



Registerzüge der Mühleisen-Orgel



Mühleisen-Orgel in der Stiftskirche

SWR2 FORUM

MUSIK UND TRANSZENDENZ – KLEINE IMPROVISATION

50 Jahre »Stunde der Kirchenmusik« in der Stiftskirche Stuttgart

von Meinrad Walter

Musik hat in der Kirche ein Standbein und ein Spielbein. Das Standbein ist der Gottesdienst, der ohne Musik nicht vorstellbar ist. Vom protestantischen und gregorianischen Choral bis zum neuen geistlichen Lied, von der Bachkantate bis zur Orgelimprovisation reicht das Repertoire. Das Spielbein ist die konzertante Musik, die alle religiösen Themen aufgreift und in Klänge übersetzt: Musik als Bibelauslegung, als Predigt in Tönen und als komponiertes Gebet. Solche Werke erklingen im Konzertsaal, oftmals jedoch viel stimmiger im Kirchenraum. »Hier ist der Ruhepunkt der Woche«, so beschreibt der Lyriker Reiner Kunze ein Kirchenkonzert in seinem Gedicht »Orgelkonzert (Toccat und Fuge)« und fährt fort mit einer Charakterisierung des damaligen jugendlich-dissidenten DDR-Publikums: »Sie sind sich einig im Hiersein. Hier herrscht die Orgel.«

Ein Erfolgsrezept religiös inspirierter Musik ist das gelingende Zusammenspiel: vokal und instrumental, Interpreten und Hörer, Werk und Raum. Johann Sebastian Bach nannte dies »andächtige Musik«, und ihm war gewiss, dass dabei sogar Gottes »Gnadengegenwart« zwar unsichtbar, doch hörbar mitspielt. Bisweilen stehen jene Werke im Mittelpunkt, die – man mag es bedauern – der Liturgie entwachsen sind: Bachs Passionen oder die »Musikalischen Exequien« von Heinrich Schütz aus der protestantischen

Kirchenmusik, Monteverdis »Marienvesper« (1610) und die Orchestermessen der Wiener Klassik auf katholischer Seite. »Crossover« ist beim Kirchenkonzert erwünscht, weil es auf die Programm-Dramaturgie ankommt. Und ökumenisch ist die Kirchenmusik heute ohnehin! Die neue Musik ist eine wichtige Stimme, denn sie verbindet den alten Impuls der Psalmen »Singet dem Herrn ein neues Lied!« mit der Klangwelt der Gegenwart. Dabei geht es nicht um die persönliche Frömmigkeit des Komponisten, sondern um die spirituelle Sprachkraft seiner Werke. Verkündigung geschieht oft in den »Obertönen«, zumeist absichtslos. Musik vermittelt keine Transzendenz-Garantie. Ihre religiösen Themen kann sie nicht beweisen. Aber sie bringt all dies symbolisch ins Spiel und vertraut darauf, dass das Publikum zwischen den Notenzeilen auch die Botschaft hört und sich vom Geist der geistlichen Musik treffen lässt.

Wenn Musik gelingt, dann weckt und vereint sie vier grundlegende Aktivitäten, nämlich die Bereiche des Kreativen, des Emotionalen, des Rationalen und des Religiösen. Wer Musik macht und aktiv hört, der erschafft das Werk jeweils neu aus eigener Kreativität. Dabei werden Musiker wie Hörer ebenso emotional wie rational gefordert. Transzendieren heißt: nicht in seinen engen Grenzen verharren; etwas erleben in und mit der Musik, das mehr ist als das Resultat des Übens und Probens. Eine dieser Grenzüberschreitungen ist die vom »Ich« zum »Wir«. Im Singen, Spielen und Hören stiftet die Musik Gemeinschaft und führt die Versammelten zu innerer Sammlung.

