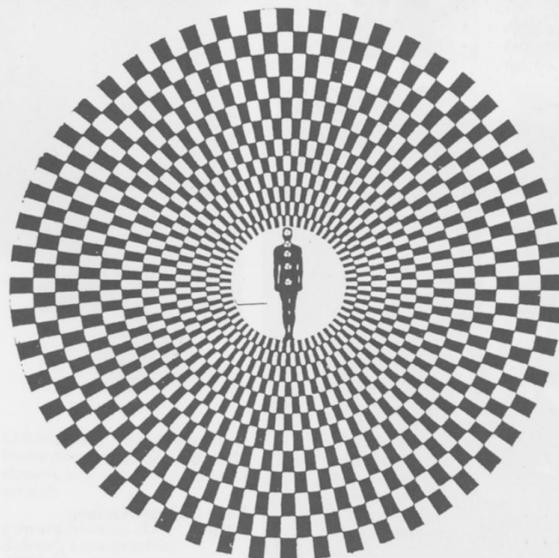
Der Text: «Lux aeterna luceat eis, Domine» (Herr gib ihnen die ewige Ruhe) wird in einem 16stimmigen, höchst komplizierten Kanon so organisiert, dass er nur noch andeutungsweise zu verstehen ist. Dagegen ‚spricht‘ die Musik sehr eindrucksvoll: Am Anfang entsteht durch die

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



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

Foto: ABC-Press-Service, Amsterdam



Östliche Einkehr in einer westlichen Form

<p>If God had a name, what would it be And would you call it to His face If you were faced with Him in all His glory What would you ask if you had just one question</p> <p>Yeah, yeah, God is great Yeah, yeah, God is good Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah What if God was one of us Just a slob like one of us Just a stranger on the bus Trying to make His way home</p>	<p>Wenn Gott einen Namen hätte, wie würde er heißen? Und würdest du ihn dann auch damit anreden, wenn Du ihm begegnetest in all seiner Macht? Und was würdest du ihn fragen, wenn du nur eine Frage stellen dürftest?</p> <p>Ja klar, Gott ist groß. Ja klar, Gott ist gut. Ja klar. Aber was, wenn er einer von uns wäre, genauso eine Drecksau wie einer von uns, genau so ein Fremder im Bus auf dem Weg nach Hause?</p>
<p>If God had a face, what would it look like And would you want to see If seeing meant that you would have to believe In things like Heaven and in Jesus and the Saints And all the Prophets and...</p> <p>Yeah, yeah, God is great Yeah, yeah, God is good Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah What if God was one of us Just a slob like one of us Just a stranger on the bus Trying to make His way home Tryin' to make His way home Back up to Heaven all alone Nobody callin' on the phone 'Cept for the Pope maybe in Rome</p>	<p>Wenn Gott ein Gesicht hätte, wie würde er aussehen ? Und würdest du ihn anschauen wollen, wenn das bedeutete, dass du glauben müsstest an Dinge wie den Himmel und Jesus und die Heiligen und die ganzen Propheten und...?</p> <p>Ja klar, Gott ist groß. Ja klar, Gott ist gut. Ja klar. Aber was, wenn er einer von uns wäre, genauso eine Drecksau wie einer von uns, genauso ein Fremder im Bus auf dem Weg nach Hause, auf dem Weg nach Hause, ganz allein auf dem Weg zurück hinauf in den Himmel, und keinen ruft er an, außer vielleicht den Papst in Rom?</p>
<p>Yeah, yeah, God is great Yeah, yeah, God is good Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah What if God was one of us Just a slob like one of us Just a stranger on the bus Trying to make His way home Just tryin' to make his way home Like a holy rolling stone Back up to Heaven all alone Just tryin' to make his way home Nobody callin' on the phone 'Cept for the Pope maybe in Rome</p>	<p>Ja klar, Gott ist groß. Ja klar, Gott ist gut. Ja klar. Aber was, wenn er einer von uns wäre, genauso eine Drecksau wie einer von uns, genauso ein Fremder im Bus auf dem Weg nach Hause, gerade auf dem Weg nach Hause wie ein heiliger Vagabund ganz allein auf dem Weg zurück hinauf in den Himmel, gerade auf dem Weg nach Hause, und keinen ruft er an, außer vielleicht den Papst in Rom?</p>

**Andreas Mertin** zum Videoclip: Joan Osborne One of us [3:58]

In einem abgehalfterten New Yorker Freizeitpark (vor dem New York Aquarium), der im wesentlichen nur noch von einfachen Bevölkerungsschichten besucht wird, spielt der Video-Clip "One of us" von Joan Osborne. Der Clip ist im wesentlichen eine visuelle Umsetzung des Liedtextes, darin aber höchst originär. Zwei Bildebenen lassen sich zunächst grob voneinander unterscheiden: eine, auf der die singende Joan Osborne im Porträt zu sehen ist, und eine zweite, die das bunte Treiben rund um den Park zeigt. Den inhaltlichen Schwerpunkt der zweiten Bildebene bildet eine Schaubude, in der Fotografien angefertigt werden, auf denen die Besucher des Freizeitparks in die Rolle Gottes schlüpfen können. Die Möglichkeit dazu bietet ein Ausschnitt aus Michelangelos Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle in Rom, genauer die Szene, die Gott bei der Erschaffung der Gestirne zeigt. Diese Szene ist in eine komplexe mechanische Installation übernommen worden. Gott ist dabei mit seinem ausgestreckten, die Gestirne erschaffendem Arm aus dem Gemälde herausgeschnitten und auf ein Metallgestell gezogen worden, im Hintergrund bewegt ein kompliziertes Räderwerk die Wolken. Das Gesicht Gottes auf dem Gemälde ist so freigelassen, dass die Besucher ihr Gesicht an die Stelle von Gottes Antlitz setzen können. In dieser Position werden sie vom Schausteller fotografiert. Auf diese Weise entstehen durch den sich verändernden Hintergrund und die immer neuen Gesichter eine Vielzahl von unterschiedlichen Gottesbildern.

"What if God was one of us, just a slob like one of us?" Wie Gott aussieht, wenn er unser Angesicht trägt, wenn also Gott unser Ebenbild ist, wird in unzähligen Variationen und Perspektiven vorgeführt: Gott als älterer gesetzter Mann, als junge Frau, als Punker, als Hispano-Amerikaner, als Araber, als Farbiger, als Punk, als Kind, als Jugendlicher, als Alter, als Penner, als Matrose. Die Reihe der Anstehenden, die sich als die Gestirne erschaffender Gott porträtieren lassen wollen, ist lang. Erst am Ende des Tages räumt der Schausteller seine Sachen zusammen.

Während am Anfang die Aufmerksamkeit ganz der Schausteller-Bude gilt, wendet sie sich zunehmend dem Geschehen rundherum zu. Am Strand und auf der Strandpromenade pulsiert das Leben. Hier gibt es zahlreiche weitere Details, die ins Auge fallen: ein jugendlicher Engel, ein beleibter Papst oder Kardinal mit Funktelefon, ein Mann, der aussieht wie Pablo Picasso. Darüber hinaus ein Riesenrad, die unvermeidliche amerikanische Flagge, Motorradfahrer im Stil der 60'er Jahre etc. Alles ist durchtränkt vom Charme vergangener Zeiten, eine Atmosphäre, die der Clip durch die Wahl seiner Farben und der Inszenierungen bewusst erzeugt.

Der Liedtext und die Art seines Vortrags durch Joan Osborne beinhalten eine gewisse Art der Ironie und eine nur schwer zu durchschauende Form von Ambivalenz. Nicht ganz deutlich wird, wie ernsthaft die Frage nach der Menschenebenbildlichkeit Gottes gestellt wird. Was auf der semantischen Ebene noch als "Christushymnus ganz anderer Art" (Michael Wermke) (Michael Wermke) verstanden werden kann, stellt sich in der Verbindung mit dem Video viel weniger eindeutig dar. Schon der Liedtext enthält Anspielungen, die nur als ironisch verstanden werden können. Etwa der Verweis auf E.T.: ist auch Gott - wie E.T. - einer, der versucht, "nach Hause zu kommen, ganz allein, hinauf in den Himmel?", freilich ohne - wie E.T. - jemanden anzurufen - mit Ausnahme vielleicht des Papstes in Rom.

Andererseits ist die zentrale Frage bedeutsam: es ist die nach unserem Gottesbild. Wie gewinnt Gott für uns Gestalt? Konventionell: in all seiner Pracht, mit all dem Brimborium drumherum, isoliert und monolithisch? Wie ist Gott: groß und gut? Oder alternativ: einer

von uns, ein armer Kerl, ein Fremder im Bus? Wie man sieht, stellt der Clip mehr Fragen, als dass er fertige Antworten bieten würde. Wie vermittelt sich die Dialektik von "Gott von oben" und "Gott von unten"? Wie gelingt es, aus dem Mensch gewordenen Gott wieder einen Gott im Himmel werden zu lassen (zumal wenn man auf miraculöse Auferstehungsdeutungen verzichtet)? Und wie vermittelt sich die Dialektik von Text und Bild: Gott in der Rolle des Menschen (im Liedtext) - der Mensch in der Rolle Gottes (im Clip)? Im Unterricht sollte zunächst der Liedtext erarbeitet werden. Die Fragen des Textes sollten aufgegriffen und von den SchülerInnen erörtert werden. Dann sollte der Clip angeschaut und beschrieben werden. Die Details sollten benannt und ihr Ursprung herausgefunden werden. Schließlich sollte man fragen, in welchem Verhältnis Liedtext und Clip zueinander stehen. Ergeben sich hier unterschiedliche Botschaften? Anschließend kann über verschiedene Gottesbilder diskutiert werden.

*Die religiöse Welt der Video-Clips. Aus: Die Brücke. Zeitschrift für Schule und Religionsunterricht im Land Bremen, Heft 1, 1997, S. 29-33*



**Michael N. Ebertz** (Prof. für Sozialpolitik in Freiburg und Soziologie in Konstanz):

Unter denjenigen, die in Westdeutschland an eine ‚göttliche Kraft‘ glauben (65%) oder sich in dieser Frage unentschieden zeigen (10,7%), hat eine Umfrage 1997 nicht mehr als 17% ausgemacht, die sich „Gott als ein persönliches Gegenüber“ vorstellen... 45% der westdeutschen Gottgläubigen glauben, „dass das Göttliche eine nichtpersönliche, universale Kraft ist...“ (Internet

12/2000)

Der Song One Of Us hat eine religiöse Thematik, und zwar die Frage nach dem Gottesverständnis, doch dürfte das bei einer normalen Rezeption überhört werden. Die Verstörungen des Textes – welcher Jugendliche kann sie in ihrer Tragweite noch verstehen? – werden nicht wahrgenommen, weil die Musik - völlig unberührt von ihnen – in ihrem einschmeichelnden Einheitsablauf mit den endlos wiederholten eingängig-einlullenden elegischen Gesten einen Klangraum suggeriert, in dem man sich zu Hause fühlt und abgeschirmt ist gegen die Welt mit ihren drängenden Fragen und Problemen. Auch der einleitende folkmäßige Spiritual-Teil (... the Lord came in his heaven airplane“) wird nicht als Verweis auf das Thema Religion wahrgenommen, sondern einfach überhört oder im Sinne eines Cross-over-Gags als interessantes Oldie-Fundstück goutiert bzw. hingenommen. (1996 war „one Of Us“ als Rumba unter den Top 50 der Tanzschulen. Heute wird es auf „Kuschelrock 11“ vertrieben.)

