

Hubert Wißkirchen  
Tel./Fax 02238/2192  
e-mail: HWisskirchen@t-online.de  
Cäcilienstr. 2  
50259 Pulheim-Stommeln

Im SS 2000 biete ich folgende Veranstaltung an:

Thema: Rituelle Musik - Didaktische Analysen für SI und SII.

Inhalte:

Musik ist ihrem Wesen nach transzendierend. Sie erzeugt ihr eigenes "Raumund Zeitgefüge". Von daher ist es nicht verwunderlich, daß Musik und Religion, Musik und Ritus in allen Zeiten eine fast untrennbare Symbiose eingegangen sind. Das Thema "Rituelle Musik" führt deshalb zu den Grundfunktionen der Musik überhaupt und zu deren verschiedenen geschichtlichen und kulturellen Ausprägungen. Ausgehend von aktuellen, den Jugendlichen vertrauten Beispielen (Film "Sister Act", Technohit: "God is a DJ") werden zunächst durch den Vergleich mit gregorianischen und klassischen Beispielen von Kirchenmusik die ekstatischen (afroamerikanische Kulte, bestimmte Gospelformen) und die geistig-spirituellen (jüdisch-abendländischen) Gebetshaltungen deutlich voneinander abgegrenzt, um von dort aus zu einem genaueren und stärker differenzierenden Verständnis unterschiedlicher Formen ritueller Musik zu gelangen. Die Materialien, die bearbeitet werden, eignen sich besonders für den Unterricht in der 9. und 10. Jahrgangsstufe und für die Sekundarstufe II.

Studiengang Schulmusik Proseminar (zu C 3 der StO)

Ort: Raum 13  
Zeit: Dienstag, 17.00 - 18.30 Uhr  
Beginn: Dienstag, 11. April

Leistung für Scheinerwerb: Klausur

573

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

2. O Mutter der Barmherzigkeit, –  
du unsres Lebens Süßigkeit, –
3. Du unsre Hoffnung, sei 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 Kathedalkirchen) 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 Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde und statt derselben etwas Heilsames lernte und so das Gute mit Lust, wie es den Jungen gebührt, einginge.“

Diese Choräle wurden, wie der Gregorianische Choral, von der Gemeinde einstimmig und ohne Begleitung gesungen. Die ineins verschmelzenden Stimmen behielten also den alten Symbolcharakter der „unanimitas“ (= „Einmütigkeit“). Häufig war allerdings ein Alternieren mit dem Chor, der die Lieder 4stimmig sang. Erst im 17. Jh. setzte sich die Orgelbegleitung durch. Im 19. Jh. wurden die Choräle „mythisiert“ wie die Nationalhymnen – die englische Hymne z. B. ist ein Choral - und erhielten ihren gravitätisch-triumphalen Charakter. Hier hat wohl auch das „Orgelbrausen“ seinen Ursprung.

### H. L. Haßler (1601)

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

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

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

CD „Sing to God“. Recorded in Taizé, Audivis T 556 (1995):

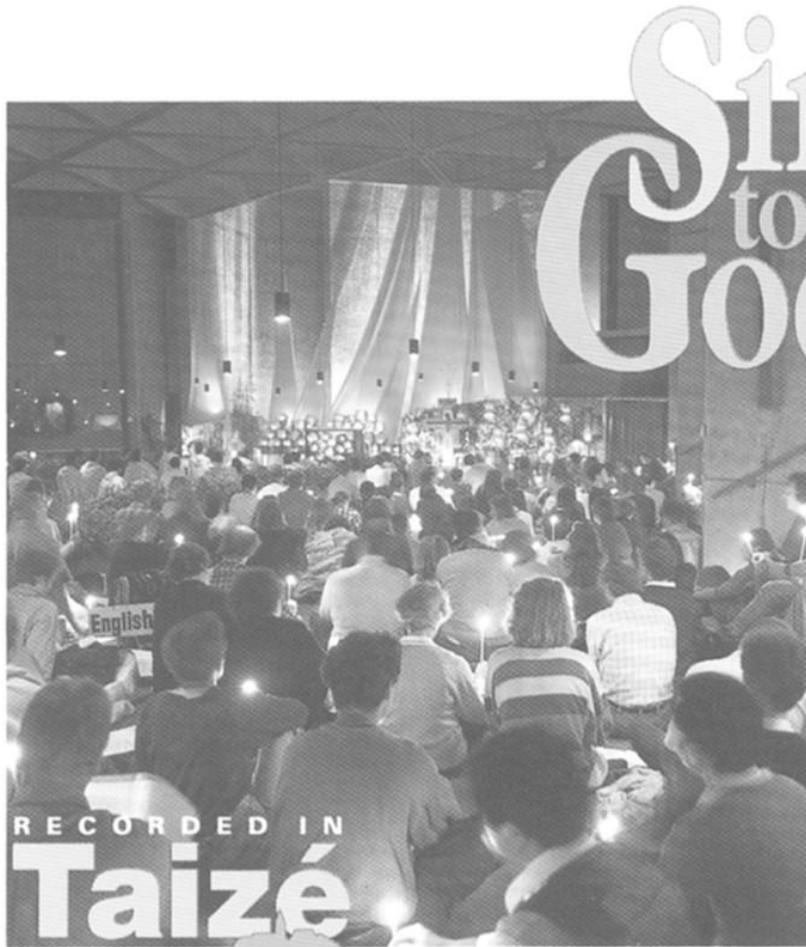
### Bis zur ungetrübten Freude singen

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

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

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

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



## Kölnische Rundschau 25. 8. 1998:

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

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.

### Gunnar Sønstevold/Kurt Blaukopf:

"Die charakteristische Nivellierung der einzelnen Formanteile ist geeignet, einem von solcher Musik >Berieselten< die Mühe des Lauschens abzunehmen. Er kann in den musikalischen Ablauf an jeder beliebigen Stelle >einsteigen<, kann hören und auch mitsingen oder -summen, ohne daß gelegentliche Ablenkung vom musikalischen Ablauf ihm das Gefühl verschafft, etwas >versäumt< zu haben..."

Die Begrenzung des Tonumfangs ist für die Melodik des Erfolgsschlagers ebenso charakteristisch und wichtig wie die Vermeidung allzu großer Intervalle. Sekundschritte sind die weitaus häufigsten Elemente der Melodiebildung. Damit wird die Mühelosigkeit in der Haltung des Schlagerkonsumenten wohl gefördert...

Der Schlager begnügt sich mit einer auffallend geringen Anzahl harmonischer Stufen...

Die beschriebene melodische und harmonische Struktur des Schlagers mündet in einen artifiziellen Primitivismus, der auf eine Art >Neo-Heterophonie< im Hörverhalten hinzielt: auch dem Unmusikalischen wird das Mitsingen oder zumindest die Vorstellung des Mitsingens dadurch ermöglicht, daß ihn einfachste melodische Fortschreitungen und eingeschlossene, repetierte harmonische Folgen im Gleis des musikalischen Geschehens festhalten. Gestützt auf Vorstellungen, die durch den Text erweckt werden und die hier außer Betracht bleiben, sucht und findet der Hörer des Schlagers klangliche Reize, die ihm die unmittelbare Identifikation gestattet, weil sie keine qualifizierte Höranstrengung fordern. Das Modell des Vereinzelt und Vereinsamen, der im technisch vermittelten Schlager die Aufhebung seiner Isolierung durch Identifikation mit dem Klanggeschehen findet, wird also auch von dieser Seite her als sinnvoll ausgewiesen...

