

MUSIK UND SPIRITUALITÄT

GESCHWISTER AUF DEM WEG ZU GOTT

WOLFGANG KOPF

Masterthesis zur Erreichung des akademischen Grades
„Master of Advanced Studies“
MAS (Spiritual Theology)
an der katholisch – theologischen Fakultät der Universität Salzburg

Betreuer: Dr. Franz Nikolaus Müller
Begleiter des Universitätslehrganges
„Spirituelle Theologie im Prozess der Weltreligionen“

Rosenheim, im April 2010

© Wolfgang Kopf

Inhalt

Inhaltsverzeichnis	2
Vorwort	4
I. Grundlegende Aspekte von Spiritualität und Musik	7
A. Aspekte der Spiritualität.....	7
B. Aspekte einer theologischen Bestimmung von Musik.....	9
1. Schöpfung und Erlösung	9
2. Trinitarische Bestimmung der Musik	11
3. Musik als Raum der Gotteserfahrung.....	12
4. Biblische Grundlagen	13
II. Entsprechungen zwischen Spiritualität und Musik.....	14
A. Erfahrung der Sinne	14
B. Erfahrung der Stille.....	16
C. Erfahrung der Transzendenz.....	19
D. Erfahrung von Gipfel- und Alltagserlebnissen	21
E. Erfahrung der Einheit.....	22
F. Erfahrung von Trost und Heilung.....	24
III. Beispiele für „spirituelle Musik“	25
A. Vorüberlegung: Was ist „spirituelle“ Musik?	25
B. Gregorianik.....	27
1. Gregorianischer Choral	27
2. Musikbeispiel (1): Alleluja zum Osterfest „Pascha nostrum immolatus est Christus“	29
C. Ostkirche	31
1. Ostkirchliche Gesänge	31
2. Musikbeispiel (2): Trishagion im russischen Kantorenstil	33
3. Musikbeispiel (3): Svjatyj Bože (Trishagion) von Peter I. Tschaikowsky ..	35
4. Musikbeispiel (4): Iriniká (byzantinisch).....	36
D. Klassik	36
1. Ludwig van Beethoven – „der sich zum Himmel streckende Mensch“	36
2. Musikbeispiel (5): Sinfonie Nr. 5 op. 67 c-moll	38

E.	Moderne	42
1.	Arvo Pärt und sein Tintinnabuli-Stil	42
2.	Musikbeispiel (6): Tabula Rasa	44
IV.	Konsequenzen für eine spirituelle Praxis	50
A.	Konsequenzen für die Gemeinschaft.....	50
B.	Konsequenzen für das Individuum	53
	Verzeichnisse	56
1.	Literaturverzeichnis	56
2.	Abbildungsverzeichnis.....	57
3.	Verzeichnis der Musikbeispiele	58

**DIE SCHÖPFUNG HAT SICH IN MUSIK VOLLZOGEN UND TRÄGT AUCH WEITERHIN
DIE SPUREN IN SICH; SOMIT KANN DIE MUSIK EIN MITTEL WERDEN, GOTT ZU FINDEN.**

(AUGUSTINUS)

**IN DER MUSIK HAT GOTT DEN MENSCHEN DIE ERINNERUNG
AN DAS VERLORENE PARADIES HINTERLASSEN.**

(HILDEGARD VON BINGEN)

**DENN WIE ES IM HIMMEL VIELE WOHNUNGEN GIBT,
SO GIBT ES AUCH VIELE WEGE DAHIN.**

(THERESA VON AVILA)

Vorwort

Die dieser Arbeit vorangestellten Worte umreißen auf ihre Weise das Thema „Spiritualität und Musik“, sie spannen den Bogen von der Schöpfung zur Erlösung, sie weisen auf das Ziel aller Spiritualität hin, Gott zu finden, aber auch auf die Möglichkeit verschiedener Wege zu diesem Ziel. Dabei begleitet die Musik seit der Schöpfung den Menschen auf dem Weg zu Gott, sie begleitet ihn in Freude und Leid, in allen Lebenslagen mit allen Höhen und Tiefen. Spiritualität zeigt sich auf vielerlei Weise, z.B. in kirchlichen, praktischen, seelsorgerlichen Wegen, aber auch im sozialen, politischen, beruflichen, wissenschaftlichen oder sportlichen Engagement. Musik stellt dabei ein Mittel, d.h. ein Medium dar, um zu Gott zu gelangen, sie ist nicht der Königsweg dorthin.

So wie Geschwister aus einer Familie so sind Musik und Spiritualität miteinander verwandt. Sie entstammen demselben Umfeld, sie sind aber eigenständig und verweisen aufeinander – wie zu zeigen sein wird. Der gemeinsame Weg von Musik und Spiritualität wird im Verlauf der Arbeit folgende Wegmarken passieren: Theologisch-spirituelle Grundlagen und Definitionen stehen am Anfang und werden von einer theologischen Bestimmung der Musik begleitet. Um Entsprechungen zwischen den Weggefährten zu zeigen, habe ich sechs Wegerfahrungen zugrunde gelegt, nämlich die Erfahrung der Sinne, der Stille, der Transzendenz, der Alltags- und Gipfelerlebnisse, der Einheit sowie des Trostes und der Heilung. Weitere Wegmarken sind vier

Beispiele für spirituelle Musik aus unterschiedlichen Epochen der Musikgeschichte, an denen die Gemeinsamkeiten der Geschwister exemplifiziert werden. Am Ziel der Darstellung angekommen wird ein zusammenfassender Rückblick sowie eine lebenspraktische Ein- und Ausblick für eine musikalisch-spirituelle Praxis gegeben. Bei der Breite des Themas und unter den gegebenen wissenschaftlichen und zeitlichen Rahmenbedingungen aus dem berufsbegleitenden Universitätslehrgang „Spirituelle Theologie im Prozess der Weltreligionen“ musste eine Reihe von Einschränkungen vorgenommen werden. So habe ich mich vornehmlich auf die christliche Spiritualität des europäischen Raumes beschränkt, sowohl in theologischer Hinsicht als auch bei der Auswahl der Musikbeispiele. Obwohl es aufgrund des umfangreichen Materials auch zur musikalischen Deutung aus den Kursmodulen manches Mal schwerfiel, die großen Weltreligionen nicht zu berücksichtigen, kann auf diese Themen über einige Hinweise hinaus nicht eingegangen werden. Ebenfalls bleiben die Diskussionen um die Kirchenmusik, um das neue geistliche Lied oder um die Konzepte einer integralen Spiritualität bzw. die Abgrenzungen zur Esoterik (was das auch immer bedeuten mag) unberücksichtigt.

Durchgehend hingegen ist die Berücksichtigung der subjektiven und der intersubjektiven Elemente der Spiritualität im Blick – nicht zuletzt auch auf dem Hintergrund einer säkularen Gesellschaft, in der oft verschiedenste Versatzstücke aus unterschiedlichen (religiösen) Traditionen und Geistesrichtungen zu einer Patchwork-Spiritualität zusammengebastelt werden, vergleichbar den unterschiedlichen Ansätzen von Weltmusik. Diese Perspektive ist mir aus meiner beruflichen Sicht in der kirchlichen Erwachsenenbildung wichtig, weil diese m.E. eine Schnittstelle zwischen Kirche und Gesellschaft darstellt.

Interessant wäre es auch, die Entwicklungen von Spiritualität und Musik seit meiner Diplomarbeit im Jahr 1989 zu verfolgen und aufzuzeigen, in der ich mich mit den Entwürfen der hier wieder aufgenommenen Autoren Berendt und Hamel im Rahmen der Diskussion um New Age und Musik befasst habe. Ohne näher darauf einzugehen sehe ich, dass sich im Rahmen der weiteren Säkularisierung, aber auch des intensiveren Dialogs der Theologie mit Zeitströmungen seit dieser Zeit Ausgrenzungen und Vorurteile entschärft haben, sich auch der Begriff der Spiritualität aus dem engen kirchlichen Rahmen hinaus erweitert hat und mit der damals aufkommenden Weltmusik kompatibel geworden ist.

Damit ist auch ein Hinweis auf die Wahl des Themas gegeben. Aufgrund meiner beiden Studien der Diplom-Theologie und der Musik mit Staatsexamen, aber auch aufgrund meiner Erfahrungen aus Kirchengemeinden, als Diakon und als kirchlicher Erwachsenenbildner sowie meiner musikpädagogischen Tätigkeit und den bereichernden Erfahrungen des aktiven Musizierens, begleiten mich diese beiden Fachrichtungen seit meiner Jugend. So habe ich die Kombination von Musik und Theologie zum Gegenstand meiner Arbeit gemacht und dankenswerterweise mit dem Kursbegleiter Dr. Franz Nikolaus Müller einen ermutigenden Betreuer dafür gefunden. Darüber hinaus gilt mein Dank den Kursorganisatoren Günter Minimayer und Prof. Dr. Ulrich Winkler, von deren Konzeption und Anregungen ich zusammen mit den Ausführungen aller Dozenten/innen und den Gesprächen mit den Kollegen/innen auch für diese Arbeit inhaltlich wie spirituell profitieren durfte.

Besonders danke ich meiner Ehefrau Annette Kopf für die Unterstützung und Geduld sowie für manche Anregung und Ergänzung aus der Sicht einer spirituell interessierten Musikpädagogin. Ein weiterer Dank gilt meinen Kollegen/innen im Bildungswerk Rosenheim, die meine häufige Abwesenheit interessiert mitgetragen haben.

In diesem Sinn kann die Spurensuche in der Musik und Spiritualität auf dem Weg zu Gott beginnen ...

I. Grundlegende Aspekte von Spiritualität und Musik

A. Aspekte der Spiritualität

Der Begriff der Spiritualität ist nach wie vor schwer zu bestimmen und wird im Alltag in einer bunten Bedeutungspalette gebraucht. Je mehr die kirchlich gebundene Religiosität abnimmt, desto mehr verschwimmt dessen Sinn in Richtung einer allgemeinen Religiosität, einer persönlichen religiösen Erfahrung oder Einstellung, die ihre Quellen aus verschiedenen Religionen oder Versenkungsübungen speist. Sie wird auch oft gleichgesetzt mit Mystik im Sinne von Versenkung, Einheitserfahrung mit dem Göttlichen oder psychologischen Gipfelerlebnissen.¹ Zu Beginn dieser Arbeit ist es daher angebracht, einige Aspekte der Spiritualität aufzuführen als Grundlage für das begriffliche Verständnis der nachfolgenden Ausführungen.

Grundsätzlich könnte man Spiritualität bestimmen als „gelebte Grundhaltung der Hingabe des Menschen an Gott und seine Sache“.² Spiritualität ist auch mehr als Frömmigkeit, unter dessen Begriff sie noch in älteren Lexika subsumiert wurde, oder Religiosität, in der sich der Mensch mit einer höheren Instanz in Beziehung setzt.³ Nach Rotzetter hat die christliche Spiritualität eine pneumatische Seite in der Gegenwart des lebendigen Gottes, geprägt durch den heiligen Geist in der Nachfolge des auferstandenen Christus, sowie eine charismatische Seite, in der die Vielzahl der Gnadengaben in unterschiedlichen Fähigkeiten, Berufungen, Lebensformen, Bedingungen zum Ausdruck kommt.⁴ Hierin kommt die grundlegende Wortbedeutung vom lateinischen „spiritus“ zum Vorschein.

Hans Urs von Balthasar erweitert diese Definition und beschreibt Spiritualität als „je praktische od. existenzielle Grundhaltung des Menschen, die Folge und Ausdruck seines relig. od. allgemeiner: ethisch-engagierten Daseinsverständnisses ist“⁵. Diese Erweiterung ermöglicht und eröffnet den Dialog in der Begegnung der Spiritualität anderer Religionen bis hin zu einer ökologischen Spiritualität wie sie bei Schütz über Rudolf Bahro, den ehemaligen DDR-Regimekritiker und Mitbegründer der „Grünen“ beschrieben wird.⁶ Der dialogische Aspekt liegt aber schon im Wesen des

¹ vgl. Rotzetter, Anton, Lexikon christlicher Spiritualität (*LCS*), Darmstadt 2008, 424f

² vgl. Schütz, Christian, Praktisches Lexikon der Spiritualität (*PLS*), Freiburg 1988, 1170

³ ebd. 1171

⁴ vgl. Rotzetter, LCS, 568

⁵ zitiert nach Rotzetter ebd.

⁶ ebd. 569

Christentums begründet. Innerhalb der Trinität offenbart sich die lebendige Beziehung zwischen den drei Personen, durch die Menschwerdung Gottes in Jesus Christus wird der Dialog mit der Welt, den Menschen und deren Leben auf neue Weise eröffnet.⁷

Diese Alltäglichkeit, der Bezug zum täglichen Leben, ist ein wichtiger Aspekt christlicher Spiritualität. Sie ist nicht abgehoben oder gar „esoterisch“, sie geht davon aus, „daß sich auf der Bühne des Alltags und des Weltgeschehens, des sozialen, politischen und kulturellen Lebens allerhand ‚Geistliches‘ als Gabe und Aufgabe versteckt und zuträgt“.⁸ In diesem Sinne war es faszinierend zu sehen, dass in allen inhaltlichen Teilen des Universitätslehrganges, in den christlichen wie außerchristlichen, die Spiritualität sich immer wieder im Alltag bewährt, sowohl im individuellen wie im gesellschaftlichen Rahmen, ja sogar im universal-menschlichen, womit die Humanität von Spiritualität in den Blick kommt.

Aus psychologischer Sicht trifft die Beschreibung des Religionspädagogen und –psychologen Anton Bucher diese Aspekte, wenn er schreibt:

„Spiritualität besteht ... darin, dass der Mensch sich selbst transzendieren und Verbundenheit entfalten kann, und diese sowohl zu einem höheren geistigen Wesen als auch hin zur Natur und zur sozialen Mitwelt. In dem Maße, in dem das Ich sich in diese Verbundenheit hineintranszendiert, geschieht auch die Realisierung eines Selbst, das mehr ist als das Ich.“⁹

Eine Sichtweise, die sich auch für den musikalischen Zusammenhang eignet, scheint eine neuere Definition zu sein, die Spiritualität als „gottmenschliches Beziehungsgeschehen“ und als „Umformung des Menschen“ bezeichnet.¹⁰ Damit liegen auch die Beziehungen zu den Begriffen Meditation, Kontemplation, Mystik auf der Hand, die sehr von der individuellen Erfahrungskomponente in diesem Beziehungsgeschehen zwischen Gott und Mensch geprägt sind und der praktischen Spiritualität zuzuordnen sind. In Kurzform lässt sich Meditation (von lateinisch „meditari“) als nachdenkliches, abwägendes und verinnerlichendes Umgehen mit Tatbeständen, Kontemplation (von lateinisch „contemplari“) als intuitive Schau Gottes, Mystik (wörtlich „verborgen“) als den Prozess der unbeschreibbaren Vereinigung mit Gott beschreiben.¹¹

In dieser Hinsicht könnte man auch eine Differenz, zumindest eine Polarität zur wissenschaftlichen Theologie sehen, die definiert, systematisch bedenkt und seit ihrer

⁷ vgl. Schütz, PLS, 1178

⁸ ebd. 1179

⁹ Bucher, Anton, *Psychologie der Spiritualität*. Handbuch, Weinheim/Basel 2007, 33

¹⁰ zitiert nach Rotzetter, LCS 569

¹¹ vgl. die jeweiligen Stichworte in LThK³ Bd. 6 und 7

scholastischen Form eher abstrakt und emotionsarm ist. Dies trifft nach heutigem wissenschaftlichen Stand längst nicht mehr zu, da sich seit dem 19. Jhd. an Hochschulen das Fach „Spiritualität“ entwickelt hat, das sich nach Karl Baier in fünf Bereiche gliedern lässt: anthropologische, interdisziplinäre Grundlegung – Geschichte der Spiritualität – biblisch fundierte systematische Theologie - interreligiöse Fragestellungen und angewandte Spiritualität, womit weitere Disziplinen der wissenschaftlichen Theologie einbezogen werden.¹² In den musikalischen Verbindungen, die Gegenstand dieser Arbeit sind, spielen die meisten dieser Aspekte eine Rolle.

B. Aspekte einer theologischen Bestimmung von Musik

Alle bearbeiteten Autoren sind sich einig, dass Musik in irgendeiner Form (z.B. als Gesang, Tanz, Instrumentalmusik etc.) im kultischen Bereich ihre Wurzeln hat und dort auch praktiziert wurde. Erst zwischen Mittelalter und Neuzeit hat sie sich aus dem Kult verselbständigt. Somit ist sie in besonderer Weise „Sinträger des Religiösen“ oder Symbol einer transzendenten Wirklichkeit.¹³

1. Schöpfung und Erlösung

In vielen Mythen der Völker entsteht die Welt aus Klang oder die Schöpfung wird im Klang sichtbar.¹⁴ Augustinus fasst dies in die Worte „Die Schöpfung hat sich in Musik vollzogen und trägt auch weiterhin davon die Spuren in sich; somit kann die Musik ein Mittel werden, Gott zu finden.“¹⁵ Musik ist schon in die Schöpfung hinein verwoben, sie kommt im Laufe der Menschheits- und Heilsgeschichte zum Tragen und entfaltet sich dort. Wenn Schöpfung nach Thomas von Aquin „Hervorgehen Gottes nach außen“ ist, kommt auch die Musik aus dem Herzen Gottes und will im Herzen der Menschen weiterklingen.¹⁶

¹² vgl. Baier, Karl (Hrsg.), *Handbuch Spiritualität*, Darmstadt 2006, 13, 39; vgl. auch Rotzetter ebd. 568f.

¹³ vgl. Sonnemans, Heino, *Musik und Religion* in: König, Franz/Waldenfels, Hans, *Lexikon der Religionen (LdR)*, Freiburg/Basel/Wien ²1987, 483f. oder Gerhards, Albert/Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Kirche* in: *LThK*, Freiburg/Basel/Wien ³2006, Bd. 7, 548-550 u.a.

¹⁴ einige davon sind beschrieben in Berendt, Joachim – Ernst, *Der Klang der Seele*, Freiburg 2000, 13-21

¹⁵ zitiert nach Grün, Anselm, *Höre, so wird deine Seele leben. Die spirituelle Kraft der Musik*, Münster-schwarzach 2008, 37f.

