

Schweizerische Kirchenzeitung

Kirchenmusik

Gottesgesang – Musik als Gebet

von *Edmund Arens*

Musik ist die himmlischste aller Künste. Und die himmlischste Musik ist der Engelsgesang. Im himmlischen «Hallelujah» wird Singen zum vollendeten Lobpreis Gottes. Für uns Erdenkinder kann Musik vieles bedeuten und beinhalten: Ablenkung und Unterhaltung, Ekstase und Erbauung. Musik hat eine spirituelle Dimension. Darin klingt Geistiges und Geistliches an. Sie eröffnet Klangräume und erschliesst akustische Klangwelten. In Musik und Gesang kommt immer wieder Göttliches zum Anklang, wird Gott besungen und vor Ohren geführt. In geistlicher Musik ist oft ausdrücklich von Gott die Rede. Insofern kann hier von musikalischer Theologie gesprochen werden. Weil aber im Gottesdienst nicht nur von Gott, sondern auch und vor allem zu Gott geredet und gesungen wird, zeigt sich hier Musik zugleich als Gebet.

Im Folgenden möchte ich zunächst den Zusammenhang von Musik und Spiritualität beleuchten; dann komme ich kurz auf musikalische Theologie zu sprechen. Ferner betrachte ich die Psalmen als gesungenes Gebet. Schliesslich versuche ich am Beispiel einer Psalmenvertonung von Leonard Bernstein aufzuzeigen, wie sich Musik als Spiritualität, als Gebet und als musikalische Theologie miteinander verbinden.

1. Musik und Spiritualität

Wer Musik mit offenen Ohren hört und mit wachen Sinnen wahrnimmt, wird bewegt und beteiligt. Beim Musikhören wird der Körper Musik und die Musik wird zum Körper. Dabei werden Menschen sowohl körperlich wie geistig «ergriffen». Sie werden in elementarer Weise berührt, gepackt und begeistert. Musik bringt uns in Bewegung. Musik geht unter die Haut. Das geschieht zunächst einmal ganz einfach deshalb, weil die Schallschwingungen die Körperhaut durchdringen. Sie durchdringen diese aber nicht nur, sondern sie versetzen die Haut zugleich in Schwingungen. Wer Musik hört, wird zum Mitschwingen gebracht. «Musikhören lässt die Haut zur Membrane werden. So werden Menschen zu Personen, durch die etwas hindurchklingt.»¹ Das Wort «Person» hat interessanterweise mit diesem Hindurchklingen zu tun. In «Person», das vom lateinischen persona kommt, steckt das Wort per-sonare: hindurchklingen. Der angeblasene, angewehrte Mensch wird selbst zum Instrument. Musizieren und Menschwerdung gehen zusammen. Durch das, was durch Musik in uns anklingt, werden wir inspiriert. Musik und Person, Inspiration und Spiritualität sind aufeinander bezogen.

«Die Welt ist Klang», sagt der Jazzjournalist und Weltmusik-Produzent Joachim-Ernst Berendt.² Berendt unterstreicht die spirituelle Dimension von Musik. Zu seinem Projekt «Klangräume» mit Instrumental- und Chormusik aus verschiedenen Kulturen schreibt er: Musiker schaffen «Klangräume – aus Tönen, Harmonien, Klängen, Rhythmen und – vor allem – aus Obertönen... Ihre Räume können riesig sein, denn jede Obertonleiter steigt auf in die Unendlichkeit und verbindet uns mit ihr. Deshalb ist Obertonmusik, wo immer in der Welt sie gemacht wird, auch eine spirituelle Erfahrung.» Berendt, der Apostel des Hörens, hat zu den «Klangräumen» eigene poetische Texte geschrieben und bei der Aufführung vorgetragen. Einer davon trägt den Titel «Von Kommunikation und Kommunion». Darin heisst es: «In dem Wort Kommunikation ist das Wort Kommunion enthalten. Kommunikation ist unter Menschen, was Kommunion zwischen Mensch und

Transzendenz, zwischen Mensch und dem Sein, Mensch und dem Göttlichen ist.» Er will dem nachlauschen, wie wir wahrnehmen und kommunizieren können, «als spürten wir wieder das Göttliche in unseren Mitmenschen».³

Dass die Welt Klang ist, das Wunder des Hörens und die spirituelle Verbindung mit Menschen, Natur, Erde und Universum lässt sich nicht nur nach Berendt vor allem im Chorgesang erspüren.