Die vorzugsweise ungeschulte Singstimme und deren Einbeziehung in einen sozial-musikalischen Background (>Summchor<) erleichtert wiederum auf ihre Art die schon mehrfach angedeutete Identifikation. Der Konsument ist nicht mehr ein einzelner, der einer Darbietung gegenübersteht. Er verwandelt sich durch das Klangereignis selbst in den Angehörigen einer nicht bloß vorgestellten, sondern klingend - also real - erlebten Gemeinschaft, die durch den Background-Chor repräsentiert wird. Dies wieder trägt zur Vorstellung bei, die im Konsumenten erweckt wird, er sei einer von vielen, die am Geschehen teilnehmen und die unter Umständen >auch könnten, was der Solist kann<."

Musik der >einsamen Masse<, Karlsruhe 1968, S. 14-22

# Mein Gmüth ist mir verwirret

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

A\*)

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

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

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

thu stets seuf-zen und wei-nen, in Trau-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 gsund.
3. Reichlich ist sie gezieret mit Tugend ohne Zahl,  
höflich, wie sichs gebühret, ihrsgleichen ist nicht viel.  
Für andern Jungfrauen zart führt sie allein den Preis;  
wann ichs anschau, vermein ich, ich sei im Paradeis.

(T: bei Haßler)

63 Choral Bach: Matthäuspassion

Chori I. II

1. O Haupt voll Blut und Wun-den, voll Schmerz und vol-ler Hohn!  
O Haupt, zu Spottge-bun-den mit ei-ner Dor-nen-kron!  
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!

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

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

**1799: Ludwig Tieck:**

"...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.

**Die Geistlichen Lieder (Marienlieder) des Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) werden 1802 veröffentlicht.****Nr. 15: Marie**

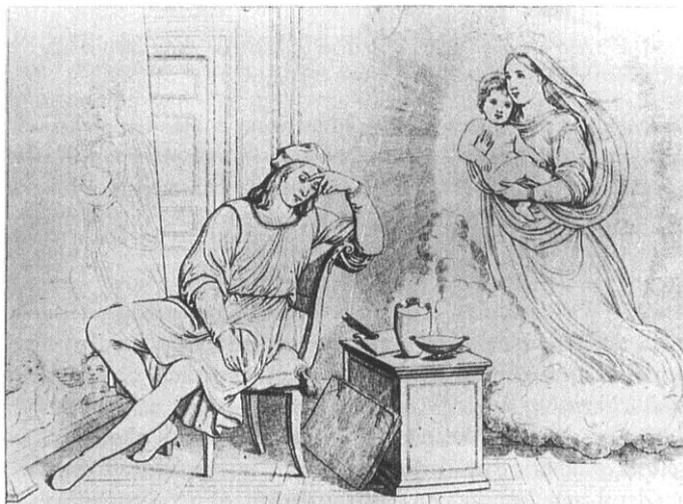
Ich sehe dich in tausend Bildern,  
Maria, lieblich ausgedrückt,  
Doch keins von allen kann dich schildern,  
Wie meine Seele dich erblickt.  
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel  
Seitdem mir wie ein Traum verweht  
Und ein unnennbar süßer Himmel  
Mir ewig im Gemüte steht.

**Schubert: "Marie", D658, Mai 1819 (?)**

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, dß 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.

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 testaménti est in me - o sánqui -  
 ne, di - cit Dó - minus: hoc fá - ci - te, quo - ti - es - cum -  
 que súmi - tis, in me - am com - memora - ti - ónem.



Übersetzung: 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 (vgl. Film "Die Gregorian in Santiago de Compostela (wdr 3, 2001)

dto. Gregorianische Popversion: CD Gregorian Masters Of Chant (1999)

Bach: Air

<p><b>Faithless: God is a DJ (1998)</b></p> <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>[The punctuation of the last bit is confusing to me. It can either be "This is where I heal my hurt...for tonight. god is a DJ." or "This is where I heal my hurt. For tonight, god is a DJ." -MK]</p>	<p>Gott ist ein 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>
---	---



## Stimmen aus dem Internet:

Auf den richtigen Mix kommt es an, und dabei ist mir wieder das "God is a DJ" von Faithless eingefallen. Das Bild wird mir immer 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". Ludwig Nelles

Der erste Teil des Clips zu „God is a DJ“ zeigt den charismatischen Maxi Jazz, der seinen Text allerdings in Gebärdensprache ausdrückt. „Damit wollen wir die Aufmerksamkeit stärker auf den Text lenken“, erzählt Nieren 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 anfangen 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 Schröder

Die Melodie der neuen Single ist so ohrwurmhaft und euphorisch, wie man sie von Faithless kennt, wenngleich die Dramatik etwas zurückgenommen wurde und sich das ganze Lied für Faithless-Verhältnisse weniger stufenweise, sondern ziemlich gleichmäßig entwickelt. Hier wirkt ein fast hypnotisch beschwörender House-Priester mit einem ruhigen, eher schwerfälligen Song im Hintergrund - Faithless machen keine Musik, sie zelebrieren ihre Songs, Maxi Jazz hält das Hochamt ihrer Messe, und der breite, flächige Klang gehört nun mal zu ihnen wie das Amen in die Kirche ("this is my church, this is where I heal my hurts"): Faithless haben es raus, ihre Fans mit übermächtigen Magnetfeldern zu erden und erschließen mit ihren Beats neue Dimensionen. (Verfasser ?) „God is a DJ“. Eine provokative Attacke auf religiöse Kreise? Aber nein, das wäre viel zu platt. Sänger Rollo, bekennender Buddhist und Mittelpunkt der Band, erklärt, man wolle nicht den Glauben anderer Leute herabsetzen. „Gott“ sei eine Metapher, ein Sinnbild

für alles Schöne. Mit einer wirkungsvollen Mixtur aus sphärischen Klängen und Dance-Beats zelebriert der Song das intensive Erlebnis, totale Erfüllung von Musik und Tanz. Dazu wiederholt Rollo die Zeilen „This is my church, This is where I heal my hurts. For tonight, God is a DJ.“

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

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

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

Matthias Pomranz

### Zwischen Atavismus und Futurismus

Versuch einer Phänomenologie des Techno / Von Felix Wiesler

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

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

Und noch etwas ist anders: Bisher hat sich die ältere Generation über die neue Musik aufgeregt, sie verteufelt. Über Techno haben alle nur den Kopf geschüttelt. Bebop konnte man offenbar für "Urwaldmusik" halten, Rock 'n' Roll als Gefahr für die Jugend sehen, Punk konnte man 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 Kreativitätskiller mißinterpretiert, wird hier zum Wolkenmeer, in dem die Phantasie erst richtig fliegen lernt. Anstatt dem von vielen vorausgesagten (oder doch zumindest erhofften) Sturm auf die Maschinen und Computer machen die Nichten und Neffen der Günther-Anders-Generation plötzlich das Gegenteil: sie schreien nach Technik, ja sie unterwerfen sich begeistert dem Rhythmus der (Musik-)Maschinen. Wer kann sich da wundern, daß den Alten die Haare zu Berge stehen angesichts einer Generation, der jedweder theoretische Überbau ein Graus ist. Ihre Kinder schreien nicht mehr nach Freiheit *von* Technik, sie suchen Freiheit *durch* Technik: im Kontrollverlust, im "Abheben", im "Nicht mehr bei sich sein", im musikalischen Rausch.