**Peter Sloterdijk:** (Weltfremdheit, Frankfurt a/M 1993, S. 296f.)

Die Differenz zwischen einem primär sehenden oder hörenden Weltverhältnis hat in bezug auf die aparte Frage, wo wir sind, wenn wir hören, unmittelbare Bedeutung. Um etwas zu sehen, muß der Sehende dem Sichtbaren in einem offenen Abstand gegenüberstehen. Dieses räumliche Auseinander- und Gegenübersein suggeriert die Annahme einer Kluft zwischen Subjekten und Objekten, die zuletzt nicht nur räumlich, sondern auch ontologisch ins Gewicht fällt... Kein Hörer kann glauben, am Rand des Hörbaren zu stehen. Das Ohr kennt kein Gegenüber, es entwickelt keine frontale »Sicht« auf fernstehende Objekte, denn es hat »Welt« oder »Gegenstände« nur in dem Maß, wie es inmitten des akustischen Geschehens ist - man könnte auch sagen: sofern es im auditiven Raum schwebt oder taucht. Eine Philosophie des Hörens wäre daher von Anfang an nur als Theorie des In-Seins möglich - als Auslegung jener »Innigkeit«, die in der menschlichen Wachheit weltempfindlich wird. Daß die Liaison zwischen Ohr und Innigkeit wiederum keine exklusive sein kann, daran erinnert die Tatsache, daß Menschen sich zum Hörbaren zumeist in derselben Einstellung verhalten, wie sie im sehenden Umgang mit entfernten Dingen vorherrscht - nämlich objektivierend und zerstreut, nicht-innig, unberührt, im Modus der Selbstbewahrung und der Distanzierung. Man kann also nicht vom Hören allein schon auf das Eintreten der wachen Innigkeit schließen ...

Bei der Internetsuche nach „One Of Us“ stößt man auf folgende Erinnerungsseite:

Je schöner und voller die Erinnerung, desto schwerer ist die Trennung, aber die Dankbarkeit verwandelt die Qual der Erinnerung in eine stille Freude. *Dietrich Bonhoeffer*

Fünf Jahre habe ich gegen diese schwere Krankheit gekämpft. Fünf Jahre, in denen ich alle Hoffnung der Welt sammelte. Nie habe ich das Licht am Ende des Tunnels aus den Augen gelassen. Erinnert Euch daran, wie glücklich ich war und wie oft ich gelacht habe. Laßt mich los, vergesse mich nicht, und ich werde in Euren Herzen weiterleben.

20. März 1967 - 08. Juni 1999

In Liebe und Dankbarkeit nehmen Abschied:

**Deine Eltern ... und ... Dein Bruder ... und Deine ... alle Angehörigen und Freunde**

Die Beerdigung findet am Montag, dem 14. Juni 1999, 13.00 Uhr statt. Auf Wunsch des Verstorbenen bitten wir, an Stelle zugedachter Blumen und Kränze, die Krebsforschung mit einer Spende zu unterstützen.

Deutsche Hirntumorhilfe e.V.: Konto-Nr. ..., Sparkasse ..., BLZ ..., Kennwort: ...

Klänge zur Trauerfeier: **Conquest Of Paradise (Vangelis) My Heart Will Go On (Celine Dion) The Last Unicorn (Juliette) One Of Us (Joan Osborne) Time To Say Goodbye (Sarah Brightman)**

Sie verrät etwas von der transzendierenden Bedeutung der Musik für Jugendliche. Jedenfalls ist hier die Musik das einzige transzendente Symbol.

10 What if God was one of us  
fis D A E fis D A E fis D A E fis D A E

19 If God had a name, what would it be  
fis D A E fis D A E fis D A E fis D A E

27 Yeah, yeah, God is great  
D D E E D D E E D D E E

## Zwischen Atavismus und Futurismus

Versuch einer Phänomenologie des Techno / Von Felix Wiesler

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

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

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

Keine andere Jugendmusik hat so einen großen Bruch mit der Tradition vollzogen, wie Techno. Bisher ließ sich eine Linie vom Blues, Rythm & Blues, Rock'n'Roll, Soul, Beat, Rock, Hardrock, Heavy Metal, Punk bis zum Hardcore ziehen. Aber Techno?

Techno hat mit all dem gar nichts mehr gemein: nicht die Instrumente, nicht die rhythmische Struktur, nicht die Harmonien, nicht die Melodie. Techno hat bei null angefangen.

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

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

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

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

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

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

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

Doch bei all dem darf man eines nicht vergessen: Techno ist Kunst, zumindest teilweise. Womöglich abstumpfende und gehirntötende, vielleicht auch phantasieanregende und noch nie dagewesene Kunst, aber in jedem Falle Kunst. Bei so manchem polyrhythmischen Techno-Klänge fühlt man das Gehirn doch aufs wunderbarste massiert. © 1998 Elfenbein Verlag

## Faithless: God is a DJ (1998)

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



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

### Religiöse Bezüge:

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

### Biblische Bezüge:

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

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

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

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

## Stimmen aus dem Internet:

### **Ludwig Nelles:**

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

### **Matthias Schröder:**

Der erste Teil des Clips zu „God is a DJ“ zeigt den charismatischen Maxi Jazz, der seinen Text allerdings in Gebärdensprache ausdrückt. „Damit wollen wir die Aufmerksamkeit stärker auf den Text lenken“, erzählt Nischen Shoshu Buddhist, dem es ein großes Anliegen ist, seine Botschaft zu verbreiten: „Die Dinge, die ich durch diese Art des Buddhismus gelernt habe, sind sehr praktische Dinge des Lebens. Zum Beispiel die Tatsache, daß meine Umwelt die Reflektion dessen ist, was ich innerlich bin. Vor fünf, sechs Jahren war ich völlig frustriert und verbittert, und war von genau ebensolchen Leuten umgeben. Als ich anfang entspannter zu werden und meine guten Seiten zu sehen, begann ich auch die guten Seiten anderer wahrzunehmen. Meine ganze Welt änderte sich. Und wissend, daß ich so die Kontrolle über mein Leben habe, will ich das auch weitergeben an all die Kids da draußen, für die das Leben jenes große Ding ist, das dich niederdrückt. Ich kann die gesamte schöpferische Kraft des Lebens selbst in meinem eigenen Leben manifestieren, und das ist großartig. Das will ich vermitteln. Nicht jeder kriegt es mit, klar, aber manche schon, und das ist es wert.“ Überzeugungen des „Great Oral Disseminator“, die er mir noch eine gute Stunde begeistert erläutert. Und deren Essenz sich in „God is a DJ“ findet: Nicht der Plattenaufleger wird dort überhört, sondern das, was dich und deine verletzte Seele heilt & vereint, wird dir Kirche und Gott. Die Idee des Göttlichen im Menschen wurde schon in „Reverence“ thematisiert, und Maxi Jazz bedauert, daß ihm jener Text nicht mehr Kontroversen eingebracht hat, schließlich führt der selbsternannte „Great Oral Disseminator“ die Initialen G-O-D.

### **Matthias Pommranz:**

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

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

Natürlich hat Gott es nicht nötig, daß ich ihn verteidige. Aber das wollte ich doch mal loswerden.

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

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

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

# Bachs Kantate 12

### 7. Choral

### 5. Aria

Die Kantate 12 (1714) ist für den Sonntag Jubilate bestimmt und nimmt die Kerngedanken des Evangeliums (Joh. 16, 16-23), der Abschiedsrede Jesu an seine Jünger, auf: „Ihr werdet traurig sein, doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden.“ Damit eng verbunden ist der Gedanke der Nachfolge Christi.

Als Quintessenz der predigtmäßigen Aufbereitung des Themas steht am Schluss des Stückes der Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan“. Den Anfang der Chormelodie verwendet Bach auch als Thema der Arie (Nr. 5) mit dem Text „Ich folge Christo nach“. Damit wird (musikalisch) gesagt: Ich folge Christo nach, denn: Was Gott tut, das ist wohlgetan.

Schlußchoral: Was Gott tut, das ist wohlgetan

Chor, Nr. 2: T. 49ff.

Chor, Nr. 2: T. 85ff., Text: "Zeichen Jesu"

Arie, Nr. 5

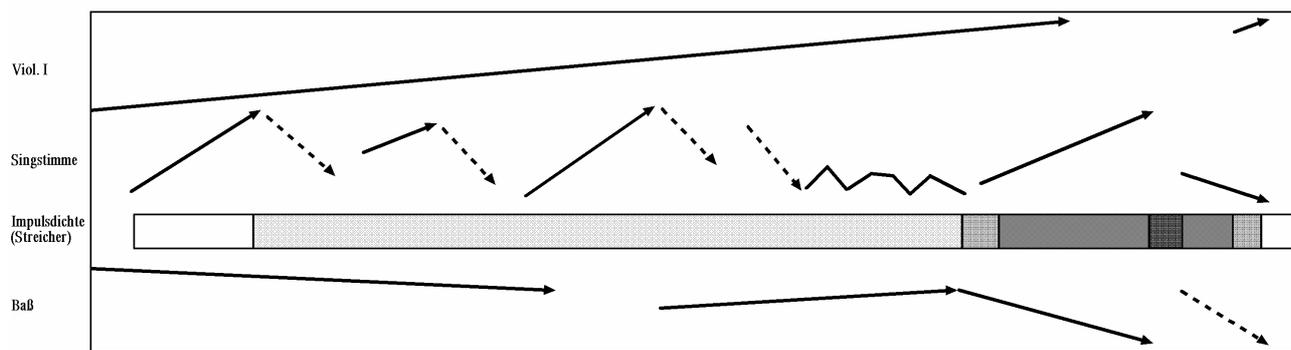
Nr. 3: Wir müssen durch viel

Trüb - sal, durch viel Trüb - sal

Der Text des Rezitatifs (Nr. 3) - »Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen«, (Apg. 14,22) - artikuliert den crux-gloria (Kreuz-Herrlichkeit)-Gedanken, den Kern der Paulinischen Theologie.

