

VOLLENDUNG UND FRAGMENT

**Theologische Implikationen
der Intertextualität
geistlicher Konzertdramaturgie.
Ein Beitrag zu einer musiktheologischen Hermeneutik**

Habilitationsschrift

Mathias Kissel

Inhalt

Widmung	6
Dank	7
Einleitung. <i>Aus großer Höhe</i>	8
Prolog. <i>Die Geschichte dahinter – Bewährte Begriffe in neuem Licht</i>	10
a. Intertextualität – Prolegomenon zur Intertextualität geistlicher Konzerthdramaturgie <i>Text als Tell – Ziellose Zeichen – Zuschauer des Werdens – Verschwimmende Grenzen</i> <i>Paradoxe Fragmente – Fokus – Glauben und Verstehen</i>	10
b. Hermeneutik – Verstehen verstehen <i>Hören – Verstehen – Konzert</i>	39
c. Kommunikation des Evangeliums – Information und Identifikation	47
d. Exegetische Musik	52
e. Geistliches Konzert	55
f. Religionspädagogik als Ästhetische Praxis <i>Zufall und Kunst – Identifikationsraum und Ästhetische Praxis – Freiheit – Nomenklatur</i> <i>Polarität – Imitatio – Religionspädagogik als Ästhetische Praxis</i> <i>Perspektiven der Intertextualität geistlicher Konzertpraxis</i>	56
Einführung. <i>Erster Halbkreis</i>	67
a. In das Material	67
b. Entwicklung der Fragestellung	68
c. Schwerpunkte	69
d. Leerstellen	72
e. Dialog, Widerspruch, Pädagogik: Entstehung von Bedeutung	73
f. Christologische Pädagogik	78
g. Dramatische Pädagogik	79
h. Realitätsbezug durch Emotion	81
i. Leidensgeschichten	82
Einführung. <i>Zweiter Halbkreis</i>	84
k. Sitz im Leben	84
l. Anwendung der Fragestellung	85
m. Vorauswahl	86
n. Methode	88
o. Liturgiewissenschaft	90
p. Kirche als Lerngemeinschaft	91
q. Aufgabe der Untersuchung und Forschungslage	95

r. Theologischer Spannungsbogen	98
s. Aufbau	100
Exkurs I	102
Christliche Rockmusik: Biblische und systematische Bezugspunkte <i>Christologie – Altes Testament – Verletzlichkeit – Gott – “And what?”</i>	
Hauptteil, erster Teil. <i>Dritter Halbkreis.</i>	109
1. Musik im Dialog. Der eigene Erfahrungshorizont	109
1.1 Frage und Antwort. Ein deutsches Requiem	110
1.2 Mittelpunkt. Ein Passionskonzert	116
1.3 Komplexität. Christus factus est und Jesu, meine Freude	122
1.4 Ohne Mittelpunkt. Konzert im Stil einer Messe	127
1.5 Auferstehung und Tod. Schütz und Distler	132
1.6 Ende und Anfang. Zwei Gedenkkonzerte für Hugo Distler	138
1.7 Sterben und Beten. Ein Gedenkkonzert für Heinrich Schütz	144
1.8 Labile Harmonie. Maria	147
1.9 Gottesdienst als Stilleben. <i>Idyllia nataliorum</i>	151
<i>Transitus</i>	159
Hauptteil, zweiter Teil. <i>Vierter Halbkreis</i>	160
2. Musikalisch-theologische Dramaturgie im digitalen Raum	160
2.1. Vorbemerkungen	160
2.2 Grenzfälle	163
2.2.1 Das fast vergessene Trinitatisfest. Fehlende Dramaturgie	165
2.2.2 Die Mühseligen. Fast eine Dramaturgie	168
Exkurs II	171
Patriotismus	
2.2.3 Verfremdung. Tenorpassion	179
Exkurs III	182
Musik ist Rede – Rede ist Musik. Liturgische Musik und liturgische Rede im digitalen Gottesdienst. <i>Komplementarität – Professionalität – Grenzen der Normierung – Das Wort verleiht der Musik Bedeutung / Die Musik formt die Rede zum Ritual</i>	
2.3 Dramaturgische Konzeptionen	185
2.3.1 Tonträgerproduktionen	185
2.3.1.1 Parataktische Dramaturgie	185

2.3.1.1.1 De Profundis. Harmonische Dramaturgie	186
2.3.1.1.2 «Avant Bach». Dissonante Dramaturgie	190
2.3.1.1.3 Musica Poetica. Musikalische Christologie	196
2.3.1.1.4 Kürbishütte. Tod	205
2.3.1.2 Hypotaktische Dramaturgie	208
2.3.1.2.1 Gegenwart. Geburt	209
2.3.1.2.2 Sakrament. Passion	211
2.3.1.2.3 Ich. Auferstehung	218
2.3.1.3 Fortschreibung. Orientalismus, Okzidentalismus	222
2.3.1.3.1 Eine Rückeroberung. Ostermorgen in ירושלים	223
2.3.1.3.2 Byzantinisches Venedig. Claudio Monteverdi	232
2.3.2 Videoproduktionen	242
2.3.2.1 Problemfälle	242
2.3.2.1.1 Scheindramaturgie. Farbe ohne Farbe	243
2.3.2.1.2 Janusköpfige Dramaturgie. Hölderlin und Heilige Schrift	246
2.3.2.2 Hypotaktische Dramaturgie	248
2.3.2.2.1 Nur ein einziger Satz. Welt, gute Nacht	248
2.3.2.3 Parataktische Dramaturgie	258
2.3.2.3.1 Liebe und Leben. Variation über <i>ein</i> Thema	258
2.3.2.3.2 Aus der Stille. Liturgie	263
2.3.2.4 Corollarium: Dramaturgie des Komponisten	267
2.3.2.4.1 Musikalischer ὁργασμός. Israelsbrunnlein	268
1. Musikhistorischer Ort	268
2. <i>Communicatio sapientiae</i> – Der Dialog der Texte	271
I. O Herr, ich bin dein Knecht, Ps 116,16.17	
II. Freue dich des Weibes deiner Jugend, Spr 5,18b.19	
III. Die mit Tränen säen, Ps 126,5.6	
IV. Ich lasse dich nicht, Gen 32,27b, Ps 4,9b	
V. Dennoch bleibe ich stets an dir, Ps 73,23.24	
VI. Wende dich, Herr, und sei mir gnädig, Ps 25,16–18	
VII. Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen, Jes 49,14–16	
VIII. Ich bin jung gewesen, Ps 37,25.37	
IX. Der Herr denket an uns, Ps 115,12–15	
X. Da Jakob vollendet hatte, Gen 49,33; 50,1	
XI. Lieblich und schöne sein ist nichts, Spr 31,30.31	
XII. Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn, Jer 31,20	
XIII. Siehe an die Werk Gottes, Pred 7,13.14	
XIV. Ich freue mich im Herrn, Jes 61,10	
XV. Unser Leben währet siebzig Jahr, Ps 90,10	
XVI. Ihr Heiligen, lobsinget dem Herrn, Ps 30,5.6	
XVII. Herr, laß meine Klage, Ps 119,169–171	
XVIII. Siehe, nach Trost war mir sehr bange, Jes 38,17	
XIX. Ach Herr, ach meiner schone, J. H. Schein	
XX. Drei schöne Ding sind, Jes Sir 25,1.2	
XXI. Was betrübst du dich, meine Seele, Ps 42,12; 43,5	

- XXII. Wem ein tugendsam Weib bescheret ist, Spr 31,10–13
 XXIII. Herr Jesu Christe, J. H. Schein
 XXIV. Ich bin die Wurzel des Geschlechtes David, Off 22,16b.20.21
 XXV. Lehre uns bedenken, Ps 90,12–14
 XXVI. Nu danket alle Gott, Jes Sir 50,24–26
 3. Weisheit in Musik

Dritter Teil. <i>Die Kreislöcher überschneiden sich</i>	290
3. Schönheit, Gewalt und Protest.	
Die Komplexität der Wechselwirkung zwischen Text, Musik und Dramaturgie	290
3.1 Systemische Tendenz	290
3.2 Systemische Transzendenz	291
3.3 Exponentielle Dynamik der Verfremdung	292
3.4 Der Sprache eine Sprache verleihen	294
3.5 Sprache unter Druck	295
3.6 Ambivalenz als Chance	297
3.7 Sprache als Theologie	299
3.8 Statische Liminalität	300
3.9 Praktische Theorie	303
3.10 Musik über Menschen	304
3.11 Liturgie als Liminalität	305
3.12 Am Abgrund von Theologie und Musik	307
Ausklang: Eine Rückschau	310
Epilog: Darum die Musik – Eine Predigt	315
Anhang: Dokumente	327
Bibliographie	336

This work is dedicated to Rev. Hilary Jones.

Priest, friend and mother.

She is a saint.

In her presence you always feel like a new and better person.

The way she sees you is
like God looks at you:
The fragment of your life
is the mosaic's part
of a greater perfection.

Dank

Prof. Dr. Maike Schult hat zu dieser Arbeit auf liebevolle Weise ermutigt und sie mit besonderer Feinfühligkeit gefördert.

Prof. Dr. Harald Schroeter-Wittke hat mein musiktheologisches Denken zu der Freiheit herausgefordert, die für diese Untersuchung unverzichtbar war.

Prof. Dr. Reinhold Bernhardt hatte die Ausdauer, meine Verzagtheit eigener wissenschaftlicher Forschung gegenüber in stetiger Ermutigung zu überwinden. Den beiden Erstgenannten wäre ich ohne seine Vermittlung kaum begegnet.

Diesen dreien verdanke ich diese Arbeit.

M. K., *St Brigid's Day* 2023

Einleitung. Aus großer Höhe

Aus der Vogelperspektive zeigt sich folgendes Bild. Die vorliegende Untersuchung entfaltet sich in vier Halbkreisen. Zwei Halbkreise bilden die Einführung, zwei Halbkreise bilden den Hauptteil der Arbeit.

Die ersten beiden Halbkreise bilden die *Einführung*. Diese ist eine doppelte: eine methodische und eine inhaltliche. Entfaltet werden zunächst sowohl die Herangehensweise als auch die theologische Verortung des Themas. Sodann werden sowohl das Vorgehen der Untersuchung als auch der theologische Spannungsbogen beschrieben, innerhalb dessen sich diese Untersuchung bewegt. Dabei fällt auf, dass Theologie und Methodik sich nicht hermetisch voneinander isolieren lassen, sondern aus zwei Teilen ein Ganzes bilden.

In ähnlicher Weise besteht der *Hauptteil* aus zwei Halbkreisen. Auf der einen Seite wird die Entwicklung der Fragestellung entfaltet, auf der anderen Seite die Anwendung derselben. Dabei erweisen sich die analytischen Überlegungen, die die Entwicklung der Fragestellung ausmachen, bereits als theologiebildend und stellen mehr als nur eine Vorstufe zu einer eigentlichen Untersuchung dar.

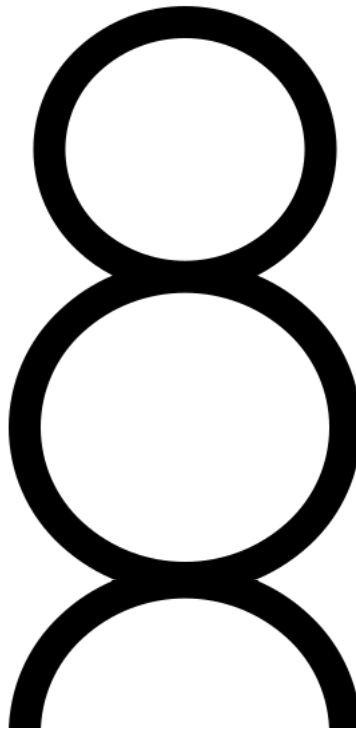
Zugleich ist die Arbeit symmetrisch angelegt. Der sehr ausführlichen Einleitung steht auf der gegenüberliegenden Seite – nach dem zweiteiligen Hauptteil – ein Schlussteil gegenüber, der eine Auswertung der gewonnenen Ergebnisse darstellt. Im Gegensatz zur Einführung, die eine theologische Verortung vornimmt und einen Spannungsbogen beschreibt, *innerhalb* dessen sich die vorliegende Untersuchung bewegt, reißt der Schlussteil den Horizont auf und verortet das Aufgefundene systematisch und kirchenhistorisch.

Dabei zeigt sich eine Überraschung. Die Kreisbögen, die sich in den ersten beiden Teilen in ihrer Form so klar ausprägen, schließen sich am Ende nicht, sondern die Bewegung setzt sich fort. Die Spannung kommt nicht zur Ruhe; stattdessen überschneiden sich die Kreisbögen in ihrer Bewegung und bilden scharfe Paradoxe.¹ Auf diese Weise zeigt sich gerade das Vollendete als Fragment.

¹ Wenn in dieser Untersuchung immer wieder von Paradoxien die Rede ist, so ist damit nicht der die Wahrheit verschleiernde Widerspruch gemeint, von dem Aristoteles spricht, sondern es ist eine Hermeneutik des Paradoxons vorausgesetzt, die gerade *in* der Gegenüberstellung von Antonymen in der Antinomie die Wahrheit *hinter* dem augenscheinlich Faktischen zugänglich macht. Diese Sichtweise ist in erster Linie inspiriert durch: HAGENBÜCHLE, Roland, *Was heißt „paradox“? Eine Standortbestimmung*, in: GEYER, Paul; HAGENBÜCHLE, Roland (Hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 21), Tübingen 1992, 27–44. Die Bedeutung einer Hermeneutik des Paradoxons für die Theologie im Allgemeinen erschließt: ANDERSON, James, *Paradox in Christian Theology. An Analysis of Its Presence, Character, and Epistemic Status*, Milton Keynes 2007, bes. 11–60. Seine Bedeutung für die Gattung und den Zeitraum der Kunst, den sich die Untersuchung vornimmt, wird im Speziellen beleuchtet in: SATA, Lehel Kálmán, *Paradox und mystische Sinnlichkeit. Angelus Silesius' Cherubinischer Wandersmann im Lichte der Theosophie und Sprachphilosophie Jacob Böhmes* (Poetica, Bd. 140) Hamburg 2016.

Die Symmetrie reicht jedoch weiter: Wie dem Ganzen ein Prolog (*Die Geschichte dahinter – Bewährte Begriffe in neuem Licht*) vorausgeht, so folgen ihm ein Ausblick und ein Epilog.

Der Formverlauf der Untersuchung «Theologischer Implikationen der Intertextualität geistlicher Konzertdramaturgie» gleicht also selbst einem musikalischen Werk, das sich in seinem Öffnen erst als Kunstwerk manifestiert, in seiner Manifestation als Kunstwerk sich aber nicht gegenüber anderen Kunstwerken abschließt, sondern sich ihnen wiederum öffnet, um auch mit ihnen als einem Intertext in einen Dialog zu treten:



Einleitung

Prolog

Einführung, erster Teil. *Erster Halbkreis*
Einführung, zweiter Teil. *Zweiter Halbkreis*

Hauptteil, erster Teil. *Dritter Halbkreis*
Hauptteil, zweiter Teil. *Vierter Halbkreis*

Dritter Teil. *Die Kreisbögen überschneiden sich*

Ausklang & Epilog

Dokumente & Literatur

Prolog. Die Geschichte dahinter – Bewährte Begriffe in neuem Licht

Zuerst ist also der *Horizont* zu erhellen, vor dem die Untersuchung Gestalt annimmt. Es ist ein Blick auf Begriffe zu werfen, die in der vorliegenden Untersuchung eine Schlüsselrolle spielen. Dabei ist in einigen Fällen etwas weiter auszuholen, um eine Abgrenzung vom eingespielten Gebrauch des jeweiligen Begriffs deutlich zu machen; in anderen Fällen genügt ein etwas ausführlicherer Fingerzeig, um die Leser und Leserinnen im Hinblick auf Wahrnehmung des Begriffs in der vorliegenden Untersuchung zu sensibilisieren. In jedem Falle scheint es geboten, an dieser Stelle und dann immer einmal wieder – gleichsam als «Rahmenhandlung»² der «eigentlichen» Untersuchung – innezuhalten und von der «reinen» Praxis abzusehen, weil

«eine bewusste theoretische Distanz zur Praxis alles andere als praxisfern, sondern geradezu vonnöten ist, um vermeintlich bewährte kirchliche und pastorale Praktiken auf ihre Sinnhaftigkeit hin zu überprüfen und gegebenenfalls zu revidieren bzw. durch neue zu ersetzen. In Umbruchsituationen, in denen sich das Christentum und die Kirchen derzeit befinden, ist das umso notwendiger.»³

a. Intertextualität – Prolegomenon zur Intertextualität geistlicher Konzertdramaturgie

Text als Tell

I

Zunächst ist der Begriff der Intertextualität zu klären. Er ist in aller Munde, und bestimmte Facetten seiner Bedeutung haben zum Zeitpunkt der vorliegenden Untersuchung bereits den Rang des Allgemeinplatzes. Und doch sind einzelne Linien seines ursprünglichen Verständnisses noch einmal deutlicher herauszuarbeiten und sein Sinngehalt auf die Anwendbarkeit in der vorliegenden Untersuchung zu fokussieren.

² Dies ist auch so zu verstehen, dass in den Teilen, die mit *Dritter* bzw. *Vierter Halbkreis* überschrieben sind, der Versuch unternommen wird, die Darstellung so flüssig lesbar zu halten wie möglich und eine gewisse, dem Gegenstand entsprechende, Poesie der Darstellung zu gewährleisten, ohne jedes einzelne Detail der Beobachtung wiederum auf die Überlegungen, die in den «Rahmenkapiteln» angestellt werden, zu beziehen.

³ METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 10. – Diese Publikation ist nicht nur in ökumenischer Hinsicht für diesen Zusammenhang von Interesse; bemerkenswert ist auch ihr Titel, in dem sie den sonst in der katholischen Theologie üblichen Begriff der Pastoraltheologie umgeht und sich des Begriffs der Praktischen Theologie bedient, der sich vor allem (angestoßen durch Schleiermacher) in der Evangelischen Theologie durchgesetzt hat. Obwohl sich Mettes Buch mit ganz verschiedenen Facetten gegenwärtiger Relevanz der Praktischen Theologie befasst, zieht sich der Ausdruck «Kommunikation des Evangeliums» wie ein roter Faden bereits durch das Inhaltsverzeichnis!

Verschafft man sich einen Überblick über die im deutschen und noch mehr im anglo-amerikanischen Sprachraum nahezu unüberschaubare Literatur, die sich mit dem breiten Begriffsspektrum⁴ der Intertextualität auseinandersetzt, so erhält man den Eindruck einer Entwicklung in drei Phasen, in deren erste zu Beginn des 20. Jahrhunderts sich in einer Art *linguistic turn*⁵ die Trennlinien des Begriffs allmählich herausbilden, einer zweiten in der Mitte der Sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts, in denen sich der Begriff selbst bildet, und einer dritten Phase, die bis in die Gegenwart andauert und in der die Bedeutungsebene desselben sich wiederum diversifiziert.

Die Entwicklung, die auf die Begriffsbildung hinausläuft, zeigt sich bereits in Ansätzen in der Sprachtheorie Ferdinand de Saussures (1857 – 1913), der in einem streng *nominalistischen* Verständnis von Sprache davon ausgeht, dass Sprache nicht auf bedeutungsontologischen «Realien», sondern auf arbiträren Konventionen beruht, was allerdings impliziert, dass in jeder sprachlichen Äußerung – und überhaupt in jedem Zeichensystem⁶ – nicht nur die augenblickliche Aussageintention eines Senders erklingt, sondern ein umfangreiches System an kulturellen Voraussetzungen resoniert.⁷ Dies aber bedeutet, dass Sprache nicht etwas ist, das einer Gemeinschaft *gegeben* ist, sondern ein Symbolsystem, dass in der Kommunikation dieser Gemeinschaft überhaupt erst *entsteht*.

Auf diese Weise ist die Frage sprachlicher Zeichen zutiefst eingebettet in die Kulturwissenschaft. Maurice Halbwachs (1877 – 1945) ist einer der ersten, die auf den Zusammenhang von Semiotik und Gesellschaft im Zusammenhang der Frage der «Erinnerung» als Moment der Kulturbildung aufmerksam macht. Den von ihm geprägten Begriff des *kollektiven Gedächtnisses* wird Jan Assmann (geb. 1938) aufnehmen und ihn nicht nur zu einem kohärenten Denksystem eines *kulturellen Gedächtnisses*⁸

⁴ An dieser Stelle geht es tatsächlich in erster Linie um Literatur, die den *Begriff* der Intertextualität herausbildet und nicht um die Literatur ihrer «Anwendung», die vor allem in den alttestamentlichen Wissenschaften besonders reich ist. Zur Entwicklung einer *theologischen* Begrifflichkeit von Intertextualität, der sich besonders im Rahmen der «intertestamentlichen», «kanonischen» Wissenschaft siehe weiter unten.

⁵ Zusammenfassend dazu vor allem: CLARK, Elizabeth A., *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn*, Cambridge, MA 2004. (Der *linguistic turn* ist nicht zu verwechseln mit dem *cultural turn*, der den *linguistic turn* rund 50 Jahre später weiterführt, vgl. BACHMANN-MEDICK, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Hamburg ³2009.

⁶ Ohne den unumgrenzten Horizont, den diese Frage aufreißt, an dieser Stelle ausloten zu können, ist doch im Gedächtnis zu behalten, dass die Lesbarkeit von Zeichen nicht nur bestimmte «Zeichensysteme» betrifft, sondern das gesamte Leben. "Hermeneutics is relevant not only to the interpretation of the Bible, but to all of life, insofar as everything from a Brahms symphony to a baby's cry is a 'text,' that is, an expression of human life that calls for interpretation." VANHOOZER, Kevin, *Is There a Meaning in This Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge*, Grand Rapids, MI 1998, 22f.

⁷ Nicht nur ist Text an Kultur, auch Kultur ist an Text gebunden: "The interpretation of texts lies at the center of Western history and culture, whether of the Academy, of the church, or of society in general. The very cradle of Western civilization was textual in nature. For centuries, the Hebrew and Christian Scriptures were the formative influences in Europe and in North America. The Bible remains an indispensable resource for understanding Western life and literature of the past. For members of the church, the Bible is an indispensable source for living wisely in the present as well." A.a.O., 38.

⁸ ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München ¹1992, ⁷2013.

ausarbeiten, sondern auch dessen wichtige religionsbildende Funktion⁹ herausstellen.¹⁰ Bemerkenswert an seinem Ansatz ist das von ihm hervorgehobene Paradox, dass die schriftliche Fixierung eines «kulturellen Gedächtnisses» bereits voraussetzt, dass der jeweiligen Kultur die lebendige Gegenwart abhandengekommen ist.¹¹ Der *Abbruch der Kontinuität* ist Voraussetzung für das *Fortleben einer Kultur*.¹² Die Slawistin Renate Lachmann beschreibt Kultur geradezu als *Interferenz von Texten*.¹³

In den sechziger Jahren erfährt der Diskurs um das Symbolsystem Sprache in Frankreich eine lebhaft psychologisierende und Politisierende. Nicht direkt ausgehend von Jean Paul Sartre (1905 – 1980), aber doch in dem von ihm hervorgerufenen «Denkmilieu», kommt es bei Julia Kristeva (geb. 1941) im Jahr 1967 zur «Emergenz» des Begriffs Intertextualität. Dass sich dieser bei Kristeva in einem lebhaften Dialog mit russischen Autoren, namentlich mit Michail Michajlovič Bachtin¹⁴ (Михаил Михайлович Бахтин, 1895 – 1975) herausbildet, hat einen zeitgeschichtlichen Hintergrund: Im Paris der späten Sechziger Jahre befinden sich die sogenannten *Studentenunruhen*, die fast überall in Europa aufkommen, in einem «Einklang» mit den *Arbeiterunruhen*. Dies führt zu einer «potenzierten» Politisierung des gesellschaftlichen Lebens im Allgemeinen und des Psychologie- und Philosophietreibens im Besonderen, wovon die Sprachphilosophie nicht ausgenommen bleibt.

In der damaligen Sowjetunion andererseits kommt es nach dem buchstäblichen Abschotten gegenüber dem Westen in den fünfziger Jahren durch einen «Eisernen Vorhang» (Churchill, 1946) nach dem Tod Stalins (Joseph Vissarionovich Stalin, einem gebürtigen Georgier, 1878 – 1953) zu einer vorsichtigen Öffnung gegenüber dem Westen, was dazu führt, dass große Teile des philosophischen, linguistischen und theatertheoretischen Diskurses der Nachkriegszeit, in den Diskurs des «Westens» einfließen kann.¹⁵

II

Demzufolge meint der Begriff der Intertextualität zunächst also mehr als nur einen «synchronen» Dialog von Texten untereinander. Vielmehr besagt er, dass Literatur

⁹ ASSMANN, Jan, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München 12000, 52018.

¹⁰ Faszinierend ist der frühe, großangelegte Versuch Aby M. Warburgs (1866 – 1929), anhand der bildenden Kunst den Zusammenhang von Gedächtnis und Kultur im wahrsten Sinne des Wortes anschaulich zu machen. Vgl. FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 52011, 119–121.

¹¹ Wie Assmann anhand der Geschichte des «pentateuchischen Israels» zeigt.

¹² A.a.O., 127.

¹³ Vgl. LACHMANN, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt / Main 1990, 121.

¹⁴ Philologische Genauigkeit verlangt in diesem Kapitel leider das an sich unschöne Nebeneinander der deutsch- und der englischsprachigen Transliteration des Namens Бахтин; in deutschsprachigen Abschnitten und der entsprechenden Bibliographie wird diese mithin als *Bachtin*, in englischsprachigen Texten und der entsprechenden Bibliographie als *Bakhtin* wiedergegeben.

¹⁵ Die sogenannte Tauwetter-Periode, genauer: *Chruschtschowsches Tauwetter* (хрущёвская оттепель).

nie an und für sich spricht, sondern unabdingbar auf Vorläufer und Vorgaben beruhe. Dieses Erkenntnis sei schließlich nicht nur auf semiotische Systeme aller Art auszuweiten, sondern impliziere auch mehr, als ein über einen Allgemeinplatz hinausgehendes Verständnis wahrhaben möchte. Es besagt, dass jede einzelne zeichenhafte Äußerung – und nach Saussure ist Sprache zunächst nicht mehr als dies – nicht nur die Seme verwendet, die ihr das sie umgebende kulturelle System zur Verfügung stellt; sie *antwortet* auch unmittelbar auf die Vorläufer und Vorgaben, und sie setzt ihrerseits neue Vorläufer und Vorgaben, auf die dann wiederum neue sprachliche Äußerungen aufbauen. Sprache gleicht also nicht so sehr einem Sonnensystem, dessen Planeten in einem bewegungsmäßigen Zusammenhang stehen, sondern einem Tell (תל / تل), dessen gegenwärtige Erscheinungsform auf ihren Vorläufern buchstäblich *beruht*:

“The speaker is not the biblical Adam, dealing only with virgin and still unnamed objects, giving them names for the first time. In reality any utterance, in addition to its own theme, always responds (in the broad sense of the word) in one form or another to others’ utterances that precede it.”¹⁶

Positiv ausgedrückt: Intertextualität «betrachtet Texte als Modelle für die Prozesse der Semiotisierung und Symbolisierung einer Kultur¹⁷ für die vielfältigen Austauschvorgänge zwischen kulturellem, kollektivem und individuellem Gedächtnis. Deshalb versetzt sie den einzelnen Text zurück in das Gesamt der ihn umgebenden Texte und fragt nach den Lektüren, nach möglichen Lesarten vor dem Hintergrund der anderen Texte.»¹⁸

Das archäologische Modell ist zugleich ein Fingerzeig darauf, dass es hier um von Menschen – kommunikativ und arbiträr¹⁹ – gebildete Sprachspiele (Wittgenstein) handelt, die – nach Jacques Derrida (1930 – 2004) – auch stets das Machtgefälle zwischen Menschen und Menschengruppen widerspiegeln.

Ziellose Zeichen

Mikhail Bachtin (1895 – 1975), Julia Kristeva (geb. 1941), Roland Barthes (1915 – 1980) – dies sind die «drei Sonnen»,²⁰ um die sich die «Ursprungsgeschichte» des Begriffs

¹⁶ BAKHTIN, Michail, *The Dialogic Imagination. Four essays*, Austin, TX, 1981, 93f. (s.u.)

¹⁷ Zur universalistisch nivellierenden Gefahr, die droht, versteht man Kultur insgesamt einfach als «Text» – so etwa: BACHMANN-MEDICK, Doris (Hrsg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Tübingen / Basel 2004 –, siehe: BERNDT, Frauke; TONGER-ERK, Lily, *Intertextualität. Eine Einführung* (Reihe: Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), Berlin 2013, 230. (Eine vergleichbare Gefahr lauert im inflationären Gebrauch des Begriffs der Kommunikation, wenn man mit Foucault «alles» zu einer Form von Kommunikation erklärt.)

¹⁸ FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 139.

¹⁹ Dieses Adjektiv ist bei Saussure nicht gleichbedeutend mit «der Willkür ausgesetzt», sondern bedeutet «frei».

²⁰ Vgl. Schubert, Winterreise, Nr. 23.

im wesentlichen dreht und deren Ansätze von anderen Autorinnen und Autoren entweder vorbereitet²¹ oder weitergeführt und werden.

Der *signifier*, von dem de Saussure seit etwa 1915 spricht, bezieht sich auf das *signified*, das nicht einen bloßen Begriff darstellt, sondern sich auf ein ganzes gedankliches, um nicht zu sagen, kulturelles Konzept bezieht.²² Das bedeutet, dass es nicht der Autor ist, der dem *signifier* Bedeutung verleiht; sondern das Konzept ist es, das dem Autor vorausgeht, ihm einen «Sprachraum» eröffnet, diesem aber auch Grenzen setzt.²³ Das Zeichen ist kein «positiver» *Begriff*, sondern es sendet Bedeutung nur im Kontext anderer Zeichen. Es ist differentiell, d.h. es ist als Zeichen erst einerseits in seiner Ähnlichkeit mit anderen Zeichen, andererseits in seiner Verschiedenheit zu anderen Zeichen zu erkennen; es lässt sich also gewissermaßen in ein Koordinatensystem eintragen, dessen kombinatorische und selektive Achse Syntagma und Paradigma²⁴ bilden.²⁵ Auf diese Weise prägt de Saussure während des von Wittgenstein ausgehenden *linguistic turn*, der alle Geisteswissenschaften als konzeptionelle statt als empirische Wissenschaften neu zu sehen lehrt, den Strukturalismus, der die Isolierung von (in diesem Fall: sprachlichen) Phänomenen überwindet und auf diese Weise selbst zum Ausgangspunkt einer «Theorie» der Intertextualität wird. Parallel zu dieser gleichsam technischen Darlegung der Funktionsweise des Zeichens beschreibt Bachtin den *Horizont* eines sprachlichen Zeichens als dessen *sozialen Kontext*, innerhalb dessen es zu einer Wechselwirkung von Zeichen kommt.

Julia Kristeva führt die Fäden, die sich bei de Saussure und Bachtin ausspinnen, zusammen, beschreibt einen Text als ein Gewebe, das nicht aus einer «*creatio*» einzelner, «originalen»²⁶ Aussagen, sondern aus einer «*compositio*» gleichsam geborgter, imitierter Phrasen und Kontexte – Zitate – besteht, und «findet» auf diese Weise zum ersten Mal²⁷ den Begriff «Intertextualität».²⁸

Ein Zeichen gleicht mithin nicht einem Behälter mit Bedeutung, sondern einem Raum mit einer multiplen (aber nicht indefiniten) Anzahl von Bedeutungen.²⁹ Verstehen

²¹ In erster Linie Jacques Lacan (1901 – 1981), Louis Althusser (1918 – 1990), Michel Foucault (1926 – 1984), Jacques Derrida (1930 – 2004), s.u.

²² SAUSSURE, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, London 1974, 120.

²³ BARTHES, Roland, *Elements of Semiology* (1964), Paris 1984, 82.

²⁴ Beispielhaft (und kritisch) dazu: BERNDT, Frauke; TONGER-ERK, Lily, *Intertextualität. Eine Einführung* (Reihe: Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), Berlin 2013, 238f.

²⁵ SAUSSURE, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, London 1974, 16.

²⁶ Fauser weist darauf hin, dass *Originalität* ohnehin kein Maßstab der Kulturbildung sei, sondern erst ein literarisches Postulat der Goethezeit. Vgl. FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 154.

²⁷ Vermutlich erstmals in einem deutschsprachigen Aufsatz über Bachtin: KRISTEVA, Julia, *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (Heft 3, 1967), Frankfurt / Main 1972, 345–375: «So bezeichnet der Bachtinsche [sic] Dialogismus die Schreibweise zugleich als Subjektivität und als Kommunikativität, oder besser gesagt als Intertextualität. [...] Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.»

²⁸ Fauser behauptet, Kristeva habe den Begriff alsbald wieder verworfen. FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 141.

²⁹ Die Idee als solche ist freilich nicht ganz neu: Sie findet sich bereits in Platons frühem Dialog Κρατύλος!

erfolgt also gleichsam durch «Hochrechnung» seiner Differentialität auf den Gesamttext, dessen Bedeutung sich schließlich aus seiner Beziehung zu anderen Texten ergibt.

Der Autor im eigentlichen Sinne ist also tot.³⁰ Schon bei Barthes zeichnet es sich ab – Nietzsche hatte es bereits vorausgeschaut –,³¹ dass damit auch Gott, als Autor der Bibel und der Natur, als leblos angesehen werden muss:³² «What is particularly striking about Barthes's announcement of the death of the author is its connection to the death of God.»³³

Sprache erweist sich also als ein anfangs- und zielloser Fluss beständigen Werdens; wo versucht wird, sie in irgendeiner Weise «dingfest zu machen», haucht sie ihr Leben aus: Wörterbücher sind Friedhöfe der Sprache.³⁴

Damit ist aber auch Saussures «System», dessen Augenmerk auf der «Mechanik» der Sprache liegt, aus den Angeln gehoben. Sprache kann nicht mehr nur als Struktur gedacht werden; vielmehr reflektiert der Fluss der Sprache das Leben der Gesellschaft; er ist ein Abbild der Interessen von Institutionen und von Gruppen, er ist ein Spiegel der Klasse. Das «Wesen» der Sprache lässt sich also nicht reduzieren auf ein neutrales System, sondern diese ist Reflex von Macht, ein Abbild zentripetaler und zentrifugaler Kräfte.³⁵

Bemerkenswert ist Bachtins Analyse der Sprache und der Werke Fyodor Mikhailovich Dostoevskys (1821 – 1881).³⁶ Ihr attestiert er eine Polyphonie und eine Dialogizität³⁷, die nicht die Dialoge der Charaktere untereinander meint, sondern die der gegensätzlichen sozialen Positionierungen und der daraus erwachsenden Weltsichten. Jede einzelne Person in Dostoevskys Novellen interpretiere die Welt «für sich» und trete in einen Dialog mit anderen, und zwar in eine Auseinandersetzung über die einander entgegengesetzten Blicken auf die Welt. Hier sei gleichsam ein Verschwimmen der Autorschaft zu beobachten. Dostoevsky – als «Autor» – konstruiere nicht *eine* Weltsicht als solche, sondern lediglich den «Monolog» jeden einzelnen Charakters über

³⁰ BARTHES, Roland, *The Death of the Author*. Essay, 1967.

³¹ Auch er verneint einen «absoluten» Punkt der Bedeutung und schreibt allein dem Menschen bedeutungsgenerierende Fähigkeit zu (Wille zur Macht, 1901). So zieht er von der Philosophie aus Konsequenzen für die Linguistik, statt von der Linguistik auf die Philosophie zu schließen.

³² Die Frage, ob der Tod des Autors nicht nur der Bibel, sondern eines jeden Textes eine theologische Dimension berühre, behandelt in einer eigenen gründlichen Untersuchung: VANHOOZER, Kevin, *Is There a Meaning in This Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge*, Grand Rapids, MI, 1998, bes. 43–96. “Indeed, the question of meaning in texts is not far removed from the question of the meaning of life.” A.a.O., 30. (Vgl. oben).

³³ A.a.O., 70.

³⁴ Vgl. DENTITH, Simon, *Bakhtinian Thought. An Introduction Reader*, London 1995, 24.

³⁵ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich; VOLOSINOV, Valentin Nikolaevich, *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge, MA and London, 1986, 23.

³⁶ Vgl. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, MN 1984.

³⁷ Vgl. a.a.O., 40.

dessen eigene Sichtweise: Dostojewskis *Helden* sind keine Charaktere, sondern *Diskurse*.³⁸

Auf diese Weise entsteht eine originär *polyphone* Novelle, in der die Leserin nicht mehr einer «autoriellen» Stimme begegnet, die die Relationen und Dialoge zwischen den einzelnen Charakteren präsentiert, sondern einem Kosmos, in der sämtliche Charaktere (und *zusätzlich* noch die des Erzählers) eingenommen sind von ihrer jeweiligen Wahrnehmung. Keine der Stimmen steht *über* der anderen; jede einzelne ist, in ihrer Antwort auf «vorausgehende» Wahrnehmungen, «zulässige» Interpretation der Welt.³⁹ Auf eine gleichsam objektive «Führerin» durch das Dickicht der Stimmen hofft der Leser vergebens.

Im Gegensatz zu Barthes verkündet Bachtin jedoch nicht den endlichen Tod des Autors, der davon ausgeht, es gebe nichts, dass außerhalb des Textes existiere.⁴⁰ Bedeutung geht lediglich *nicht* aus dem Wirken *eines Autors* hervor, sondern sie ergibt sich durch die Intertextualität der *Texte*: Ein Text bestehe in Wirklichkeit aus *zahllosen Texten*; eine Fülle, die an *einem* Punkt in einem Brennpunkt versammelt werde, und dieser sei – nicht der Autor, sondern – der *Leser*!⁴¹ Den an dieser Stelle aufscheinenden Widerspruch löst Bachtin so auf, dass er den Autor noch immer *im Hintergrund* seiner Novelle stehen sieht – aber er *betrifft* sie nicht mehr und erhebt nicht mehr seine führende, autoritative Stimme.

Dies führt förmlich zu einer «dialogischen Implosion» des Textes:⁴² Denn nicht nur erweisen sich die Dialoge untereinander als *polyphon*, auch die einzelnen Äußerungen sind es: «heteroglott» und «hybrid».⁴³ Denn das Wort selbst ist nicht neutral, sondern bereits «bewohnt».⁴⁴ Umgekehrt formuliert: Sprache liegt an der Schwelle zwischen dem anderen und mir – sie gehört deshalb halb dem anderen.⁴⁵ Dies ist im eigentlichen Sinne das, was Julia Kristeva unter dem Begriff der Intertextualität versteht. Damit nimmt sie den Begriff der textlichen Polyphonie auf, den sie dann nochmals an den Texten Dostoevskys schärfen wird, wie noch zu sehen sein wird.

«Julia Kristeva changes the place of things: she always destroys the last prejudice, the one you thought you could be reassured by, could take pride in; what she displaces is the already-said, the déjà-dit, i.e., the instance of the signified, i.e., stupidity; what she subverts is authority – the authority of the monologic science, of filiation.»⁴⁶

³⁸ Vgl. a.a.O., 53.

³⁹ Der Vergleich mit einem Zeitgenossen Dostoevskys, Charles J. H. Dickens, drängt sich besonders auf.

⁴⁰ BARTHES, Roland, *S/Z*, New York, NY 1974, 6 und: BARTHES, Roland, *The Pleasure of the Text*, New York, NY 1975, 36.

⁴¹ «[D]er Einzelne hat keine Möglichkeit, die Sprache zu kontrollieren. Er wird vielmehr von ihr bestimmt.» FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 140.

⁴² BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, MN 1984, 184.

⁴³ Mikhail Mikhailovich Bachtin und Julia Kristeva.

⁴⁴ Vgl. a.a.O., 202.

⁴⁵ Vgl. a.a.O., 276, 293.

⁴⁶ BARTHES, Roland, *The Rustle of Language*, Oxford 1986, 168.

Kristeva führt also de Saussures Semiotik weiter, indem sie die Konzepte als solche hinterfragt. Sie seien nicht einfach der Erforschung zugängliche Objekte, wie noch die Strukturalisten behauptet hatten. Diese hatten übersehen, welche Subjektivität und historische Bedingtheit die *signified* ausmacht, gerade so, als seien sie eine stabile Größe und auf historische Bedeutung ausgerichtet und nicht selbst zusammengesetzt aus einer unüberschaubaren Menge anderer *signifiers*. Dieser «Aggregatzustand»⁴⁷ ist das, was Julia Kristeva als Intertextualität beschreibt. Sie sucht «nach besonders subtilen Formen der Anwesenheit von Störungen in der Sprache»⁴⁸ und zusammen mit den Poststrukturalisten verwirft sie jedes Aufkommen von «Sicherheit»: Stabile Systemzustände zwischen *signifier* und *signified* seien selbst *Stabilisatoren* herrschender Ideologien.

Derrida – obwohl älter als Kristeva, der «jüngeren Generation» der «Intertextualisten» zugehörig – verweist daher auf die hinter sicheren Beschreibungen liegende transzendente und *unhinterfragbare* Autorität, die gerade deshalb zu *hinterfragen* sei. Gleichsam gegen die *Via III* des Thomas von Aquin behauptet Derrida einen *regressus ad infinitum* und verweigert den Verweis eines transzendentalen *signified* auf einen hinter ihm liegenden *signifier*.⁴⁹ Auf diese Weise erweisen sich alle semiotischen Zeichen als hinterfragbar, nicht nur das *Zeichen* «Gott», sondern auch andere scheinbar objektive Konzepte wie «Gerechtigkeit», «Gleichheit», «Wahrheit» u.a.m. So besehen erweist sich Sprache freilich als unfähig, sich als stabiles System zu etablieren⁵⁰ – im Gegenteil: der Text wird zum Schlachtfeld “[it] becomes the site of a resistance to stable signification”;⁵¹ denn bereits Bedeutung als solche sei aufzufassen als «Establishment», dem aus marxistischer Sicht zu widerstehen sei.⁵²

⁴⁷ “Fragments of memories, vague reminiscences, fleeting impressions, even personal confessions. [...] These are not ‘atomic facts’ that formal logic addresses but ‘quantum states,’ impossible to define, locate, identify in a single act of memory, contrition, declaration, or provocation.” KRISTEVA, Julia, *Dostoevsky, or the Flood of Language*, New York, NY 2022, 48f.

⁴⁸ FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 141.

⁴⁹ “[...] in and of itself, in its essence, [...] refer to no signified, would exceed the chain of signs, and would no longer itself function as a signifier.” DERRIDA, Jacques, *Positions*, London, 1987, 19f. An dieser Stelle ist freilich zu fragen, ob Derrida nicht der Fehler eines Zirkelschlusses unterläuft: «Weil [...] nicht sein kann, was nicht sein darf.» (Christan Morgenstern). Immerhin bleibt er im Rahmen einer Logik, die *causa* und *efficiens* aufeinander bezieht – ohne aber noch an eine «Gegenwart» des Urhebers in seinem Werk zu denken: “One way to conceive the author-text relation is to think in terms of cause and effect. The author is the historical cause of a textual effect; his or her intention is the cause of the text being the way it is. No other explanation adequately accounts for the intelligibility of texts. The author, an intelligent cause, is the necessary and sufficient explanation of the text, an intelligible effect. The text thus serves as a kind of surrogate presence, a reliable expression and extension, of the author.” VANHOOZER, Kevin, *Is There a Meaning in This Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge*, Grand Rapids, MI 1998, 44.

⁵⁰ Vgl. DERRIDA, Jacques, *Positions*, London, 1987, 178–193.

⁵¹ ALLEN, Graham, *Intertextuality*, New York, NY, 2002, 32.

⁵² «Kristeva bevorzugt einen total entgrenzten Textbegriff, hinter dem die Individualität eines Werkes verschwindet[,] und sie konstruiert ein transsemiotisches Universum, in dem die subversive Leistung des Textes aus einem endlosen Vorgang der Permutation erwächst. In der Dynamik dieses Konzepts löst sich die vertraute Vorstellung von einem finiten, statischen Text auf in einem [einen?] Begriff von Text, der nur noch als offene Größe gedacht werden kann und sich auf das Gesamt soziokulturellen Wissens hin entwirft. Kristevas Textbegriff ist von ihrem gesellschaftskritischen Ansatz durchtränkt,

Damit der Text dennoch analysierbar bleibt und nicht zu einer bloßen Ware verkommt, versucht Kristeva, ihn gewissermaßen als «Aggregatzustand»⁵³ zu beschreiben⁵⁴ und als in einem beständigen Prozess des Werdens zu verstehen: «Le sujet en procès». Den Modus der Analyse, den sie einführt, ist der der *Semianalyse*. Hier schwingt im Hintergrund das Marxsche Verständnis von *Arbeit* mit, aber auch der Freudsche Begriff der *Traumarbeit*; denn Teil dieses Prozesses der *Produktion* – nicht mehr der *Repräsentation*⁵⁵ – ist nicht allein der Text selbst, sondern sind mit ihm auch Autorin, Rezipientin und Forscherin. Nicht nur verwandeln sich semiotische Modelle auf diese Weise in soziale Texturen,⁵⁶ sondern auch die Dichotomie zwischen Faktizität und Fiktionalität ist aufgehoben und wissenschaftlicher Diskurs im Kontext künstlerischer Diskurse verankert.

Kristeva beschreibt, wie ein solcher Text aus bereits bestehenden Diskursen erwächst.^{57,58} Er wird nicht durch die Autorin frei in ihrem eigenen «Geist» *kreiert*, sondern *kompiert* aus einer Unzahl vorbestehender Texte. Ein Text ist eine “permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize each other.”⁵⁹

Aus diesem Grunde ist es unmöglich, einen Text so zu betrachten, als gäbe er sich isoliert von der ihn umgebenden Kultur. Kulturelle Erschütterungen erzittern im Text selbst; Texte – noch einmal – *repräsentieren* nicht stabile Bedeutungen, sondern – unter Verweis auf Bachtin – den dialogischen *Konflikt* über die *Bedeutung* der Wörter, aus denen er zusammengesetzt ist. Es ist daher eine “otherness”⁶⁰ im Text selbst enthalten. Intertextualität ist die Emergenz eines Textes aus seinem Sozialtext: Texte sind Ideologeme; Begriffe wie «Natur» oder «Gerechtigkeit» sind Symbole sozialer Konflikte und Spannungen.⁶¹

der gegen die alten Theoreme der Subjektivität den offenen, unkontrollierbaren, kollektiven Text stellt.» FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 141.

⁵³ S.o.

⁵⁴ «Was [Kristeva] sucht, existiert nicht in, sondern zwischen Texten und wird in der kulturellen Dynamik momentan aktualisiert. Der Status des Intertextes ist die reine Virtualität.» FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 139.

⁵⁵ MOI, Toril (Hrsg.) *The Kristeva Reader*, Toril Moi, Oxford, 1986, 86.