Ähnliches gilt übrigens für das Verhältnis zur Chemie-Industrie. Während die Generation der birkenbestockten und in gewaltfrei gehäkelten Wollpullis (von glücklichen Schafen!) eingepackten Müllis 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 Verwaltungsproblemchen sollen die Berufspolitiker gefälligst selber lösen. Der Tanz auf dem global-sozialen und ökologischen Vulkan verträgt keine Zwischenpausen - im Gegenteil: immer schneller muß man dem Fin-de-siècle-Fest hinterher jetten. Zum Rave nach Goa, zu alten Maya-Tempeln, oder wo sonst gerade geraved wird.

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

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

Bedenklich scheint die Sache erst, wenn sie mit dem Verlust der Melodie einhergeht. Denn ein Rhythmus allein sagt wirklich wenig.

Damit bürdet sie dem Rezipienten natürlich eine enorm niedrige hermeneutische Arbeit auf: Dylan, Cohen und Chesnut-Texte sind bedenkenwert; Mahler, Schönberg, Coltrane sind konzentrationsbedürftig; Techno ist weder noch. Und wenn er nicht als neo-archaische Ekstase-Technik genutzt wird, ist er der unanstrengendste Hintergrunds-Soundtrack zum postmodernen Lebens-Film.

Oder, wie Eco so schön sagt: "Man hört Musik nicht mehr als Musik, sondern als Geräusch."

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

© 1998 Elfenbein Verlag

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

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

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

- Das nicht-alltägliche Getränk (Narkotikum). Diese Rolle übernimmt in den Stadien der Alkohol.
- Die nicht-alltägliche Bewegung (Tanz). Dem entsprechen die zahlreichen Tanzrituale der Fans (*Hey, hey, wer nicht hüpfst, 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.

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

Hymn like  
mf

14

20 Moderately Fast Rock

26

32

38

43

48

54

60

67

70

77

Cher - u - bim;

Ser - a - phim;

gi - na, lu - ja, Ma - ter a - ma - ter in - te - mer - at - a, Vir - go res - pi - ce ma - ter ad - spire, sanc - tus, sanc - tus, dom - i - nus, dom - i - nus, wa, oh, oh, lu - ja, Our sal - ve re - gi - na, Sal - ve re - gi - na.

## Internet (8/98)

Eine lebendige Kirche?

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

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

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

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

**Haben Sie das gewußt?**

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

Eine lebendige Gemeinde?

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

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

**Die Freie Christengemeinde Bayreuth ist ein eingetragener Verein (e.V.), darüberhinaus ist sie Mitglied im Bund freikirchlicher Pfingstgemeinden, der eine Körperschaft des öffentlichen Rechts darstellt. (BFP KdÖR)**

**Außerdem sind wir Mitglied in der evangelischen Allianz.**

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

---

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

### CAPUT XX.

Über den Kirchengesang

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

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:



**Kenneth Bilby:**

Eine andere neofrikanische 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 musical score is written in 4/4 time. The first system shows the vocal line starting with 'I'm a royal child, I'm a royal child, royal' and the bass line providing a steady accompaniment. The second system continues with 'child, royal child!' and the bass line. The third system concludes with 'I'm a royal child!' and the bass line.

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

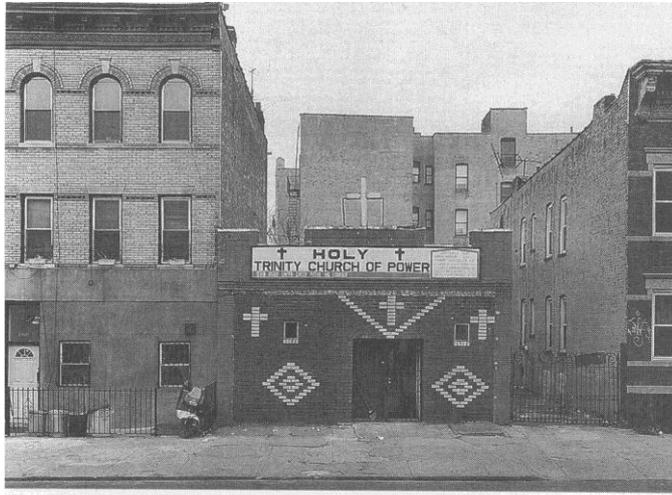
Petrus I, 2, 9: But ye are a chosen generation, a royal priesthood, an holy nation, a peculiar people; that ye should shew forth the praises of him who hath called you out of darkness into his marvellous light:  
Ihr aber seid >ein auserwähltes Geschlecht< (Is 43,20), >eine königliche Priesterschaft, 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 unmittlere 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.)

**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

VIII. K *ý - ri - e \* e - lé - i - son. ij. Christe*

*e - lé - i - son. ij. K ý - ri - e e - lé - i - son. ij. K ý - ri -*

*e \* e - lé - i - son.*

Kyrie I  
lux et origo

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

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

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



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

#### Volker Schütz:

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

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

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

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the Solosong (Sologesang) in a soprano clef, with lyrics 'Ky-rie, e - le - i - son, Ky-rie'. The second staff is for the Gemeinde (Community) in a soprano clef, with lyrics 'Ky - rie, Ky-rie'. The third staff is for the Gourds in a soprano clef, playing a rhythmic pattern. The fourth and fifth staves are for Tom-toms (low and high) in a soprano clef, playing a rhythmic pattern.

### Joseph Kardinal Ratzinger:

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

Der Geist der Liturgie, Freiburg 2000, S. 18f.

### Completorium.

Per Annum, Responsorium breve.

The musical score is for a Gregorian chant. It consists of five staves of music. The lyrics are: 'n ma-nus tu-as Dó-mi-ne, \* Comméndo spí-ri-tum me-um. In manus. V. Red-e-mí-sti nos Dó-mi-ne, De-us ve-ri-tá-tis. \* Commén-do. V. Gló-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i Sancto. R. In ma-nus.'