¹⁶ vgl. Läßle, Alfred, *Der Sound Gottes. Musik als Flügel der Seele*, Augsburg 2004, 11

Im Ersten Testament spricht Gott bei der Weltschöpfung „es werde“ und lässt im Wort seine Stimme erklingen, so wie die Stimme Gottes vor allem bei den Propheten immer wieder ertönt oder erklingt. Alfred Läßle spitzt diese Erfahrung zu in dem Satz „Gott ist Musik“, angelehnt an 1 Joh 4,8 „Gott ist die Liebe“, das bedeutet, dass in der Musik wie in der Liebe der ganze Phantasie-reichtum der Schöpfung, alle Freude am Schönen, Wahren und Guten steckt.¹⁷ Ein solcher Klang zieht sich durch das gesamte menschliche Leben, das von der Geschöpflichkeit in Freude und Leid, in Werden und Vergehen geprägt ist, er ist die „Kenosis Gottes“.¹⁸ Wie Gott als Klang auftritt, war in der Uraufführung der Oper von Wilfried Hiller „Der Sohn des Zimmermanns“ im März 2010 in Würzburg zu hören, in der Jesus nicht durch einen Sänger, sondern durch 33 Bratschen, eine für jedes Lebensjahr Jesu, sowie durch eine Viola d’amore (für die Liebe) dargestellt wird.¹⁹

Der ehemalige Bischof von Würzburg und systematische Theologe Paul-Werner Scheele spannt den Bogen von der Schöpfungsgeschichte zur Heilsgeschichte in musikalischen Begriffen mit folgenden Worten:

„Alle unsere Musik ist ein Intermezzo, das in der flüchtigen Zeitspanne zwischen dem Anfang und dem Ende unseres Lebens erklingt ... Unsere Musik ist ein Postludium, in dem Motive des verlorenen Paradieses nachhallen und nachwirken, und ein Präludium, das auf die himmlische Herrlichkeit einstimmen und vorbereiten kann.“²⁰

Im Blick auf die Vollendung und Erlösung des Menschen zählt in diesem Zusammenhang die heilende, lösende und therapeutische Funktion der Musik als in der Schöpfung und vor allem in Jesus Christus begründet.²¹

Bei aller Wertschätzung des göttlichen Ursprungs von Musik soll hier nicht verschwiegen werden, dass alle Phänomene innerhalb der Schöpfung (auch die Religion) je nach Gebrauch durch den Menschen ambivalent sind. So wurde in der Musik seit Urzeiten nicht nur die göttliche Stimme gehört, sondern auch Stimmen der Dämonen vernommen, Menschen wurden mit Musik manipuliert oder sogar in den Tod geschickt. Sogar innerhalb der Kirche und der christlichen Konfessionen (z.B. im Calvinismus) wurde die Instrumentalmusik ob ihrer sinnlich-emotionalen Qualität

¹⁷ ebd. 7 und 9

¹⁸ ebd. 12

¹⁹ vgl. die Sendung der Uraufführung am Ostermontag 5.4.2010 in Bayern 4 Klassik und www.br-online.de/br-klassik, Zugriff am 2.4.10

²⁰ Scheele, Paul-Werner, *Lob der Musik und der Musiker*. Beiträge zu einer Theologie der Musik, Würzburg 2005, 40

²¹ ausführlicher dazu im Abschnitt „Erfahrung von Trost und Heilung“

kritisch beäugt oder gar ausgeschlossen.²² Noch heute finden sich in der Liturgie der Ostkirche keine Instrumente.

Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist hier noch der Begriff der Sphärenharmonie, der sich auf die kosmologische Dimension der Musik bezieht und auch in den Schöpfungsmythen außerchristlicher Religionen wirksam wird. Seit Pythagoras bis hin zu Paul Hindemiths Oper und Sinfonie „Harmonie der Welt“ gilt die Musik als Abbild der kosmischen Harmonie, die die (harmonischen) Umlaufbahnen der Planeten hörbar macht und so ein Urbild der Musik und der musikalischen guten Ordnung der Welt ist.²³ Diese Harmonie im Makrokosmos wie im Mikrokosmos dürfte eine weitere Grundlage für die therapeutische Wirkung von Musik sein, indem sie in Körper und Geist wieder etwas „in Ordnung“ bringt, was in Unordnung geraten ist.

2. Trinitarische Bestimmung der Musik

Nach Paul - W. Scheele ist Ursprung und Ziel aller Musik das Leben und Wirken des dreieinigen Gottes,²⁴ womit er die Musik auf ein Grundkriterium christlicher Theologie und Glaubenswahrheit bezieht. Ausgehend vom Johannesevangelium zeigt er in der Sendung Christi Parallelen zur Musik auf: Christus ist vom Vater gesandt, er offenbart Gott, sammelt Menschen um sich und kehrt wieder zum Vater zurück. Bezogen auf die „musica sacra“ hat die Musik Anteil an der Sendung Christi, die im Vater gründet und wiederum in ihn mündet, in Christus und im heiligen Geist lebt und wirkt sowie im vitalen Mensch- und Weltbezug steht.²⁵ Definiert man die Trinität als „dynamische, relationale Aktualität“ ergibt sich in der Musik neben dem direkten Bezug auf Jesus Christus eine „analogia trinitatis“, die für alle Musik gilt: Der klingende Ton steht in Relation zum Spielenden und dieser steht wiederum in Relation zu den Hörenden.²⁶ Eine weitere analogia trinitatis wäre in der seit Boethius traditionellen Einteilung der Musik in „musica mundana – musica humana - musica instrumentalis“ zu sehen. In diesem Modell spiegeln sich die kosmischen Maßverhältnisse

²² vgl. Küng, Hans, *Musik und Religion. Mozart – Wagner – Bruckner*, München 2006, 15f.

²³ vgl. Läßle, Sound, 16-23, wo Belege für dieses Denken von Dun Scotus, Leibniz, Goethe u.a. angeführt sind.

²⁴ vgl. Scheele, Lob 20

²⁵ ebd. 13f. Aus christlicher, neutestamentlicher Sicht und in Bezug auf die o.g. schöpfungstheologischen Inhalte könnte hier m.E. die Einschränkung auf die musica sacra entfallen und die trinitarische Bestimmung für alle Musik gelten.

²⁶ ebd. 21f.

(musica mundana) in der Harmonie des menschlichen Mikrokosmos (musica humana) und in der instrumentalen Musik (als hörbar gemachte Intervallproportionen).²⁷

3. Musik als Raum der Gotteserfahrung

Schon in der Umgangssprache scheint etwas vom Göttlichen in der Musik auf, wenn von „himmlischer Musik“, von „himmlischen Klängen“ die Rede ist. So wie Gott oder das Göttliche besitzt Musik die Fähigkeit, den Menschen emotional anzurühren. Damit ist Musik ein Medium, vielleicht sogar das Medium, spirituelle Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen.²⁸ Umgekehrt kann eine Durchbruchserfahrung in der Musik eine ganz persönliche existentielle Erfahrung werden. Ludwig Tieck beschreibt eine solche Erfahrung, indem er sagt: „Denn die Tonkunst ist gewiss das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik“.²⁹

Für Anselm Grün kommt der Mensch in der Musik mit seiner Seele, mit seinem innersten Wesen in Berührung, mit seiner inneren Ahnung von einem erfüllten und glücklichen Leben, mit seiner Sehnsucht nach Gott, in der Gott selbst schon gegenwärtig ist. Auf diese Weise erhält die Seele des Menschen immer wieder neue Nahrung.³⁰

Ein wichtiger Raum der Gotteserfahrung ist die Liturgie, in der die Musik traditionell eine große Rolle spielt. Neben dem Wort, das die Verbindung zu Gott herstellt, Glaubenswahrheiten ausdrückt und erläutert, in biblischen Texten selbst Wort Gottes ist, hat die Musik eine analoge und eine weiterführende Funktion. Sie ist Ausdruck von Schöpfung und Erlösung, sie durchdringt wie die Liturgie selbst alle Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens und bringt die inkarnatorische und transzendente Dimension der Existenz zusammen, indem sie an Raum und Zeit gebunden zu den göttlichen Geheimnissen führt.³¹ Schließlich wird sie selbst zur Verkündigung, vor allem in der Interpretation des Wortes, z.B. in den Psalmvertonungen, in den von Dichtern geschaffenen Kirchenliedern oder auch in den Oratorien, Messen, Instrumental- und Orgelmusiken bedeutender und weniger bedeutender Komponisten aller Jahrhunderte.

²⁷ vgl. Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.), *Brockhaus-Riemann Musiklexikon*, Stichwort „Musica“, Bd. 3, Mainz ³1995, 171

²⁸ vgl. Kohlhaas, Emmanuela, *Musik und Spiritualität – Musik als Raum der Gotteserfahrung*, in: Bönig, Wilfried (Hg.), *Musik im Raum der Kirche*, Stuttgart/Mainz 2007, 81

²⁹ zitiert ebd. 86

³⁰ vgl. Grün, Höre 7, 9, 29f.

³¹ vgl. Gerhards/Kohlhaas in: *LThK³* Bd. 7, 549

4. Biblische Grundlagen

Im Ersten Testament der Bibel ist oft von Musik die Rede, in vokaler oder instrumentaler Form, aber auch im Tanz. Musik umfasst seit der Schöpfung das gesamte Leben in der Arbeit, bei Festen, in Kampf und Sieg, in der Totenklage und im Kult. Das Lied des Mose bzw. der Miriam in Ex 15 nach dem Durchzug durch das Rote Meer als Danklied für die Befreiung ist wie der Exodus ein Grunddatum der biblischen Musikerwähnung: Sie ist Ausdruck des Lebens, des Lobens und der Befreiung, sie kann sich aber auch in die Gottferne verkehren wie es beim Tanz um das goldene Kalb in Ex 32 beschrieben ist.³² In den Psalmen, die ja immer als Gesang und Poesie zu beten sind (z.B. Pss 142 – 149), werden darüber hinaus die Instrumente am Lobpreis Gottes beteiligt (z.B. Ps 150). In 2 Sam 6,5 wird geschildert, wie die Bundeslade mit Musik nach Jerusalem gebracht und um sie herum getanzt wurde. Der vielzitierte Vers „Singt dem Herrn ein neues Lied“ (Ps 96,1) verweist auf die neue Schöpfung, ist aber auch eine Aufforderung je nach Lebenssituation Gott auf neue Weise zu loben.³³

Im Neuen Testament spielen an vielen Stellen die Psalmen als Lebensschule Jesu eine Rolle, vor allem bei Lukas sind berühmte Lobgesänge (z.B. der Lobgesang des Zacharias oder das Magnifikat) zu finden, die in die Tagzeitenliturgie eingegangen und im Laufe der Musikgeschichte vielfältig auskomponiert worden sind. Die Hymnen in den Paulusbriefen sind ebenfalls ein Zeugnis von alten Glaubensbekenntnissen, die aus der gemeindlichen Tradition in die Geschichte der Kirchen eingegangen sind. Die Aufforderungen Eph 5,19 und Kol 3,16 bezeugen, dass in den Urgemeinden das Singen von Psalmen, Hymnen und Liedern zum Lob Gottes – sei es im Herzen oder gemeinsam - wohl üblich war, zumindest werden diese Formen als dem Lob Gottes adäquat angesehen. In der Apokalypse z.B. Off 5,8f. oder 15,2f. werden in der Anbetung des Lammes oder im Lied vor dem Lamm Instrumente und Gesang als

³² In diesen beiden Bibelstellen sehe ich auch eine Widerspiegelung der oben schon genannten Polarität von Musik: zum einen die göttliche, lebensfördernde, heilende und befreiende Qualität, zum anderen die dämonische, die sich in purer Ekstase, in Missbrauch, Gleichmacherei (Marschmusik) oder Manipulation äußert. Dies ist eine grundlegende Anmerkung für das gesamte Musikverständnis, in dem immer die Analogie und zugleich die Differenz zwischen Gott und Musik bzw. im Gebrauch der Musik zu sehen ist.

³³ Sicherlich ist dieser Vers keine Rechtfertigung für neue Lieder aller Art (auch wenig qualitätvoller) im Gottesdienst – aber das ist eine andere Diskussion, die in diesem Zusammenhang nicht geführt werden kann.

Ausdruck des Kosmischen, der Vollendung, der Verbindung von Zeit und Ewigkeit erwähnt, d.h. auch endzeitliche Bilder sind in musikalischen Bildern geschildert.³⁴ Während Paul-Werner Scheele in seinem Aufsatz auf den „christus musicus“³⁵ hinweist, nimmt Anselm Grün mit Bezug auf Clemens von Alexandrien aus dem 3. Jahrhundert den Christus-Orpheus-Mythos für die spirituelle Wirkung der Musik auf den Menschen auf, indem der Orpheus-Mythos auf Jesus übertragen wird. Jesus ist der wahre göttliche Sänger, der die Welt mit seiner Musik „verzaubert“ und schon in seinem Leben das Lied der Liebe gesungen hat. Das „Lied Jesu“ hat nach dem Evangelisten Johannes drei Wirkungen: es macht rein (Joh 15,3), es erfüllt die Menschen mit Freude (Joh 15,11) und es ist das Lied der Liebe, wie es in der Auferstehung (hier in der Begegnung mit Maria Magdalena) sichtbar wird.³⁶

II. Entsprechungen zwischen Spiritualität und Musik

Nach dem Aufweis einiger spiritueller und musiktheologischer Grundlagen sollen in den folgenden Abschnitten einige ausgewählte Parallelen zwischen dem praktisch-spirituellen Weg der Meditation/Kontemplation und dem musikalischen Weg zu Gott aufgezeigt und deren Geschwisterlichkeit verdeutlicht werden.

A. Erfahrung der Sinne

Musik und Spiritualität beziehen alle Sinne, ja den ganzen Körper mit ein. Der grundlegende Sinn für Musik ist das Hören und die Hörerfahrung trifft sich mit Erfahrungen der Spiritualität.

Schon anthropologisch ist erwiesen, dass das Hören einer der ersten sich ab der fünften Schwangerschaftswoche entwickelnden Sinne ist. Im Mutterleib erlebt das ungeborene Kind erste Klänge im Herzschlag und im Sprechen der Mutter – bis hin zu Schwingungen der Musik, die von außen kommen. Hierin erlebt das Kind erste Geborgenheit und es erfährt sich im Klang als dialogische Existenz. Die gesprochene

³⁴ vgl. Scheele, Lob 15-19. Dies ist nur eine kleine Auswahl der musikalischen Erwähnungen in der Bibel, die mit den genannten Aspekten der theologischen Bestimmung der Musik korrespondiert. Es wären noch viele weitere Belege anzuführen, die den Rahmen und die Thematik dieser Arbeit sprengen.

³⁵ ebd. 43, wo der Begriff nicht weiter erklärt wird

³⁶ vgl. Grün, Höre 41-44

Sprache tritt erst sehr viel später, nämlich in den ersten Lebensjahren hinzu, die dann wiederum über das Hören erlernt wird.³⁷ Der verstorbene Jazzkenner, Musikkritiker und –journalist Joachim-Ernst Berendt verbindet mit dem Hören sogar die Existenz und das Bewusstsein des Menschen, wenn er immer wieder schreibt „Ich höre, also bin ich.“³⁸

Der Klang ist also die Korrespondenz von Außen und Innen bis zum Innersten des Menschen, er ist zusammen mit dem Ton³⁹ nur erschließbar über die Hörerfahrung, die von der Empfindung ausgeht und erst später zum Eigenbesitz des hörenden und vernehmenden Menschen wird. Diesem folgt die kritisch denkende Reflexion, die dann wiederum hinübergleitet in das Schweigen, das Staunen vor dem tönenden Geheimnis.⁴⁰ Der Komponist Peter-Michael Hamel nennt diese Vorgänge „mit dem Herzen hören“ und meint damit einen wachen, klaren Zustand, der die Fähigkeit des Empfindens und dessen bewusste Weiterentwicklung voraussetzt. Am Beispiel des Hörens indischer Musik könne man das innere Ohr öffnen, womit deutliche Parallelen zur meditativen Spiritualität aufscheinen. Indische Musik erfordert entspanntes Loslassen, Eindringen in Bereiche, in denen die Gedanken ausgeschaltet sind, sowie erwartungsloses Verharren bei einzelnen Tönen oder wiederkehrenden Tonfolgen.⁴¹ Ich meine, dass das innere Ohr diese Eigenschaften durchaus auch beim Hören europäischer Musik auslösen kann.

Hugo und Richard von St. Victor im 12. Jahrhundert haben diese mehrschichtigen Hörvorgänge in den „drei Augen der Erkenntnis“ beschrieben: Das erste Auge ist das der sinnlichen Wahrnehmung der raum-zeitlichen Welt, das zweite reflektiert das Wahrgenommene rational, das dritte Auge schließlich ist das der Kontemplation, das eine „Schau Gottes“ jenseits aller (theologischen) Begrifflichkeit ermöglicht. Auch diese Theorie stellt eine Verbindung der Innen- und Außenwelt im Bild des Sehens dar. Dieser Dreischritt findet sich auch im traditionellen (mönchischen) Gebetsweg mit *lectio/oratio – meditatio – contemplatio*.⁴²

³⁷ vgl. Läßle, Sound 31-34

³⁸ Berendt, Klang 55

³⁹ Physikalisch ist der Ton reine Sinusschwingung, musikalisch lässt er sich als Klang sehen, da jeder von einem Instrument erzeugte Ton gleichzeitig ein ganzes Obertonspektrum mit sich trägt, das die Klangfarbe bestimmt. In dieser Arbeit werden die Begriffe Ton und Klang daher meist synonym verwendet.

⁴⁰ vgl. Zsok, Otto, Musik und *Transzendenz*, St. Ottilien 1998, 13f.

⁴¹ vgl. Hamel, Peter-Michael, Musik als Träger spiritueller Erfahrung, in: ders. (Hg.), *Ein neuer Ton*. Ausgewählte Schriften zu einer ganzen Musik, München 2007, 46

⁴² vgl. Müller, Franz Nikolaus, Kontemplation – der christliche mystische Versenkungsweg, Skript zum Modul 2 des Universitätslehrgangs „Spirituelle Theologie“ (ULG), sowie Mauthner, Wörterbuch der Philosophie, Artikel „Mystik“ in www.zeno.org/Mauthner-1923/A/Mystik, Zugriff am 15.2.2010

Im 20. Jahrhundert stellt die Theologin Dorothee Sölle die Beziehung zwischen Mystik und Ästhetik, zwischen Gottesfreude und Schönheit in dem Wort her: „Die Welt wird erst sichtbar, wo sie besungen wird.“⁴³ Hier wird das, was zu sehen ist, musikalisch überhöht, sozusagen transzendiert in die Beziehung zu Gott über das Lob und den Preis, womit die Musik wieder zu ihrem Ursprung im Kult zurückkehrt.

Über die Hörerfahrung, die Seherfahrung und die Körpererfahrung, die sich beim Musikhören⁴⁴ oder auch im Tanz einstellt, gelangt man von der Sinnenerfahrung zur Sinnerfahrung, die ja untrennbar mit Spiritualität verbunden ist. Wenn sich Sinnerfahrung in der intensiven Erfahrung der Gegenwart durch Erlebnisse ereignet, dann ist Musik verdichtete Sinnerfahrung, die den Menschen mit dem ersten und letzten Grund seines Daseins verbindet. Diese tiefe Erfahrung kann sich auch im Alltag ereignen, wenn der Mensch achtsam genug ist, d.h. sich den Energien öffnet, die in der Musik enthalten sind. Sinn kann in diesem Zusammenhang das Gute, das Erstrebenswerte oder eine ganzheitliche Wirklichkeit bedeuten,⁴⁵ Sinn kann aber auch ein durch Musik vermittelter Hoffnungsimpuls oder das Eröffnen von Freiheit sein.⁴⁶

B. Erfahrung der Stille

Ein zweites Schlüsselwort, das Musik und Spiritualität verbindet, ist die Stille, die ein wesentlicher Bestandteil von Musik ist.