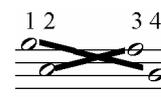
Diesem Gedanken gibt Bach im Rezitativ folgende musikalische Gestalt:

J. S. Bach: Rezitativ (Nr. 3) aus der Kantate 12



Die obere Kontur - der in langen Notenwerten kontinuierlich fortschreitende Aufwärtsgang der 1. Violine - symbolisiert den Heilsweg »nach oben«, die untere - die Basslinie - im Gegensatz dazu das Scheitern, den Tod. In der Gesangslinie wird plastisch das dauernde Sich-Aufmachen und Zurückfallen/Versagen dargestellt. Da die Auf- und Abwärtslinien des „Wir müssen durch viel Trübsal“ eine ‚verzerrte‘ Version der Chormelodie bzw. des „Ich folge Christo nach“-Motivs darstellen, ist die Aussage klar: Die Nachfolge Christi ist beschwerlich – darauf deutet auch die viermalige Wiederholung hin – und scheitert letztlich. Auch wenn bei „in das Reich Gottes eingehen“ die Singstimme endlich den klaren Tonleiter-Aufstieg der Violine (zeitlich gerafft) nachbilden kann, ist das kein endgültiger Durchbruch, denn wieder wird die Bewegungsrichtung anschließend umgebogen und in die Tiefe zurückgeführt. Der Eingang ins Reich Gottes erfolgt eben nicht durch menschliche Verdienste, sondern - im Scheitern, im Tod - aufgrund eines Gnadenakts Gottes. (Dazu passt die gegenläufige, aufwärtsgerichtete kleine Schlusswendung der Violine, die sozusagen dem Fallenden die Hand reicht und ihn aufrichtet.) Die kontinuierliche Ambitusausweitung (Fächerform) bis zum Schluss macht das Eingehen in etwas Größeres anschaulich. Die erstaunlichste Raumfigur bildet allerdings die erste Violine, die gleichsam als Lichtspur eine Verheißung »an den Himmel« zeichnet, und zwar innerhalb eines Mollstückes in Dur! Sie gibt dem kurvigen Verlauf der den Weg des Menschen abbildenden Gesangsstimme Trost und Orientierung: Der da vorausgegangen ist, ist Christus. Das zeigt die zahlensymbolische Verschlüsselung der Stelle: die Zahl der Töne ist 10, das römische Zahlzeichen X entspricht dem griechischen Buchstaben X (Chi) und das ist der Anfangsbuchstabe von »Christus«. (Bach schreibt übrigens im Autograph dauernd »Xsten« statt »Christen« entsprechend der Textaussage »die das Zeichen Christi tragen«.)

Die zentrale Figur in allen Stücken der Kantate ist das Kreuzsymbol, das entsteht, wenn man "chiastisch" (überkreuz) den 1. und 4. sowie den 2. und 3. Ton verbindet.



Das Kreuzsymbol macht eine theologische Aussage: die Nachfolge Christi besteht darin, dass man sein Kreuz auf sich nimmt.

Überhaupt ist das Kreuzsymbol die zentrale Figur. Erkennbar wird das, wenn man "chiastisch" (überkreuz) den 1. und 4. sowie den 2. und 3. Ton verbindet.

Das Kreuzsymbol macht eine theologische Aussage: die Nachfolge Christi besteht darin, dass man sein Kreuz auf sich nimmt.

In Bachs Kantate wird die Musik zu einer „Predigt“, zu einem musikalischen ‚Denkbild‘. Der Hörer wird mehrdimensional angesprochen:

- emotional-affektiv, z. B. durch den zähflüssigen Ablauf, die dissonante Harmonik und die ‚schräge‘ Melodieform, die gegen Schluss plötzlich verschwinden, um den Eingang ins Reich Gottes erlebnismäßig nahezubringen,
- assoziativ, z. B. durch die musikalischen Raum-Figuren, die die Koordinaten des christlichen Heilsweges geradezu ‚sichtbar‘ machen
- durch die symbolischen Figuren, die dem Notentext eingeschrieben sind, allerdings erst dem analysierenden ‚Leser‘ sich voll erschließen.

Der Heilsweg des Menschen erscheint hier als sehr komplex: menschliches Bemühen und göttliche Gnade stehen in einem differenzierten Verhältnis zueinander. Vor diesem Hintergrund gewinnen Heilversprechen und Erlösungsrituale in der Rockmusik in ihrer Andersartigkeit und Ähnlichkeit Konturen.

## Chopin: Prélude op. 28, Nr. 4 (1838/39)

### Ludwig Tieck (1799):

"...die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion... Ich habe mich oft nach dieser Erlösung geseht und darum ziehe ich gern in das stille Land des Glaubens, in das eigentliche Gebiet der Kunst... Oh, so schließ ich mein Auge vor all dem Krieg der Welt, - und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück." Symphonien, 1799, zit. nach: C. Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 92f.

**Augustinus:** „Unruhig ist unser Herz, bis es ruht in dir.“  
**Eichendorff:** „Wir sehnen uns nach Hause und wissen nicht, wohin?“ (Der Pilger)

Die Heilsgewissheit Bachs war Chopin zwar nicht mehr möglich, dennoch verdeutlicht der choralartige „Kirchenschluss“, dass auch für ihn das Heil nicht in diesem Leben, sondern nur im „Jenseits“ möglich ist. Das haltlose melancholische Kreisen der Melodie und der Harmonik findet – trotz eines spektakulären Ausbruchsversuchs – nirgends einen Halt. Der Ablauf bricht auf einem weit abgelegenen Akkord (die Notation „b“ statt „ais“ verdeutlicht das) ab. Nach einer langen Pause erscheint – wie aus einer anderen Welt – der ‚tiefe‘, beruhigende, feste Schluss.

### Michael Jackson: Earth Song (1995)

Das Earth Song-Video konfrontiert Bilder vom Paradies - unberührter Natur, freilebenden Tieren u. ä. – mit Bildern vom Sündenfall – Naturzerstörung, Hunger, Krieg u. ä.. Der Text ist eine quasi alttestamentlich-prophetische Anklage bzw. Anfrage an den Menschen und an Gott. Die Heilung der Welt, ihre ‚Neuschöpfung‘, gelingt durch die Umkehr der Menschen, ihren Kniefall vor Gott. Darauf

folgt die Theophanie mit Erdbeben, Sturm und Gewitter (vgl. Ex 19,16ff.), die alle Verwüstungen und Verbrechen (im Film buchstäblich durch Rückwärts-Abspielen) rückgängig macht. Im Zentrum steht dabei Michael Jackson selbst, der während des Sturms wie ein ans Kreuz geschlagener Christus, zwischen zwei Bäumen festgekrallt, als prophetischer Mittler die göttlichen Kräfte geradezu herbeizwingt.

Der Gegensatz zu Bachs Weltsicht ist eklatant. Der Mensch vermag sozusagen magisch auf Gott einzuwirken. Das wird besonders in der Musik deutlich, die in dieser Schlussphase zu einem ekstatischen Gospel mit aufpeitschendem Call-and-response-Wechseln wird. Das rhythmische Stampfen M Jacksons verweist auch auf den für afro-amerikanische Gospelmusik typischen Bewegungsrausch. Das Handeln des Menschen wird hier stärker betont als bei Bach, oder andersherum: Gottes Kraft lässt sich durch magische Beschwörung dienstbar machen.

### Michael Jackson - doketischer Messias [= der nach der Lehre der Gnosis nur „scheinbar“ menschengewordene Messias]

Kaum ein anderer Popmusiker stilisiert sich - in den Epiphanien seiner Live-Konzerte - so sehr als eine Art Gott wie Michael Jackson (M.J.).<sup>2</sup> „Zum geschlechts- und rasselosen ‚Weltmythos‘ avanciert, läßt sich diese Ikone der Populärkultur durch die Identifikation mit der Jesus-Gestalt religiös auf. Die messianische Selbststilisierung ist auf Vergötterung angelegt.“ Höchst kreativ reinszeniert er - wie andere Popmusiker - mit mythologischem Material das Heilige und seine Popkonzerte nehmen Formen gottesdienstlicher Handlungen an.

Dabei wird der gottesdienstliche Ritus mit gnostisch-doketischen Inhalten angereichert. Im Dualismus von Licht und Finsternis erscheint der Erlöser-Messias als unwirklicher, weltfremder Mensch, der privat auf seinem für Kinder eingerichteten, geheimnisvollen Anwesen *Neverland* lebt, einem Wunderland des Peter Pan, androgyn und irreal im *Moonwalk* daherschreitet, ein synthetisches Medienprodukt, das die Luft dieses Planeten nur gefiltert atmen kann, mit kosmetischen Operationen Hautfarbe und Gesichtsausdruck maskenhaft geändert hat, sich nicht berühren läßt und sein Angesicht verhüllt: eine Gestalt nicht aus dieser Welt, sondern aus der jenseitigen Lichtwelt. „Am Ende des Konzerts verschwindet er, wie es sich für einen Gott des 20. Jahrhunderts gehört: düsengetrieben, himmelwärts.“

Keineswegs ganz Fleisch werden wollender Sohn Gottes (Job 1,14) will er als Übermensch aus der auserwählten Schar der Zeugen Jehovas (M.J.s Mutter gehört den Zeugen Jehovas an) als Offenbarer wichtige Botschaften verkünden:

- das Böse (CDs *Thriller*, 1982, und *Bad*, 1987) durch Vergöttlichung der Lebensführung überwinden (typisch für Sektierer: Dualismus, ethischer Rigorismus, prinzipielle Erreichbarkeit),
- notleidenden Kindern helfen? (Projekt *US Aid for Africa*, Song *We Are the World*, 1985; *Heal the World*-Stiftung, 1993),
- die Welt heilen (*Heal the World*, CD *Dangerous*, 1992)
- und die Erde retten (*Earth Song*, CD *HISTORY*, 1995).

Der Mythos zehrt davon, daß der Megastar M.J. gerade nicht von dieser Welt ist. Die Aura unvergänglicher Kindlichkeit betont die Unschuld, die er für seine Erlöserrolle benötigt. Der doketische Messias ist da, der Welt zugewandt, aber letztlich „nicht wirklich berührt von den Nöten und Sorgen menschlichen Lebens ... Das M. J.-Konzert ist eine Auszeit, eine kleine Flucht aus der von Schmerzen und Enttäuschungen geprägten Alltagswelt vor das künstliche Angesicht Gottes“ - wie jeder Gottesdienst?! **Gerd Buschmann** (medien praktisch 4/99)

**Michael Jackson:  
Earth Song (1995)**

What about sunrise  
What about rain  
What about all the things  
That you said we were to gain ...  
What about killing fields  
Is there a time, what about all the things  
That you said was yours and mine ...  
Did you ever stop to notice  
All the blood we've shed before  
Did you ever stop to notice  
The crying Earth the weeping shores?

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

What have we done to the world  
Look what we've done  
What about all the peace  
That you pledge your only son ...  
What about flowering fields  
Is there a time, what about all the dreams  
That you said was yours and mine ...  
Did you ever stop to notice  
All the children dead from war  
Did you ever stop to notice  
The crying Earth the weeping shores?