Gregorianikszene im Film „Der Name der Rose“

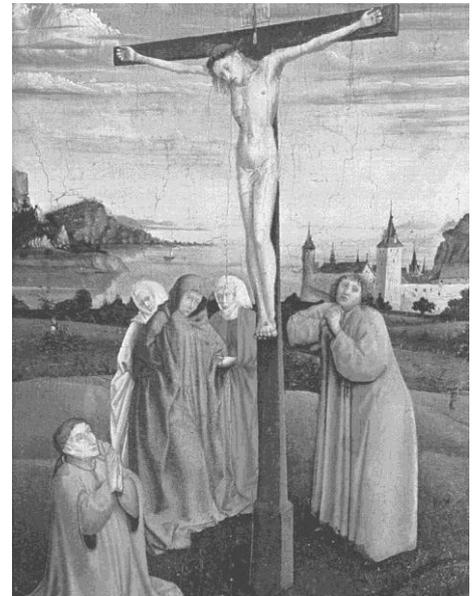
## Logogene Elemente der Musik (Musik als Gefühlssprache)

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.



Konrad Witz, um 1430 (Berlin, Gemäldegalerie Dahlem)

### Kultur- und geistesgeschichtlicher Kontext:

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

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

### 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.

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

## Gregorianischer Introitus der Messe am Ostersonntag

### Antiphona ad introitum IV

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

È-SURRE-XI, et adhuc te-  
cū sum, al-le-lú-ia :

Resurrexi et  
adhuc tecum sum,  
alleluja: posuisti  
super me manum  
tuam, alleluja :  
mirabilis facta est  
scientia tua,  
alleluja, alleluja.  
Aufstanden 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 -  
Et a - soen - dit in ooe - lum,  
105  
se - dit in ooe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris,  
et a - soen - dit in ooe - lum: se - det ad  
110

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

#### 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 laxen Praxis sehen, die des Paulus Mahnung vergessen hat, mit der Generationen von Kommunionkindern in Angst und Schrecken versetzt worden sind: Wer den Leib des Herrn unwürdig ißt, der ißt sich das Gericht. Norbert Mette ("Diakonia"), der dies diskutiert, stemmt sich freilich gegen eine erneute Mystifizierung und will lieber den sozialen Auftrag ernster gesehen wissen. Das Gericht ißt sich der Reiche, der nicht teilt.

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

## Johannes von Damaskus: "Vom Bilde"

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

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

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

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

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

*Gregorianik und Gospelsong verkörpern zwei extreme Pole der Kirchenmusik und zwei verschiedene Wege der Gottesannäherung: Der eine ist der meditative Weg der geistigen Konzentration auf die theologische Aussage des liturgischen Textes, der Versenkung in dessen mystischen Gehalt, der Anbetung. (Die Musik hat dabei u.a. eine ähnliche Funktion wie der Goldgrund auf mittelalterlichen Bildern, der alle ablenkenden irdischen Bezüge von vornherein ausblendet und das Dargestellte in eine überweltliche Sphäre entrückt.) Der andere ist der ekstatische Weg der gesungenen und getanzen Gottesbeschwörung, der über automatisierte Laute und Bewegungen erreichten Trance. Beide Musikformen erschließen sich nur voll beim Mitmachen. Bei beiden ist die Musik in erster Linie Medium für etwas anderes, kein Kunstobjekt, das um seiner selbst willen wie im Konzertsaal lauschend aufgenommen und reflektiert werden will.*

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

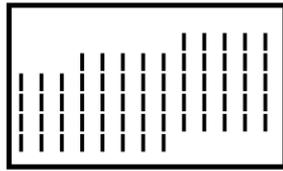
*einen weltabgewandten Raum, romanische Kirche, gedämpftes Licht/Dunkelheit, Kerzenschein (,mystische Höhle') demütig-gebeugte, ehrfurchtsvoll-würdevolle Haltung*

- *einstimmiges Singen → ,uniformierte', den Körper verhüllende Kleidung, 'entindividualisierte' Gemeinschaft*
- *frei strömende Melodik → geistige (unkörperliche) Haltung*

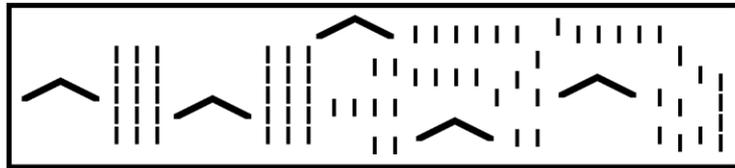
Georg Friedrich Händel: Halleluja (aus dem "Messias")

H ö r s k i z z e

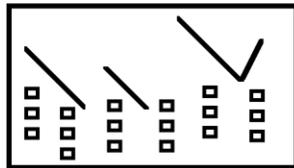
I



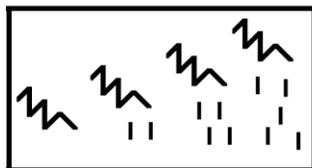
II



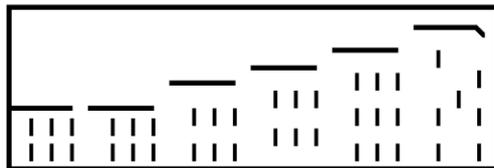
III



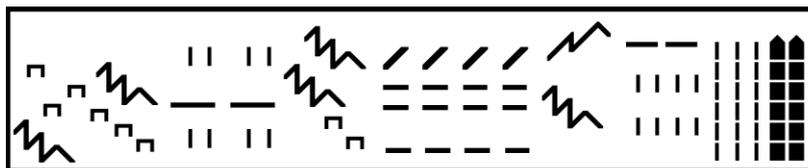
IV



V



VI



Choral von Philip Nicolai: Wachtet auf (1599)

Choral von Philipp Nicolai: Wie schön leuchtet der Morgenstern (1599)

Händel: Themen aus dem Halleluja

Händel: "Halleluja"

"Kirchenschluß"

Zahlreiche auf Analogiebildung beruhende Figuren sind in Händels „Halleluja“ festzustellen:

- Die Beschränkung auf einfache Kadenzakkorde und der Verzicht auf Dissonanzen versinnbildlichen die vollkommene Ordnung und Harmonie des Gottesreiches.
- D-Dur ist die 'Königstonart'. Nach den damals gebräuchlichen Tonsilben (do, re, mi, fa sol, la, ti, do) heißt der Ton d "re", re aber ist auch das italienische Wort für König.
- Auf den König deuten auch die Trompeten, die nach der damals teilweise noch geltenden Zunftordnung der Stadtpfeifer nur bei herrscherlichen Anlässen gespielt wurden. - Der anapästische Rhythmus und die rauschenden Sechzehntelläufe malen Freude und Glanz.
- Das Unisono des Gottesthemas in II (s. Grafik) verweist auf den 'einen' Gott, seine 'drei'eckige Form auf die Dreifaltigkeit, die umfassende Oktavgeste in der Mitte auf seine 'All'-Macht ("omnipotent"). Die Durchführung des Themas durch die Stimmen bei gleichzeitiger Kontrapunktierung durch das Jubelmotiv („Halleluja“) in den anderen Stimmen illustriert Gottes Schreiten durch die Scharen der Halleluja rufenden Engel. (Hitler, der seine Auftritte ja immer quasi „liturgisch“ inszenierte, machte sich diese suggestive Gestaltung zunutze: Bei der Filmaufzeichnung der Eröffnung der olympischen Spiele 1936 in Berlin sieht man Hitler zu dröhnenden Klängen des Händelschen Halleluja dem Volk mit starrer Hand den Faschistengruß entbieten.)
- Der Liegeton (extensio) in V ist ein altes Ewigkeitssymbol ("for ever and ever").
- Die Echowirkungen - z. B. in I die Wiederholung des Chor-Hallelujas durch die Streicher - und die Spaltung des Chores an verschiedenen Stellen suggerieren einen weiten Raum.
- Raumvorstellungen werden auch durch hohe bzw. tiefe Lage sowie durch Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung (Anabasis, Katabasis) geweckt, z. B. in III ("The Kingdom of this world" - "the Kingdom of our Lord").
- In unermeßliche Weiten öffnet sich der Raum in V durch das unablässige Aufwärtssequenzieren (Gradatio = die Treppe hinaufsteigen), vgl. den "Erhöhungs"-Charakter der Treppe bei Kirchen und barocken Schloßanlagen). "... es (war) eine der wichtigsten Aufgaben der Baumeister (barocker Schlösser), durch ihre Treppentwürfe das Empfangszeremoniell möglichst würdig gestalten zu helfen. Die Treppe war bei den vom Baufieber befallenen Herren an sich schon ein bevorzugter Gegenstand der Planung und eines der Lieblingsobjekte der Architekten. Schließlich war die Treppe das erste, was der Besucher sah, wenn er ein Schloß betrat. Sie bot dem Baumeister vielfältige Möglichkeiten, sein Können zu zeigen, wie dem Bauherrn, Pracht zu demonstrieren und Gastgeber wie Ankömmling das Erlebnis von Bedeutung und Größe zu vermitteln... Man muß sich eine Prunktreppe auch zusammen mit der Staffage vorstellen: Lakaien säumen die Stufen und halten Kerzenleuchter, deren Licht auf den Wänden spielt. Auch die Gewänder der Zeit, die Perücken, die Riechwässerchen und Schönheitspflästerchen gehören zur Atmosphäre. Dies alles steigerte den Reiz der Architektur, wie die Architektur den Reiz der Mode erhöhen sollte. Ebenfalls zur Kulisse sind die Zuschauer zu rechnen, denn das Hinaufsteigen ist ein Schauspiel, das ohne Publikum zur bloßen physischen Bewegung wird..." Rolf Hellmut Foerster: Das Barock-Schloß, Köln 1981, S. 94

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

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

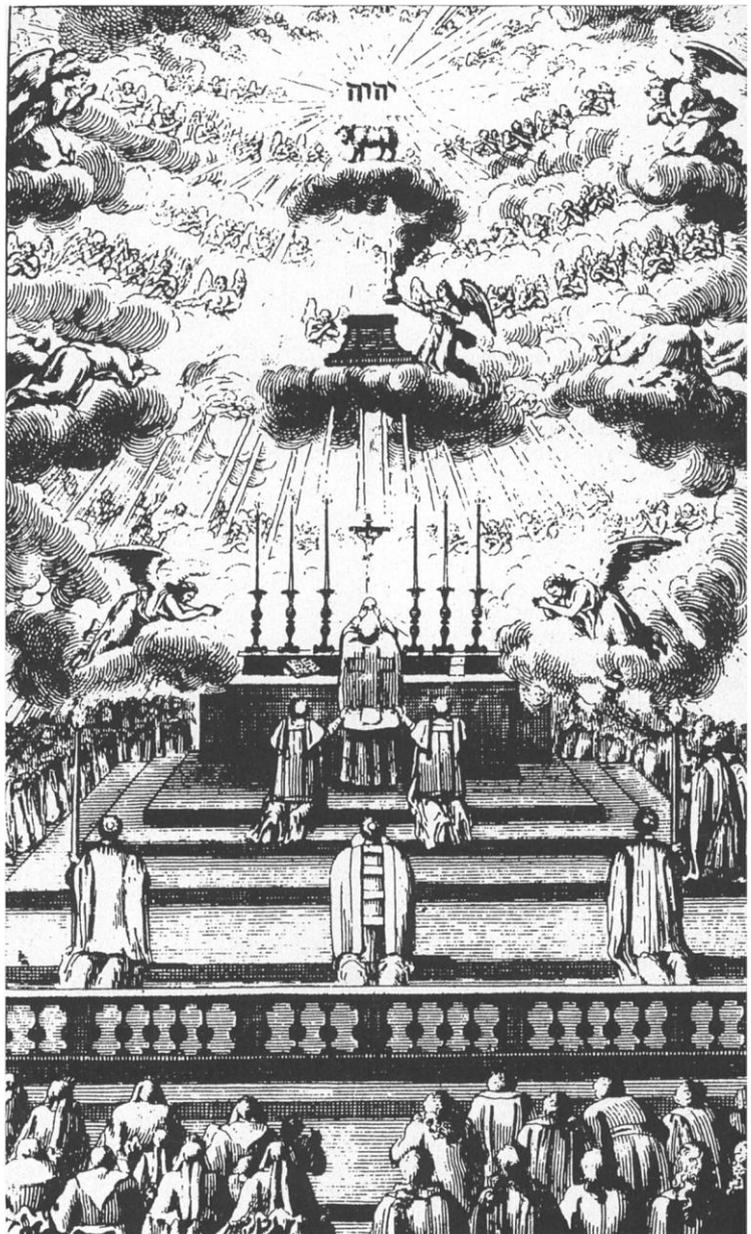


Illustration aus einem französischen Meßerläuterungsbuch von 1726

## Historisches und Aktuelles zum Thema Ekstase

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

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

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

gez. Brauckmann, Domchordirektor

(Leiter der Kommission für Kirchenmusik)

**Glossolie** (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 verückten 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 Glossolie 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 Glossolie 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 Glossolie 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 Verückung wurzelndes Symptom der Hysterie oder ein hypnotisches Phänomen. (Encarta 98)

**1 Chronik 13** 3 Wir wollen die Lade unseres Gottes zu uns herholen; denn in Sauls Tagen haben wir nicht nach ihr gefragt.« 4 Die gesamte Gemeinde stimmte diesem Vorhaben zu; denn die Sache gefiel dem ganzen Volk. 5 David sammelte ganz Israel vom Schichor Ägyptens bis Lebo-Hamat, um die Gotteslade aus Kirjat-Jearim heraufzuholen. 6 Da zogen David und ganz Israel nach Baala, das ist Kirjat-Jearim, das zu Juda gehört, und holten von dort die Gotteslade, die nach dem Namen des Herrn, der über den Kerubim thront, benannt ist. 7 Sie fuhren die Lade Gottes auf einem neuen Wagen aus dem Hause Abinadabs weg, wobei Ussa und Achjo den Wagen lenkten. 8 David aber und die Israeliten tanzten vor Gott mit aller Kraft, unter Gesängen, begleitet von Zithern, Harfen, Pauken, Zimbeln und Trompeten.