Nach einem geistlichen Konzert mit einer Uraufführung fragte einer der Mitwirkenden: »War dieses gelungene Konzert nicht viel eher ein Gottesdienst?« Ähnliches mag auch für viele Hörerinnen und Hörer gelten. Wenn sie, nachdem sie als Konzertbesucher gekommen sind, eine Stunde der Sammlung oder gar einen musikalischen Gottesdienst erlebt haben, dann sind auch die Interpreten und Veranstalter reich beschenkt! ●

SWR2 FORUM – LIVE

Musik und Transzendenz

Es diskutieren: Kay Johannsen, Stiftskantor in Stuttgart, Charlotte Seither, Komponistin, Klaus Röhring, Theologe. Gesprächsleitung: Ursula Nusser

FR., 04.07.08 17.05 UHR 

Andeutung des Weiterklingens

Lassen Sie uns Ihre Meinung zu diesem Artikel wissen:
forum@musikundkirche.de,
Veröffentlichung im „Forum“
unter www.musikundkirche.de

Mit dem Regelverstoß der Deklamation macht Bach das „Scandalon“ der Menschwerdung hörbar

⁵ Vgl. Meinrad Walter, *Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium*, Kassel 2006.

Mit theologischem Programm: Bachs Rätselkanon BWV 1077

Vortragsbezeichnung lautet: „Extrêmement lent, mystérieux, avec amour“. Und der Schluss dieses Satzes ist kein Ende, sondern Andeutung eines Weiterklingens. Somit fungiert diese Eröffnung nicht nur als Beginn, sondern gleichsam als Überschrift, die über alle weitere „Regards“ hinweg noch nachklingt (s. Notenbeispiel 1).

Von der zeitlichen Geburt hören wir oftmals, etwa im Satz „La Vierge et l’Enfant“ der *Nativité*. Die Geburt in der Menschenseele wiederum komponiert Messiaen mit stark mystischen Akzenten, zum Beispiel im „Kuss des Jesuskindes“ aus den *Vingt Regards*. Hier nutzt er die mystisch-dramatische Dynamik von sehnsüchtiger Erwartung, ekstatischer Erfüllung und liebender Erinnerung („Der Schatten des Kusses“) zu einer Musik, die auch süßliche Klänge und tonale Regionen (Fis-Dur mit *sixte ajouté!*) keineswegs scheut.

Analogien zwischen Theologie und Musik

Wie sehr Bach nicht nur das Einzelwort (*sensus*), sondern immer auch den Gesamtsinn (*skopus*) des zu vertonenden Textes im Blick hat, zeigt im ersten Teil des *Weihnachtsoratoriums* das biblische Rezitativ „Und sie gebar ihren ersten Sohn“. Menschwerdung heißt Abstieg ins Irdische. Diese *Kenosis* „übersetzt“ er harmonisch in die Abfolge fünf fallender Quinten (H, e, A, d, G, C). Dass die Menschwerdung von Anfang an auf das Kreuz zielt, wird vielfach deutlich, etwa in Teil IV („an des bittren Kreuzes Stamm“) oder in der Schlussgestaltung des erwähnten Rezitativs „keinen Raum in der Herberge“, weil hier die Musik gar nicht zu einem richtigen Ende kommt, sondern offen mit einem Regelverstoß der Deklamation schließt, der die Umstände dieser Menschwerdung als „Scandalon“ kommentiert.⁵