Joachim-Ernst Berendt behauptet sogar, dass jeder Ton auf die Stille hinzielt und sagt „Jeder Klang, indem er verklingt, führt den Hörer auf die direkteste Weise in das Schweigen“.⁴⁷ Besonders anschaulich wird diese These am Beispiel der Klangschaale: der angeschlagene Ton erklingt, wird leiser, verklingt und führt zur meditativen Stille, letztlich in die Transzendenz. Bei Lao Tse heißt es „Stille heißt Rückkehr zum Ursprung der Stille, heißt Wendung zum Weg“.⁴⁸ Ich verbinde dieses Wort mit der Klangschaale, die das Ende einer Kontemplationseinheit ankündigt, indem das

⁴³ zitiert nach Fischer, Michael (Hg.), Es sind noch *Lieder* zu singen jenseits des Menschen, Düsseldorf/Zürich 2002, 51f

⁴⁴ z.B. beim Mitwippen der Füße in einem Takt oder im „Bauchgefühl“ bei brummenden, dröhnenden Bässen eines Musikstückes

⁴⁵ vgl. Zsok, Transzendenz 29f und 35f

⁴⁶ vgl. Scheele, Lob 39f. In diesem Zusammenhang erinnere ich mich nach wie vor beeindruckt an die Fernsehübertragung des Konzertes mit Beethovens 9. Sinfonie am 25.12.1989, das Leonhard Bernstein nach der deutschen Wiedervereinigung gegeben hat. Dort ließ er im Schlusssatz den Chor statt „Freude schöner Götterfunken“ die Worte „Freiheit schöner Götterfunken“ singen. Ein Mitschnitt des Konzertes von der Deutschen Grammophon GmbH, Hamburg dokumentiert es unter dem Titel „Ode an die Freiheit“

⁴⁷ Berendt, Klang 75f.

⁴⁸ ebd. 73

Erfahrene aus der Stille wieder in das Leben zurückkehrt und mitgenommen wird. Der Klang wird so zum Spiegel des Lebens selbst, das aus der Stille kommt, in Erscheinung tritt und ins Schweigen zurückkehrt.

Diese Gedanken lenken die Aufmerksamkeit von den Tönen weg hin zu den „Zwischentönen“, den Zwischenräumen zwischen den Worten, zwischen den Klängen, musikalisch ausgedrückt zu den Pausen, in denen Worte nachklingen, den Worten und Klängen nachgelauscht werden kann, um deren Wirkung zu verinnerlichen. Ein markantes Beispiel aus der europäischen Musikgeschichte ist das Oratorium „Der Messias“ von Georg Friedrich Händel, wo im berühmten „Halleluja“ vor dem letzten Wort Halleluja eine Pause komponiert ist, und im Schlusschor vor dem letzten Amen eine ganztaktige Generalpause steht.

In diesem Sinne führt Musik nicht nur zur Stille, sie ist Stille. Wenn bei E. Kohlhaas der amerikanische Musiker und Psychologe John Beaulieu zitiert wird, der sagt, dass alle Töne aus der Stille aufsteigen und wieder zu ihr zurückkehren,⁴⁹ so steht die Musik eindeutig in Assoziation zum christlichen Logos, wenn es in Weish 18,14f heißt: „Als tiefes Schweigen das All umfing und die Nacht bis zur Mitte gelangt war, da sprang dein allmächtiges Wort vom Himmel“. Eine weitere Verbindung ergibt sich zur hinduistisch-buddhistischen Ursilbe „om“, die einerseits den Urklang, das Göttliche selbst repräsentiert, aus dem die Welt entstanden ist, andererseits als Meditationssilbe im Mantra „om mane padme hum“ in die Stille führt.⁵⁰

Musik, besonders Singen als seine ursprüngliche musikalische Ausdrucksform, führt den Menschen in den inneren Raum der Stille, in seine eigene Mitte. Dies benannte schon der Kirchenvater Augustinus, und es ist eine Erfahrung, die jeder Mensch machen kann, wenn er aufmerksam ein gelungenes Konzert gehört hat und dieses nachklingen lässt bzw. es in ihm nachklingt.⁵¹ Peter-Michael Hamel drückt dies so aus: „Erst in der Stille, in hörbarer Stille wäre der Mensch in der Lage, seelischen Abgründen standzuhalten, Urvertrauen wieder zu erspüren, seinen inneren, eigenen Ton zu erfahren.“⁵² Diese Aussage geht natürlich weit über einen Konzertbesuch hinaus und hat mit der inneren Stabilität und Spiritualität des Menschen zu tun.⁵³

⁴⁹ Kohlhaas, Gotteserfahrung 92

⁵⁰ vgl. Rotzetter LCS 449

⁵¹ vgl. Grün, Höre 28f.

⁵² Hamel, Ton 39

⁵³ Diese Phänomene habe ich schon oft persönlich erfahren, zuletzt bei einem vom Altmeister Maurizio Pollini beeindruckend gespielten Mozart-Klavierkonzert in München, oder etwas unspektakulärer nach einer erfolgreichen Chorprobe bzw. Oratorienaufführung. Danach sieht die Welt anders aus und fühlt sich wie verwandelt an.

Mit Blick auf den ausführenden Musiker bedeutet das, er muss Ausstrahlung besitzen, es hängt von der Qualität seiner Konzentration, seiner Ich-Losigkeit und geistigen Auseinandersetzung mit dem Werk („meditari“) ab, ob er mit seiner Musik die Zuhörenden in die Stille, zu sich selbst führen kann.⁵⁴ Wenn dies wirklich gelungen ist, kann nach dem Konzert eine „Mozart’sche Stille“ eintreten, mit der Alfred Läßle jene heilende, beglückende Erfahrung beschreibt, die noch nach dem Verklingen der Musik nachklingt.⁵⁵ Diese Stille tritt nicht nur nach einem Mozart-Programm ein, sondern ist der Moment nach einem jeden gelungenen Konzert, in dem die Spannung noch aufrecht erhalten wird, um den inneren Raum offen zu halten.⁵⁶ Leider wird dieser oft von allzu begeisterten Zuhörern schnell wieder geschlossen, indem der Applaus noch beim Erklingen des letzten Tones einsetzt.

Nicht nur in den inneren Raum der Stille führt Musik, sondern über diesen auch zu Gott, wobei die Erfahrung des eigenen Selbst nicht immer von der Gotteserfahrung zu trennen ist. Dies wird in der biblischen Begegnung des Propheten Elija mit Gott am Horeb deutlich, wo er Gott weder im Sturm, im Erdbeben noch im Feuer erfährt, sondern im leisen, sanften Säuseln des Windes (1 Kön 19,11-13), sozusagen in der Stille. Musikalisch großartig drückt dies Felix Mendelssohn-Bartholdy im gleichnamigen Oratorium im Chor „Der Herr ging vorüber“ aus, wo zunächst heftige Sechzehntel-Bewegungen und Akkordschläge des Orchesters sowie „zerrissene“ Einsätze des Chores dominieren, die anschließende Stille durch lange choralmäßige Notenwerte und Fortschreitungen über Orgelpunkten sowie dreiklangsähnlichen Umspielungen der Instrumente ausgedrückt wird, und der Chor schließlich im pianissimo mit langen Akkorden und einer Fermate endet.

Diese Öffnung durch die Stille in die Gottesbegegnung hinein findet sich in allen großen Weltreligionen und klingt in einem Koan an, wo es heißt „Wenn du auslöschst Sinn und Ton, was hörst du dann?“.⁵⁷ Was in der christlichen Mystik die Vereinigung mit Gott oder die innere Christusbegegnung ist, ist für den Hindu das Atman oder das höhere Selbst, für das Zen der Buddha-Geist. Dabei ist die Stille keineswegs als Leere zu verstehen, sondern sie begreift Gott als die Fülle des Unausprechlichen, als die Vollendung der Stille. So sieht dies schon Dionysius Areopagita, ein Urahn der christlichen Mystik im 6. Jahrhundert, wenn er schreibt:

⁵⁴ Grün ebd. 35

⁵⁵ vgl. Läßle, Sound 141

⁵⁶ Gelegentlich ertönen nach Kirchenkonzerten die Kirchenglocken, um den inneren Raum offen zu halten, bevor der Beifall beginnt.

⁵⁷ Zitat und die folgenden Ausführungen vgl. Berendt, Klang 77f

*„Je näher wir Gott sind,
umso stiller wird es
und beginnt das Schweigen.
Dann hört auch das Fragen auf:
Dann sind wir bei Gott.“⁵⁸*

Wenn Alfred Läßle sagt, dass Gott Musik ist, so will er damit eine Alternative zum rationalen Gottesbild aufzeigen. Für Christen gilt dies aber immer noch im analogen Sinn, so dass Gott nicht mit Musik zu identifizieren ist. Eine solch deutliche Auffassung und Abgrenzung von pantheistischen oder synkretistischen Gedanken sind z.B. bei den Autoren Berendt und Hamel in den zitierten Werken und darüber hinaus⁵⁹ nicht zu finden.

C. Erfahrung der Transzendenz

Wie in den vorangegangenen Abschnitten immer wieder angeklungen, ist ein entscheidendes Bindeglied zwischen Musik und Spiritualität deren Transzendenz, das Überschreiten des Notentextes und der Form bzw. der Blick vom Alltäglichen unter der Sinnperspektive, unter geistig-geistlichen Aspekten hin zu Gott oder zum Göttlichen. Die Transzendenz liegt in der Dynamik zwischen den Erfahrungen der Wirklichkeit und deren Deutung, die jenseits der Verfügbarkeit liegt.⁶⁰ Die Musik transzendiert auch die sprachliche Ebene, womit eine neue Sinngestalt vernehmbar wird, z.B. Gewissheit, Schönheit oder auch Hoffnung, die zum Geheimnis des Seins führt. Somit wird aus der reinen musikalischen Form eine geistige Ordnung, eine Erfahrung, die in die geistige Welt führt, weil sie aus einer geistigen Welt entspringt.⁶¹ Der Philosoph Arthur Schopenhauer drückt dies so aus:

„Musik ist eine große und überaus herrliche Kunst, wirkt mächtiger als irgendeine andre auf das Innerste des Menschen, wird dort ganz, tief und innig verstanden als eine ganz allgemeine Sprache, deren Verständnis angeboren ist und deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft.“⁶²

Musik als allgemein verständliche Weltsprache – mit all ihren unterschiedlichen Formen und Skalen in den verschiedenen Kulturkreisen – wird mit oder ohne Worte immer wieder zum Gebet. Zum einen werden immer wieder Gebete vertont oder

⁵⁸ zitiert nach Läßle, Sound 138, ebd. die weiteren Gedanken des Abschnittes 137-139

⁵⁹ vgl. meine Diplomarbeit „New Age und Musik“ im SS 89 an der Universität Tübingen

⁶⁰ vgl. Schütz LCS 606

⁶¹ vgl. Zsok, Transzendenz 20-23

⁶² zitiert ebd. 23f.

Komponisten und Librettisten verstehen ihre Texte als Gebet, zum anderen ist wortungebundene Musik reine Spiritualität, die sich aus der Materie (den Noten, den Instrumenten, dem Ton und Klang) aufschwingt zu einer reinen Geistigkeit oder zu einem höheren Verständnis des menschlichen Daseins. Sie hat damit Anteil an der apophatischen Dimension des Religiösen, am unaussprechlichen Gott, sie vermittelt sinnhaft das Unsagbare, wie es z.B. im Alleluja-Jubilus eines gregorianischen Chorals zum Ausdruck kommt oder wie es der französische Organist und Komponist Jehan Alain (1911-1940) im Vorwort seiner „Litanies“ sagt: „Der Verstand erreicht seine Grenze. Allein der Glaube fährt fort aufzusteigen.“⁶³

Musikalisch gesprochen gibt es Überschreitungen in der Dynamik (vom Hörbaren ins Unhörbare), im Klang (vom Akkord zum Geräusch), in der Tonalität (von den traditionellen Tonarten über die Bitonalität, die Zwölftonmusik zu freien Klängen), im Metrum (von regelmäßig pulsierenden bis hin zu freien Metren z.B. den indischen Ragas), von der Konsonanz zur Dissonanz und natürlich auch umgekehrt,⁶⁴ womit die reflexive, nahezu refluxive Dimension der Transzendenz angesprochen ist.

Musikalische Transzendenz sieht J.-E. Berendt im Opferbegriff: Musik wird zum Opfer, wenn sie als edelste Gabe des Menschen dem Schöpfer zurückgegeben wird im Komponieren, im Ausführen, im Erklingen, im Hören. Damit verbunden ist immer eine Wandlung vom Irdischen zum Göttlichen,⁶⁵ vom Materiellen zum Immateriellen, womit wieder ein Rückbezug zur Schöpfung und zur Liturgie hergestellt ist, und zwar in zweierlei Hinsicht. Nicht nur die Musik als solche wandelt sich, sondern auch der Mensch, der sie hört oder zum Erklingen bringt.

Damit berühren wir gleichzeitig das Wesen der Musik als flüchtige Kunst. Kaum ist sie erklingen, verklingt sie auch schon wieder und kann im Hören nicht festgehalten werden. Sie lebt als Kunst in der Zeit aus der Gegenwart, kommt aus der Vergangenheit und enthält in sich die Zukunft, weil sie nicht ohne Wirkung bleibt. Im Gegensatz dazu ist die Bildende Kunst beim Betrachten immer in derselben Form wiederholbar (selbst wenn die Lichtverhältnisse wechseln), während ein Musikstück kein zweites Mal auf dieselbe Weise musiziert werden kann.

⁶³ zitiert bei Kohlhaas, Gotteserfahrung 92, vorherige Gedanken vgl. Gerhards, Albert, Im Spannungsfeld von *Wort* und Zeichen, in: Bönig, Winfried (Hg.), Musik im Raum der Kirche, Stuttgart/Mainz 2007, 56

⁶⁴ vgl. Berendt, Klang 125

⁶⁵ vgl. ebd. 118f

Geht man vom religionssoziologischen Begriff der kleinen, mittleren oder großen Transzendenz nach Thomas Luckmann⁶⁶ aus, so ist die Musik als Begleiterin im Alltag zwischen der kleinen und mittleren Transzendenz anzusetzen, d.h. es geht um Erfahrungen, die den Alltag in unterschiedlichem Maße übersteigen. Der Mensch empfängt Musik im Hören, er gestaltet sie, hat ihr gegenüber aber auch Verantwortung, er steht in vielfältiger Wechselbeziehung zu Tönen und Klängen – je nach Zeit, Ort, Möglichkeiten des Musizierens oder Hörens, je nach seinen eigenen Fähigkeiten und Talenten. So ergeben sich vielfältige Beziehungen zu anderen Menschen, zum Menschenleben, zum eigenen Leben und zu den Jahreszeiten. Diese musikalischen Korrelationen sind nicht nur Echo, sondern auch Ursache von Gegebenheiten, so geht z.B. Musik nicht nur von gesunden Menschen aus, sondern sie verhilft auch zur Gesundung, so ist sie nicht nur Ausdruck des Friedens, sondern fördert auch Frieden.⁶⁷ Dies geschieht in der Musiktherapie oder auch in internationalen Musiziergemeinschaften bis hin zum gemeinsamen Orchester von verfeindeten Nationen, wie es der Dirigent Daniel Barenboim mit dem israelisch-arabischen „West-Eastern Divan Orchestra“ erfolgreich praktiziert. Vergleichbares ereignet sich auf dem Weg vom Komponisten über die Musizierenden hin zu den Hörenden, wenn der physikalische Vorgang des Tones und der Klänge ein geistig-seelisches immaterielles Klangerlebnis als Freude, Schmerz, Trauer, Verzweiflung oder Tröstung hervorruft.⁶⁸

D. Erfahrung von Gipfel- und Alltagserlebnissen

Wie gerade beschrieben, beginnen Transzendenzenerfahrungen oder spirituelle Erfahrungen meist im Alltag, es gibt aber auf höherer Ebene besonders tiefe Erfahrungen, in denen sich die Seele ihrer selbst bewusst wird, in denen das Erstaunliche, das „mirandum“ wahrgenommen wird⁶⁹ – allerdings nur, wenn eine gewisse Erlebnis- und Wahrnehmungsfähigkeit entwickelt oder geübt ist. Dies gilt gleichermaßen für die Meditation wie für die musikalische Hörfähigkeit.

⁶⁶ vgl. Mitschrift aus Modul 3 des ULG bei Prof. Saskia Wendel: Kleine Transendenzen bleiben im Diesseits verhaftet und sind unmittelbar erfahrbar (z.B. ein Bergerlebnis), mittlere Transendenzen übersteigen den Alltag und haben immer mit menschlichen Beziehungen zu tun, große Transendenzen sind Erfahrungen und Inhalte, die uns existenziell fordern und auf nicht erfahrbare Wirklichkeiten verweisen (z.B. Tod, Träume, bis hin zu Gipfelerfahrungen).

⁶⁷ vgl. Scheele, Lob 26

⁶⁸ vgl. Läßle, Sound 29

⁶⁹ vgl. Zsok, Transzendenz 36

In der Musik lässt die emotionale Ergriffenheit Erfahrungen und Beziehungen gegenwärtig werden, die man gerade nicht sieht oder hört, so werden z.B. im Hören eines Musikstückes persönliche Erlebnisse wach oder ausgelöst, die schon längst vergessen sind oder auch neue Entdeckungen und Erfahrungen ermöglichen.⁷⁰ Musikalische wie auch spirituelle Erfahrungen können als Durchbruchserfahrungen gedeutet werden, die dann zu tiefen, existentiellen Erfahrungen werden (Angst, Hoffnung, Freude, große innere Ruhe etc.).⁷¹

Die genannten Durchbruchserfahrungen können je nach religiöser Gestimmtheit und spirituellem Hintergrund einer Person zu Gotteserfahrungen werden, der höchsten von drei Erfahrungsebenen: Wahrnehmung eines Geschehens - Deutung des Geschehens – Gotteserfahrung.⁷² Einer Gotteserfahrung liegt immer eine glaubensmäßige Deutung des Geschehens zugrunde, die in der christlichen Spiritualität auf der Deutung im Licht des Lebens, des Todes und der Auferstehung Christi beruht.

Der Psychologe Abraham Maslow nennt solche Erfahrungen in nichtreligiöser Sprache „Gipfelerlebnisse oder Gipfelerfahrungen“, die Leben, Denken, Fühlen oder Glauben prägen oder verwandeln. Solche Erlebnisse oder Erfahrungen können in der Natur, in Beziehungen, in der Meditation, im Gebet, in der Musik, in der bildenden Kunst oder auch in Extremsituationen des Lebens auftauchen, in jedem Fall verändern sie den Menschen.

Sei es unter der religiösen oder der psychologischen Betrachtungsweise,⁷³ haben Gipfelerfahrungen bzw. Gotteserfahrungen gleiche Qualitäten: Sie lösen persönliche Grenzen auf, sie geben das Gefühl des Einswerdens, von Unendlichkeit, Ewigkeit, Heiligkeit, sie verändern das Erleben von Raum und Zeit und führen zu tiefem Frieden, zu heiterer Ruhe, überschwänglicher Freude, ekstatischem Entzücken oder Erschrecken.⁷⁴ In diesem Sinne führen sie zum Sinn oder auch zur Erfahrung des Heiligen im weitesten Sinn.

E. Erfahrung der Einheit

Solche Gottes- oder Gipfelerfahrungen beziehen sich auf den Aspekt der Einheit. Zur Erfahrung der Einheit mit Gott in Jesus Christus strebt alle christliche Mystik als

⁷⁰ vgl. „kleine und mittlere Transzendenz“

⁷¹ vgl. Kohlhaas, Gotteserfahrung 84f., vgl. „große Transzendenz“ aus dem vorigen Abschnitt

⁷² ebd. 87 unter Verwendung einer Einteilung des Jesuiten und Mystikspezialisten Josef Sudbrack

⁷³ vgl. Bucher, Psychologie 24-33 und Mitschriften aus dem ULG Modul 4 bei Prof. Bucher

⁷⁴ vgl. zu den vorangegangenen Abschnitten Kohlhaas, Gotteserfahrung 88f.