⁵⁶ A.a.O., 87.

⁵⁷ KRISTEVA, Julia, *The Bounded Text*, in: KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980, 36–63.

⁵⁸ KRISTEVA, Julia, *Word, Dialogue, and Novel*, in: A.a.O., 64–91.

⁵⁹ KRISTEVA, Julia, *The Bounded Text*, in: A.a.O., 36–63, 36.

⁶⁰ ALLEN, Graham, *Intertextuality*, New York, NY, 2002, 36.

⁶¹ KRISTEVA, Julia, *The Bounded Text*, in: KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980, 36–63, 37.

An dieser Stelle lässt sich ein Berührungspunkt mit Geschichte als solcher ausmachen. Denn auch in ihr waltet gewissermaßen ein «Paradox: wenn⁶² Tatsachen auch unauslöschlich sind, wenn sie auch nicht mehr rückgängig gemacht werden können, so steht doch der Sinn dessen, was geschehen ist, niemals fest. Retrospektiv bleiben Tatsachen, was sie sind, aber in ihrer Bedeutung für die Zukunft können sie ganz ungewohnte Ansichten zeigen.»⁶³

So wie der Text von sich selbst und von der Person der Autorin hinwegweist auf die Kultur, so weist er von dieser aus auch wieder zurück auf die Person – doch die «Schreibende» ist nicht identisch mit der «Handelnden».⁶⁴ Das schreibende Subjekt ist immer ambivalent, weil die Worte, die es auf das Papier setzt, bereits intertextuell geprägt, bereits «geschrieben» sind. Die Pronomina, die auf die Autorin verweisen, oszillieren ständig und verweisen nicht auf ein stabiles *signified* außerhalb des Textes. Wenn aus diesem Grund betont wird, Texte seien «heteroglott» und «hybrid»,⁶⁵ so ist damit gesagt, sie entziehen sie sich aristotelischer Logik, und nicht nur die Grenze zwischen Fakt und Fiktion verschwimme⁶⁶ – “[t]he minimal unit of poetic language is at least *double*, not in the sense of the signifier/signified dyad, but rather, in terms of *one and other*” – ,⁶⁷ sondern auch die zwischen Text und Politik: Monologische Kräfte wie Gott und Gesetz stehen auf der einen Seite; dialogische Kräfte, wie die der Poesie, auf der anderen. Intertextualität steht Monologizität diametral entgegen und entfaltet Widerstand gegen sie; sie ist die Verkörperung von «Anderssein».

Denkt man an dieser Stelle sofort an Hegel, so nicht ganz zu Unrecht; auch Bachtin hebt die dialektische Fähigkeit des Menschen hervor, über der Binarität zu stehen und eine höhere, «aufgelöste» Position einzunehmen. Doch Kristeva weist darauf hin, dass auch Hegel die aristotelische Logik (0/1) nicht wirklich transzendiere, und warnt davor, dass die neue Position, die sich Bachtin erhofft, wiederum selbst zu einer monologischen petrifiziere – wie es ja historisch in Marx’ «dritter, revolutionärer Position des Proletariats» auch tatsächlich geschehen ist.

Verschwimmende Grenzen

Kristeva ist es auch, die die psychologische Ebene von Intertextualität klarer zeichnet. Das Verschwimmen der Grenzen, wie es in einer Art Makrokosmos zwischen Faktischem und Fiktionalem auf der einen, zwischen Text, Kultur und Politik auf der

⁶² Sic (Klein- statt Großschreibung).

⁶³ FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 133.

⁶⁴ Vgl. BARTHES, Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes*, New York, NY 1977.

⁶⁵ S.o.

⁶⁶ Zur paradoxen Konsequenz dieses Ansatzes für Kristevas eigene Sprache vgl.: «Gattungsgrenzen spielen für [Kristevas] Theorie keine Rolle mehr. [...] So erklärt sich Kristevas Tendenz zu einer formelhaften, abstrakten Sprache.» BERNDT, Frauke; TONGER-ERK, Lily, *Intertextualität. Eine Einführung* (Reihe: Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), Berlin 2013, 36.

⁶⁷ KRISTEVA, Julia, *Word, Dialogue, and Novel*, in: KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980, 64–91, 69.

anderen Seite beobachten lässt, lässt sich auch in einer Art Mikrokosmos als das Verschwimmen von Bewusstem und Unterbewusstem, zwischen Kalkül und Wunsch, zwischen Rationalität und Irrationalität beschreiben.⁶⁸ Mit Bezug auf Jacques Lacan (1901 – 1981)⁶⁹ betont Kristeva, Kinder unterscheiden nicht zwischen dem eigenen Selbst und ihrer Umwelt, alles sei «Vorstellung»; erst mit dem Erlernen der Sprache komme das Symbolische hinzu; denn erst mit dem Erlernen der Sprache trete das Subjekt in ein Ordnungssystem ein.⁷⁰

Führt man diese «Kreisbahn», die die Bereiche des Verschwimmens markiert und die aus dem Text herausgeführt hatte, in die soziale Ebene und von ihr aus in die psychische Welt hinein, weiter, so führt sie schließlich wiederum in den Text zurück, doch so, dass sie sprachliche und psychische Phänomene verbindet: Es mündet in die Ambivalenz, die sich zwischen der sprachbezogenen *Symbolik* und der impulsmotivierten *Semiotik* zeigt, welche sich widerspiegelt in dem, was Kristeva als «Phenotext», der eine Ordnung herzustellen versucht, und «Genotext», der diese Ordnung immer wieder zerreißt, einander gegenüberstellt.⁷¹

Intertextualität beschreibt hier gewissermaßen das Oszillieren zwischen zwei Zeichensystemen.⁷² (Dabei bleibt Kristeva noch vage, wenn es darum geht, die Wechselwirkung zwischen sozialem «Text» und literarischem Text genauer zu fassen.)⁷³

Auf einer anderen Ebene erhebt sich die Frage, ob die «Diagnose» von Intertextualität etwas über die Geschichte eines Textes auszusagen vermag – oder ob der Begriff schon seinem Wesen nach als «ahistorisch» bezeichnet werden muss; m.a.W.: Lässt das Phänomen der Intertextualität die historische Dimension eines Textes erkennen, oder führt es in einer Art inneren Regresses nur zu immer neuer Intertextualität? Dies ist nicht einfach eine «nostalgische» Frage, sondern hinter ihr verbirgt sich die Überlegung, ob überhaupt die Bedeutung eines Textes in irgendeiner Weise überschaubar bleibe, oder ob sie unüberschaubar werde und in dieser Unüberschaubarkeit einen geradezu überwältige.⁷⁴ Lässt die Einsicht in die Intertextualität eines Textes die Leserin zu irgendeiner Erkenntnis gelangen – oder verbirgt sich in ihr gleichsam die Negation aller Interpretation?

⁶⁸ KRISTEVA, Julia, *How Does One Speak to Literature?*, in: A.a.O., 92–123, 116 (in einem Kapitel, das überschrieben ist mit “Science and Criticism: Music”!)

⁶⁹ Lacan beschreibt unter anderem das «Triebfundament», das der Subjektwerdung zugrunde liegt.

⁷⁰ KRISTEVA, Julia, *Place Names*, in: A.a.O., 271–294, 284.

⁷¹ Wenn an dieser Stelle von einem Verfließen der Demarkationslinien die Rede ist, muss kaum eigens betont werden, dass sich Kristevas Überlegungen über die Literatur hinaus auch auf Malerei sowie auf Musik und Tanz beziehen. Roland Barthes seinerseits unterzieht musikalische Aufführungen einer eingehenden Analyse unter den Kriterien von Pheno- und Genotext: BARTHES, Roland, *The Grain of the Voice*, in: BARTHES, Roland, *Image – Music – Text*, London 1977, 179–189.

⁷² Vgl. KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, NY 1984.

⁷³ Vgl. CLAYTON, Jay; ROTHSTEIN, Eric (Hrsg.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison, WI 1991, 20.

⁷⁴ Vgl. ALLEN, Graham, *Intertextuality*, New York, NY, 2002, 58.

Wenn Intertextualität ihrem Wesen nach einen Raum öffnet für Gegensätze und Paradoxe, so reißt sie eher Fragen auf als dass sie Antworten lieferte. Der Text selbst steht in einer Spannung zwischen Wahrheit und ihrer Subversion (Barthes). Diese Frage führt zugleich ins Unendliche – Was ist überhaupt mit dem Wort «Text» gemeint? – und zugleich in einen *vicious circle*: Wenn der *Text* im Sinne der Intertextualität fraglich geworden ist – was bedeutet dann die *Intertextualität* dieses *Textes*?

Barthes selbst beginnt mit einer Beschreibung des traditionellen Textbegriffs – und mündet in eine Auflösung desselben.⁷⁵ Der Text sei nur das «Oberflächenphänomen»⁷⁶ eines literarischen Werks, ohne das er unrezipierbar und ohne Dauer bzw. Wiederholbarkeit bleibe. Aber auch Barthes bleibt nichts anderes übrig, als den Text zuerst präzise zu bestimmen und seine grammatische Struktur genau zu beschreiben, bevor ein «Eintauchen» in seine Intertextualität überhaupt möglich ist. Er setzt den Text also gleichsam zunächst «in Szene» – bevor er dann seine Voraussetzungen infrage stellt. Doch die «Sicherheit», die die Oberfläche des Textes vorspiegelt, ist bei Barthes nur ein Schein. Oder – mit Derrida:⁷⁷ Das Geschriebene sei ein toter Buchstabe; nur in seinem metaphorischen Sinne liege sein eigentlicher Wert.⁷⁸ Es verhalte sich, so Derrida weiter, ähnlich wie mit dem Verständnis, das Christen von der Heiligen Schrift haben. Die Bibel, an und für sich genommen, sei sekundär, insofern aber sie Gottes

⁷⁵ Vgl. BARTHES, Roland, *Theory of the Text*, in: YOUNG, Robert (Hrsg.), *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, London 1981, 31–47.

⁷⁶ Vgl. a.a.O., 31–47, 32.

⁷⁷ Unter Bezugnahme auf das Alte Testament: DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*, Baltimore, MD / London 1976, 17.

⁷⁸ An dieser Stelle ist freilich die Tür geöffnet für einen literarischen Gnostizismus: “Umberto Eco observes a persistent influence of Hermetic thinking throughout Western history – on second-century Gnosticism, on twentieth-century existentialism, and perhaps on deconstruction. What these diverse movements share is a certain contempt for the ‘plain’ meaning. Eco sees a number of parallels between ancient Hermeticism and the postmodern emphasis on ‘textuality’: (1) A text is open-ended, capable of infinite interconnections; (2) to redeem the text one must destroy its pretense of meaning and suspect ‘that every line of it conceals another secret meaning; words, instead of saying, hide the untold’; (3) the real reader is the one who understands ‘that the secret of a text is its emptiness’; (4) truth encompasses opposites. Eco’s second novel, Foucault’s Pendulum, is both parable about postmodernity and a fable about the dangers of gnostic overinterpretation: ‘If you look at the world in a certain way, everything is connected to everything else.’ The secret is beyond the capacity of discursive knowledge. ‘Electricity, radioactivity, atomic energy – the true initiate knows that these are metaphors, masks, conventional lies, or, at most, pathetic surrogates, for an ancestral, forgotten force, a force the initiate seeks and one day will know.’ The hero of Foucault’s Pendulum gets caught up in the quest for secret knowledge: ‘I began to question everything around me: the houses, the shop signs, the clouds in the sky, and the engravings in the library, asking them to tell me not their superficial story but another, deeper story, which they surely were hiding – but finally would reveal thanks to the principle of mystic resemblances.’ Connecting things in this way, the narrator opines, ‘leads you to think that every detail of the world, every voice, every word written or spoken has more than its literal meaning, that it tells us of a Secret. The rule is simple: Suspect, only suspect. You can read subtexts even in a traffic sign that says ‘No littering.’” VANHOOZER, Kevin, *Is There a Meaning in This Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge*, Grand Rapids, MI 1998, 122f. [Die Zitate beziehen sich auf: ECO, Umberto, zus. m. RORTY, Richard; CULLER, Jonathan, BROOKE-ROSE, Christine, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge 1992 und ECO, Umberto, *The limits of Interpretation*, Bloomington 1990.] (Hervorhebung d. Verf.)

Wort nicht nur erinnere, sondern konstituiere, sei sie göttlich.⁷⁹ Das Geschriebene – der *signifier* –, so wiederum Barthes, sei lediglich dazu da, dem, das ihm vorausgehe – dem *signified* –, Beständigkeit zu verleihen. Dieser Hierarchie indes misstraut Derida: *Bedeutung* dürfe kein Vorher und Nachher, kein Oben und Unten haben, nicht Meister und Diener kennen.

Paradoxe Fragmente

Doch Barthes geht es auch nicht in erster Linie darum, einen Text in seiner *Bedeutung* zu erfassen, sondern zu verstehen, wie der Text «explodiere» und wie er sich «auflöse».⁸⁰ In der Perikope «Jakob am Jabbok» legt Barthes unter anderem sein Augenmerk auf die Stellen, an denen sich im Text «tektonische Verwerfungen» auftun – also darauf, was Kristeva die Polyphonie des Textes nennt: Jakob ringt mit *Gott* – aber dieser zeigt sich als *Mensch*. Von ihm empfängt er *Segen* – aber bleibt *verwundet* zurück.⁸¹

⁷⁹ Dagegen: "Canon confirms intertextuality by showing it at work. New Testament texts refer directly and indirectly to certain Old Testament texts; the meaning of the Synoptic Gospels is in part a function of their differences from one another; later texts are shot through and through with the vocabulary and themes of earlier texts. In short, the books within the biblical canon form a 'separate cognitive zone' and are 'interrelated like the parts of a single book.' [KERMODE, *The Canon*, 605 (s. Lit.)] The canon encourages a play of meaning, as it were, but only within carefully prescribed boundaries. Intertextuality has the last word, however, ultimately challenging and then exploding the idea of canon as a fixed text. It does so in two ways. First, intertextuality challenges the idea that a text has a selfsame meaning: 'A canonical approach depends on the possibility [...] that a text is capable of being not synonymous with itself—in other words, that the very same sequence of words can mean different things in different contexts.' [BARTON, *Reading the Old Testament*, 172 (s. Lit.)] For example, Psalm 22 means one thing by itself, another taken with the Psalms as a whole, and still another when cited by Jesus. Consequently, 'the meaning of a text [...] is never fully present. Meaning is always in the process of forming, deforming, and reforming.' [TAYLOR, *Erring*, 179 (s. Lit.)] Second, intertextuality challenges the idea that Scripture interprets Scripture, that is, the notion that the biblical texts should ultimately be read in light of one another. Modern biblical criticism has suggested that the canon is a late and arbitrary imposition on the books contained within it. The canon, in other words, is an illegitimate fence around the Scriptures, while sola scriptura is the attempt (again illegitimate) to create an interpreter-free zone. The Undoer dismantles the fence and opens the texts to associations with other texts and contexts. We have already noted the resemblance between deconstruction and rabbinic interpretation. A typical page of the Talmud combines voices from different times and countries: 'Texts echo, interact, and interpenetrate.' [HANDELMAN, *Slayers of Moses*, 47 (s. Lit.)] Intertextuality is the free association of diverse voices, the centrifugal force that explodes the centripetal constraint of canon. Meaning is not something located in texts so much as something that happens between them. It is precisely because this 'between' cannot be stabilized that intertextuality undermines determinacy of meaning. With the notion of intertextuality, the line between text and commentary is blurred to the point of almost disappearing. If there is no such thing as a text in itself, then interpretation 'is actually intrinsic to the text's own becoming.' [TAYLOR, *Erring*, 180 (s. Lit.)] The related concepts of 'book' and 'canon' represent parallel attempts to close textual ranks and to limit the play of meaning. Just as 'text' explodes the idea of book, so too 'intertextuality' explodes the idea of canon. Just as there is no one text that can be regarded as the absolute origin of another text, so there is no stable context from which to determine the fixed meaning of a text." A.a.O., 134f.

⁸⁰ BARTHES, Roland, *Textual Analysis of Poe's "Valdemar"*, in: YOUNG, Robert (Hrsg.), *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, London 1981, 133–161, 135.

⁸¹ BARTHES, Roland, *The Struggle with the Angel. Textual Analysis of Genesis 32:22–32*, in: BARTHES, Roland, *Image – Music – Text*, London 1977, 125–141.

Nicht um eine einheitliche Bedeutung ist es Barthes in diesem Text zu tun, sondern um dessen «différance». In dieser öffnet sich, wenngleich sie sich vertrauter *codes* bedient, ein Fenster in den unendlichen Raum der Bedeutung. Textanalyse bedeutet unter diesen Vorzeichen weder die genetische Erklärung seiner Herkunft (Textkritik), noch die Aufschlüsselung seiner «Machart» (Strukturanalyse), sondern sie meint umgekehrt eine Beschreibung seiner *Dissolution*.⁸²

Während also Kristeva Intertextualität dennoch als Quelle von Glück, Glückseligkeit (*jouissance, plaisir*) betrachtet, bemängelt Barthes darum das Sich-Einstellen von Langeweile (*ennui*), ja geradezu Ekel angesichts dessen, dass der Text ins Nirgendwo führt und in ihm keine «Identität» begegnet.⁸³

Barthes wirft den eingespielten *codes* des Textes, noch nicht ganz logisch, saturierte Bürgerlichkeit vor; erst Michel Foucault (1926 – 1984) wird diesen Befund fruchtbar machen. Die zahllosen intertextuellen Verknüpfungen, die das freie «Zirkulieren» des Textes unterbinden, markieren ihre *location* innerhalb eines Machtgefüges (*signified*); nicht die Analyse der reinen Intertextualität steht mehr im Vordergrund, sondern die der Machtstrukturen, von denen der Text «erzählt».⁸⁴

Barthes betont darum, dass jede *doxa* durch *paradoxa* herausgefordert werden müsse.⁸⁵ Immer wieder beginnt er dabei mit der Beschreibung des *Banalen*, um nach und nach dessen *Fremdheit* herauszustellen – und geht dabei soweit, sich selbst in der dritten Person zu reflektieren.⁸⁶

Fokus

i. Polyphonie

Die auf diese Weise vorgestellte dekonstruktivistische Sicht auf das Phänomen der Intertextualität bildet *nicht* das Instrument für die vorliegende Untersuchung «*Theologischer Implikationen der Intertextualität geistlicher Konzertdramaturgie*», stellt jedoch einen Bezugspunkt dar, von dem sie sich abhebt. – Welcher Begriff von Intertextualität die Folie der vorliegenden Untersuchung bildet, wird weiter unten beschrieben werden. – Zunächst soll indes *eine* Facette der Bedeutung des Begriffs, die Kristeva herausarbeitet, noch einmal vergegenwärtigt werden. Es ist dies der Aspekt der «Polyphonie», den sie – es handelt sich ja um einen Begriff aus der Musiktheorie (der als Metapher bereits bei Dietrich Bonhoeffer in einer biographisch-theologischen «Bilanz» eine Rolle spielt)⁸⁷ – besonders im Hinblick auf Dostoevsky entwickelt. Was sich

⁸² A.a.O., 125–141, 126f.

⁸³ BARTHES, Roland, *S/Z*, New York, NY 1974, 139 (s.u.)

⁸⁴ CLAYTON, Jay; ROTHSTEIN, Eric (Hrsg.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison, WI 1991, 27.

⁸⁵ BARTHES, Roland, *The Pleasure of the Text*, New York, NY 1975, 18.

⁸⁶ BARTHES, Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes*, New York, NY 1977.

⁸⁷ Bes. in: *Widerstand und Ergebung*.

durch Kristevas Werk wie ein roter Faden spinnt, findet sich gleichsam zusammengefasst in ihrer zum Zeitpunkt der Niederschrift der vorliegenden Untersuchung jüngsten Buchpublikation, *Dostoïevski*,⁸⁸ das seit dem Jahr der Niederschrift der vorliegenden Untersuchung in einer englischen Übersetzung mit dem Titel *Dostoevsky, or the Flood of Language* vorliegt,⁸⁹ zu dem der anglikanische Theologe Rowan Williams (geb. 1950), auf den der dritte Teil der vorliegenden Untersuchung im Wesentlichen Bezug nimmt, ein Vorwort verfasst hat.

Kristeva beginnt damit, daran zu erinnern, dass eine bestimmte Art, in ein Narrativ einzutauchen, typisch sei für die ihr vorausgehende Generation: "The Russian formalists knew how to examine carefully the labyrinths of story, and they would inspire French structuralism."⁹⁰

Dann aber entwickelt sie vollkommen eigenständige und überraschende Charakteristika dessen, was sie unter «Polyphonie» versteht. Dass sie diese – dabei weitergehend als Bachtin – an Dostoevsky verdeutlicht, hat damit zu tun, dass dieser selbst nicht nur sein Leben lang die Extreme des Daseins ausgekostet habe – "everywhere and in all things I lived at the ultimate limit"⁹¹ –, sondern diese – was freilich strenger Logik zufolge unmöglich ist, als Hyperbel aber nicht ohne Wirkung bleibt – sogar überschritten habe: "'And I spent my life surpassing it', Dostoyevsky wrote to his friend A. N. Maykov in that same period (1867)."⁹² Extreme sind es freilich, die dazu führen, dass ein Mensch sich öffnet für ganz entgegengesetzte Sichtweisen, für das Vorhandensein verschiedener Stimmen ein besonderes Sensorium besitzt und für das «Anderssein» eine hervorragende Empathie empfindet.

In der Begriffsfindung knüpft Kristeva bei Bachtin an,⁹³ der zunächst von einem *Dialog* statt von der Polyphonie sich eigenständig und unabhängig voneinander bewegend den Stimmen spricht. Ein Dialog befinde sich stets in der Schwebelage zwischen Stabilisierung und Destabilisierung.⁹⁴ Im erzählten Dialog aber sei der Autor selbst nicht eigentlich Autor, sondern, selbst ganz und gar verwickelt in das Narrativ, nur *einer* derer, die reden.⁹⁵ Doch nicht nur darum gehe es, sondern auch darum, dass – mit Dostoevsky, sagt Bachtin – der Dialog die Tiefenstruktur des Lebens selbst bilde: "Everything is at the border of its opposite."⁹⁶ Dies ist der Hintergrund, vor dem dann Kristeva selbst – wie in drei langen Atemzügen – feststellt:

⁸⁸ KRISTEVA, Julia, *Dostoïevski*, Paris 2019.

⁸⁹ KRISTEVA, Julia, *Dostoevsky, or the Flood of Language*, [Vorwort: Rowan Williams], New York, NY 2022.

⁹⁰ A.a.O., 5.

⁹¹ A.a.O., 2.

⁹² Ebd.

⁹³ Fauser bestreitet, dass Kristeva sich zu Recht an Bachtin orientiert. FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011, 141. Die offensichtlichen Parallelen zwischen der Haltung Bachtins und der Kristevas lassen diese Auffassung als unverständlich erscheinen.

⁹⁴ KRISTEVA, Julia, *Dostoevsky, or the Flood of Language*, New York, NY 2022, 5f.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

“Necessarily, inevitably, ‘love lives on the very border of hate, knows and understands it, and hate lives on the border of love and also understands it’⁹⁷ (as with Alyosha Karamazov). [...] In renewing a current that runs through European literature, Dostoyevsky invents an ‘original and inimitable form, totally new, the polyphonic novel.’ [...] On the one hand, he manages to ‘carnivalize’ ethical solipsism; since humanity cannot do without the awareness of others, the opposites that divide (life-death, love-hate, birth-death, affirmation-negation) also tend to contract and con-verse in the ‘the upper pole of a two-in-one image.’ Example: Prince Myshkin, a brilliant carnival figure, saint and idiot.”⁹⁸

Bei Kristeva sind freilich die Grenzen zwischen Literaturanalyse und Psychoanalyse durchlässig für eine permanente Osmose: “Yet another alternative, psychoanalysis, was going to open for me new horizons, more stimulating in different ways.”⁹⁹

Daher auch ihre nachhaltige Resonanz auf Lacan, die oben schon zu sehen war: “Freud had evoked ‘a psychological revolution of matter’ (‘Formulations on the Two Principles of Mental Functioning,’ 1911); Lacan pivots around the ‘purely topological origin of language’: ‘Does the speaking being speak because of something that happened with sexuality, or did something happen with sexuality because he is the speaking being?’ (Seminar XIX, 1972–1973).”¹⁰⁰

Solche Polyphonie ist natürlich nicht einfach nur Verschiedenheit, Differenz unterschiedlicher Stimmen, sondern sie *besteht* gerade *in* ihren Gegensätzen und Paradoxien, die freilich, statt zu irritieren, gerade das Glücksgefühl ausmachen: “Being appears in the form of nonbeing, conveying a new type of pleasure: *jouissance*.”¹⁰¹ Das *movens* der paradoxen Polyphonie liegt also einerseits im Innersten der Seele,

“[t]he underground is not outside of us; it is within us: split we are, daily, by the airtight separation between daytime life, which tends toward peacefulness, and the wild destructivity of dream life; split, we also evolve into the ideology and mysticism of groups and communities, which protect internal bonds by projecting reprobation onto others”,¹⁰²

andererseits außerhalb ihrer selbst, der menschlichen Beeinflussung entzogen: “Dostoyevsky is in the process of inventing a polyphonic writing in which this *it* guesses itself. Henceforth nothing will stop the narrator in his accelerated quest for new cruelties.”¹⁰³

Und gerade dies ist, worin sich Dostoevsky als *Zeitgenosse* des Menschen in seinem jeweiligen Heute erweist:

“Finally, when ‘everything is permitted,’ or almost, and you no longer have angst but cash-flow anxieties, no more desires but buying fevers, no more pleasures but urgent messages on multiple apps, no

⁹⁷ Unter Bezugnahme auf: BAKHTIN, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, MN, 1984, 176.

⁹⁸ KRISTEVA, Julia, *Dostoevsky, or the Flood of Language*, New York, NY 2022, 5f.

⁹⁹ A.a.O., 9.

¹⁰⁰ A.a.O., 10.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² A.a.O., 11.

¹⁰³ A.a.O., 22.

more friends but followers and likes, and when, unable to express yourself in the quasi-Proustian sentences of Dostoyevsky's possessed, you give yourself over to the addiction of clicks and selfies, you are resonating with that author's exhausting polyphonies, which already prophesied the streaming of text messages, blogs, and Facebook, pornography and 'white markets,' [...] Do you hear something there? Could the inaudible Dostoyevsky be our contemporary? No more but no less than a fugue for string quartet or choral symphony of Beethoven. Or the density of Shakespeare. Or the comedy of Dante. Brazen challenges in time's outside-of-time."¹⁰⁴

Wenn unter den zahllosen Beispielen aus Dostoevskys Werk, die die Gleichzeitigkeit der Extreme vor Augen führen, immer wieder Lev Myshkin herausragt, so liegt das nicht nur an seinem das Gegensätzliche indizierenden Namen – *nomen est omen*: Лев = Löwe, Mayc = Maus –, sondern auch daran, dass sein innerstes Wesen – "Prince Lev Nikolayevich Myshkin, the Idiot, is an 'absolute child,' even if he were to live for a hundred years"¹⁰⁵ – sich in seinem äußeren Gebaren «kongenial» widerspiegelt: "A strange bird in any case: blundering, awkward, naïve man of fine words, breaker of vases."¹⁰⁶

Eine wirkliche Vermittlung zwischen den Gegensätzen zeigt sich bei Dostoevsky fast nie; wann immer eine solche sich aufdrängen würde, ergeht sich der Autor im sprachlich Vagen,

"[o]r else 'ideas' drag on or trail off – dubious adjustments – and suspend judgment in allusions, suggestions, and precautions, to better magnetize the *gap*: neither truth nor lie, a profusion of 'no doubt,' 'perhaps,' 'something,' 'I don't know what,' 'I don't really know what,' 'he really didn't know what,' 'for one reason or another,' 'for whatever reason,' of which Dostoyevsky was so fond."¹⁰⁷

In der Regel prallen die Widersprüche aber geradewegs ineinander: "A universal desire, as Liza explains to Alyosha during the trial: 'They say that it's horrible, but deep within, it's the horror that they love.'"¹⁰⁸

ii. Anthropologie

Auffällig ist, wie häufig sich in der «Intertextualitätsliteratur» Anspielungen auf die Bibel als Text, auf biblische Hermeneutik als Grundfragen des Verstehens und auf biblische Geschichten als Analogien für textliche Bruchstellen findet. Auch Kristeva stellt, etwas überraschend, weil nicht wirklich logisch hergeleitet, fest: "[Dostoevskys] novels are Christian; his Christianity is novelistic."¹⁰⁹ Doch genau dies ist der

¹⁰⁴ A.a.O., 12f.

¹⁰⁵ A.a.O., 23.

¹⁰⁶ A.a.O., 23.

¹⁰⁷ A.a.O., 28. [Zeichensetzung orig.!]

¹⁰⁸ A.a.O., 56f.

¹⁰⁹ A.a.O., 12.

Angelpunkt, an dem Rowan Williams in seinem Vorwort anknüpft.¹¹⁰ Zunächst bestätigt Williams, dass die Narration nicht sogleich «ins Licht» und in die Klärung, sondern zunächst einmal ins Diffuse, Verschwommene führt:

“But the act of telling itself posits an area of obscurity, a hiatus between pure stimulus and its narration, in the sense that the act of telling opens up diverse possibilities, the unspoken potential for something to be said otherwise. Division and duality are inscribed in speech: whenever something is said, we acknowledge its connection with what is said elsewhere and otherwise because if we didn’t, what we said would not be communication at all.”¹¹¹

In einem «Seitwärtsschritt» stellt er sodann das Phänomen der Äußerung an sich in Bezug zur Leiblichkeit all derer, die in die Kommunikation involviert sind:

“And to be a body in any intelligible sense—to be something other than a bundle of organic stuff—is to be animated into some pattern of coherent response to what it is not, to establish a continuity of reaction whose most complex expression is the speech we shape together as intelligent bodies: the practice of activating and receiving material behaviors, especially but not exclusively noises, as signs, as invitations to examine and reexamine a ‘what is not us’ [...]”¹¹²

Mit diesen beiden scheinbar unzusammenhängenden Beobachtungen öffnet Williams, scherenartig, einen Raum, in dem das Phänomen des Menschseins sich entfalten kann, und zwar nicht in dem Ideal seiner Ganzheit und Geborgenheit, sondern gerade in seiner Fragwürdigkeit und Heimatlosigkeit. Diese Fragwürdigkeit nimmt ausgerechnet darin Gestalt an, dass der Mensch sich äußert, sich verständlich zu machen sucht, auf etwas, das vor ihm «gegeben ist», antwortet:

“All intelligent speech is to some degree an enactment of this foundational displacement; the sophistication of storytelling is a particularly focused and developed version of it. The narrator can be seen as someone familiarizing themselves with the ‘void’ in language, digging for what lies within the dividedness at the heart, the ‘ground zero’ or ‘degree zero’ of thought, to borrow one of Kristeva’s summary phrases. The narratives that endure and impress themselves on widely diverse readers and hearers across time and space are those that allow us not exactly to inhabit this space, since it is not a place to live in, but to be constantly aware of its imminence.”¹¹³

Und was dies bedeutet, ist nun nichts anderes, als dass gerade Kristevas Lesart Dostoevskys Zeugnis dafür ablegt, wie der Mensch gerade darin – seine paradoxe – Menschlichkeit¹¹⁴ annimmt, indem er spricht, nämlich: sich ausspricht:

¹¹⁰ Einem Vorwort, das sich freilich zeitweise zu einer Reflexionshöhe aufschwingt, die diejenige Kristevas, ohne dies eigentlich zu intendieren, überflügelt. (Dies ist ein Phänomen, das sich gelegentlich auch auf Konferenzen beobachten lässt, wenn Williams’ in gänzlich harmlosem Tonfall vorgetragene Rückfragen auf *papers* den Vortragenden gelegentlich in ganze andere Denkhorizonte führt ...)

¹¹¹ WILLIAMS, Rowan, *Vorwort zu: KRISTEVA, Julia, Dostoevsky, or the Flood of Language*, New York, NY 2022, vii.

¹¹² Ebd.

¹¹³ A.a.O., viii.

¹¹⁴ Nicht: *Menschheit* annimmt (incarnatus).

"Julia Kristeva's reading of Dostoyevsky is, in effect, a tour de force of linking this particular novelist's practice with the fundamentals of the psyche as a linguistic reality. It is a reading that pulls together the impact of the familiar Bakhtinian theme of Dostoyevsky's 'polyphonic' method, the centrality of dialogical exchange, and the less fully explored idea of the narrative writer as consciously holding themselves and the reader on the verge of the 'empty center' of speech. They are in fact perspectives that belong together: If the essence of Bakhtinian dialogue is that everything and everyone is 'at the frontier' of its opposite, this means that any determinate identity in the speech-world will be shaped by its refusal of what it is not; it is haunted by the unrealized potential of what has not been chosen and spoken. A dialogical and polyphonic form of 'telling' allows a to-and-fro between what is said and not-said, what is chosen and what is denied, by voicing different speakers. And Dostoyevsky is famously in love with creating pairings, twinnings between characters – most dramatically perhaps with Myshkin/Rogozhin and Nastasya/Aglaya in *The Idiot* and with the images of abusive and nurturing fatherhood in Fyodor and Zosima in *Karamazov*."¹¹⁵

Was dieses Menschsein ausmacht, ist gerade das Anderssein:¹¹⁶ Das Anderssein jedes einzelnen Menschen im Unterschied zum Gegenüber und das Fremdsein des Menschen gegenüber sich selbst, das bereits Freud herausgestellt hatte: Wenn der Mensch in der Sprache sich selbst begegnet, so ist dieses Ich, das er dort findet, nicht ein Wesen, das ihm vertraut ist, sondern eines, das ihm zutiefst fremd erscheinen muss.

"It is a fertile emptiness because it resists a final reduction of speech to sameness, the collapse of all utterance into tautology. The not-ourselves from which stimulus originates is not identically repeated when it is spoken of, and the voices that speak of it are not reducible to one another, identical repetitions of a single set of words."¹¹⁷

Es ist kein «Grund», der ihn dort trägt, sondern ein Abgrund, der sich vor ihm öffnet.

"The speaking self splits in an infinite regress; there is no place for the subject to stand not because the subject has undergone the ascetic process of displacement out of love, the taking-on of the other's place for the sake of reparation and healing, but because there is no point of orientation to move *from* – as has been said of a famous American urban landscape, there is no *there* there."¹¹⁸

In diesem Schrecken liegt zugleich eine Hoffnung: Das auf diese Weise «Entgrenzte» öffnet einen Raum, in dem der Mensch, nicht allein ideell, sondern in seiner konkreten Leiblichkeit, Mensch sein kann.

¹¹⁵ A.a.O., viii–ix.

¹¹⁶ «Identität (t'auton, identitas) ist bezogen auf das Anderssein (heterotes, alteriats) von anderem (heteron, aliud), ist bezogen auf Differenz.» EICHER, Peter (Hrsg.), *Handbuch theologischer Grundbegriffe*, München 2005, zit. nach: METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 73. – Differenzierend gibt Mette aber zugleich zu bedenken, dass es nicht angehe, von *dem* Menschen oder *dem* Subjekt zu sprechen, weil es *den* Menschen eben nur in der Pluralität – und im Kontext konkreter soziostruktureller Gegebenheiten – gebe. Vgl. ebd. (Und: «Die *theologische* Sichtweise der im *Inneren* vom Menschen gegebenen Differenz kommt treffend in der Formel der reformatorischen Rechtfertigungslehre vom „simul iustus et peccator“ zum Ausdruck.» A.a.O., 77., Hervorhebung d. Verf.)

¹¹⁷ WILLIAMS, Rowan, *Vorwort zu: KRISTEVA, Julia, Dostoevsky, or the Flood of Language*, New York, NY 2022, x.

¹¹⁸ A.a.O., xi. [Zeichensetzung orig.!]

"Writing, in particular the polyphonic narration of fictions like these, is a means of extending and liberating the body, by its performance, its play, on the edge of routine consciousness, evoking the foundational moment of touch or imprint that sets in motion the multiple possibilities of desire."¹¹⁹

Besonders die Verbindung zu künstlerischem «Sich Entäußern», die Kristeva zieht und die Williams gerade an dieser Stelle geltend macht, ist bemerkenswert, weil die vorliegende Untersuchung bestätigen wird, was sich in diesem nur sehr kurz vorgetragenen Gedanken andeutet: Dem Gewebe der Sprache wohnt eine Tendenz zum System inne – gleichzeitig treten Fliehkräfte auf, die dieses System auseinandertreiben.

"And Kristeva rightly sees this distinctive narrative register as a transcribing into narrative of the techniques of the icon painter in Eastern Christianity, whose goal is not to depict the contingent externals of a holy life but to evoke the imprint of holy reality.

One of Kristeva's basic insights is thus to do with what Dostoyevsky's fiction tells us about writing itself, and narrative writing in particular: the significant and durable fiction is one in which we are aware of the central void at the origins of speech [...]"¹²⁰

An genau dieser Stelle kommt die Freiheit in den Blick, die sich später in der vorliegenden Untersuchung als Spiel, als Dürfen zeigt, das sich dort aber nicht sinnlos im Kreise drehen sondern eine epistemologische Dynamik entwickeln wird. "Kristeva discusses how the jouissance of writing produces texts that can make some kind of meaning out of an absence of meaning."¹²¹

Erst von diesem Augenblick an gewinnt die Charakterisierung der Texte Dostoevskys als «christlich» allmählich an Klarheit: Es geht nicht darum, dass diese Texte im eigentlichen Sinne theologische Fragen verhandelten, sondern darum, einen moralischen Grund zu finden und einen Kompass, nach dem sich leben lässt. Um "religious texts"¹²² handelt es sich,

"[...] not because they deal primarily with the surface issues of religious belief and practice (though they allude with varying levels of explicitness to the debates of the day about Church and society) but because they provide diagnostic tools for understanding what's entailed in the rejection of religious language. Many people vaguely remember Dostoyevsky as having said something like 'Without God, everything is permitted' (Bez Boga, vse pozvoleno, a rather compressed version of two sentences in Karamazov 4.11.4) and have heard this as not much more than a lament at the passing of clear moral sanctions, the dissolving of an assurance that morality is eternally guaranteed and immorality eternally punished."¹²³

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ A.a.O., xii.

¹²¹ A.a.O., xv.

¹²² A.a.O., xx.

¹²³ Ebd.

Kristeva trage, so Williams, die Leserin über diesen Ausgangspunkt jedoch weit hinaus:

"A hint as to what she means by this tantalizing and lapidary comment comes later, when she notes what theologians call the 'kenotic' dimension of the Christian narrative: 'kenosis,' 'emptying,' is the term used to characterize what is happening in the incarnation of the divine Word in the life of Jesus. The divine 'descends' into earthly form; what can be known about God is now identical to what can be known about Jesus. And Jesus 'descends into hell'; his earthly life moves toward a conclusion in anguish and terror, and he disappears into the darkness where God is invisible."¹²⁴

Die Leere, in der der Mensch sich findet, ist dieselbe Leere, in die Gott selbst hinabsteigt, wenn er die Menschheit, das heißt aber, das wirkliche Menschsein, annimmt und sich seiner göttlichen Allmacht «entkleidet».¹²⁵ Vor diesem Horizont gewinnt die Dimension des «Andersseins» allerdings ein weniger erschreckendes, gar ein freundliches Gesicht; denn die Menschwerdung Gottes ist gerade nicht eine, die den Platz des Menschen auf der Erde infrage stellt,¹²⁶ sondern ein mehrdimensionales Erkennen – des Menschen seiner selbst, der Menschen untereinander, der menschlichen Erkenntnis Gottes – ermöglicht.

"The kenotic self-dispossessing of Jesus means that there is always an otherness that does not threaten but affirms or welcomes, an otherness that I do not have to resist or overcome because it makes no domineering claim on me."¹²⁷

Diese theologische Dimension ist freilich nicht eine, die Kristeva, sondern die Williams in Ergänzung der Gedanken Kristevas herausstellt.

Besonders dieser letzte Punkt ist nicht ohne Relevanz für die vorliegende Untersuchung. Gerade an Dostoevsky lässt sich demonstrieren, wie die Kunst – und darin ist sie ein genuin theologischer *locus* – keinen *deus ex machina* auftreten lässt,¹²⁸ in dem mit einem Male alles Fragen zur Ruhe kommt, sondern indem sie einen Raum öffnet – im Sinne eines *performative speech act* –, der, gerade weil er selbst in einem infiniten Regress immer wieder *neue* Räume öffnet, die das Menschliche als in seiner Verwundbarkeit und Rätselhaftigkeit Menschliches erkennen lassen. Der Mensch selbst ist ein

¹²⁴ A.a.O., xxiii.

¹²⁵ An dieser Stelle nimmt Williams eine behutsame Korrektur dessen vor, was Kristeva geäußert hatte: Der dogmatische Begriff der Kénosis bezieht sich nicht, wie Kristeva auf Seite 26 ihres Buches feststellt, auf die *descensus Christi ad Inferos*, sondern, wie Williams unauffällig ergänzt, auf seine *incarnatio de Maria virgine*.

¹²⁶ Dazu eindringlich – und auf höchstem Reflexionsniveau: WILLIAMS, Rowan, *Christ, the Heart of Creation*, London 2018.

¹²⁷ WILLIAMS, Rowan, *Vorwort zu: KRISTEVA, Julia, Dostoevsky, or the Flood of Language*, New York, NY 2022, xxiv.

¹²⁸ "Dostoevsky of all writers is one of the least liable to be accused of resorting to any kind of *deus ex machina*." A.a.O. xxv.

Tell: ein Text, der aus einer unendlichen Menge an Generationen von Texten gewoben ist.

Glauben und Verstehen

I

Die vorliegende Untersuchung versucht, zwei Verstehensweisen von Intertextualität zusammenzuführen. Es ist dies auf der einen Seite die «abgründige» Bedeutung, die der Begriff der Intertextualität in seinem Entstehungszusammenhang in sich trägt und ohne eine «Hermeneutik des Verdachts» (Paul Ricœur über Friedrich Nietzsche)¹²⁹ nicht auskommt. Es ist die Bedeutung, die stets die Frage mit sich führt, ob denn ein Text in ein kohärentes System führe oder ob er Gräben und Wunden öffne. Dabei führt die vorliegende Untersuchung den Begriff jedoch «zurück in die Zukunft», d.h. sie weitet den Begriff der Intertextualität von einem einzigen Text als Gewebe¹³⁰ auf den Dialog einer unterschiedlichen Anzahl von Texten untereinander aus. Diese Weiterführung führt freilich hinter Kristeva zurück in eine Hermeneutik, die sich schon vor Kristeva mit Fragen der Intertextualität befasste, ohne bereits mit diesem Begriff zu operieren.¹³¹ Dabei ist auch in der weiter zurückliegenden Vergangenheit ein Phänomen zu beobachten, dass dem dekonstruktiven Verfahren Kristevas und ihres Umfelds nicht unähnlich ist, indem es bekanntlich bereits im 19. Jahrhundert die Frage aufwarf, inwieweit der biblische Text die Einheitlichkeit einer «Idee» widerspiegelt oder ob die Brüche, die in diesem Text festzustellen sind, nicht nur die Einheitlichkeit der Gattung, sondern auch der «Leitidee» infragestellten: "Historical critics exposed seams and sources within individual texts, claiming to discern multiple and even conflicting perspectives behind and within a single witness."¹³²

Noch bevor dabei die Synoptiker – und ihnen *gegenüber* das Vierte Evangelium – in den Blick rückten, wurde diese Frage anhand frühester neutestamentlichen Schriften diskutiert, die zwar eine einheitliche Gattungszugehörigkeit aufweisen, in ihrem Inhalt jedoch zunächst entgegengesetzte Theologien entwerfen, die nicht nur auf unterschiedliche gemeindliche und damit liturgische Kontexte, sondern schließlich auch auf «außerapostolische» Autorschaften verweisen, die die Einheitlichkeit etwa des

¹²⁹ Zu beachten ist, dass Ricœur nicht von einem Verdacht dem Text gegenüber spricht, sondern gegenüber dem Leser selbst, der seine eigne Deutung in den Text hineinzulesen versucht! (S.u.)

¹³⁰ Lat. «textere» = dt. «weben».

¹³¹ BERNDT, Frauke; TONGER-ERK, Lily, *Intertextualität. Eine Einführung* (Reihe: Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), Berlin 2013, 7. In dieser Einführung findet sich die im Augenblick präziseste begriffliche Erkundung des Intertextualitätsbegriffs im deutschsprachigen Raum, bezogen auf die Sprachwissenschaft. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Dialogizität statt auf Dekonstruktion. Behandelt werden auch Phänomene des «Medienwechsels» von der Literatur in die Musik (v.a. am Beispiel der Oper und des Kunstliedes).

¹³² HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 22.

Corpus Paulinum infrage stellen – oder, mit dem Instrument einer Hermeneutik des Verdachts untersucht, nicht nur unterschiedliche *praxes* beschreiben, sondern auf «Machtkollisionen»¹³³ hindeuten.

Dies benennt zwangsläufig genau das Phänomen, das Kristeva dann, im Vokabular de Saussures, beschreibt: dass der *signifier* nicht auf ein *signified* verweist, sondern dass sich, mit Derrida, hinter dem *einen* Text ein infinites Regress an Texten auftut:

“[C]onsequently, many critics came to see the church’s dogma not as a faithful interpretation of the Bible but as an alien imposition upon it, an anachronistic harmonization of the pluralism of these ancient texts. One outcome of this trajectory of thought has been a newly heightened interest in the history of interpretation, not in order to illuminate the theological meaning of the Bible’s witness, but rather to trace its diverse social effects.”¹³⁴

Was sich bereits in der frühen Epistelliteratur andeutet, wird noch schärfer deutlich in den späteren Evangelien, so etwa in dem frühen Markusevangelium, in dem sich – blickt man aus einer bestimmten Richtung auf dasselbe, erhebliche Bruchstellen und innertextliche Konflikte bemerkbar machen:

“[O]ne of the most brilliant literary readings of a Gospel text produced during that era was Frank Kermode’s *The Genesis of Secrecy*, which explicated the Gospel of Mark as a narrative encoding of the indeterminacy of narrative interpretation. According to Kermode’s analysis, the message of Mark is that the messages of *all* narratives are dark, elusive, and fragmentary, always luring the reader to strive after a closure that the narrative itself resists.”¹³⁵

An genau dieser Stelle zeigt sich freilich auch, dass ein rein analytischer Ansatz nicht nur in Bezug auf den Text der Bibel, sondern in Bezug auf das Phänomen Text insgesamt, in eine Sackgasse führt.