2. Musikalische Theologie

Während die spirituelle Weltmusik mit ihren Obertönen, Gongs, Klagschalen und Didgeridoos gern in die esoterische Ecke gestellt wird, kann auch die traditionelle geistliche Musik durchaus als spirituell bezeichnet werden. Für die grossen geistlichen Chorwerke trifft allerdings noch ein anderer Begriff zu: musikalische Theologie. Was etwa Johann Sebastian Bach in seiner Johannespassion oder in seinem Weihnachtsoratorium geschaffen hat, das ist eine musikalische «Variation eines heiligen Textes».⁴ Bachs Passionen bieten eine erzählende Theologie, die den biblischen Erzählfaden der Leidensgeschichte Jesu aufnimmt, variiert und weiterspinnnt. Ebenso kann das Weihnachtsoratorium des Leipziger Thomaskantors und Komponisten als dramatische Nacherzählung der Geschichte von Jesu Geburt betrachtet bzw. gehört werden. Diese Geschichte wird solistisch wie chorsch, vokal wie instrumental erzählt, dramatisiert, kommentiert und akzentuiert. Dass Bach das Kind in der Krippe mit der gleichen Musik begrüsst, die er wenige Wochen vor Weihnachten 1733 als Gratulationsmusik für die polnische Königin komponiert hatte, mag ihn in den Ohren mancher Puristen als Parodisten und Doppelverwerter ausweisen. Dennoch ergibt sich ein hörbarer Kontrast von wiederverwerteter Musik und neuem Text sowie im Text selbst: «Grosser Herr, o starker König ... muss in harten Krippen schlafen». Diese Dissonanz hat laut dem Kirchenmusiker und Theologen Meinrad Walter eine dezidiert theologische Pointe: «Die majestätische und fanfarenhafte Musik will zur <harten Krippe> gar nicht passen – aber das ist Weihnachten.»⁵ Walter unterstreicht, dass Bachs Werke nicht nur religiöse Gefühle wecken, sondern an der Bibel orientierte musikalische Theologie darstellen. In ihr werden die Themen, Gesten und Stimmungen der Evangelien in Musik übersetzt.

«Ein Meisterstück des musikalischen Bibelkommentars», so Walter, «ist der Bericht von der Geburt Jesu. In Wort und Ton wird erzählt, was im Lukasevangelium geschrieben steht, und Bach lotet die Bedeutung subtil aus. In der Harmonik etwa versteckt er seinen persönlichen Kommentar. Die Harmonien stürzen gleichsam ab, denn diese Geburt ist eine Erniedrigung – die Erniedrigung Gottes, der Mensch wird.»⁶