Sonderform einer angewandten Spiritualität mit dem Ziel der „unio mystica“. Diese Vereinigung mit Gott setzt Demut, Offensein und Hören auf Gottes Wort voraus, so wie es auch schon im Abschnitt zum musikalischen Hören aufgezeigt wurde. Ein oft gebrauchtes Bild für den mystischen Weg zu Gott ist das einer Bergbesteigung mit all ihren Mühen, Dunkelheits- und Lichterfahrungen, dennoch ist auch in diesem Zusammenhang festzuhalten, dass letztlich alle Bilder für Gott verlassen werden müssen⁷⁵ – so wie die Musik nur eine Hilfe auf dem Weg zu Gott sein kann, noch Gott selbst ist.

Bezogen auf das Hören spricht Peter Michael Hamel vom Ziel eines integralen Hörens, das in Anlehnung an den Kulturphilosophen Jean Gebser Elemente des magischen, mythischen und mentalen Bewusstseins aufnimmt und gleichzeitig durchscheinen lässt. Integrales Hören heißt für ihn „eine ganzheitliche Vereinigung des körperlich-magischen Hörens, des seelisch-mythischen Erlebens und des mentalstrukturellen Erfassens“.⁷⁶ Magische Elemente der Hör- und Seinserfahrung sind für ihn alle rhythmischen Urformen, Trommeln, abgrundtiefe Gesänge (vielleicht die Rezitation des „OM“) oder Obertongesänge, mythisches Erleben liegt in modalen oder einstimmigen Skalen bzw. Gesängen, mental-rational sind die Mehrstimmigkeit, die funktionale Harmonielehre v.a. der westlichen Musik, die Zwölfton- oder serielle Musik oder auch die der musikalischen Avantgarde des 20. und 21. Jahrhunderts.⁷⁷

Über die Entsprechungen der Einzelelemente zur Mystik lässt sich sicherlich diskutieren, richtig scheint mir der Hinweis auf das ganzheitliche Erleben, die ganzheitliche Erfahrung mit allen Teilen des Menschen in der Mystik wie im Hören auf die genannte Weise.

Vielfältige Einheitserfahrungen entstehen beim aktiven Musizieren: So erfahren Sängerinnen und Sänger im Chor, Blasmusiker/innen im Atmen Einheit, Streicher in gemeinsamen Bewegungen beim Auf- und Abstrich des Bogens, oder auch Personen eines Ensembles in der gemeinsamen Anschauung eines Werkes. Das gemeinsame Musizieren verbindet in der Interpretation zur Einheit mit der Intention des Komponisten, schließlich die Musizierenden mit den Hörenden.

⁷⁵ vgl. Artikel „Meditation/Mystik“ in LdR 398f.

⁷⁶ Hamel, Ton 37

⁷⁷ ebd.

F. Erfahrung von Trost und Heilung

Eine letzte wichtige Entsprechung zwischen Spiritualität und Musik sind deren Qualitäten Trost zu spenden oder heilend zu wirken. Grundlage dafür ist wohl die den ganzen Menschen berührende emotionale Kraft der Musik bzw. deren überirdische Ordnung. Mythologisch ist das bekannteste Beispiel sicherlich die Erzählung vom Sänger Orpheus, der mit der Kraft der Musik seine geliebte Eurydike aus der Unterwelt holte und sie damit zum Leben befreite - allerdings ohne nachhaltiges Ergebnis, da sie aufgrund seines Zurückblickens in der Unterwelt verbleiben musste, d.h. es gibt ein letztes Geheimnis in der Musik, das mit dem Verstand nicht ganz zu entschlüsseln ist.⁷⁸ Ebenso deutlich wird die magische und heilende Wirkung der Musik in den Instrumenten der Flöte oder des Glockenspiels in der Oper „Die Zauberflöte“ von Wolfgang Amadeus Mozart geschildert, wo wilde Tiere zahm werden, menschliche Feinde sich verstehen oder Gefahren überwunden werden.

Die Bibel berichtet schon im Ersten Testament von der heilsamen Kraft der Musik in 1 Sam 16,14-23, wo David vor König Saul die Harfe (Zither) spielt, um ihn von seiner Depression zu befreien. Von daher und vor allem aus dem Neuen Testament liegt die Verwandtschaft von Heilung und Heilen, von Heil und heilig nahe. Wenn Christus zum Heil der Menschen in die Welt kam, wenn er als „christus musicus“⁷⁹ nach dem Zeugnis der Evangelien viele Heilungen bewirkt hat und wenn die Musik als Urkraft der Schöpfung gilt, dann ist sie selbst auch geheiligt und kann Heil bzw. Heilung bewirken.

Aus psychologischer Sicht gibt es zahlreiche qualitative Studien, die belegen, dass Spiritualität die körperliche und psychische Gesundheit fördert, so z.B. bezüglich einer gesunden Lebensweise, der Lebenszufriedenheit und des Wohlbefindens, bezüglich positiver Einstellungen und Verhaltensweisen (Verzeihen, Kreativität, Hoffnung, Sinn, Gelassenheit, Dankbarkeit etc.) wie auch hinsichtlich der Coping-Strategien.⁸⁰

In musikpsychologischer bzw. –therapeutischer Sicht gibt es korrespondierende Erkenntnisse. Der Musikpädagoge Hermann Rauhe erwähnt die helfenden, heilenden, tröstenden, entkrampfenden, antriebs- und gemeinschaftsfördernden Funktionen von Musik. Danach beschreibt er die verschiedenen Wirkungen von Musik: Verbesserung

⁷⁸ vgl. Kohlhaas, Emmanuela, Kann *Kirchenmusik* heilsam sein? in: Winfried Böning (Hg.) Musik im Raum der Kirche, Stuttgart/Mainz 2007, 228

⁷⁹ vgl. Anmerkung 35

⁸⁰ vgl. Bucher, Psychologie 100-135

des seelischen Gleichgewichtes, Erhöhung der Kommunikationsfähigkeit, der Sozial- und Kontaktbereitschaft, Verringerung von Angstgefühlen, Entlastung des Menschen von Stress, Steigerung des Lebensgefühls und sinnvolle Deutung des menschlichen Seins, Veränderung der Wahrnehmung und Veränderung des Handelns bis hin zur Veränderung der Umwelt und Alternativen zur gegenwärtigen Wirklichkeit.⁸¹

Musikalische Parameter, auf denen diese Wirkungen beruhen, sind für Entspannung z.B. kreisende, schwingende Melodik, Pentatonik (weil hier die Leittonigkeit und damit die zielgerichtete Spannung fehlt), absteigende Dreiklänge, langausgehaltene, getragene Töne, langsam pulsierende Bassmelodien oder Sekundintervalle.⁸² Beispiele für diese Parameter gibt es in der Musikgeschichte zuhauf, auf einige davon und weitere wird im folgenden Kapitel zurückzukommen sein.

III. Beispiele für „spirituelle Musik“

A. Vorüberlegung: Was ist „spirituelle“ Musik?

Über spirituelle Musik wird erst in jüngster Zeit publiziert, vor allem von Musikern, kaum von Autoren/innen aus der Theologie, da der Begriff der Spiritualität so vieldeutig ist und man vermutlich Vermischungen oder Anklänge an die Esoterik (die es als eindeutiges Phänomen ebenfalls nicht gibt) vermeiden möchte. Musiker und Komponisten der Avantgarde des 20. Jahrhunderts sind da weniger ängstlich und beschreiben Kriterien für spirituelle Musik auf dem Hintergrund ihrer Erfahrungen mit der Weltmusik, d.h. Musik und musikalische Elemente aus allen Kulturen der Welt. Daher ist es sinnvoll, den Beispielen aus der (europäischen) Musikgeschichte einige Überlegungen und definitorische Aspekte spiritueller Musik voranzustellen, die den Rahmen des bisher Gesagten zwar erweitern, aber nicht sprengen.

Der Dirigent, Komponist und Hochschullehrer Hans Zender setzt spirituelle Musik von der traditionellen geistlichen oder sakralen Musik ab, die meist auf biblischen oder freien geistlichen Texten beruht und vornehmlich liturgische Funktion hat; gleichermaßen unterscheidet er sie von rein religiösen Gefühlen. Sie hat zwar geistliche

⁸¹ vgl. Rauhe, Hermann, Wie Musik helfend und heilend wirken kann in: Bubmann, Peter (Hg.), Menschfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens, Gütersloh 1993, 133f.; aus anthropologisch-theologischer Perspektive kommt Scheele, Lob 38-42 zu parallelen Erkenntnissen

⁸² ebd. 142f., wobei für die antriebsfördernde Wirkung andere Parameter verantwortlich sind

Wurzeln, lebt aber auch von der weltlichen Musik und emanzipiert sich vom Text, indem sie zur absoluten Musik wird. Spirituelle Musik ist keine formale Kategorie, sie nimmt aber Teile und Elemente der geistlichen Musik auf. Im Zusammenhang mit der bildenden Kunst und unter Einbeziehung der östlichen z.T. bild- und begrifflosen Meditation sieht Zender in spiritueller Kunst kontemplative Ruhe und Entleerung, aus der neue schöpferische Impulse kommen. Für die Künstler/innen ist spirituelle Kunst eine Disziplin der Konzentration und Selbstlosigkeit, in der es nicht um äußeres Ansehen, Erfolg oder Geld geht. Spirituelle Musik auf diesem Hintergrund ist eine Musik, die zur Sammlung, zur Ruhe anregt, sie ist übende Hinwendung zu den Kräften der Konzentration und Betrachtung sowie geistige Präsenz, ruhige Bewusstheit unabhängig von Sakralität, Religion, Konfession und Symbolik.⁸³

Was bei Zender bezüglich der Weltmusik als spirituelle Musik angedeutet ist, verdeutlicht Peter Michael Hamel in der Einleitung eines Aufsatzes poetisch mit folgenden Versen:

*„Wir entdecken Tibets archaische Gesänge,
den Mythos indisch-persischer Tonreihen,
die chinesisch-japanischen Klangfarben der Stille,
die indonesischen Orchester und die afrikanischen Trommeln.
Überall dort klingt der innere Ur-Klang auf,
wenn man die Quellen findet und sich loslässt.“⁸⁴*

Musikalische Aspekte dieser (neuen) spirituellen Musik sind Periodizität der Bewegung, unendliche Repetition von modalen Motiven, statische Klänge (z.B. mittelalterlicher Bordun, indische Tambura = gitarrenähnliches Instrument mit 6 Saiten) oder modale Skalen (z.B. indische Ragas, arabische Maqams, gregorianische Kirchentönen).⁸⁵ Damit wiederholen sich in dieser Kennzeichnung die musikalischen Parameter, die oben bei den beruhigenden Wirkungen der Musik beschrieben wurden.

In diesen Definitionen wird deutlich, dass spirituelle Musik auf traditionellen Grundlagen der Kirchenmusik beruht, weltliche und instrumentale Musik aus aller Welt mit einbezieht und Wert legt auf die Intentionen der Komponierenden bzw. Ausführenden in Verbindung mit den Wirkungen, die sie auf die Hörenden hat – somit erfasst sie Körper und Sinne als Inkarnation des Geistes.⁸⁶

⁸³ nach Zender, Hans, Spirituelle Musik – was ist das? in: Hiekel, Jörn Peter (Hg.), Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute, Mainz 2008, 22-31

⁸⁴ Hamel, Ton 41

⁸⁵ ebd. 44

⁸⁶ vgl. Zender, Musik 26

B. Gregorianik

1. Gregorianischer Choral

Der Gregorianische Choral ist seit den ersten christlichen Jahrhunderten in der (klösterlichen) Liturgie in Gebrauch, hat zwar immer wieder Veränderungen erfahren (auch im Rahmen der Auseinanderentwicklung der christlichen Konfessionen und Ost und West), wirkt aber nahezu in seiner Urform bis heute. Er gilt nicht von ungefähr als eine Urquelle der abendländischen Musik überhaupt, bis heute greifen Komponisten auf Melodien des Gregorianischen Chorals zurück.

Der Gregorianische Choral hat seinen Namen nach Papst Gregor dem Großen (590 – 604), der die unterschiedlichen Quellen und Formen gesammelt, vereinheitlicht, für die Liturgie geordnet und gestrafft hat. Diese Form des Liturgiegesanges ist einstimmig, gesungen und ohne Instrumentalbegleitung, seine Texte sind immer geistlich, meist aus Psalmen oder sie beruhen auf freien Dichtungen, z.B. den Hymnen. Vorgelesen wird er in responsorialer Weise (Vorsänger – alle) oder antiphonal (zwei Chöre wechseln sich ab).

Alfred Läpple deutet die Einstimmigkeit als die Einheit des erlösten Gottesvolkes. Es gibt beim Singen keinen Unterschied zwischen Klerikern und Laien, zwischen Mönchen und Brüdern, zwischen Abt und Konvent, keine Hervorhebung von Vorsänger oder Chor, kein persönlicher oder individueller Vortragsstil, sondern es ist der objektive Ausdruck, der vom Sprachrhythmus und der Melodie lebt. Der Klang der menschlichen Stimme macht ihn lebendig. Damit ist die Balance zwischen Individuum und Gemeinschaft gegeben, zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Dennoch liegt darin keine Nivellierung der einzelnen Person, sondern eher ein Schutz der Persönlichkeit, da es nicht darauf ankommt, in welcher Stimmung, unter welchen Umständen oder in welcher Seelenlage sich die Singenden befinden. Insofern geht für den Einzelnen oder auch für die Gemeinschaft eine therapeutische Wirkung von den Gesängen aus. Der Autor will sogar wissen, dass in einigen Klöstern, die das Choral-singen abgeschafft oder reduziert haben, psychische Probleme bei Einzelnen und gefährdende Tendenzen für die gesamte Gemeinschaft aufgetreten sind.⁸⁷

Das Geheimnis des gregorianischen Chorals, seine mystische und spirituelle Wirkung, die ihn zur „Kontemplation des Ewigen“ werden lässt,⁸⁸ ist neben der innigen Verbindung von Wort und Melodie seine Strenge und Klarheit bei hohem

⁸⁷ vgl. Läpple, Sound 53f.

⁸⁸ Kapitelüberschrift bei Zsok, Transzendenz 245, vgl. dort auch die folgenden Gedanken 245-246

kompositorischen Niveau, seine unerreichte Einfachheit, die aus der Meditation beim Singenden und Hörenden zur Mitte führt, die den Logos hörbar und fühlbar macht, die gebeteter und geoffenbarter Glaube ist und Antwort auf die göttliche Offenbarung im biblischen Wort.

Die antiphonische und responsorische Vortragsweise verstärkt die betrachtende Wirkung des Gotteswortes im Sinne der uralten meditativen Technik der „ruminatio“, des „wiederkäuenden“ Wiederholens und damit des geistigen Einsickerns der Inhalte ins Herz des Menschen. Die Struktur der Psalmen mit ihren parallel gebauten Versen und dazwischenliegender meditativer Pause unterstützt dieses Einsickern.

Im klassischen Sinn der alten Griechen ist der Choral das Kalokagathia, das Schöne-gute, das „summum bonum“ in der Musik, so etwas wie ein „Einweihungsritus in das geistige Menschentum“. ⁸⁹ Mit diesem Zitat ist die Wirkung des Gregorianischen Chorals weit über das Liturgische hinaus angesprochen. Die Tatsache, dass diese Musik z.B. gesungen von den Mönchen des niederösterreichischen Zisterzienserstiftes Heiligenkreuz monatelang auf den ersten Positionen der internationalen Hitlisten war, gibt Zeugnis davon, dass Menschen sich der meditativen Wirkung der Gregorianik nicht entziehen können und darin eine beruhigende, befreiende oder heilende Botschaft für ihr Leben hören, quasi eine metaphysische Dimension spüren - auch wenn sie keinen kirchlichen und kaum religiösen Bezug darin sehen.

Leider ist dabei der industrielle Kommerz nicht zu vermeiden, der sogar Produktionen mit instrumental gespielten gregorianischen Melodien anbietet, die einerseits weit weg von deren ursprünglichem und unlösbar Wort-Ton-Verhältnis führen, andererseits aber für die Qualität und Spiritualität dieser Musik sprechen. Eine derartige Teilhabe an einer überpersönlichen Wirklichkeit ohne flüchtige Emotionen berührt alle Ebenen der Existenz. ⁹⁰

Anselm Grün weist die heilende und befreiende Kraft des Gregorianischen Chorals und seine therapeutische Wirkung anhand der acht Kirchentonarten und deren Charakteristika nach den Aufzeichnungen der Benediktinerabtei Cluny in Frankreich auf. In den verschiedenen Tonarten wird die Beziehung zu Gott je nach Text und Kirchenjahreszeit neu und anders erlebt. So wird einmal das Vertrauen in Gott betont, ein anderes Mal die Sehnsucht nach ihm, das stille Verweilen, die jubelnde Freude, das Angefochtensein, aber auch Zuversicht und Hoffnung in Angst und Trauer. Über die Anpassung des Vortrags und der Melodien an den Rhythmus der Herztätigkeit oder

⁸⁹ ebd. 250 und 252

⁹⁰ ebd. 253

den Atemrhythmus werden Körper, Geist und Seele in die befreiende Wirkung, in die die Erhebung zu Gott und in die Spiritualität der heilenden Liebe Gottes einbezogen.⁹¹

Zusammenfassend sagt der rumänische Musikwissenschaftler und Musicosophia-Urheber⁹² George Balan:

*„Gregorianischer Choral ist wie
(1) ein majestätischer, dem Ozean langsam entgegenströmender Fluss,
(2) ein Gesang, von einem mild strahlenden Frieden durchdrungen,
(3) ein Leuchtturm, der eine rettende Aufgabe in der heutigen geistigen Verwirrung ausübt,
(4) ein Trachten nach dem Eins-Werden mit dem Göttlichen,
(5) eine vollkommene Ruhe, die aus der Betrachtung des Göttlichen hervorquillt und das tönende Sinn-Ziel hörbar macht,
(6) eine souverän klingende vertonte Kontemplation, die den Frieden des Auferstandenen atmet.“⁹³*

2. Musikbeispiel (1): Alleluja zum Osterfest „Pascha nostrum immolatus est Christus“

Sowohl das Alleluja als auch der zwischengeschaltete Vers aus 1 Kor 5,7 sind hochmelismatische Linien, die sich über den wenigen Textsilben bewegen, besser gesagt sich über dem Text aufschwingen. Das Alleluja wird zuerst vom Vorsänger intoniert, dann von allen wiederholt, dazwischen liegt ein Vers, der vom chorisch gesungenen Alleluja mit derselben Melodie wie eingangs umrahmt wird.

Das Alleluja schwingt sich über der letzten Silbe „-ia“ dreimal auf und kehrt immer wieder zum Ausgangston zurück – ein wahrer „Jubilus“, der den Jubel und die Freude über die Auferstehung ausdrückt und die erlösende Liebe Gottes zu den Menschen besingt. Hier wird der Jubel zum Dank und zur Anbetung über das österliche Geheimnis und die Tat Gottes an Jesus Christus.