“[The] method is not the answer. The notion that we can devise a methodology to guarantee a unified interpretation of the Bible is one more technological illusion of modernity. If Scripture bears some sort of coherence, that is not because of the secondary methods that are employed to read it, but because of its substance.”¹³⁶

Es ist interessant zu sehen, dass hier zwei Strömungen geschichtlich reziprok verlaufen. Eine der beiden versucht, den Text ganz aufzulösen, die andere, angesichts offenkundiger Inkohärenzen eine Einheitlichkeit nicht nur eines einzigen Textes, sondern auch die einer ganzen Textsammlung aufzuweisen. Es ist gerade dieses Paradox, das die vorliegende Untersuchung zusammenzuführen und in dem Bild zu beschreiben versucht: dass zwei Halbkreise sich am gegenüberliegenden Punkt ihres Ausgangspunktes treffen, doch dies in einer Weise, die die Bewegung nicht zum Stillstand

¹³³ A.a.O., 23.

¹³⁴ A.a.O., 23f.

¹³⁵ A.a.O., 26f. (Hervorhebung. d. Verf.)

¹³⁶ A.a.O., 28.

bringt, sondern weiterführt, sodass die «Vollendung» wiederum ein *neues* «Fragment» generiert – das «Fragment» also gleichsam die Vollendung *konstituiert*. Oder, in der Sprache der Einleitungswissenschaften: Es gilt sowohl

“[i]n the face of these developments, it has become increasingly difficult to talk about the unity of Scripture”,¹³⁷

als auch:

“Even an elementary acquaintance with the contents of the Christian Bible shows that it is a multi-layered collection of texts composed by many human authors in different locations in the ancient Near East and the ancient Mediterranean world, across the timespan of a millennium. How then could its testimony about God possibly be a unified theological whole?”¹³⁸

Doch gerade *zusammengenommen* ergänzen sich die beiden Gegensätze zu einem Narrativ, in genau derselben Weise wie die geistlichen Konzertprogramme, die der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegen. Es ist gerade das «Narrativ», das, im Gegensatz zum «System», durch Spannungen und Brüche charakterisiert ist:

“Scripture is rightly understood in light of the church’s rule of faith as a coherent dramatic narrative. Though the Bible contains the voices of many different witnesses, the canon of Scripture finds its unity in the overarching story of the work of the triune God. While the Bible contains many tensions, digressions, and subplots, the biblical texts cohere because the one God acts in them and speaks through them: God is the author of Scripture’s unity for the sake of the church’s faithful proclamation and action.”¹³⁹

Im Narrativ wirken Zentripetalität und Zentrifugalität gegeneinander und zugleich zusammen. Es sind die *entgegengesetzten* Kräfte, die das Narrativ als *perpetuum mobile* in Bewegung und am Leben erhalten.¹⁴⁰

“How does a dramatic narrative work? It will contain numerous voices, diverse characters, and many discrete scenes. It will unfold across time, and its words and images will gather denser significations as the plot develops. Consequently, its meaning can be grasped only when the totality of the action is considered from its endpoint.” Und: “the play’s meaning comes to the audience through a complex interplay of character, speech, and action.”¹⁴¹

Solche Einheitlichkeit aber entzieht sich einem echten Beweis. Dies gilt im Prinzip für jedes Narrativ, lässt sich aber gerade am biblischen Narrativ einleuchtend zeigen.

¹³⁷ A.a.O., 24.

¹³⁸ A.a.O., 29.

¹³⁹ DAVIS, Ellen F.; HAYS, Richard B. (Hrsg.), *The Art of Reading Scripture*, Grand Rapids, MI 2003, 1.

¹⁴⁰ Kongruenzen mit jüdischer Tanakh-Exegese sind evident. Vgl. HALBERTAL, Moshe, *The God of the Rabbis*, in: KEPNES, Steven (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Jewish Theology*, Cambridge, 2020, 60–76.

¹⁴¹ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 30.

Dieses handelt von Gott und dem Menschen, beide sind in Rede und Antwort¹⁴² involviert.¹⁴³

"God is involved in the biblical drama in three interwoven ways: first, God is the author of the drama; second, God is the chief actor in the drama, the one about whom the story is told, the one who moves the action of the play forward; and third – and here the metaphor starts to reach its limitations – God is actually working through the drama to transform the audience. As the play unfolds, members of the audience gradually realize that they cannot be neutral spectators; they are drawn into the action of the drama, and they have an urgent stake in its outcome."¹⁴⁴

Indem es aber von Gott handelt, entzieht es sich der Beweisbarkeit.¹⁴⁵ Das Narrativ spricht sich in anderer Weise aus als in Eindeutigkeit und Einfachheit,

"Thus, if we fail to find unity in Scripture it may be because the unity we are looking for is too simple; our criteria for coherence are too flat and literalistic. We are like the sophomore who grumbles, 'Why can't Shakespeare just say what he means?'"¹⁴⁶

und seine Polyphonie ist gerade seine entscheidende Eigenschaft. Damit schließt sich aber der Kreis nicht nur zu der vorliegenden Untersuchung, deren wesentlicher Gegenstand gerade die «Mehrstimmigkeit» zunächst unabhängig voneinander agierender «musikalischer Reden»¹⁴⁷ behandelt, sondern auch zu Kristeva, die am Beispiel Dostoevskys deutlich macht, dass diese Mehrstimmigkeit nicht zwangsläufig zur Konsonanz führen muss, sondern im Gegenteil die Neigung besitzt, in der Dissonanz zu verharren. Dies jedoch bedeutet umgekehrt nicht, dass das Narrativ sich auflöst und in eine Eliminierung seiner Einheitlichkeit diffundiert, sondern das innere Leben des Narrativ entsteht erst, wie oben gesehen, aus einem «Vektorspiel» zentripetaler und zentrifugaler Kräfte, "[t]he multivocality of the dramatic narrative is an integral part of its communicative strategy",¹⁴⁸ das Narrativ wird zum Narrativ erst *in* der multiplen Anzahl seiner Perspektiven.¹⁴⁹ Dies verbindet den Text der Bibel mit Dostoevsky, und Dostoevsky mit der vorliegenden Untersuchung: Es entsteht immer *eine* Geschichte, das Narrativ jedoch, das diese erzählt, ist inhomogen, zerrissen und wild:

¹⁴² Vgl. BONHOEFFER, Dietrich, *Christologievorlesung* (Nachschrift), in: NICOLAISEN, Carsten; SCHARFFENORTH, Ernst-Albert (Hrsg.), *DBW XII*, München 1997, 279–348, 281.

¹⁴³ "Theological exegesis is self-involving discourse. Interpreters who read the Bible theologically approach the text with an awareness that we are addressed and claimed by the word of God that is spoken in the text, and we understand ourselves to be answerable to that word." HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 57.

¹⁴⁴ A.a.O., 30. Vgl. Zu dieser Frage ausführlicher: VANHOOZER, Kevin J., *The Drama of Doctrine. A Canonical-Linguistic Approach to Christian Theology*, Louisville, KY 2005.

¹⁴⁵ Vgl. BONHOEFFER, Dietrich, *Christologievorlesung* (Nachschrift), in: NICOLAISEN, Carsten; SCHARFFENORTH, Ernst-Albert (Hrsg.), *DBW XII*, München 1997, 279–348, 282, 299.

¹⁴⁶ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 31.

¹⁴⁷ Vgl. HARNONCOURT, Nikolaus, *Musik als Klangrede. Essays und Vorträge*, Salzburg / Wien, 1982.

¹⁴⁸ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 31.

¹⁴⁹ Vgl. BAUCKHAM, Richard, *Reading Scripture as a Coherent Story*, in: HAYS, Richard B.; DAVIS, Ellen F. (Hrsg.), *The Art of Reading Scripture*, Grand Rapids, MI 2003, 38–53.

“This important distinction between story and narrative may help us to see that the plurality of narratives in Scripture – many of which recount the same events differently and none of which tells the whole story – is not in principle an obstacle to seeking in the Bible a single coherent story, which all the narratives together tell and each partially tells.”¹⁵⁰

II

An dieser Stelle liegt der entscheidende Unterschied zwischen ganz verschiedenen Ansätzen: In den Augen einer «linguistischen Intertextualität», die sich im Wesentlichen auf Mikhail Bachtin, Julia Kristeva, Roland Barthes und dann auf Jacques Derrida bezieht, ist die Einheit des Narrativs eine scheinbare – im schlimmsten Falle ist sie Instrument korrumpierender Mächte. «Theologische Intertextualität»¹⁵¹ hingegen bezieht sich in erster Linie auf Erich Auerbach (1892 – 1957),¹⁵² Richard Hays (geb. 1948), Kevin J. Vanhoozer (geb. 1957) und Richard Bauckham (geb. 1946). Sie besteht in der Annahme einer Einheit¹⁵³ im Sinn Ricæurs:

“This is why there is a circle: to understand the text, it is necessary to believe in what the text announces to me; but what the text announces to me is given nowhere but in the text. This is why it is necessary to understand in order to believe.”¹⁵⁴

Zugleich weiß sie um die Unbeweisbarkeit einer solchen Einheit,¹⁵⁵ die noch dazu im Narrativ in polyphoner und womöglich paradoxer Weise zum Tragen kommt.

Im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung lässt sich die «theologische Intertextualität» als eine aus zwei Schichten bestehende begreifen. Die erste ist die Schicht, die bereits Augustinus¹⁵⁶ auf die Formel *scriptura scripturae interpretes*¹⁵⁷ zuspitzt, und die man «biblische Intertextualität» nennen könnte. Diese wird in einem ersten Schritt von den Reformatoren, in einem zweiten Schritt von Karl Barth wieder aufgegriffen und

¹⁵⁰ A.a.O., 38–53, 43.

¹⁵¹ Neben diesen beiden könnte man von einer «Literarischen Intertextualität» sprechen, wie sie sich in BERNDT, Frauke; TONGER-ERK, Lily, *Intertextualität. Eine Einführung* (Reihe: Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), Berlin 2013, unter organischer Einbeziehung anderer Kunstformen, dargestellt findet.

¹⁵² “The connection between occurrences is not regarded primarily as a chronological or causal development but as a oneness within the divine plan, of which all occurrences are parts and reflections.” AUERBACH, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton NJ 1953, 555.

¹⁵³ Die sich in den historischen *regulae fidei* abbildet, bes. IRENAEUS von Lyon.

¹⁵⁴ RICÆUR, Paul, *Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*, Evanston, IL 1974, 390.

¹⁵⁵ BONHOEFFER, Dietrich, *Christologievorlesung* (Nachschrift), in: NICOLAISEN, Carsten; SCHARFFENORTH, Ernst-Albert (Hrsg.), *DBW XII*, München 1997, 279–348, 281.

¹⁵⁶ Die von der lutherischen Orthodoxie stark gemachte Formel geht mit großer Wahrscheinlichkeit auf Augustinus zurück.

¹⁵⁷ Im Kontrast zur allegorischen Auslegung des biblischen Textes etwa eines Origenes. Freilich pflegt auch Augustinus weiterhin die allegorische Auslegung neben der «wörtlichen».

von Autoren wie, zunächst, Erich Auerbach,¹⁵⁸ dann Richard B. Hays,¹⁵⁹ schließlich Kevin J. Vanhoozer¹⁶⁰ und zuletzt Richard Bauckham¹⁶¹ – auf der philosophischen Vorarbeit Hans-Georg Gadamer¹⁶² – weiter ausgearbeitet. Das wesentliche Verdienst der Arbeiten dieser Autoren besteht in einer Verfeinerung des vor allem von den Reformatoren postulierten «Mechanismus» der wechselseitigen Auslegung des Alten Testaments durch das Neue und des Neuen Testaments durch das Alte.

Auf diesem Fundament der «biblischen Intertextualität» ruht dann das, was man als «hymnische» Intertextualität bezeichnen könnte. Unter diesem Terminus sind demnach alle diejenigen Texte zu verstehen, denen, etwa im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung, eine künstlerische *Funktion* zukommt. In diese Dimension fallen zum einen *eo ipso* alle Texte, bei denen es sich um Hymnodie oder vergleichbare geistliche – nicht nur streng liturgische – Dichtung handelt. Zum anderen fallen darunter diejenigen biblische Texte, deren Gattungszugehörigkeit unterschiedlich bestimmt sein kann, deren Kontext sie im vorliegenden Zusammenhang indes als künstlerische qualifiziert.

Auf diese Weise ist «theologische Intertextualität» zugleich *intratextuell*¹⁶³ wie *intertextuell*,

“Theological exegesis, insofar as it stays close to the language and conceptions of the NT witnesses, will find itself drawn into the Bible’s complex web of intertextuality. The NT insistently cites and alludes to the OT, argues for a narrative continuity between the story of Israel and the story of Jesus, and interprets this continuity through discerning figural correspondences between the two. Consequently, theological exegesis will have to concern itself with tracing and interpreting these complex intertextual correspondences between the testaments.”¹⁶⁴

¹⁵⁸ Am wichtigsten: AUERBACH, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, NJ 1953.

¹⁵⁹ Zusammenfassend: HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020.

¹⁶⁰ Ausgehend von: VANHOOZER, Kevin J., *The Drama of Doctrine. A Canonical-Linguistic Approach to Christian Theology*, Louisville, KY 2005.

¹⁶¹ *Intertextuelle Hermeneutik* findet sich bei Bauckham nicht konzentriert in einer einzigen Abhandlung, sondern vielmehr aufgefächert in eine Fülle von Einzelbetrachtungen, die sich über sein gesamtes Werk verstreut finden lassen.

¹⁶² Grundlegend natürlich: GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.

¹⁶³ Vgl. LINDBECK, George, *The Nature of Doctrine. Religion and Theology in a Postliberal Age*, Philadelphia, PA 1984. “Intratextual theology describes reality within the Scriptural framework, rather than translating Scripture into extrascriptural categories. It is the text, so to speak, which absorbs the world, rather than the world the text.” A.a.O., 118. Diese Feststellung steht übrigens in einem markanten «werteeontologischen» Kontext (und nennt daneben die für das *figural reading* entscheidenden Begriffe). Der gesamte Abschnitt lautet: “More generally stated, it is the religion instantiated in Scripture which defines being, truth, goodness, and beauty, and the nonscriptural exemplifications exemplifications of these realities need to be transformed into figures (or types or antitypes) of the scriptural one. Intratextual theology describes reality within the Scriptural framework, rather than translating Scripture into extrascriptural categories. It is the text, so to speak, which absorbs the world, rather than the world the text.” Ebd.

¹⁶⁴ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 59.

und es ist eben diese Intertextualität, die nicht lediglich als unilinear und eindimensional erfahren wird, sondern als polyphon, kontrastreich und paradox,

"Theological exegesis thereby is committed to the discovery and exposition of multiple senses in biblical texts. Old Testament texts, when read in conjunction with the story of Jesus, take on new and unexpected resonances as they prefigure events far beyond the historical horizon of their authors and original readers. The NT's stories of Jesus, when understood as mysterious fulfillments of long-ago promises, assume a depth beyond their literal sense as reports of events of the recent past. Texts have multiple layers of meaning that are disclosed by the Holy Spirit to faithful and patient readers",¹⁶⁵

wodurch sich ein Spektrum eröffnet, das auch Bachthin, und damit Kristeva, nicht unbekannt war. Die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Text ist – historisch – nicht die erste Begegnung, die der jeweilige Text mit einer Leserschaft hat. Bei Bachthin klang dies so,

"The speaker is not the biblical Adam, dealing only with virgin and still unnamed objects, giving them names for the first time. In reality any utterance, in addition to its own theme, always responds (in the broad sense of the word) in one form or another to others' utterances that precede it",¹⁶⁶

bei Hays bekommt es einen besonderen Fokus:

"Consequently, theological exegesis knows itself to be part of an ancient and lively conversation. We can never approach the Bible as though we are the first ones to read it – or the first to read it appropriately. We know that we have much to learn from the wisdom of the people who have reflected deeply on these texts before us. Consequently, theological exegesis will find hermeneutical aid, not hindrance, in the church's doctrinal traditions."¹⁶⁷

Was der dekonstruktivistische Blick «linguistischer Intertextualität» jedoch als ein Manko auffasst, weil der Text ins Nirgendwo führt,¹⁶⁸ erlebt die «theologische Intertextualität» als einen Reichtum, der als im positiven Sinne «diachrone Redundanz» die «synchrone Redundanz» der Polyphonie des Textes ergänzt:

"Theological exegesis, however, goes beyond repeating traditional interpretations; rather, instructed by the example of traditional readings, theological interpreters will produce fresh readings, new performances of Scripture's sense that encounter the texts anew with eyes of faith and see the ways that the Holy Spirit continues to speak to the churches through the same ancient texts that the tradition has handed on to us. To put the same point in a slightly different way, the Spirit-led imagination, an imagination converted by the Word, is an essential faculty for the work of theological exegesis."¹⁶⁹

¹⁶⁵ A.a.O., 60.

¹⁶⁶ BAKHTIN, Michail, *The Dialogic Imagination. Four essays*, Austin, TX, 1981, 93f. (s.o.)

¹⁶⁷ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 60.

¹⁶⁸ BARTHES, Roland, *S/Z*, New York, NY 1974, 139 (s.o.)

¹⁶⁹ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 60.

Der Leser ist auf diese Weise in das «Geschehen» hineingewoben und *is not standing apart from the data*.¹⁷⁰ Er kann ihn nicht aus der Distanz «dekonstruieren»;¹⁷¹ der Text ist Anrede an ihn, Antwort ist von ihm gefordert.¹⁷²

„J. Louis Martyn quotes the famous dictum of Johann Albrecht Bengel: ‘Apply yourself wholly to the text; apply the text wholly to yourself.’ Martyn, however, proposes that the maxim should be reworded to read, ‘Apply yourself wholly to the text, and the text will apply itself wholly to you!’”¹⁷³

Auch hier, auf der Ebene der «theologischen Intertextualität» bleibt ein Moment der «Unwissenheit», und zwar in der Dimension des jeweiligen Autors in seiner jeweiligen Vergangenheit.

“[F]igural reading neither presupposes nor asserts that the author of the earlier text predicted or consciously anticipated its figural fulfillment in the later. In fact, the retrospective recognition of a pattern of correspondence usually comes as a surprise. The four Gospels of our NT are full of examples of unexpected, retrospectively recognized, figural linkages between Israel’s story and the story of Jesus.”¹⁷⁴

Dieser «Unwissenheit» steht das Moment – nicht: des bloßen Wissens – sondern das der überwältigenden Überraschung aufseiten der jeweiligen Leserin in ihrer jeweiligen Gegenwart gegenüber:

“The Gospel writers were convinced that the events of Jesus’s life, death, and resurrection were revelatory: they held the key to understanding all that had gone before. And the turning of this key opens the door to reassessment and transformation of the many and various ways that God had spoken in the past. The story of Jesus pulls back the veil.”¹⁷⁵

Und genau hierin besteht das Faszinosum der vorliegenden Untersuchung: Die Texte eines geistlichen Konzertprogramms eröffnen in ihrer «zufälligen» Bezogenheit aufeinander eine Bedeutungsdimension, die für keinen der Autoren des jeweiligen Einzeltextes abzusehen war, eine “‘Aha!’ experience that arises when those two stories are read in dialogue with one another.”¹⁷⁶

¹⁷⁰ Vgl. VOELZ, James, *What does this mean? Principles of Biblical Interpretation in the Post-Modern World*, St Louis, MO, 2003, 15 (s.u.)

¹⁷¹ In Ermangelung eines besseren Ausdrucks soll dieses Verb im Sinne des *Dekonstruktivismus*, nicht im Sinne der *Dekonstruktion*, stehen.

¹⁷² S.o.

¹⁷³ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 61. Unter Bezugnahme auf: MARTYN, J. Louis, Vorwort zu: MINEAR, Paul S., *The Bible and the Historian. Breaking the Silence about God in Biblical Studies*, TN 2002, 11.

¹⁷⁴ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 112.

¹⁷⁵ A.a.O., 121 (sic).

¹⁷⁶ A.a.O., 112.

b. Hermeneutik – Verstehen verstehen

Hören

An der Stelle, an der der Dekonstruktivismus in Dekonstruktion umzuschlagen droht, setzt die Hermeneutik an. Den Verdacht, den die «poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen und postmodernen (Anti-)Hermeneutiken der letzten Jahrzehnte (Derrida, Foucault)»,¹⁷⁷ die den «Akzent nicht auf das Verstehen des Verstehens, sondern auf das der Unnötigkeit oder Unmöglichkeit von Verstehen»¹⁷⁸ legen, dem Text gegenüber hegen, kehrt die Hermeneutik um und richtet ihn gegen den Leser selbst. Ricœur,¹⁷⁹ Gadamer und andere beschreiben nicht, wie sich ihnen die Bedeutung eines Textes entzieht, sondern versuchen, zu erkunden, wie rätselhaft der Leser selbst ist: Auf welche Art und Weise lesen – und hören – Menschen, wie ist Verstehen möglich?

Was die Hermeneutik¹⁸⁰ mit den übrigen, im vorliegenden Zusammenhang eine Rolle spielenden Disziplinen verbindet, ist der bedeutende Stellenwert wissenschaftlichen Vorgehens¹⁸¹ – doch der letzte Sprung über den Graben vom Nichtverstehen zum Verstehen lässt sich nur als *Kunst* verstehen: Es fällt auf, wie oft Gadamer in «Wahrheit und Methode» vom Hören, von einem Hineinhören in den Text spricht. Im Hören aber geht es um etwas anderes als um eine reine Auslegung eines Textes:¹⁸²

“[W]hereas exegesis and interpretation denote the actual processes of interpreting texts, hermeneutics also includes the second-order discipline of asking critically what exactly we are doing when we read, understand, or apply texts. Hermeneutics explores the conditions and criteria that operate to try to ensure responsible, valid, fruitful, or appropriate interpretation.”¹⁸³

Es geht also um *Voraussetzungen* – im Idealfall darum, Voraussetzungen eines Textes zu ermitteln und sich diesen zu assimilieren. Dies ist der umgekehrte Weg als der, den der Strukturalismus vorgeschlagen hatte und der notwendig auf eine *eisegesis* statt auf eine *exegesis* hinauslaufen muss.

¹⁷⁷ DALFERTH, Ingolf U., *Radikale Theologie. Glauben im 21. Jahrhundert* (ThLZ.F, 23), Leipzig 42021, 39.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Noch einmal: Zu beachten ist, dass Ricœur nicht von einem Verdacht *dem Text* gegenüber spricht, sondern gegenüber *dem Leser* selbst, der seine eigne Deutung in den Text hineinzulesen versucht! Vielleicht am deutlichsten in: RICŒUR, Paul, *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation* (Übers. v. SAVAGE, Denis) New Haven, CT 1970.

¹⁸⁰ Der Begriff wird in diesem Kapitel im Sinne eines *double entendre* gebraucht: Er meint sowohl die «Lehre» der Hermeneutik als Reflexion des Verstehens als *auch* das «Ereignis» der Hermeneutik als Verstehensprozess.

¹⁸¹ Bereits die rabbinische Hermeneutik beschreibt in den מידות *Regeln* der Auslegung.

¹⁸² In ihrer «klassischen» dreifachen Ausprägung als *subtilitas explicandi, intelligendi et applicandi*.

¹⁸³ THISELTON, Anthony Charles, *Hermeneutics. An Introduction*, Grand Rapids, MI / Cambridge, 2009, 4.

Es geht also nicht – gerade nicht – darum, einen Text *voraussetzungslos* zu lesen, denn ein Text – dies ist eine der wichtigen Klärungen, die der Dekonstruktivismus vorgenommen hatte – knüpft *immer* an Voraussetzungen an. Es geht daher darum, die Voraussetzungen der Text- und mit ihr der Musikrezeption zu klären und ein Werk mit den ihm *adäquaten* Voraussetzungen zu erschließen, sich, mit anderen Worten, in den Geist seiner Autorin oder seines Autors¹⁸⁴ «hineinzuversetzen».¹⁸⁵

Die Selbstbestimmtheit der Rezipientin, sich zum Werk so oder so zu verhalten, geht dadurch nicht verloren, es besteht kein Zwang zur Akzeptanz, es ergibt sich jedoch die Freiheit zur Toleranz, ein *agree to disagree*, “[i]t nurtures tolerance, mutual respect, and reciprocal listening one to another with patience and integrity.”¹⁸⁶

Bultmann beschreibt als idealen *Grund* dieses Hineinversetzens die *Beziehung* zwischen Verstehendem und Verstandenem, fokussiert dabei aber nicht allein auf die Form des Textes im engeren Sinn, sondern bezieht darin ein den weiten Horizont von Mathematik bis Musik.¹⁸⁷ Der vermeintliche «Gegen-Stand» – als den ihn Descartes beschrieben hatte – verliert auf diese Weise seinen Objektcharakter und wird selbst zum Subjekt und fordert die Kreativität dessen heraus, der sich sein Gegenüber auf diese Weise durch Verstehen *nähert*, statt es durch Erklären *in Besitz zu nehmen*.¹⁸⁸

Es fordert die Rezipientin geradezu heraus: Nicht nur ist sie es, die das *Werk* interpretiert – es ist auch das Werk, das *sie* interpretiert! Diese Dynamik ist theologisch von besonderem Interesse, als dass sie anschaulich macht, inwiefern man von dem «lebendigen» Wort der Bibel als mehr als nur in einem streng christologischen Sinne sprechen kann: Nicht nur der Leser beurteilt den Text; es ist auch der Text, der den Leser beurteilt: “The texts must translate us before we can translate them.”¹⁸⁹

Auf diese Weise kommt es zu einer mehrdimensionalen Dynamik, die die Formel vom Hermeneutischen Zirkel nur unzureichend beschreibt.

Auf einer *höheren* Ebene ereignet sich so etwas, wie das, was die Informatik als *booting* bezeichnet: Ein inhärenter Teil des Ganzen «springt an» wie ein Motor anspringt, doch in einem «nû der zît» (Meister Eckhard) werden sämtliche Komponenten des Rechners in Aktivität versetzt, da er auch partielle Aufgaben nur ausführen kann, wenn die gesamte *software* operiert.

¹⁸⁴ SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Hermeneutik und Kritik*, Berlin, 1838.

¹⁸⁵ DILTHEY, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt / Main 1989 (Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Bd. 7), Leipzig / Berlin 1927, 214.

¹⁸⁶ BETTI, Emilio, *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*, Tübingen 1967, zit. nach: THISELTON, Anthony Charles, *Hermeneutics. An Introduction*, Grand Rapids, MI / Cambridge, 2009, 7.

¹⁸⁷ BULTMANN, Rudolf, *The Problem of Hermeneutics*, in: BULTMANN, Rudolf, *Essays, Philosophical and Theological*, London 1955, 234–261, 242.

¹⁸⁸ Ähnlich: THISELTON, Anthony Charles, *Hermeneutics. An Introduction*, Grand Rapids, MI / Cambridge, 2009, 7f.

¹⁸⁹ FUCHS, Ernst, *The Hermeneutical Problem*, in: ROBINSON, James M. (Hrsg.), *The Future of Our Religious Past. Essays in Honour of Rudolf Bultmann*, London 1971, 268–278, 277.

Auf der *darunterliegenden* Ebene aber hat sich bereits eine der eigentlichen «Absicht» *entgegengerichtete* Bewegung zugetragen: Der Leser, der den Text zu lesen beabsichtigte, ist bereits von diesem selbst «gelesen» worden und ist nicht mehr dieselbe Person wie noch einen Augenblick zuvor –¹⁹⁰ sowie er auch einen Augenblick später nicht mehr dieselbe Person sein wird.¹⁹¹

“All testing, all confirmation and disconfirmation of a hypothesis takes place already within a system. And this system is not a more or less arbitrary and doubtful point of departure for all our arguments: no, it belongs to the essence of what we call an argument. The system is not so much as the point of departure, as the element in which arguments have their life.”¹⁹²

Spätestens an dieser Stelle dürfte evident geworden sein, dass «Hermeneutik» sich nicht nur in der *Begegnung* mit Texten «ereignet», sondern der Bewegung in der *Wirklichkeit* überhaupt entspringt: “In effect, all reality is hermeneutical.”¹⁹³

Hermeneutik fragt also zunächst lediglich danach, wie ein *Text* im engeren Sinne, als literarisches Werk, oder im weiteren Sinne, als Kunstwerk, zu verstehen ist. Dabei legt sie das Werk nicht nur aus, sondern fragt nach den Bedingungen der Möglichkeit des Verstehens, nach dem Vorverständnis, welches das Verständnis des Verstehenden nicht nur prägt, sondern allererst ermöglicht. Der *Text* aber ist für die Hermeneutik Katalysator zur *Wirklichkeit*. Die Hermeneutik entdeckt – und darin berührt sie sich mit dem Dekonstruktivismus – das «alles» Text ist; alles bedeutet etwas, alles sucht, verstanden zu werden.

Verstehen

I

An dieser Stelle ist es darum hohe Zeit, zu fragen, was denn überhaupt unter Verstehen zu verstehen ist. Das Problem des *Vorverständnisses* im Hinblick auf das Verstehen ist keineswegs neu. Bereits die Bibel spricht davon sowohl im poetologischen Kontext – wenn zwei Söhne desselben Vaters aus ein und demselben Handeln ihres Vaters ganz gegensätzliche Konsequenzen ziehen (Lk 15,11–32) – als auch im historischen Kontext: wenn verschiedene Menschen aus dem Christusereignis entgegengesetzte Bedingungen für Konvertiten stellen (Apg 15,11; Gal 2,9). Wird «der Text» selbst in Frage gestellt, erhebt sich auch die Frage nach dem Verstehen als solchem:

¹⁹⁰ Dietrich Bonhoeffer schreibt an einer Stelle, man begegne in einem Text nurmehr einem Götzenbild, wenn man nur das in ihm finde, mit dem man übereinstimme!

¹⁹¹ Vgl. die Heraklitische Formel des πάντα ῥεῖ in ihren verschiedenen Varianten.

¹⁹² WITTGENSTEIN, Ludwig, *On Certainty*, Oxford 1969, Section 105.

¹⁹³ THISELTON, Anthony Charles, *Hermeneutics. An Introduction*, Grand Rapids, MI / Cambridge, 2009, 225.

«Das Grundproblem der philosophischen Hermeneutik des 20. Jahrhunderts [...] ist nicht die Frage einer Methodologie des Verstehens, sondern das *Verstehen des Verstehens*, die Frage also, was Verstehen sei, worin es bestehe, wie es sich vollziehe, was es leiste, unter welchen Bedingungen es möglich sei [...]»¹⁹⁴

Auf diese Weise erweist sich Hermeneutik nicht als ein Gegenstand unter vielen, sondern als «philosophische Fundamentaldisziplin».¹⁹⁵ Der Schlüsselbegriff ist hierbei der des *Sinnes*, der das *Phänomen* in einen Kontext stellt, aus dem Verstehen überhaupt erst hervorgeht:

«Sinn ist das, was wir verstehen, wenn wir (etwas) verstehen. Nichts hat per se einen Sinn, sondern etwas hat Sinn immer nur im Bezug auf ein mögliches oder wirkliches Verstehen. Zwar lässt sich nicht nur das verstehen, was wirklich ist, sondern auch Mögliches, Fiktives und Imaginäres, aber nur für den, der verstehen kann, gibt es Sinn [...] Heidegger hat das, was so ist, „Dasein“ genannt. Nur für Instanzen, die die Struktur von „Dasein“ haben, gibt es Sinn. Nicht Sein per se hat Sinn („p ist sinnvoll“ bzw. „Wenn p ist, dann ist p sinnvoll“), sondern Sein hat Sinn nur im Horizont von Dasein („p ist sinnvoll für ...“ bzw. „Ist p sinnvoll, dann gibt es jemanden, für den p sinnvoll ist“). Genauer: Nur für jemanden, der verstehen kann, kann etwas sinnvoll oder sinnlos sein. Das heißt, nur im Bezug auf ein mögliches Verstehen kann etwas als sinnvoll oder sinnlos bestimmt werden, wo es aber verstehende Wesen gibt, gibt es nichts, was nicht unter der Orientierungsdifferenz sinnvoll/sinnlos bestimmt werden könnte. [...] Nicht die Welt hat Sinn (also das, was wir wahrnehmen bzw. wahrnehmen können), sondern für uns hat die Welt Sinn (also für die, die auf bestimmte Weise – alltäglich oder wissenschaftlich – wahrnehmen): Sinn ist kein Prädikat der Welt, sondern unserer Beziehung auf die Welt.»¹⁹⁶

Dabei bildet eine Hermeneutik, wie Dalferth sie beschreibt, einen Gegenpol zu dem nominalistischen Sprachverständnis, wie es de Saussure vertritt.

«Die umfassende und fundamentale Verwendung der Wortgeschehens-Kategorie impliziert eine spezifische *Ontologie*, die sich aus der Reduktion der material-inhaltlichen Fassung dieser Kategorie (Wortgeschehen als dasjenige authentische Sprachgeschehen, das die Wahrheit unserer Wirklichkeit und unseres Seins aufdeckt, insofern es uns so auslegt, wie wir von Gott ausgelegt werden) auf ihre formale Struktur als Zeichenereignis und Auslegungsgeschehen ergibt. So vertritt die hermeneutische Theologie einen rigorosen Realismus des Wortgeschehens, der eine klare Priorität des Werdens gegenüber dem Sein, der Möglichkeit gegenüber der Wirklichkeit, der Relation gegenüber der Substanz und des Sinns gegenüber dem Sein einschließt. Wortgeschehnisse lassen sich auf keine anderen grundlegenden ontologischen Entitäten reduzieren oder in etwas anderes als Wortgeschehnisse analysieren: Sie sind Sinnereignisse, in denen etwas (z. B. die Welt) durch etwas (Jesu Verkündigung) für jemanden (die Christen) als etwas (Gottes Schöpfung) verständlich wird. Im Besonderen verbietet die Kategorie des Wortgeschehens jegliche Trennung zwischen der Sprache als der „Form“ dessen, was zur Sprache kommt, und einem „Inhalt“, der in dieser Form zur Sprache gebracht wird. Im Wortgeschehen manifestiert sich keine jenseits dieses Geschehens liegende Realität, sondern es *ist* die Realpräsenz dessen, was es sagt. Wortgeschehnisse sind keine Informationsprozesse, die auf etwas jenseits ihrer

¹⁹⁴ DALFERTH, Ingolf U., *Radikale Theologie. Glauben im 21. Jahrhundert* (ThLZ.F, 23), Leipzig 42021, 38.

¹⁹⁵ A.a.O., 44.

¹⁹⁶ A.a.O., 31f. – Es springt ins Auge, wie sehr die Verständnisstruktur strukturell dem entspricht, was Dietrich Bonhoeffer die pro-me-Struktur Christi nennt. Vgl. BONHOEFFER, Dietrich, *Christologievorlesung* (Nachschrift), in: NICOLAISEN, Carsten; SCHARFFENORTH, Ernst-Albert (Hrsg.), *DBW XII*, München 1997, 279–348.

selbstverweisen, sondern Präsentations- und Re-Präsentationsprozesse dessen, was sie sagen: Sie transformieren Mögliches in Wirkliches im Ereignis sich selbst konkret auslegenden Seins.»¹⁹⁷

Diese Sichtweise ist für die vorliegende Untersuchung von äußerster Relevanz, da gerade musikalische Ereignisse, würde ihnen eine bloß nominalistische Hermeneutik zugesprochen, jede Gestalt von Bedeutung unterliefen. Ist die Musik aber nicht bloß arbiträres Mittel des Transfers von Bedeutung, so ist sie selbst Repräsentation einer Realität; und was Dalferth im Zusammenhang mit dem Realismus des Sprachgeschehens in Gestalt einer Fußnote anmerkt, gilt *mutatis mutandis* auch für das Musikgeschehen:

«Der Hintergrund des augustinischen Sakramentsverständnisses ist unübersehbar: Wie ein Sakrament der Sonderfall eines signum ist, das nicht nur auf eine *res* verweist, sondern bei dem mit dem Zeichen die bezeichnete Sache selbst gegenwärtig ist, so ist das Wortgeschehen ein Zeichenereignis, das nicht etwas von ihm Verschiedenes zur Sprache bringt, sondern das real vergegenwärtigt, wovon es spricht. Die Kategorie des Wortgeschehens kann als Verallgemeinerung und Fortentwicklung dieses sakramentalen Zeichenverständnisses verstanden werden.»¹⁹⁸

Aus diesem Grund kann Dalferth gleichsam auf einer *realeren* Ebene vertiefen, was bereits über das «gegenseitige Sich-Auslegen von Werk und Rezipientin» gesagt wurde: Nicht nur die Struktur von Sprache – die gesamte Wirklichkeit, und zwar die gesamte Wirklichkeit *vor Gott* ist betroffen.¹⁹⁹

«Diese Richtungsänderung der hermeneutischen Fragestellung von der Autorintention auf den Textsinn darf nun aber nicht in formalistischem oder strukturalistischem Sinn missverstanden werden, obgleich sich methodisch eine Reihe von Parallelen benennen ließen. Die hermeneutische Theologie sucht den Sinn eines Textes nicht in seiner Struktur, Komposition und Verknüpfung unterschiedlicher Sinn-elemente, sondern in seiner hermeneutischen Wirkung auf seine Leser oder Hörer. Der vom Text erschlossene, nicht der im Text konstituierte Sinn ist der, nach dem sie fragt. Um den zu verstehen, müssen wir darauf achten, wie der Text uns interpretiert, und nicht primär darauf, wie wir den Text interpretieren (können). Der entscheidende hermeneutische Vorgang ist nicht die Einholung eines Textes in den Verstehenshorizont des Auslegers und seines jeweiligen Selbstverständnisses, sondern die „Neukonstituierung des Selbstverständnisses des Verstehenden von dem Zu-Verstehenden her“. Entsprechend orientiert sich die hermeneutische Theologie an einem Sprachmodell, das Sprache nicht als System verbaler Zeichen zur Sinninstruktion, sondern als gesprochenes Wort oder Wortgeschehen begreift, als Ereignis des Sprechens und Hörens zwischen Personen. [...] Der authentische Sinn eines Textes findet sich deshalb nicht wie beim Strukturalismus in der semantischen Textualität von Texten, sondern im Ereignis von Anrede und Antwort, in dem unser Menschsein und unsere wahre Situation als Menschen erhellt und ans Licht gebracht wird. [...] Die Sprachauffassung der hermeneutischen Theologie unterscheidet sich vom Strukturalismus nicht einfach dadurch, dass sie nicht semantisch an der *langue* bzw. der Sprache als System, sondern pragmatisch an der *parole* bzw. der Sprache als Vollzug von Sprechhandlungen oder Sprechakten orientiert ist. Sie vertritt aber auch nicht eine Art

¹⁹⁷ DALFERTH, Ingolf U., *Radikale Theologie. Glauben im 21. Jahrhundert* (ThLZ.F, 23), Leipzig 42021, 104f.

¹⁹⁸ A.a.O., 104f.

¹⁹⁹ Dies ist der tiefere Grund dessen, was unten in ähnlicher Weise über die «Verwandlung» der Realität für Ästhetische Praxis gesagt werden wird.

poststrukturalistischer Rezeptionshermeneutik, in der sich das hermeneutische Interesse nicht nur vom Autor auf den Text, sondern vom Text selbst auf den Lektüreprozess als soziale Institution, bei biblischen Texten also auf ihre kirchliche Rezeption verlagert. Obgleich sie von der Situation des Redens und Hörens ausgeht und das Gesprächsmodell der Sprache voraussetzt, konzentriert sich die hermeneutische Theologie nicht einfach auf das gesprochene Wort als solches, sondern auf dasjenige Wortgeschehen, das unsere Existenz erhellt und in ihrer Wahrheit aufdeckt.

Der authentische Sinn eines Textes ist seine existenzzerhellende Funktion und nicht einfach eine der verschiedenen Lektüremöglichkeiten, die einem Leser oder Hörer im Rahmen der syntaktisch-semantischen Struktur eines Textes offenstehen. Entsprechend ist die hermeneutische Leitdifferenz der hermeneutischen Theologie weder die Differenz zwischen Autorintention und Textsinn noch die zwischen Textsinn und Textlektüre, sondern die zwischen dem eigentlichen und uneigentlichen Sinn eines Textes, die sich daran entscheidet, ob er als Wortgeschehen erfahren wird, das uns dasjenige Selbst- und Weltverständnis erschließt, in dem wir uns so begreifen, wie wir in Wahrheit, nämlich *coram deo*, sind.»²⁰⁰

II

Dennoch bleibt Text Text und tritt nicht selbst an die Stelle der Wirklichkeit. Als Text offenbart er diese, nicht indem er sie symbolisiert; sondern indem er sie verbirgt, repräsentiert er sie – in ganz ähnlicher Weise, wie bei Luther (und bei Johannes) sich die Herrlichkeit Gottes im Kreuz verbirgt.

«Doch – und das hat Heidegger in *Sein und Zeit* richtig gesehen – nichts erscheint, wie es ist, ohne dabei zugleich zu verdecken, wie es ist; und nichts kommt zur Sprache, wie es ist, ohne dabei zugleich zu verkehren, wie es ist. Nicht *als* Wahrheit, sondern *sub contrario* kommt Wahrheit in der Regel zur Erscheinung [...]»²⁰¹

Dies ist der Grund, warum Verstehen keinen Anknüpfungspunkt finden kann an der Intention eines Autors. Diese bleibt der Hörerin und Leserin letztendlich verborgen. Der einzige Bezugspunkt, so prekär er sich auch immer ausnimmt, ist das, was sich zunächst etwas tastend mit dem Begriff *Verständnisinhalt* umreißen lässt.

«Nicht die Frage nach der leitenden Autorintention ist im Umgang mit Texten daher die entscheidende Frage, nicht die Eruierung der historischen Ursprungssituation eines Textes und auch nicht die Suche nach einem im Text fixierten dogmatischen Sinn. Entscheidend ist vielmehr das Aufmerksamwerden auf das Ereignis, dem sich der Text verdankt und das er mit seiner Wirklichkeit als Text bezeugt, und auf die von diesem Ereignis freigesetzten und zugespielten Möglichkeiten des Verstehens, Selbstverstehens und Lebens, die sich nie anders aufdecken lassen als dadurch, dass sie dem Missverstehen, Falschverstehen und Nichtverstehen korrigierend und kritisierend abgerungen werden. Theologisch ist der Sinn eines Textes nicht in dem zu suchen, was ihm als Autorintention voraus- oder als faktischer Anlass zugrunde liegt, sondern in dem, was sich durch ihn dem Verstehenden als Wahrheit seines Lebens erschließt. Der „eigentliche“ Sinn eines Textes ist der, durch den sich mir im verstehenden

²⁰⁰ A.a.O., 88–90.

²⁰¹ A.a.O., 128.

Umgang mit dem Text in Kritik und Korrektur meiner je wirksamen Selbst-, Welt- und Gottsicht erschließt, wer ich eigentlich – d. h. *coram deo* – bin.»²⁰²

Der Terminus, der sich bei Dalferth herauskristallisiert, ist der eines *Verstehensereignisses*, der den Blick auf die Historizität eines solchen «Augenblicks» lenkt und damit zugleich die Paradoxie, die oben in der Emergenz einer mehrdimensionalen Dynamik Gestalt gewann, gleichsam umkehrt.

«Das beste Anwendungsfeld dieser Ereignishermeneutik stellen gegenwärtig die Zeichenereignisse im globalen Netz des Internet dar, das als Repertoire und Ressource unbegrenzter Sinnverwebungen und Sinnbezüge fungiert. Texte erscheinen auf dem Bildschirm als momentane Sinngewebe, deren Stränge sich nach allen Richtungen verfolgen lassen und über andere aktuelle Texte hinaus in nicht auszulotende Möglichkeitsräume verweisen. Dass sie Autoren oder einen Anlass haben, wie viele Autoren an einem Text mitgeschrieben haben oder wie ein Text von wem schon verstanden wurde, all das ist für ihr Verständnis hermeneutisch weitgehend ohne Belang. Jeder Text hat faktisch andere Texte im Rücken, steht im Kontext anderer Texte und macht neue Texte möglich. Die Vielfalt der Sinnbezüge zu anderen Sinnprodukten ist potentiell unendlich, die Sinnplastizität von Texten dementsprechend kaum zu beschränken. Nicht das Sinngefüge des Textes, sondern das *Verstehensereignis* und damit das konkrete Verstehen hier und jetzt legt fest, was verstanden wird, auch wenn man weiß, dass es von anderen oder zu einem anderen Zeitpunkt auch anders verstanden werden kann: Es ist nicht der Sinn eines Textes, der das Verstehen bestimmt, sondern das konkrete Hier und Jetzt legt fest, was der Sinn eines Textes ist.

Ist alles Verstehen in diesem Sinn an den konkreten Akt des Verstehens gebunden, und lebt Verstehen von dem, was ihm an verstehbaren Sinnmöglichkeiten zugespielt wird, dann hat das paradoxe Folgen. Verstehen kann man dann nur hier und jetzt, aber das, was man versteht oder zu verstehen meint, lässt sich hier und jetzt nicht verstehen. Ist die Totalität der Sinnbezüge das, was einen Text zu dem macht, was er ist, dann lässt sich nicht nur kein Text erschöpfend verstehen, sondern jedes konkrete Verstehen scheint kaum etwas anderes zu sein als ein Willkürakt: Selbst wenn man hier und jetzt nicht anders verstehen kann, als man versteht, versteht man doch nur, weil man im Blick auf die zugespielten Sinnmöglichkeiten auch anders verstehen könnte. Kann man aber immer auch anders verstehen, dann hat man nie etwas verstanden. Die Bedingung der Möglichkeit des Verstehens ist zugleich die Bedingung seiner Unmöglichkeit.»²⁰³

Konzert

I

Das geistliche Konzert stellt also gleichsam eine Laborsituation dar. Das Aufeinandertreffen *verschiedener* und voneinander im Sinne des Komponisten in der Regel voneinander *unabhängiger* Werke im weitesten Sinne geistlicher Musik führt zu einem *Gegenüber* akustischer hermeneutischer Linsen: Nicht nur bieten die verschiedenen Werke füreinander einen jeweiligen *Verstehenshorizont*, der einen Sinnüberschuss hervorruft, sondern das *Vorverständnis* der einen Komposition ist überhaupt erst der *Ermöglichungsgrund* der anderen.

Da sich das Verstehensereignis immer erst *ex post* einstellt, spielt die Reihenfolge der Werke im Konzert nicht die entscheidende Rolle. Entscheidend ist, *dass* jedes jeweilige

²⁰² A.a.O., 57.

²⁰³ A.a.O., 53f. (Hervorhebung d. Verf.)