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

I used to dream  
I used to glance beyond the Stars  
Now I don't know where we are  
Although I thought we've drifted far

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah (2x)

Hey, what about yesterday (What about us)  
What about the seas (What about us)  
The heavens are falling down (What about us)  
I can't even breathe (What about us)  
What about the bleeding Earth (What about us)  
Can't we feel its wounds (What about us)  
What about nature's worth (Ooo, Ooo)  
It's our planet's womb (What about us)  
What about animals (What about us)  
We've turned kingdoms to dust (What about us)  
What about elephants (What about us)  
Have we lost their trust (What about us)  
What about crying whales (What about us)  
We're ravaging the seas (What about us)  
What about forest trails (Ooo, Ooo)  
Burnt despite our pleas (What about us)  
What about the holy land (What about us)  
Torn apart by creed (What about us)  
What about the common man (What about us)  
Can't we set him free (What about us)  
What about children dying (What about us)  
Can't you hear them cry (What about us)  
Where did we go wrong (Ooo, Ooo)  
Someone tell me why (What about us)  
What about babies (What about us)  
What about the days (What about us)  
What about all their joy (What about us)  
What about the man (What about us)  
What about the crying man (What about us)  
What about Abraham (What about us)  
What about death again (Ooo, Ooo)  
Do we give a damn?  
Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

Was ist mit dem Sonnenaufgang,  
was mit dem Regen,  
was mit all den Dingen,  
die wir nach deinem Wort erreichen sollten? ...  
Was mit den Schlachtfeldern?  
Haben wir noch Zeit? Was mit all den Dingen,  
die nach deinem Wort deine und meine waren?...  
Hast du je aufgehört zu bemerken  
all das Blut, das wir vergossen haben,  
hast du je aufgehört zu bemerken  
die stöhnende Erde, die weinenden Küsten?

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

Was haben wir der Welt angetan?  
Schau, was wir taten?  
Was ist mit all dem Frieden,  
daß du deinen einzigen Sohn dafür verpfändest?  
Was mit den blühenden Feldern?  
Haben wir noch Zeit? Was mit all den Träumen,  
die nach deinem Wort deine und meine waren?...  
Hast du je aufgehört zu bemerken  
All die Kindern, die im Krieg starben?  
Hast du je aufgehört zu bemerken  
die stöhnende Erde, die weinenden Küsten?

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

Ich pflegte zu träumen,  
ich pflegte nach den Sternen zu schauen.  
Nun weiß ich nicht, wo wir sind,  
obwohl ich dachte, wir hätten uns weit treiben lassen.

Aaaaaaaah, Aaaaaaaah (2x)

Was mit gestern? (Was mit uns?)  
Was mit den Meeren? (Was mit uns?)  
Die Himmel stürzen ein. (Was mit uns?)  
Ich kann nicht mehr atmen. (Was mit uns?)  
Was mit der blutenden Erde? (Was mit uns?)  
Können wir ihre Wunden fühlen? (Was mit uns?)  
Was mit der Würde der Natur? (Oh, oh)  
Das ist der Schoß unseres Planeten. (Was mit uns?)  
Was mit den Tieren? (Was mit uns?)  
Wir haben Königreiche in Staub verwandelt. (Was mit uns?)  
Was mit den Elefanten? (Was mit uns?)  
Wir haben ihr Vertrauen verloren. (Was mit uns?)  
Was mit den schreienden Walen? (Was mit uns?)  
Wir verwüsten die Meere. (Was mit uns?)  
Was mit den Waldpfaden? (Oh, oh.)  
Sie sind verbrannt trotz unserer Appelle. (Was mit uns?)  
Was mit dem Heiligen Land? (Was mit uns?)  
Zerrissen in Glaubensrichtungen. (Was mit uns?)  
Was mit dem Normalbürger? (Was mit uns?)  
Können wir ihn nicht freisetzen? (Was mit uns?)  
Was mit den sterbenden Kindern? (Was mit uns?)  
Können wir sie nicht schreien hören? (Was mit uns?)  
In welche falsche Richtung sind wir gegangen. (Oh, oh.)  
Jemand erzähle mir warum. (Was mit uns?)  
Was mit den Babies? (Was mit uns?)  
Was mit den Tagen? (Was mit uns?)  
Was mit all ihrer Freude? (Was mit uns?)  
Was mit den Menschen? (Was mit uns?)  
Was mit den schreienden Menschen? (Was mit uns?)  
Was mit Abraham? (Was mit uns?)  
Was wieder mit dem Tod? (Oh, oh.)  
Ist uns das scheißegal?  
Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

**cross-over-Gottesdienst (Mai 2000)**

Am Vormittag feierten die Jugendlichen im neuen Zelt des Circus Krone auf der Theresienwiese mit den Jugendpfarrern Martin Cambensy und Georg Martin einen großen Gottesdienst zum Thema "Schöpfung". In diesem sogenannten "cross-over-Gottesdienst" konnten die jungen Menschen die biblische Schöpfung in ihrer Sprache, mit Musik, Licht und Tanz erleben. Michael Jacksons "Earth Song" stand in der Feier zum Beispiel als Bitte um den Segen.

# EARTH SONG

Words and Music by  
Michael Jackson  
© 1985 Mjac Music

Slowly  $\text{♩} = 80$

D.S.  $\text{♩}$  at Coda

*mf*

3

1. What a - bout sun - rise,  
2. What have we done to the world.

6

what a - bout rain, what a - bout all the things... that you  
look what we've done? What a - bout all the peace... that you

8

said we were... to gain? What a - bout kill - ing fields, is there a time,  
pledge your on - ly son? What a - bout flow - ering fields, is there a time?

11

what a - bout all the things... that you said was yours... and mine?... Did you  
What a - bout all the dreams... that you said was yours... and mine?... Did you

13

ev - er stop... to no - tice all the blood we've shed... be - fore?... Did you  
ev - er stop... to no - tice all the chil - dren dead... from war?... Did you

15

ev - er stop... to no - tice the cry - ing Earth, the weep - ing shores? Ah...  
ev - er stop... to no - tice the cry - ing Earth, the weep - ing shores?

17

ah... Ooh...

20

ooh... Ah... ah... Ooh...

23

To Coda  $\text{♩}$  1. 12.

26

Bridge:

I used to dream... I used to glance be - yond... the stars...

28

Now I don't know... where we are... at - though I know we've drift - ed far... Ah...

30

$\text{♩}$  Coda

Ah... ah... Ooh...

33

ooh... Ah...

36

ah... Ooh... 1. Hey...

39

what a - bout yes - ter - day? (What a - bout us?) What a - bout the seas?... (What a - bout us?)  
2.4. See additional lyrics

41

us?) The heav - ens are fall - ing down. (What a - bout us?) I can't e - ven breathe... (What a - bout us?)

43

us?) What a - bout the bleed - ing Earth? (What a - bout us?) Can't we feel its wounds?... (What a - bout us?)

45

1. 4.

us?) What a - bout na - ture's worth? (Ooh, ooh.) It's our plan - et's womb. (What a - bout us?)

47

15.

ooh.) Do we give a damn? Ah... ah... Ooh...

50

ooh... Ah...

53

ah... Ooh...

## Gerd Buschmann (medien praktisch 4/99): Michael Jackson. Der Erlöser als synthetisches Medienprodukt

Palestrina: Et incarnatus aus der Missa brevis:

**Text und Musik.** Der Text als eine einzige Anfrage, ja Anklage („what about ...“) an die Menschheit, aber auch an Gott (vgl. Hiob/Klagepsalmen), und die sich steigernde Musik sind sinnvoll aufeinander bezogen. Im zweiten Teil des Songs wandelt sich die Frage bzw. Anklage an Gott zu einer Selbstanklage des Menschen (vgl. „we“, „us“). Wie schon in *Heal the World* steht das Elend der Menschen im Mittelpunkt.

Musikalisch findet sich eine kontinuierliche Spannungssteigerung durch ein sich verbreiterndes Arrangement. Die „Strophen“ werden über eine „Brücke“ („I used to dream, I used to glance beyond the Stars, now I don't know where we are, although I know we've drifted far“) zum Refrain geführt: „Aaaaaaah, Aaaaaaah“. Die zentrale Wende im Song und Clip entsteht auch durch die Aufgabe des Strophen-Refrain-Schemas im zweiten Teil zugunsten eines „call and response“-Schemas, wobei der Gospel-Chor M.J.s Frage „what about ...“ ostinat wiederholt: „what about us.“

**Der Inhalt des Videoclips.** Der Videoclip besteht analog zum Text und zur Musik aus zwei Hauptteilen, die durch einen kürzeren Mittelteil ebenso voneinander abgesetzt wie verknüpft sind. Leitmotivisch hält der vor verwüstetem Land singende M.J. die ungeheuer dichte Bildfolge zusammen, die insgesamt deutlich an ein Gebet bzw. einen Klagepsalm erinnert (vgl. schon *Will You Be There?*):

Teil 1: *Klage* und Zustandsbeschreibung: Zerstörung bzw. Tötung von Mensch und Umwelt.

Teil 2: *Bitte* (Anbetung und Hilferuf) und Erhörung (Sturm Gottes).

Teil 3: *Hilfe* durch Umkehr und Neuschöpfung.

In einer phantastischen Wende geschieht die Hilfe Gottes in einer Theophanie mit Beben, Sturm und Gewitter, nachdem zunächst die Naturzerstörung u.a. mit Bildern von Großwildjagd und Abholzung des Regenwaldes dargestellt worden war. Weil und solange der wie an ein Kreuz geschlagener Christus dargestellte, zwischen zwei Bäumen festgekrallte M.J. seine (An-)Klage hinausstreicht, werden die göttlichen Kräfte mobilisiert, tritt das klassische Motiv des „Sturms Gottes“ auf.

**Religiöse und biblische Motive.** Im Text finden sich nur an drei Stellen explizit biblische Bezüge. Zunächst die Zeile „What about all the peace that you pledge your only son ...“ Mit „only son“ ist auf Jesus Christus angespielt, den Friedefürst (Jes 9,5). Die Zeile „What about the holy land, torn apart by creed“ spielt auf das durch Religionskriege zerrissene Heilige Land an.

Schließlich taucht in der drittletzten Zeile unvermittelt „What about Abraham“ auf. Abraham (vgl. Gen 11,27-31) gilt als der Vater aller Gläubigen (Röm 4,3; Hebr 11,8-19) und Urbild des Glaubensgehorsams (Röm 4,12ff.): What about us? Sind wir es auch? Und Abraham, in dem alle Geschlechter auf Erden gesegnet werden sollen (Gen 12,3), hat unmittelbare Begegnungen mit Gott (Gen 12,7; Theophanien in Gen 15,1ff.; 16,13; 18). Dem Stammvater Abraham sind Heil, Land und Nachkommen verheißen (Gen 12,7; 13,14ff.; 15,5.18ff.; 17,1f.; 18,10ff.; 22,15ff.). Der unvermittelte Hinweis auf Abraham verweist also darauf: Das Volk Abrahams soll leben! Die Abrahamsverheißung ist das Grundmotiv heilsgeschichtlicher Tradition überhaupt (vgl. Gen 28,4; Ex 2,24; Dt 1,8; 2 Kön 13,23). In Gen 20 erscheint Abraham als Prophet, dessen Fürbitte bei Gott besonderes Gewicht hat. In diese Tradition stellt sich MA. mit seinem *Earth Song*; denn Abraham gilt auch außerhalb der eigentlichen Abrahamserzählungen als Träger der Segens- und Bundesverheißungen (vgl. Gen 26,3ff.; Ex 6,8; Dt 6,10; Ps 105,9ff. u.ö.).