⁹¹ vgl. Grün, Höre 60f. und 82

⁹² Musicosophia lässt sich folgendermaßen beschreiben: Erfahren des geistigen Gehalts im Hören von Musik.

⁹³ zitiert nach Zsok, Transzendenz 254

1 Cor. 5, 7

VII

A L-le-lú- ia.

∇. Pascha no-strum immo-lá-

tus est Chri- stus.

Abb. 1 Alleluja zum Osterfest © Graduale Romanum, Solesmis 1979, 197f.

Der Vers verdichtet sich melodisch über dem „a“ des Wortes „immolatus“, die Melodie steigt sogar bis zum hohen a, das nur von sehr geübten Baritonern oder Tenören gut erreicht wird – äußerlich sichtbar an der Notation mit einer Hilfslinie über dem System. Auf diese Weise hört und sieht man das Opfer förmlich aufsteigen zu Gott. So wie die Sänger stimmlich an ihre Grenzen gehen müssen, so geht Christus als das geopferne Paschalamm über seine (menschlichen) Grenzen in der Einheit mit Gott. Die Weite und Länge der Melodie lässt sich auch auf die weltumspannende Gültigkeit des Christusopfers hin interpretieren. Beim letzten Verswort „Christus“ kehrt die Melodie in drei Abschnitten immer wieder zum Grundton zurück, vielleicht Hinweis auf das Leben Jesu, das bei aller innigen Verbindung mit Gott nie den irdischen „Boden unter den Füßen“ verloren hat, was hier nicht nur umgangssprachlich, sondern auch bildhaft gemeint ist. Die dreimalige Rückkehr zum Grundton könnte man auch auf die mehrfachen österlichen Erscheinungen des Menschensohnes deuten.

Zusammenfassend drückt das Wort-Ton-Verhältnis dieses Alleluja aus, dass die Auferstehung Jesu als Tat Gottes alle Grenzen der menschlichen Vorstellung sprengt

und der glaubende Mensch in diese Tat mit einbezogen wird, der er sich nur lobend und dankend nähern kann.

Auch der Modus, der VII. Ton, hat spirituelle Bedeutung. Anselm Grün charakterisiert ihn als den Engelston, weil er in der Tradition mit den sieben Engeln und den sieben Posaunen der Apokalypse verbunden wird, ein jublierender Ton, der in die Höhe geht und zum Himmel aufsteigt. Er überwindet die größten Intervalle und geht damit in die Tiefe und in die Höhe, sogar mehrfach innerhalb einer Silbe – so wie Christus aus der Tiefe des Todes zur Höhe der Auferstehung gelangt. Damit erfüllt er die Seele mit Freude und Weite, denn da „soll der Lobpreis wirklich alle Höhen und Tiefen unserer Affekte auf Gott ausrichten, damit alles mit Freude erfüllt wird“,⁹⁴ mit Freude über die Auferstehung und Erlösung.

C. Ostkirche

1. Ostkirchliche Gesänge

Verwandt mit dem Gregorianischen Choral sind die ursprünglichen Gesänge der Ostkirchen bezüglich ihrer Einstimmigkeit und der unbegleiteten, nur von der menschlichen Stimme vorgetragenen Praxis vornehmlich im Gottesdienst. Dennoch verlief die weitere Entwicklung in den östlichen Kirchen ziemlich unterschiedlich zur westlichen – auch aufgrund der dahinterliegenden Spiritualität.

Im christlichen Osten gibt es drei große Konfessionen, nämlich die ostsyrische (auch assyrische genannt), die altorientalische mit Kopten, Westsyryern, Armeniern und Äthiopiern sowie die orthodoxe mit den russischen, griechischen, serbischen und rumänischen landeskirchlichen Varianten. Alle diese Landeskirchen verwalten sich weitgehend selbstständig und unabhängig voneinander, haben den gleichen orthodoxen Glauben, unterscheiden sich aber in ihrer Sprache und Musik.⁹⁵ Im Folgenden richtet sich der Blick vor allem auf die russisch- und die griechisch-orthodoxe Konfession, die dem westlichen Christentum auch geografisch am nächsten liegt.

Die gerade angedeuteten Unterschiede zwischen Ost und West lassen sich z.B. an der Notation festmachen: Während die griechische Neumenschrift ab dem 9. Jahrhundert eine Folge verschiedener Intervallzeichen ist, zeigt die im gleichen Zeitraum nach den Handzeichen des Kantors entwickelte römisch-fränkische Neumenschrift

⁹⁴ Grün, Höre 78, vorherige Gedanken vgl. ebd. 77f.

⁹⁵ vgl. Totzke, Irenäus, Der mystische *Charakter* der russisch-orthodoxen Kirchenmusik, Niederaltaich o.J. 5

den Verlauf der Melodie grafisch dar.⁹⁶ Eine Folge davon ist, dass der byzantinische Interpret die Melodie nicht bewusst, sondern nur aus der Kontemplation heraus verändert, der westliche sich eher als Nachschöpfer versteht, was dann auch zu vielen Neuschöpfungen des Chorals führte. Die Musik bekommt im griechischen Bereich den Charakter des inspirierten Tuns, im lateinischen den Charakter eines Werkes.⁹⁷ Damit deutet sich schon die unterschiedliche Spiritualität zwischen Ost und West an wie sie der Niederaltaicher Abt Emmanuel Jungclaussen beschreibt:⁹⁸ Gegründet ist die orthodoxe Spiritualität auf die Lehre von der Heiligsten Dreifaltigkeit und vom Gottmenschentum Jesu nach den ersten sieben ökumenischen Konzilien. Sie verwirklicht sich in der Teilhabe am Leben des dreieinigen Gottes durch die Umgestaltung in Christus unter dem Begriff „Vergöttlichung des Menschen“ und im Heiligen Geist. Hinzu kommen die Gliedschaft in der Kirche, dem mystischen Leib Christi und die Teilhabe an den Sakramenten. Orthodoxe Spiritualität ist eine Spiritualität der Ikone, der Hymne und des Herzens. Die Ikone ist eine gemalte Heilsbotschaft, der Mensch selbst ist eine Ikone (Bild) Gottes und soll vergöttlicht werden, indem er der göttlichen Urschönheit wieder ähnlich wird. Das Herzensgebet ist die individuelle Seite der orthodoxen Spiritualität und versteht sich als ununterbrochene Liturgie des Herzens. In der Liturgie, die ein Aufscheinen des göttlichen Logos und der himmlischen Herrlichkeit ist, vereinen sich Bild, Wort, Ton, Form, Farbe und Bewegung zu einem Gesamtkunstwerk. Die einzelnen Gläubigen werden so in den als vorgegeben verstandenen mystischen Leib einbezogen und erfahren im Gottesdienst den kosmischen Aspekt der Schöpfung.

Der hymnische Charakter ostkirchlicher Spiritualität kommt im Gesamtkunstwerk Liturgie in besonderer Weise zum Tragen, so wie es in der göttlichen Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomus heißt: „einmütig mit Mund und Herz Deinen wunderbaren und hocharhaben Namen preisen und besingen: Vater, Sohn und Hl. Geist“.⁹⁹ Im Lobpreis Gottes als dem Dreifaltigen vereinen sich Herz und Mund sowie die ganze Gemeinde einmütig, auch an Stellen, in denen der Chor singt, da die Gläubigen durch Bekreuzigen und innerem Mitvollziehen der Inhalte aktiv beteiligt sind. Dies ist die eine Seite der Liturgie, die zweite ist die mystische Dimension, die Archimandrit Totzke im gottmenschlichen Charakter des Gottesdienstes sieht. In der Architektur,

⁹⁶ vgl. die Herkunft des Wortes „Neume“ aus dem griech. *neuma* = Wink

⁹⁷ vgl. Totzke, Irenäus, Trina *Laus*. Der Dreiklang der Konfessionen in der *Musica Sacra*, Niederaltaich o.J. 6f.

⁹⁸ vgl. Schütz LPS 1212-1216

⁹⁹ zitiert nach Totzke, *Laus* 23

der Kunst, der Malerei, auch im Wort und in der Musik steht einerseits der menschliche Versammlungsraum im Mittelpunkt, andererseits ist es der Raum der Begegnung mit der Gottheit, in dem die dargestellten Personen und Ereignisse präsent werden – nicht im Sinne der einfachen Erinnerung, sondern als echte memoria, d.h. herbeiholendes Gedächtnis. So werden Zeremonie, Bild und Klang ein unteilbares Ganzes¹⁰⁰.

Auf dem Hintergrund dieser Spiritualität leuchtet die Definition von Mystik, die Totzke gibt, unmittelbar ein: „Mystik ist ... ein allmähliches – gelegentlich auch blitzhaft sich einstellendes – Wachstum in das Ganze der Wirklichkeit hinein, wobei die Barrieren zwischen dem sogenannten Diesseits und dem sogenannten Jenseits kleiner, ja bisweilen aufgehoben werden.“ Die leidvolle Erfahrung des Menschen als geteiltes Wesen zwischen Himmel und Erde schlägt in eine Erfahrung des Ganzen, des Universalen, des Vereint-Seins um.¹⁰¹ Dies geschieht in der Liturgie als Gesamtkunstwerk, aber auch mit Hilfe der Musik.

Aus der ostkirchlichen Spiritualität wurden drei Musikbeispiele ausgewählt, die ganz unterschiedlich klingen, aus unterschiedlichen Epochen der östlichen Kirchenmusik stammen und unterschiedlichen musikalischen Gesetzen folgen. Alle drei stammen aus der Liturgie, die im orthodoxen Gottesdienst in alter Tradition vollständig gesungen wird, um den Brückenschlag zwischen Himmel und Erde sowie die Vergöttlichung des Menschen mit dessen ureigener Stimme unmittelbar zu vollziehen. Spirituell an dieser Musik ist wiederum das Wort-Ton-Verhältnis und die zum Teil mehrstimmige Satzweise für einen vorgegebenen göttlichen Text. Die Einstimmigkeit, vergleichbar dem Gregorianischen Choral, dominierte in der russischen Orthodoxie bis ins 17. Jahrhundert, als unter westlichem Einfluss die Mehrstimmigkeit Einzug gehalten hat.

2. Musikbeispiel (2): Trishagion im russischen Kantorenstil

Das erste Beispiel ist ein Trishagion („Dreimal-Heilig“) aus der „Göttlichen Liturgie unseres Vaters unter den Heiligen Johannes Chrysostomus“, kurz „die Göttliche Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomus“, aus dem Wortgottesdienst in deutscher Sprache. Dies entspricht zum einen der landessprachlichen Tradition der orthodoxen

¹⁰⁰ vgl. ebd. 8

¹⁰¹ ebd. 1

Kirchen, zum anderen ist es für mich eine Reminiszenz an den Aufenthalt im Kloster Niederaltaich im Rahmen des Universitätslehrganges, aus dem diese Arbeit entsteht. Dort haben wir diese Liturgie fast täglich mitgefeiert und auch persönlich den Bearbeiter und den oben schon öfter zitierten Irenäus Totzke kennengelernt.

Trishagion

Heil - ger Gott, heil - ger Star - ker, hei - li - ger Un - sterb - li - cher, er - barm dich un - ser.

er - barm dich un - ser.

Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem hl. Geiste.

Jetzt und allezeit und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen

hei - li - ger Un - sterb - li - cher, er - barm dich un - ser.

Abb. 2 Trishagion © nach Totzke, Irenäus/Kaufhold, Peter (Satz, Bearbeitung), Die göttliche Liturgie unseres Vaters unter den Heiligen Johannes Chrysostomos in deutscher Sprache, Niederaltaich 1996

Das Heilig ist im sogenannten Kantorenstil gesetzt, der aus dem ursprünglich einstimmigen Kiewer Choral entstand und von ukrainischen Sängern im 17. Jahrhundert unter dem Patriarchen Nikon (1652-1658) nach Moskau gebracht wurde. Zur Choralmelodie wurde eine Oberstimme im Terzabstand zunächst improvisiert, später zusammen mit einer Unterstimme zu Dreiklängen ergänzt, noch einmal später für größere Chöre eine Füllstimme hinzugefügt, so dass schließlich der zu hörende vierstimmige Satz entstand. Mit der Zeit wurde dann die Choralstimme zur Oberstimme (= Melodiestimme) und die Terz darunter gesetzt, die beiden tieferen Stimmen blieben erhalten. Dieser sogenannte Kantionalsatz ist vor allem im Westen bis heute der Inbegriff der russisch-orthodoxen Musik, der durch seine Schlichtheit besticht und eher dem in Klang gesetzten Wort gehorcht als den Regeln des klassischen,

vierstimmigen Choralsatzes.¹⁰² Die Kantionalsatz-Technik ist in den Unterstimmen mit dem westlichen Organum des 9.-11. Jahrhunderts vergleichbar. Man kann in diesem Fall von einer langen Tradition der Melodien ausgehen, die Besetzung und Ausführungspraxis zwischen Männern, Frauen oder kleineren Chorgruppen variiert im Laufe der Zeit.

3. Musikbeispiel (3): Svjatyj Bože (Trishagion) von Peter I. Tschaikowsky

Das zweite ostkirchliche Beispiel stammt ebenfalls aus der „Göttlichen Liturgie“ und behandelt denselben Text, ist aber eine kunstvolle Komposition von Peter I. Tschaikowsky (1840 - 1893), der die gesamte Liturgie nach westlichen Prinzipien komponiert hat, sich aber im Klang an der traditionellen Tiefe und Feierlichkeit der orthodoxen Kathedralmusik orientiert. Auch diese Aufnahme ist mir persönlich sehr vertraut, da ich während meines Theologiestudiums mehrfach im Chor orthodoxe Liturgien mitgesungen und an der Aufnahme mit der Camerata Vocalis der Universität Tübingen mitgewirkt habe. Beim Hören wird das Verlassen des Kantorenstils deutlich, vor allem in den unterschiedlich vertonten Abschnitten, die mehr von einer subjektiven Interpretation und persönlichen Ausdrucksweise sowohl des Komponisten als auch der Ausführenden zeugen. Damit wurde der alleinig gültige Sprachrhythmus und die alleine vom Wortakzent rezitierende Ausführungspraxis zum Teil verlassen durch crescendi, ritardandi, Charakter- und Klangfarbenänderungen einzelner Abschnitte, der a-capella-Gesang hingegen beibehalten. Dieser Stil rief im 19. Jahrhundert in Petersburg und in Moskau Kritiker auf den Plan, die darin unkirchliche Elemente, Virtuosität, Veräußerlichung und Verwestlichung sahen, die dem mystischen Erleben und der russischen Tradition im Wege standen.¹⁰³ Von diesen Gruppen wurden sogar die Kompositionen des angesehenen Peter Tschaikowsky bekämpft, auch wenn er die kirchenslawische Sprache benutzte. Für heutige, vor allem westliche Ohren, strahlen diese Werke dennoch eine große Würde, Intimität, gleichzeitig Weite und Spiritualität aus.

¹⁰² Vgl. Totzke, Charakter 10-12

¹⁰³ ebd. 14f.

4. Musikbeispiel (4): Iriniká (byzantinisch)

Ein drittes Beispiel möchte den Blick bzw. das Ohr weiten auf den byzantinischen Teil der Orthodoxie, deren Gesänge noch näher an der ursprünglichen Einstimmigkeit sind, für westeuropäische Ohren aber eher orientalisch klingen. Es handelt sich um „Iriniká“, Friedensbitten aus der griechisch-orthodoxen Weihnachtsliturgie mit einem Kyrie-eleison-Kehrvers. Ein Vorsänger rezitiert nach mir nicht bekannten melodischen Modi die Bitten alleine, unbegleitet, nach dem Wortakzent, mit Rezitationstönen und Texten, deren Tonhöhe variiert, scheinbar improvisierend. Eine chorische Männer-Oberstimme singt über extrem tiefen, sich langsam verändernden archaischen Tönen den Kyrieruf. In weiteren Hymnen dieser Aufnahme tönt die Basstimme weiter, während der Text darüber kantilliert wird. Die Mystik dieser Gesänge beruht auf diesen tiefen Tönen (etwa dem Urlaut OM vergleichbar), die innerlich noch lange nachklingen, auch wenn der Vorsänger schon längst über den mitschwingenden Obertönen die neue Bitte rezitiert. Ein fremder, dennoch faszinierender Klang, der seine meditative Wirkung schon auf der CD nicht verfehlt, im Gottesdienst den Ruf aus der Tiefe in den Himmel sicherlich noch eindrücklicher macht.

D. Klassik

1. Ludwig van Beethoven – „der sich zum Himmel streckende Mensch“

Wie die von Otto Zsok übernommene Überschrift¹⁰⁴ schon andeutet, soll die Spiritualität in der Musik Beethovens nicht wie in den vorangegangenen Abschnitten vor allem am geistlichen Text, sondern an der geistigen Haltung des Komponisten festgemacht und diese an der Musik nachvollzogen werden. Daher wurde, obwohl Beethoven auch dezidiert geistliche Werke geschrieben hat (zwei kleinere Messen, die *Missa Solemnis* und das Oratorium *Christus am Ölberg*), ein Instrumentalwerk für den Aufweis von Spiritualität in der Musik ausgewählt – schließlich gilt Beethoven als der klassische Meister der Instrumentalmusik¹⁰⁵ mit deren Hochform der Sinfonie, in denen er musikalisch-formal tatsächlich auch das bisher Dagewesene überschreitet oder „transzendiert“.

¹⁰⁴ Zsok, *Transzendenz* 272

¹⁰⁵ vgl. die Auflistung der Werke in Brockhaus-Riemann, Artikel „Beethoven“, Bd. 1

Für Ludwig von Beethoven (1770 - 1828) sind die Instrumente und das Orchester Ausdrucksmittel für Ideen, die weit über sie selbst hinausgehen, Musik ist für ihn ein Reden in Tönen, die das Unsagbare ausdrücken und ohne Worte zum Innersten des Menschen dringen. In diesem Sinn ist Musik „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie“ wie ein berühmter, oft zitierter Ausspruch des Komponisten lautet. Mit dem Wort Offenbarung ist zwar ein religiös geprägter Begriff gebraucht, dahinter steht aber ein allgemeines Ideal, das vom Weg des Menschen zum Sinn spricht, sicherlich aber auch religiöse Elemente wie Hoffnung, Leidenschaft und Bezug zum Göttlichen enthält.

Hintergrund hierfür ist einerseits die Emanzipation der Musik aus den königlichen, fürstlichen oder fürstbischöflichen Höfen bzw. Kirchen hinein in die Privathäuser des Bürgertums oder die Konzertsäle sowie die erneute Hinwendung zum Subjekt in der Epoche der Aufklärung. Beethoven ist der erste selbstständige, heute würde man sagen freiberufliche Komponist, der nicht im Dienst von Adel oder Klerus stand, sondern für ein aufstrebendes Bürgertum komponierte, aber auch Aufträge von adeligen Kreisen und Mäzenen bekam. Andererseits trug auch das persönliche Schicksal des in Bonn geborenen Komponisten zur beschriebenen inneren Haltung bei. Seit seiner zweiten Übersiedlung nach Wien im Jahr 1791, vor allem ab 1795 verschlimmerte sich sein Gehörleiden und führte 1808 zu starker Schwerhörigkeit, ab 1818 zur völligen Taubheit, wodurch Beethoven sich immer mehr von der Umwelt abgrenzte, sein Konzertieren aufgeben musste und zum Sonderling wurde,¹⁰⁶ aber dennoch weiterhin komponierte.