Sowohl Bach als auch Messiaen suchen nach Analogien zwischen Musik und Theologie. Hans Heinrich Eggebrecht nannte dies das „Prinzip der partiellen Übereinstimmung“. Gemeint ist die theologisch-musikalische Doppelbedeutung von Worten wie „Imitatio“ oder „Trias harmonica“. Im Widmungskanon „Christus Coronabit Crucigeros“ (BWV 1077, s. die Abbildung auf S. 264) für Johann Gottfried Fulde aus dem Jahr 1747 trägt Bach diese Symbolik bereits in den Titel ein. Er nennt drei musico-theologische Worte und lässt den Widmungsträger, einen Theologen, das vierte erraten: Die Form (Canon) meint IMITATIO (Christi), die Begriffe CRUX und CORONA sind der Überschrift „Christus Coronabit Crucigeros“) zu entnehmen und stehen für die Bewegungsrichtungen diatonisch-aufwärts (Krone) und chromatisch-abwärts (Kreuz). Das vierte Moment ist des Rätsels musikalisch-theologische Lösung: CONVERSIO als Umkehr der Kanonstimmen und zugleich als theologischer Topos. Insgesamt ergibt sich dadurch der hochtheologische, biblisch begründete (*sola scriptura*) Satz: Christus (*solus Christus*) wird diejenigen, die das Kreuz (Crux) tragen, dereinst – *sola gratia* – krönen (Corona), wenn sie seinen Ruf zur Umkehr (Conversio) hören und ihm nachfolgen (Imitatio).

(„Conservator“), was Bach zur Änderung des Wortlauts motiviert: „der die ganze Welt erhält“. Dabei zerstört Bach den Reim genau an jener Stelle, an der es musikalisch nicht hörbar wird, weil der Paarreim (Reimschema: a-a-b-b-c-c) zwischen den Zeilen 3 und 4 ja überlagert wird vom Übergang zwischen A- und B-Teil (A-A-Δ-B-B-B). Überdies geht die Zerstörung des Reims „Pracht“/„gemacht“ einher mit der Neugewinnung einer auch aus Kirchenliedern bekannten Assonanz „Welt erhält“, die sehr wohl hörbar ist.

Die dreifache Geburt des Gottessohnes

Olivier Messiaen nennt im Vorwort zu *La Nativité du Seigneur* das entscheidende Strukturprinzip seiner musikalischen Weihnachtsmeditationen. Es ist die dreifache Geburt des Gottessohnes, die sich zugleich im liturgischen Rhythmus der drei Weihnachtsmessen spiegelt. Die „Missa in nocte“ (Engelamt) entspricht der ewigen Geburt in Gott, die „Missa in aurora“ (Hirtenamt) der Geburt in der Zeit, die „Missa in Die“ (Hochamt am Tag) der Geburt in der Menschenseele.

Äußerste Dichte und Langsamkeit

Die ewige Geburt in Gott selbst musikalisiert Messiaen mit der für ihn typischen quasi-meditativen Musik-Sprache in äußerster Dichte und poetische Langsamkeit. So gestaltet er den Eingangssatz der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* als breit dahinströmendes Klingen im Sinne einer Negation von Zeit: „und das Wort war bei Gott“. Ewig blickt der Vater auf den geliebten Sohn, das „verbum coaeternum“ (Augustinus). Aus dem in Oktaven verdoppelten Gottesthema wächst gleichsam im Diskant seine die Trinität vervollständigende Stimme heraus: „der vom Vater und vom Sohn ausgeht“. Identität (Harmonik) und Differenz (Lage, verzögerter Einsatz, Artikulation) sind gleichermaßen gewahrt. Die

The image displays two systems of musical notation for the piano. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and melodic fragments, while the bass staff provides a similar harmonic foundation. The second system continues this texture, with the treble staff showing a more complex arrangement of notes and the bass staff maintaining the dense harmonic structure. The overall impression is one of extreme density and slow, meditative movement.

Notenbeispiel 1: O. Messiaen: Schluss des „Regard 1“

hat. Die Entwicklung der geistlichen Musik, die mit Bachs „Opus summum et ultimum“ einsetzt, kommt bei Messiaen zu einem konzertanten Höhepunkt. Dass er kaum Musik für die Liturgie geschrieben und weder eine Passion noch eine Messe komponiert hat, mag man bedauern.