Die musikalische Theologie Mozarts beleuchtet der Dirigent Enoch zu Guttenberg in einem ebenso brillanten wie brisanten Vortrag. Ihm sei erst nach langen Jahren der Beschäftigung mit Mozart plötzlich aufgegangen, dass der Komponist der wunderschön süffigen, eleganten Bischofsmessen mit der Grossen Messe in c-moll «ein wissender Theologe und ein erschütternd reflektierender Exeget geworden»⁷ war. Im «Qui tollis peccata mundi» aus dem Gloria erkennt er den Höhepunkt der c-moll-Messe. Der Text sprengt in puncto Form und theologische Aussetzung, Harmonisierung und Rhythmik jeden bisherigen Rahmen. In peitschender Rhythmik mit brutalen 32stel-Auftakten weicht der Wohlklang der Härte, der Brutalität des Geschehens. Nun gehe es nur noch «um die schonungslose Offenlegung der Wahrheit».⁸ Wenn ausgerechnet im folgenden «Qui sedet ad dexteram patris», das gewöhnlich der Verherrlichung des himmlischen Christus dient, völlig unkonventionell die Posaunen zum Jüngsten Gericht rufen, dann kann Guttenberg nur noch konstatieren: «So weit hat noch nie einer die Exegese der Messtexte getrieben.» Dass schliesslich das «Gratias agimus tibi» bei Mozart auf läppische zwölf Takte beschränkt bleibt, stelle die Glaubenswahrheiten offen und aggressiv in Frage, so als wollte Mozart fragen, ob Danksagung wohl die rechte Antwort «auf eine von Willkür, Grausamkeit und Tod geschundene Erde»⁹ sei. Enoch zu Guttenberg kommt mit Blick auf Mozarts musikalische Theologie zu dem beunruhigenden

Ergebnis, dass das Salzburger Komponistengenie «an den Polaritäten der Heilslehre und der realen Welt, der Aufklärung und des Glaubens, der Hoffnung und des Todes, immer wieder zerbricht».¹⁰ Auf die bisher ungelöste Frage, warum eigentlich Mozarts c-moll-Messe unvollendet geblieben ist, findet Guttenberg eine bündige Antwort: «Es hat ihm wohl theologisch den Atem verschlagen.»¹¹

3. Gesungenes Gebet

In geistlicher Musik geschieht nicht nur musikalische Theologie im Sinne des erzählenden, kommentierenden und reflektierenden Singens über Gott, sondern auch Singen zu Gott. Hier wird der Gesang zum Gebet. Der Chorgesang ist gewissermassen eine jüdisch-christliche Spezialität. Der Chor hat im kultischen Gottesdienst, in der Liturgie seinen Ort.¹² Von daher verwundert es nicht, dass das Wort «Singen» zu den häufigsten Wörtern der Bibel zählt. Allein im Alten Testament taucht «Singen» 309 Mal auf, im Neuen Testament immerhin 39 Mal. Die Psalmen des Alten Testaments sind eine grossartige Sammlung von 150 Liedern, die die ganze Spannweite menschlicher Spiritualität und Beziehung zu Gott besingen und zur Sprache bringen: den jubelnden Lobpreis des rettenden Gottes, die erbärmliche Klage angesichts entsetzlicher Leiden, die berührende Bitte um Befreiung aus unerträglicher Knechtschaft und Not, das Ringen mit dem unergründlichen himmlischen Herrn, den innigen Dank für erfahrene göttliche Nähe und Zuwendung.

In den biblischen Psalmen heisst es ganz ausdrücklich: «Singet dem Herrn ein neues Lied» (Ps 96,1; 98,1; 149,1). «Singt unserem Gott, ja singt ihm!» (Ps 47,7). «Spielt dem Herrn auf der Harfe, auf der Harfe zu lautem Gesang!» (Ps 98,5). Viele Stellen in den Psalmen weisen darauf hin, dass es sich dabei um Lieder handelt, die bereits zu biblischen Zeiten im jüdischen Gottesdienst verwendet wurden, und zwar als Dank- und Klagelieder, Lob- und Preis-, Bitt- und Bekenntnislieder. Auch die frühe Kirche gebrauchte die Psalmen als gesungenes Gebet. In der Liturgie werden sie zum bittenden, klagenden, dankenden, Gott lobpreisenden und verherrlichenden Gottesgesang. Vorgetragen werden sie im Wechselgesang, entweder responsorial, also abwechselnd von solistischem Vorsänger und antwortender Gemeinde, oder antiphonal im wechselhörigen Vollzug. In der römischen Messe erhält der Psalmengesang seinen Ort zwischen den Lesungen. Zudem kommen Psalmen als gesungenes Gebet bei der Begleitung von Prozessionen zum Zuge. Psalmengebet und Psalmengesang bilden ein wichtiges Element der Totenwache sowie der Begräbnisliturgie. Zum Dritten tritt der antiphonische Psalmengesang liturgisch in der Tagzeitenliturgie zutage.