Werk ein Gegenüber hat, und die eindrucksvollste Erkenntnis des vorliegenden «Versuchs» ist die, dass das «Einzelwerk» ohne sein «Gegenwerk» gar kein Verstehensereignis hervorruft.²⁰⁴

«Jede dieser Fragen führt auf andere Weise auf das unter dem Titel „hermeneutischer Zirkel“ verhandelte Problem. Machen sie doch deutlich, dass wir immer schon Verstandenes in Anspruch nehmen müssen, um im jeweils zur Debatte stehenden Sinn verstehen zu können; dass also nichts verstanden werden kann ohne ein leitendes Vorverständnis, und dass nichts verstanden wird, ohne dass dieses Vorverständnis im aktuellen Verstehen korrigiert, bestätigt oder vertieft wird. Jede dieser Fragen zieht dementsprechend auch ein unterschiedliches Verständnis von „Hermeneutik“ nach sich. Gemeinsam ist ihnen ein Doppeltes. Zum einen suchen sie etwas (ein Interpretandum) durch etwas (ein Interpretans) als etwas (ein Interpretat) zu verstehen; insofern ist die Hermeneutik – die Kunstlehre vom Verstehen – eine Teildisziplin der Semiotik, der Lehre von den Zeichenprozessen. Zum anderen haben sie immer dann eine Tendenz zur problematischen Universalisierung, wenn sie alles als Interpretandum verstehen und jedes Interpretandum selbst als ein hermeneutisches Auslegungsgeschehen von Interpretandum, Interpretans und Interpretat ansehen. Dann wird nicht nur alles zu einem Verstehensproblem, sondern jedes Verstehensproblem wird als Verstehen von schon Verstandenem bestimmt und damit hermeneutisch ein ins Unendliche verweisender Regress unterstellt.»²⁰⁵

II

Das Verstehensereignis gewinnt, wie gesagt – «[E]twas hat Sinn immer nur im Bezug auf ein mögliches oder wirkliches Verstehen.»²⁰⁶ –, Gestalt im Sinn. Dieser ist im vorliegenden Versuch insofern erschlossen, als er bezogen wird auf einen *implied reader* bzw. *implied listener*, und jede Interpretation zuläuft auf eine solche «zugespielte Möglichkeit des Verstehens»,²⁰⁷ auf die «Vulnerabilität» (Bieler) und die «Leidensgeschichte» (Metz) des Menschen.

Auf diese Weise öffnet sich im – hier: geistlichen – Konzert ein Raum, der sich in besonderer Weise dazu eignet, unter Zuhilfenahme künstlerischer Mittel Leiden zum Ausdruck zu bringen: indem diese es eben zum *Ausdruck* bringen, nicht aber es zu *erklären* suchen, sondern das *Geheimnis* des Leides gleichsam offenhält.

Dabei ist es in besonderer Weise die Musik, vor allem in ihrer Verschmelzung mit der Sprache, der – insofern beiden die Dimension der Zeit inhärent ist – die in besonderer Weise geeignet scheint, Leiden, Vergänglichkeit und Sehnsucht nach Erlösung zum Ausdruck zu bringen.

Der auf diese Weise entstehende Raum ist geschlossen und offen zugleich. Er ruht nicht in der Stabilität der Stützpfeiler einer Kathedrale, sondern besitzt die Energie einer Kernfusion und im Schließen reißt er sich auf.

²⁰⁴ Dies wird weiter unten in besonderer Weise deutlich an der «kontextualisierten» Aufführung des *Deutschen Requiems op. 45* von Johannes Brahms.

²⁰⁵ A.a.O., 35.

²⁰⁶ A.a.O., 31 (s.o.)

²⁰⁷ A.a.O., 57 (s.o.)

Eine solche Hermeneutik ist paradox und kontraintuitiv. Ihr Kompass orientiert sich an 1. Kor. 4,7 und 12,9 – und ist mitnichten unpolitisch: «A thick theological concept of vulnerability is counter-cultural in the sense that it puts a critical sting to the attempts to describe humanity primarily or even exclusively as autonomous, independent, strong, and powerful.»²⁰⁸

c. Kommunikation des Evangeliums – Information und Identifikation

I

«Kommunikation des Evangeliums»,²⁰⁹ wird im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung paradoxerweise zugleich in einem sehr weiten als auch in einem sehr präzisen Sinne verstanden.²¹⁰ Seine *Weite* bestimmt sich aus der prismenartigen Bedeutungsvielfalt der begrifflichen Junktion. Was zu erleben ist, gleicht einer *mise-en-abîme*.²¹¹ Es ist das Evangelium (*genitivus subjectivus*), das sich selbst kommuniziert (*genitivus objectivus*),²¹² und es tut dies, vergleichbar dem *triplex munus Christi*, in dreifacher Gestalt – und damit in der *imitatio Christi*: lehrend, feiernd und helfend.²¹³ Seine *Präzision* bestimmt sich durch den Begriff des *Evangeliums*, der einerseits den diffusen

²⁰⁸ SPRINGHART, Heike; THOMAS, Günther (Hrsg.), *Exploring Vulnerability. A New Focus for Theological and Interdisciplinary Anthropology* (Tagungsbericht), Heidelberg 2017, 18.

²⁰⁹ Erstmals in: LANGE, Ernst, *Aus der «Bilanz 65»*, in: LANGE, Ernst, *Kirche für die Welt*, München et al. 1981, 63–160, 101, aber auch bei Hoekendijk, Johannes Christiaan (1912 – 1975). (Vgl. METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 14.) – Laut Mette wohnt dem Begriff eine empirisch-normative Doppelperspektive inne, die «ein diagnostisches und ein reformerisches Potential in sich birgt». (A.a.O., 15). – Während etwa Ernst Lange und im Anschluss an ihn Christian Grethlein u.a. den Topos «Kommunikation des Evangeliums» für ein Spezifikum *Praktischer Theologie* ansehen, sieht die sich in besonderem Maße auf Schleiermacher beziehende Systematische Theologie Konrad Stocks sie als ein Spezifikum der *Systematischen Theologie* an; vgl. STOCK, Konrad, *Einführung in die Systematische Theologie*, Berlin / New York 2011, 55. – Sehr differenziert nimmt den Begriff in den Blick: DEEG, Alexander, *Das äußere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik*, Göttingen 2012, 129.

²¹⁰ Also nicht im Widerspruch, sondern in konkreter Anwendung der Entwicklung dieser Begrifflichkeit bei Grethlein, der das gesamte kirchliche Handeln von dieser «Formel» her «konzipiert» MEYER-BLANCK, Michael, *Kirche* (Reihe: Theologische Bibliothek, Bd. 7), Göttingen 2022, 93.

²¹¹ Vgl. GRETHLEIN, Jonas, *Das Erzählen in der Kommunikation des Evangeliums. Ein literaturwissenschaftlicher Blick auf Christian Grethleins Praktische Theologie*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 231–246, 231.

²¹² Vgl. Ebd.

²¹³ GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 253–326.

Begriff der *Religion* umgeht²¹⁴, andererseits seine hermeneutische Verortung auf das Neue Testament fokussiert.²¹⁵

Das Medium entspricht dem Begriff sehr genau: Es ist eine Erzählung, die sich – in diesem Fall: durch Musik – selbst im Erzählen erzählt. Die Dynamik, die sich dabei entfaltet, führt dazu, dass nicht nur inhaltliche Fakten überliefert werden, sondern dass sich die Lebenswelt der Hörenden selbst verändert, denn «Erzählungen sind [...] nicht nur inhaltlich bedeutsam, auch ihre Form stellt eine Auseinandersetzung mit Wirklichkeit dar.»²¹⁶

Dabei gilt für die Hörerfahrung, die sich während der Rezeption von Musik ereignet, genau dasselbe wie für die Hör- oder Leseerfahrung, die sich in der Begegnung mit einer Geschichte oder – eben – mit dem Evangelium ereignet, wie Jonas Grethlein am Beispiel der Phänomenologie Husserls anschaulich macht:

«Ein Ton [...] beginnt, fährt fort und endet, aber trotzdem erscheint er dem Bewusstsein als eine Einheit. Impressionen weichen neuen Impressionen, aber anstatt zu verschwinden, werden sie in modifizierter Form als Retentionen festgehalten, die zugleich mit der aktuellen Impression präsent sind [...]»²¹⁷

Kommunikation des Evangeliums erscheint auf diese Weise einerseits als ein offener Raum,²¹⁸ andererseits als auf einen bestimmten Fluchtpunkt hin orientiert. Versucht man jedoch, diesen Raum zu *erklären*,²¹⁹ *verengt* man den *Raum* zum bloßen *Fluchtpunkt*; man beschneidet die *Offenheit* des Raums, die dieser gerade erhalten will, so dass einer «definitiven» Festlegung gegenüber immer eine gewisse «Unschärfe» bleiben muss, der – ähnlich dem physikalischen Begriff der Unschärferelation²²⁰ – zwar andeutet, dass es hier um etwas geht, dass sich letzter menschlicher – «experimenteller» – Fassbarkeit entzieht, das aber dadurch nicht *per se* negativ bestimmt ist, sondern geradezu eines ihr Charakteristika ist; denn in ihr geht es

«nicht um ein bloß kognitives Geschehen, nicht bloß um feste Gewissheiten oder gar um die gedankliche Verinnerlichung theologischer Denk- und Deutungsmuster, sondern [...] um das Ganze des

²¹⁴ Vgl. GRETHLEIN, Jonas, *Das Erzählen in der Kommunikation des Evangeliums. Ein literaturwissenschaftlicher Blick auf Christian Grethleins Praktische Theologie*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 231–246, 231.

²¹⁵ Vgl. a.a.O. 245.

²¹⁶ A.a.O., 233.

²¹⁷ A.a.O., 235.

²¹⁸ Die an die Sprechweisen vom «Raum» anschließende Bedeutung dieses Wortes in der vorliegenden Untersuchung erschließt sich näher in Abschnitt g. *Dramatische Pädagogik*.

²¹⁹ Gegen Engemann: «Auch nach 66 Jahren muss man die Formel von der „Kommunikation des Evangeliums“ noch erklären.» ENGEMANN, Wilfried, *Kommunikation des Evangeliums. Anmerkungen zum Stellenwert einer Formel im Diskurs der Praktischen Theologie*, in: A.a.O., 15–32, 15.

²²⁰ Analog zur Formulierung der Unschärferelation durch den Physiker Werner Heisenberg (1901 – 1976). Vgl. HEISENBERG, Werner, *Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik*, in: *Zs. Journal for Physics*, (Heft 43, Nr. 3) 1927, 172–198.

menschlichen Lebens, auch um das Wollen und Handeln eines Menschen, um sein Lebens- bzw. Daseinsgefühl, für das die Erfahrungen von Freiheit sowie das Empfangen- und Gewähren-Können von Zuwendung von elementarer Bedeutung sind. Die „Kommunikation des Evangeliums“ hat unmittelbaren Einfluss auf das Lebens- und Selbstverständnis des Einzelnen, auf einen entsprechenden Umgang mit sich selbst und auf die Beziehungen, in denen er steht.»²²¹

Die Menschen, um die es dabei geht, sind nicht bloße Objekte, sondern zugleich Subjekte, so «dass die in die Kommunikation des Evangeliums Involvierten nicht mehr als Instrumente oder Objekte der Verkündigung wahrgenommen werden, sondern als Subjekte ihres Lebens und Glaubens.»²²²

Doch dabei ist darauf zu achten, dass das Evangelium nicht aus dem Inneren dieser Subjekte emaniert, sondern ihnen – wie es etwa in einem geistlichen Konzert geschieht – als *ab extra nos* begegnet,²²³ dem gewiss auch eine «zutiefst *religions- und theologiekritische Komponente*»²²⁴ innewohnt,²²⁵ die ihren *Ursprung* aber in der Intentionalität eines Sprechenden²²⁶ und nicht zunächst in der Empfänglichkeit des Hörenden hat.²²⁷

Das Moment des *Lehrens Jesu* deutet darauf hin, dass es nicht nur eine inhärente Kommunikation zwischen Menschen²²⁸ oder eine Beziehungsgeschehen ist, die eine

²²¹ ENGEMANN, Wilfried, *Kommunikation des Evangeliums. Anmerkungen zum Stellenwert einer Formel im Diskurs der Praktischen Theologie*, in: : DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 15–32, 16.

²²² A.a.O., 17.

²²³ Übersieht man die Radikalität dieses *extra nos*, kann es leicht zu einem Konflikt mit einem der zentralen Axiome evangelischer Rechtfertigungslehre kommen. Bei dem Hinweis Domsgens, *euangelizesthai* stelle in den Augen Grethleins ein «Oszillieren zwischen Aktiv und Passiv» dar (DOMSGEN, Michael, *Kommunikation des Evangeliums. Perspektiven der Lebensbegleitung*, in: A.a.O., 75–85, 84), scheint nicht ganz klar, ob Domsgen den rein philologischen Befund Grethleins *synergistisch* ausweitet!

²²⁴ ENGEMANN, Wilfried, *Kommunikation des Evangeliums. Anmerkungen zum Stellenwert einer Formel im Diskurs der Praktischen Theologie*, in: A.a.O., 15–32, 17.

²²⁵ Auch zur «Religion» selbst; denn: «Kann Religion doch bekanntermaßen zur Entfremdung der Menschen von sich selbst und der Wirklichkeit beitragen und damit den jeweils herrschenden Kräften dienen oder tiefster Beweggrund solidarisch gelebter Freiheit sein. Von dieser Ambivalenz ist keine Religion ausgeschlossen. Bei aller Wertschätzung „gelebter Religion“ hat die praktische Theologie darum eine Kriteriologie für religiöse Phänomene auszuarbeiten, die es ihr erlaubt, Menschwerdung behindernde und sie fördernde Religion voneinander zu unterscheiden.» METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 27.

²²⁶ KIRCHMEIER, Bernhard, *Drei Kommunikationsmodi – eine Funktion? Erwägungen zum Zweck der Kommunikation des Evangeliums*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 33–48, 35.

²²⁷ Gegen Kirchmeier, der einerseits eine von außen begegnende Intentionalität betont (ebd.), andererseits die Subjektivität so stark macht, dass sie der Intentionalität *extra nos* entgegenzustehen scheint. Vgl. a.a.O., 48.

²²⁸ Vgl. ebd.

«religiöse Praxis im weitesten Sinn»²²⁹ initiiert, sondern dass man es auch mit Inhalten²³⁰ zu tun hat, die die Lebensgestaltung auslösen.²³¹ Andernfalls wird das *curvatum in se* kaum überwunden und es läuft auf eine existentielle Interpretation des Evangeliums Bultmannscher Prägung hinaus, die, wie etwa die Überlegung, es seien «die existentiell-religiösen Fragen, die sich stellen, wenn die Botschaft des Evangeliums von der liebenden und wirksamen Gegenwart Gottes in den Prozess ihrer persönlichen

²²⁹ A.a.O., 34.

²³⁰ Gegen Engemann. Vgl. ENGEMANN, Wilfried, *Kommunikation des Evangeliums. Anmerkungen zum Stellenwert einer Formel im Diskurs der Praktischen Theologie*, in: A.a.O., 15–32, 23.

²³¹ Aus diesem Grund erscheint es – gegen Engemann – auch fraglich, ob der Terminus der Verkündigung tatsächlich ausgedient hat. Vgl. a.a.O., 20. In vergleichbarem Sinn auch Mette: «Traditionell wird mit Blick auf das Evangelium bzw. die Bibel von „verkündigen“ gesprochen; eng damit verknüpft ist der Begriff „Mission“. Es geht nicht darum, diese traditionelle Begrifflichkeit einfach zu verwerfen; sie behält weiterhin ihre Bedeutung, aber in einer spezifizierten Akzentuierung. Nicht zufällig hat die Redeweise „Kommunikation des Evangeliums“ in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ihren Ursprung. Genau in diesem Jahrzehnt, insbesondere in seiner zweiten Hälfte, kam in weiten Teilen der Welt zunächst an den Universitäten unter den Studierenden, dann aber immer größere Kreise der Bevölkerung erfassend eine Bewegung zum Durchbruch, die allem von der Tradition her autoritär Vorgegebenem und Aufoktroiertem skeptisch bzw. kritisch gegenüberstand und seinen Abbau betrieb. Davon waren auch und gerade die Kirchen betroffen; galten sie doch als die autoritären Garanten und Apologetinnen des Überkommenen schlechthin. Mit „Verkündigen“, „Predigen“ und „Missionieren“ wurde das Bemühen der Kirche assoziiert, die Menschen zu indoktrinieren und zu bevormunden. Ein Streben nach Mündigkeit galt mit einer Kirche, die autoritär Gehorsam abverlangt, als unvereinbar. Wenn, dann war – auch für die Kirche – ein Umgang mit den Menschen angesagt, der sie in ihrer Mündigkeit ernst nimmt und der sie im Bemühen darum fördert statt daran hindert. Sich daran zu halten, heißt für die Kirche, dass sie die ihr aufgetragene Botschaft den Menschen nicht länger monologisch vermitteln kann, sondern dass dies in dialogischen Prozessen zu erfolgen hat; das Evangelium ist der Kommunikation – angefangen vom vertrauten Gespräch bis hin zur öffentlichen Auseinandersetzung – frei zu geben. – Dabei drängt sich allerdings die Rückfrage auf, ob mit einem solchen Sich-Einlassen der Kirche auf Dialog und Kommunikation nicht allzu viel Tribut dem „Zeitgeist“ gezollt und letztlich die Sache des Evangeliums verraten wird. Eine solche Besorgnis hat ihre Berechtigung: Die Kirche steht als ganze genauso wie jeder Christ und jede Christin immer wieder in der Versuchung, den einfacheren Weg der bloßen Anpassung an die jeweils vorherrschenden Gewohnheiten zu wählen und damit Verrat an der Einspruch erhebenden bzw. widersprechenden Kraft des Evangeliums zu üben. Genau das kann aber mit Dialog und Kommunikation nicht gemeint sein. Ist doch Voraussetzung dafür, dass sie in Gang kommen und für beide Gesprächspartner etwas erbringen, dass die beteiligten Seiten ihre je eigene Meinung zu Wort kommen lassen und nicht von vornherein der eine dem anderen – etwa aus falsch verstandener Toleranz heraus – „klein beigt“. Insofern hat „Kommunikation des Evangeliums“ sehr wohl etwas damit zu tun, dass dort, wo es sich vom Evangelium her ergibt, Einspruch und Widerspruch erhoben wird – allerdings ohne die Möglichkeit zu haben, dieses mit Zwang auch durchsetzen zu können, sondern im Setzen darauf, dass den eigenen Argumenten als solchen genügende Überzeugungskraft inne wohnt. – Grundsätzlicher lässt sich allerdings noch fragen, ob nicht durch ein Sich-Einlassen auf Kommunikation und Dialog Gefahr gelaufen wird, die göttliche Offenbarung zu sehr in die Hände von Menschen zu legen und ihr dadurch ihren spezifischen Charakter – nämlich dass sie Gottes Werk und eben nicht ein solches von Menschen ist – zu entreißen.» METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 15f. – Mette selbst entwickelt daneben einen brauchbaren, modernen Verkündigungsbegriff: «Verkünden ist der Versuch, diese Geschichte unter Bezugnahme auf die Bezeugungen von Gottes Handeln in ihr zu deuten und so Orientierungen und Perspektiven zu gewinnen für das eigene sowie gemeinsame Tun heute und morgen. Es ist weder bloße Information über vergangene Ereignisse, wie sie etwa in der Bibel berichtet werden, noch Belehrung über von Gott den Menschen offenbarte Wahrheiten und erst recht nicht eine sich in moralische Appelle ergießende Anweisung.» A.a.O., 82.

Aneignung»²³² eintrete, inhaltlich schwierig zu bestimmen ist. Eine Aussage wie die, die Kommunikation des Evangeliums ziele auf

«fortschreitende Verwirklichung des Reiches Gottes in der geschichtlichen Bewegung des Christentums. Und die Verwirklichung des Reiches Gottes wiederum ist zugleich die Realisierung des wahrhaft Menschlichen. [...] Lehren und Lernen, Feiern in Gemeinschaft, Kooperation und gegenseitige Hilfe zum Leben, diese elementaren Vollzüge menschlichen Leben, mit denen die einzelnen sich selbständig in die Gemeinschaft mit anderen einbringen und auf denen die Gesellschaft, sofern es menschlich in ihr zugeht, insgesamt aufbaut, machen jetzt den Gegenstand der Praktischen Theologie aus»,²³³

und bei dieser handele es sich mit anderen Worten um eine «Theorie christlicher Wirklichkeitsgestaltung»,²³⁴ birgt nicht nur die Gefahr «überfordernde[r] Weite»²³⁵, sondern droht auch, an inhaltlicher Prägnanz zu verlieren.

Auf der einen Seite droht sie an der Scylla des Kulturprotestantismus zu zerschellen, auf der anderen Seite an der Charybdis, die die christliche Verkündigung (!) darauf reduziert, „*that it's nicer to be nice than to be nasty*“ – eine Auffassung, die der sich ebenfalls zwischen Kunst und Theologie bewegende Thomas Merton mit feiner Ironie beschreibt:

“[...] I think St. Peter and the twelve Apostles would have been rather surprised at the concept that Christ had been scourged and beaten by soldiers, cursed and crowned with thorns and subjected to unutterable contempt and finally nailed to the Cross and left to bleed to death in order that we might all become gentlemen.”²³⁶

In der vorliegenden Untersuchung geht es also um das Aushalten einer gewissen Spannung. Das geistliche Konzert vermittelt mittels eines Textbestandes, der entweder der Heiligen Schrift selbst entnommen ist oder auf diese semantisch zurückgeht, eine solche Art von *Information*, die einen Raum zur *Selbstidentifikation* des Subjekts *öffnet*, welches aber ein Subjekt ist, das seinen Sinn nicht in sich selbst oder in der Suche nach Gott stiftet, sondern um eines, das sich als von Gott angesprochen vorfindet, in einem Bezogensein auf Gott, das bereits von diesem ausgeht. Um Evangelium handelt sich dabei insofern einerseits, als dass das Leben dieses Subjekts sich aus der Sinnlosigkeit herausgerissen erleben soll; um Evangelium handelt sich dabei andererseits, als dass es das Subjekt zur Annahme desselben *befreit* und nicht über dieses verfügt.

²³² GRÄB, Wilhelm, *Kommunikation des Evangeliums. Religionstheologische Ansichten und Anfragen*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 61–74, 69.

²³³ A.a.O., 63.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ MERTON, Thomas, *The Seven Storey Mountain. An Autobiography of Faith*, New York, NY 1948; Neuauflage: New York, NY 1976, 81f. – Thomas Merton (1915 – 1968), Sohn eines Malers, ist Literaturwissenschaftler und Schriftsteller, Theologe und (politisch aktiver) Zisterziensermönch, daneben Hobby-pianist.

Um *Kommunikation* handelt es sich schließlich insofern, als dass den Identifikationsvarianten eine gewisse Breite innewohnt, die sich einer *eindeutigen Definition* gerade deshalb entziehen, weil sie erst im *Zusammenspiel* mit dem hörenden Subjekt und dessen Lebensgeschichte zu einer Deutung einlädt, die zugleich eine Kreativität freisetzt, die dieses Subjekt sich als Schöpfer seiner oder ihrer Realität erleben lässt.

II

Erstaunlicherweise lässt sich nur ein einziger Autor ausmachen, der – immer noch diskret genug – darauf aufmerksam macht, dass auch das Konzert mit der Kommunikation des Evangeliums etwas zu tun hat. Es ist dies der römisch-katholische Religionspädagoge Norbert Mette, der darauf hinweist, dass «[a]uch im künstlerisch-ästhetischen Bereich Kirche einen nicht unwichtigen Faktor» darstelle, beispielsweise «als bedeutende „Mäzenin“ aller Arten von Musik».²³⁷ Fast im selben Atemzug betont er indes, dass es dabei um eine genuine Kohärenz des «Ganzen» gehe, nicht um einen «Betrieb», um die Menschen zu manipulieren:

«„Kommunikation des Evangeliums“ [...] hat nichts mit einem Wechsel der Methode zu tun, um die Botschaft des christlichen Glaubens effektiver an die Leute heranzubringen; ein solches strategisches Kalkül, so dürfte deutlich geworden sein, stünde dem, worum es geht, sogar diametral entgegen. Wenn das Evangelium – hier nicht nur im Sinne der vier ersten neutestamentlichen Schriften verstanden – das Gesamt der Selbstbekundung Gottes in seiner Liebe und Treue zu den Menschen, wie sie vor allem in der Bibel, aber auch darüber hinaus in anderen Religionen sowie in der Schöpfung insgesamt bezeugt ist, ausmacht, dann kann die Weise seiner Vermittlung nur so erfolgen, dass sie so gut wie möglich mit seinem Inhalt übereinstimmt, also in grundsätzlicher Anerkennung der Adressaten in ihrer ihnen von Gott (schon vor jeglicher Verkündigung) geschenkten Würde und Freiheit. Die „Kommunikation des Evangeliums“ hat so zu erfolgen, dass die unbedingte Bejahung jedes Individuums durch Gott in der Struktur dieses kommunikativen Handelns bezeugt und bewahrt wird.»²³⁸

d. Exegetische Musik

Der Gedanke der exegetischen Musik ist im Grunde genommen ein «altes», ein eingebürgertes Konzept – wiewohl der Begriff an dieser Stelle zum ersten Mal ausgesprochen wird! In der Literatur findet er sich, soweit zu sehen ist, an keiner einzigen Stelle. Lediglich zwei Buchtitel sind auszumachen, die dem Begriff semantisch nahekommen, und zwar in Bezug auf zwei Komponisten, die im Ruf stehen, geradezu Prototypen der Auslegung biblischer Texte durch Musik darzustellen: Hans Heinrich Eggebrechts Monographie über Heinrich Schütz' auf biblische Texte angewandte musikalische Rhetorik mit dem Titel «Musicus Poeticus»²³⁹ und die von Martin Petzold

²³⁷ METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 12.

²³⁸ A.a.O., 20.

²³⁹ EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984.

herausgegebene Sammlung «Bach als Ausleger der Bibel».²⁴⁰ Nichtsdestotrotz rechnet die vorliegende Untersuchung mit einer gewissen Evidenz dessen, was der Ausdruck «exegetische Musik» sagen will – und sie *entfaltet* ihrerseits, was der Begriff an Sinn-dimensionen birgt. Gleichzeitig beschäftigt sie sich mit einem Gegenstand, der über die bloße Exegese von Texten durch Musik hinausgeht, nämlich mit dem Dialog *unterschiedlicher* – im Idealfall – *exegetischer* «Musiken». Dies führt unmittelbar in die Hermeneutik, insofern als es eine schon bestehende «Weltsicht» als Bedingung der Möglichkeit eines «Textverständnisses» aufweist.

Der Begriff «exegetische Musik» zeigt mithin eher eine Tendenz an, als dass er einen Rahmen formulierte. Die Eigenart «exegetischer Musik» besteht also nicht darin, dass sie einen Text lediglich in Worte fasst, sondern dass sie *Einzelheiten seiner Bedeutung* erhellt und sich dazu in vielfältiger Weise musikalischer Mittel bedient, die auf einer Übertragung – häufig: nach humanistischem Vorbild aus der Antike übernommener – rhetorischer Mittel in den Tonsatz²⁴¹ bedient.²⁴² Dies geschieht freilich in einer Weise, die eine Rückübersetzung in sprachliche Formulierungen in vielen Fällen verunmöglicht, da es sich eben um eine exegetische *Musik* im strengen Sinne des Wortes handelt.²⁴³

Dass es sich dabei in der Hauptsache um textgebundene Musik handelt, ist evident, aber auch choralgebundene Instrumentalmusik ist in diese «Gattung» einzubeziehen. Gleichfalls ist die Frage berechtigt, ob nicht auch choralungebundene Instrumental-, in erster Linie Orgelmusik, Kriterien exegetischer Musik erfüllt, sofern sie in einem liturgischen und theologiegeschichtlichen Umfeld textbezogener Musik ihren Sitz im Leben hat, wie es beispielsweise von der Orgelmusik der sogenannten norddeutschen Orgelschule, deren wichtigste Vertreter der Schütz-Zeitgenosse Samuel Scheidt (1587 – 1654), der etwas jüngere Samuel Scheidemann (1596 – 1663), der Schütz-Schüler Matthias Weckmann (1616 – 1674), dann Dietrich Buxtehude (1637 – 1707), sein stilistischer Vorläufer Franz Tunder (1614 – 1667) und seine stilistischen Nachfolger Vincent Lübeck (1654 – 1740), Georg Böhm (1661 – 1733) und Nicolaus Bruhns (1665 – 1697) sind, gesagt werden kann.

²⁴⁰ PETZOLD, Martin (Hrsg.), *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, Göttingen 1985.

²⁴¹ Vgl. BARTEL, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.

²⁴² Mehr dazu unter im Abschnitt c. *Schwerpunkte*.

²⁴³ Vgl. die Formulierung bei dem bereits zitierten Thomas Merton: “And, as a matter of fact, literature, drama, poetry, make certain statements about these acts that can be made in no other way. That is precisely why you will miss all the deepest meaning of Shakespeare, Dante, and the rest if you reduce their vital and creative statements about life and men to the dry, matter-of-fact terms of history, or ethics, or some other science. They belong to a different order. Nevertheless, the great power of something like *Hamlet*, *Coriolanus*, or the *Purgatorio* or Donne’s *Holy Sonnets* lies precisely in the fact that they are a kind of commentary on ethics and psychology and even metaphysics, even theology. Or, sometimes, it is the other way ‘round [sic], and those sciences can serve as a commentary on these other realities, which we call plays, poems.” MERTON, Thomas, *The Seven Storey Mountain. An Autobiography of Faith*, New York, NY 1948; Neuausgabe: New York, NY 1976, 197.

Abzugrenzen ist der Terminus exegetische Musik von einer Theologie der Musik²⁴⁴, die weniger die *Sprache* des Textes erhellt als vielmehr «den Geist» des Textes «zum Leuchten bringt».²⁴⁵ Hier kann vielleicht in einem sehr weiten Sinne von einer Art musikalischer Mystik die Rede sein, für die der Text zwar die im Wortsinne *grundlegende* Rolle spielt, die sich aber vom Text als «überpersönlicher»²⁴⁶ Größe löst und die Frömmigkeit des (komponierenden) Subjekts, modern formuliert: seine Spiritualität, zum Ausdruck bringt.²⁴⁷ Ein Autor, der diese Dimension (nicht nur) geistlicher Musik in besonderer Weise untersucht, ist der im deutschsprachigen theologischen wie musikwissenschaftlichen Raum leider vollkommen unbeachtete Jeremy Begbie, der Musik – stets vor dem Hintergrund aktueller Diskussionen um die Gottesfrage als solcher oder um Moderne und Postmoderne – beispielsweise schöpfungs-, trinitäts- oder inkarnations-theologisch beleuchtet, zum anderen die «Trinität» zwischen bildender Kunst, Musik und Theologie zur Sprache bringt.²⁴⁸

Als *exegetische* Musik ist also ein Werk aufgefasst, dass sich unmittelbar oder mittelbar auf einen theologischen Text²⁴⁹ in einer Weise bezieht, dass es diesen Text auf eine bestimmte Weise auslegt. Was dies in Einzelnen bedeutet, wird an entsprechender Stelle deutlich werden; dabei liegt das Augenmerk im *vorliegenden* Zusammenhang weniger darauf, was das Werk *an sich* aussagt, sondern vor allem darauf, welchen Bedeutungsraum es im Dialog mit anderen Werken öffnet. Dabei wäre es zu einfach, zu sagen, die «Kontextaussage» der Werke *beruhe* ja auf ihrer jeweiligen «Eigenaussage». Das interessante an der vorliegenden Untersuchung ist gerade die Beobachtung, wie die jeweiligen Werke einander als hermeneutische Linsen dienen, die eine Einzelaussage eines einzelnen Werkes unterlaufen, so dass es hier eben gerade zu einer im Wortsinne *Kommunikation* des Evangeliums kommt, mit der Folge, dass, ebenso wie sich die Formulierung «Kommunikation des Evangeliums» einer einengenden Bestimmtheit entzieht, auch der Begriff «exegetische Musik» einer Verengung aus dem Wege geht.

²⁴⁴ Vgl. den Titel der Untersuchung Oskar Söhnges über die Musikanschauung der drei Reformatoren Martin Luther, Johannes Calvin und Ulrich Zwingli: SÖHNGEN, Oskar, *Theologie der Musik*, Kassel 1967.

²⁴⁵ An dieser Stelle ist freilich nicht der Versuch unternommen, unter missverständlicher Bezugnahme auf 2. Kor 3,6 diese beiden Dimensionen der Sprache gegeneinander auszuspielen.

²⁴⁶ SCHWEIZER, Albert, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1979, 1 (s.u.)

²⁴⁷ Eine «Fusion» so «bestimmter» exegetischer und mystischer Musik ereignet sich paradigmatisch in den textlich wahrscheinlich auf Bernhard von Clairvaux zurückgehenden (lateinischen) *Cantiones sacrae* op. 4 SWV 53–93 von Heinrich Schütz aus dem Jahr 1625.

²⁴⁸ Einschlägige Titel: siehe Literaturverzeichnis.

²⁴⁹ Also einen biblischen oder einen poetischen, etwa hymnodischen, Text, der sich semantisch auf das Alte oder Neue Testament oder die Apokryphen bezieht, gegebenenfalls auch dogmatische Texte wie das Credo.

e. Geistliches Konzert

Beide homonyme Termini «geistliches Konzert» und «Geistliches Konzert» finden in der vorliegenden Untersuchung Verwendung. In erster Linie – und im Begriffsfeld geistlicher Konzertdramaturgie durchgehend – geht es dabei um das Konzert nicht als eine von der Musikwissenschaft bezeichnete formale *Gattung*, sondern um eine *Veranstaltung*, nämlich eine öffentliche Aufführung von – in der Hauptsache: geistlicher – Musik. Dabei ist der Begriff der Veranstaltung in der vorliegenden Untersuchung allerdings erweitert: Das geistliche Konzert bezieht sich auch auf Ton- und Bildträgeraufnahmen geistlicher Musik, die der Öffentlichkeit zugänglich sind, also um CD-Einspielungen und um Videoproduktionen, die käuflich oder kostenfrei einem theoretisch uneingeschränkten Publikum für einen – im Unterschied zum Konzert als aktueller, also in der Regel einmaliger, Veranstaltung an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit – sehr langen, zeitlich indes nicht definierbaren Raum, zur Verfügung stehen.

Eine – gleichsam nicht systematische, sondern «zufällige» – Rolle in der vorliegenden Untersuchung spielt das Geistliche Konzert als musikalische Gattung, insofern sie in den hier vorliegenden Produktionen eine Rolle spielen.²⁵⁰ Bei dem Geistlichen Konzert als Gattung handelt es sich um eine in der Regel mehrsätzige²⁵¹ musikalische Form des deutschen Frühbarock²⁵² im Vorfeld der im Barock formal präziser bestimmten Form der (geistlichen) Kantate.²⁵³ Die wichtigsten stilbildenden Komponisten des Geistlichen Konzerts sind Samuel Scheidt (1587 – 1654) und Dietrich Buxtehude (1637 – 1707).

Im *œuvre* Johann Sebastian Bachs spielt dann die aus dem Geistlichen Konzert hervorgegangene Kantate²⁵⁴ eine hervorgehobene (musikgeschichtliche und liturgische) Rolle, bevor in der Ära *nach* Bach sowohl die Kantate als auch das Geistliche Konzert völlig verschwinden, um erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vereinzelt von Komponisten wieder aufgegriffen zu werden, die sich in bewusster Abgrenzung zur Musik der Romantik in der Nachfolge der Komponisten des Frühbarock und des Barock sehen.²⁵⁵

²⁵⁰ Nominell unterschieden werden beide Begriffe lediglich in der Klein- bzw. Großschreibung des Attributs.

²⁵¹ Berühmte Ausnahme: *Kleine geistliche Konzerte I u. II* (opera 8 u. 9) von Heinrich Schütz (1636/9).

²⁵² Die im italienischen Umfeld entsprechende Form der *Concerti sacri* – in der einsätzigen Form besonders bei Alessandro Grandi (1590 – 1630), in der mehrsätzigen Form bei Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) – spielen, gerade im Zusammenhang des ersteren, für die Entwicklung der Monodie eine bedeutende, in der vorliegenden Untersuchung jedoch keine Rolle.

²⁵³ Die musikgeschichtlich weniger bedeutende Kantate auf «weltliche» Texte (vgl. etwa die *Weltlichen Kantaten* J. S. Bachs) spielen im vorliegenden Kontext nur ausnahmsweise eine Rolle (siehe 2.3.1.1.4).

²⁵⁴ Die es freilich schon vor Bach gab, wo sie sich von der Form des Geistlichen Konzerts nicht wesentlich unterschied, sodass man hier neben einer Formentwicklung auch von einer Begriffsentwicklung sprechen muss.

²⁵⁵ Einer der wichtigsten Komponisten in dieser Stilentwicklung ist Hugo Distler (1908 – 1942).

f. Religionspädagogik als Ästhetische Praxis

Zufall und Kunst

I

Religion, Pädagogik, Praxis und Ästhetik sind etablierte Begriffe, deren Bedeutung – jede für sich genommen – keiner Erläuterung bedarf. Auch die Perspektiven, die sich für die Theologie, näherhin die Praktische Theologie, im Angesicht der vorliegenden Untersuchung zeigen werden, sind auf den ersten Blick offensichtlich, werden sich bei näherem Hinsehen aber als komplexer als erwartet erweisen, wenn man diese Begriffe versucht, miteinander in Beziehung zu setzen. Aus diesem Grunde ist hier etwas weiter auszuholen, zunächst noch einmal an dem Begriff – genauer gesagt: dem Prozess – der Intertextualität anzuknüpfen und dessen Konsequenzen sowohl für die Ästhetik in den Blick zu nehmen – bevor dann, mehr und mehr, die pädagogische Dimension der gesamten Untersuchung Gestalt annehmen wird.

Der Versuch, den Begriff der Intertextualität zu umreißen und ihn zunächst aus historischer, schließlich aber aus theologischer Perspektive näher zu bestimmen, hatte das Offensichtliche im Hinblick auf seine Bedeutung für die Theologie deutlich gemacht. Intertextualität erweist sich als theologisches Phänomen *sui generis*, insofern als es in der Theologie auf allen Ebenen – vor allem biblisch, dogmatisch, liturgisch, homiletisch und pädagogisch – darum geht, die Wechselwirkung von Aussagen, die sich teils harmonisch zueinander verhalten, teils in Spannung zueinander stehen, zu beobachten und auf eine sich angesichts dieser Wechselwirkung ergebende Aussage hin zu befragen.

Hinter dieser Beobachtung allerdings steht die weitreichende «Macht des Zufalls», zumindest im Hinblick auf die biblischen Autoren. Denn die hermeneutische Frage, die sich angesichts der zu beobachtenden Wechselwirkung stellt, ist die, ob die unterschiedlichen biblischen Autoren der verschiedenen Texte ihre Texte auf die Wechselwirkung hin verfasst haben und welche Rolle spätere Redaktoren, beispielsweise in der Textüberlieferung des biblischen Kanons in der Zusammenführung von Texten, spielen. Eine solche *compositio* kann – und dies ist unter dem Begriff Zufall in seinem weitesten Sinne zu verstehen – entweder einen in einem «Urtext» innewohnenden «Sinn» durch die Zugesellung weiterer Texte ans Licht heben; sie kann durch die Zusammenführung verschiedener Texte die «Absicht» eines Redaktors zum Ausdruck bringen, oder sie kann etwa die «Verheißung», die ein früherer Text oder ein früheres Ereignis zum Ausdruck bringt, als in einem späteren Ereignis als «erfüllt» ansehen und den dieses erfüllende Ereignis «verkündigenden» Text – entweder aufgrund historischen «Kalküls» oder aufgrund einer im engeren Sinne kaum fassbaren «Inspiration» – «neben» den ihm vorausgehenden «Verheißungstext» stellen.

Was sich angesichts dieser exemplarischen «Aufzählung» vor allem zeigt, ist das erhebliche Maß an Unverfügbarkeit, das die einzelnen Autorinnen und Autoren in ihrer Verfügungsmacht, die sich aus der jeweiligen Wechselwirkung als eine jeweilige End- oder Gesamtaussage ergibt, in erheblichem Maße einschränkt.²⁵⁶

Dies ist ein Faktor, den die vorliegende Untersuchung nicht müde werden wird, zu betonen. Die Intertextualität, die die Vokal- oder Instrumentalwerke eines geistlichen Konzerts hervorruft, erweist einen Grad an Komplexität, die es kaum vorstellbar macht, die jeweilige Dramaturgin oder der jeweilige Dramaturg habe im «Vorlauf» ihrer oder seiner Dramaturgie umfangreiche hermeneutische Überlegungen angestellt, die sie oder ihn schließlich über den Umweg eines wissenschaftlichen Diskurses zu einer auf diese Weise auch *wissenschaftlich* begründeten Form einer bestimmten Konzertdramaturgie geführt hätten. Vielmehr ist, sowohl im Hervorbringen als auch im Deuten der jeweiligen Konzertdramaturgie, ein so hohes Maß an Erfahrungswissen und darauf beruhender Intuition anzunehmen, dass sich die Form der wissenschaftlichen *Untersuchung* nur als *eine* Seite des *Verstehens* dieser besonderen Form von Intertextualität erweist.

Was hier in vielen Worten umständlich zum Ausdruck gebracht ist, lässt sich mit einem zusammenfassenden Satz so formulieren: *Intertextualität ist Kunst*. Diese kann und muss auf dem Wege wissenschaftlicher Verfahrensweisen immer wieder *erschlossen* werden; es bleibt aber zu beachten, dass die wissenschaftliche Ebene des Verstehens permanent der Ergänzung durch ein künstlerisches Sich-Einfühlen bedarf.

II

In Bezug auf die vorliegende Untersuchung bedeutet dies – was weiter unten noch einmal hervorgehoben werden wird –, dass die in ihr begrifflich eingefangene Intertextualität nicht nur begrifflich *erschlossen* werden kann, sondern dass die sie hervorruufende Musik auch *gehört* und auf der emotiven Ebene *erfahren* werden will. Diese Dynamik macht sich in der vorliegenden Untersuchung so bemerkbar, dass sie in der Regel nicht bei der bloßen *Beschreibung* der jeweiligen «Intertextualitäts-

²⁵⁶ Das im geistlichen Konzert wirksam werdende Intertextualitätskonzept erinnert nicht zuletzt an den jüdischen Midrasch, vgl. die Zusammenfassung Deegs im entsprechenden Kontext: «In der Intertextualitätsforschung lassen sich zwei Hauptströme unterscheiden: (1) Zum einen wird Intertextualität deskriptiv verwendet und als methodisches Instrumentarium genutzt. Es geht darum, wahrnehmbare Beziehungen zwischen Texten und ihren „Prätexten“ zu erkennen und zu analysieren. Dieses Verfahren kommt der klassischen Quellenkritik, Zitat- oder Einflussforschung nahe; allerdings spielt der synchrone Zugang eine weitaus gewichtigere Rolle. *Gleichzeitig ist die Autorenintention nicht mehr das Kriterium für die Entdeckung von Text-Text-Beziehungen.*» DEEG, Alexander, *Predigt und Derascha* (Reihe: Arbeiten zur Pastoraltheologie Bd. 48), Göttingen 2011, 240 (Hervorhebung d. Verf.)

phänomene»²⁵⁷ stehenbleibt, sondern in Worte zu fassen sucht, welcher Identifikationsraum sich im Erleben der auf diese Weise «komplexisierten» Erfahrung eröffnet.

An genau dieser Stelle aber tut sich zugleich der eigentlich entscheidende Horizont auf, vor dem sich Perspektiven für die Theologie bieten – gerade *nachdem* eine entscheidende Einschränkung einzuräumen ist: Das beschriebene Maß an «kompositorischer» wie «hermeneutischer» Unverfügbarkeit steht einerseits einer «Rezeptierung» der formulierten Beobachtungen der vorliegenden Untersuchung entgegen. Es kann kaum gelingen, aus ihr eine normative Gebrauchsanleitung etwa für die praktisch-theologischen Felder der Liturgik, der Homiletik oder der Religionspädagogik abzuleiten. Es erhebt sich jedoch die wichtige Frage, aus welchem Grund die Frage der Intertextualität zwar in den Bibelwissenschaften eine hervorgehobene Rolle spielt, man die Lemmata «Intertextualität» oder «intertextuell» in den gängigen Lehr- oder Handbüchern der Praktischen Theologie – bezogen etwa auf ansonsten im weitesten Sinne textbezogenen Unterdisziplinen wie Liturgik, Homiletik oder Religionspädagogik – jedoch vergeblich sucht.²⁵⁸

An dieser Stelle ist darum zunächst ein ganz grundlegender Anstoß gefragt, die Bedeutung intertextueller Phänomene für den Gottesdienst insgesamt und insbesondere für die Predigt, aber auch für die Religionsvermittlung einerseits deskriptiv, andererseits – mit Unterstützung der Systematischen Theologie – normativ zur Geltung zu bringen.²⁵⁹ Gleichzeitig legt es die vorliegende Untersuchung nahe, auch die «geistliche Konzertdramaturgie» als praktisch-theologisches Feld zu begreifen, das mit den Instrumenten der Praktischen Theologie sowie denen der Systematischen Theologie einem tieferen Verständnis erschlossen werden kann, worin ein erster Versuch in dieser Arbeit unternommen wird.

²⁵⁷ Dieses etwas umständlich anmutende Kompositum lehnt sich morphologisch an den durch Andrea Bieler geläufig gemachten Begriff «Vulnerabilitätsphänomene» an. Vgl. BIELER, Andrea, *Verletzliches Leben. Horizonte einer Theologie der Seelsorge* (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie, Bd. 40), Göttingen 2017.

²⁵⁸ Zur Intertextualität sowohl von Musik und Literatur auf der einen als auch von Musik und bildender Kunst auf der anderen Seite siehe besonders: GÜLKE, Peter, *Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991; DERS., *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, München 2010; bzw. DERS., Guillaume Du Fay, *Die Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart 2003. Ansätze dessen, was der Begriff der Ästhetischen Praxis einzuholen versucht, finden sich bei demselben Autor vor allem in: DERS., *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*. Kassel / Stuttgart / Weimar 1994 und DERS., *Musik und Abschied*, Kassel / Stuttgart / Weimar 2015.

²⁵⁹ Hierauf trifft zu, was Norbert Mette der Praktischen Theologie, näherhin der Kommunikation des Evangeliums insgesamt zuschreibt: «Mit [der] Eröffnung einer Doppelperspektive – empirisch und normativ – hängt zusammen, dass „Kommunikation des Evangeliums“ ein diagnostisches und ein reformerisches Potential in sich birgt: diagnostisch insofern, als der Begriff intendiert, nicht nur das Gelingen oder Misslingen einer solchen Kommunikation zu konstatieren, sondern nach den Ursachen dafür zu suchen, und folgerichtig reformerisch insofern, als er von daher zum Engagement dazu anhält, sich gegebenenfalls um die Aufhebung von erkennbar gewordenen Kommunikationskrisen zu bemühen und die Kirche so zu gestalten, dass sie glaubwürdig das Evangelium zu kommunizieren vermag.» METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 15.