**2 Chronik 5** 11 "Die Priester traten nun aus dem Heiligtum heraus. Alle anwesenden Priester hatten sich einer Weihe unterzogen, ohne die Dienstabteilungen zu berücksichtigen. 12 Die levitischen Sänger insgesamt, nämlich Asaph, Heman und Jedutum mit ihren Söhnen und Brüdern, standen in Byssus gekleidet mit Zimbeln, Harfen und Zithern östlich vom Altar. Bei ihnen befanden sich hundertzwanzig Priester, die Trompeten bliesen. 11 Die Trompeter und Sänger ließen gleichzeitig einen gemeinsamen Chor erklingen, um den Herrn zu preisen und ihm zu danken. Sobald sie auf ihren Trompeten, Zimbeln und sonstigen Instrumenten kräftig einsetzten und den Lobpreis des Herrn anstimmten: »Ja, er ist gut; denn ewig währt seine Huld«, da erfüllte eine Wolke das Haus, das Haus des Herrn. 14 Die Priester konnten der Wolke wegen nicht zum Dienste antreten; denn die Herrlichkeit des Herrn erfüllte das Haus Gottes.

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

### Andrew Wilson-Dickson:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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.



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

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



Codex Purpureus Rossanensis, 6. Jh. n. Chr.  
Der eine der Apostel reagiert mit spontan-begeisterter, extrovertierter Gestik und Gesang auf den Empfang des Brotes, der andere mit einer introvertiert-ehrfürchtigen Verneigung.



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



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

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



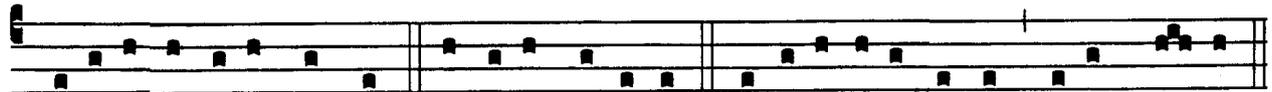
### Mimeogene Elemente der Musik

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 Haydn'schen „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 solemnis“ ist kein liturgisches Werk im engeren Sinne, sondern eher die „Summe“ von Welt- und Selbstdeutung einer Person bzw. einer Epoche. Streit hat ist immer an der Frage entzündet, ob solche „Kunst“ in den Gottesdienst gehört, der doch die Feier der Gemeinde sein soll.

#### 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 san-ctus, tu so-lus Do-mi-nus, tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste.

#### Mozart: Missa brevis KV 259



Quo-ni-am tu so-lus, tu so-lus san-ctus, tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste

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



quo-ni-am tu so-lus san-ctus, 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)



Quo-ni-am Tu solus San-ctus. Tu solus Do-mi-nus. Tu solus Al-tis-simus, Je-su Chri-ste.

#### Vater unser (ursprünglich westindischer Calypso)



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

#### 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.

Palestrina: Missa brevis in e

55

60 65

Mozart: Missa brevis in C KV 259

Solo

Tutti

Tr.

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."

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

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

**Gloria II** („In festis solemnibus“): Der große Tonumfang und die reiche melismatische Melodiebewegung dienen dem „Schmuck“ des höheren Festes und sprechen für eine (professionelle) solistische Ausführung. Das Stück ist viel jüngeren Datums. Das zeigt sich vor allem an der Ausdrucksgestaltung. Die melodische Morphologie spiegelt eine innere Bewegung: die Steigerung bis zum Höhepunkt – genau auf „Altissimus“! – und das tiefe Zurückfallen am Schluß, das man als demütiges Verneigen vor der gewaltigen Größe des „Altissimus“ verstehen kann. So etwas ist erst ab dem 6. Jahrhundert möglich, nachdem im Gefolge des Konzils von Chalkedon (451), wo die Zweinaturenlehre formuliert worden war, nach und nach eine menschliche Darstellung Christi und ein menschliches Sicheinfühlen in das Heilsgeschehen auf den Weg gebracht worden war. Ein Beispiel dafür ist das aus dem 6. Jh. stammende Bronzekreuzifix (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 Ekstase 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!

**Hildegard von Bingen: O viriditas digiti Dei** (ca. 1151-58) CD „Saints“. Hildegard von Bingen. Sequentia 05472 77378 2 (1998)

Gloria patri et filio et spiritui sancto

Tu gloriosa in preparatione dei!

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem heiligen Geist:

Glorreich bist du als Wegbereiter Gottes!

**Palestrina** wahrt weitgehend den fließenden Duktus der Gregorianik, bringt aber durch die sprachdeklamatorische Rhythmik ein neues Element ein, das den vorsichtigen Übergang zur neuen taktgebundenen und damit (auch) körperbetonten Musik markiert.

Insgesamt aber bleibt seine Musik aufgrund ihrer komplexen polyphonen Struktur noch weitgehend der Vorstellung einer „Engelsmusik“ verhaftet, die den Zuhörer - im Verbund mit der gotischen Kathedrale - ins „himmlische Jerusalem“ versetzt.

Bei **Mozart** kommt die körperliche Ekstase 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-unsere-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.)

### 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 Hochamtes 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 verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise *gemacht* sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu componieren, verwirft Rec. als Missgeburten, von einem unreinen Gemüth erzeugt: aber ehe er den herrlichen Werken Michael und Joseph Haydns, Naumanns u. a. Lob und Bewunderung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener (Feo, Durante, Benevoli, Perti etc.) zu gedenken, deren hohe, würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu moduliren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren zu gehen scheint. Dass, ohne an dem ursprünglichen, reinen Kirchenstyl schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmäh, auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie auf einander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. Daher zum Theil die grosse Wirkung guter Choräle in der Kirche. Ein genialer Dichter (Tieck, im zweyten Theile des Phantasus,) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und lässt ausschließlich nur die alten Italiener gelten. Rec., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Styls wegen, den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meynung, dass man mit dem Reichthum, den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne.“ Rezension über Beethovens Messe C-Dur op. 86, AmZ 1813. Zit. nach: Stefan Kunze: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, Laaber-Verlag, S. 252f.)

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

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

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

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

#### **P. Joseph Gelineau SJ:**

"Was ist das besondere an der Taizé-Liturgie? Sie besitzt einen ebenso starren Ablauf wie andere Liturgien - aber sie ist flexibel gegenüber der Zeit. Jeder weiß, was als nächstes kommt, aber nicht wann. Die "Kontrolle" in der traditionellen Musik hat Vorteile, aber es ging dadurch etwas verloren. In der Musik aus Taizé sind Beginn und Ende der Musik unbekannt; dies gibt dem Hl. Geist eine Möglichkeit zu wirken. Der Grundgedanke der Taizé-Liturgie liegt darin, Zeit vor Gott zu verbringen, ohne auf die Uhr zu sehen." (Quelle: Internet)

#### **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 ausprägt und damit als Echtheitsiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzwerg ist.

Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchterzeugende 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.

Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist darin Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöset 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.

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

In der modernen U-Musik wird die Verhallung als technische Fast-food-Variante eines solchen "Eingemeindungsmittels" benutzt. In dem **Taizé-Lied** „Jesus rember me“ und 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-gefühlig, ein Surrogat.