Weitere wichtige Gemeinsamkeiten beider Komponisten wären zu nennen: die musikalische Inspiration durch den gregorianischen (Messiaen) bzw. protestantischen Choral (Bach), zudem die innovative Improvisationskunst auf der Orgel im Dienst der Liturgie. Außerdem die überzeugende Einheitlichkeit des Personalstils. Bereits nach wenigen Takten hört man: Das ist Bach; das ist Messiaen. Und schließlich kennen beide keine Trennung der Bereiche geistlich und weltlich. Auch dies ist konfessionell mitbedingt, nämlich bei Bach inspiriert von Luthers theologischer Hochschätzung der Musik auf der Basis eines einheitlichen Musikbegriffs, bei Messiaen wiederum „katholisch“ im ursprünglichen Wortsinn: alle nur denkbaren Einflüsse integrierend; von Märcen und Mythen über die Religionen und die Vogelstimmen der Natur bis hin zur Mystik³. Vergleichbar sind beide schließlich in ihrer Neigung zu konstruktivistischer Formung. Dafür steht Bachs „spekulatives Spätwerk“ ebenso wie Messiaens mathematische Prinzipien etwa im *Livre d'orgue*.

Zwei musikalische Sprachen des Glaubens

Messiaen wie Bach gelingt eine „Sprache des Glaubens“⁴, deren „Vokabular“ nicht nur sagt, was Glauben heißt, sondern deren „Grammatik“ zudem sinnlich-sinnvoll zeigt, wie Glauben geschieht. Dabei erscheint Theologie nicht marginal am Werk, sondern sie ist tief und hörbar in die Musik eingeschrieben. Zwei dreigliedrige „Rhythmen“ strukturieren die musikalische Darstellung der Menschwerdung. Bei Bach ist es, vereinfachend gesagt, die Abfolge von Darstellung (Rezitativ), Deutung (Arie) und Aneignung (Choral), bei Messiaen hingegen die dreifache Deutung der Geburt Jesu als ewige Geburt in Gott (trinitarisch), als zeitliche Geburt in Bethlehem (heilsgeschichtlich) und als Gottesgeburt in der Menschenseele (mystisch).

Wie treibt nun Bach Theologie in seiner Musik? Weihnachten deutet er in den sechs Teilen des *Weihnachtsoratoriums* integrativ, nämlich als das Fest versöhnter Gegensätze: Armut und Majestät des Gottessohnes (Teil I), Musik der Engel und der Hirten (Teil II), Gott und Mensch im Dialog der Liebe (Teil III), Lebens- und Sterbekunst (Teil IV), die Symbolik von Licht und Finsternis (Teil V) sowie Gefahr und Geborgenheit im Glauben (Teil VI).

In der majestätischen Arie für Bass und Trompete „Großer Herr, o starker König“ sehen wir die theologische Kompetenz Bachs nicht zuletzt darin, dass er das fehlende Prädikat im Ensemble der Gottesbilder ganz spät, jedenfalls nach der Drucklegung des Programmheftes, noch ergänzt hat. Jesus ist Dominus („Großer Herr“) und Gubernator („o starker König“) sowie Salvator („liebster Heiland“), außerdem Schöpfer (Creator: „der die ganze Welt gemacht“) und – das fehlte im Textdruck! – Erhalter

¹ Vgl. etwa Martin Petzoldt, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Band I: Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages, Kassel/Stuttgart 2004; Bd. II: Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest, Kassel/Stuttgart 2007.

² Dom Columba Marmion (1858–1923), *Le Christ dans ses Mystères*. In deutscher Übersetzung: *Christus in seinen Geheimnissen*, übertragen von M. Benedicta v. Spiegel OSB, Paderborn 1931.

³ Hierzu Michaela Christine Hastetter, *Klingende Relecture niederländischer Mystik. Jan van Ruusbroecs Einfluss auf den X. Satz der „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“ von Olivier Messiaen*, in: *Theologie und Philosophie* 83 (2008), S. 93–106.

⁴ Vgl. Meinrad Walter, *Musik – Sprache des Glaubens. Zum geistlichen Vokalwerk von J. S. Bach*, Frankfurt a. M. 1993; Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen „Visions de l'Amen“ und „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“*, Waldkirch 2006.

Zentral: Theologie ist bei Bach und Messiaen in die Musik eingeschrieben