«In Wirklichkeit» geht es jedoch in der *Untersuchung theologischer Implikationen der Intertextualität geistlicher Konzertdramaturgie* darum, gerade durch die Komplexisierung, die sich durch die Gegenüberstellung heterogener künstlerischer Werke ergibt, einen mehrdimensionalen Verständnis- und Identifikationsraum sowohl zu öffnen als auch zu reflektieren. Einen «Beitrag zu einer musiktheologischen Hermeneutik» leistet eine solche Untersuchung insofern, als sie der Theologie einen Anstoß verleiht, das, was mit dem noch jungen Wissenschaftsbegriff der Ästhetischen Praxis gemeint ist, in den Kanon ihrer Disziplinen, und zwar im Schnittfeld zwischen Systematischer Theologie und Praktischer Theologie miteinzubeziehen.

Dabei geht es zunächst einmal darum, die vermeintliche «Autonomie der Kunst» zu überwinden und die Kunst, insbesondere die Musik, als nicht nur für den Gottesdienst konstitutiv – also vor allem nicht als *Mittel* zu dessen «Verschönerung»²⁶⁰ –, sondern auch ihre auf die Theologie insgesamt bezogene epistemologische Kompetenz in Betracht zu ziehen.²⁶¹ Dabei ist – im Anschluss an Georg Bertram, der mit großer Genauigkeit die entsprechenden philosophischen Klärungen vornimmt,²⁶² – präzise zu bestimmen, was die *theologische* Erkenntnisfähigkeit etwa der Musik ausmacht.²⁶³

Ein solches Vorgehen würde ganz unmittelbar in das Bedeutungsfeld des Begriffs der Ästhetischen Praxis führen, die sich – so sehr sich die Begriffsbestimmung auch noch im Fluss befindet – im weitesten Sinne mit «Transfereffekten vom Kunstwerk auf das Alltagsleben»²⁶⁴ befasst.

Der Inhalt des Begriffs der Ästhetischen Praxis lässt sich in aller Kürze folgendermaßen umreißen. In ihr handelt sich um eine «potenziert reflexive» Wahrnehmung: um die *Wahrnehmung* eines Kunstwerks oder eines künstlerischen Ereignisses, um die *Reflexion* dieser Wahrnehmung als solcher und schließlich um die *Reflexion* des Effekts dieser Kunsterfahrung auf das Alltagsleben.

²⁶⁰ Vgl. MEYER-BLANCK, Michael, *Kirche* (Reihe: Theologische Bibliothek, Bd. 7), Göttingen 2022, 227: «Von vielen Pfarrer:innen wird die Verkündigung des Wortes in den Lesungen und der Predigt für das „Eigentliche“ des Gottesdienstes gehalten und die gottesdienstliche Musik für das begleitende Beiwerk. Bei dieser Ansicht handelt es sich jedoch um eine fatale Fehlinterpretation der „Torgauer Formel“. Theologisch ist nicht die Predigt als das „Wort“ und die Musik als die „Antwort“ zu verstehen. Es ist vielmehr daran zu erinnern, dass in allen Worten und Zeichen Christus zu hören ist, so dass eine Hierarchisierung der liturgischen Zeichensprachen zu vermeiden ist.»

²⁶¹ Mit den entsprechenden arbeitsrechtlichen Konsequenzen für die beteiligten Berufsgruppen!

²⁶² BERTRAM, Georg W., *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt 2014.

²⁶³ Der Bezug, der hier auf die Musik vorgenommen wird, ist in erster Linie der vorliegenden Arbeit geschuldet, jedoch nicht exklusiv zu verstehen. Freilich ist es umgekehrt – aus «lutherischer» Sicht – auch nicht undenkbar, der Musik in Bezug auf eine «Theologie der Künste» eine Sonderstellung einzuräumen: «Proinde ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia.» LUTHER, Martin, *Genesisvorlesung*, WA XLIV, 352, 29f. (Hervorhebung d. Verf.)

²⁶⁴ RITTELMAYER, Christian, *Warum und wozu ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick*, Oberhausen 2017.

Bereits die definitorische Beschreibung des Begriffs lässt die Evidenz erahnen, die er für die Theologie – ausgehend von der Pastoralpsychologie, jedoch nicht beschränkt auf diese – hat.

Zwei bemerkenswerte Beispiele auf ästhetischer Wahrnehmung und Intuition beruhender «Urteile» stehen im Zusammenhang mit der Biographie der Familie Bonhoeffer. Das erste bezieht sich auf die Einschätzung Adolf Hitlers durch den Vater Dietrich Bonhoeffers, Karl Bonhoeffer, der in seinen Lebenserinnerungen ein *synthetisches Urteil*²⁶⁵ überliefert: «Die Abneigung und das Mißtrauen gegen Hitler gründete sich bei mir auf seine demagogischen Propagandareden, sein Sympathietelegramm in der Potempaschen Mordangelegenheit,²⁶⁶ seine Autofahrten mit der Reitpeitsche in der Hand [...]»²⁶⁷ Das Zweite bezieht sich auf die Wahrnehmung des Komponisten Hugo Distlers durch Dietrich Bonhoeffer: «Einen geheimnisvollen Bezugspunkt zwischen Leben und Werk stellt der Kondolenzbrief Dietrich Bonhoeffers an Hugo Distlers Witwe, Waltraut Distler, dar, der – ohne dass sein Autor es „wissen“ kann, dass sowohl Distlers Biographie als auch der *Totentanz op. 12, 2* [das Motiv *Ruhe und Frieden*] „explizieren“ – das Leben und Sterben Hugo Distlers in seiner Schlusspassage in der Aussage bündelt, Hugo Distler habe sich die ersehnte Ruhe und den ersehnten Frieden nur so – durch seinen Freitod – erringen können.»²⁶⁸

Freiheit

Es ist davon auszugehen, dass jede Wahrnehmung einen komplexen Vernetzungsprozess mit früheren Wahrnehmungen auslöst. Eine solcherart komplexe, mehrdimensionale Wahrnehmung zeitigt – freilich stets in enger Dependenz von ihren Rahmenbedingungen – eine Intensivierung der Denk- und Reflexionsfähigkeit des Subjekts,²⁶⁹ eine Differenzierung seines Realitätssinnes,²⁷⁰ also die Fähigkeit sowohl zur *Gegenwartsfokussierung* als auch eine ausgeprägte *Ganzheitlichkeitserlebbarkeit*.²⁷¹ Als Konsequenz solcher Horizonterweiterung könnte man von einer «emotionalen

²⁶⁵ Der Begriff geht auf Kant (KrV) zurück.

²⁶⁶ Der als «Mord von Potempa» in die Geschichte eingegangene Vorfall ereignete sich in der Nacht zum 10. August 1932, in der Mitglieder der SA in der Ortschaft Potempa im damaligen Oberschlesien einen kommunistischen Gewerkschaftsangehörigen vor den Augen seiner Familie erschlugen. Dies war nicht nur ein brutaler Mord, sondern sollte auch ein politisches Zeichen sein: Die Regierung Papen hatte – in einem letzten Versuch, die wankende Weimarer Republik noch zu retten – gerade am Vortag die Todesstrafe für politische Morde wiedereingeführt. Vgl. HANNOVER, Heinrich; HANNOVER-DRÜCK, Elisabeth, *Politische Justiz 1918–1933*, Frankfurt / Main 2019, 344–354.

²⁶⁷ BONHOEFFER, Karl, *Lebenserinnerungen*, zit. nach: BETHGE, Eberhard, Dietrich Bonhoeffer. Eine Biographie, München 1986, 305f.

²⁶⁸ KISSEL, Mathias, «Ich wollt, daß ich daheime wär». *Der Totentanz op. 12, 2 als liturgische Musik und Zeugnis der Befindlichkeit Hugo Distlers* (Dissertation), Paderborn, 2021, 216.

²⁶⁹ Vgl. RITTELMAYER, Christian, *Warum und wozu ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick*, Oberhausen 2017, 105.

²⁷⁰ KUCKHERMANN, Ralf, *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit*, in: BRAUN, Tom; FUCHS, Max Fuchs; ZACHARIAS, Wolfgang (Hrsg.), *Theorien der Kulturpädagogik*, Weinheim 2015, 182–206, 186.

²⁷¹ MEIS, Mona Sabine; MIES, Georg Achim (Hrsg.), *Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und Neue Medien*, Stuttgart, 2012, 24.

Kultivierung»²⁷² sprechen und als Folge dieser Transfereffekte auf das Individuum zu dessen Öffnung in Richtung einer wachsenden «Sozialkompetenz».²⁷³

Gerade an dieser Stelle befindet sich die osmotische Schwelle, an der nicht nur Individuation und Sozialisation einander bedingen, sondern an der sich auch eine Begegnung zwischen «Kunstwelt» und «Alltagswelt» ereignet. Der «Kunstwelt» kommt dabei gerade in Bezug auf die Alltagswelt eine besondere Bedeutung zu, da sich in der Kunst ein Raum spielerischer Freiheit eröffnet,²⁷⁴ der zu experimenteller Deutungs Offenheit,²⁷⁵ ja zum Tabubruch²⁷⁶ einlädt,²⁷⁷ der das Individuum zunächst einmal etwa von verzerrten Bildern seiner eigenen Realität befreien und zu einer Neudeutung einladen kann.

Die solcherart bewusste, in ihrer doppelten Reflexion gleichsam potenzierte Wahrnehmung künstlerischer Werke ist es nun gerade, die das Individuum nicht vor seiner eigenen Alltagswelt verschließt, sondern es zu einer bewussten Zuwendung zu derselben öffnet: Reflektierte kunstästhetische Erfahrung ist der Schlüssel zu bewusster alltagsästhetischer²⁷⁸ Erfahrung.²⁷⁹

In Bezug auf den Raum der Freiheit der Kunst ist allerdings zu betonen, dass dieser eben genau darin besteht, dass diese sich gerade durch ihren *Eigenwert* auszeichnet und nicht erst einer *Rechtfertigung* durch Transfereffekte bedarf.²⁸⁰ Dieser Eigenwert zeigt sich als evident dadurch, dass die Kulturgeschichte die *künstlerische* Praxis von Menschen als anthropologische Konstante erweist: Zu allen Zeiten und unter allen Umständen – von der Höhlenmalerei bis zu Komponisten in Konzentrationslagern – gehen Menschen ästhetischer Produktion nach!

Demnach wäre es ein Missverständnis, Ästhetische Praxis als *Mittel* zu einem bestimmten *Zweck* zu verstehen. Eher geht es in ihr darum – besonders vor dem Horizont des christlichen Glaubens – zu wirklichem Menschsein vor Gott zu finden, vor dem sich der Mensch als zugleich frei und abhängig, als zugleich höchst individuell

²⁷² RITTELMAYER, Christian, *Warum und wozu ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick*, Oberhausen 2017, 105.

²⁷³ MEIS, Mona Sabine; MIES, Georg Achim (Hrsg.), *Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und Neue Medien*, Stuttgart, 2012, 124.

²⁷⁴ Vgl. die Tiefe, die auch Schroeter-Wittke in dem Begriff der «Unterhaltung» auslotet: Vgl. HERMELINK, Jan, *Publizistik*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie: Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 243–264, 260 (s.u.)

²⁷⁵ Vgl. die Ansätze zur Märchendeutung bei Bruno Bettelheim (1903 – 1990).

²⁷⁶ Vgl. JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim 2004, 34.

²⁷⁷ Vgl. den Begriff “Moral Fiction” in TALIAFERRO, Charles, *Aesthetics. A Beginner’s Guide*, London 2011.

²⁷⁸ Diese wird im Unterschied zur «Ästhetischen Praxis» neuerdings unter dem morphologisch vielleicht nicht ganz glücklichen Begriff «Asthetische Praxis» gehandelt.

²⁷⁹ Vgl. JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim 2004, 11–21.

²⁸⁰ Bildung ist als Recht in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte von 1948 verankert (Art. 26 und 27 Menschenrechtserklärung).

und zutiefst Teil einer Gemeinschaft erlebt.²⁸¹ In einem so umschriebenen Sein ist der Mensch Dimensionen ausgesetzt, deren bewusstem Erleben ihm entzogen sind: seiner leidenschaftlichen Suche nach Erfüllung, die der eigentliche, unergründliche Antrieb seines Lebens ist, und seiner Sterblichkeit, die sein Menschsein ein Leben lang von einer unterschwelligten Angst begleitet sein lässt.

Nomenklatur

Wie – am Beispiel der vorliegenden Untersuchung im «Koordinatensystem» von Theologie und Musik – dieser Weg zu sich selbst aussehen kann, lässt sich mit einer Reihe von Begriffen beschreiben. Dass diese Begrifflichkeit im vorliegenden Fall nicht der Philosophie entlehnt ist, muss auf den ersten Blick überraschen, da diese im Allgemeinen die «reinsten Begriffe des Verstehens» überhaupt bereitzustellen pflegt.²⁸² Im vorliegenden Fall sind sie jedoch einer *angewandten Wissenschaft* entnommen, nämlich der der Sozialen Arbeit. Doch gerade dies ist sprechend: Die Soziale Arbeit erkundet, nicht unähnlich der Praktischen Theologie, ein Feld, auf dem Theorien *Anwendungen* finden; dabei ist sie sich dessen bewusst, in welchem wesentlichen Maße sie sich mit wissenschaftlichen Methoden begründen lassen muss; gleichzeitig wächst ihre Sensibilität dafür, dass es sich bei ihr nicht ausschließlich um eine *strenge Wissenschaft*, sondern in gleichem Maße um eine *Kunst* handelt,²⁸³ insofern in ihr – insonderheit in der Begegnung zwischen Individuen – neben analytischen Fähigkeiten auch Erfahrung und Intuition eine Rolle spielen, die weder *aus* einer allgemeinen Theorie *deduzierbar* noch *in* eine allgemeine Theorie *induzierbar* sind.

Es handelt sich hierbei um eine Erkenntnis, der zu wünschen ist, dass sie auch auf die Theologie zurückklingt. In dieser könnte dies zu einer besonderen Sensibilität dafür führen, wie Wissenschaftsmethoden und Kunstverständnis ineinanderzugreifen vermögen und welche epistemologische Funktion Kunst, näherhin die Musik, für die Theologie hat. Dabei ist unter Umständen in Kauf zu nehmen, dass das, was an dieser Stelle etwas umständlich im Schnittfeld zwischen Praktischer und Systematischer Theologie unterzubringen versucht wird, die Kategorisierungen theologischer Unterdisziplinen, wie sie Schleiermacher «verursacht» hat, unterläuft und einer Auffassung den Raum öffnet, die sich mit dem Schlagwort «Ganzheitlichkeit» vielleicht auch nur ganz unzureichend beschreiben lässt.

²⁸¹ Zu diesen und darüber hinausgehenden Facetten genuin menschlichen Lebens vgl.: WILLIAMS, Rowan, *Being Human. Bodies, Minds, Persons*, London 2018.

²⁸² Vgl. KANT, Immanuel, KrV.

²⁸³ Vgl. JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf, *Ästhetische Praxis im gesellschaftlichen Kontext*, in: JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim 2004, 249–280.

Dass ein solcher Ausblick an dieser Stelle zugleich – und paradox – notwendig fragmentarisch bleiben muss, liegt nicht an der Vorläufigkeit, die jedem «Beitrag»²⁸⁴ eignet, sondern an der prinzipiellen «Relation der Unschärfe»²⁸⁵ zwischen Kunst und Sprache: Was sich – jenseits des Klischees solcher Formulierungen – durch Kunst «in Worte fassen lässt», kann eben nicht «eins zu eins» durch Sprache «abgebildet» werden.

Polarität

Die Polarität von *ratio* und Unverfügbarkeit der eigenen Selbsterkenntnis vor Gott bringt anschaulich Thomas Merton in seiner Kontemplativen Theologie zur Sprache.²⁸⁶ Die Unverfügbarkeit wird zunächst sehr betont herausgestellt,

“[T]he reader will have to remember that the inner depths of the spiritual life are mysterious and inexplicable. They can hardly be described accurately in scientific language, and for that reason even theology barely touches on the subject, except in the poetic and symbolic language of the Fathers of the Church and of the Mystical Doctors.”²⁸⁷

um dann aber ebenso auf die komplementäre Seite dieser Epistemologie zu weisen:

“Meditation is not merely the intellectual effort to master certain ideas about God or even to impress upon our minds the mysteries of our Catholic faith. Conceptual knowledge of religious truth has a definite place in our life, and that place is an important one. Study plays an essential part in the life of prayer. The spiritual life needs strong intellectual foundations. The study of theology is a necessary accompaniment to a life of meditation.”²⁸⁸

Im Angesicht dieser «Doppelerkenntnis» wird auf den Punkt gebracht, wie gerade die Ästhetik eine nicht zu unterschätzende Rolle für das christliche Leben – das Merton als insgesamt im weitesten Sinne der Anbetung gewidmet versteht²⁸⁹ – spielt – “The aesthetic aspect of the life of worship must not be neglected [...]”²⁹⁰ – um dann gerade diesen Gesichtspunkt noch ein wenig nachklingen zu lassen:

²⁸⁴ Vergleiche den Untertitel der Untersuchung.

²⁸⁵ Vergleiche nochmals den Begriff der Heisenbergschen Unschärferelation» (s.o.)

²⁸⁶ Zur besonderen Rolle der (vor allem bildenden) Kunst in seiner eigenen Biographie vgl. MERTON, Thomas, *The Seven Storey Mountain. An Autobiography of Faith*, New York, NY 1948, Neuausgabe: New York, NY 1976.

²⁸⁷ MERTON, Thomas, *Contemplative Prayer*, New York, NY 1969 (posthum), Neuausgabe: New York, NY 2014, 53.

²⁸⁸ A.a.O., 57.

²⁸⁹ Wie übrigens auch der ganz und gar nicht «katholische» Calvin!

²⁹⁰ A.a.O., 62. Vgl. “The function of image, symbol, poetry, music, chant, and of ritual (remotely related to sacred dance) is to open up the inner self of the contemplative, to incorporate the senses and the body in the totality of the self-orientation to God that is necessary for worship and for meditation.” A.a.O., 63.

“The function of image, symbol, poetry, music, chant, and of ritual (remotely related to sacred dance) is to open up the inner self of the contemplative, to incorporate the senses and the body in the totality of the self-orientation to God that is necessary for worship and for meditation.”²⁹¹

Peripetie

Ein knappes Beispiel soll skizzieren, wie Ästhetische Praxis als Erfahrungsraum aussehen und wie dieser begrifflich beschrieben werden kann. In Ermangelung eines entsprechenden *prototypos* aus dem Bereich der geistlichen Konzertpraxis, der zu veranschaulichen vermag, wie diese «ganzheitliche» Erfahrung im Schnittfeld zwischen Theologie und Musik aussehen könnte, wird dabei auf ein Beispiel zurückgegriffen, das zunächst ein im allerweitesten Sinne religiös-ethnologisches *sujet* sowohl mit Musik als auch mit Elementen des Tanzes und Schauspiels verbunden als Ausgangspunkt nimmt, den es sowohl vor dem Hintergrund eines pädagogisch-künstlerischen Projekts zu einer «angewandten Theaterproduktion» macht, als auch mit den Mitteln vor allem des Dokumentarfilms zugleich – im positiven Sinne – überhöht.

Hierbei handelt es sich um den Film *Rhythm is it!* aus dem Jahr 2004 (Regie: Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch), der im Jahr 2005 mit dem Deutschen Dokumentarfilmpreis ausgezeichnet wurde. Der Film dokumentiert, wie das Ballett *Le Sacre du Printemps* (Uraufführung 1913) des Komponisten Igor Strawinsky (1882 – 1971) in der Choreographie Royston Maldooms, musikalisch begleitet vom Berliner Philharmonischen Orchester unter der künstlerischen Leitung Simon Rattles, durch eine «Ballettcompagnie», bestehend aus rund 25 Nationen umfassenden 250 Jugendlichen aus verschiedenen Schulen Berlins, aufgeführt wird.

Das Projekt, das sechs Probenwochenenden und mehrere Vorstellungen in der *Treptow Arena* im Stadtteil Berlin-Treptow umfasst, ist dem Augenschein nach von vornherein zum Scheitern verurteilt, da die Jugendlichen über keinerlei tänzerische Vorerfahrungen verfügen, seitens ihres Elternhauses zu einem großen Teil kaum Unterstützung erfahren und schulisch wie sozial zu einem erheblichen Teil als gleichsam «unterprivilegiert» zu bezeichnen sind.

Diese heterogene Gruppe, deren Teilnehmer sich über weite Strecken unkonzentriert verhalten und sich dem körperlichen Ausdruck im Tanz nur zögerlich öffnen, wird durch den Choreographen Royston Maldoom²⁹² extrem gefordert und auf diese Weise aus ihrer *comfort zone* herausgeworfen – bis zu dem Punkt, an dem einzelne Lehrerinnen beinahe den Abbruch des Projekts fordern.

Dies ist jedoch der Moment, der die Peripetie markiert. Nachdem Sätze wie “*Why has it always to be fun?*” oder “*You can change your life in a dance class!*” gefallen sind,

²⁹¹ A.a.O., 63.

²⁹² Dessen eigene Biographie in einer kurzen «Rückblende» als Prototyp im Prinzip derselben Entwicklung, die die Jugendlichen Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Tanzprojekts soeben erleben, gezeigt wird.

erhalten die Jugendlichen die Möglichkeit, eine Probe in eigener Verantwortung durchzuführen. In genau diesem Augenblick «fangen sie Feuer» – «der Vogel beginnt zu fliegen»; die Schlussproben zeugen von außerordentlicher Inspiration und die Vorstellungen erweisen sich als ungeheurer Erfolg.

Anhand dieses *turns* lassen sich verschiedene mittlerweile etablierte Begriffe Ästhetischer Praxis veranschaulichen.²⁹³ Die drei Grundkoordinaten *Subjekt, Gegenstand* und *Wahrnehmung* entsprechen *den Jugendlichen, dem Tanz* und *der Reflexion auf die eigenen Grenzen*.

Deren *Überschreitung* und der dadurch angeregten *Weiterentwicklung der eigenen Wahrnehmung*, die zur *Entwicklung neuer Interpretationsmuster der eigenen Geschichte und Identität* führt, finden sich in dem Film eindrucksvoll dokumentiert. Die Ballettproben zeigen ein klassisches Beispiel des *Aneignungslernens*, da die Jugendlichen nicht nur einen *Stoff* zu memorieren haben, sondern sich auf das Geschehen ganz einlassen müssen. Diese besondere Form des Lernens entfaltet sich in die Polaritäten von *Mimesis* und *Poiesis*: Die Jugendliche erleben einen Prozess, der von strenger Imitation zu eigener Kreativität führt und ihnen Selbstvertrauen vermittelt, das sich nicht nur mental, sondern auch in einem lebendigen Körpergefühl ausprägt. Dabei ist der Umschlag von ablehnender *vegetativer Elementarästhetik* – klassische Musik erscheint den jungen Tänzerinnen und Tänzern zunächst abstoßend und fremd – zu *reflektierter Erkenntnisästhetik* – im Kontext mit Tanz und Bewegung bietet dieselbe Musik plötzlich einen Deutungsraum der eigenen Individualität – berührend und eindrucksvoll mitzuverfolgen.²⁹⁴

Imitatio

Die theologische Übersetzung²⁹⁵ dieser exemplarischen Ästhetischen Praxis²⁹⁶ liegt auf der Hand: Religiöse Praxis, die über bloße Kenntnis religiöser Sachfragen

²⁹³ Diese Begrifflichkeit findet sich übersichtlich entfaltet in: JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim 2004, 11–21.

²⁹⁴ «Ästhetische Erfahrungen sind primär identitätsstiftende Erfahrungen, für Individuen ebenso wie für Gruppen. Der Einsatz ästhetischer Arbeitsmethoden scheint also überall dort angezeigt, wo es um Themen geht, die Fragen der eigenen Identität zu berühren.» A.a.O., 47.

²⁹⁵ Ästhetisches Lernen ist mithin «nichts grundsätzlich Neues oder Anderes, sondern eher eine bestimmte Akzentuierung der Lernorganisation. Seine Besonderheiten: die Betonung der Wahrnehmungskomponente, die Deutungsoffenheit des Lernens und die Strukturierung des Lernprozesses nach dem Vorbild künstlerisch-ästhetischer Praxis.» A.a.O., 32.

²⁹⁶ Die Ästhetische Praxis erweitert die individuellen Grenzen, *gerade indem* ein gewisser Grad an Perfektion angestrebt wird. Auf diese Weise erwachsen aus der Ästhetischen Praxis Differenzenerfahrungen, die sowohl Verhaltensänderung als auch Verhaltensbestätigung auslösen können. Zwei wichtige Dimensionen der Ästhetischen Praxis sind sowohl die nonverbale Kommunikation während der Erfahrung selbst als auch die Kommunikation der vorgenommenen Reflexion. Ästhetische Praxis erweist sich somit sowohl als ein Bildungskonzept, das rezeptive und produktive ästhetische Erfahrungen als

hinausgeht, kann zu einer tieferen Identifikation mit der eigenen Identität führen.²⁹⁷ Gerade das Wechselspiel von *Mimesis* und *Poiesis* lässt eine überraschende Dimension in den neutestamentlichen Begriff der *Nachfolge* (*imitatio*) einfließen, indem diese nicht in der *Aufgabe* der eigenen Individualität, sondern in ihrer («kreativen») *Erfüllung* besteht.²⁹⁸ Alle hier anklingenden Aspekte – «*profane*» wie «*theologische*» Ästhetische Praxis – sind durch ein besonderes Merkmal von Freiheit charakterisiert. Ihnen eingeschrieben ist nicht der «Zwang des Erfolgs», sondern die «Würde des Zufalls und die *Chance* des Misslingens».

Religionspädagogik als Ästhetische Praxis – Perspektiven der Intertextualität geistlicher Konzertpraxis

Was sich auf diese Weise herauskristallisiert, ist eine auf die, vor allem spezifisch christliche, Vermittlung von Religion bezogene didaktische Dimension, die vom *reflektierenden Erleben* des (musikalischen) Kunstwerks ihren Ausgang nimmt und von hier aus zu einer Identifikation des *Individuums innerhalb seines Kontexts* als vertiefter *hermeneutischer* «Bewegung» ermöglicht, die sich nicht in Informationen *über* etwas erschöpft, sondern zu «radikaler Annahme»²⁹⁹ dieses *Individuums innerhalb seines Kontextes* führt, die paradoxerweise erst zur Mitgestaltung dieses Kontextes befreit.

An dieser Stelle geht es nur um eine *Perspektive*, die sich in all ihrer Komplexität und in ihrer Bedeutsamkeit für die Theologie noch entfalten muss und hier nur vorläufig und gleichsam visionär angedeutet werden kann. Im Verlauf der Arbeit wird der Fokus indes auf der musiktheologischen Bedeutung der Intertextualität innerhalb des geistlichen Konzerts liegen, also darauf, wie Texte unterschiedlicher Weise sich gegenseitig «auslegen» und darauf, welcher Identifikationsraum sich auf diese Weise öffnet. Die «Vision» allerdings, die sich auf diese Weise erblicken lässt und die Perspektive, die sie öffnet, eine Perspektive die sich in gleicher Weise in den Bereich der Religionspädagogik wie in das Konzept der Ästhetischen Praxis erstreckt, ist indes stets «mitgemeint».

wesentliche Methode der Bildung versteht, als auch als eine Methode der Diagnostik, die auf ästhetische Erfahrungen – etwa im Rollenspiel der Familienaufstellung oder der malerischen Gestaltung zurückgreift (in diesem Zusammenhang spielt besonders die nonverbale Kommunikation eine Rolle, wenn die verbale Kommunikation des zu Therapierenden blockiert ist), sowie schließlich als eine therapeutische Methode, die Ästhetische Praktiken als Medien verwendet, um spezifische Ziele sozialer Arbeit zu erreichen.

²⁹⁷ Vgl. MERTON, Thomas, *Contemplative Prayer*, New York, NY 1969 (posthum), Neuausgabe: New York, NY 2014, 46f.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Vgl. den Begriff *radical acceptance*.

Einführung. Erster Halbkreis

Es folgt der erste Halbkreis, der die theologische Dimension der Untersuchung eröffnet und darüberhinausgehend Dimensionen andeutet, die sich im weiteren Horizont der Theologie auftun, besonders, wie gesagt, in einem «Geflecht» von Religionspädagogik und Ästhetischer Praxis. Ohne dass dies didaktisch im Einzelnen entfaltet werden wird, erscheint das Sichtbarmachen derselben doch unverzichtbar, um im Auge zu behalten, dass es sich in dem untersuchten Feld nicht eigentlich um eine Theorie, sondern um ein kommunikatives Geschehen handelt. Die Untersuchung möchte in dieser Hinsicht sensibilisieren, d.h. die Sinne schärfen und zum Gespräch anregen.

a. In das Material

«Theologische Implikationen der Intertextualität geistlicher Konzertdramaturgie.» Hinter dem umständlich anmutenden Untertitel verbirgt sich ein auf den ersten Blick relativ einfaches Vorgehen: Konzertprogramme mit ausschließlich (in einigen wenigen Fällen lediglich mehrheitlich) geistlicher Vokalmusik sollen untersucht werden, und zwar nicht solche, in deren Rahmen nur «solipsistisch» ein einziges Werk (z.B. *eine Matthäuspassion*) zur Aufführung gelangt, sondern solche, in denen unterschiedliche Werke nebeneinander zu stehen kommen. Solche Konzerte sollen daraufhin analysiert werden, welche Aussagenvielfalt sich dadurch ergibt, dass die unterschiedlichen Werke in einen Dialog miteinander treten. Da «[k]ein Kontextwechsel [...] den Sinn eines Textes einfach intakt»³⁰⁰ lässt, ist von einer intendierten oder unintendierten Dramaturgie auszugehen, die im Idealfall zu einer – in der Regel komplexen – Gesamtaussage einer Aufführung führt. Weil Bedeutung sich in erster Linie am Text nachvollziehen lässt, steht die textlich fassbare Aussage im Vordergrund. Es gibt aber Fälle, in denen auch die *musikalische Gestaltung* einzelner Werke oder Werkgruppen, später auch die visuelle Gestaltung des Konzerts, mit in den Blick rückt.³⁰¹

³⁰⁰ STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*. Bd. 1: Namen, Paderborn, et. al., 1995, 43.

³⁰¹ Harald Schroeter-Wittke plädiert eindrucksvoll, von einer reinen Textfixiertheit, gleichsam einer theologischen *déformation professionnelle*, abzusehen: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 7 – gesteht dann aber im selben Band – mit Derrida – ein, dass eine textlose Hermeneutik nicht ganz unproblematisch sei: A.a.O. 22f. – Ein nachdrückliches Plädoyer für eine «Theologie der gottesdienstlichen Instrumentalmusik» hält dennoch: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Private Religionspädagogik. Beobachtungen zu Johann Kuhnaus Biblischen Sonaten (1700)*, in: A.a.O., 80–97 und DERS., *Biblische Bilder. Beobachtungen zur Transformation der Bibel in der deutschen Klaviermusik im 19. und 20. Jahrhundert*, in: A.a.O., 156–176, besonders aber: DERS., *Liturgisches Konzert. Überlegungen zu vierhändiger Musik im Kirchenraum*, in: A.a.O., 177–187.

b. Entwicklung der Fragestellung

Die Fragestellung wird – in einer ersten umfangreicheren Ausarbeitung – aus der eigenen kirchenmusikalischen Praxis des Verfassers in der Vergangenheit entwickelt. Aus dieser werden die sich daraus für die Gegenwart der vorliegenden Untersuchung ergebenden Fragen entwickelt. Beschrieben werden also zunächst Konzertprogramme, an denen der Verfasser in irgendeiner Weise – als Programmgestalter, als Kirchenmusiker, als Sänger, als Programmheftautor oder als partizipierender Hörer beteiligt war. Aufgrund biographischer Gegebenheiten liegt dabei historisch ein Schwerpunkt auf Konzerten, die etwa in den Jahren 1985 bis 2005 aufgeführt wurden, die Jahre, die den Zeitraum der kirchenmusikalischen Ausbildung und Berufstätigkeit des Verfassers umfassen.

Die Verankerung in der eigenen Erfahrung des Verfassers soll verschiedenes verbürgen. Zum einen verweist sie darauf, dass solche Konzertdramaturgie nicht nur prinzipiell einen Sitz im Leben hat, sondern auch darauf, dass sie auf die konkrete Beheimatung im Leben eines *bestimmten* Menschen zurückzuführen ist, also «[e]ine Erkenntnis [...] nicht getrennt werden [kann] von der Existenz, in der sie gewonnen wird.»³⁰² Zum anderen indiziert die lebensmäßige Verortung, dass Überlegungen, wie sie hier angestellt werden, lebendig und einem Wandel unterworfen sind. Eine «enzyklopädische» Untersuchung, dergestalt, dass etwa sämtliche Programme eines prädefinierten Zeitraums einer präselektierten Institution ausgewertet worden wären, hätte suggeriert, die Ergebnisse einer solchen Studie seien endgültige, einem Wandel ebenso wenig unterworfen wie resistent gegenüber Diskussion und Widerspruch. Die hier vorgestellte Erkenntnis in Bezug auf Erfahrungen, die zum Teil rund dreißig Jahre *zurückliegen*, ist eben nur möglich aufgrund der Erfahrungen, die in der *Zwischenzeit* gemacht wurden. Erkenntnis, die aus Kunstwerken gewonnen wird, stellt sich als ein Prozess dar. Neue Erfahrungen und Einsichten, ebenso wie ein durch Widerspruch eröffneter Diskurs, wird auch in den vorliegenden Fällen «spiralhaft» zu neuen Erkenntnissen und dann wieder zu einer Erweiterung der Erfahrung führen, denn kein Kunstwerk lässt sich wirklich «erschöpfend verstehen»³⁰³, stets ist in einem neuen zeitlichen oder erfahrungsmäßigen Horizont – «im Blick auf die *zugespielten* Sinnmöglichkeiten»³⁰⁴ – ein immerzu erweitertes Verstehen denkbar.

Auf diese Weise wird die vorliegende Arbeit zugleich, ohne es eigentlich zu intendieren, zur historischen Dokumentation eines bestimmten Ausschnitts des Konzertlebens einer bestimmten Region in Westfalen. Sie ruft in Erinnerung, welche Persönlichkeiten in einem sehr spezifischen Ausschnitt des Musiklebens eine Rolle gespielt

³⁰² DBWIV, 38.

³⁰³ DALFERTH, Ingolf U., *Radikale Theologie. Glauben im 21. Jahrhundert* (ThLZ.F, 23), Leipzig 2021, 54.

³⁰⁴ Ebd. (Hervorhebung d. Verf.)

haben – in einer Zeit, in der ein regionales Musikleben durch künstlerische Werke und die künstlerische Haltung von Menschen in die Region hineinwirkte, ohne durch global agierende Medien in die weite Welt hinaus zu diffundieren. Dieser Aspekt wird freilich weder weiter untersucht noch bewertet werden, sondern verbleibt als gleichsam ethnologische Schicht in der Latenz dieser Arbeit.

So betrachtet, ist die Arbeit nicht zuletzt eine persönliche Rückschau des Verfassers auf eine Zeit, die ihn in einer Weise geprägt hat, dass er gleichsam über Musik nur theologisch und über Theologie nur musikalisch zu sprechen vermag – wodurch es unweigerlich zu einer geistigen Berührung mit dem Theologen und Musiker Harald Schroeter-Wittke kommt, dem er – bei aller Unterschiedlichkeit im Ansatz – unendlich viel Inspiration und eine große Denkfreiheit verdankt.³⁰⁵

c. Schwerpunkte

Stilistisch liegen dieser Untersuchung ausschließlich Werke der sogenannten *ernsten* oder *klassischen* Kunstmusik zugrunde. Trotz dieser etwas unglücklichen Adjektivierung wird darunter im vorliegenden Zusammenhang die abendländische Musik seit Beginn der Entwicklung der Polyphonie³⁰⁶ bis etwa in den Bereich einer erweiterten Tonalität verstanden, wie sie zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt wurde. In vergleichbarer Weise kann selbstverständlich auch die sogenannte Popmusik unter geeigneten Umständen zu Theologie werden. Dass Popmusik oder Rockmusik, nicht einmal die sogenannte christliche Pop- oder Rockmusik, in dieser Untersuchung keine Berücksichtigung finden, ist weder auf persönliche Geringschätzung durch den Verfasser zurückzuführen, noch darauf, dass dieser Musik der Charakter der Kunst abzusprechen wäre, sondern auf eine methodische Entscheidung.³⁰⁷

Diese hat zur Folge, dass innerhalb der umrissenen musikhistorischen Epoche sich bestimmte Schwerpunkte ergeben. Der erste liegt in der Zeit, die die Musik des Frühbarock und des Barock umfasst. In dieser Epoche entwickelt sich, ausgehend von einer

³⁰⁵ Vgl. auch: SURALL, Matthias, *Elaborierte Improvisation und implizierte Theologie. Eine musikalisch-theologische Schnittmenge bei Nick Cave*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 423–429, bes. 423.

³⁰⁶ Der Terminus der Polyphonie ist an dieser Stelle – abgesehen von seinen theologischen (Bonhoeffer) und linguistischen (Intertextualität) Konnotationen und seiner die Epochen der Musikgeschichte übergreifender satztechnischer Bedeutung (eine relative Selbständigkeit mehrerer kontrapunktisch geführter Sing- oder Instrumentalstimmen) – ausschließlich als kompositionsgeschichtlicher Begriff zu verstehen: als simultanes Erklängen *mehrerer* Stimmen, das sich ab dem 12. Jahrhundert herausbildet im Unterschied zum streng einstimmigen Gregorianischen Choral. (Die diesen Sachverhalt bezeichnende sprachliche Differenz zwischen dem breiteren Begriff der Mehrstimmigkeit und dem engeren Begriff der Polyphonie ist ein Idiom lediglich der deutschsprachigen Musikwissenschaft, die philologisch nicht ideal scheint.)

³⁰⁷ Dieses Manko versucht die Untersuchung weiter unten in einem kurzen Exkurs zumindest ansatzweise wieder auszugleichen.

betont katechetischen Liturgik³⁰⁸ Luthers,³⁰⁹ vor allem im protestantischen Raum Mitteleuropas – um nicht zu sagen: Mitteldeutschlands – eine musikalische Rhetorik, die Erkenntnisse der Wiederbelebung des Humanismus musikalisch fruchtbar zu machen sucht. Dieses Fruchtbarmachen ist mit dem Begriff «Musica poetica» verbunden. Der Begriff fällt erstmals 1537 bei Nicolaus Listenius (1510 – ca. 1538), in einem unmittelbar aus dem Umkreis Luthers und Melanchthons hervorgehenden Konzept einer Neuausrichtung von Musiktheorie und Musikpädagogik. In den darauffolgenden Jahrzehnten wird er weitertradiert durch die Kompositionslehren Heinrich Fabers (ca. 1500 – 1552), Hermann Fincks (1527 – 1558) und Gallus Dreßlers (1533 – 1582). Durch Joachim Burmeister (1564 – 1629) wird er dann in das 17. Jahrhundert hineingetragen, durch Johann Andreas Herbst (1588 – 1666) schließlich in die Zeit des Komponisten Heinrich Schütz (1585 – 1672) überliefert.³¹⁰

Eine ähnliche Entwicklung, deren erste Ansätze freilich bereits bei Josquin Desprez (ca. 1450 – 1521³¹¹) zu finden sind, lässt sich nach dem musikalischen Paradigmenwechsel um 1600 auch in Italien, vor allem im Umkreis der Venezianischen Schule (Adrian Willaert, ca. 1490 – 1562, Andrea Gabrieli ca. 1532 – 1585³¹², Giovanni Gabrieli, ca. 1554 – 1612, Claudio Monteverdi, 1576 – 1643) beobachten, wo er weniger theoretisch reflektiert wird als nördlich der Alpen, stattdessen aber in der Kompositionspraxis fruchtbarer umgesetzt wird. Dieser Umstand führt unter anderem dazu, dass mehrere Generationen deutscher Komponisten des frühen 17. Jahrhunderts einen Teil ihrer «Lehr- und Wanderjahre» in Italien verbringen. Als einer der ersten deutschen Komponisten verbringt Hans Leo Haßler (1564 – 1612), dessen Werke im Laufe der Untersuchung begegnen werden, eine gewisse Zeit in Norditalien. Prägender aber sowohl für den weiteren Verlauf der Musikgeschichte als auch für die Hermeneutik der vorliegenden Arbeit sind die venezianischen Lehrjahre der Komponisten Heinrich Schütz (1585 – 1672) und Johann Hermann Schein (1586 – 1630).

Schon mehr als ein Jahrhundert zuvor gab es eine bedeutende Wanderbewegung vor allem flämischer Komponisten nach Italien. Im Gegensatz zu den Komponisten, die sich als «Schüler» nach Italien begaben, folgten die flämischen Komponisten in erster Linie Kompositionsaufträgen und brachten auf diese Weise die Grundlagen desjenigen Stils in den Süden, der von dort aus wieder in den Norden wanderte.

Der zweite Schwerpunkt liegt in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts und hier wiederum innerhalb des sich diversifizierenden Stilspektrums in der Musik, die mit dem Namen Hugo Distler und seinem kirchenmusikalischen Umfeld verbunden

³⁰⁸ GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 292.

³⁰⁹ Vgl. dazu ausführlich: DEEG, Alexander, *Das äußere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik*, Göttingen 2012, bes. 91f.

³¹⁰ EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984, 60f.

³¹¹ Dem Jahr des Erscheinens der «Reformatorischen Hauptschriften» Martin Luthers. («Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen, wie er wollt; die andern Sangmeister müßens machen, wie es die Noten machen wollen.» Luther über Josquin – möglicherweise anekdotisch.)

³¹² Dem Geburtsjahr Heinrich Schütz'.

ist und sich im Kontext der Kirchenmusik von ca. 1920 bis 1950 bewegt.³¹³ Es handelt sich dabei um eine «Generation» von Komponisten, die sich bewusst am «linearen Stil»³¹⁴ und an der am Text orientierten Musik des 16. Jahrhunderts orientieren.

Ein dritter Schwerpunkt liegt in der Musik des 19. Jahrhunderts, in der Musik der ausgehenden Romantik und des poetischen Realismus, was im Vergleich zu den beiden Epochen, von denen soeben die Rede war, erstaunen muss, wenn man berücksichtigt, dass für die Komponisten dieser Zeit explizit liturgische Musik nicht mehr im Vordergrund steht. Johannes Brahms (1833 – 1897) etwa, dessen choralgebundene Chor- und Orgelwerke noch am ehesten in Zusammenhang mit Kirchenmusik gebracht werden können, verweigert sich ausdrücklich der Anfrage Philipp Spittas, liturgische Musik zu komponieren.³¹⁵

Dem gegenüber steht allerdings die bedeutende Nachwirkung der Bachpflege nach 1829.³¹⁶ Die Wiederaufführung einer gekürzten und teilweise neu instrumentierten Fassung der *Matthäuspassion* BWV 244 Johann Sebastian Bachs unter der Leitung Felix Mendelssohn Bartholdys im Jahr 1829 in Berlin ist der Beginn einer umfassenden Wiederentdeckung der Musik Bachs, die das kompositorische Werk Felix Mendelssohn Bartholdys (1809 – 1847), jedoch mehr noch das Werk Robert Schumanns (1810 – 1856) und Johannes Brahms (1833 – 1897) erheblich beeinflusst.³¹⁷

Diesen stilistisch so disparaten Schwerpunkten ist eines gemeinsam. Es handelt sich um Musik, die sich bemüht, die Texte, die sie vertont, nicht nur durch Musik zu *schmücken*, sondern sie durch künstlerische Mittel *auszulegen*. Es handelt sich also im weitesten Sinne um eine exegetische Musik, deren Übersetzung des Textes in Musik nicht nur eine Vermittlung der in den Texten enthaltenen *Informationen* darstellt, sondern

³¹³ An dieser Stelle ist vielleicht ein flüchtiger Blick auf die geradezu atemberaubenden Gegensätze zu werfen, welche das 20. Jahrhundert in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht hervorgebracht hat: Diese lassen sich etwa deutlich greifen in der Tatsache, dass die beiden nicht vergleichbaren Komponisten Geistlicher Musik Hugo Distler und Olivier Messiaen dasselbe Geburtsjahr verbindet.

³¹⁴ Vgl. WÖLFFLIN, Heinrich, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899. – Die bis heute weitestgehend gültigen Begrifflichkeiten Wölfflins beziehen sich freilich auf die bildende Kunst, lassen sich aber ohne weiteres auf kompositionsgeschichtliche Charakteristika übertragen.

³¹⁵ An Philipp Spitta, 26. 1. 1869.

³¹⁶ Zu einer differenzierten Beurteilung der Musik des 19. Jahrhunderts (anstelle einer simplifizierenden Subsumierung dieser Musik als «romantisch») siehe: RUMMENHÖLLER, Peter, *Romantik in der Musik*, Kassel 1989. – Zu einer «Definition» des Begriffs «Romantik» im Hinblick auf die *vorliegende* Untersuchung siehe: ABELS, Heinz, *Identität*, Wiesbaden, 2017, 131–136.

³¹⁷ Bereits frühere Komponisten wie Wolfgang Amadé Mozart und Ludwig van Beethoven kannten vereinzelte Werke Bachs und hinterließen einzelne Werke, die sich wie Stilkopien des Kompositionsstils Bachs ausnehmen. Von einem umfassenderen musikgeschichtlichen Einfluss kann man in der Zeit der Klassik indes noch nicht sprechen.

um ein Verfahren, das durch die Interaktion von Text und Musik den Texten zu neuer Bedeutung verhilft.³¹⁸

Der methodische Vorteil dieser Auswahl besteht mithin darin, dass von der Voraussetzung auszugehen ist, dass dem *Großteil* der Komponisten, deren Werke in der vorliegenden Untersuchung Berücksichtigung finden, in ihrem Komponieren an einer *theologischen* Aussage gelegen war.

d. Leerstellen

Wichtige Bereiche der abendländischen Kirchenmusik bleiben gemäß dieser musikhistorischen Bestimmung weitgehend unbeachtet.

Dies ist zunächst einmal der Bereich der Musik der Klassik, innerhalb derer die Kirchenmusik einen Text eher auszuschmücken als auszulegen pflegt.³¹⁹ Da sind zum anderen die Bereiche der Gregorianik und der sogenannten frankoflämischen Vokalpolyphonie sowie die zwischen ihnen liegenden Stilentwicklungen. Die beiden Stilbereiche der Gregorianik und der frankoflämischen Vokalpolyphonie sind einander darin verwandt, dass im Wort-Ton-Gefüge dieser beiden Bereiche rhetorische Gestaltungsmerkmale strukturellen Gesichtspunkten in der Regel untergeordnet werden. Der sogenannte Gregorianische Choral ist in seiner Wort-Ton-Beziehung enger verwandt mit der orientalischen Musik, der er seine Herkunft verdankt;³²⁰ in der frankoflämischen Vokalpolyphonie, die ihrerseits ihre *Soggetti*³²¹ von der Gregorianik ableitet, spielen Prinzipien arithmetischer Proportionen eine den Tonsatz und die *Auslegung* des Textes dominierende Rolle.