In seiner Struktur entspricht der Text der alttestamentlichen Gattung der Klage. „Die Klage gehört als ein Element zum Gesamtvorgang der Rettung.“ Die Leidklage ist dem Leben zugewandt, erfleht die Wende des Leids und hat Appellfunktion; sie appelliert an den, der das Leid wenden kann. Solches Rufen aus der Not (vgl. Ri 2,15f.) wird von Gott erhört (Ps 113). Insofern ist die Klage immer schon Bekenntnis der Zuversicht in das Eingreifen Gottes (Ps 22). Die Heilsverkündigung Deuteronomias verkündet nach der Klage die Erhörung. In dieser Tradition steht der *Earth Song*. Dabei kann die Klage mit einem Sündenbekenntnis verknüpft und von einem Mittler vorgetragen sein: „Es ist die Klage eines Einzelnen, in der es aber um die Sache des Volkes geht.“

Im Video (Regie: NICHOLAS BRANDT) begegnen zunächst biblische Motive von *Schöpfung und Sündenfall* (vgl. Gen 1-11; Apk 21). Von der ersten Bildsequenz an finden sich dualistische Kontraste zwischen paradiesischen Szenen (tropischer Regenwald) und menschlichem Sündenfall (Bulldozer), zwischen „locus amoenus“ (Vegetation, Wasser, Fauna) und „waste land“ (Dürre, Feuer, Tod), zwischen (schwarzweißer) Gegenwart und (farbigen) Rückblenden.

Der Sündenfall der Menschheit - repräsentiert durch Menschen verschiedener Kontinente - besteht vor allem in der Zerstörung der Erde und dem Töten von Mensch und Tier. Die Tatsache, daß ausgerechnet der Bürgerkrieg in Ex-Jugoslawien zur Illustration gewählt ist, spiegelt nicht nur den zeitgeschichtlichen Bezug, sondern darf auch als Hinweis auf den Brudermord Kains an Abel (Gen 4) gesehen werden.

Der Clip beginnt und endet mit paradiesischen Urwaldszenen; der neue Himmel und die neue Erde (Apk 21) entsprechen ganz apokalyptisch in gereinigter Form, - die Industrie-Schornsteine saugen ihre Abgase wieder ein -, der rückwärtigen Erinnerung an den guten Urzustand (Gen 1: „Und Gott sah, daß es gut war.“).

M.J. und nach ihm symbolisch Menschen verschiedener Kontinente fallen auf die Knie (vgl. Ps 22, 28-31) und stimmen in das anklagende „What about ...“ und das wehklagende „Aaaaaaah“ ein: eine eindeutige *Gebetshaltung*, wie die später nach oben gerichteten Blicke verdeutlichen. Zugleich nehmen die BeterInnen Kontakt zur Mutter Erde auf und durchwühlen sie verzweifelt, klagend und quasi entschuldigend mit den Händen. Weltumspannend und ohne Rassenschranken vereinen sich die Menschen in dieser später offenbar Gehör findenden Gebetshaltung.

Das zentrale und auffälligste Motiv im Videoclip, die phantastische Wende und Umkehrung in der Mitte, wird selbst von TheologInnen in der biblischen Tiefe nur unzureichend wahrgenommen: Es handelt sich um das klassische Motiv des *Sturms Gottes zur Wende und Neuschöpfung*. Nach dem Kniefall der Völker beginnt ein Erbeben der Erde und es erhebt sich ein mächtiger Sturm, begleitet von tief ziehenden Wolken, Donner und Blitz. Das erinnert an eine Gotteserscheinung, eine Theophanie, vgl. Ex 19,16ff.: „Als es aber am dritten Tag Morgen wurde, da geschah ein Donnern und Blitzen, eine schwere Wolke lag auf dem Berg ... Der Berg Sinai war ganz in Rauch gehüllt - weil Jahwe auf ihn herabgestiegen war im Feuer -... und der ganze Berg bebte stark.“

Solche Naturphänomene als machtvolle Begleiterscheinungen der Gottesoffenbarung sind typisch für altorientalische Schilderungen. Anders aber als üblicherweise in Theophanieschilderungen kommt es im *Earth Song* nicht zu schrecklichen Folgen des Eingreifens Gottes (vgl. Ps 18,15; 77,18f; Ps 29; 50,2ff.; Micha 1,3ff.), sondern zum heilvoll-rettenden Eingreifen Gottes (vgl. Dtn 33,2ff.; Ri 5,4ff.). Das hängt zusammen mit dem Motiv des Sturmes Gottes, der Wende und Neuschöpfung bringt. Das hebräische Wort Ruach kann sowohl Wind (Gen 3,8) und Sturm (Ex 10,19; Jes 7,2; Jon 1,4) als auch Atem und Geist bedeuten als Lebenskraft aller Lebewesen (Gen 6,17; 7,15), weil Luft schlechthin Träger des Lebens ist. Als Schnauben der Nase Gottes (Ex

14,21;15,8) dient er Gott als Werkzeug (Ps 104,4; 148,8; Gen 8,1; Ex 10,13.19; Num 11,31; Amos 4,13; Jon 1,4; Ez 37,8ff.). „Der Wind ist Mittel eines konkreten göttlichen Handelns in der Geschichte zur Rettung (Ex 14,21; Num 11,31) oder Bestrafung seines Volkes (Ez 13,11ff.).“

Der Prophet Ezechiel „wird ‚im Geist‘ zum Feld der Totengebeine geführt und erhält den Auftrag, sie mit dem Wort des Schöpfers anzureden: „Ich bringe Geist in euch, damit ihr wieder lebendig werdet.“ Der Geist, Wind oder Sturm Gottes wird zu dessen machtvollstem und unwiderstehlichen Heilshandeln: „Mein Geist ist in eurer Mitte, fürchtet euch nicht!“ (Hag 2,5). Auferstehung (Ez 37), Neuschöpfung und Rückkehr in den paradiesischen Urzustand sind mit dem zur Umkehr treibenden und reinigenden Sturm Gottes auch im Videoclip mannigfaltig verbunden: Auf(er)stehung der gefällten Bäume, des getöteten Elefanten, Rückwärts- und Umkehrbewegungen der Industrieabgase, des Panzers, der Soldaten etc. - bis hin zur Wiederkehr der paradiesischen Schöpfung.

Der Clip verwendet dabei auch Auferstehungs- und Wunder-Motive, in denen der Baum, der Elefant und der Bürgerkriegstote auferstehen. M.J. knüpft an *Heal the World* an: Die kranke Erde und Menschheit muß und wird geheilt werden und wiederauferstehen, vgl. Jes 26, Hosea 6,1-3 und Dan 12,2f.

Der Geist Gottes geht in Ekstase auf MJ. als prophetischer Mittler über, er ruft physische Wirkungen hervor, wie sie z.T. auch der Wind verursacht: aufgelöstes Haar, keuchender Atem, gewaltsames Hineingerissenwerden in Ekstase. Und der Geist wird zur Ursache und Quelle des ekstatisch ergriffenen Redens, das sich im Video durch das sich steigernde „What about...“ und das rhythmische Stampfen MJ.s ausdrückt. So wird MJ. zum vom Geist ergriffenen Werkzeug Gottes als ekstatisch-prophetischer Mittler zwischen Gott und den Völkern mit dem Auftrag: *Heal the World*. Dabei erhält MJ. auch Züge des gekreuzigten Mittlers, wenn er in Kreuzeshaltung ekstatisch stampfend zwischen den Bäumen hängt.

## Canaan Land (Spiritual)

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

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

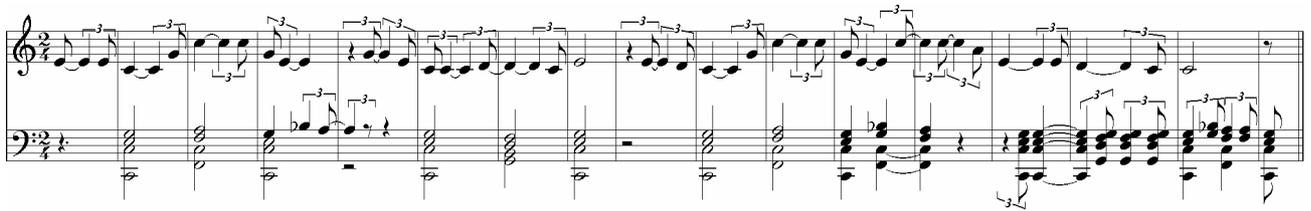
There I'll meet my loved ones gone on,  
And the others gone before.  
I'll be in that great reunion  
When we gather around the throne.

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

Ich bin auf dem Weg nach Kanaan  
Zum glücklichen goldenen Strand.  
Dort werde ich eine Segnung empfangen  
Für das, was ich hier unten getan habe.

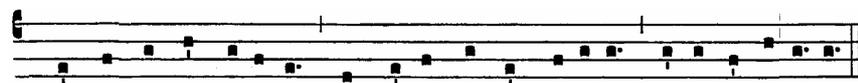
Dort werde ich meine verstorbenen Lieben treffen,  
Und die anderen Verstorbenen.  
Ich werde bei diesem großen Treffen dabei sein,  
Wenn wir uns versammeln um den Thron.

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

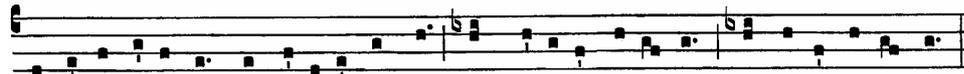


## Et-incarnatus-Kompositionen

### Gregorianisches Et incarnatus aus Credo I:



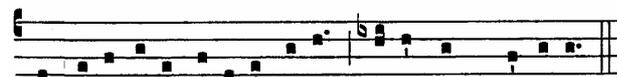
Qui pro-pter nos hómi-nes, et propter nostram sa-lú-tem descéndit de cae-lis.



Et incarná-tus est de Spí-ri-tu Sancto ex Ma-rí- a Vírgi- ne : Et homo factus est.



Cru-ci-fí-xus ét-i- am pro no-bis : sub Pónti- o Pi-lá-to passus, et sepúl-tus est.



Et re-surréxit térti- a di- e, se-cúndum Scriptú-ras.