Somit wird Beethovens Musik „Ausdruck einer sehr männlichen Form der ‚Trotz-macht des Geistes‘, des sich dem Schicksal Widerstand leistenden Geistes“.¹⁰⁷ Dies ist eine lebenspraktische, kämpferische Spiritualität, die sich nicht mehr wie bei Bach, Mozart oder Haydn im Transzendenten geborgen fühlt, sondern am Verlust des inneren Paradieses leidet. Nicht mehr ein seliges Jenseits, sondern ein leidenschaftlich erlebtes Diesseits wird zum Hauptthema seiner Werke, in denen sich der Mensch zum Himmel streckt und das verlorene Paradies wieder zurückerobern möchte.¹⁰⁸

Musikalisch drückt sich dies in einem Dualismus in der Themenbildung einer klassischen Exposition aus, in der Durchführung treffen auf engstem Abstand musikalische Gegensätze (rhythmisch, melodisch, motivisch, klangfarblich) aufeinander, wodurch

¹⁰⁶ vgl. ebd. 117

¹⁰⁷ Zsok, Transzendenz 277

¹⁰⁸ ebd. 277f.

auch eine Häufung von Dynamik- und Vortragsbezeichnungen notwendig wird. Im Gegensatz zu Mozart, wo Objektives und Subjektives zusammenfallen, wo es natürliche Taktakzente oder deutliche Melodiekonturen mit neutralen Durch- und Übergängen gibt, sind bei Beethoven die Übergänge energiegeladen, der Rhythmus erhält ein sittliches Gewicht sowie viele Akzente, und es steht die persönliche Leistung im Vordergrund. Dadurch verändert sich auch die Arbeitsweise. Es geht nicht mehr um die schnelle Einstellung auf den Gebrauchszweck der Musik in verschiedenen Fassungen, sondern die unterschiedlichen Fassungen einer Komposition sind Ausdruck von künstlerischen und menschlichen Reifungsprozessen.¹⁰⁹

Im Spätwerk Beethovens, vor allem in seinen Streichquartetten 12-14, in der 9. Sinfonie oder in der Missa Solemnis sind die Strahlenbrechungen eines ewigen Lichtes wie Offenbarungen aus einer anderen Welt, die Klänge lösen sich in Ewigkeit, in überirdische Sphären reinen Lichtes auf. Dies ist auch durch die völlige Taubheit bedingt, durch die Klänge vor dem Komponieren nur noch mit dem geistigen Ohr wahrgenommen werden können und im Erklingen zur Offenbarung des Ewig-Schöpferischen werden,¹¹⁰ womit der oben zitierte Ausspruch doch noch eine tiefere religiöse Dimension erhält.

2. Musikbeispiel (5): Sinfonie Nr. 5 op. 67 c-moll

Diese Sinfonie ist neben der dritten (Eroica), der sechsten (Pastorale) und der neunten (Schlusschor „Freude schöner Götterfunken“) die bekannteste. Sie ist den Fürsten Lobkowitz und Rasumowsky gewidmet und zwischen 1803 und 1808, also in der Zeit des sich verschlimmernden Gehörleidens, entstanden. Sie trägt den Beinamen „Schicksalssinfonie“, was auf das charakteristische, rhythmisch geprägte, kurze und eingängige Kopfmotiv des ersten Satzes zurückzuführen ist, über das Beethoven zu seinem Sekretär Schindler gesagt haben soll: „So pocht das Schicksal an die Pforte.“¹¹¹ Auch wenn dieser Ausspruch nur zu Verdeutlichungs- oder Werbezwecken getan sein sollte, so unterstützen die Beethovensche Lebenssituation und die motivische Arbeit diese Aussage. Die gesamte Thematik der Sinfonie ist in allen Sätzen in irgendeiner Weise verwandt mit dem Kopfmotiv, kehrt in unterschiedlicher Form,

¹⁰⁹ vgl. Brockhaus-Riemann 117 und Zsok ebd. 272f.

¹¹⁰ vgl.ebd. 284-286

¹¹¹ zitiert nach Zsok, Transzendenz 280

Rhythmik, Dynamik und Instrumentierung immer wieder, so dass letztlich alle Sätze dieses Werkes eine Einheit bilden, die sich wie folgt programmatisch deuten lässt:

„Die Beethovensche Musik deutet an, wie der von irdischen Misereu gequälte Mensch während seiner Wanderung durch die Nacht sich nach dem Himmel ausstrecken soll: von Unten nach Oben, von Außen nach Innen, unbeirrt und kraftvoll, mutig und trotzig, wenn es sein muß, männlich-ausdauernd strebend – mit bewußt gestalteten Atem- und Ruhepausen und Übergangsphasen auf dem Weg durch die Nacht.“¹¹²

Diese Wanderung wird durch die Wahl der Tonarten bestätigt: Der erste und dritte Satz der Sinfonie stehen in der Grundtonart c-moll, die vornehmlich als traurige, klagende, verzweifelte, pathetische gilt (auch die große Messe von Mozart steht in dieser Tonart), der zweite Satz dagegen in As-Dur, das zwischen dunkel, dumpf, grabesgestimmt, verweslich und ewig, überirdisch, friedlich, göttlich gedeutet wird.¹¹³

Bezeichnenderweise sind beides B-Tonarten, in denen das Vorzeichen b den bezeichneten Ton erniedrigt und die im Quintenzirkel abwärts führen – sozusagen in die Nacht. Der letzte Satz beginnt ebenfalls in c-moll, endet aber in strahlendem C-Dur, einem Triumphmarsch gleich.

In den folgenden Abschnitten möchte ich einen kurzen musikalischen Überblick über die einzelnen Sätze geben, gekoppelt mit den Deutungen des Programms „durch Nacht zum Licht oder durch Kampf zum Sieg oder lux in tenebris“.¹¹⁴

Der erste Satz (Allegro con brio) beginnt mit dem charakteristischen Schicksalsmotiv (Abb. 3), dessen Fortführung mehrfach durch Fermaten unterbrochen wird.



Abb. 3 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 1. Satz Allegro con brio, Beginn
© capella Bibliothek, 1000 Partituren,

Das zweite Thema (Abb. 4) entwickelt sich aus dem ersten und wird fanfarenartig im Horn intoniert, in einer weichen Kantilene weitergeführt und beendet mit dem im Untergrund rumorenden Klopfmotiv die Exposition.

¹¹² ebd. 281, Hervorhebungen im Original

¹¹³ vgl. Stichwort „Tonartencharakteristik“ unter www.koelnklavier.de, Zugriff am 8.4.2010

¹¹⁴ vgl. dazu Schweizer, Klaus/Werner-Jensen, Arnold, Reclams Konzertführer, Stuttgart ¹⁷2001, 252-256 und Zsok, Transzendenz 279-283

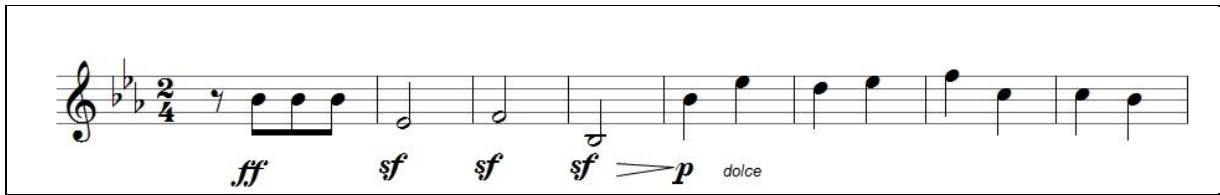


Abb. 4 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 1. Satz Allegro con brio, Tkt 58f
©capella Bibliothek, 1000 Partituren,

Die Durchführung lebt vom Eingangsmotiv und dem Hornsignal, entwickelt sich von einem pp-Tiefpunkt zur Reprise, der sich nach einer Oboenkadenz eine Coda im unbittlichen c-moll anschließt. – Hier deutet sich der titanische Kampf einer großen Seele mit dem Schicksal an, der die nachfolgenden Sätze in unterschiedlicher Weise bestimmt. Musikalisch ist die Eindringlichkeit des Motivs erklärbar aus der Beschränkung auf die drei Notenwerte Achtel, Viertel und Halbe, gekoppelt an den polaren 2/4-Takt, was einerseits genial einfach ist, andererseits großes Entwicklungspotential beinhaltet.

Auch der zweite Satz (Andante con moto) stellt sich als Reduktionsmodell dar, der eigentlich - wie oft in der sinfonischen Tradition – als Variationensatz angelegt ist, hier aber eher das musikalische Material variiert als das gesamte Thema, das es in einer geschlossenen Form nicht gibt. Das thematische Material besteht aus zwei Motiven, einem tänzerisch punktierten, das von Streichern und Holzbläsern im 3/8-Takt intoniert wird (Abb. 5), und einem fanfarenartigen in der Klarinette (Abb. 6).

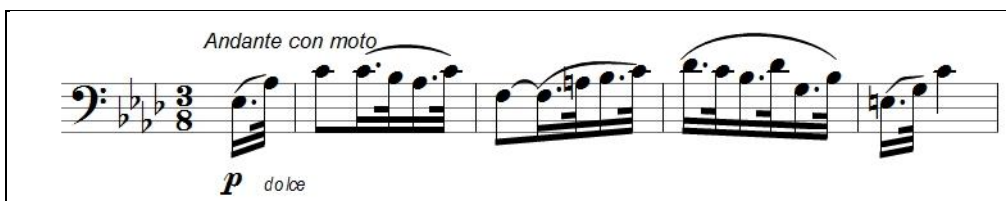


Abb. 5 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 2. Satz Andante con moto, Beginn
©capella Bibliothek, 1000 Partituren,

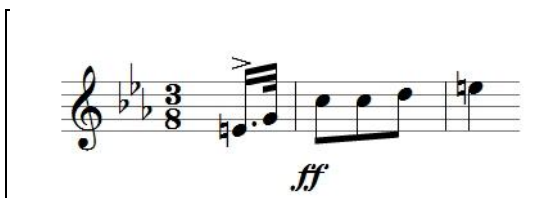


Abb. 6 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 2. Satz Andante con moto, Tkt 145f
©capella Bibliothek, 1000 Partituren,

Dem ersten Durchgang, der sich mächtig aufbaut und still verklingt, folgen drei weitere, in denen die Motive sich verändern, umspielt und unterschiedlich begleitet werden sowie durch verschiedene Orchestergruppen wechseln. Zum Schluss behält das

Hauptmotiv das letzte Wort. – Dieser Satz atmet Besinnlichkeit und Ruhe, sein gelöstester, hoffnungsvoller Schluss strahlt Mut und Zuversicht aus, trotz bedrohlich wirkender Fanfarenmotive, orchestraler Ausbrüche und Verwirrungen. Das Eingangsmotiv der Oboe, die als „vox humana“ unter den Instrumenten gilt, kann als Einspruch der menschlichen Seele gegen das Schicksal interpretiert werden.

Der dritte und vierte Satz (beide mit der Bezeichnung Allegro) sind aufgrund des direkten Übergangs ohne Pause untrennbar miteinander verknüpft und thematisch-motivisch aufeinander bezogen, sie bilden das traditionelle Scherzo und Finale am Ende einer Sinfonie. Das von Beethoven so nicht überschriebene, aber dennoch gemeinte Scherzo (3/4-Takt) beginnt mit einem düster und leise aufsteigenden Dreiklangsmotiv in den tiefen Streichern (Abb. 7) und wird mit einer Horn- und Rhythmusvariante des Schicksalsmotivs (Abb. 8) fortgeführt.

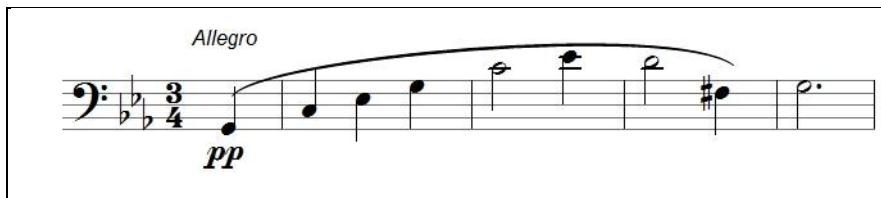


Abb. 7 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 3. Satz Allegro, Beginn
©capella Bibliothek, 1000 Partituren,

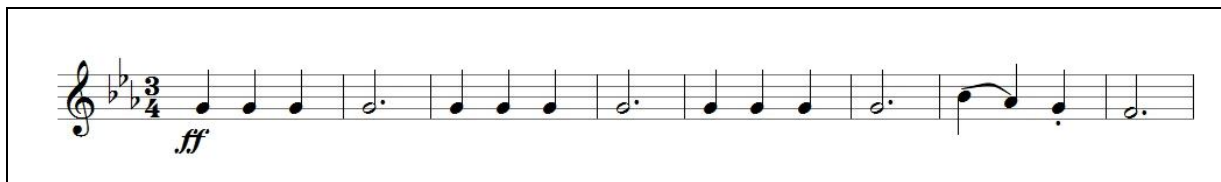


Abb. 8 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 3. Satz Allegro, Takt 17f
©capella Bibliothek, 1000 Partituren,

Der Mittelteil, das Trio, nimmt das am Ende stehende C-Dur vorweg, wirkt aber nervös, aggressiv und unruhig. Die Scherzo-Reprise dient als Vorspann zum spannungsgeladenen Übergang ins Finale, in dem mit einem Paukenostinato und einem Orchestercrecendo die Spannung genial gesteigert wird.

Das Finalthema (4/4-Takt) mit Dreiklang- und Tonleiterschritten (Abb. 9) wird vom gesamten Orchester intoniert, das eine Sonatensatzform eröffnet, die zugunsten der finalen Siegeshymne nicht stringent durchgeführt ist.

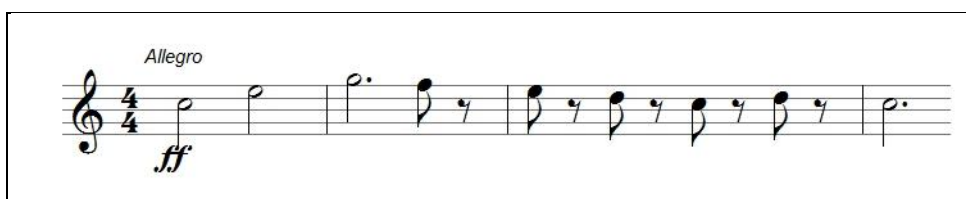


Abb. 9 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 4. Satz Allegro, Beginn
©capella Bibliothek, 1000 Partituren,

Der Seitensatz beinhaltet ein triolisch aufsteigendes (Abb. 10) und ein weiteres schrittweise absteigendes Motiv. Die Durchführung beschäftigt sich v.a. mit dem triolischen Motiv und führt mit dem düsteren Dreiklangsmotiv aus dem Scherzo zur Reprise hin.

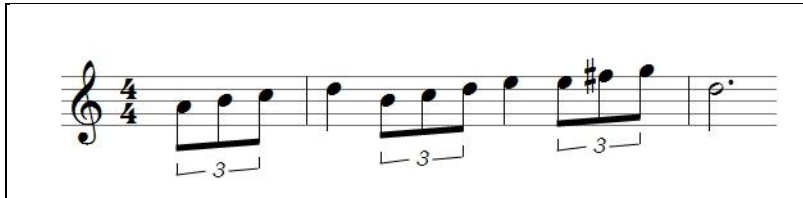


Abb. 10 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 4. Satz Allegro, Tkt 437f
©capella Bibliothek, 1000 Partituren,

Die Coda drängt in zwei Steigerungswellen (u.a. mit dem beschleunigten Finalthema) zum grandiosen C-Dur-Jubel des Schlusses hin, der das Ziel der ganzen Sinfonie ist. – In diesem finalen Doppelsatz, vor allem im sieghaften Schluss, scheinen die Anfechtungen der einzelnen Seele im Triumphgesang der ganzen Menschheit aufgehoben.

„Das ist Selbstaussprache des kämpferischen und den Sieg anvisierenden Geistes. ... Beethoven spricht sein inwendigstes Selbst aus – wie ein Titan, der riesige Marmorblöcke (sprich: Klangblöcke) herumschmeißt, freilich nicht willkürlich, sondern die Ordnung des Logos verkörpernd, als Herr seines Hauses und das heißt: als Herr jener Kräfte, die er in sein Tongefüge schöpferisch-genial, genial-schöpferisch hineingestaltet hat zum sym-phonischen Kunstwerk.“¹¹⁵

Aus diesem kreativen Geist heraus, in der Identität einer kämpferischen Person und in der musikalischen Schöpfungsordnung des Logos lässt sich diese instrumentale Musik guten Gewissens als spirituell bezeichnen.

E. Moderne

1. Arvo Pärt und sein Tintinnabuli-Stil

Das letzte Beispiel für eine spirituelle Musik ist der Moderne entnommen. Mit Arvo Pärt (*1935) wurde ein Komponist gewählt, der von seiner Intention und seiner Kompositionstechnik vieles in Erinnerung ruft, was im inhaltlichen wie im musikalischen Teil dieser Arbeit schon einmal angesprochen wurde und in diesem Sinn eine Art der Zusammenfassung darstellt. Einer Kurzfassung seiner Vita und einigen

¹¹⁵ Zsok, Transzendenz 283, Hervorhebungen im Original

grundlegenden Zügen seiner Musik soll ein Beispiel folgen, das ein grundlegendes Element von Spiritualität, nämlich die Stille auskomponiert.

Arvo Pärt wurde 1935 in Paidra (Estland) geboren, studierte in der Hauptstadt Komposition und war von 1958-1967 Tonmeister beim estnischen Rundfunk.¹¹⁶ 1970 konvertierte er von der lutherischen zur russisch-orthodoxen Kirche. Von 1958 bis 1968 bediente er sich der neoklassizistischen Kompositionsweise sowie der avantgardistischen Techniken Dodekaphonie, Klangflächenkomposition, Aleatorik und Collage. Nach einer langen Schaffenspause (1968-1976), in der er sich mit der Gregorianik, der Notre-Dame-Schule und der klassischen Vokalpolyphonie beschäftigte, fand er zu seinem sogenannten Tintinnabuli-Stil, in dem er bis heute komponiert. Aufgrund seiner modernen, nicht systemkonformen Kompositionsweise und seiner Religiosität wurde sein Werk schon seit 1960 missbilligt und von der estnischen Regierung kritisiert, 1980 musste er auf Druck der sowjetischen Regierung in den Westen emigrieren. Über Wien kam er nach Deutschland, wo er bis heute in Berlin lebt. Sein Werk umfasst vor allem geistliche Kompositionen (u.a. Messen, orthodoxe Gesänge, Psalmvertonungen, Te Deum, Johannes-Passion), aber auch unterschiedliche Instrumentalmusiken (u.a. 4 Sinfonien).