Und da ist schließlich ein großer Bereich geistlicher Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, der etwa mit Namen wie auf der einen Seite Olivier Messiaen (1908 – 1992) und auf der anderen Seite Arvo Pärt (geb. 1935) verbunden ist. Anders als im Gregorianischen Choral oder in der frankoflämischen Vokalpolyphonie spielen in den Werken dieser Komponisten Konstruktionsprinzipien eine Rolle, die gewissermaßen von

³¹⁸ Vgl. SCHROETER-WITTKE, Harald, *Politästhetik als grundlegende Fragestellung für die Praktische Theologie*, in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christan (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014, 26–39, 31.

³¹⁹ Vgl. ROSEN, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, ¹1971.

³²⁰ Darauf weist als einer der ersten hin: HANDSCHIN, Jacques, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948.

³²¹ So die Terminologie der Musik des 15. – 18. Jahrhunderts, während die Rede von einem musikalischen «Thema», wie sie das 19. und 20. Jahrhundert bevorzugt, in der Regel auch dessen «Durchführung» impliziert. Diese wird in der Musik der Klassik entwickelt und erreicht zunächst in den Klaviersonaten und Streichquartetten Ludwig van Beethovens und später in den Sinfonien Johannes Brahms' einen Höhepunkt, in denen *kontrastierende* Themen, die einander als These und Antithese gegenüberstehen und im Verlauf der Durchführung eine Synthese erfahren, eine philosophische Dimension eröffnet. Die Parallelen Beethovens mit Hegel zeigt als erster auf: UHDE, Jürgen, *Beethovens Klaviermusik*, 3 Bde., Stuttgart 1968 – 1974.

außen in die Musik hineingetragen werden. Im kompositorischen Werk Olivier Messiaens handelt es sich dabei um die sogenannte Distanzharmonik, im geistlichen Werk Arvo Pärts um den den Klang von Glocken evozierenden sogenannten Tintinnabuli-Stil. Beide Kompositionsweisen markieren Pole³²² einer kompositorischen Auffassung, die den Text in Tönen zwar «ausmalt», bei denen aber von einer musikalischen Exegese, wie sie die Musik des Frühbarock und die auf sie im weitesten Sinne zurückgeführte Kompositionsweise pflegte, nicht die Rede sein kann. Neben diesen Namen gibt es freilich eine große Anzahl von Komponisten und Komponistinnen, die sich kompositorisch in Schattierungen entweder dem einen oder dem anderen Pol annähern, indem sie bewusst der einen oder der anderen stilistischen «Schule» folgen.

Strukturelle Grundlagen der genannten Kompositionsprinzipien sind bereits in der geistlichen Musik Anton Bruckners (1824 – 1896) zu beobachten, die, ebenso wenig wie die Musik Johannes Brahms' im präzisen Sinne «romantisch» genannt werden kann. Im Gegensatz zum Werk Brahms' ist das Werk Anton Bruckners – ebenso wie die Musikdramaturgie Richard Wagners oder die geistliche Musik Franz Liszts – der sogenannten Neudeutschen Schule zuzuordnen.

Diese Ansätze, die vor allem bei Olivier Messiaen entstehen, werden kompositionstechnisch weiterentwickelt in der avantgardistischen Kirchenmusik vor allem deutscher Provenienz.³²³ Hierbei handelt es sich im Wesentlichen um eine Kirchenmusik, die sich vom Text als Objekt löst, eine Deutung desselben teilweise zu unterlaufen versucht und das rezipierende Subjekt zu einem partizipierenden Teil der Deutung macht.

e. Dialog, Widerspruch, Pädagogik: Entstehung von Bedeutung

Dieser letzte Gedanke führt zu der Frage, wie denn Bedeutung überhaupt entstehe. Wie die grundsätzlichen Überlegungen zum Begriff der Intertextualität als evident erwiesen haben, ist das rezipierende Subjekt in jedem Fall *partizipierender* Teil der Deutung.³²⁴ Für die Rezeption von Musik gilt daher dasselbe wie für die eines Textes: «Ein Textsinn konstituiert sich erst im Akt des Lesens, und hierbei bringt der Rezipient stets seinen eigenen, kulturvariablen Sinnhorizont mit ein.»³²⁵

³²² Mit einer großen Anzahl von Komponisten und Komponistinnen, die sich kompositorisch in Schattierungen entweder dem einen oder dem anderen Pol annähern.

³²³ Vgl. u.a. die Programme der «Kasseler Kirchenmusiktage».

³²⁴ Was sich also in dieser Gestalt schematisieren lässt: «Der Grundvorgang der Kommunikation setzt drei Größen voraus: (1) jemand, der etwas mitteilt; (2) jemandem, dem etwas mitgeteilt wird; (3) etwas, das mitgeteilt wird – schematisch dargestellt als: Sender – Information – Adressat. Von vornherein sei bemerkt, dass es sich nicht um ein einseitiges Wirkungsmodell handelt, nach dem Sender der aktive Part, dem Adressaten die Rezipientenrolle und dem Medium die Vermittlungsfunktion zukäme. Es handelt sich vielmehr um ein komplexes Beziehungsgefüge [...]» METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 16.

³²⁵ DANZ, Christian, *Systematische Theologie*, Tübingen, 2016, 102.

Insofern als dem geistlichen Konzert eine gewisse homiletische Tendenz innewohnt – das Konzert trägt Texte nicht nur vor, sondern stellt sie in einen Kontext –, sind rezeptionsästhetische Fragestellungen³²⁶ Fragestellungen, die an das vorliegende Thema unmittelbar anknüpfen. Das Besondere am Gegenstand der *vorliegenden* Untersuchung ist jedoch, dass die jeweilige Komposition in der Regel bereits eine derart aktive Deutungsrolle spielt, dass sie einerseits in einen Dialog mit den ihr zur Seite gestellten Werken treten kann und dass sie andererseits sich dem deutenden Subjekt nicht ihrerseits «passiv» ausliefert, sondern ihr aus dem *extra nos* aktiv gegenübertritt. Das Kunstwerk tritt, mit anderen Worten, aus seiner Objektrolle heraus und wird selbst zum Subjekt.

Aus diesem Grund liegt der Fokus dieser Untersuchung nicht auf der Frage, wie Bedeutung – oder Wahrheit schlechthin³²⁷ – im Dialog zwischen Sender und Empfänger entsteht,

«Eine hervorragende Stellung nimmt in der abendländischen Kulturgeschichte die Form des Dialogs ein. Hier nähern sich die Dialogpartner in der Auseinandersetzung (griech.: *dialogesthai*) der Wahrheit. In den von Platon überlieferten Dialogen des Sokrates begegnet eine argumentative Gesprächskultur, die stilbildend für Rhetorik und Didaktik wirkte.»³²⁸

sondern darauf, wie Bedeutung bereits auf der Senderseite eine Art inneren Dialog der Werke untereinander voraussetzt.³²⁹

³²⁶ Dazu am wichtigsten (und dazu vor religionspädagogischem Hintergrund): MARTIN, Gerhard Marcel, *Predigt als «offenes Kunstwerk»? Zum Dialog zwischen Homiletik und Rezeptionsästhetik*, in: Zs. EVTH 1/1984, 46–58.

³²⁷ Zur kommunikativen Struktur der Wahrheitsfindung vgl. zusammenfassend für die deutschsprachige Theologie: PEUKERT, Helmut, *Wissenschaftstheorie, Handlungstheorie, Fundamentale Theologie. Analysen zu Ansatz und Status theologischer Theoriebildung*, Frankfurt / Main, 1978, Neufl. 2009, prägnant zusammengefasst in: PEUKERT, Helmut, *Kommunikatives Handeln. Systeme der Machtsteigerung und die unvollendeten Projekte Aufklärung und Theologie*, in: ARENS, Edmund (Hrsg.), *Habermas und die Theologie*, Düsseldorf 1989, 39–64, 52: «Wenn ich überhaupt mit einem anderen in eine Kommunikation eintrete, so akzeptiere ich ihn grundsätzlich als jemanden, der sprechen, sich verständlich artikulieren und mir widersprechen kann; ich akzeptiere ihn als gleichberechtigten Partner und setze mich in dem, was ich sage, seiner Kritik und Gegenrede so aus, dass ich mich verpflichte zu versuchen, mit ihm zu einer Übereinstimmung über die Wahrheit von Behauptungen oder die Richtigkeit von Normen zu kommen. [...] Diese notwendig immer schon vorausgesetzte gegenseitige Anerkennung kann im Prinzip keinen Kommunikationspartner ausschließen, sie zielt vielmehr auf eine unbegrenzte Kommunikationsgemeinschaft. Sobald ich beginne zu sprechen, trete ich in ein universales Gespräch ein.»

³²⁸ GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 535.

³²⁹ Der Blick richtet sich dabei, wie gesagt, auf den Dialog der Werke untereinander, der auf diese Weise entstehende «innere Dialog» ist daher begrifflich nicht zu verwechseln mit dem, was etwa Michail Bachtin mit dem Begriff der Dialogizität beschreibt; Bachtin spielt auf die innere Instabilität der Kommunikation überhaupt an, also darauf, dass dieselbe Formulierung in ihrer Bedeutung ausschließlich auf einen bestimmten Kontext bezogen ist.

Die «Wahrheiten», die sich in den vorliegenden Dramaturgien³³⁰ auf tun, erschöpfen sich freilich nicht in «Richtigkeiten»,³³¹ sondern sind schon in der Art und Weise, wie sie entstehen, von einer paradoxen Komplexität. Bereits im Impuls der Intention der Rezipientin findet sich ein eigentlich widersprüchliches Widerspiel aus Motiven. Ein geistliches Konzert wird in erster Linie deshalb besucht, weil ein Mensch für eine gewisse Zeit einen Kontrast zu seinem Alltag erleben möchte.³³² Ein geistliches Konzert ist aus diesem Grund aus der Sicht der Hörerin nicht in allererster Linie «Liturgie» – zu einer solchen wird es möglicherweise im Laufe der Aufführung – sondern «gehobene» Unterhaltung. Dabei ist der Begriff der Unterhaltung ambivalent. Im vorliegenden Zusammenhang geht es in ihm nicht um bloßes «Amusement», wie Harald Schroeter-Wittke hervorhebt,³³³ sondern es geht um ein Erlebnis, das verschiedene Dimensionen gleichzeitig umfasst.³³⁴ Jeder Kunst scheint ein genuin delektarischer Zug zu eignen. Die Kunstproduzentin wie die Kunstrezipientin sucht sich auf eine bestimmte Weise zu erfreuen, d.h. einen Aspekt des Lebens zu betonen, der durch eine gewisse Leichtigkeit charakterisiert wird.³³⁵ Aus dem Müssen wird ein Dürfen, und in dem Modus des Dürfens liegt ein wichtiger Aspekt, der dem Begriff der *Frei-Zeit* innewohnt.

An dieser Stelle aber schießt sich der Kreis zu der Dimension der Pädagogik, die bereits Harald Schroeter-Wittke betont: die pädagogische.³³⁶ Denn Unterhaltung, wie sie

³³⁰ Philologisch ist der Plural des Substantivs Dramaturgie gewissermaßen eine Neubildung, die sich in der vorliegenden Untersuchung allerdings nicht umgehen lässt.

³³¹ Und erweist gerade darin seine erstaunliche ökumenische Anschlussfähigkeit – vgl. «*Ecclesia, quae depositum verbi Dei custodit, ex quo principia in ordine religioso et morali hauriuntur, quin semper de singulis quaestionibus responsum in promptu habeat, lumen revelationis cum omnium peritia coniungere cupit, ut iter illuminetur, quod humanitas nuper ingressa est.*» Pastoralkonstitution *Gaudium et Spes* vom 7. Dezember 1965, Caput XXXIII (Hervorhebung d. Verf.)

³³² Vgl. SCHROETER-WITTKKE, Harald, *Private Religionspädagogik. Beobachtungen zu Johann Kuhnaus Biblischen Sonaten (1700)*, in: SCHROETER-WITTKKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laien-theologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 80–97, 96.

³³³ Vgl. HERMELINK, Jan, *Publizistik*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie: Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 243–264, 260.

³³⁴ Vgl. ebd.

³³⁵ Vgl. ebd. Dies ist nicht erst eine «Lizenz» des 20. Jahrhunderts, sondern geht zurück auf die Antike: der Zusammenhang von Rhetorik, Lehre, Motivation und *Freude* ist «bis heute ein wichtiges Erbe antiker Rhetorik.» GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 539.

³³⁶ An diesem Punkt zeigt sich die enge erkenntnistheoretische Verbindung zwischen Pädagogik und Ästhetischer Praxis: «Die Auseinandersetzung mit schönen Gegenständen zeigt somit, dass der Mensch in der Welt zu Erkenntnissen kommen kann – oder, wie Kant es an anderer Stelle formuliert: Sie zeigt, dass „der Mensch in die Welt“ [KANT, Immanuel, *Ref. 1820a* (Akademieausgabe, Band 16) Berlin 1969, 127] passt. [...] In dieser Weise bringt das Geschmacksurteil „Erkenntnis überhaupt“ zum Ausdruck. [...] Die durch schöne Gegenstände ausgelöste „Erkenntnis überhaupt“ wird nicht begrifflich gefasst. Es kommt nicht dazu, dass ein ästhetisch erfahrendes Subjekt zu sich sagt: „Ah, ich kann erkennen!“ Vielmehr schlägt sich diese Erkenntnis in einem spezifischen Wohlgefallen nieder. Kant spricht auch von einer „sehr merklichen Lust“ [KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, B XL] – von einer Lust, die man als ästhetische Lust bezeichnen kann. Die Lust ist Ausdruck davon, dass das Zusammenspiel der Erkenntnisvermögen funktioniert. Das freie Spiel ist dabei nicht einfach als freies Spiel lustvoll. Es ist lustvoll als eine Praxis, in der das Funktionieren des Zusammenspiels von Erkenntnisvermögen erfahren wird. In Kants Konzeption wird also die ästhetische Lust prominent, weil er sie als das Medium

hier verstanden werde, habe nutritive Aspekte, sie vermittle «geistige und seelische Nahrung».³³⁷ In diesem Zusammenhang verweist Schroeter-Wittke explizit auf die *Dramaturgie*, deren Grundkonzept sich in der Konzertanalyse immer gerade dann zeige, wenn

«in der Gestaltung Vertrautes, Bekanntes mit etwas Überraschendem, Neuen³³⁸, einer Variation verbunden wird. Aus der Tradition des dramatischen oder narrativ-performativen Erzählens sind diese Grundregeln in der Dramaturgie bekannt und überliefert.»³³⁹

Welche Tiefendimension sich auf diese Weise in Bezug auf die «Kommunikation des Evangeliums» auftut, deutet Bernstorf an, wenn er Schroeter-Wittke in einen größeren Kontext stellt. Es sei

«festzustellen, dass Unterhaltung sprachgeschichtlich nicht nur als publizistisches Genre zu verstehen ist, sondern als Rezeptionsästhetisches Phänomen, das mit vielschichtigen Gratifikationszielen in Verbindung gebracht wird, zum Beispiel mit dem Aspekt des Angenehmen, Nützlichen und Lehrreichen (Jacob und Wilhelm Grimm), mit der Funktion des seelischen und materiellen Unterhalts sowie des Amüsements (Schroeter-Wittke), mit der ins Nachdenken führenden Kommunikation über die existentiellen Fragen des Menschseins (Josuttis), mit Ablenkung und Zeitvertreib, Interaktion, Förderung der persönlichen Identität, Bildung und Information (Reinhardt und Engelhardt) und dem Aspekt des schöpferischen Spiels, das auf angenehme und vergnügliche Weise den Sinn des früheren, gegenwärtigen und zukünftigen menschlichen Daseins im Licht des Reiches Gottes reflektiert (Auer).»

In der «Kommunikation des Evangeliums» schließen sich Entspannung³⁴⁰ und «haltgebende, existenzgründende Kraft des Glaubens»³⁴¹ mithin nicht aus, sondern bilden aus zwei komplementären Teilen ein Ganzes. Auf diese Weise wird deutlich, wie komplex sich die Entstehung von Bedeutung darstellt. Ihrem Charakter nach ernste geistliche Musik, die darin ernst ist, dass ihre Texte in erster Linie «die letzten Dinge» behandeln, sich also mit Fragen befasst, in denen es in aller Regel in irgendeiner Form «um Leben und Tod» geht, begegnet Hörerinnen, die – vielleicht im *Gegensatz* zu einem Gottesdienstbesuch – im Konzert zunächst nicht eine «Konzentration» auf «letzte Fragen», sondern Freude, vielleicht nicht oberflächlichen «Spaß», aber doch ein tiefes

der allgemeinen Erkenntnis begreift, die in der Auseinandersetzung mit schönen Gegenständen zustande kommt. Die Lust (beziehungsweise das Wohlgefallen) wird durch den schönen Gegenstand ausgelöst. In ihr manifestiert sich das freie Spiel.» BERTRAM, Georg W., *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt 2014, 64f.

³³⁷ HERMELINK, Jan, *Publizistik*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie: Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 243–264, 260.

³³⁸ Sic.

³³⁹ STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Band 4), Frankfurt / Main et alia, 2015, 26.

³⁴⁰ Vgl. HERMELINK, Jan, *Publizistik*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie: Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 243–264, 260.

³⁴¹ Ebd.

Angerührtsein suchen. Auf der Empfängerseite ist also – vereinfacht gesagt – eine Paradoxie zu beobachten: Der Empfänger sucht *Entspannung* gerade in einer Musik, die eine *Spannung* zwischen Leben und Tod, zwischen Liebe, Verlassenheit und Leid, austrägt.

Die Senderseite stellt sich nicht weniger paradox dar. Auch der Komponist komponiert die Komposition aus einer tiefen Freude an dem, was er tut – und doch wählt er Texte, in denen unter Umständen das Thema Tod dominiert.

Die paradoxe Motivation zur Produktion und Rezeption solcher Musik wirft ein Licht auf den komplexen Prozess der Entstehung einer Dramaturgie. Die Rolle des Dramaturgen ist einerseits von Sachzwängen geprägt, andererseits von Intentionen, die in den wenigsten Fällen explizit formuliert werden. Aufgrund einer Intentionalität, die im besten Falle *plausibel* gemacht, in kaum einem Fall aber erwiesen werden kann, treten verschiedene Werke in einen Dialog miteinander und formen – die Aussagen der Einzelwerke transformierend – eine neue Gesamtaussage.

Der schließlich wiederum komplexe Vorgang, in dem eine solche unterstellte Gesamtaussage auf die Hörerin trifft, sie gar *betrifft*, lässt sich *nicht* als Mechanismus begreifen, in dem ein Rad in das andere greift, sondern «als eine Koinzidenz an Voraussetzungen», die einer «mechanistischen» Sicht derart vage erscheinen müssen, dass ihr Gelingen unwahrscheinlich scheint. Was hier – im Falle des Gelingens – zu beobachten ist, ist vielmehr ein kulturelles Phänomen, das darauf beruht, dass Menschen innerhalb eines gewachsenen oder angeeigneten «Kulturraums», vermittelt durch Kunstwerke, die innerhalb desselben entstanden sind, *überhaupt* miteinander kommunizieren können.³⁴²

Das entscheidende Moment dieser Art von Kommunikation ist, dass sie sich in ihren grundlegenden kommunikativen Prozessen zwar nicht von der Kommunikation des Alltags unterscheidet; was jedoch ihren Charakter als spezifisch theologische Kommunikation ausmacht, ist das Phänomen, dass sie in eine unmittelbare Identifikation der Hörerin mit den vernommenen Werken übergehen kann, die ihre religiöse Erkenntnis prägt. Auf diese Weise spielt die in Konzerten dargebotene geistliche Musik eine wichtige hermeneutische Rolle in der Deutung und der Wirklichkeit des eigenen Lebens.

³⁴² Darauf deutet der Begriff «Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation», etwa bei Luhmann: LUHMANN, Niklas, *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, in: LUHMANN, Niklas, *Soziologische Aufklärung, Band 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen 1981, 25–34. – Vergleiche den Prolog über Hermeneutik.

f. Christologische Pädagogik

Wenn auf diese Weise von der Kommunikation einer Wirklichkeit die Rede ist, noch dazu in dem Medium der Musik, bei der es sich *eo ipso* um Kommunikation handelt, dann ist damit einerseits, wie gesagt, implizit der Raum der Pädagogik in ihrem weitesten Sinne betreten; im selben Augenblick aber ist diese Kommunikation, sofern es sich um eine theologische handelt, in der Christologie verankert.

Pointiert ausgedrückt könnte man sagen, das Singen sei in sich selbst eine christologische Angelegenheit.³⁴³ Nicht die Systematische Theologie legt dies zunächst nahe, sondern die historische Theologie. Bereits im Neuen Testament spielt das Singen als Tun und die Existenz von Gesängen als Textbestand *eine* wichtige Rolle.³⁴⁴ In den frühesten außerbiblischen Quellen zum Christentum spielt es *die* wichtigste Rolle, wenn es in paradoxer Weise darum geht, das Evangelium «nach innen» zu kommunizieren, von der Außenwelt aber gerade *durch* das Singen von anderen Religionen unterschieden zu werden. So dicht gedrängt jedenfalls legt es eine Aussage nahe, in der – ausgerechnet unter einer «Hermeneutik des Verdachts» – die Christen Erwähnung finden: «*Carmen Christo dicere quasi deo secum invicem.*»³⁴⁵

Christologie, Gesang und Pädagogik fallen schließlich in eins bei Clemens von Alexandria (ca. 150 – 215), wenn er ausgerechnet ein Werk mit dem Titel «Παιδαγωγός» – mit dem niemand anders als Jesus Christus selbst gemeint ist – in einen *Christushymnus* münden lässt. Bereits der Titel – Παιδαγωγός – ist bemerkenswert, bezieht er doch – im Unterschied zu dem durchaus näherliegenden Titel Διδάσκαλος – nicht nur lehrmäßige Unterweisung, sondern die Verwandlung einer ganzen Lebensform mit ein. Auf diese neue Lebensform – des Menschen, der, unabhängig von seinem Alter nach der Taufe einem neugeborenen Kind gleicht – bezieht sich der Hymnus.³⁴⁶

³⁴³ Die freilich gerade darin ihre tiefe bleibende Verbundenheit mit der Liturgie des Judentums *erklingen* lässt. Zur Wichtigkeit des Gesangs für die jüdische Liturgie in Vergangenheit und Gegenwart vgl. KIMELMAN, Reuven, *The Theology of the Daily Liturgy*, in: KEPNES, Steven (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Jewish Theology*, Cambridge, 2020, 77–101.

³⁴⁴ HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020, 30.

³⁴⁴ Phil 2,5–11; Kol 1,13–20; Joh 1,1–16; Tim 3,15 u.a.m.

³⁴⁵ Plinius sec. Min., Epist. X 96,7.

³⁴⁶ Die deutsche Übersetzung des Hymnus' lautet bei Stock:

1. Zügel der jungen Pferde, / Flügel zielsicherer Vögel, / Steuerruder der Schiffe, / Hirte der Königslämmer, / 2. Deine einfachen Kinder versammle, / heilig zu loben, / arglos zu preisen, / ohne Trug auf den Lippen, / Christus, den Führer der Kinder. / 3. König der Heiligen, / allgewaltiges Wort / des höchsten Vaters, / Gebieter der Weisheit, / Halt in der Not / allzeit erfreulich / des Menschengeschlechts / Heiland Jesus, / Hirte, Pflüger, / 4. Ruder, Zügel, / himmlischer Flügel / allheiliger Herde, / Fischer der Sterblichen, / die zu retten sind / aus der Flut des Bösen, / der die reinen Fische / aus widrigen Wogen / ködert mit süßem Leben. / Leite, heiliger Hirt, die Schafe des Logos, / König, die schuldlosen Kinder. / 5. Spuren Christi, Himmelsweg, / unerschöpfliches Wort, / unermeßliche Zeit, / ewiges Licht, / Quell des Erbarmens, / Vollender der Tugend, / für die, / die mit heiligem Leben / Gott preisen. / 6. Christus Jesus, / himmlische Milch / aus süßen Brüsten / der Braut, Geschenk / deiner Weisheit / saugen wir / Kleinkinder, / durch den zarten Mund / ernährt. / Mit Geisttau / aus des Logos Brust / ganz erfüllt. / 7. Lauteres Lob / wahrhaftiger Hymnen / dem König Christus / als schuldigen Lohn / für die Lehre des Lebens / laßt uns gemeinsam singen. / Offen laßt uns geleiten / den mächtigen Sohn. / 8. Ein Chor des Friedens, / Abkömmlinge Christi, / ein vernünftiges Volk, / laßt uns preisen vereint / den Gott des Friedens. STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*. Bd. 1: Namen, Paderborn, et. al., 1995, 101f. [Zeichensetzung angepasst.]

Alex Stock weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Anhäufung der vielen Namen Christi einen Bezug zu *beiden* Dimensionen antiker griechischer Bildung herstellt, der ästhetischen *und* der wissenschaftlichen.³⁴⁷ Auf diese Weise nimmt er voraus, was in neuester Zeit – viel differenzierter zwar, aber in grundsätzlichen Überlegungen bestätigt – die Neurologie in der Wechselwirkung zwischen linker und rechter Gehirnhälfte beschreibt.³⁴⁸

g. Dramatische Pädagogik

Was diese Kommunikation innerhalb der theologischen Kommunikation indes zu etwas Besonderem macht, ist, dass es sich hier um eine zugleich pädagogische und *dramatische* handelt.

Im vorliegenden Zusammenhang zeigt es sich, dass das geistliche Konzert in seiner Dramaturgie anderen Gesetzmäßigkeiten folgt als denen, die als erster Aristoteles für das klassische Drama ausmacht und den aus ihm sich im Laufe der Geschichte erwachsenen Formen bis hin zum Film. Dennoch lassen sich an wesentlichen Schnittpunkten Gemeinsamkeiten beobachten – und auf der anderen Seite weist gerade die Heilsgeschichte, wie sie das Alte und Neue Testament entfalten, Züge auf, die sich auch in der Dynamik des Dramas finden, sodass auch umgekehrt gilt:

«Ein sehr bedeutender Einfluss, der insbesondere in der Anlage der Filmerzählungen immer wieder zu entdecken ist, ergibt sich aus religiösen Traditionen und Glaubensvorstellungen. Die Grundkonstellationen vieler Filme leiten sich aus den Vorstellungen der abendländischen jüdisch-christlichen Religion, aus der Bibel und ihren narrativen Mustern ebenso wie den moralischen Werten, dem Ausmaß der Katastrophen und herausragenden Schicksalen ab. Klare Unterscheidungen zwischen „Gut“ und „Böse“ gehen ebenso daraus hervor wie einzigartige und auch unverhoffte Schicksalsschläge, für die es in der Bibel beispielhafte Vorbilder gibt. Diese werden in die Welt der Menschen der erzählten Gegenwart zurückgeführt, die wiederum über entsprechend gestaltete Charaktere für mehr als eine Abbildung des Alltags stehen. Die Überzeugung, dass alles sinnhaft zusammenwirkt, trägt auch dramatische Geschichten, die auf der expliziten Ebene scheinbar nur Alltagssituationen wiedergeben.»³⁴⁹

Die analysierten Dramaturgien vermitteln im Laufe des komplexen kommunikativen Prozesses, den sie durchlaufen, jedoch nicht einfach theologische *Inhalte*, sondern sie öffnen gleichsam einen *Raum*, in den die Hörerin eintreten kann und der sie – noch einmal – zur *Identifikation* des im Konzert Erlebten mit Dimensionen ihres Lebens, ihrer Erfahrungs- und ihrer Gefühlswelt einlädt. Dies geschieht nicht nur durch den Inhalt der Texte *an sich*, sondern vor allem durch die *Wechselwirkung* der

³⁴⁷ A.a.O. 101.

³⁴⁸ Vgl. MCGILCHRIST, Ian, *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, New Haven, CT, 2009.

³⁴⁹ STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Band 4), Frankfurt / Main et alia, 2015, 154.

unterschiedlichen Texte, also durch deren Intertextualität. Dieser Aspekt eröffnet freilich ein reiches Spektrum von Beschreibungsmöglichkeiten. So könnte sich beispielsweise ebenso gut auch eine religions- oder musikpsychologische Untersuchung als fruchtbar erweisen.³⁵⁰ Die hermeneutische Analyse der Intertextualität scheint jedoch die Grundlage aller weiteren Forschung zu sein. Diese zu erhellen, ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung.

Bei dem Raum, von dem als Metapher soeben gesprochen wurde, handelt es sich gleichsam um einen mit den Mitteln der Musik *erzählten* Raum:

«Versteht man unter Erzählen [...] in erster Linie das Herstellen von Geschichten, dann dient das Erzählen neben der Erinnerung und Planung von menschlichen Handlungen vor allem der Ordnung von raumzeitlichen Daten und damit der Erklärung und kognitiven Bewältigung von Geschehen. Inmitten der Kontingenz des Faktischen schafft das Erzählen Kohärenz und ermöglicht sowohl die Raum- und Zeiterfahrung des Menschen als auch die Ausdifferenzierung der Identität von Individuen und Kollektiven. Sieht man im Erzählen dagegen in erster Linie den kommunikativen Akt, dann dient das Erzählen vor allem dazu, soziale Beziehungen herzustellen und zu helfen, diese Beziehungen quantitativ zu vervielfältigen und qualitativ zu differenzieren. Zugespitzt formuliert: Qua Struktur nutzt das Erzählen der Orientierung in Zeit und Raum, qua Tätigkeit ermöglicht es die Stiftung und Erhaltung sozialer Gemeinschaften.»³⁵¹

Eine «dramatische Pädagogik» zeigt, dass es in der «Kommunikation des Evangeliums» nicht nur um die Vermittlung von Kenntnissen geht, sondern buchstäblich «um Leben und Tod». Dies entspricht freilich dem, was Dramaturgie überhaupt ins Werk setzt.³⁵² Dramaturgie ist nicht nur ein Wissen, sondern zugleich ein Tun;³⁵³ sie bezieht sich, wie der *Christushymnus* des Clemens von Alexandria, nicht nur auf den Verstand, sondern auf den ganzen Leib. Und schließlich handelt es sich bei Dramaturgie um eine künstlerische Praxis,³⁵⁴ die als solche eng verwandt ist mit der Ästhetik.³⁵⁵ Mit dem Bereich der Ästhetik ist freilich zugleich der Bereich der Praktischen Theologie überschritten und die Systematische Theologie berührt.³⁵⁶ Auf welche Weise sich

³⁵⁰ Dass die hier angesprochene Identifikation über die rein phänomenologische auch eine über die Erfahrung von Gemeinschaft ist – das Musizieren, ob im professionellen oder im nichtprofessionellen Bereich, evoziert stets eine Art (unter Umständen auch nur virtueller) Gemeinschaft – legt Julia Koll am Beispiel des Posaunenchores dar, der freilich ein sehr spezifisches Phänomen vor allem der deutschen Kirchenmusik ist – und gleichsam kirchenhistorisch-ethnologisch betrachtet seinen Ursprung in einer spezifischen kirchlichen Situation in Westfalen hat. Vgl. KOLL, Julia, *Kirchenmusik als sozio religiöse Praxis. Studien zu Religion, Musik und Gruppe am Beispiel des Posaunenchores*, Leipzig 2016.

³⁵¹ SCHEFFEL, Michael, *Erzählen als anthropologische Universalie. Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur*, in: ENGEL, Manfred; ZYMER, Rüdiger (Hrsg.), *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, Paderborn 2004, 121–138, 131.

³⁵² Vgl. oben und STEGEMANN, Bernd, *Lektionen 1 – Dramaturgie*, Berlin 2009, 10.

³⁵³ Vgl. STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Band 4), Frankfurt / Main et alia, 2015, 17.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

³⁵⁵ Vgl. ebd.

³⁵⁶ Vgl. STOCK, Konrad, *Einführung in die Systematische Theologie*, Berlin / New York 2011, 55.

hieraus weitere Berührungen zur Systematischen Theologie ergeben, wird sich im Weiteren zeigen. Bis hierher ist festzuhalten: Dramaturgie, Pädagogik und Kommunikation bilden einen Dreiklang,³⁵⁷ innerhalb dessen ein «So muss es sein»³⁵⁸ sich kaum mit deutlicher Schärfe ausmachen lässt. Sie sind ein Spiel,³⁵⁹ aber nicht regellos – und nicht ohne Ernst.

h. Realitätsbezug durch Emotion

Das Bindeglied, das die drei Dimensionen der Theologie, der Musik und der Pädagogik miteinander verbindet, ist der Vorgang der Identifikation, dramaturgisch gesprochen: die Haltung der Empathie. In einem Konzert aufgeführte Musik ist eine einem Theater vergleichbare «ins Werk gesetzte Handlung», für die dasselbe gilt wie für Schauspiel oder Film. Für Musik gilt daher *mutatis mutandis*:

«Die Bereitschaft, eine Figur – und sei sie noch so abstrakt oder in einer erkennbar nicht wirklichkeitsreferentiellen Umgebung – zu beobachten oder gar zu steuern, aktiviert eine Bereitschaft des Mit-Denkens, das bis zu einem gewissen Grade zu einem Mit-Fühlen führt. Dies geschieht in ästhetisch und konzeptionell den Regeln der Kunst entsprechend gestalteten Werken selbst dann, wenn man sich über die Unwirklichkeit, die künstlerische oder gestalterische Konstruktion bewusst ist.»³⁶⁰

Was für Film und Schauspiel gilt, gilt verdichtet für die Produktion und Rezeption von Musik. Den doppelten Grundsatz, der Begriff des Dramas beschreibe «die narrativ-performative Darstellung eines zwischenmenschlichen Geschehens»,³⁶¹ und «[m]edial-performative Werke werden vom Publikum in Relation zur eigenen ästhetischen Erfahrung und Lebenswirklichkeit in der Tradition des Dramas rezipiert»,³⁶² könnte man auf den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bezogen so formulieren: Das geistliche Konzert beschreibt die narrativ-performative Identifikation des Individuums vor dem Hintergrund seiner religiösen Welt und führt zum vertieften Verständnis seines eigenen Schicksals vor Gott.

Insofern ist ein Unterschied zwischen dem geistlichen Konzert und einer Theatervorstellung auszumachen. Während das Drama keine realitätsgetreue Nachahmung der Wirklichkeit ist,³⁶³ fallen im geistlichen Konzert Nachahmung und Wirklichkeit in

³⁵⁷ Vgl. auch «Das mit einem Dreiklang vergleichbare Prinzip einer Harmonie von drei zusammengehörigen oder zusammenklingenden Teilen in einer Einheit, die nur im Zusammenspiel eine ästhetische Wirkung erzielen, gilt auch für die Gestaltung von filmischen Werken.» STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Band 4), Frankfurt / Main et alia, 2015, 100.

³⁵⁸ Vgl. a.a.O., 18.

³⁵⁹ Vgl. ebd.

³⁶⁰ A.a.O., 32.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Ebd.

³⁶³ A.a.O., 36.

eins. Die *Partizipation* der Hörerin an dem vorgestellten Geschehen³⁶⁴ ereignet sich nicht nur auf einer fiktiven Ebene: Weil im geistlichen Konzert von einer *Beziehung* zu Gott die Rede ist, ist von der *Wirklichkeit* der Hörerin die Rede, auch wenn diese «Rede» narrative Elemente enthält. Dies gilt auch dann, wenn verschiedene Hörerinnen den vorgestellten narrativen Elementen einen unterschiedlichen Grad an Wirklichkeit zuschreiben;³⁶⁵ denn die Wirklichkeit kann sich in religiösen Texten in einer Weise komprimiert abbilden, dass sie von fiktiven Texten nicht mehr zu unterscheiden sind:

«Aus der Geschichte der darstellenden Künste lässt sich diese Grundregel ableiten, die das Mimesis-Prinzip³⁶⁶ in sich fasst. Diese geht auf die von Aristoteles formulierten Anforderungen an die Tragödie zurück, dass Handlung als verdichtete Nachahmung von Lebenswirklichkeit gestaltet sein sollte und deren einzelnen Teile der Tragödie notwendig und folgerichtig auseinander hervorgehen.»³⁶⁷

Für Drama und Konzert gelten mithin in gleicher Weise:

«Wie fantastisch das [...] Ereignis auch sein mag, der Zuschauer [...] ist quasi daran *beteiligt*. Daher reagiert er emotional darauf, wie auf ein wirkliches Ereignis, obwohl ihm die Irrealität des Geschehens bewusst ist.»³⁶⁸

i. Leidensgeschichten

Geistliche Konzerte erzählen also im eigentlichen Sinne Geschichten. In der Art und Weise dieser Geschichten besteht ihre tiefste Verwandtschaft mit der Dramatik; denn

«[d]ie Erzählungen werden in der Regel nicht (mit einer Deutung) abgeschlossen, sondern setzen sich nach Auflösung der Erzählrunde fort, indem sie von den Zuhörern weiter- und nacherzählt werden. [...] Erzählungen zielen nicht auf das Ja oder Nein der Wahrheit, sondern auf ein Mehr oder Weniger an Relevanz.»³⁶⁹

Diese Eigenschaft, in der sich mit anderen Worten eine gewisse Ergebnisoffenheit oder sogar Unverfügbarkeit zeigt, macht diese «Geschichten» in besonderer Weise empfänglich für Kommunikation von Leid. Narration und Leid scheinen sich nicht

³⁶⁴ Vgl. a.a.O., 79.

³⁶⁵ Das geschieht u.U. nur intuitiv, ist aber eine unvermeidliche Schlüsselfunktion: «In der Darstellung eines Geschehens wird auf die erlebte Wirklichkeit Bezug genommen, sie kann realitätsnah und künstlerisch verdichtet, abstrahiert oder metaphorisch verwandelt aufscheinen. Das dargestellte Geschehen muss entsprechend der ästhetischen Umsetzung in sich logisch und in der Relation zur Erfahrung der Realität [...] wahrscheinlich wirken.» A.a.O., 80.

³⁶⁶ Vgl. das unter den Überlegungen zur Ästhetischen Praxis über das Konzept der Mimesis Gesagte.

³⁶⁷ A.a.O., 81.

³⁶⁸ LOTMAN, Jurij Michajlovič, *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. (Orig. *Semiotika kino i problem kinoestetiki*), Frankfurt / Main, 1977, 21 (Hervorhebung d. Verf.)

³⁶⁹ WEINRICH, Harald, *Narrative Theologie* (1973), in: ENGEMANN, Wilfried; LÜTZE, Frank (Hrsg.), *Grundfragen der Predigt. Ein Studienbuch*, Leipzig 2006, 243–254, 245.

nur zufällig zu begegnen, sondern in einer genuinen Gemeinschaft zu stehen. So ist es Johann Baptist Metz, der – in «umgekehrter Vorausnahme» des in der vorliegenden Untersuchung beobachteten Sachverhalts – die Relevanz des Erzählens von Geschichten für das Lautwerden und die Erinnerung von Leid immer wieder und oft in provozierender Weise herausgestellt hat. Aus diesem Grund gilt ebenso:

«Eine Theologie des Heils, die weder die Heilsgeschichte konditioniert oder suspendiert noch die Nicht-Identität der Leidensgeschichte ignoriert bzw. dialektisch überfährt, kann nicht rein argumentativ, sie muß immer auch narrativ expliziert werden; sie ist in fundamentaler Weise memorativ-narrative Theologie.»³⁷⁰

Und dies ist genau die Erfahrung, die wieder und wieder zu erleben sein wird, wenn eine Konzertdramaturgie als besonders gelungen wahrgenommen wird. Die Eigenart dieser «Geschichten» besteht weder darin, dass sie sich zum *vollkommenen* System verdichten, noch darin, dass ihre einzelnen «Episoden» wie Fragment nebeneinanderliegen, sondern darin, dass sie sich *so sehr* zu einem System verdichten, dass am Ende ein «Riss» entsteht.

³⁷⁰ METZ, Johann Baptist, *Kleine Apologie des Erzählens* (1973), in: A.a.O., 225.

Einführung. Zweiter Halbkreis

Nachdem der erste Halbkreis die *inhaltliche* Dimension eröffnet und andeutet, wie ein Weg von der musikalischen «Exegese» aus in die *Lebensgeschichten* – und wie sich schon angedeutet *hat*, in die *Leidensgeschichten* – des Menschen führt, ist an dieser Stelle gleichsam noch einmal auf den Ausgangspunkt zurückzukommen. Von diesem aus beschreibt der zweite Halbkreis der Einführung eine Bewegung auf der *strukturellen* Ebene. Auf diese Weise schließen sich zwei Halbkreise, der der Tiefenstruktur und der der Oberflächenstruktur, zu einem Ganzen, das die eigentliche «Bewegung» der vorliegenden Untersuchung zu umfassen und zu beschreiben versucht.

k. Sitz im Leben

Fasst man Komposition und Ausführung eines musikalischen Werkes als Polarität auf – welche freilich in weiten Teilen der Musikgeschichte in einer Personalunion auftritt – so befindet sich die Dramaturgin, die Person also, die die Werkzusammenstellung für das erklingende Konzert verantwortet, auf der Achse der Interpretin, mag sie mit dieser in Personalunion auftreten oder nicht; denn bei der Isolierung eines Werkes aus seinem Ursprungszusammenhang und seiner Translation in einen neuen Kontext liegt bereits eine Interpretation vor – nicht unähnlich einer Übersetzung, in der die Aussage eines Textes in ein neues sprachliches Koordinatensystem eingetragen wird.³⁷¹ Beide Vorgänge rufen notwendigerweise Kritik und Korrektur hervor, die in unserem Zusammenhang allerdings vorerst unberücksichtigt bleiben können, da die vorliegende Untersuchung nicht auf den theologischen, tiefenpsychologischen oder musikpsychologischen *Vorgang* der Dramaturgie, sondern auf ihr *Resultat* fokussiert. Gemeint ist hier ihr ausschließlich *theologisches* «Resultat»,³⁷² das freilich seinerseits Momente linguistischer, künstlerischer und ästhetischer Intertextualität *voraussetzt*.

Die Frage, die sich *nicht* stellt, ist die, ob der Dramaturg, die Dramaturgin, ein Team oder eine bestimmte Institution eine bestimmte Wirkung so *kalkuliert* habe oder nicht. Es scheint sicher, dass es sich in manchen Fällen so verhält; in anderen ergibt sich die Dramaturgie aus Sachzwängen oder aus zufälligen Konstellationen. Insofern kommen die vorliegenden Beobachtungen einer *thick description*³⁷³ sehr nahe. Denn «[d]ie Intention sowie die Motive von handelnden Akteuren sind *per definitionem* nicht

³⁷¹ “[Gadamer] writes that translation is like all interpretation. A translator is painfully aware of where he or she falls short of the original, but it is vital to put material into his or her own ‘world.’ He or she is to bring [...] two horizons together.” THISELTON, Anthony Charles, *Hermeneutics. An Introduction*, Grand Rapids, MI / Cambridge, 2009, 222.

³⁷² Im Sinne der *Identifikation* des Subjekts in seinem Sein *coram Deo* (siehe im Kapitel «Kommunikation des Evangeliums») anstelle eines *künstlerischen Urteils*.

³⁷³ GEERTZ, Clifford, *Thick description. Toward an Interpretative Theory of Culture*, in: GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973, 3–30.

sichtbar. Handlungen und deren Bedeutungen können also nur im Sinne einer dichten Beschreibung interpretiert werden.»³⁷⁴

Interessant ist indes, sich vorzustellen, was in einem fraglichen Programm zu *hören* ist, wenn man sich einem intensiven, gewissermaßen «Selbst-losen» Hören hingibt und gleichsam *theologisch* zu hören vermag, "[...] just as anyone can listen to a Bach-Cantata and be moved. But at the same time, the trained ear will hear more and be moved on a deeper level by the same music."³⁷⁵ Welche «Botschaft» mag einen dann treffen, mit «welcher Aussage» mag man dann ringen, in welchem Raum mag man sich wiederfinden, welcher Widerstand mag sich regen? Gerade das Vertraute wird bei näherem Hinsehen wieder fremd und gibt den Weg frei, Neues zu entdecken:

"The German writer Karl Kraus once observed that the more closely you look at a word, the more distantly it looks back. We have all experienced that uncanny moment when a long-familiar word becomes strange and remote. *And the experience is not confined to language.*"³⁷⁶

Ein besonderer Fall liegt dort vor, wo der Komponist selbst auf den ersten Blick heterogene Werke zu einer Sammlung zusammenfasst, der Dramaturg also nicht erst auf der Ebene des Interpretieren in Erscheinung tritt, sondern sich bereits in Personalunion mit dem Komponisten befindet. Hier stellt sich die Frage, ob Werke aus vorderhand pragmatischen – auch *liturgische* Gründe können pragmatische Gründe sein – zusammengefasst werden oder ob eine innere Dramaturgie, wenn nicht intendiert, so doch plausibel zu machen wäre. Ein solcher, besonders komplexer, aber auch besonders bemerkenswerter Fall wird das Herzstück dieser Untersuchung bilden.

1. Anwendung der Fragestellung

Die anhand der historischen «Modelle» entwickelte Fragestellung, auf welche Weise Werke miteinander in einen Dialog treten, wird im Laufe der Untersuchung ausgeweitet auf Programmzusammenstellungen geistlicher Musik auf Tonträgern³⁷⁷ und auf die visuelle Präsentation geistlicher Konzerte in den *Social Media* im Internet. Dabei wurde für den vorliegenden Zweck die *website Youtube*³⁷⁸ ausgewählt, da sie im Zeitraum der Untersuchung die statistisch am meisten genutzte *website* in dem Feld

³⁷⁴ DANZ, Christian, *Systematische Theologie*, Tübingen, 2016, 114.

³⁷⁵ BAILEY, Kenneth E., *Jesus Through Middle Eastern Eyes. Cultural Studies in the Gospels*, London 2008, 281.

³⁷⁶ MYERS, Benjamin, *Christ, the Stranger. The Theology of Rowan Williams*, London 2012, 1. (Hervorhebung d. Verf.)

³⁷⁷ Der Begriff ist hier im weitesten, also gleichsam auch übertragenen Sinne gemeint und schließt digitale *downloads*, bei denen ein physischer Tonträger wie Schallplatte oder *compact disc* nicht mehr als Mittel der Musikdistribution dienen, ein.

³⁷⁸ Aktiviert 2005.

der audiovisuellen Musikvermittlung ist,³⁷⁹ auf welcher Künstler und Ensembles selbstständig ihre Produktionen dem Publikum zur unentgeltlichen Nutzung zur Verfügung stellen.³⁸⁰

Entwicklung und Anwendung der Fragestellung treten nicht, wie gesagt, als zwei autonome Teile auseinander, sondern entfalten gleichsam zwei Dimensionen ein und derselben Realität. Doch im Unterschied zur *Entwicklung* der Fragestellung aus dem Blick in eine nunmehr verstummte Vergangenheit geht es in der *Anwendung* der Fragestellung um Produktionen, die – zumindest zum Zeitpunkt der Untersuchung, im Idealfall aber auf Dauer – auf Tonträgern oder im Internet *hörbar* sind und auf diese Weise immer wieder neu *gegenwärtig* gemacht werden können.