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

# THINK OF ME

Music by ANDREW LLOYD WEBBER  
 Lyrics by CHARLES HAKI  
 Additional lyrics by RICHARD STILGOE

*Allegretto*  
 D

CHRISTINE D

Think of me,

*mf*

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is the vocal line for Christine D, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'mf'. The first staff begins with a D chord. The lyrics 'Think of me,' are written under the vocal line.

A/D G/D D

think of me fond - ly when we've said good - bye.

Re - mem - ber me

This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics 'think of me fond - ly when we've said good - bye.' and 'Re - mem - ber me'. The piano accompaniment features chords A/D, G/D, and D. The lyrics are written under the vocal line.

A/D G/D A7/D

ev - 'ty so of - ten, pro - mise me you'll try.

This system contains the final two staves of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'ev - 'ty so of - ten, pro - mise me you'll try.' The piano accompaniment features chords A/D, G/D, and A7/D. The lyrics are written under the vocal line.

Bm F#7/B Bm7

On that day, — that not so dis - tant day, — when you are far a - way and

This system contains the first two staves of the fourth system. The vocal line continues with the lyrics 'On that day, — that not so dis - tant day, — when you are far a - way and'. The piano accompaniment features chords Bm, F#7/B, and Bm7. The lyrics are written under the vocal line.

E7 D/A Bm7 F#m G A

free, if you ev - er find a mo - ment, spare a thought for

This system contains the next two staves. The vocal line continues with the lyrics 'free, if you ev - er find a mo - ment, spare a thought for'. The piano accompaniment features chords E7, D/A, Bm7, F#m, G, and A. The lyrics are written under the vocal line.

D E♭ B♭/E♭ A♭/E♭

me.

This system contains the first two staves of the sixth system. The vocal line continues with the lyrics 'me.'. The piano accompaniment features chords D, E♭, B♭/E♭, and A♭/E♭. The lyrics are written under the vocal line.

B♭7/E♭ E♭ B♭/E♭ A♭

This system contains the final two staves of the musical score. The piano accompaniment features chords B♭7/E♭, E♭, B♭/E♭, and A♭. The lyrics are written under the vocal line.

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

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

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

Missa brevis  
für vierstimmigen gemischten Chor

Giovanni Pierluigi da Palestrina  
herausgegeben von Rudolf Ewerhart

Sopran  
Alt  
Tenor  
Bass

5 Ky - -

10 Ky - - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son.

15 Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son.

20 Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son.

25 Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son.

30 Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son.

35 Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son. Chri - ste e - le - - son.

40 Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son.

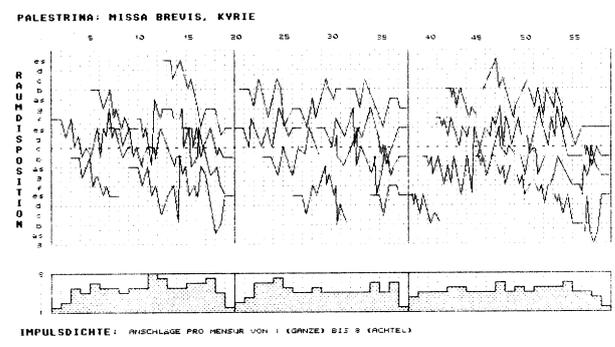
45 Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son.

50 Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son.

55 Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son. Ky - ri - e e - le - - son.

II (Kyrie fons bonitatis)

III  
K Y-ri - e e - le - - i - son.  
Ky - ri - e e - le - - i - son.



# M E S S E

für vier Solostimmen, Chor und Orchester  
von

## L. VAN BEEHOVEN.

Op. 86.

Dem Fürsten von Kinsky gewidmet.

### Kyrie.

Klavierauszug von C. Reinecke.

Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo.

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

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

**Tenore.**  
Ky - - - - ri - e,  
*crusc.*

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

**Pianoforte.**  
Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo.  
*pp*

19 **Tutti.**  
Ky - ri - e e - lei - - son!  
*Solo.*  
Ky - ri - e e - lei - son,  
*Tutti.*  
Ky - ri - e e - lei - - son,  
*Tutti.*  
Ky - ri - e e - lei - - son!  
*Solo.*  
Ky - ri - e,  
*Tutti.*  
Ky - ri - e,  
*Tutti.*  
Ky - ri - e e - lei - - son!  
*crusc.*

28  
le - i - - son, Ky - ri - e e - lei - - son!  
le - i - - son, Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei - son!  
le - i - - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son!  
le - i - - son, Ky - ri - e e - lei - - son!  
*crusc.*

37 **A. Tutti.**  
*Solo.*  
Chri - ste e - lei - - son!  
*Tutti.*  
Chri - ste e - lei - - son!  
*Solo.*  
Chri - ste e - lei - - son!  
*Tutti.*  
Chri - ste e - lei - - son!  
*crusc.*

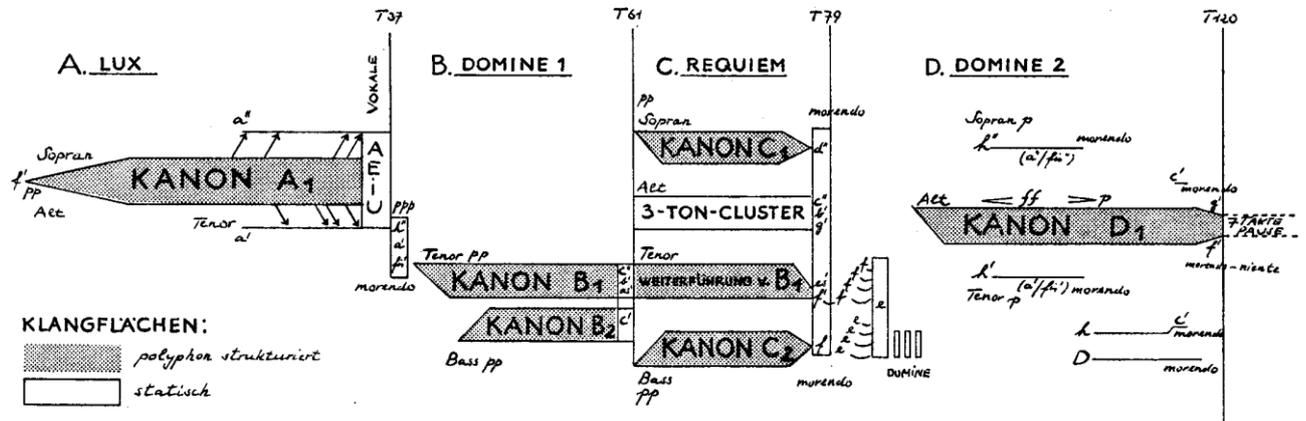


Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis tuis in aeternum,  
quia pius es.