Der Tintinnabuli-Stil bezieht sich auf das altlateinische Wort ‚tintinnabulum‘ und bedeutet ‚Glöckchen‘, was sich einerseits auf den Klang dieser Musik bezieht, andererseits eine Technik bezeichnet, die aus der Zweistimmigkeit lebt, indem eine Stimme Töne eines Dreiklangs spielt, die andere - immer an diese Dreiklänge gekoppelt - eine meist in Stufen fortschreitende Melodie intoniert. Pärt hat dieses Wort selbst aus dem lateinischen Wörterbuch gewählt, weil schon der Wortklang an das Geklingel einer kleinen Glocke erinnert, aber die Glocke auch seinen Klangvorstellungen vom perfekten Ton am ehesten entspricht.¹¹⁷ Bei einer Glocke klingt der Körper als Ganzes, nicht nur Teile davon wie bei allen Instrumenten, und der erzeugte Ton ist rund und wohlklingend. Außerdem hat er einen langen Nachklang, der im schwebenden Ausklingen in die Stille führt, die bei Pärt eine große Rolle spielt. Allerdings ertönen in dieser Musik nicht Glocken im herkömmlichen Sinn, wenn auch orchestrales Schlagwerk oder ein präpariertes Klavier glockenähnlich klingen, sondern es sind die Dreiklänge, die wie Glocken während eines ganzen Stückes hin und her schwingen,

¹¹⁶ zur Vita vgl. Brockhaus-Riemann, Ergänzungsband 209 und www.universaledition.com/Arvo-Paert/ Zugriff am 1.4.10

¹¹⁷ vgl. dazu und zum Folgenden: Conen, Hermann, Annäherung an den Kern der Musik. Systematische Anmerkungen zur Poetik Arvo Pärts, in: ders. (Hg.), *Arvo Pärt, Die Musik des Tintinnabuli-Stils*, Köln 2006, 20-25

meist dargestellt durch Streicher, menschliche Stimmen oder Orgel. Ein entfernter Anklang hat diese Technik an die seit dem 10. Jahrhundert im griechischen Raum übliche Art, verschieden große Glocken auf Balken zu montieren und anzuschlagen – sei es für Musik oder zum Gottesdienst, wobei hier Pärts Mitgliedschaft in der russisch-orthodoxen Kirche Pate gestanden haben könnte.

Der Tintinnabuli-Stil zeichnet sich aus durch Konzentration auf einfache kompositorische Verfahren (Dreiklänge, fortschreitende Melodien, Pausen, lang ausgehaltene Töne, Imitationsverfahren, Wiederholungen etc.), durch Reduktion von Komplexität (nicht mehr serielle oder zwölftönige Kompositionsweise, sondern Rückkehr zur Tonalität, allerdings nicht im Sinne einer funktionalen Harmonik), Rückgriff auf archaische Klänge, musikalische Umsetzung von Wortakzenten sowie durch die charakteristische Verbindung von Melodie- und Dreiklangsstimme. Arvo Pärt sagt über seinen Personalstil folgendes:

„Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem ich manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche, für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich genau, dass alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muss nach dem Einen suchen. ... Es gibt viele Erscheinungen von Vollkommenheit: alles Unwichtige fällt weg. So etwas Ähnliches ist der Tintinnabuli-Stil. Da bin ich alleine mit Schweigen. Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser eine Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, aus einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklanges wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.“¹¹⁸

2. Musikbeispiel (6): Tabula Rasa

Obwohl Arvo Pärt vornehmlich vokale Musik schreibt, ist das folgende Beispiel der Instrumentalmusik entnommen, um den spirituellen Gehalt der Tintinnabuli-Musik unabhängig von einem geistlichen Text herauszuarbeiten. Daher geht es im Folgenden auch nicht so sehr um eine detaillierte Analyse (auch weil mir keine vollständige Partitur vorlag), sondern um Beschreibung der Höreindrücke und damit der religiösen Wirkung aufgrund musikalischer Mittel. Der amerikanische Musikjournalist Alex Ross schreibt zur Musik Arvo Pärts auf diesem Hintergrund – und das könnte ein Motto für die Interpretation der „Musik aus der Mitte des Schweigens sein“,

¹¹⁸ zitiert nach Sonntag, Brunhilde, Das Problem der *Zeit* in der Tintinnabuli-Musik Arvo Pärts in: Kautny, Oliver (Hg.), Arvo Pärt. Rezeption und Wirkung seiner Musik, Osnabrück 2001, 38

wie es im Begleittext der vorliegenden Aufnahme heißt:

„Er ist ein Komponist, der in sehnsuchtsvoll klaren, verständlichen Tönen spricht, ohne die Musik der Vergangenheit noch einmal zu komponieren. Er hat seinen Finger auf etwas gelegt, das in Worte zu fassen fast unmöglich ist – auf etwas, das zu tun hat mit der Kraft der Musik, die rigiden Strukturen von Raum und Zeit aufzulösen. Seine Akkorde bringen einer nach dem anderen den Lärm des Selbst zum Schweigen, indem sie den Geist an ein ewig Gegenwärtiges anbinden. Aus diesem Grund geben die Anekdoten der Erfahrungen der Hörer ... eine bessere Rechenschaft von seiner Musik ab als jede Analyse der Arbeitsweisen.“¹¹⁹

Tabula Rasa ist ein „Konzert für zwei Violinen, Streichorchester und präpariertes Klavier“ mit den beiden Sätzen „Ludus – con moto“ und „Silentium – senza moto“. Bei einem sogenannten präparierten Klavier wird der Klang des Instrumentes dadurch verändert, dass auf, unter oder zwischen die Saiten Gegenstände (z.B. Schrauben, Bänder, Radiergummis) gesteckt oder gelegt werden – eine Technik, die der amerikanische Komponist und Künstler John Cage (1912-1992) erfunden und perfektioniert hat. In Tabula Rasa werden vermutlich die Filze der anschlagenden Hämmer entfernt oder verhärtet, um den glockenähnlichen Klang zu erzeugen. Das Werk entstand 1977 und gehört somit zur frühen Periode des Tintinnabuli-Stils im Anschluss an Pärts Schaffenspause. Es steht einerseits in der formalen Tradition der Doppelkonzerte mit zwei Violinen (z.B. J.S. Bach, Konzert für 2 Violinen, Streicher und basso continuo in d-moll, BWV 1043), andererseits kombiniert es musikalische Elemente der Tradition mit dem neuen Personalstil des Komponisten.

Der erste Satz des Doppelkonzertes Ludus (Spiel) dauert zehn Minuten und beginnt mit einem ff-Klang der beiden Solo-Violinen, die den weiten Tonraum von a bis a⁴, also über 5 Oktaven umreißen, gefolgt von einer Generalpause.¹²⁰ Danach beginnt zwar bewegt (con moto), aber in relativer Ruhe das Wechselspiel zwischen den fortschreitenden Tönen einer Melodie, gekoppelt mit den umspielenden Dreiklängen, so dass mit der Aggressivität des Beginns im Verlauf des Satzes „tabula rasa“ gemacht wird. Das Wechsel-Spiel (ludus) vollzieht sich in mehreren Abschnitten, in denen der Umfang der Tonleiter jeweils um einen Ton zunimmt – immer durch eine Generalpause unterbrochen. Dabei wechseln sich die Soloinstrumente miteinander ab im Wettstreit (wie in den traditionellen Doppelkonzerten) bzw. mit dem Orchester oder

¹¹⁹ zitiert bei Conen, Pärt 9

¹²⁰ Die folgenden Beschreibungen basieren auf eigener Hörerfahrung mit dem Werk und sind aus Einzelhinweisen, die sich in der angegebene Pärt-Literatur, vor allem bei Conen finden, zusammengetragen.

einzelnen Streichergruppen oder dem Klavier, mal gleichzeitig, mal imitierend, mal figurativ, mal unisono, mal ineinander verwoben. Die Bässe markieren oftmals orgelpunktartig auf demselben Ton das Metrum, vornehmlich in angestoßenen Vierteln, selten übernehmen sie das Dreiklangsmotiv, so dass eine rhythmisch stabile Basis gegeben ist. Gegen Ende des Satzes strömen die Klänge aller Instrumente wie eine Masse, in der die klangliche Unterscheidung der Elemente kurzzeitig nicht mehr möglich ist, zu einer prestissimo-Kadenz der Soloviolen. Der Satz beruhigt sich am Schluss und klingt aus mit einem lang gehaltenen Akkord (ohne Dreiklangsbewegung), bis er in die Stille hinein verklingt.

Der zweite Satz *Silentium* (Stille) ist tatsächlich eine auskomponierte Stille über eine Dauer von dreizehn Minuten. Er beginnt mit einer Dreiklangssextole des Klaviers, das während des gesamten Satzes nur diese eine Figur spielt und damit das *Silentium* gliedert. Wie ein ruhig strömender Fluss spielen beide Soloviolen in höchsten Höhen, sie wechseln sich aber immer mit Dreiklangsumspielungen (im komplementären Rhythmus zur Melodiestimme) und der Melodie in langen Notenwerten ab. Erst kurz vor Schluss des Satzes, nachdem sie im *pp* in kaum mehr wahrnehmbarer Höhe zu verklingen scheinen, steigen sie in hörbarere Regionen hinab. Die Streicher des Orchesters imitieren oder parallelisieren dieses Wechselspiel ebenfalls in komplementären Rhythmen zu den Tonleiterpassagen, wobei sich bei der Imitation manches Mal die Notenwerte verlängern oder verkürzen wie in den Proportionskanons der alten Musik des 15. Jahrhunderts.

Silentium
Senza moto

Arvo Pärt

The score is divided into two systems. The first system includes Piano (Pianoforte), Violine I solo, Violine II solo, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The second system includes Pflte (Piano), VI. I solo, VI. II solo, VI. I, VI. II, Vle. (Viola), Vic. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The music is in 6/4 time and features a variety of instruments including Piano, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*, and performance instructions like *con sord.* and *pizz.*. The piece ends with a single note from the Double Bass in the fourth measure.

Abb. 11 Arvo Pärt, Tabula Rasa, Silentium, Beginn

©Lindner, Ursel/Schmid, Wieland, Musik im Kontext, Lehrbuch für den fächerverbindenden Musikunterricht an allgemein bildenden Schulen ab Klasse 9, Rum/Innsbruck, Esslingen 2003, 168

Die Pendelbewegung einzelner Stimmen reißt bis zum Schluss des Werkes nicht ab, sie verlangsamt sich erst in den letzten Takten durch eingeschobene Pausen. Während der letzten Takte steigen immer mehr Instrumentengruppen aus dem Spiel aus und schweigen, so dass sich ein auskomponiertes decrescendo ergibt. Tabula rasa endet mit einem einzigen Ton des Kontrabasses im ppp und vier Takten

Generalpause im Schweigen, in der Stille - die Notentabulatur ist sozusagen leer.
 Das heißt: alle Musik entsteht aus der Stille und endet im Schweigen, das bei Arvo Pärt immer Vorrang vor dem Ton hat.

Silentium Arvo Pärt

144 (Schluss)

Violine I solo

Violine II solo

Viola

Violoncelli

148

Vl. I solo

Vle.

Vic.

Cb.

153

Vic.

Cb.

158

Vic.

Cb.

164

Vic.

Cb.

ppp

Abb. 12 Arvo Pärt, Tabula Rasa, Silentium, Ende
 ©Lindner, Ursel/Schmid, Wieland, Musik im Kontext, Lehrbuch für den fächerverbindenden Musikunterricht an allgemein bildenden Schulen ab Klasse 9, Rum/Innsbruck, Esslingen 2003, 169

Somit ist die spirituelle Dimension dieser Musik offensichtlich: Sie ist Hinführung zur Stille und Ruhe. Musikalisch geschieht dies durch die immerwährenden Wiederholungen und leichten Varianten der Dreiklangsbewegungen, durch Rückgriff auf die Skalen und Modi der Gregorianik, durch die imitierende, augmentierende oder diminuierende Verwendung der Melodien gemäß alter vokalpolyphoner Techniken, durch

die Reduktion der Klangfarben, durch den maßvollen Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung und das stabilisierende Element des Metrums. So werden die Hörenden frei für den Kontakt zu ihrem Selbst, für die Transzendenz oder im christlichen Sinn für den Geist Gottes, aber immer in geerdeter Weise.

Nicht nur für die Hörenden, auch für die Ausführenden dieser spirituellen Musik ergeben sich neue Möglichkeiten, aber auch neue Herausforderungen gegenüber der traditionellen oder der rein avantgardistischen Musik. Bei der „Flucht in die freiwillige Armut“ im Tintinnabuli-Stil, wie der Dirigent, Komponist und Musikpädagoge Andreas Peer Kähler seinen Kollegen Arvo Pärt zitiert, bewegen sich die Musiker nicht mehr auf der subjektiven, sondern auf der objektiven Ebene der Musik.¹²¹ Dabei geht es nicht mehr um einen individuellen Ausdruck oder den Klangreichtum bzw. das technische Ausnutzen der instrumentalen Möglichkeiten, sondern um melodische und kontrapunktische Ereignisse, um die Balance zwischen den ruhenden und bewegten Stimmen, um die flächige Dynamik, wobei die Ausdruckskraft in der Schönheit der Töne liegt. Dabei erweist sich ein Stück wie der Silentium-Satz aus Tabula Rasa als „musikalischer Lügendetektor“¹²², weil in der Klarheit der Stimmen kein Kaschieren mangelnder Instrumentenbeherrschung mehr möglich ist. Die Interpretation muss aus dem Inneren des Interpreten kommen. Hören und Wahrnehmen der musikalischen Verhältnisse und Lauschen auf die Mitmusizierenden ist hier besonders gefordert, womit ein neuer Zugang zur Musik entsteht.

Die Musik Arvo Pärts ist auch insofern eine religiöse, weil sie das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit berührt, wie dies Brunhilde Sonntag treffend ausdrückt:

„Pärt zieht die Zeit zusammen, damit die Menschen die Ewigkeit besser finden können. ... Er sieht in der Musik einzig die Aufgabe, auf Gott hinzuweisen, so dass alles, was dieses stört, keinen Platz in der Musik hat. ... Wenn die Zeit so verdichtet ist, kann die Ewigkeit uns sehr nahe sein. Pärt hat die Motive so dicht aufeinander folgen lassen, dass die Vergangenheit nahtlos in die Zukunft übergehen kann, nur der Gegenwart den Raum des Übergangs zugestehend. ... Vielleicht kann man Pärts ruhige und wenig rhythmisierte Musik analog zu Augustinus' Sprachverständnis verstehen, als einen Dialog mit Gott. Sie wäre dann ein Bild oder wenigstens ein Ahnen von der Ewigkeit. Letztlich wollte Pärt mit seiner Musik eine Vision bieten, eine Vision, die stille macht, weil sie all das, was stört, ausgestoßen hat. ... Auch hier in der Endlichkeit können wir schon die Größe Gottes in seiner Schöpfung sehen.“¹²³

¹²¹ Kähler, Andreas Peer, Vom Strahlen der Stille. Die Musik Arvo Pärts aus der Perspektive des (Instrumental-)Musikers, in Conen, Pärt 171, vgl. zum Folgenden ebd. 172-176

¹²² ebd. 173

¹²³ Sonntag, Zeit 44

Von dieser Ahnung könnten von praktizierenden Musiker/innen zahlreiche Zeugnisse angeführt werden, aber auch Zuhörenden wird in manchen Konzerten zutiefst bewusst, was Johann Sebastian Bach mit dem Kürzel SDG (soli deo gloria) unter allen geistlichen Kompositionen ausgedrückt hat.

IV. Konsequenzen für eine spirituelle Praxis

Die Ausführungen zu theologischen und musiktheologischen Aspekten der Spiritualität, die ausgewählten verbindenden Kriterien sowie die Wegmarken der Spiritualität in den Musikbeispielen haben gezeigt, dass beide Wege zu Gott hohe Konvergenzen aufweisen. Abschließend möchte ich einige Konsequenzen anfügen, die sich aus einer musikalischen Spiritualität, genauer aus einer durch Musik vermittelten Spiritualität ergeben – und dies im Blick auf die intersubjektiven und die subjektiven Komponenten einer christlichen Spiritualität.

A. Konsequenzen für die Gemeinschaft

Der wichtigste Gemeinschaftsraum für eine christliche Spiritualität ist die Gemeinschaft der Kirche selbst. Als Kirchenmusik hat die Musik Anteil an den drei traditionellen Grundfunktionen der Kirche, dem Glaubenszeugnis (martyria), dem liturgischen Tun (leitourgia) und am heilenden, helfenden Dienst (diakonia).¹²⁴ Musik hat nicht nur eine wichtige Funktion bei der Gestaltung der Gottesdienste, sie ist Glaubensverkündigung und Glaubensauslegung in Liedern, Liedbegleitung, Instrumental- wie Chormusik. Dies gilt für Musik aller Epochen und Gattungen, auch für popmusikalische Elemente in neueren Kirchenliedern, je nach Intention und Zielgruppe. Warum sollte eine Predigt nicht auch einmal eine Katechese über ein Lied oder ein Werk der Kirchenmusik sein, wenn Text und/oder Melodie eine gute Grundlage für die Hinführung zu und die Öffnung für Gott sind, wenn sie zur vertieften Glaubenserkenntnis oder zu einer ganzheitlichen Glaubensantwort beitragen?

Diese Funktionen der Musik gelten natürlich nicht nur für den Gottesdienst, sondern für das gesamte kirchliche Gemeinschaftsleben, in den geselligen Teilen wie auch in der Katechese, der Erwachsenenbildung oder in der Jugendarbeit. Auch dort kann

¹²⁴ vgl. Scheele, Lob, 46-55

z.B. ein Einführungsvortrag zu einem Kirchenkonzert, eine Einheit mit Liedern, Tänzen oder Musik Glauben vertiefen, Glauben begründen und vom Geist Gottes Zeugnis geben bzw. zum göttlichen Geist hinführen und den Glauben mit dem Leben verbinden.

Eine weitere Funktion der Musik, die die kirchliche Gemeinschaft stärken kann, ist deren einigende Macht, die Polarisierungen, Spaltungen, Vereinsamung oder Isolierung entgegenwirkt und ganz unterschiedliche Menschen einer Gemeinde zusammenführt. Gleicher Takt, gemeinsames Atmen beim Singen, die ordnende Macht von Melodie, Rhythmus und Harmonie bedeuten eine Einordnung des eigenen vegetativen Systems (z.B. Atem) in die Gemeinschaft. Sie bewirken eine Einheit, die nicht Gleichschaltung oder gar Gleichmacherei bedeutet und gleichzeitig die Individualität erhält. Aus diesem Grund sind Musiziergemeinschaften in einer Gemeinde oft die lebendigsten.

Die Öffnung der Sinne durch Musik, die heilende Funktion von Musik auch bezüglich der Gemeinschaft braucht an dieser Stelle nicht mehr eigens ausgeführt zu werden, auch nicht die Hoffnung, Freiheit, lebenspendende Kraft der Musik und deren heilsgeschichtliche Bedeutung von der Schöpfung bis zur Erlösung.¹²⁵

Musik schlägt Brücken über die eigene Glaubensgemeinschaft hinaus, zunächst zur christlichen Ökumene. Dabei können sich die Konfessionen gegenseitig bereichern z.B. durch Kantatengottesdienste der evangelischen Tradition oder das inzwischen zum Standard gewordene ökumenische Liedgut, besonders aus der ökumenischen Gemeinschaft von Taizé. Glücklicherweise werden heute beispielsweise Werke des (evangelischen) J. S. Bach und die des (katholischen) A. Bruckner in allen Konfessionen musiziert.