Zwei Beobachtungen können dabei vorweggenommen werden: Es treten zum einen immer mehr Interpreten in den Vordergrund, die umfangreiche oratorische Werke, welche im traditionellen Konzertleben einen Konzertabend allein gefüllt hätten, durch Zugesellung ausgewählter Werke geringeren Umfangs in einen bemerkenswerten Kontext stellen, der es möglich macht, scheinbar längst erschlossene Werke in einem unerwarteten Licht zu sehen und ihren Bedeutungshorizont zu erweitern.

Zum anderen spielt die Visualität der Präsentation eine immer wichtigere Rolle. Aus diesem Grund werden im Hinblick auf visuell präsentierte Programme vor allem solche Produktionen berücksichtigt, die diese Ebene bewusst *und professionell* einbeziehen, auch wenn sich dabei qualitative Unterschiede ausmachen lassen.

Uploads, bei denen das Abspielen der Werke lediglich von einem Standbild begleitet wird, oder Laienaufführungen, deren wesentliche Funktion die Würdigung der eigenen Arbeit und die Erinnerung an dieselbe ist, werden in diese Untersuchung nicht einbezogen. Die religions- oder musikpädagogische Relevanz solcher *Erinnerung* soll dabei in keiner Weise geschmälert werden; es verhält sich lediglich so, dass sich diese Darbietungen nicht zu einer Analyse einer *Gestaltung* eignen, da Laienproduktionen in der Regel – aufgrund des Mangels an personellen oder finanziellen Ressourcen – zahlreiche, auf den ersten Blick peripher erscheinende Parameter dem Zufall überlassen.

m. Vorauswahl

Der Gegenstand der Untersuchung basiert auf einer Vorauswahl. Es geht nicht darum, musikalische *Potpourris* zu beschreiben. Der Zweck eines musikalischen *Potpourri*

³⁷⁹ Zum Zeitpunkt der Untersuchung ca. 2 Milliarden Aufrufe / Monat. Vgl. *Most popular social networks worldwide as of January 2022, ranked by number of monthly active users*. <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/> abgerufen am 10. 1. 2022.

³⁸⁰ Die den dramaturgischen Analysen vorangestellte Wiedergabe-URL bezieht sich auf den Abrufzeitraum 1. 1. 2022 – 31. 12. 2022.

besteht darin, ein musikalisches Ensemble, eine Werkgattung oder ein Thema anhand programmatischer Exempel darzustellen. Eine Gesamtaussage ist in dieser Konzertform nicht intendiert, und eine eigentliche Dramaturgie liegt nicht vor. An ihre Stelle tritt eine einfache Auswahl; und dass es dabei zu Interferenzen der theologischen Aussagen einzelner Werke kommt, wird dabei bewusst oder unbewusst in Kauf genommen. Eine Dramaturgie liegt indessen vor, wenn es zu einer Werkzusammenstellung, zu einer eigentlichen *compositio* kommt, die im Vorgang der Emergenz eine Aussage hervortreten lässt, die einem Mehr als der Summe ihrer Teile entspricht. Dabei ist es ohne weiteres denkbar, dass sich im Nachhinein tiefere Aussagedimensionen ausloten lassen, als der ursprünglichen Dramaturgin bewusst waren – ebenso verhält es sich bekanntermaßen mit den einzelnen musikalischen Werken im Verhältnis zu ihren Komponisten selbst.³⁸¹

Ebenfalls außer Acht bleiben Programme, die sich im Grenzbereich zwischen weltlicher und geistlicher Musik finden, Programme, deren Texte – zumeist aus der Stilepoche der Romantik (im engeren Sinne) – Anspielungen auf religiöse Stimmungen anklingen lassen, die jedoch in – im weitesten Sinne – liturgischen Zusammenhängen keine Anwendung finden würden,³⁸² wie sie häufig etwa in Gedichten Joseph Freiherr von Eichendorff (1788 – 1857) und Eduard Mörikes³⁸³ (1804 – 1875)³⁸⁴ oder in den Liedern Franz Schuberts (1797 – 1828) oder dann später bei Hugo Wolf (1860 – 1903) anzutreffen sind.³⁸⁵

Was schließlich auch – mit einer einzigen Ausnahme – außerhalb der Betrachtung bleibt, sind Gottesdienstprogramme, also Zusammenstellungen musikalischer Werke für den – nunmehr: engeren – Zusammenhang der Liturgie. Dies darum, weil sich der Betrachtungskontext quantitativ und qualitativ ins schier Unermessliche erweitert hätte und die Betrachtungskategorien verwässert worden wären. Der Gottesdienst setzt bereits bestimmte dramaturgische Determinanten, aus der sich für die Kirchenmusikerin und die Liturgin freilich eine überaus interessante Dialektik von Vorgabe und Spielraum ergibt. Die relativ große dramaturgische Freiheit in Bezug auf ein

³⁸¹ Sowie mit Texterzeugnissen und ihren Verfassern: Der Text ist klüger als sein Autor. (Lichtenberg)

³⁸² Zugleich ist der Begriff der geistlichen Musik in der vorliegenden Untersuchung – in der es ja um das geistliche Konzert als gleichsam *paraliturgische* Form geht – nicht auf im engeren Sinne *liturgische* Musik beschränkt: Das geistliche Konzert ist der Ort, an die *Eigengesetzlichkeit* von Musik am deutlichsten zutage tritt. Vgl. zu der Frage der Eigengesetzlichkeit *geistlicher* Musik Michael Meyer-Blancks (stark durch Schleiermacher geprägten) Überlegungen: MEYER-BLANCK, Michael, *Kirche* (Reihe: Theologische Bibliothek, Bd. 7), Göttingen 2022, 298–324.

³⁸³ Ist Mörikes Gedicht «Herr! schicke, was du willst, / Ein Liebes oder Leides; / Ich bin vergnügt, daß beides / Aus deinen Händen quillt. // Wollest mit Freuden / Und wollest mit Leiden / Mich nicht überschütten! / Doch in der Mitten, / Liegt holdes Bescheiden.» ein «geistliches Gedicht – oder erinnert es eher an die Nikomachische Ethik Aristoteles’? (Diesen Überlegungen zum Trotz vertont der Komponist Hugo Distler es in seiner Sammlung *geistlicher* Gesänge *Der Jahrkreis op. 5*, 1933, als Nr. 50).

³⁸⁴ Zur «untheologischen» Applikation «theologischer» Metaphern vgl. PIRKEL-LEUWER, Ruth, *Mörike-Lyrik in ihren Vertonungen. Ein Beitrag zur Interpretation* (Dissertation), Bonn 1953.

³⁸⁵ Wenn etwa im ersten Lied der Winterreise Franz Schuberts gesungen wird, «Die Liebe liebt das Wandern, Gott hat sie so gemacht», handelt es dabei selbstverständlich nicht um ein *geistliches* Lied.

geistliches Konzert dagegen ist für die vorliegende Untersuchung ein geeigneterer Hintergrund, um die theologische Wechselwirkung musikalischer Werke zu analysieren.

n. Methode

Die Methode der vorliegenden Untersuchung ist eine qualitative und phänomenologische, indem sie der «Vieldeutigkeit und Offenheit von Erfahrungsgehalten und -horizonten»³⁸⁶ einen Raum zur Verfügung stellt. Es geht also nicht um eine *quantitative Einschätzung* bestimmter Phänomene des geistlichen Konzerts, sondern darum, einen bestimmten Gegenstand – genauer gesagt: ein bestimmtes Phänomen, nämlich die intendierte oder unintendierte Wechselwirkung verschiedener Kompositionen innerhalb eines Konzerts – zu *verstehen*.³⁸⁷ Ihre Grundhaltung ist mithin eine hermeneutische:

«Als Hermeneutik der gelebten Religion sucht die praktische Theologie deren kulturelle Ausdrucksgestalten zu verstehen, in ihren Motiven, in der Artikulation ihrer symbolischen Gehalte und rituellen Praktiken, immer am Leitfaden der kritischen Frage nach der lebensorientierenden Evidenz, die sie für die Menschen, ihre Welt und deren Gestaltung erfüllen können.»³⁸⁸

Der Ausgangspunkt ist also das *künstlerische* Material selbst: die Konzert-, Video- oder Tonträgerprogramme. Schriftliche Einführungen, Booklets oder ähnliches werden zwar in der Erfassung der Daten erwähnt, jedoch in die Analyse (von zwei instruktiven Ausnahmen abgesehen, in denen sie einen Teil eines «Gesamtkunstwerks» bilden) nicht einbezogen, weil dies zu einer «hermeneutischen Ungleichbehandlung» solcher Produktionen geführt hätte, bei denen eine Einführung vorliegt, gegenüber solchen, die darauf verzichten. Bildprogramme hingegen werden dort, wo sie Teil der Aufnahme sind, einbezogen, da es sich bei ihnen um ein Teil des Kunstwerks, nicht aber um einen Teil der Deutung handelt.

Von den Produktionen und ihrer Analyse gerät man dann ohne weiteres in die Theologie. Sie bietet gleichsam den «Resonanzboden» der Beobachtungen und wirft ihr Echo aus dogmengeschichtlichen, exegetischen und liturgiewissenschaftlichen Zusammenhängen wieder zurück in die Musik. Es ist also der *Gegenstand*, der in die Theologie führt, nicht die Theologie, die – beispielsweise in Gestalt von

³⁸⁶ METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 39.

³⁸⁷ Zu dieser Begrifflichkeit als Instrument der Forschung siehe: BUCHER, Anton A., *Einführung in die empirische Sozialwissenschaft. Ein Arbeitsbuch für TheologInnen*, Stuttgart 1994, 23. – Zur philosophischen Grundlegung des Begriffs siehe: DILTHEY, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt / Main 2009, und DERS., *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Stuttgart 1990f.) – Vgl. auch die Zusammenfassung bei: THISELTON, Anthony Charles, *Hermeneutics. An Introduction*, Grand Rapids, MI / Cambridge, 2009, 161–164.

³⁸⁸ GRÄB, Wilhelm, *Lebensgeschichten – Lebensentwürfe – Sinndeutungen. Eine Praktische Theologie gelebter Religion*, Gütersloh 1998, 44.

Arbeitshypothesen³⁸⁹ –, den Gegenstand in ihre Kategorien zwingt.³⁹⁰ Sprechend formuliert diese Dynamik Alex Stock:

«Die Sicherung solcher Detailbeziehungen, der Übergang von möglichem zu wirklichem Sinn, erfolgt nun, anders als in einem naturwissenschaftlich-empirischen Beweisverfahren, nicht über die Ableitung und Verifizierung von Hypothesen, sondern durch die allmähliche Verdichtung des aus weiteren kleinen Evidenzschritten sich bildenden Beziehungsnetzes. Dessen Haltbarkeit ist weniger von der Menge der in ihm zusammenlaufenden Beziehungsfäden als von der Art ihrer Verknüpfung abhängig. Entscheidend ist ihre Flexibilität: Jede hinzukommende Beobachtung kann das bisher entworfene Sinngefüge, und damit auch die Bedeutung jedes seiner Details, nicht nur ergänzen, sondern auch verändern.»³⁹¹

Was also im eigentlichen Sinne erprobt wird, ist eine – begrifflich analog bzw. entsprechend – der *Poetischen Dogmatik* Alex Stocks – *Musikalische Theologie*. Enzyklopädische oder historische Vollständigkeit ist dabei

«nicht angestrebt, wohl aber die Evidenz einer einleuchtenden Gestalt. Sie ergibt sich nicht deduktiv aus einem zugrundegelegten Prinzip, das in einem logisch und terminologisch konsistenten Diskurs organisch entwickelt wird, wie es eine unter der Herausforderung philosophischen Systemdenkens arbeitende Dogmatik tut und zutun verpflichtet ist. [...] Sie ergibt sich im Lauf des Verfahrens einer Konfiguration von Fundstücken zu einer anschaulichen Gesamtgestalt. Dies könnte man, im Anschluß an das im griechischen Wort „idea“ liegende Anschauungsmoment, „Idee“ nennen. „Idee“ meint so keine begrifflich zusammenfaßbare oder logisch explizierbare Konzeption, sondern eine Konstellation von Elementen, die zusammentreten wie die Sterne zu einem Sternbild, das in den sternübersäten Himmel der Tradition ohne Zwang und ohne Willkür eingezeichnet wird. Einleuchtend ist es nur durch seine Gestalt. Wer sich auf ein solches Verfahren der Auswahl und Konfiguration von Elementen einläßt, bringt in die Disposition eines theologischen Traktats selbst ein „poetisches“ Moment.»³⁹²

Für die Methode der vorliegenden Untersuchung bedeutet dies:

«Die Verfahrensform eines solchen Kommentars kennt heuristischen Regeln der Aufmerksamkeit³⁹³, aber keine prozedurale Mechanik. Es geht [...] um eine Art produktiver Beteiligung aus der Nähe gegenwärtiger Wahrnehmung. Der Gegenstand [...] soll nicht auf einen im common sense der Gegenwart plausiblen Sinn hin erpreßt werden. Vielmehr wird ein Fremdkörper von anderswoher befragt in Erwartung einer Auskunft zu Dingen, die uns beschäftigen. Die Beschreibung soll die Überlieferung zur

³⁸⁹ Hier wird also ausdrücklich der sogenannten *Grounded Theory* gefolgt, die – in bestimmten Zusammenhängen – eine «hypothesenlose» Offenheit dem Forschungsgegenstand gegenüber fordert. Diese Offenheit kann natürlich nicht radikal sein, sondern muss implizieren, dass eine bestimmte Erkenntnis gefunden werden kann. Vgl. DINTER, Astrid, HEIMBROCK, Hans-Günther; SÖDERBLÖM, Kerstin (Hrsg.), *Einführung in die Empirische Theologie. Gelebte Religion erforschen*, Göttingen 2007, 242–253.

³⁹⁰ Mit Harald Schroeter-Wittke, der davon ausgeht, dass Theologie in der Lage ist, sich aus Musik heraus zu entwickeln. Vgl. SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010.

³⁹¹ BEUERLE, Hans Michael, Johannes Brahms. *Untersuchungen zu den a-cappella-Kompositionen*, Hamburg 1987, 14.

³⁹² STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*. Bd. 1: *Namen*, Paderborn, et. al., 1995, 9f.

³⁹³ Vgl. zu gerade diesem Ausdruck auch: HEIMBROCK, Hans-Günther; MEYER, Peter, *Einleitung: Im Anfang ist das Staunen*, in: DINTER, Astrid, HEIMBROCK, Hans-Günther; SÖDERBLÖM, Kerstin (Hrsg.), *Einführung in die Empirische Theologie. Gelebte Religion erforschen*, Göttingen 2007, 11–16, 11.

Mitsprache bewegen. Das fordert mikroskopische Aufmerksamkeit und zwingt zu Exkursen und Corrolarien. Ein so ausgerichtetes Kommentieren kann man „poetisch“ nennen.»³⁹⁴

o. Liturgiewissenschaft

Die Untersuchung ist also – bei großer Nähe sowohl zu historischer als auch zu Systematischer Theologie – in der Praktischen Theologie angelegt;³⁹⁵ in ihr kommen, wie im Gegenstand selbst, Wissenschaft und Kunst zusammen, insofern auch die Praktische Theologie als solche beide Dimensionen beinhaltet.³⁹⁶ Denn dies will die Arbeit in ihrem eigentlichen Sinne sein: Eine *besondere Art* «liturgiewissenschaftlicher» Untersuchung³⁹⁷ außerhalb gewachsener oder normierter Liturgien, die Untersuchung einer «Gegenstandsgattung», der des geistlichen Konzerts, die selbst im glücklichsten Falle zum Gottesdienst gerät.³⁹⁸

Insofern das geistliche Konzert einen Teil der «Kommunikation des Evangeliums» darstellt, fällt es also gerade dort, wo es auf dem Wege einer komplexen Intertextualität Bedeutungen hervorruft, die die Sinndimension eines einzelnen Kunstwerks überschreiten, in den Forschungsbereich der *Praktischen Theologie*. Dies gilt besonders dann, wenn man das geistliche Konzert, wie es sich diese Untersuchung vornimmt, in unmittelbarer Nachbarschaft zur Liturgie ansiedelt. Und es gilt umgekehrt freilich *nur* dann, wenn man der disziplinarischen Unterscheidung der *Protestantischen Theologie*, wie sie etwa Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher seit der Mitte des 19. Jahrhunderts folgt (wie der pragmatisch orientierte Begriff der *Liturgik*, den nur die evangelische Theologie kennt, deutlich macht).

Deshalb ist die vorliegende Untersuchung bemüht, den traditionellen Rahmen der deutschsprachigen Praktischen Theologie zu erweitern, indem sie sich im dritten Teil, in welchem sich «die Kreisbögen überschneiden», auf die anglikanische Theologie

³⁹⁴ STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*. Bd. 1: Namen, Paderborn, et. al., 1995, 10f.

³⁹⁵ Systematische, näherhin dogmatische Theologie ist – nach Troeltsch – freilich Praktische Theologie. Vgl. DANZ, Christian, *Systematische Theologie*, Tübingen, 2016, 78.

³⁹⁶ SCHROETER-WITTKE, Harald, *Politästhetik als grundlegende Fragestellung für die Praktische Theologie*, in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christian (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014, 26–39, 37.

³⁹⁷ Die Liturgik scheint in der deutschen Praktischen Theologie seit jeher eine gewisse Nähe zur Systematischen Theologie zu pflegen, so etwa die Arbeit an der Lutherischen Agende.

³⁹⁸ Vgl. «Der Konzertsaal wird zur Kirche» ist nicht nur ein früher Topos des Cellisten, Dirigenten und Musikwissenschaftlers Nikolaus Harnoncourts (1929 – 2016), der sich immer einmal wiederfindet, z.B. JANUS, Richard, *Wenn der Konzertsaal zur Kirche wird. Mendelssohn Bartholdy, Schleiermacher und die Wiederaufführung der Matthäusp passion 1829*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 161–174, sondern entspricht tatsächlich praktisch-theologisch dem, was Christian Grethlein unter einer kirchentheoretischen «Horizontenerweiterung» des Raumes, in dem das Evangelium verkündigt wird, versteht. Vgl. GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 339.

bezieht, die dazu neigt, «ganzheitlich» zu denken, d.h. praktische mit systematischen und historischen Aspekten – und *vice versa* – zu verbinden.

In der Mehrheit der übrigen Konfessionen – besonders deutlich eben gerade in der anglikanischen, aber auch der katholischen (sowohl der römisch-katholischen als auch der altkatholischen) und der orthodoxen Theologie – stellt die Liturgiewissenschaft eine Disziplin eigener Ausprägung dar, in welcher, vereinfacht gesagt, aus historisch-deskriptiven Verfahren Normierungen abgeleitet werden.³⁹⁹ Auf diese Weise ist die Liturgiewissenschaft in den meisten konfessionell geprägten Theologien viel weniger eine Handlungswissenschaft, sondern weit enger angelehnt an die Systematische Theologie, was der «Theologie vor Schleiermacher» gegenüber womöglich eine besondere Berechtigung hat, wie es das Axiom *lex credendi, lex orandi* – genauer: *legem credendi lex statuat supplicandi* (Prosper Tiro von Aquitanien, ca. 390 – ca. 455) – durchaus nahelegt.

Historisch ist die Untersuchung insofern, als sie sich einen Gegenstand innerhalb eines bestimmten Zeitausschnitts der Vergangenheit eines Zeitraums von rund 500 Jahren vornimmt. *Systematisch* ist sie, indem sie – mit hier und da unvermeidbarer normativer Tendenz – Denkkategorien zu entwickeln sucht, die im Idealfall Leitfäden durch das Dickicht einer Konzertdramaturgie bieten möchten, die sich, vielleicht etwas gar pauschal, als «postmodern» titulieren ließe.

All diese Überlegungen freilich dürften durchaus wiederum in den «eentlichen», also den liturgischen und nach gewachsenen und vorgegebenen Mustern gestalteten Gottesdienst einfließen, indem sie das Bewusstsein für eine theologische Plausibilität der Intertextualität heterogener Elemente und für ästhetische und theologische «Stimmigkeit» zu schärfen suchen.

p. Kirche als Lerngemeinschaft

Was weiter oben bereits inhaltlich entfaltet wurde, macht sich an dieser Stelle auch methodisch bemerkbar. Verbunden mit der liturgiewissenschaftlichen Fragestellung ist eine im weitesten Sinne didaktische Fragestellung. Die «exegetische» Zusammenstellung von Konzertprogrammen ist ein Phänomen, das genuin dem protestantischen, näherhin dem lutherischen Verständnis von Kirchenmusik eignet. Die Gattung des geistlichen Konzerts entsteht überhaupt erst im lutherischen Umfeld: in den «Abendmusiken» im Lübeck des 17. Jahrhunderts.

³⁹⁹ Siehe vor allem: MESSNER, REINHARD, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Paderborn 2001, und DEEG, Alexander; PLÜSS, David, *Liturgik*, Gütersloh 2021.

«Mit den Abendmusiken Dietrich Buxtehudes (gest. 1707) in der Lübecker Marienkirche wurde erstmals der Raum des Gottesdienstes verlassen und die Scheidung zwischen subjektiv betonter „geistlicher Musik“ und liturgiegebundener Kirchenmusik zum musikgeschichtlichen Ereignis.»⁴⁰⁰

Das bedeutet nicht exklusiv, dass diese «Kommunikationsform des Evangeliums»⁴⁰¹ in der orthodoxen, römisch-katholischen, altkatholischen, anglikanischen und reformierten Kirchenmusik keine Rolle spielte. Das Liturgieverständnis der anglikanischen, der römisch-katholischen, der altkatholischen Kirchen und der orthodoxen Kirchen ist jedoch in Fragen der musikalischen Ausgestaltung der Musik grundsätzlich anders beschaffen als das des Luthertums. Letzteres ist bestrebt, so viele Faktoren der Liturgie wie möglich exegetisch zu verantworten,⁴⁰² während anglikanische, katholische und orthodoxe Kirchen der Liturgie weniger ein exegetisches Gepräge denn das eines Frömmigkeitshabitus', modern gesprochen, ein «spirituelles», gar ein «mystisches» Gepräge zu geben versuchen, das Raum lässt für die unaussprechbare, apophatische Dimension Gottes.

Das reformierte Kirchenmusikverständnis zeigt in seiner strikten Unterscheidung zwischen gottesdienstlicher und außergottesdienstlicher Musik eine bemerkenswerte Nähe zum Kirchenmusikverständnis der Orthodoxie, die allerdings ihrerseits – mit wenigen Ausnahmen griechisch-orthodoxer Kirchen in Nordamerika – auf Instrumentalmusik im Gottesdienst gänzlich verzichtet.

Ein besonderes Phänomen ist freilich, dass aufgrund der historischen Entwicklung einer besonderen Nähe zwischen den meisten lutherischen und einigen reformierten Kirchen⁴⁰³ der Musikgebrauch in der reformierten Liturgie der Gegenwart sich von dem in der lutherischen Liturgie kaum wesentlich unterscheidet, was dann in der Konsequenz auch für das reformierte Kirchenmusikleben in vergleichbarer Weise gilt. In der Publikation von *Gesangbüchern* spielen die meisten dieser Unterscheidungen in der Gegenwart im Übrigen kaum noch eine Rolle. In den lutherischen, reformierten, altkatholischen und römisch-katholischen Gesangbüchern findet sich eine auffallende Schnittmenge gemeinsam gebrauchter Hymnodien mit wiederum einer auffallenden Teilmenge von Liedern im weitesten Sinne lutherischer Provenienz.

In dieser Hinsicht fällt wiederum die Anglikanische Kirche aus dem Rahmen, indem in ihren *Hymn Books* Übertragungen von Liedern aus dem deutschsprachigen Raum

⁴⁰⁰ SÖHNGEN, Oskar, *Was heißt «Evangelische Kirchenmusik»? Methodologische Überlegungen zur Kirchenmusik-Geschichtsschreibung* (1967), in: SÖHNGEN, Oskar, *Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1979, 47–58, 57, zit. nach: GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 558.

⁴⁰¹ Vgl. GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 557f.

⁴⁰² Vgl. das oben zur «katechetischen Liturgik» Luthers Gesagte. Siehe wiederum: A.a.O., 292. All dies lässt sich in besonderer Weise zeigen in Luthers *Deutscher Messe* (WA XIX, im Gegensatz zur lateinischen *Formula Missae*, siehe WA XII)

⁴⁰³ Eine historische Entwicklung, die schließlich theologisch «eingeholt» wird in der Leuenberger Konkordie.

kaum eine Rolle spielen⁴⁰⁴ – ebenso wenig wie Lieder ausgeprägt exegetischer Ausarbeitung.

Die didaktische Fragestellung ist also eine solche, die eine wesentliche Dimension spezifisch lutherischen Liturgieverständnisses auf eine andere Ebene transformiert, auf der sich dann eine doppelte, sowohl musikpädagogische als auch religionspädagogische⁴⁰⁵ Funktion der Kirchenmusik zeigt.⁴⁰⁶ Gerade hier öffnet das Konzertleben einen Raum, der den des Gottesdienstes erweitert.⁴⁰⁷

Bereits in den Probenphasen der Werkerarbeitung mit Chören und Vokalensembles⁴⁰⁸ besteht ein Teil der Chorarbeit nicht nur in der Arbeit am Notentext, der Stimmbildung und der Klanggestaltung, sondern auch darin, die textliche und theologische Schicht der Werke den Musikerinnen und Musikern (seien es Professionelle – auf die sich die vorliegende Untersuchung im wesentlichen bezieht – oder Laien⁴⁰⁹) näherzubringen.⁴¹⁰ Damit soll ihnen nicht nur ein theoretisches Wissen an die Hand gegeben werden, sondern ihnen soll auch eine Sprache für ihren eigenen Glauben vermittelt, ein Raum für individuelle spirituelle Tiefe geöffnet und ein intellektuelles und emotionales Verständnis für die Kirche als Gemeinschaft angeboten werden.⁴¹¹ Gerade an

⁴⁰⁴ Abgesehen von einigen wenigen *Melodien*: In einigen anglikanischen *Hymn Books* finden sich Gesänge, die auf die Melodie Joseph Haydns auf das Lied «Gott erhalte Franz, den Kaiser» gesungen werden – mithin also auch auf die gegenwärtige Nationalhymne der Bundesrepublik Deutschland. – Die von Georg Friedrich Händel stammende Melodie (aus dem Oratorium Judas Maccabaeus, HWV 63, 1746), auf die im deutschsprachigen protestantischen Raum das *Adventslied* «Tochter Zion, freue dich» gesungen wird, ist im englischsprachigen Raum mit dem *Osterlied* “Thine Be the Glory, Risen Conquering Son“ verbunden.

⁴⁰⁵ Dies steht im Einklang mit dem Umstand, dass es sich in der vorliegenden Studie um eine dramaturgische Untersuchung handelt: Seit einigen Jahren spricht man bekanntlich auch von einer «Dramaturgie des Religionsunterrichts». Vgl. FECHTNER, Kristian, *Religion und Gegenwartskultur*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie: Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 38–54, 40. – Dies ist besonders in der römisch-katholischen Religionspädagogik der Fall: ENGLERT, Rudolf; HENNECKE, Elisabeth; KÄMMERLING, Markus, *Innenansichten des Religionsunterrichts. Fallbeispiele – Analysen – Konsequenzen*, München, 2014. – SCHMID, Hans, *Die Kunst des Unterrichtens. Ein praktischer Leitfaden für den Religionsunterricht*, München 2012.

⁴⁰⁶ Vgl. als ersten Impuls zu dieser Frage: HÖPPNER, Reinhard, *Kirchenmusik als Wertevermittlung*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 149–155.

⁴⁰⁷ Vgl. das oben zu der gegenüber der Gottesdienstgestaltung relativ größeren Freiheit der Konzertgestaltung Gesagte.

⁴⁰⁸ Aufgrund der gedrängteren Probenstruktur tritt der folgende Aspekt in der Arbeit mit Instrumentalensembles und Orchestern in den Hintergrund.

⁴⁰⁹ Zur Problematik dieses Begriffs gerade im vorliegenden Kontext siehe: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 7–9.

⁴¹⁰ Vgl. dazu GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 506.

⁴¹¹ Vgl. MEYER-BLANCK, Michael, *Kirche* (Reihe: Theologische Bibliothek, Bd. 7), Göttingen 2022, 226: «Die Musikdidaktik der Kantoren wandelte sich zur Erwachsenenbildung.»

dieser Stelle macht sich in der Kirche ihre Tendenz zur «Lerngemeinschaft»⁴¹² besonders bemerkbar. Bereits in der Vorbereitung musikalischer Aufführungen geistlicher Musik geht es also um eine ganzheitlich vermittelte Theologie und auf diese Weise gleichsam um ihre Verleiblichung.

Die pädagogische Dimension bildet ihrerseits eine Brücke in den wichtigen Bereich der bereits erwähnten «Ästhetischen Praxis», die, bezogen auf den vorliegenden Gegenstand freilich einer eigenen Analyse bedürfte. Maßgebend sind hier besonders der Aufsatz von Burkhard Hill über Musik als Ästhetische Praxis⁴¹³ und insgesamt der Band «Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit»,⁴¹⁴ in den dieser Aufsatz eingebettet ist.

Die didaktische Dimension setzt sich fort in der Aufführung der Programme selbst. Sowohl der Besuch eines Konzerts als auch die Rezeption einer Tonaufnahme verdichten sich im Idealfalle zu einem Erlebnis, das, auf dem «Umweg» über den Dialog der verschiedenen Werke untereinander, die Rezipientin existentiell zu berühren und ihr einen Identifikationsraum zu bieten vermag. Wie dieser Raum sich im Einzelnen darstellt, wird im Verlauf der Untersuchung genauer zu zeigen sein.

Über das akustische Erlebnis hinaus ermöglicht auch eine sorgfältige Gestaltung von Programmheften eine vertiefte Deutung und Kontextualisierung der zu hörenden Werke, so dass solche Programmhefte im Idealfall – ähnlich gedruckten Einführungen zu Opernvorstellungen – einen Teil des künstlerischen Programms und den Bestandteil eines Gesamtkunstwerks bilden.⁴¹⁵ Während im Zusammenhang der Produktion

⁴¹² Der Begriff als solcher scheint bei Henning Luther nicht vorzukommen, bezeichnet aber wohl doch angemessen eine der Auffassung Luthers nach wesentliche ekklesiologische Dimension. (Der Begriff bringt zugleich eines der wesentlichen Charakteristika der «kommunikativen Theologie» des katholischen Fundamentaltheologen Edmund Arens zur Sprache.) Vgl. den Begriff der Kirche als «Kommunikationsgemeinschaft», den der Systematiker Christian Danz ausprägt.

⁴¹³ HILL, Burkhard, *Musik*, in: JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim / München 2004, 121–156, bes. 123f.

⁴¹⁴ JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim / München 2004.

⁴¹⁵ Dementsprechend ist hier der Begriff der Pädagogik weiter gefasst als der einer definierten Funktion; er versteht sich im eigentlichen Sinne – und im Anschluss an Schroeter-Wittke – als Teil einer Kulturwissenschaft. Vgl. SCHROETER-WITKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laien-theologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 10, 21f., 24f. (wo der interessante Aspekt einer «Verwundbarkeit» der Pädagogik auftaucht, der sich mit Beobachtungen der vorliegenden Untersuchung – wenn Fragen aufgerissen werden und offenbleiben – berührt). Wie weit Schroeter-Wittke seinen religions- (nicht musik-) –pädagogischen Begriff fasst, wird sichtbar an seinem Aufsatz über Johann Sebastian Bach als Religionspädagogen in dem angesprochenen Band: SCHROETER-WITKE, Harald, «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen». *Bach als Religionspädagoge*, in: A.a.O., 98–120. Besonders interessante Aspekte finden sich in der (nicht direkt der Didaktik zuzuordnenden, sie aber berührenden) Frage des *Wagnisses*: «Musik zu komponieren, heißt nun nicht mehr, Traditionen nachzuahmen, sondern Musik zu komponieren bedeutet nun, sich auf eine Entdeckungsreise des Möglichen einzulassen.» (S. 103), der methodischen Spezifika bei Bach: «Mit seinen didaktischen Kompositionen verfolgt Bach immer mehrere Ziele gleichzeitig, nie nur ein Lernziel. Kunst wird hier durch Kunst gelernt, nicht durch Technik.» (S.

einer Tonaufnahme, die als *Schallplatte*, *compact disc* oder *download* zu Verfügung steht und einen beachtlichen physischen oder digitalen Raum bereithält für erklärende Elemente,⁴¹⁶ verschwindet dieser Faktor in den visuellen Medien vollends.⁴¹⁷ Aus diesem Grunde werden sie in der vorliegenden Untersuchung, wie gesagt, nur in wenigen Ausnahmefällen Berücksichtigung finden.

Mit dem Programmheft auf eigentümliche Weise verwandt ist die Form des sogenannten Gesprächskonzerts,⁴¹⁸ in dem in einem ersten Konzertteil dem Publikum anhand einer kommentierten «A-priori-Aufführung» einzelner Werkausschnitte die musikalische und theologische Gestalt einzelner Werke erhellt wird. Da es sich in ihnen um die Präsentation *einzelner* Werke handelt, ist auch diese Gattung nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

Tritt zur rein akustischen Dimension die visuelle hinzu, besteht ein wesentliches Qualitätsmerkmal darin, inwieweit die Visualisierung von einer reinen Bebilderung abseht und stattdessen Tiefendimensionen enthüllt,⁴¹⁹ die an anderer Stelle vielleicht eine Verbalisierung erschlossen hätte. Auf diese Dimension wird, zumindest am Rande, deshalb einzugehen sein.

q. Aufgabe der Untersuchung und Forschungslage

Die vorliegende Analyse soll also zur Herausbildung neuer, vielleicht unerwarteter Kategorien führen, wohl wissend, dass auf dem Wege – gleichsam auf einem *Umweg* – wiederum das Feld des Gottesdienstes betreten ist, indem das geistliche Konzert in der Kirche oder im Konzertsaal seinerseits zum Gottesdienst gerät, im Vollsinn seiner klassischen, lutherisch geprägten Definition: «... daß nichts anderes darin

105; Hervorhebung d. Verf.) und dem Doppelaspekt der Verwundbarkeit, nämlich dem der Verunsicherung – «Eine von der Ästhetik her sich verstehende Religionspädagogik wird an dieser Erfahrung nicht vorbeikommen können und wollen. Sie wird immer auch verunsichern und sich deshalb auch Kränkungen ausgesetzt sehen. Viele betrachten Religionspädagogik nur als Choralvorspiel, dem das Eigentliche noch folge. Eine ästhetisch fundierte Religionspädagogik jedoch wird ihre Kunst so ausüben, dass manche binnenkirchliche Theologie darüber in Konfusion gerät.» (S. 106) – und dem der Klage als Antwort darauf: «[...] dann taucht die Frage auf, wie denn heute mit der Matthäuspassion im Religionsunterricht Klagen gelernt werden kann.» (S. 119f.)

⁴¹⁶ In *downloads* von Musikproduktionen handelt es sich entsprechend um begleitende PDF-Dateien.

⁴¹⁷ Es existieren freilich Videoproduktionen reiner Werkerklärungen von beachtlicher didaktischer Qualität.

⁴¹⁸ Eine vor allem durch Helmuth Rilling (geb. 1933) und der (früheren) Gächinger Kantorei besonders in den Stuttgarter Bachwochen bzw. Bachakademien etablierte Konzertform.

⁴¹⁹ Die Frage von «reiner Bebilderung» oder «Potenzierung von Bedeutung» ist verwandt mit der weiter oben angedeuteten Frage vom «Ausschmücken von Texten durch Musik» gegenüber einer «musikalischen Exegese».

geschehe, denn daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang.»⁴²⁰

Es liegt zu dieser Fragestellung leider weder in der deutsch- noch in der englischsprachigen Wissenschaftslandschaft einschlägige Literatur vor, an der im vorliegenden Zusammenhang angeknüpft werden könnte. Es ist aber eine Literatur vorhanden, die die *Haltung* einer Musik gegenüber, in der sich Theologie ausdrückt, zu prägen vermag.

Da ist von evangelischer Seite her das Werk Harald Schroeter-Wittkes, das ein unermüdliches Plädoyer darstellt, Theologie und Musik – wiederum genuin lutherisch – als zwei Seiten ein und derselben Sache zu begreifen. Dabei ist sein Horizont ein viel weiterer als die vorliegende, in bestimmter Weise fokussierte Untersuchung es zu leisten vermag. Theologiewerdung durch Musik beschränkt sich nach Schroeter-Wittke weder lediglich auf geistliche Musik, noch auf sogenannte ernste Musik, noch überhaupt auf textgebundene Musik. Diesem unhintergehbaren Postulat gegenüber richtet die vorliegende Untersuchung sich, wie gesagt, nur auf einen *Ausschnitt* des gesamten musiktheologischen Bedeutungsgefüges: auf Musik, in der ein biblischer oder hymnodischer Text den Ausgangspunkt bildet.

Von katholischer Seite ist es die *Poetische Dogmatik* Alex Stocks, die einen Wegweiser in die hier gestellte Aufgabe bildet. Die Freiheit, die sich Stock nimmt, Gegenstände der bildenden Kunst und poetische Zeugnisse⁴²¹ – unabhängig von ihrer «Ratifizierung» durch das *magisterium ecclesiae* – daraufhin zu befragen, inwiefern und auf welche Weise in ihnen Theologie zum Ausdruck kommt oder überhaupt erst entsteht, ist handlungsleitend für die vorliegende Untersuchung, in der zuerst die erklingende Dramaturgie nach ihrer Theologie befragt werden wird, statt von einer bestehenden Norm aus die Musik zur *ancilla theologiae* zu machen.

Es kann also in einem derartigen ersten Ansatz zu einer gänzlich neuen Fragestellung nicht darum gehen, ein systematisches Vorgehen zu entwickeln, das etwa sämtliche Stilbereiche der Kirchenmusikgeschichte abdecken würde oder gar die unendliche Anzahl an Möglichkeiten, ein Konzert zusammenzustellen, auch nur einigermaßen in den Griff zu bekommen versuchte, sondern es ist eine Auswahl zu treffen, die zwar zu begründen ist, die aber auch gleichzeitig den Geist einer gewissen Freiheit atmen darf.

⁴²⁰ So Luther in seiner Torgauer Kirchweihpredigt zum XVII. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1544. WA 49, 588, 15ff.

⁴²¹ Dies geschieht umgreifend in den Bänden seiner Poetischen Dogmatik, die er im weitesten Sinne entlang der herkömmlichen dogmatischen Traktate entwickelt. An anderer Stelle geschieht es daneben auch einzig auf den Gottesdienst fokussiert, etwa: STOCK, Alex, *Liturgie und Poesie. Zur Sprache des Gottesdienstes*, Kevelaer, 2010.

Hilfreich sind aus diesem Grund, neben der grundlegenden Literatur, die eine sachliche Einordnung der verschiedenen Facetten des Gegenstandes in die Praktische Theologie vorzuschlagen helfen, vor allem Schriften, die sich im weitesten Sinne mit Regie und Dramaturgie befassen, indem sie helfen, grundsätzliche Dynamiken eines Konzertprogramms zu erfassen.⁴²² Für den Teil, der einen Ausblick auf die didaktische Dimension der Dramaturgie wirft, liegt eine kleinere Reihe von Untersuchungen zu didaktischen Aspekten gerade der Kirchenmusik vor.⁴²³

Für den Teil indes, der versucht, in Worte zu fassen, inwiefern in der Dramaturgie *Theologie* Gestalt annimmt, greift die Untersuchung zunächst zurück auf Henning Luther, der mit *seinem* Instrumentarium der Praktischen Theologie implizit vor der Gefahr warnt, die eine solche Untersuchung wie die vorliegende laufen kann: Alle Dramaturgie scheint, entweder von sich aus, aus der Sicht des Dramaturgen oder aus der Sicht der Hermeneutin, zu einem System zu gerinnen. Umso wichtiger ist es, ein Sensorium dafür zu entwickeln, das die Bruchstellen eines solchen Systems aufspürt, ja gerade das sich abzeichnende «System» gegen den Strich zu lesen und daraufhin transparent zu machen, wo es Fugen zu schließen versucht, die als offene Wunden sichtbar bleiben wollen. Hier ist der Begriff des Fragments als theologische Kategorie von enormer Bedeutung.⁴²⁴ Henning Luther geht soweit, gerade im Fragment das «eigentümlich Christliche» zu sehen, nämlich «die prinzipielle Fragmentarität von Ich-Identität» zu behaupten.⁴²⁵ Demgegenüber geht die Untersuchung *noch* einen Schritt weiter, indem sie nicht nur mit Henning Luther das Fragmentarische als theologische Kategorie begreift, sondern auch das Phänomen der Vulnerabilität. Diese ist mit dem des Fragments einerseits verwandt, indem jenes jedes Streben nach Ganzheit und Unverletzlichkeit unerfüllt sein lässt. Sie hebt sich aber gleichzeitig davon ab, indem die Rede vom Fragment unter Umständen theoretisch und abstrakt bleibt, während das Sprechen über Verletzung stets «spürbar» und «anschaulich» ist.

Über Vulnerabilität als theologische Kategorie spricht im Umfeld Henning Luthers bereits ansatzweise Andrea Bieler⁴²⁶ – im Kontext der Poimenik –, wird aber an

⁴²² In erster Linie: STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis filmischen Erzählens in Film, TV und Games*, Frankfurt / Main, 2015. Diese «Anleitung» geht nicht, wie der Titel suggeriert, vom Film aus, sondern umfasst einen weiten Horizont, der sich von der klassischen Dramaturgie über die Theater- und Filmwissenschaft bis hinein in die Musikdramaturgie und die Dramaturgie der Spiele hinein erstreckt.

⁴²³ Vor allem: KOLL, Julia, *Kirchenmusik als sozio religiöse Praxis: Studien zu Religion, Musik und Gruppe am Beispiel des Posaunenchores* (APrTh 63), Leipzig, 2016; auch: KAISER, Jochen, *Singen in Gemeinschaft als ästhetische Kommunikation: Eine ethnographische Studie* (Reihe: Systematische Musikwissenschaft), Wiesbaden 2017.

⁴²⁴ Vgl. etwa: LUTHER, Henning, *Leben als Fragment. Der Mythos von der Ganzheit*, in: Zs. Wege zum Menschen, 43. Jg. (1991) Heft 5, 262–273.

⁴²⁵ LUTHER, Hennin, Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts, Stuttgart 1992, 172.

⁴²⁶ BIELER, Andrea, *Verletzliches Leben. Horizonte einer Theologie der Seelsorge* (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie, Bd. 40), Göttingen 2017. – Vor dem Horizont konkreter theologischer

anderer Stelle vor einem weiteren, die Geschichte der Kirche und die Systematik des Glaubens einschließenden Horizont entfaltet von einem Theologen, der der *anglikanischen* Tradition angehört. Dies scheint angesichts der oben beschriebenen konfessionellen Kontextualisierung ein Widerspruch zu sein; doch ist es gerade der scheinbare Widerspruch, der gewissermaßen zu einer Öffnung des Raums beiträgt, in dem die Theologie Gestalt annehmen kann.

Es ist darum gerade Rowan Williams, in dessen theologischer Betrachtungsweise die «Logik der Unlogik», die die Programme immer wieder enthüllen, nicht: *aufgeht*, sondern ihren eigentlichen Sinn sichtbar werden lässt. Die Theologie Rowan Williams' setzt der Gefahr des Auseinanderdriftens dogmatischer und kontemplativer Theologie eine gedankliche Gravitationskraft entgegen, die zusammenhält, was ansonsten auseinanderzufallen drohte und in der Kirchen- und Mentalitätsgeschichte in der Regel empirisch auseinandergefallen ist.

r. Theologischer Spannungsbogen

Die Untersuchung öffnet nicht nur ein *Spannungsfeld*, das zwischen Geschlossenheit und Fragment, das der Verfasser bereits in seiner Analyse *des Totentanz' op. 12, 2* des Komponisten Hugo Distler vor dem Hintergrund dessen Lebens und Sterbens vorgenommen hat;⁴²⁷ sie bewegt sich auch innerhalb eines größeren *Spannungsbogens*. Dieser ist markiert auf der einen Seite durch die Rede von einem heiligen Gott, der in der Inkarnation Jesu Christi lebendig ist und heute im Leben der Menschen wirkt – eine Sichtweise, die in der Praktischen Theologie vor allem durch Manfred Josuttis betont wird.⁴²⁸ Ihr gegenüber steht mit Wilhelm Gräb ein eher apersonales Verständnis des christlichen Grundvertrauens, das darin besteht,

und anthropologischer Phänomene untersucht Hildegund Keul das Phänomen der Verletzlichkeit: KEUL, Hildegund; MÜLLER, Thomas (Hrsg.), *Verwundbar. Theologische und humanwissenschaftliche Perspektiven zur menschlichen Vulnerabilität*, Würzburg 2020. Einen etwas größeren Horizont öffnet der Kongressbericht: SPRINGHART, Heike; THOMAS, Günther (Hrsg.), *Exploring Vulnerability. A New Focus for Theological and Interdisciplinary Anthropology* (Tagungsbericht), Heidelberg 2017. Beide Arbeiten erscheinen unverzichtbar für ein theologisches Verständnis von Verletzlichkeit, sind in ihrer thematischen Fokussierung aber zu spezifisch, um in unserem Kontext Anwendung zu finden. Ergiebig im Hinblick auf eine «Theologie der Verletzlichkeit» scheinen darüberhinaus Publikationen nordamerikanischer (im weitesten Sinne) feministischer Theologinnen (etwa: CULP, Kristine A., *Vulnerability and Glory. A Theological Account*, Louisville, KY, 2010, O'DONNELL GANDOLFO, Elizabeth, *The Power and Vulnerability of Love. A Theological Anthropology*, Minneapolis, MN, 2015).

⁴²⁷ KISSEL, Mathias, «Ich wollt, daß ich daheime wär». *Der Totentanz op. 12, 2 als liturgische Musik und Zeugnis der Befindlichkeit Hugo Distlers* (Dissertation), Paderborn, 2021.