In der Renaissance entwickeln sich die Psalmenvertonungen zur eigenen musikalischen Gattung, die etwa in den ebenso ausdrucksstarken wie verinnerlichten, polyphonischen Busspsalmen eines Orlando di Lasso zur künstlerischen Vollendung gelangt. Einen Meilenstein deutscher Psalmenvertonung markieren in der Barockmusik die «Psalmen Davids» von Heinrich Schütz. Auch im 20. Jahrhundert gibt es bedeutende Psalmenvertonungen etwa in Arthur Honeggers Symphonischem Psalm «Le Roi David» oder in Krzysztof Pendereckis «Psalmen Davids».¹³ In der katholischen Kirchenmusik gehört der Psalmengesang seit dem 18. Jahrhundert wesentlich zur Vesper. Beginnend mit der Reformation werden Psalmenlieder als gemeindliche Kirchenlieder gebraucht. In den reformierten und lutherischen Gesangbüchern, im «Gotteslob» wie im «Katholischen Gesangbuch» finden wir eine ganze Reihe von komponierten Psalmengebeten, mittels derer sich die Gemeinde singend zu Gott wendet, ihm lobsingt, dankt, ihm ihr Vertrauen und ihre Bitten vorträgt bzw. ihre Bedrängnisse und Busse zum Ausdruck bringt. Als zwei markante Beispiele sei nur verwiesen auf Martin Luthers «Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott erhör mein Rufen» (KG 384) einerseits und auf «Nun lobet Gott im hohen Thron» (KG 534) andererseits. Insbesondere der berühmte Psalm 23 «Der Herr ist mein Hirte» ist immer wieder vertont worden – nicht nur im Rahmen des Kirchenlieds, sondern auch in nichtliturgischen

Kompositionen.

4. Inspirierende und irritierende Psalmen

Der amerikanische Komponist Leonard Bernstein hat in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts seine «Chichester Psalms» geschrieben. Bernsteins Psalmenvertonung, die er selbst ironisch als «old-fashioned and sweet» bezeichnete, sind allerdings nicht nur süffig, sondern auch unkonventionell. Bisweilen kommen sie jazzig daher wie die «West Side Story», aus deren Material er in der Tat einiges wiederverwertet – das verbindet ihn mit Bach. Zugleich sind sie hochexpressiver Ausdruck einer humanistischen Spiritualität – das verbindet Bernstein mit Berendt. Zudem hat der jüdische Komponist bei seiner Vertonung bewusst die hebräische Sprache verwendet für ein Werk, das er im Auftrag des Dekans der anglikanischen Kathedrale von Chichester geschrieben hat. Ob er damit einen Beitrag zur Ökumene leisten wollte, ist umstritten. Weiter treffen in Bernsteins Komposition melodioses, inniges Gebet und ohrenbetäubendes Geschrei und Getrommel aufeinander. Die Musikwissenschaftlerin Alexandra Scheibler meint mit Berufung auf einen Brief Bernsteins an eine Freundin, er habe in den «Chichester Psalms» «die profane Musicalmusik in das sakrale Gewand hebräischer Psalmen» gehüllt und «auf diese Weise ein religiöses Werk»¹⁴ geschaffen.