Noch wichtiger wird der ökumenische Aspekt im Dialog mit den östlichen Kirchen – wie in einem Teil der Arbeit beschrieben – oder aber mit den christlichen Freikirchen. Hier werden tatsächlich unterschiedliche Traditionen von Spiritualität in den Liedern, Gesängen und in der Musik hörbar, die alle den einen Gott loben, anbeten oder auch suchen und den Menschen zu ihm erheben möchten. Hier schafft gemeinsames Singen und Musizieren tatsächlich Einheit im Geist, bei allem Respekt vor den jeweiligen Traditionen der Gemeinschaften, aber auch in der Anerkennung der Unterschiede in der Glaubenspraxis.

¹²⁵ ebd.38-42

Nicht nur innerhalb der christlichen Gemeinschaften hat spirituelle Musik eine Brückenfunktion, sondern auch hinein in die Gesellschaft. Zum einen können mit geistlichen Liedern, mit Songs und Balladen, die tiefe Lebenserfahrungen oder die Sinnsuche zum Thema haben¹²⁶, mit (Kirchen-)Konzerten Menschen erreicht werden, die nicht oder nicht mehr glauben. Darüber eröffnen sich für musizierende Menschen und die Kirchen neue Dialogmöglichkeiten mit der säkularen Gesellschaft auf dem Hintergrund einer christlichen Spiritualität, z.B. hinsichtlich der Dimension von Schöpfung und Erlösung, der Feste als Vertiefung raum-zeitlicher Erfahrungen oder der Dimension der vom Kult emanzipierten Musik, die weltliche Wirklichkeit aufnimmt, bewusst macht, kritisiert oder verbessern will. Somit wird die prophetische Dimension der christlichen Spiritualität gegenüber der Gesellschaft als kritisches Korrektiv oder als Gegenentwurf deutlich z.B. gegen Unruhe, die Geräuschüberflutung, die Hektik des Alltags, Isolierung oder Inhumanitäten aller Art. Über diesen musikalischen „Vorhof“ können Menschen zum Glauben geführt werden, indem sie diese Dimensionen wieder neu erleben.¹²⁷

Schließlich kann eine musikalische Spiritualität den Dialog mit den Weltreligionen befördern, nicht nur wenn es um die ethischen, friedensstiftenden oder humanen Komponenten der Musik geht, sondern auch, wenn der kultische Ursprung aller Musik in Betracht gezogen wird oder wenn man Liebe und Respekt als Basis aller Religionen, als göttliche Basis annimmt.¹²⁸ Wenn Hans Zender sowohl alle Religionen als auch alle Künste als Übungswege zum geistigen Zentrum des Menschen sieht, werden Spiritualität und Musik nicht nur kompatibel, sondern dann ist abseits und im Vorfeld aller dogmatischen Fragen eine Grundlage für den Dialog der Religionen gegeben.¹²⁹ Abgesehen davon, dass Musik eine universale Weltsprache ist, zeigt man im Hören von Musik aus anderen Religionen oder auch im gemeinsamen Singen und Musizieren - sofern dies aufgrund der unterschiedlichen Tonsysteme und Musizierweisen überhaupt möglich ist – Respekt voreinander, den Willen, die geistige Kraft der anderen zu erspüren und aufzunehmen sowie einen gemeinsamen Weg miteinander zu gehen. Damit verbünden sich nicht nur Musik und Spiritualität sondern

¹²⁶ vgl. Striet, Magnus/Werden, Rita, Lustvoller *Tanz* auf dünnem Eis in: Publik-Forum Nr. 10/2009, 38-40; Dort wird am Beispiel Herbert Grönemeyer über die Authentizität und die Lebensnähe der Texte eine rein menschliche Spiritualität, eine Spiritualität ohne Gott beschrieben.

¹²⁷ vgl. Gerhards, Wort 55f., wobei die angesprochenen Dimensionen des Lebens und Glaubens nicht nur für die Musik, sondern auch für die bildende Kunst gelten

¹²⁸ vgl. Hamel, Ton 47

¹²⁹ vgl. Zender, Musik 33

auch die Religionen zugunsten der Menschen, der Nachhaltigkeit, der Gerechtigkeit, des Friedens und des Überlebens der Menschheit.

Hans Zender greift in diesem Zusammenhang auf Richard von St. Victor (1110-1173) und dessen höchste Stufe der Kontemplation, die „alienatio mentis“ zurück, das Sich-Selbst-Fremdwerden des Geistes, nach dem ein neuer, transsubjektiver Bereich entsteht, indem Ratio, Empfindung, individueller Geschmack oder Traditionen nicht mehr alleiniger Träger geistiger Prozesse sind, sondern das Bewusstsein Distanz zu sich selbst findet und größere Zusammenhänge überschaut.¹³⁰

B. Konsequenzen für das Individuum

Nach diesen eher visionären Ausblicken soll abschließend der Blick noch einmal auf die individuelle Spiritualität gerichtet werden, die durch spirituelle Musik gefördert werden oder zum Ausdruck kommen kann, so wie Spiritualität als solche zuerst in jedem einzelnen Menschen besteht, bevor sie intersubjektiv deutbar wird.

In der Begegnung, im Hören und sich Einlassen auf Musik begegnet der Mensch sich selbst, er begegnet dem Innenraum seiner Seele, womit schon die Bewegung von innen nach außen bzw. umgekehrt von außen nach innen impliziert ist, d.h. der Mensch erfährt nicht abgeschlossen sich selbst und sein Selbst, sondern steht immer in Beziehung zum Außen, zu Gott. Darin erlebt er sein Person- und Subjektsein im ursprünglichen Sinn der Wortes vom lateinischen „per-sonare“ („hindurchtönen“), wenn in seinem Inneren mit Hilfe der Musik der Geist Gottes hindurchtönt¹³¹ und damit sowohl seine Gottebenbildlichkeit wie auch seine Individualität zum Ausdruck kommt.

So wird es als hörender wie als musizierender Mensch möglich, sich selbst zu erfahren und den eigenen festen Grund zu finden, aus dem es sich sinnvoll leben lässt. Dies geschieht vor allem in der Stille und aus der Stille, im Hören, in der Deutung existentieller Erfahrungen (auch aus dem Glauben), im Innehalten, im Wissen um das Angenommen- und Geliebtsein –und dies immer in Verbindung mit der Außenwelt und den Menschen um uns herum. Vor allem als Musik ausübender Mensch geht es darum, aus dem eigenen Urgrund zu schöpfen und alleine oder gemeinsam

¹³⁰ ebd. 34

¹³¹ vgl. Zsok, Transzendenz 34, 39

die der Musik innewohnende Spiritualität zum Ausdruck zu bringen, die wiederum andere Menschen berührt und verändert. Für Komponisten/innen wird dies ebenfalls aus dem Wortsinn (lateinisch „componere“) deutlich, wenn es darum geht, etwas zusammenzusetzen, etwas zur Einheit zu bringen, was sonst auseinanderzufallen droht, nämlich die Einheit von Mensch und seinem Selbst, von Mensch und Umwelt, sowie die Beziehungen von Mensch zu Mensch.

Damit ist die schöpferische Kraft angesprochen, die der Mensch einerseits aus der Musik erhält und andererseits in der Musik verwirklicht, so wie es in den vorhergehenden Abschnitten bereits beschrieben wurde. Die schöpferische Kraft ist es, die zu persönlichen Leistungen befähigt, die den Atem Gottes spüren lässt, die aber auch dazu beiträgt, persönliche Möglichkeiten zu übersteigen, zu transzendieren.¹³² Diese Kraft zeigt dann Wirkungen in vielerlei Hinsicht z.B. im Glauben, in der spirituellen Praxis, im wissenschaftlichen, technischen und geistig-geistlichen Bereich, in sozialem oder politischem Engagement bis hin zum Erweis als tröstende, heilende, hoffende oder vergebende Kraft.

In diesen Ausführungen ist eine integrale Spiritualität angedeutet, eine Spiritualität, die über die musikalische, wie sie erläutert und ausgeführt wurde, hinausgeht. Sie wird vom amerikanischen Autor, Biologen, Psychologen und Philosophen Ken Wilber vertreten und fasst im Individuum vier wichtige Lebensbereiche zusammen: das Ich (mit Selbst und Bewusstsein), das Es (mit Gehirn und Organismus), das Sie (soziale Systeme und Umwelt) und das Wir (Kultur und Weltanschauung). Er bezieht psychologische, naturwissenschaftliche, medizinische, sozialwissenschaftliche und philosophisch-religiöse Erkenntnisse mit ein und bringt sie mit geschichtlichen, geistesgeschichtlichen und sozialen Entwicklungen und Bewusstseinsstufen zusammen.¹³³

Darin zeigt sich die ungeheure Weite einer persönlichen Spiritualität, die in den Definitionen am Anfang der Arbeit schon angesprochen wurde.

Peter Michael Hamel beschreibt diese integrale Weltsicht auf dem Hintergrund seiner musikalischen Ausführungen (mit Bezug auf den Inder Aurobindo, Teilhard de Chardin und Jean Gebser) mit folgenden Worten:

„In dieser integralen Weltsicht ... löst sich dann auch der Dualismus zwischen gesellschaftsbezogenem, nach außen gewendetem Denken und der gelassenen, nach innen gewendeten Betrachtung dessen, ‚was ist‘, auf: Die gemeinsame Substanz von mystischer Weisheit und neuester wissenschaftlicher

¹³² vgl. Kohlhaas, Gotteserfahrung 91

¹³³ vgl. Cezanne, Stephan, Eros, Kosmos, Logos in: Publik-Forum 19/2009, 27-29

Erkenntnis könnte sich vereinen. Ost und West hätten dann beide ihren notwendigen anderen Teil, ihre lebensnotwendige andere Seite gefunden.“¹³⁴

Somit schließt sich der Kreis, in dem sich Musik und Spiritualität als Geschwister erweisen. Sie gehören zusammen, sind aber nicht identisch. Sie entstammen derselben Wurzel wie Geschwister, sie sind weltläufig und weltoffen, sie zeigen mehr Gemeinsamkeiten als Differenzen zwischen Schöpfung und Erlösung, sie zeigen aber auch Risse und Brüche im Leben und in der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies auf. Beide führen als eigenständige und kompatible Wege hinein in das Geheimnis des unaussprechlichen, faszinierenden und erschütternden Gottes, in das „ineffabile mysterium“, in das „mysterium fascinosum et tremendum“.

¹³⁴ Hamel, Ton 48

Verzeichnisse

1. Literaturverzeichnis

Baier, Karl (Hg.). *Handbuch Spiritualität*. Darmstadt, 2006.

Bayern 4 Klassik. <http://www.br-online/br-klassik>, (Zugriff am 02. 04. 2010).

Berendt, Joachim-Ernst. *Der Klang der Seele*. Freiburg, 2000.

Bucher, Anton. *Psychologie der Spiritualität. Handbuch*. Weinheim/Basel, 2007.

Cezanne, Stephan. „Eros, Kosmos, Logos.“ *Publik-Forum*, Nr. 13 2009: 27-29.

Conen, Hermann (Hg.). *Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils*. Köln, 2006.

Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.). *Brockhaus-Riemann Musiklexikon*. 5 Bde. Mainz, 3. Auflage 1995.

Fischer, Michael (Hg.). *Es sind noch Lieder zu singen jenseits des Menschen*. Düsseldorf/Zürich, 2002.

Gerhards, Albert. „Im Spannungsfeld zwischen Wort und Zeichen.“ In *Musik im Raum der Kirche*, von Winfried Böning (Hg.). Stuttgart/Mainz, 2007.

Gerhards, Albert/Emmanuela Kohlhaas. „Musik und Kirche.“ In *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd.7, 548-550. Freiburg/Basel/Wien, 3. Auflage 2006.

Hamel, Peter Michael (Hg.). *Ein neuer Ton. Ausgewählte Schriften zu einer ganzen Musik*. München, 2007.

Jungclaussen, Emmanuel. „Orthodoxe Spiritualität.“ In *Praktisches Lexikon der Spiritualität*, von Christian Schütz (Hg.). Freiburg, 1988.

Kähler, Andreas Peer. „Vom Strahlen der Stille. Die Musik Arvo Pärts aus der Perspektive des (Instrumental-)Musikers.“ In *Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabuli-Stils*, von Hermann Conen (Hg.). Köln, 2006.

Kasper, Walter (Hg.). *Lexikon für Theologie und Kirche (LThK)*. 11 Bde. 3. Auflage 2006.

Kohlhaas, Emmanuela. „Kann Kirchenmusik heilsam sein?“ In *Musik im Raum der Kirche*, von Winfried Böning (Hg.). Stuttgart/Mainz, 2007.

Kohlhaas, Emmanuela. „Musik und Spiritualität - Musik als Raum der Gotteserfahrung.“ In *Musik im Raum der Kirche*, von Winfried Böning (Hg.). Stuttgart/Mainz, 2007.

König, Franz/Waldenfels, Hans (Hg.). *Lexikon der Religionen*. Freiburg/Basel/Wien, 2. Auflage 1987.

Kopf, Wolfgang. *New Age und Musik*. Diplomarbeit. Tübingen, 1989.

Küng, Hans. *Musik und Religion. Mozart - Wagner - Bruckner*. München, 2006.

Läpple, Alfred. *Der Sound Gottes - Musik als Flügel der Seele*. Augsburg, 2004.

Mauthner, Fritz, Wörterbuch der Philosophie. *Mystik*. <http://www.zeno.org/Mauthner-1923/A/Mystik>, (Zugriff am 15. 2. 2010).

- Müller, Franz Nikolaus. „Kontemplation - der christliche mystische Versenkungsweg.“ In *Spiritualität und Wissenschaft*, von Samuel Leutwyler/Markus Nägeli (Hg.). Bern, 2005.
- Rauhe, Hermann. „Wie Musik helfend und heilend wirken kann.“ In *Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens*, von Peter Bubmann (Hg.). Gütersloh, 1993.
- Rotzetter, Anton. *Lexikon christlicher Spiritualität*. Darmstadt, 2008.
- Scheele, Paul-Werner. *Lob der Musik und der Musiker. Beiträge zu einer Theologie der Musik*. Würzburg, 2005.
- Schütz, Christian (Hg.). *Praktisches Lexikon der Spiritualität*. Freiburg, 1998.
- Schweizer, Klaus/Werner-Jensen, Arnold. *Reclams Konzertführer*. Stuttgart, 17. Auflage 2001.
- Sonnemans, Heino. „Musik und Religion.“ In *Lexikon der Religionen*, von Franz König/Hans Waldenfels (Hg.), 483f. Freiburg/Basel/Wien, 2. Auflage 1987.
- Sonntag, Brunhilde. „Das Problem der Zeit in der Tintinnabuli-Musik Arvo Pärts.“ In *Arvo Pärt. Rezeption und Wirkung seiner Musik*, von Oliver Kautny (Hg.). Osnabrück, 2001.
- Striet, Magnus/Werden, Rita. „Lustvoller Tanz auf dünnem Eis.“ *Publik-Forum*, Nr. 10 2009: 38-40.
- Tonartencharakteristik*. <http://www.koelnklavier.de> (Zugriff am 08. 04. 2010).
- Totzke, Irenäus. *Der mystische Charakter der russisch-orthodoxen Kirchenmusik*. Niederaltaich, o.J.
- Totzke, Irenäus. *Trina Laus. Der Dreiklang der Konfessionen in der Musica Sacra*. Niederaltaich, o.J.
- Zender, Hans. „Spirituelle Musik - was ist das?“ In *Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute*, von Jörn Peter Hiekel (Hg.). Mainz, 2008.
- Zsok, Otto. *Musik und Transzendenz*. St. Ottilien, 1998.

2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Alleluja zum Osterfest © Graduale Romanum, Solesmis 1979, 197f.	30
Abb. 2 Trishagion © nach Totzke, Irenäus/Kaufhold, Peter (Satz, Bearbeitung), Die göttliche Liturgie unseres Vaters unter den Heiligen Johannes Chrysostomos in deutscher Sprache, Niederalteich 1996	34
Abb. 3 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 1. Satz Allegro con brio, Beginn ©capella Bibliothek, 1000 Partituren,	39
Abb. 4 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 1. Satz Allegro con brio, Tkt 58f ©capella Bibliothek, 1000 Partituren,	40
Abb. 5 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 2. Satz Andante con moto, Beginn ©capella Bibliothek, 1000 Partituren,	40

Abb. 6 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 2. Satz Andante con moto, Tkt 145f ©capella Bibliothek, 1000 Partituren,.....	40
Abb. 7 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 3. Satz Allegro, Beginn ©capella Bibliothek, 1000 Partituren,.....	41
Abb. 8 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 3. Satz Allegro, Tkt 17f ©capella Bibliothek, 1000 Partituren,.....	41
Abb. 9 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 4. Satz Allegro, Beginn ©capella Bibliothek, 1000 Partituren,.....	41
Abb. 10 L. van Beethoven, 5. Sinfonie op. 67, 4. Satz Allegro, Tkt 437f ©capella Bibliothek, 1000 Partituren,.....	42
Abb. 11 Arvo Pärt, Tabula Rasa, Silentium, Beginn ©Lindner, Ursel/Schmid, Wieland, Musik im Kontext, Lehrbuch für den fächerverbindenden Musik- unterricht an allgemein bildenden Schulen ab Klasse 9, Rum/Innsbruck, Esslingen 2003, 168	47
Abb. 12 Arvo Pärt, Tabula Rasa, Silentium, Ende ©Lindner, Ursel/Schmid, Wieland, Musik im Kontext, Lehrbuch für den fächerverbindenden Musik- unterricht an allgemein bildenden Schulen ab Klasse 9, Rum/Innsbruck, Esslingen 2003, 169	48

3. Verzeichnis der Musikbeispiele

(Die Nummerierung entspricht den Tracks der CD)

1. Alleluja zum Osterfest

„Pascha nostrum immolatus est Christus“

Aus: Grün, Anselm, Höre, so wird deine Seele leben. Die spirituelle Kraft der Musik, Münsterschwarzach 2008, darin:

„Durch den Tod zum Leben – Biblische Texte und Gesänge zu Passion und Auferstehung“

Die Singphoniker, Godehard Joppich

2. Trishagion

Aus: „Die göttliche Liturgie unseres Vaters unter den Heiligen Johannes Chrysostomos“ in deutscher Sprache

Schola cantorum St. Godehard, Mitglieder der Chorodia der Abtei Niederaltaich, Niederaltaich 1994

3. Peter I. Tschaikowsky: Svjatyi Bože

Aus: „Liszt – Bruckner – Tschaikowsky, Geistliche Chormusik“

Camerata vocalis der Universität Tübingen, Alexander Šumski, Tübingen 2000

4. Iriniká

*Aus: „Byzantine Music off the Greek Orthodox Church“
Vol. 3 Hymns of Christmas Eve
Byzantine Choir, Costas Zorbas, Nikea, Piraeus, Greece, o.J.*

5. – 8. Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 5 in c-moll op. 67

*(5) Allegro con brio
(6) Andante con moto
(7) Allegro
(8) Allegro*

*Aus: Ludwig van Beethoven, Symphony No. 5 und Symphony No. 6
Tonhalle Orchestra Zurich, David Zinman, Arte Nova 1997*

9.-10. Arvo Pärt: Tabula Rasa

*(9) Ludus
(10) Silentium*

*Aus: „Arvo Pärt, Tabula Rasa – Fratres – Symphony No.3“
Gothenburg Symphony Orchestra, Neeme Järvi, Hamburg 1999*

(Die Musikbeispiele dienen ausschließlich der Verdeutlichung der vorliegenden Arbeit und dürfen nicht anderweitig verwertet werden.)