40

Per quem omni-a fa-cta sunt. Qui  
 stan-ti-a-lem Pa-tri: per quem omni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos  
 a-lem Pa-tri: per quem omni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos,  
 Per quem omni-a fa-cta sunt. Qui

45

pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-  
 ho-mi-nes, et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit  
 et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de coe-  
 pro-pter nos ho-mi-nes, de-scen-dit de coe-

50

scen-dit de coe-lis. Et in-car-na-tus est de  
 de coe-lis. Et in-car-na-tus est de Spi-  
 lis. Et in-car-na-tus est de  
 lis. Et in-car-na-tus est de

55 60

Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-  
 ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-  
 ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-  
 Spi-ri-tu San-cto: Et ho-mo fa-

65

-ctus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis:  
 -ctus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis:  
 -ctus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-  
 -ctus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-

Strawinsky: Messe (1948) 30

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

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

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

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

Ob. I, II

C. I.

I. II

Trb. I, II, III

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

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

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

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

Ob. I, II

C. I.

Fag. I, II

Tr. I in Sib

Ob. I, II

C. I.

Fag. I, II

Tr. I in Sib

I

Trb. I, II, III

32

Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro-no-bis: sub

Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro-no-bis: sub

Ob. I, II

C. I.

I. II

33

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

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

Machaut, Messe

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

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

ET INCARNATUS.  
E Adagio.

5

ET INCARNATUS.  
E Adagio.

Mozart: Requiem (1791)

6. Confutatis

**Andante**

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

**Tutti**  
Con - fu - ta - tis  
ma - le - di - ctis,  
ma - le - di - ctis,  
ma - le - di - ctis,  
ma - le - di - ctis,

**Andante**  
Trombei

Piano

3

di - ctis,  
flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis,  
ma - le -

5

**Tutti**  
A *rit.* voce  
Vo. *rit.*  
Vo. *rit.*

**Tutti**  
di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis.  
di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis.

**Corni di Bassetto**  
A

8

vo - ca me,  
vo - ca me,  
vo - ca me cum be - ne - di - ctis!  
vo - ca me,  
vo - ca me,  
vo - ca me cum be - ne - di - ctis!  
vo - ca me,  
vo - ca me,  
vo - ca me cum be - ne - di - ctis!

**Tromb.**  
Con - fu -

11

ta - tis  
ma - le - di - ctis,  
flam - mis

13

flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le -  
a - cri - bus ad - di - ctis con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, ma - le -

15

*rit.*  
Vo. *rit.*  
Vo. *rit.*

di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis,  
di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis.

**Corni di Bassetto**  
Viol.

19

di - ctis cum be - ne - di - ctis, vo - ca me,  
vo - ca me cum be - ne - di - ctis,  
vo - ca me,  
vo - ca me,

23

vo - ca me cum be - ne - di - ctis!  
vo - ca me cum be - ne - di - ctis!  
vo - ca me cum be - ne - di - ctis!  
vo - ca me cum be - ne - di - ctis!

**Corni di B. Fog. Tromb.**

26. *p*  
 0. . . ro sup. . . plex et ac.  
 0. . . ro -up. . . plex et ac.  
 0. . . ro sup. . . plex et ac.  
 0. . . ro sup. . . plex et ac.

28. di . . . nis.  
 di . . . nis.  
 di . . . nis.  
 di . . . nis.

30. cor con . . . tum qua . . . si  
 cor con . . . tum qua . . . si  
 cor con . . . tum qua . . . si  
 cor con . . . tum qua . . . si

32. di . . . nis. Ge . re  
 di . . . nis. Ge . re  
 di . . . nis. Ge . re  
 di . . . nis. Ge . re

35. cu . . . ram. ge . re cu . ram me . i  
 cu . . . ram. ge . re cu . ram me . i  
 cu . . . ram. ge . re cu . ram me . i  
 cu . . . ram. cu . . . ram me . i

38. fi . . . nis!  
 fi . . . nis!  
 fi . . . nis!  
 fi . . . nis!

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

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

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

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

Das „Dies irae“, dem der Text entstammt,  
 ist eine Herausforderung, weil der  
 Erlösungsglaube auf dramatische Weise mit  
 der Furcht vor Vernichtung verbunden wird.  
 Der Gerichtsgedanke vermittelt zwischen  
 dieser paradoxen Konfrontation. Die  
 katholische Kirche wollte sich dieser  
 Herausforderung nicht mehr stellen und hat  
 das „Dies irae“ nach dem Zweiten  
 Vatikanum aus dem Text der Totenmesse  
 gestrichen.

## Gefühl – Stimmung / Kunst - Kitsch

**Novalis: Marie** (Nr. 15 der 1802 veröffentlichten Geistlichen Lieder)  
 Ich sehe dich in tausend Bildern,  
 Maria, lieblich ausgedrückt,  
 Doch keins von allen kann dich schildern,  
 Wie meine Seele dich erblickt.  
 Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel  
 Seitdem mir wie ein Traum verweht  
 Und ein unnennbar süßer Himmel  
 Mir ewig im Gemüte steht.

**Schubert: "Marie", D658, Mai 1819 (?)** (Transkription nach der CD)

Ich se-he dich in tau - send  
 Bil - dern, Ma - ri - a, lieb - lich aus - ge - drückt, doch keins von al - len kann dich  
 schil - dern, wie mei - ne See - le dich er - blickt. Ich  
 weiß nur, daß der Welt Ge - tüm - mel seit - dem mir wie im Traum ver -  
 weht und ein un - nenn - bar süs - ser Him - mel mir  
 e - wig im Ge - mü - te steht.

### 1816: Schuberts

**Tagebucheintragen 13. - 16. Juni:**  
 Vier Jahre nach dem Tod der Mutter  
 notiert Schubert in sein Tagebuch  
 unter dem 14. Juni 1816:

»Nach einigen Monathen machte ich  
 wieder einmahl einen  
 Abendspaziergang. Etwas  
 angenehmeres wird es wohl  
 schwerlich geben, als sich nach  
 einem heißen Sommertage Abends  
 im Grünen zu ergehen ... Im  
 zweifelhaften Dämmerchein, in  
 Begleitung meines Bruders Carl ward  
 mir so wohl ums Herz. Wie schön,  
 dacht' ich u. rief ich, u. blieb ergötzt  
 stehen. Die Nähe des Gottesackers  
 erinnerte uns an unsere gute Mutter...  
 ... in der nächsten Eintragung vom  
 15. Juni (heißt es):  
 »Gewöhnlich ist's, daß man sich von  
 zu erwartenden zu große  
 Vorstellungen macht. So ging es auch  
 mir, als ich die bey St. Anna  
 gehaltene Ausstellung  
 vaterländischer Gemähde sah. Unter  
 allen Gemähden sprach mich ein  
 Madonnen-Bild mit einem Kinde von  
 Abel am meisten an.«  
 Hans J. Fröhlich: Schubert, Frankfurt  
 a/M 1980, S. 89ff.:



»Traum Raffaels«, Johannes Riepenhausen, 1816

### 1815: Arthur Schopenhauer:

"Auf die Sixtinische Madonna":

Sie trägt zur Welt ihn: und er schaut entsetzt  
 In ihrer Gräu'l chaotische Verwirrung,  
 In ihres Tobens wilde Raserei,  
 In ihres Treibens nie geheilte Thorheit,  
 In ihrer Qualen nie gestillten Schmerz,  
 Entsetzt: doch strahlet Ruh' und Zuversicht  
 Und Siegesglanz sein Aug', verkündigend  
 Schon der Erlösung ewige Gewißheit.

In der modernen U-Musik wird die Verhallung als  
 technische Fast-food-Variante eines  
 "Eingemeindungsmittels" benutzt. In Santé's „Love  
 of Saint Marie“ wird deutlich, dass aufgrund der  
 durchsichtig-mechanischen strukturellen Machart  
 eine eigentliche "Transzendierung" nicht stattfindet:  
 das Ganze bleibt vage-gefühllich, ein Surrogat.



Vor diesem Hintergrund entfaltet **Schuberts** Lied "Marie" seine differenziert-individuelle, wundervoll-charakteristische  
 Ausdruckssprache.

**Hans-Jürgen Feurich: Musik in der Schule 3/1997, S. 133f.**

### **Kirchenlieder der Gegenwart: Mit dem Schlager ins Heiligtum? Wertungskriterien**

Angesichts der besonderen Funktionsbestimmung von Kirchenliedern wäre eine rein ästhetisch-immanente Kritik unangemessen. Eine Beurteilung hat nur dann Aussicht, ihrem Gegenstand und dessen Eigenanspruch gerecht zu werden, wenn ihre Kriterien die Vielfalt an Erwartungen artikulieren, die mit dem Kirchenlied von Haus aus verbunden sind. Es sind dies im wesentlichen kultische, kommunikative und ästhetische Erwartungen. Die *zentralen Kriterien* der Kirchenlied-Bewertung wären demnach a) der *Kultwert*, b) der *Kommunikationswert* und c), beiden Aspekten verpflichtet, der *ästhetische Wert*. (vgl. auch: Kaufmann 1970, S. 194)

a) Der von *Walter Benjamin* in die Kunstwerkdiskussion eingeführte Begriff *Kultwert* (*Benjamin* 1963, S. 21f.) besagt, dass religiöse Darstellungen und Kunstübungen *als rituelle Handlungen* zwar vor Menschen demonstriert werden, in erster Linie aber einem göttlichen Wesen zugeordnet sind. Der Kult scheint in dieser Hinwendung »geradezu darauf hinzudringen, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der Cella zugänglich« (*Benjamin* 1963, S. 22). Denn es ist ja erst die ritualisierte Abwendung vom weltlichen Alltag und mit ihr das Moment der Unnahbarkeit und Exklusivität, die dem Kult die Aura des Heiligen ermöglichen und im Gläubigen den Schauer der Ehrfurcht erwecken.

Unnahbarkeit und Verborgenheit haben aber noch einen anderen Sinn, der eng mit der symbolischen Charakteristik der religiösen Formensprache wie auch des Kunstwerks verbunden ist. Im Griechischen bezeichnet das Wort *symbolon* eine Erinnerungsscherbe: Ein Gastfreund zerbricht eine Scherbe, behält die eine Hälfte und gibt die andere einem Gast. Der übergibt sie später einmal einem Boten mit dem Auftrag, dem Freund eine vertrauliche Nachricht zu überbringen. Wenn der Bote sich dann gegenüber dem Gastfreund ausweisen will, kann er dies durch das Zusammenfügen seiner Scherbe mit der anderen Hälfte tun. Fügen sich beide Teile zu einem vollständigen Ganzen zusammen, ist die Identität nachgewiesen. Das Symbolen ist also ein Stück antikes Passwesen. Im übertragenen Sinne und in seiner erweiterten Bedeutung lässt sich das Symbol als eine Art »*Seinsbruchstück*« verstehen, »*das ein ihm Entsprechendes zum Heilen und Ganzen zu ergänzen verheißt*«; es macht deutlich, »*dass es das zum Ganzen ergänzende, immer gesuchte andere Bruchstück zu unserem Lebensfragment ist*« (*Gadamer* 1977, S. 42 f.).