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

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

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



Der Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus Gottwald gewidmet

# LUX AETERNA

György Ligeti

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“  
SOSTENUTO, MOLTO CALMO "FROM AFAR"  
steht sehr weich einsetzen / all entries very gentle

*pp sempre*

1. Sopran: Lux lux lux lux

2. Sopran: Lux lux lux lux

3. Sopran: Lux lux lux lux

4. Sopran: Lux lux lux lux

1. Alt: Lux lux lux lux

2. Alt: Lux lux lux lux

3. Alt: Lux lux lux lux

4. Alt: Lux lux lux lux

1. Tenor: Lux lux lux lux

2. Tenor: Lux lux lux lux

3. Tenor: Lux lux lux lux

4. Tenor: Lux lux lux lux

1. Bass: Lux lux lux lux

2. Bass: Lux lux lux lux

3. Bass: Lux lux lux lux

4. Bass: Lux lux lux lux

*Stets vollkommen akzentlos singen: die Taktstriche bedeuten keine Betonung.*

4

S 1. ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

2. ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

3. lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

4. lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

A 1. ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

2. lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

3. lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

4. lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

7

S 1. na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

2. ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

3. ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

4. lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

A 1. na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

2. ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

3. lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux

4. ter - na - lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux



26. *p*  
 0. . . ro sup. . . plex et ar. . .  
 0. . . ro sup. . . plex et ar. . .  
 0. . . ro sup. . . plex et ar. . .  
 0. . . ro sup. . . plex et ar. . .

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 unterwürfig,  
 das Herz zerknirscht wie in Asche,  
 steh mir bei an meinem Ende!

# EARTH SONG

Words and Music by  
Michael Jackson  
© 1995 Mijac Music

D.S.  al Coda

Slowly  $\text{♩} = 80$

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

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

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

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

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

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?

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

ooh... Ah...  
ah... Ooh... 1. Hey...

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

us?) The heav - ens are fall - ing down. (What a - bout us?) I can't c - ven breathe... (What a - bout  
us?) What a - bout the bleed - ing Earth? (What a - bout us?) Can't we feel its wounds?... (What a - bout

us?) What a - bout na - ture's worth? (Ooh, ooh.) It's our plan - et's womb. (What a - bout  
ooh.) Do we give a damn? Ah... ah... Ooh...

ah... Ooh...

To Coda  11. 12.

Bridge:

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

**Michael Jackson:****Earth Song (19**

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 blond 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 deal 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 ist 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 tuned kingdoms to Just (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)  
 Bumt 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 Abraham (What about us)  
 What about death again (Ooo, Ooo)  
 Do we give a damn?  
 Aaaaaaaah, Aaaaaaaah

**Gerd Buschmann (medien praktisch 4/99):**

**Exemplarische Anmerkungen zum Titel *Earth Song*.** Der aus der CD ausgekoppelte *Earth Song* wird als Single und Video weltweit zum Mega-Hit. Der außergewöhnlich lange, 6'46-minütige Titel formuliert vor dem Hintergrund von „waste land“ (Regenwald-Brandrodung, Kriegszerstörungen, Umweltvernichtung, Dürre, Hunger etc.) und in scharfen Kontrasten zu Paradies-Szenen (unberührte Wildnis, Freiheit der Tiere etc.) in sich ekstatisch steigender Weise prophetische Anfragen und Anklagen an unseren Umgang mit der Erde: *Earth Song*. Der zweite Teil des Videos verwendet dabei das alttestamentliche Motiv des Sturms Gottes zur Darstellung von Umkehr der Menschheit und Neuschöpfung der Erde. Die Wiederherstellung der Schöpfung bzw. die Neuschöpfung wird verheißen durch die Umkehr der Menschheit und ihrem Kniefall vor einem höheren Wesen.

**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 Gospelchor 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 Erhöhung (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 hinausschreit, 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 11,27-10) gilt als der Vater aller Gläubigen (Röm 4,3; Hebr 11,8-19) und Urbild des Glaubensgehorsams (Röm 4,11ff.): 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 Deuterijosajas verkündet nach der Klage die Erhöhung. 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).“<sup>33</sup>

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.“<sup>34</sup> Der Geist, Wind oder Sturm Gottes wird zu dessen machtvollen 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)

Musical score for 'Canaan Land (spiritual)'. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody features several triplet rhythms. The piano accompaniment provides a steady harmonic support with chords and moving bass lines.

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

Musical score for 'Annie Laurie'. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is simple and folk-like. The piano accompaniment features a steady bass line and chords.

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

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

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

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

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

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

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

Canaan Land (spiritual)

Musical score for 'Canaan Land (spiritual)'. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody features several triplet rhythms. The piano accompaniment provides a steady harmonic support with chords and moving bass lines.

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

Musical score for 'Annie Laurie'. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is simple and folk-like. The piano accompaniment features a steady bass line and chords.

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

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

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

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

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

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

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

Mündliche Prüfung 20. 6. 00

# Kyrie

**Allegro moderato**

Measures 1-11: Piano introduction with strings and woodwinds. Includes markings for *G. Orah.*, *Tasto Solo*, and *Trp. Fr.*

Measures 12-15: Piano accompaniment with strings. Includes marking *Str.*

Measures 16-21: Vocal entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Includes marking *Tutti*.

Measures 22-31: Piano accompaniment with strings and woodwinds. Includes marking *G. Orah.* and *Trp. Fr.*

Measures 32-41: Choral entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Includes marking *All. Tutti*.

Measures 42-51: Piano accompaniment with strings and woodwinds. Includes marking *G. Orah.* and *Trp. Fr.*

Measures 52-61: Choral entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Includes marking *fz*.

Measures 62-71: Piano accompaniment with strings and woodwinds. Includes marking *fz*.

Measures 72-81: Choral entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Includes marking *A* and *Sopransolo*.

Measures 82-91: Piano accompaniment with strings and woodwinds. Includes marking *fz* and *pp str.*

Measures 12-21: Choral entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Includes lyrics: *lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e*

Measures 22-31: Piano accompaniment with strings and woodwinds. Includes marking *f. G. Orah.*

Measures 32-41: Choral entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Includes lyrics: *lei - son, lei - son, lei - son, lei - son*

Measures 42-51: Piano accompaniment with strings and woodwinds. Includes marking *str.*

Measures 52-61: Soprano solo. Includes lyrics: *Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e*

Measures 62-71: Piano accompaniment with strings and woodwinds. Includes marking *f. Orah.* and *vi. II Va. Co.*

Measures 72-81: Choral entries for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Includes lyrics: *son, Chri - ste*

Measures 82-91: Piano accompaniment with strings and woodwinds. Includes marking *f. str.*

**Klausur 27. 06. 2000-06-16****Thema:** Didaktische Analyse einer „Et incarnatus est“-Vertonung**Aufgaben:**

- (1) Analysieren Sie den Ausschnitt hinsichtlich der in der Musik zum Ausdruck kommenden (Gebets-)Haltung. (Welche Ihnen aus anderen Beispielen bekannten stilistischen und semantischen Prinzipien sind zu erkennen. Aus welcher Zeit könnte das Beispiel stammen? Welche Aspekte des Textgehaltes werden vom Komponisten besonders akzentuiert? u. ä.)
- (2) Skizzieren Sie ein mögliches Unterrichtsarrangement für die Behandlung des Stückes in einem Oberstufenkurs.

**Text:**

Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est.	Und er ist geboren aus dem Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.
---	--