Das Werk hat drei Sätze, in denen jeweils ein Psalm vollständig gesungen wird, den ein oder mehrere Verse eines anderen Psalms einrahmen, unterbrechen bzw. beschliessen. Der erste Satz beginnt mit dem feierlich intonierten chorischen Weckruf: «Wacht auf, Harfe und Saitenspiel! Ich will das Morgenrot wecken» (Ps 108,3). Darauf folgt der in rasantem Tempo mit Schlaginstrumenten allegro molto gepuschte Psalm 100: «Jauchzet vor dem Herrn, alle Länder der Erde!»

Im zweiten Satz singt zunächst eine einzig von zwei Harfen begleitete Knabenstimme den Anfang von Psalm 23: «Der Herr ist meine Hirte, nichts wird mir fehlen.» Auf das Knabensolo folgt ein Chor, der, von Streichern getragen, die weiteren Verse als zweistimmigen Kanon erklingen lässt. Die pastorale, andächtige, ja intime Stimmung wird nach dem 4. Vers abrupt unterbrochen durch einen «Aufschrei im Chorsatz».¹⁵ Damit kommt allegro feroce die bedrohliche Frage des zweiten Psalms aufs Tapet: «Warum toben die Völker, warum machen die Nationen vergebliche Pläne?» (Ps 2,1). Chorisch wie instrumental geschieht dies in schnellen Gesangsphrasen und kurzen Akkorden des Schlagzeugs und der Blechbläser. Während die Sopran- und Altstimmen Passagen aus Psalm 23 zu intonieren beginnen, halten die Tenöre und Bässe vehement mit dem Psalm 2 dagegen. Dann verstummt der Chor, und die Knabenstimme trägt erneut den vertrauensvoll-innigen Schluss von Psalm 23 vor: «... und im Haus des Herrn darf ich wohnen für lange Zeit».

Der dritte Satz besteht aus dem vollständig gesungenen Psalm 131 und dem daran anschliessenden ersten Vers von Psalm 133. Das Hauptthema: «Herr mein Herz ist nicht stolz, nicht hochmütig blicken meine Augen» (Ps 131,1), bezeichnet Bernstein als peacefully flowing. Nach dem vom Chor gesungenen Wallfahrtslied 131 ertönt im Schlusschor der Anfang des Wallfahrtslieds Psalm 133,1: «Seht doch, wie gut und schön ist es, wenn Brüder miteinander in Eintracht wohnen.»

Im dritten Satz wird Bernsteins immer wieder bekundete Sehnsucht und Suche nach shalom, nach Frieden und Mitmenschlichkeit wunderbar harmonisch wie melodisch fließend zum Klingen gebracht. Der hoffnungsvolle Ausklang der «Chichester Psalms» darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass es im Zentrum des Werks um die hochdramatische Konfrontation der davidischen Hirtenmusik mit dem Toben der Völker geht. Der Psalm, welcher in wunderschönen Worten und Tönen das Vertrauen auf Gott und die Zuversicht auf dessen Schutz vor Ohren führt, sagt ja nicht nur: «Du deckst mir den Tisch», sondern fügt unmittelbar hinzu: «vor den Augen

meiner Feinde». Die letzte Aussage wird freilich in kirchenmusikalischen Kontexten allzu leicht überhört bzw. weggelassen. Genau das geschieht etwa im verharmlosenden Kirchenlied «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (KG 555). Damit das Gottvertrauen nicht zur Idylle verkommt, fügt Bernstein die knallharte Frage aus dem zweiten Psalm genau an dieser Stelle ein: «Warum toben die Völker?» Er lässt den Chor ausschreien: «die Grossen haben sich verbündet gegen den Herrn und seinen Gesalbten»; er fordert das geknechtete Volk auf: «Lasst uns ihre Fesseln zerreißen und von uns werfen ihre Stricke» (Ps 2,2 f). Dass Bernstein das zentrale Hirtenlied melodisch, rhythmisch und gesanglich unterbricht durch einen messianischen Psalm, welcher die bedrohliche Gegenwart der Mächtigen anspricht und zur Befreiung des gefesselten Volkes aufruft, spricht Bände. Dies belegt, dass er mehr ist als ein eklektischer Komponist von fetzigen Musicals. In den «Chichester Psalms» haben wir es meines Erachtens ähnlich wie bei Bernsteins «Kaddisch»-Symphonie mit einem sicher unorthodoxen, ebenso innigen wie leidenschaftlichen, höchst persönlichen, gesungenen und gespielten Gebet zu tun. Darin blitzt eine rhythmisch, harmonisch und melodisch instrumentierte, durch Unterbrechung und Gegenhörigkeit intonierte, humanistisch inspirierte, musikalische Theologie auf.