In diesem Verweischarakter liegt auch der anders nicht vermittelbare Sinn der religiösen Symbolik (z. B. Altar, Gewänder, Bilder oder Musik) und aller symbolischen Interaktionsformen (wie z. B. die rituelle Bewegungssprache kultischer Handlungen). Sie verweisen auf etwas, was der Sprache nicht zugänglich ist: auf Unbegreifliches im Glauben an eine göttliche Wesenheit, oder auch - im anthropologischen Sinne - auf Unbegreifliches im verehrenden Menschen selber: nämlich auf »*jene dunklen Territorien der Sehnsucht, des Glücksverlangens und der sinnlichen Wünsche, die wir unter dem Begriff >Emotionalität< zu fassen pflegen*« (*Lorenzer* 1984, S. 184).

Diese Verweisfunktion des Symbolischen steht und fällt aber - und das mag paradox klingen - mit der »*Verborgenheit*« (*Gadamer* 1977, S. 45). Denn die grundsätzlich unendliche Tiefendimension symbolischer Bedeutsamkeit erlischt, sobald man den Versuch unternimmt, sie zu konkretisieren, auf Begriffe festzulegen und in das endliche Format begrenzter Mitteilungen zu zwingen: Symbole sind keine austauschbaren Sinnträger, ihr Sinn kann nicht auch anderen Trägern, wie z. B. Begriffen, aufgeladen werden.

b) Werte können auch miteinander in Konflikt geraten (vgl. dazu: *Lenk* 1994, S. 172 f.). Nicht ohne weiteres mit dem Kultwert vereinbar ist der *Kommunikationswert*. Er zielt nicht auf Distanz, sondern, im Gegenteil, auf Nähe, Unmittelbarkeit, auf eine möglichst abstandslose Ich-Du-Beziehung und den emotionalen Einklang im Gemeinschaftsgefühl. Auf diesen Kommunikationswert sind Kirchenlieder angewiesen, wenn ihre Botschaften über alle Bildungsunterschiede hinweg >verständlich< sein und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gemeinde sichern sollen. Dieser Gesichtspunkt scheint heute gegenüber dem Kultwert die Oberhand zu gewinnen. In der »*Konstitution über die heilige Liturgie*« im Gefolge des II. Vatikanischen Konzils (Konstitution 1966) liegt der besondere Akzent auf der Erleichterung »*der frommen und tätigen Anteilnahme der Gläubigen*«, auf der Anpassung der Riten an die »*Fassungskraft der Gläubigen*«, auf einem Gottesdienst, »*der ohne viel Erklärung für sich selber spricht*« und auf einem »*volksnahen Ausdruck*«.

c) Die *innerästhetische Qualität* und die außerästhetischen Funktionsbestimmungen scheinen auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun zu haben. Es sind getrennte Urteilssphären mit unterschiedlichen Ansprüchen und Urteilskriterien. Und die Neigung, funktionsgebundene Musik nach rein ästhetischen Kriterien zu be- und verurteilen, belastet bis heute eine angemessene Beurteilung funktionaler Musik - und hier vor allem die Bewertung von Populärmusik. Dennoch gibt es Berührungspunkte, wie hier bei Kirchenliedern. Offenbar hängt nämlich der kultische Wert eines Kirchenliedes nicht nur vom Text und dem religiösen Situationsbezug ab. Er muss auch ästhetisch verbürgt sein. Von der ästhetischen Qualität nicht zu trennen ist vor allem die kultische Würde der Musik. Dieser Zusammenhang fällt vor allem dann auf, wenn sie untergraben wird: durch technische Gestaltungsmängel, durch übersteigerte Sentimentalität, durch Unstimmigkeiten im Verhältnis von Ausdruck und Struktur oder durch schlichte Melodieformeln, bei denen Einfachheit in Naivität und Belanglosigkeit abrutscht. Ästhetische Qualität kann also auch dazu dienen, das kultische Moment der Verborgenheit wie auch »*unauflöbliche Widerspiel von Verweisung und Verbergung*« (*Gadamer* 1977, S. 44) in der religiösen Symbolsprache gegen das Ableiten in sentimentale Nähe und Verflachung abzusichern.

Mangelnde ästhetische Qualität kann aber auch den Kommunikationswert unterhöheln, etwa dann, wenn melodische Formeln so simpel, verschliffen und abgeleiert sind, dass kommunikative Nähe sich durch den Verlust an kommunikativer Substanz selber ad absurdum führt.

*Anmerkung: Gadamer's Kriterium (Widerspiel von Verweisung und Verbergen) gilt auch theologisch: Gott ist immer zugleich der Verborgene und der Sich-Offenbarende, vgl. Ex. 3,1-14 (Gott im Dornbusch) und Lk. 24,13-35 (Emmaus-Geschichte: Im Augenblick des Erkenntwerdens entzieht sich Jesus den Jüngern )*

Gregorianisches "Hoc Corpus" (Graduale S. 178) in Pop-Version: CD Mystic Gregorian Pop Songs & Ballads II: Track 5, Mystic Procession (1999)

Comm.  
VIII.

H oc cor - pus, \*quod pro vobis tra - dé - tur:  
 hic ca - lix no - vi testamé - ti est in me - o sán - gui -  
 ne, di - cit Dó - minus: hoc fá - ci - te, quo - ti - es - cum -  
 que sú - mi - tis, in me - am com - memora - ti - ó - nem.

*Dies ist der Leib, der für euch hingegeben wird: dies der Kelch des Neuen Bundes in meinen Blut, spricht der Herr: Tut dies, sooft ihr es tut, zu meinem Gedächtnis.*

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

**Percy Sledge - When A Man Loves A Woman**

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

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

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

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

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

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

When a man loves a woman ...

Bach: Air

## Loewenherz: Bis in die Ewigkeit (1999)

Bis in die Ewigkeit Asche zu Asche und Staub zu Staub. Die Herren mit Zigarren kommen grau in grau und ich lauf und lauf durch die Straßen von Haus zu Haus Warum hört dieser Traum nicht auf ? - Weil er echt ist. Ich kenn' keinen Film, der so schlecht ist wie die Realität und hier ist mein Vermächtnis: Wir haben Technik und mächtig Luxus zur Lebenszeit, doch Gold und Silber sind nur lästig in der Ewigkeit. Cash, Sex und Action - wo ist die Connection ? Sag mir, wo der Sinn ist des Lebens - wer bin ich ? Höre auf die Stimme, die innen in dir drin 'ist. Komm zur Besinnung, finde die Bestimmung .....

Bis in die Ewigkeit, so wenig Zeit. Sag mir die Wahrheit. Nur die Seele bleibt. Für immer. Gib mir nur Ehrlichkeit, steh mir bei. Sag mir die Wahrheit. Nur die Seele bleibt. Für immer ...

Tick, tack. Meine Zeit läuft ab im Zickzack. Mein Herz schlägt Flickflack. Will leben ohne Schnickschnack. Ergeben meinem Schicksal wie ein Fisch im Fischnetz -Kismet- Für die kleine Eva gewidmet.

Von der Ewigkeit gekidnappt. Asche zu Asche, Staub zu Staub, Lieber Gott, bitte stop, ich brauch' n timeout, Auszeit von deinem Kreislauf. Hatte Angst vor dem Sterben, aber Scheiß drauf. Ich seh Stationen meines Lebens wie im Zeitraffer. Nutze den Tag, er ist heilig wie das Weihwasser. Nur kein Scheintoter sein, niemals stehenbleiben. Steh' mir bei, gib mir ein Lebenszeichen, wach auf!

Bis in die Ewigkeit, so wenig Zeit. Sag mir die Wahrheit. Nur die Seele bleibt. Für immer. Gib mir nur Ehrlichkeit, steh mir bei. Sag mir die Wahrheit. Nur die Seele bleibt. Für immer...

Und ob ich auch wanderte im finsternen Tal, fürchte ich kein Unglück. Denn du bist bei mir, dein Stecken und Stab trösten mich. Du führst mich auf dunkler Straße . .... [Psalm 23]

Bis in die Ewigkeit, so wenig Zeit. Sag mir die Wahrheit. Nur die Seele bleibt. Für immer. Gib mir nur Ehrlichkeit, steh mir bei. Sag mir die Wahrheit. Nur die Seele bleibt. Für immer...

*Text: Mark Schlumberger, A. Bugle, Steve Frame / Musik: A.R.Rabman  
© by Edition Alex C. Music / Edition Scales /Edition Listunes*

Lehrplan Musik SII (NW 1999, S. 15):

An der Beschaffung der erforderlichen Medien kann die Lerngruppe beteiligt werden, auch um die eigene Verantwortung für den Unterricht deutlich werden zu lassen. Dabei gewährleisten die Lehrenden als Fachleute, dass Kriterien wie Repräsentativität und wachsende Komplexität der Gegenstände sowie zunehmende Theoriereflexion und immanente Wiederholung beachtet werden.

Wie die Wünsche der Schülerinnen und Schüler im Spannungsfeld zwischen individuellen Erfahrungen und Vorlieben einerseits und Sachaspekten der Bereiche des Faches andererseits in ein Unterrichtsthema integriert werden konnten und wie dabei zugleich die an der Schule vorhandenen Gegebenheiten berücksichtigt wurden, soll an einem Beispiel erläutert werden:

*Die Lerngruppe - ein Grundkurs der Jahrgangsstufe 12/II wünschte sich Technomusik und eine Einführung in die akkordische Begleitung dur-moll-tonaler Melodien (im Folgenden: „Harmonisierung“). Als Begründungen wurden der Wunsch nach dem Verstehen von Strukturen eines favorisierten Musikstils und nach dem Erarbeiten von Grundlagen für das selbstständige Musizieren populärer Musik genannt. Als besondere Tätigkeiten wurden von den Schülerinnen und Schülern die Arbeit am Computer sowie vokale Realisationen gewünscht. Die Voraussetzungen für dieses Vorhaben bestanden in sängerischen Erfahrungen durch Teilnahme am Schulchor sowie Fertigkeiten auf einigen Instrumenten.*

*Ein Computerarbeitsplatz mit Keyboard und Sequenzerprogramm stand den Schülerinnen und Schülern auch nachmittags zur Verfügung. Außerdem konnte in zwei der drei Stunden der direkt benachbarte Fachraum für Gruppenarbeiten genutzt werden.*

*Die beiden hier geäußerten Wünsche können dem Bereich des Faches I „Musik gewinnt Ausdruck vor dem Hintergrund von Gestaltungsregeln“ zugeordnet werden, da sowohl im Rahmen der Strukturuntersuchungen von Technomusik als auch des Harmonisierens Gestaltungsregeln zu thematisieren sind. Dabei können Vorstellungen von Ordnung zur ästhetischen Leitidee werden.*

*Im Verlauf der Reihe wurde das Phänomen der „vorstrukturierten Entscheidungsfelder an unterschiedlichen Beispielen (z. B. „Computer Love“ von „Kraftwerk“, „Piano Phase“ von Steve Reich, Dietrich Buxtehudes „Passacaglia in d“; WV 161 und Josquins Desprez` „Agnus Dei II“ aus der „Missa L'homme armé super voces musicales`) erarbeitet, wobei Begriffen wie „Zeitlosigkeit“; „meditative Versenkung“; „Trance“ oder „Langeweile“ nachgespürt werden konnte. Die Sinnträgerschaft solcher musikalischer Strukturen wurde im Zusammenhang mit theologischen Aussagen ermittelt. Die strenge Ordnung ließ sich verstehen als noch lebendige, aus dem Mittelalter stammende Zahlensymbolik und die dadurch veranschaulichte kosmische Harmonie. Somit bot sich der Fokus „Musik als Transzendenzenerfahrung“ für die Deutung der oben erwähnten Musikbeispiele an, in denen sich die ästhetische Leitidee „Ordnung“ in verschiedenen Ausprägungen konkretisierte.*

## CD 52a Musik und Kult

1. Hail Holy Queen aus dem Film „Sister Act“, CD „Sing To God“ (1992)
2. Kumina, afrikanisches Ritual in Jamaika, Fernsehsendung "Schwarze Rhythmen: Von Geistern und Ahnen" (ca. 9:00 - 11:30)
3. Gospel „I'm a Royal Child“, The Reverend Kelsey (14. 10. 1951), LP Brunswick 10110 EPB
4. Kyrie I (Lux et origo), LP "Ars Gregoriana 10", Mot. M 50450
5. Kyrie aus der "Missa Luba", LP Phil. 6527 137 (1965)
6. Gegrüßet seist du Königin, CD „Deutsche Marienlieder“
7. Hans Leo Hassler: „Mein Gmüth ist mir verwirret“ (CD Christophorus CHE 0074-2, 1995)
8. J. S. Bach: „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Matthäuspasion, Günther Ramin, 1941, CD CAL 50 859/60)
9. Gregorianik: „Resurrexi“ (Osterintrotitus), M. Pfaff 1955, CD „Resurrexit“, 447 685-2
10. Joseph Haydn: „Et resurrexit“ aus der Schöpfungsmesse, CD CHAN 0599
11. Lloyd Webber: "The Crucifixion" aus: "Jesus Christ" (1973, CD MCA 250 430-2)
12. Lloyd Webber: "John 19,41" aus: "Jesus Christ" (1973, CD MCA 250 430-2)
13. Gospel Gangstaz: Death For Life, CD „Gang Affiliated“, 1994
14. Edith Piaf. Jerusalem, Magnifique Edith Piaf
15. J. S. Bach: Crucifixus aus der h-Moll-Messe, Michael Corboz, 1972, CD Erato 2292-45442-2, 1989
16. dto. John Eliot Gardiner, 1985, CD Archiv Produktion 415 514-2
17. Fußballspiel England-Kolumbien 26.6.98: „Choral“ (Spielminute 48:35ff.)
18. dto. Patternsingen + Trommel (50:00ff.)
19. dto. Schluß: Nationalhymne
20. Love Parade, Berlin 1996
21. Boo Nar, Schamanin, 1998
22. Quoniam aus gregorianischem Gloria XV
23. Jüdische Kantillation (Encarta 98)
24. koptische Chormesse (Encarta 98)
25. Quoniam aus gregorianischem Gloria II
26. Hildegard von Bingen: Gloria patri aus: O viriditas digiti Dei CD „Saints“. Hildegard von Bingen. Sequentia 05472 77378 2 (1998)
27. Quoniam aus Palestrinas Missa brevis
28. Quoniam aus Mozarts Orgelmesse in C
29. Quoniam aus Beethovens C-Dur-Messe
30. Quoniam aus Strawinskys Messe (1948)
31. „Dein ist die Kraft ...“ CD „Liturgie der Koptisch-Orthodoxen Kirche – Karwoche“, Cathedralchor Kairo, CHR 77200 (1997)
32. „Denn dein ist die Kraft“ aus „Vater unser“, LP „Lieder zum Mitsingen in der Gemeinde für Konfirmandenarbeit, Unterricht und Gottesdienst“ schwann-studio 354, 1975
33. dto. Peter Janssens LP Ökumenische Beatmesse. Liebe ist nicht nur ein Wort rec. Düsseldorf 2. 6. 1968 schwann studio 451
34. Palestrina: Missa brevis, Kyrie, Syntagma (Franco Monego) Sipario CS35C, 1995
35. Ockeghem: Deo gratias (Anfang), CD „Utopia triumphans, 1995
36. Pygmäengesang, CD „Echoes Of The Forest“, Track 10, ellipsis 1995
37. Haydn: Kyrie aus der Missa brevis in F-Dur, Simon Preston 1978
38. Beethoven: Messe C-Dur, Kyrie, Herbert Kegel, Teldec 8.41286, 1969
39. Liszt: Missa choralis, Kyrie, Jean Risse, Erato ECD 75531, 1989
40. Taizé-Lied „Jesus, remember me“, Anfang
41. Laudate omnes gentes, Taizé-Lied, CD «Sing To God», 1995, Anfang

## CD 52b Musik und Kult

1. Fauré: Sanctus aus dem Requiem op. 48, CD „Sanctus“ arte nova 74321 63651 2
2. Sanctus der 1993 uraufgeführten Missa Moguntina von Volker David Kirchner
3. Marius Müller-Westernhagen: Jesus (CD „Radio Maria“, 1997)
4. Enigma: „The Voice of Enigma“, 1990
5. György Ligeti: „Lux aeterna“, Ericson
6. Joan Osborne - One Of Us, 1995, CD "Relish"
7. Faithless: God is a DJ, 1998
8. God is a DJ Radio Edit, 1998, CD Faithless God Is A DJ Cheeky Records 7243 8 86 056 2 5
9. Bach: Was Gott tut (Kantate 12,7), Ton Koopman 1995
10. Bach: Ich folge Christo nach (Kantate 12,5), Klaus Mertens / Ton Koopman
11. Bach: Rezitativ Nr. 3 aus Kantate 12 (Leonhardt)
12. Chopin: Prélude op. 28 Nr. 4, Idil Biret
13. Michael Jackson: Earth Song, 1995
14. Canaan Land, The Famous Blue Singers (1947), LP "Brighten the Corner Where You are (1978)
15. Et incarnatus aus dem gregorianischen Credo 1, Beuron /Maurus Pfaff, 1955
16. Palestrina: Et incarnatus aus Missa brevis
17. G. de Machaut: Et incarnatus aus der Messe de Nostre Dame, Parrot 1984
18. Strawinsky: Et incarnatus aus der Messe 1948, Bernstein 1977
19. Beethoven: Missa solemnis: Et incarnatus, Gardiner 2000
20. Roland Santé: „Love of Saint Marie“, CD „The Queen of Heaven“ (Healing Sounds 17)
21. Franz Schubert: Marie (1819) Shirai/Höll CD Capriccio 10 171, 1988
22. Jan Garbarek / Morales: Parce mihi domine, CD „Officium“, 1994

Als wav-Datei auf Material-CD:

- Mozart: Confutatis (Requiem), Jörg-Peter Weigle 1996, Network 41.847 (1996)
- Haydn: Kyrie aus der Nelsonmesse, Richard Hickox 1985
- Gregorianisches "Hoc Corpus" (Graduale S. 178) in Pop-Version: CD Mystic Gregorian Pop Songs & Ballads II: Track 5 "Mystic Procession" (1999)
- "When A Man Loves A Woman" (Calvin Lewis / Andrew Wright), Soundtrack des gleichnamigen Films, Interpret: Percy Sledge
- dto. Gregorianische Popversion: CD Gregorian Masters Of Chant (1999)

## VHS-Band Musik und Kult (Tagung 2001)

- 0:00: Love Parade Berlin 1996  
1:42: Boo Nar. Die Boten der Geister, 1998  
3:29: Fußballweltmeisterschaftsspiel England-Kolumbien 26.6.98 / Spielminute 48:35-51:50: "Choral" und (ab 50:00) Patternsingen edec--edec--edec--eded-- usw. + Trommel / 56:20 - 57:00: "Choral" bei Leerlauf im Spiel / 78:12-53: à la "Amen"-Gospel / Nachspielzeit 46:55-48:25: "Choral-Iubilus" und (ab 48:00) Englische Nationalhymne  
10:02: "Hail Holy Queen" aus "Sister Act" (Film 1992)  
18:20: Kuminakult auf Jamaika  
22:00: Der Name der Rose, 1986 (Gregorianik im Chorraum)  
23:03: Ausschnitt aus dem "Kyrie" der "Missa Luba" (Mganga)  
24:45: Kyrie der Missa brevis in F von Joseph Haydn (1949)  
26:20: "Und David tanzte", 1998, Ausschnitt I  
29:37. dto. Ausschnitt II  
35:28: Ausschnitt aus "Blues Brothers" (1980)  
41:20 Michael Jackson: Earth Song, 1995  
48:40: "Jesus Christ Superstar" (Film 1973): Superstar – The Crucifixion – John 19.41  
0:58- 1:3:40: The Gregorian: When A Man Loves A Woman (2001)

Unterregionalisierte LFB Musik

Thema:

## "Musik und Kult".

Die vorgelegten Unterrichtsmaterialien eignen sich für die Klassenstufen 9 und 10 sowie für Oberstufenkurse.

Inhaltliche Schwerpunkte:

Musik ist ihrem Wesen nach transzendierend. Sie erzeugt ihr eigenes "Raum- und Zeitgefüge". Von daher ist es nicht verwunderlich, dass sie zu allen Zeiten eine fast untrennbare Symbiose mit religiösen und quasi-religiösen Kulturen eingegangen ist.

Das Thema führt deshalb zu den Grundfunktionen der Musik überhaupt und zu deren verschiedenen geschichtlichen und kulturellen Ausprägungen.

Ausgehend von aktuellen, den Jugendlichen vertrauten Beispielen - Film "Sister Act", Technohit "God is a DJ", Fußball-Fangesänge u. ä. - werden zunächst durch den Vergleich mit gregorianischen und klassischen Beispielen von Kirchenmusik die ekstatischen (afro-amerikanischen) und die geistig-spirituellen (jüdisch-abendländischen) Gebetshaltungen deutlich voneinander abgegrenzt, um von dort aus zu einem genaueren und stärker differenzierenden historisch-kulturellen Verständnis unterschiedlicher Formen religiöser Musik zu gelangen.

Methodische Schwerpunkte:

- funktionale Analyse (Wirkmechanismen)
- Stilanalyse (Akkulturationsgrad)
- vergleichende Analyse
- Arbeit mit Texten / Bildern / Videos zur Erschließung der Kontexte

Referat: Hubert Wißkirchen, Düsseldorf