Geistliche, liturgische Musik lässt sich zusammenfassend als Gottesgesang begreifen. Darin geht es um Kommunikation und Kommunion mit Gott im gesungenen Gebet, um Kommunikation über Gott in der musikalischen Theologie. Beides geschieht in der miteinander singenden und musizierenden Kommunikation und Kommunion vor Gott.¹⁶

Prof. Dr. **Edmund Arens** ist ordentlicher Professor für Fundamentaltheologie an der Theologischen Fakultät der Universität Luzern.

Der hier abgedruckte Text ist der erste Beitrag von insgesamt drei Vorträgen der Theologischen Fakultät zum Thema «Liturgische Musik – musikalische Theologie» während der Fastenzeit 2009 in der Jesuitenkirche Luzern.

- 1 Hans-Martin Gutmann / Harald Schroeter-Wilke: Musik und Religion, in: Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe Bd. 3. München 2005, 117–127, hier 118.
- 2 Joachim-Ernst Berendt: Nada Brahma. Die Welt ist Klang. Frankfurt a. M. 2007.
- 3 Joachim-Ernst Berendt, in: Booklet zur CD «Klangräume» (Network 72.081). Frankfurt a. M. 1996.
- 4 Vgl. Robert J. Schreier: Abschied vom Gott der Europäer. Zur Entwicklung regionaler Theologien, Salzburg 1992, 130 ff. Schreier erkennt in der Variation eines heiligen Textes eine der vier Grundformen von Theologie neben der weisheitlichen, der wissenschaftlichen und der praxisbezogenen.
- 5 Meinrad Walter: Was ist «geistliche» Musik? Glaube wird zu Klang (2), SWR 2 Glauben: Sendung vom 28. Dezember 2008. (HTML-Version des Manuskripts), 4.
- 6 Ebd., 5.
- 7 Enoch zu Guttenberg: Mozart und... seine musikalische Theologie., in: zur debatte 2/2006, 13–15, hier 14; dazu: Josef Wohlmuth: Musik und Theologie, in: Wolfgang W. Müller (Hrsg.): Suche nach dem Unbedingten. Spirituelle Spuren in der Kunst. Zürich 2008, 23–43.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., 15.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.

- 12 Vgl. die eindrucksvollen Ausführungen von Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*. Den Haag 1976, zur «Soziologie der tönenden Künste: Kirchenmusik» (399 ff.), bes. 402.
- 13 Vgl. Alois Koch: *Die Geistliche Musik Krzysztof Pendereckis. Ein Aspekt künstlerischer Spiritualität in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: Müller, *Suche* (wie Anm. 7), 67–107.
- 14 Alexandra Scheibler: «Ich glaube an den Menschen.» Leonard Bernsteins religiöse Haltung im Spiegel seiner Werke. Hildesheim-Zürich-New York 2001, 180.
- 15 Ebd., 183.
- 16 Zur Unterscheidung dieser drei Dimensionen vgl. Edmund Arens: *Gottesverständigung. Eine kommunikative Religionstheologie*. Freiburg-Basel-Wien 2007.

Schweizerische Kirchenzeitung • 13/2009 • 26. März • 177. Jahrgang • erscheint donnerstags •
ISSN 1420-5041

Donnerstag, 15. Oktober 2009, 16:05 Uhr