⁴²⁸ Vor allem in: JOSUTTIS, Manfred, *Der Pfarrer ist anders. Aspekte einer zeitgenössischen Pastoraltheologie*, München 1982; DERS., *Der Traum des Theologen. Aspekte einer zeitgenössischen Pastoraltheologie*, Bd. 2, München 1988; DERS., *Die Einführung in das Leben. Pastoraltheologie zwischen Phänomenologie und Spiritualität*, Gütersloh 1996; DERS., *Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*, München 1991; DERS., *Unsere Volkskirche und die Gemeinde der Heiligen. Erinnerungen an die Zukunft der Kirche*, Gütersloh 1997. Insofern als Josuttis sich dabei immer wieder des Begriffs der Mystagogik bedient, erfolgt auch der Rückgriff auf theologische Ansätze der

«daß ich eine tiefe Verbundenheit, eine Rückbindung verspüre, die mich hält und trägt auch auf unwegsamem Lebensgelände. Werte, an denen ich mich in meinem praktischen Verhalten orientiere, teilen sich mir ebenfalls mit über die Lebenszusammenhänge, in die ich verwoben bin».⁴²⁹

Vor diesem Horizont sind christliche Glaubensaussagen nicht so zu verstehen, als wirke Gott in der Geschichte, sondern so,

«daß die Sätze des Glaubens über die Welt, über die Geschichte der Menschen und die unseres eigenen Lebens von uns explizit in ihrem symbolischen Sinn verstanden sein wollen.»⁴³⁰

Sie geben dem Menschen Deutungsmuster an die Hand:

«Sie haben für uns nur Sinn und sie geben uns in unserem Leben nur Sinn, wenn wir sie nicht als objektive Wirklichkeitsbehauptungen nehmen, sondern bewußt als Deutungen, vermöge deren wir die Welt, die Natur und die Geschichte, die an sich keinen Sinn haben, in einen solchen für uns überführen können.»⁴³¹

Eine Praktische Theologie, die gerade von dieser Spannung getragen ist⁴³² und sie durchhält, ist die des amerikanischen Theologen Don Browning, die sich für von einem Großteil der auf die Pragmatik fokussierende nordamerikanische Praktische Theologie abhebt. Gerade seine, vor allem auf Gadamer zurückgehende Frage nach einer Hermeneutik der Wirklichkeit und seine Beschreibung einer beständigen Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis⁴³³ (die in der angelsächsischen Theologie unter

Orthodoxie wenig überraschend: JOSUTTIS, Manfred, *Segenskräfte. Potentiale einer energetischen Seelsorge*, Gütersloh 2000.

⁴²⁹ GRÄB, Wilhelm, *Lebensgeschichten – Lebensentwürfe – Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion*, Gütersloh 1998, 19. Dieses «radikale» Symbolverständnis geht freilich zurück auf Paul Tillich: TILlich, Paul, *Systematic Theology* (Bde. 1 – 3), Chicago 1951–63.

⁴³⁰ GRÄB, Wilhelm, *Lebensgeschichten – Lebensentwürfe – Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion*, Gütersloh 1998, 18.

⁴³¹ Ebd. – In diesem Zusammenhang nochmals kritisch Mette: «Abgesehen davon, dass dieses Theologieverständnis sicherlich noch klärungsbedürftig ist, ist zu diesem Ansatz kritisch zurückzufragen, ob mit der Bestimmung von Religion als selbstreflexiver Deutung und Orientierung des Subjekts nicht eine Tendenz zu einer völligen Individualisierung des Glaubens einhergeht und infolgedessen die strukturellen Gegebenheiten, die die Möglichkeit von (sinnvollem) Leben nicht nur erschweren, sondern vielfach verhindern, vernachlässigt werden. Das kann dazu führen, dass Religion und Glaube darauf beschränkt werden, einen eher affirmativ ausgerichteten Beitrag zur Sinnsuche der Menschen beizubringen und die prophetischen und zu den landläufigen Erfahrungen durchaus widerständigen Elemente der biblisch-christlichen Tradition ausgeblendet bleiben.» METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005, 37f.

⁴³² Die Spannung zwischen den Ansätzen Josuttis' und Gräbs scheint ein wenig gelindert in den Überlegungen Grözingers, wenn er die «Freiheit des Wortes Gottes gegenüber jeder menschlich-methodischer Bemühung um dieses Wort» betont und damit umgekehrt einen gewissen Spielraum der menschlichen Interpretation des göttlichen Wortes zu implizieren scheint. Vgl. GRÖZINGER, Albrecht, *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der praktischen Theologie*, München 1987, 215.

⁴³³ Vgl. BROWNING, Don, *A Fundamental Practical Theology. Descriptive and Strategic Proposals*, Minneapolis 1991.

dem Stichwort des *“pastoral circle”* verhandelt wird)⁴³⁴ erfasst den gedanklichen Hintergrund der vorliegenden Untersuchung.⁴³⁵ Sie geht davon aus, dass Gott in der Geschichte wirkt, diese aber zugleich ihrer eindeutigen Identifizierbarkeit entzieht («Glück und Unglück [...] sind sich im Anfang [...] kaum unterscheidbar nah»)⁴³⁶. Auf diese Weise lassen sich Glaubensaussagen zwar auf historische Ereignisse zurückführen, bleiben aber *Glaubensaussagen*, während die historischen Ereignisse selbst in ihrer Uneindeutigkeit in vielen Fällen auch einen Raum für ein symbolisches Verständnis öffnen. Dies führt zu einer Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis, insofern als die Theorie sich stets in der Praxis zu verleblichen sucht, die Praxis ihrerseits immer nach aktualisierter Interpretation und Deutung strebt.

s. Aufbau

Der im Vorangehenden als zwei Hälften eines Zirkels angedeuteten Gedankengänge werden im Laufe der Arbeit in folgender Weise entfaltet werden.

1. Teil: Die Untersuchung beginnt mit der Entwicklung der Fragestellung vor dem Horizont der dramaturgischen, partizipierenden oder rezipierenden Tätigkeit des Verfassers anhand von Konzertprogrammen, die der Rezeptionsgeschichte der Werke angehören und in der Form, in der sie seinerzeit aufgeführt wurden, nicht wieder zum Erklängen gebracht werden können. Die Konzertprogramme sind so gewählt, dass möglichst einige wenige Werke mehrmals begegnen, um ihre unterschiedliche Wirkung im je einzigartigen Kontext analysieren zu können. In der Regel beginnt die Analyse mit einer deskriptiven Darstellung dessen, was vor sich geht, bevor eine theologische Deutung dessen, was beobachtet werden kann, erfolgt.

2. Teil: Das Verfahren des ersten Teils erfährt nun eine Vertiefung. Analysiert wird die Frage der Dramaturgie von Konzertprogrammen in *digitalen* Medien oder auf digitalen Speichermedien. Es handelt sich also um Produktionen, die mit großer Wahrscheinlichkeit noch lange nach ihrem ersten Erklängen vergegenwärtigen lassen und

⁴³⁴ Der sich von dem Dreischritt *See – Judge – Act* Kardinal Joseph Cardijn (1882 – 1967) trotz ähnlichen Grundansatzes unterscheidet: Jener ist enger verwandt mit der *Teología de la liberación*, dieser eher mit einem *hermeneutical turn*.

⁴³⁵ Eine brauchbare, knappe Einführung in die Theologie Brownings und ihren gesellschaftlichen und politischen Kontext findet sich bei: GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 125–128. Grundsätzlich gilt: «Die Praktische Theologie in den USA hat – über die präsentierten Ansätze hinaus – einen hermeneutischen Grundcharakter. Die von tiefem gesellschaftlichem und kulturellem Wandel geprägte Situation soll „verstanden“ werden. Dieses Verstehen geht über einen schnellen Blick in Statistiken oder die bloße Übernahme sozialwissenschaftlicher Analysen hinaus. Das zeigt die gewichtige Rolle, die die Hermeneutik Gadammers in der US-amerikanischen Practical Theology spielt. Sie bietet die Grundlage, um die Korrelation zwischen Evangelium und Gegenwart in ihrer Komplexität zu bearbeiten.» A.a.O., 134.

⁴³⁶ BONHOEFFER, Dietrich, *Glück und Unglück. Gedicht*, 1944, in: 21. 6. 44, in: *DBW VIII*, 493 ff.

deren Analysen auf diese Weise hörbar nachvollzogen werden können. Diesen 3. Teil schließt die Analyse einer Dramaturgie ab, in der – wie eingangs angedeutet – Komponist und Dramaturg in eins fallen, und die aus diesem Grund gewissermaßen einen Idealfall darstellt.

3. Teil: Die Arbeit schließt mit einer ausführlichen Würdigung dessen, was im Laufe der Untersuchung beobachtet werden konnte. Dabei handelt es sich nicht um eine schlichte Zusammenfassung – diese wird erst der «Ausklang» bieten –, vielmehr wird versucht, die theologische «Energie», die angesichts der «überschießenden» und sich dabei überschneidenden Kreisbahnen freigesetzt wird, in Bilder und Worte zu fassen. An dieser Stelle treffen sich die beiden Kreisbögen also in einem Schnittpunkt, ohne sich zu schließen, so dass nochmals in Erinnerung zu rufen ist, was oben angedeutet wurde: Hier wird der Versuch unternommen, eine Brücke zu schlagen von einer deutschsprachigen Theologie, die ihren Fokus in der Nachfolge Kants und Schleiermachers auf Kategorien lenkt und sich in Einzeldisziplinen entfaltet und sich – im vorliegenden Kontext – als Praktische Theologie ausbildet, und einer Theologie, die danach strebt, zu jeder Zeit «das Ganze» im Auge zu behalten und – unter Einbettung einschlägiger Spezialfragen in dieses Ganze – ihre Aufgabe in erster Linie darin sieht, Zusammenhänge zwischen ganz unterschiedlichen Weisen theologischer und künstlerischer Betrachtung aufzuzeigen. Es ist dies eine Theologie, die, ohne sich selbst in dieser Weise zu identifizieren, theoretisch und praktisch in einem ist. So wird anhand einer Auswahl von Schriften des englischen Theologen Rowan Williams – auf dessen «geschichtlichen Ort» an entsprechender Stelle kurz eingegangen werden wird – der Blick vor allem darauf gerichtet sein, in welchem Verhältnis sich der allgemeine theologische Befund zur Ebene der Individualität verhält – unter Voraussetzung der Annahme, dass Individualität zu Allgemeinem nicht im Widerspruch steht, sondern es – in zuweilen paradoxer Balance – durchdringt, wie «auf *dieser* Seite der Brücke» Henning Luther immer wieder deutlich macht.

Die Frage, auf die die Untersuchung hinauslaufen wird, ist die, inwieweit eine durch einen dramaturgischen Prozess «verkomplizierte» Hörerfahrung einen Raum öffnet, in dem die einzelne Hörerin, der einzelne Hörer sich angesichts ihrer eigenen Lebenserfahrung wiederfindet und als in ihrer und seiner eigenen Komplexität verstanden wahrnimmt. Bei diesem Raum handelt es sich um einen Imaginationsraum, nicht unähnlich dem sogenannten *potential space* Donald W. Winnicotts,⁴³⁷ doch weniger spielerisch und nicht an ein Objekt gebunden, sondern vor allem hervorgerufen durch die Wechselwirkung (eigener oder fremder) biographischer Ereignisse und der Begegnung mit einem Kunstwerk⁴³⁸ Dieser Raum wird als theologischer Raum gedacht

⁴³⁷ Etwa in: WINNICOTT, Donald Woods, *The Child, the Family, and the Outside World*, Middlesex 1973, 146.

⁴³⁸ Vergleiche die Interpretation des Lebens Hugo Distlers durch Dietrich Bonhoeffer angesichts der «Zusammenschau» eines Ereignisses – der Freitod des Komponisten – mit Kunstwerken – der Musik

– als *locus theologicus* –, als theologischer Erkenntnisraum, der geistliche Musik auch außerhalb der Liturgie als religiöse Praxis, als eine in eine bestimmte Praxis ungesetzte Theologie zu begreifen sucht, und zwar als eine musikalische Theologie, die sich nicht darin erschöpft, «Kontingenzbewältigung» (Hermann Lübke)⁴³⁹ zu sein, sondern als eine Theologie, die eine «Beunruhigung» (Henning Luther) hervorruft. Die Intertextualität der Einzelwerke eines geistlichen Konzertprogramms bildet also im Idealfall ein System, das sich als Raum begreifen lässt. Es ist jedoch ein Raum, der Fragen aufwirft und Dynamiken initiiert; es ist also ein Raum, der, in paradoxer Weise, sowohl geschlossen auch offen ist.

Exkurs I

Christliche Rockmusik: Biblische und systematische Bezugspunkte

Um eine Schuld abzutragen und um aufzuzeigen, wie in einem der Bereiche, die weiter oben als «Leerstellen» dieser Untersuchung offengelegt wurden, sich wichtige Perspektiven zeigen können, ist ein kurzer Blick darauf zu richten, welche Horizonte sich in der Erforschung der Intertextualität christlicher Rockmusik öffnen könnten.

Die vorliegende *Untersuchung* liegt ihr Augenmerk auf Intertextualität, die sich durch den Dialog *verschiedener* Werke ergibt, und sie beschreibt, wenn sie beobachtet, wie eine *Vielzahl* von Werken sich – vereinfacht gesagt – zu *einer* Aussage komprimieren, intertextuelle *Impllosionen*.

An *dieser* Stelle ist ein Beispiel anzuführen, das andeutet, wie eine intertextuelle *Explosion* aussehen könnte, wie also aus *einem* Werk sich eine *Vielzahl* von Aspekten ableiten lässt, von denen an dieser Stelle der Kontext von Vulnerabilität und Christologie, auf den Hildegund Keul aufmerksam macht,⁴⁴⁰ in den Mittelpunkt rücken soll.

Hugo Distlers und den Musikalischen Exequien Heinrich Schütz', vgl. KISSEL, Mathias, «Ich wollt, daß ich daheime wär». Der Totentanz op. 12, 2 als liturgische Musik und Zeugnis der Befindlichkeit Hugo Distlers (Dissertation), Paderborn, 2021, 216f.

⁴³⁹ Im Anschluss an Dürkheim und im Vorgriff auf Luhmann: LÜBBE, Hermann, *Religion nach der Aufklärung*, Graz et al. 1986. Vgl. DURKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris 1912 und LUHMANN, Niklas, *Die Religion der Gesellschaft* (Kieserling, André, Hrsg.), Frankfurt / Main 2000.

⁴⁴⁰ Vgl. KEUL, Hildegund (Hrsg.), *Theologische Vulnerabilitätsforschung. Gesellschaftsrelevant und interdisziplinär*, Stuttgart 2021, 16.

Christologie ist bekanntlich der Bereich der Theologie, der verstehen möchte, wer Jesus Christus ist. Am *sprechendsten* ist dabei natürlich zunächst, wie dieser Jesus Christus im Neuen Testament *angeredet* wird. Dabei fällt auf, dass im *Neuen Testament* und bei den frühesten christlichen Autoren Jesus Christus verschiedene Titel trägt, die alle dem *Alten Testament* entnommen sind: Menschensohn, Gottessohn, Messias, Herr usw. Dies ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass Jesus Christus das Alte Testament nicht *ersetzt*, sondern dass die Christologie tief im Alten Testament *verwurzelt* ist.

Vom 2. bis zum 5. Jahrhundert n.Chr. – eben: «nach Christus» – wird, sehr kursorisch gesprochen, vor allem darüber diskutiert, *wie* das Paradox zu erklären ist, dass eine Person zugleich göttliche und menschliche Eigenschaften tragen soll. Im Mittelalter wird die Diskussion über das *Wie* der *Person* abgelöst durch das *Was* derselben, über ihr Werk, über das, was die Kirche *Erlösung* nennt. Auch diese Diskussion läuft stets auf ein Paradox hinaus, und auf jede an sich plausible Frage gibt es eine ebenso plausible Gegenfrage: *Vergibt* Gott den Menschen ihre Schuld, weil Jesus Christus an ihrer Stelle *gelitten* hat, ist es keine richtige *Vergebung*; ist der Tod Jesu Christi Zeichen der *Liebe* Gottes, fragt man sich, ob dieser seine Liebe nicht auch anders hätte zeigen können als durch Leiden und Sterben.

Die kritische Frage, die dann im 19. und 20. Jahrhundert aufkommt, ist im Kern eine *historische*, und zwar die, ob Jesus Christus schon «von Anfang an» als *Sohn Gottes* *angebetet* oder ob er zunächst lediglich als Wanderprediger und Heiler *verehrt* wurde und ihm erst im Laufe der Zeit göttliche Attribute zugesprochen wurden.

Auch *diese* Diskussion hat sich in der Zwischenzeit ein wenig gelegt, und die dogmengeschichtliche Forschung geht aufgrund sehr früher Textbelege davon aus, dass eine «hohe Christologie» schon zu Lebzeiten Jesu und dann auch in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten *common sense* gewesen ist.

Dabei ist auch stets der jüdische Kontext im Auge zu behalten: Der Glaube Israels ist streng monotheistisch. *Wenn* die ersten Jünger und Jüngerinnen Jesu, die ja im jüdischen Glauben verwurzelt waren, Zweifel daran gehabt hätten, dass die Auferstehung Jesu ein sicheres Zeichen seiner Göttlichkeit sei, dann hätten sie ihn kaum «angebetet» (Joh 20,28). Die Frage allerdings, wie jemand als Gott und gleichzeitig als Mensch zu verstehen sei, wird dadurch natürlich erst recht brisant.

Im 20. Jahrhundert ist es dann unter anderem Dietrich Bonhoeffer, der einen ganz neuen Ansatz in der Christologie einträgt. Anschaulich demonstriert er, wie die Frage nach dem *Wie* in eine Sackgasse führt, und er öffnet eine ganz neue Denkkategorie, indem er die Frage nach dem *Wie* – als gewissermaßen «technische» Frage –

zurückweist und durch die *relationale* Frage «Wer begegnet mir in Jesus Christus?» ersetzt.⁴⁴¹ Nicht: *Wie* ist es möglich, dass *in* Jesus Christus Göttlichkeit und Menschlichkeit auf eine so überaus komplizierte Weise *vereint* sind – und *doch* nicht völlig *verschmelzen*? Sondern schlicht: *Wer ist* Jesus Christus? *Wer begegnet* mir in Jesus Christus?

Auf diese Weise gerät man von der *gegenständlichen* Ebene auf die Ebene der *Kommunikation*. Man muss dann nicht von einem abstrakten Gegenüber sprechen, das weder in göttlichen noch in menschlichen Kategorien zu «greifen» ist, sondern dann ist es erlaubt, zu sagen: Es ist dieser Jesus Christus, der mich, einen Menschen, ruft und der von mir eine Antwort auf diesen Ruf hören möchte. Wenn er mich aber ruft – und meine Antwort hören möchte: Das bedeutet dann aber auch, dass er *Gemeinschaft* mit mir möchte, oder, wie Paul Gerhardt (1607 – 1767) formulieren würde: *Du bist mein, Ich bin Dein*.

Musik

Mit dem «Angelpunkt» der *Kommunikation* ist zugleich eine Ebene erreicht, auf der auch die *Musik* in den Blick gerät – auch wenn an dieser Stelle ausschließlich der Text im Fokus steht. Es ist der Text eines Stückes, das sich stilistisch im Bereich des *Progressive Rock* bewegt; es handelt sich also als um eine lyrische Rockmusik, aufgrund des «gehobenen» Registers seiner *lyrics* verwandt mit dem Genre, das als *Singer-Songwriter* bezeichnet wird. Autor des Textes und Komponist der Musik ist Joel Timothy Houston (geb. 1979); eingespielt wurde das Stück von der Band *HILLSONG*.

You call me out upon the waters / The great unknown where feet may fail / And there I find You in the mystery / In oceans deep my faith will stand / And I will call upon Your Name / And keep my eyes above the waves / When oceans rise / My soul will rest in Your embrace / For I am Yours and You are mine.

Your grace abounds in deepest waters / Your sovereign hand will be my guide / Where feet may fail and fear surrounds me / You've never failed and You won't start now.

Spirit lead me where my trust is without borders / Let me walk upon the waters / Wherever You would call me.

Take me deeper than my feet could ever wander / And my faith will be made stronger / In the presence of my Saviour.

Auf den ersten Blick ist in dieser Lyrik überhaupt nicht von «Jesus Christus» die Rede. Sieht man aber näher hin, lässt sich beobachten, wie sich hier, ganz behutsam, eine bemerkenswerte Christologie entfaltet.

Das Stück ist nicht weniger reich an biblischen Bezügen als ein Hymnus aus der Barockzeit. Der Text stellt die persönliche Beziehung des Individuums mit Jesus Christus in den Mittelpunkt – in derselben Weise wie etwa die Lieder Paul Gerhardts. Das mag einem arg individualistisch vorkommen; was aber hier geschieht, ist genau dies: Die

⁴⁴¹ Vgl. BONHOEFFER, Dietrich, *Christologievorlesung* (Nachschrift), in: NICOLAISEN, Carsten; SCHARFFENORTH, Ernst-Albert (Hrsg.), *DBW XII*, München 1997, 279–348.

technische Ebene, die *Wie*-Ebene, wird verlassen; stattdessen wird über eine *Person* gesprochen; über eine Person, die mir gegenübersteht, die mich ruft und der ich antworte. *You call me out.*

Spirit lead me where my trust is without borders. Im zweiten Teil trägt das Stück einen pneumatologischen Akzent. Dadurch bekommt es einen gänzlich anderen Tonfall als die meisten Lieder in den gängigen traditionellen kirchlichen Gesangbüchern (wenn man einmal absieht von den ausgesprochenen Pfingstliedern wie Luthers «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» und anderen). In dem Zusammenhang, der sich *hier* auftut, hat der Heilige Geist eine ganz besondere *Funktion*: Er holt Jesus Christus aus der Tiefe der Vergangenheit in das Heute der jeweiligen Gegenwart. Er macht aus einer historischen Figur, die erst in der Folge komplizierter Erklärungen zu erschließen ist, eine Person des unmittelbaren Jetzt.

Aber: Was deutet darauf hin, dass hier von Jesus Christus die Rede ist? – Gerade dass von Jesus Christus *nicht* «die Rede ist»! Mit anderen Worten: Es ist nicht von Jesus Christus als einem theologischen *Gegenstand* «die Rede», sondern es *ereignet sich* eine Rede. Das Lyrische Ich, das in diesem Text als “I” und “me” zu vernehmen ist, wendet sich an ein Du: “You” – an keiner Stelle ist von Gott in der 3. Person die Rede.⁴⁴²

You call me out upon the waters. Angesichts des zutiefst persönlichen Tonfalls der *Musik* ist bereits das erste Wort des Stücks bemerkenswert. Das Stück beginnt *nicht* mir »Ich« – ganz im Gegensatz zu zahlreichen anderen zeitgenössischen aber auch zu vielen traditionellen Kirchenliedern. Die Dynamik, die hier entfaltet wird, ist nicht eine, die in erster Linie *über* den Glauben des Individuums spricht, an allererster Stelle steht nicht der Mensch, der Jesus Christus sucht, sondern Jesus Christus, der den Menschen ruft.

Altes Testament

Das Entscheidende aber ist, dass sich die Christologie, die sich hier ausspricht, nicht in Gestalt abstrakter Glaubenssätze zeigt; vielmehr entwickelt sie sich aus einer tiefen Verwundbarkeit heraus,⁴⁴³ die sich gerade in der Instabilität ihrer kontingenten Lebenssituation angesprochen fühlt von einem, der ihr nicht aus einer tiefen *Vergangenheit* begegnet, sondern der ihr *gegenwärtig* ist: *The great unknown where feet may fail. Your grace abounds in deepest waters.*

⁴⁴² Lediglich vom Heiligen Geist – so, wie auch Jesus Christus selbst (vor allem in Joh) vom Heiligen Geist in der 3. Person spricht.

⁴⁴³ Vgl. nochmals KEUL, Hildegund (Hrsg.), *Theologische Vulnerabilitätsforschung. Gesellschaftsrelevant und interdisziplinär*, Stuttgart 2021, 16.

Vor dem Hintergrund dieser persönlichen Unsicherheit nimmt sie den Ruf Christi auf und spinnt sich geradezu ein in einen Dialog. Und diese «Unterredung» erweist sich als genauso persönlich und intim, als geradezu erotisch, wie der Dialog, der im Hohelied Salomos im Alten Testament (!) zu bewundern ist.

Überhaupt ist der Text geradezu durchtränkt von Bildern des Alten Testaments: *You call me out upon the waters* – hier klingen sofort Metaphern an, wie sie Ps 18:16 (ESV) vorführt: *He sent from on high, he took me; / he drew me out of many waters*. Und dieses “waters” ist natürlich nicht nur als Ausdruck der augenblicklichen Gefahr, sondern auch als ein fernes Echo auf den Schöpfungsbericht zu hören: *And the Spirit of God was hovering over the face of the waters*. Auf diese Weise webt der Text ein dichtes Netz von Bezügen zwischen Altem und Neuem Testament, zwischen Christologie und Pneumatologie, zwischen Systematischer Theologie und persönlicher Spiritualität.

Hört man noch einmal auf den weiteren Zusammenhang,

You call me out upon the waters / The great unknown where feet may fail / And there I find You in the mystery / In oceans deep my faith will stand / And I will call upon Your Name / And keep my eyes above the waves / When oceans rise / My soul will rest in Your embrace.

zeigt sich die ganze Szenerie als vollkommen alttestamentlich, geradezu als eine *An-eignung* von Ps 107:25–30 (ESV):

For he commanded and raised the stormy wind, / which lifted up the waves of the sea. / They mounted up to heaven; they went down to the depths. / Then they cried to the Lord in their trouble, / and he delivered them from their distress. / He made the storm be still, / and the waves of the sea were hushed. / Then they were glad that the waters were quiet, / and he brought them to their desired haven.

Verletzlichkeit

Dabei ist der ganze Text überhaupt nicht auf eine «Lösung» aus. Formulierungen wie *Let me walk upon the waters* klingen eher beiläufig; und nicht die *Überwindung* aller Probleme scheint in der Mitte zu stehen, sondern in der Hauptsache geht es um die *Gegenwart* Jesu Christi – gerade in der *Mitte* dessen, was der Text mit der allgegenwärtigen Chiffre “the waters” andeutet. Überall werden die Fragen offengehalten, nie zeigt sich der Text «dogmatisch abgeschlossen»; an keiner Stelle begegnet die Hörerin – in Dietrich Bonhoeffers Worten – einem «Lückenbüßergott», einem *Deus ex machina*, der alle Probleme löst: *The great unknown where feet may fail / There I find You in the mystery / Your grace abounds in deepest waters*. Es geht nicht in erster Linie um die *Aufhebung* von Problemen, sondern um eine *Beziehung*, die der Mensch *inmitten seiner Verwundbarkeit* riskieren kann. Das Stück vermeidet jeden Anklang an den Tonfall von Luthers

«Ein feste Burg ist unser Gott» (Ps 46), sondern verbleibt in der Schweben von Ps 138:7 (ESV) *Though I walk in the midst of trouble, you preserve my life.*

Wenn diese Beziehung, wie angedeutet, geradezu in den Worten einer alttestamentlichen theologischen Erotik ausgedrückt wird,

And I will call upon Your Name / My soul will rest in Your embrace / For I am Yours and You are mine.

begegnet man eben niemand anderem als Paul Gerhard:⁴⁴⁴

*Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden,
du bist mein,
ich bin Dein
niemand kann uns scheiden.
Ich bin Dein, weil Du Dein Leben
und Dein Blut,
mir zu gut,
hast dahingegeben.*

*Du bist mein, weil ich dich fasse
und dich nicht,
o mein Licht,
aus dem Herzen lasse.
Laß mich, laß mich hingelangen,
da du mich
und ich dich
lieblich wird umfassen. – [Vgl. "embrace"!]*

Bekannt ist dieser Text vor allem aus der Motette «Fürchte dich nicht» BWV 228 von Johann Sebastian Bach aus dem Jahr 1726. Und auch hier, in der *Bach-Motette*, in die das Kirchenlied hineingeflochten ist, geht es um dasselbe wie bei *HILLSONG*:

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein. Wenn du durch Wasser gehst, will ich bei dir sein, und wenn du durch Ströme gehst, sollen sie dich nicht ersäufen. (Jes 43,1.2)

Oder in den Worten des Hoheliedes, *Mein Freund ist mein, und ich bin sein* (Hld 2,16), und endlich des intimen Liebesdialogs am Ende der Bibel: *Es spricht, der dies bezeugt: «Ja, ich komme bald.» – «Amen, komm, Herr Jesus!»* (Apk 22,20)

Gott

Erst ganz am Ende, auf dem Höhepunkt, erklingt explizit ein christologischer Titel: *In the presence of my Saviour. Saviour* – auch dies ist eine alttestamentliche Anrede, und zwar sowohl für den Messias (Jes 19,20) als auch für Gott selbst (Dan 6,28). Auf diese Weise gibt es eine Frage, die der Text nicht offenlässt, nämlich die Frage: Ist dieser *Saviour* nur eine Art «barmherziger Samariter», der Menschen in der Not zur Seite steht, oder ist da mehr?

⁴⁴⁴ GERHARD, Paul, *Warum sollt ich mich denn grämen*, 1653, Str. 10.11.

Es sind zwei Fäden, die der Text hier ausspinnt: Zum einen ist es die Bezeichnung „*Saviour*“, mit dem der Text die Person Jesu Christi mit dem *einen* Gott, von dem das Alte Testament spricht, verbindet. Zum anderen ist es das ostinate Motiv des *Namens*, das der Text immerzu wiederholt: *In the presence of my Saviour / I will call upon Your Name*. Denn dieser Name, das ist natürlich nicht nur bloß ein «Name», eine Anrede oder eine «Typenbezeichnung». Wenn an dieser Stelle von dem *Namen* die Rede ist, ist ein viel weiterer Horizont aufgerissen: Es ist der Name, von dem im Philipperbrief die Rede ist: *Therefore God has highly exalted him and bestowed on him the name that is above every name*. (Phil 2:9, ESV)

Above every name. Das ist ganz wunderbar. Ohne es einem gleichsam «vor das Gesicht zu halten», wird hier etwas auf das Subtilste angedeutet: Jesus Christus, das ist *der eine Gott*, von dem das Alte Testament die ganze Zeit spricht. Der, den das lyrische Ich die ganze Zeit mit dem allervertrautesten Du anredet, ist der, dessen Name im Alten Testament für *den einen und einzigen Gott* steht: *Sh'ma Yisra'el, YHWH 'eloheinu, YHWH 'ehad* (Dtn 6,4): *I will call upon Your Name*.

“*And what?*”

Der Text hält eine Fülle von Entdeckungen bereit. Aber das, *was* es zu entdecken gibt, *expliziert* der Text nicht einfach; sondern er präsentiert sich als Kunstwerk. Der Text selbst hat einen Klang, zum Beispiel die immer wiederkehrende Alliteration *Where feet may fail*. Sodann verschmilzt der Text mit Musik, und er entfaltet ein ganzes Spektrum an Bildern. Und es sind diese Bilder, die verführen möchten, sich in den Text hineinzuversetzen – nur eben nicht in derselben Weise, wie man sich mit einer Erklärung auseinandersetzt.

Eine *Erklärung konfrontiert* gewissermaßen; sie «zwingt» zu einer Stellungnahme. Die *Musik*, die sich hier ausbreitet, scheint eher einen Raum zu öffnen, der zum Eintreten einlädt, in dem man sich frei bewegen und entfalten kann. Vielleicht könnte man sagen: Das Stück löst eine Aktivität aus in der, die es hört. Ein existentielles Betroffensein womöglich. Der Text stellt nicht Glaubenssätze vor; stattdessen vermittelt er etwas im Wortsinne «Inspirierendes»; er stößt einen Glauben an, der nicht eine «Leistung» ist, sondern einen, in den man sich hineinfallen lassen kann inmitten offener Fragen und inmitten der eigenen Verletzlichkeit: *And there I find You in the mystery*.

Der Fragenkreis, in man hier gerät, lässt sich mit dem schon entfalteten Begriff der Ästhetischen Praxis umreißen. Dimensionen, die scheinbar unverwandt nebeneinander stehen – Ästhetik als etwas Autonomes, von der Wirklichkeit Losgelöstes, und Praxis, in der es um alltägliches Leben geht – verweben sich miteinander und erzeugen eine weiterreichende Realität als die, die das Subjekt in *einer* Dimension gefangen hält. Paradox ausgedrückt: Die *spielerische Freude* der Begegnung mit diesem *work of art* «übersetzt» sich in einen verwandelten Umgang mit den *ernsten Problemen* des Alltags.

Oder in «technischer» Begrifflichkeit: Es ereignet sich ein «Transfereffekt vom Kunstwerk auf das Alltagsleben».

Hauptteil, erster Teil. *Dritter Halbkreis.*

1. Musik im Dialog. Der eigene Erfahrungshorizont

Dieser Teil hat seinen Ausgangspunkt im kirchenmusikalischen Erfahrungsraum des Verfassers. Die Aufgabe dieses Kapitels ist es, die Fragestellung der Untersuchung in der Tradition einer bestimmten Aufführungspraxis und einer bestimmten kirchlichen, historischen und biographischen Situation zu verorten und herauszuarbeiten und die Herausführung aus dem analogen in den digitalen Raum als Weiterführung dieser Tradition zu verstehen.

Das erste knappe Drittel der Dramaturgien, die in diesem Teil untersucht werden, umfasst:

- 1.1 Frage und Antwort. Ein deutsches Requiem
- 1.2 Mittelpunkt. Ein Passionskonzert
- 1.3 Komplexität. Christus factus est und Jesu, meine Freude
- 1.4 Ohne Mittelpunkt. Konzert im Stil einer Messe
- 1.5 Auferstehung und Tod. Schütz und Distler
- 1.6 Ende und Anfang. Zwei Gedenkkonzerte für Hugo Distler
- 1.7 Sterben und Beten. Ein Gedenkkonzert für Heinrich Schütz
- 1.8 Labile Harmonie. Maria

1.1 Frage und Antwort. Ein deutsches Requiem

Konzert	Evangelische Kirche St. Martin, Chur, Schweiz, Samstag und Sonntag, 20. und 21. November 2004, 20 Uhr und 17 Uhr.
Titel	Ein deutsches Requiem.
Programm	ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856), <i>Variationen über ein eigenes Thema für Klavier in Es-Dur WoO «Geistervariationen»</i> (1854). ⁴⁴⁵ JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897), <i>Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 45</i> (1868), arrangiert für Klavier zu 4 Händen vom Komponisten (1869), in einer Ausführung mit 2 Klavieren.
Ausführende	Tatjana Gazdik, Sopran (anstelle von Kristine Jaunalksne). Raitis Grigalis, Bariton. Anja David, Klavier (Schumann, Brahms). Annette Arnsmeier, Klavier (Brahms). Kantorei St. Martin, Chur.
Leitung	Mathias Kissel.
Programmheft	Werkeinführung. Regine Ullmann, Alles ist sein. Gedicht. O. J. Künstlerportraits. Text.

Zu beginnen ist bereits mit einer Ausnahme – die zugleich so etwas einen Prototyp vorstellen will: Der Aufführung eines Programms, in dem das Werk mit dem präzisen Titel *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 45* den Hauptteil bildet. Dieser steht jedoch nicht, wie im Konzertleben des 20. und 21. Jahrhunderts in der Regel üblich, monolithisch im Raum. Sondern ihm geht ein Werk voraus, bei dem es sich allerdings nicht um ein geistliches Vokalwerk, nicht einmal um ein «geistliches» Werk an sich, sondern um ein «weltliches» Instrumentalwerk handelt: Die *Variationen über ein eigenes Thema für Klavier in Es-Dur WoO* von Robert Schumann, den sogenannten *Geistervariationen*.⁴⁴⁶

Um zu verstehen, was diese beiden Werke dramaturgisch verbindet, muss man das Programmheft zur Hand nehmen, das an eine beklemmende Chronologie zu Beginn des Jahres 1854 im Hause Schumann erinnert. So habe Robert Schumann seit dem 11. Februar 1854, laut Clara Schumann, seiner Ehefrau, unter fortgesetzten Gehörsaffektionen gelitten. Er habe immer wieder Stimmen gehört, musikalische Eingebungen, aber auch akustische Schreckensvisionen. Nach eigenem Bekunden habe er in der

⁴⁴⁵ Die Werkbezeichnungen folgen in der gesamten Untersuchung – unabhängig von den zuweilen fragmentarischen Angaben in Programmheften – nach musikwissenschaftlichen Richtlinien vollständig und, wann immer möglich, unter Angabe des Kompositionsjahres.

⁴⁴⁶ Der Verfasser versucht, auch gegenüber Konzertprogrammen, an denen er selbst beteiligt war, eine neutrale und durch die zeitliche Distanz aufgetragene kritische Position einzunehmen. Aus diesem Grund wird jede Form von Apologie und ebenso der Gebrauch der ersten Person Singular in den Verben vermieden.

Nacht auf den 17. Februar ein Thema wie aus Engelsmund vernommen, am 26. Februar schließlich selbst die Bitte um psychiatrische Hilfe ausgesprochen, ohne jedoch Gehör zu finden. Am 27. Februar habe er eine Reinschrift der offenbar schon seit einigen Tagen in Arbeit befindlichen Variationen über das in «jener Nacht empfangene» Thema angefertigt, am Tag darauf einen Selbstmordversuch unternommen, den er überlebt, worauf er in die Heilanstalt Eendenich bei Bonn überwiesen wird, aus der er nicht mehr zurückkehrt, sondern in der er zwei Jahre später, am 29. Juli 1856, stirbt.

Die Leserin des Programmhefts erhält nun keine eigentliche Erklärung, wie sich Klaviervariationen und chorsinfonisches Oratorium zueinander verhielten. Das Programmheft enthält stattdessen zunächst nur ein paar aufführungspraktische Überlegungen, einige Gedanken über den historischen Ort des Brahms-Requiems, also über seine Zuordnung zum Kulturprotestantismus jener Zeit, über seine Stellung in der Biographie des Komponisten (in der sich beispielsweise eine Relation des Requiems zum Tod seiner Mutter erst *a posteriori* ergibt) und Gedanken zum Verhältnis des Komponisten zur Literatur.

Die schlichten Lebensdaten jedoch und die subsumierte Kenntnis der gebildeten Hörschaft über die – zuweilen prekäre – Freundschaft der beiden Männer Robert Schumann und Johannes Brahms lassen in der Imagination des Publikums jedoch bereits die Idee aufkommen, dass hier nicht zwei Werke lediglich nebeneinandergestellt werden. Sondern das Requiem, das Brahms komponiert, lässt sich beziehen auf das biographische Trauma, das Schumann im Februar des Jahres 1854 widerfährt.

Auch eine Abbildung ist auf der Titelseite dieses Programmhefts abgedruckt. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein Bild, das eine bestimmte Interpretation wachruft, sondern eher um ein Stimmungsbild. Ein Blatt ist zu sehen, das an einem Baum oder an einem Strauch hängt, von Morgentau benetzt. Von dem «verdorrten Gras» des 1. Petrusbriefes, der im 2. Satz des *Deutschen Requiems* zitiert wird, ist dies weit entfernt, eher evoziert es Assoziationen an Tränen oder an blühenden Grabschmuck. Wieviel dichter sich Abbildungen mit der Dramaturgie eines Programms verbinden lassen, wird in der nächsten Analyse zu sehen sein.

Ein Fingerzeig ist indes gegeben, den die so angeregte Phantasie als Brücke erklimmen kann: Das Gedicht *Denn alles ist sein* der schweizerischen Dichterin Regine Ullmann (1884 – 1961), dessen Entstehungsdatum leider nirgendwo zu erfahren ist.

Alles ist sein ...

Du willst dem Geschehnisse zuvorkommen,
seinen majestätischen Lauf voreilig unterbrechen,
willst dein Leben von dir werfen,
wie man Warenballen aus einem Schiffe wirft,
nur weil man befürchtet und abschätzt,
daß es sie nicht mehr zu halten vermag,
bis es das Land erblickt ...
Und weißt doch nicht,
ob es nicht doch noch trägt,
oder ein anderes Wunder,
vielleicht in Gestalt eines Walfischs
sich bergend,
von seinem Wasserspiele abläßt
und vor dir in silberner Straße einherzieht,
mit seinem eigenen Leibe
das todeserschöpfende Rudern ersparend!
Und weißt nicht, ob der Blitz im Gewölk dich nicht sucht
und dein Schiff und die Bürde so heimwärts kommt
auf gradestem Wege!
Aus der wirbelnden Sturmssäule hinaufgeschleudert!
Von seiner Hand ergriffen
und geheiligt aufgestellt im Himmelsraume.
Weißt nicht, was ihm das liebste ist:
Du selbst
oder die Bürde,
um deretwillen du fährst,
oder das Schiff, worin du sie birgst,
oder das Meer, worein es verpflanzt ist. –
Denn alles ist sein.

Was das Gedicht gerade *nicht* beim Worte nennt, korreliert auf das Zarteste mit dem Ereignis am 28. Februar 1954 in Düsseldorf. So subtil soll die Wahrnehmung dessen, der das *Deutsche Requiem* hört, gelenkt werden darauf, dass dieses – wie es ja auch keine Totenmesse im liturgischen Sinne darstellt – eine Geste des Trostes ist. Getröstet werden durch sie nicht nur die, die – wie es der 7. (!) Satz ausspricht – zu den Toten zählen, sondern auch die, die sich nach dem Tod sehnen, dieweil sie noch ausharren müssen, während sie an ihrem eigenen Leben verzweifeln.

Der so gestalteten Dramaturgie liegt die Überlegung – und die Hörerfahrung dessen, der dieses Programm zusammengestellt hat – zugrunde, dass sich das Requiem, trifft es unvermittelt auf den Hörer, ins Leere klingt, ohne Inhalt und ohne Bedeutung und als – im schalen Sinne – reines Konzert. Das F-Dur seines Beginns, der irritierende, «zu frühe» Septakkord auf der Tonika, das erste Wort «selig», sind kaum anders verständlich und «erfahrbar», als wenn sie als Antwort erklingen; vielleicht als Antwort

auf eine Frage, die auszusprechen niemand wagt, als Trost auf die tiefste Verzweiflung derer, die an ihrem Leid zugrunde zu gehen glauben.

Was diese Fingerzeige andeuten, ist jedoch keineswegs eine «natürliche» Verbindung zwischen beiden Werken – als ob Johannes Brahms in seiner Komposition des Requiems bewusst auf Robert Schumann Bezug genommen habe –,⁴⁴⁷ sondern eine durch den Dramaturgen des Programms dieses Konzerts «komponierte» Verbindung. Oder ist es in Wirklichkeit eine *aufgefundene*, eine «immer schon» latent vorhandene und in einem bestimmten Programmentwurf realisierte, aktualisierte Beziehung?

In solcher Gegenüberstellung ist die Deutung der beiden Werke durch das jeweilige Gegenüber eine wechselseitige: Nicht nur «tröstet» das Vokalwerk den, dessen Lebensmüdigkeit Ausdruck findet in den *Geistervariationen*, sondern diese bilden ihrerseits eine hermeneutische Linse, die das Verständnis der Auswahl der Bibeltexte des *Deutschen Requiems* in eine bestimmte Richtung lenkt.

Vor allem schärft eine solche Lesart die eigentliche Richtung des Requiems, das zunächst einmal die Hörerwartung täuscht, die sich angesichts der Überschrift – «Requiem» – einstellt: Selig sind nicht – zunächst – die Toten, sondern selig sind – zuerst – die vom Leid Niedergedrückten. Auf diese Weise geht es im Ersten Satz noch nicht, wie eine Totenmesse erwarten ließe (die das Brahms-Requiem freilich nicht sein will), um die Verstorbenen, sondern um die Leidenden und darum, dass diese, wie die Matthäusperikope es zwar schon in ihrem zweiten Verb, aber dennoch unverhofft, ausspricht, Trost finden:

*Selig sind, die da Leid tragen*⁴⁴⁸, denn sie sollen getröstet werden. (Mt 5,4)

Das Thema, das Schumann die «Engel»⁴⁴⁹ flüstern, enthält ein Versprechen, das im 7. Satz eingelöst wird: Die Toten *sind* die, die Leid *trugen* und getröstet *wurden*. Dazwischen liegt indes das Unfassbare: Die Blume fällt ab, das Gras verdorrt (Satz 2) – eine Transformation in der Dimension der Zeit. Doch von diesem Verwelken und

⁴⁴⁷ Interessant ist freilich, dass es in den «Projektbüchern» Schumanns eine Notiz gegeben haben soll, «Ein deutsches Requiem» lautend und auf ein Schumannsches Projekt eines deutschsprachigen Requiems verweisend. Vgl. KALBECK, Max, *Johannes Brahms*, Bd. II / 1, Berlin ³1912, 257. Näheres ist hierzu leider nicht bekannt, und es ist ebenso denkbar, dass Schumanns Notiz (deren Datierung unbekannt ist) als ein Querverweis auf sein auf Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) zurückgehendes (selbstverständlich deutschsprachiges) *Requiem für Mignon*, op. 98b aus dem Jahr 1849 gelesen werden muss.

⁴⁴⁸ Die von Brahms herangezogene Lutherübersetzung des zugrundeliegenden Partizips πενθοῦντες legt den Akzent auf das Tun, nicht auf eine Äußerung: πενθεῖω ließe sich freilich auch mit «klagen, trauern» übersetzen.

⁴⁴⁹ Nach abweichender Überlieferung auch Franz Schubert oder Felix Mendelssohn Bartholdy. – Eine ausführliche Würdigung dieser Ereignisse – im Kontext einer «impliziten Religiosität» des Komponisten findet sich in dem – freilich erst einige Jahre nach der hier vorliegenden Dramaturgie – verfassten Aufsatz: SCHROETER-WITTKE, Harald, Rose statt Luther. Schumann als Protestant, in: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 138–155, bes. 149.

Verdorren – der 2. Satz spricht von ihnen im Perfekt – geht nun keine Bedrohung mehr aus: Die blühende Rose wäre es ja, die litt; im Verwelken aber entgeht sie dem Schmerz und geht dem Trost entgegen.

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras – die Vertonung von 1. Petr 1,24 versagt sich dem Gewalttätigen, das vergleichbare Dies-irae-Vertonungen widerspiegeln; ihr überwältigendes Tutti bringt vielmehr den «Druck» zum Ausdruck, mit dem die Zeit des Leidens der Verwandlung entgegenstrebt. Diese Zeitgestalt ist daher schillernd: Der Indikativ im Zentrum des symmetrischen Werks lüftet den Vorhang für einen Augenblick: Wie lieblich *sind* deine Wohnungen – alle um das Zentrum angeordneten Kreise wissen jedoch, dass – mit 2. Kor 5,7 – die Zeit des Schauens noch nicht gekommen ist: Verben wie «*werden, warten, müssen, verlangen, sehnen, wollen, sollen*», und immer wieder die «*Geduld*», bilden ein Paradox zu der Feststellung «*ist verdorret und abgefallen*». Erst das Ende bringt Ruhe: *Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an* (Apk 14,13).

Auch das Thema, das Schumann die Engel flüstern, ist kein gänzlich neues, sondern die «Erinnerung» an etwas, das schon existiert: das Thema seines *Violinkonzerts in d-Moll WoO 23* aus dem Vorjahr. Wie den Variationen, so weist der Komponist auch dem Violinkonzert keine Opuszahl zu: Er (oder Clara) halten es für misslungen.⁴⁵⁰ Auch dieser Sachverhalt lässt sich auf die Variationen beziehen: Das (scheinbar) Unvollkommene tritt aus der Erinnerung hervor und wird (nochmals) – in Gestalt von Variationen gleichsam – meditiert, aus dem Dunkel hervorgenommen und gleich einem Diamanten von allen Seiten betrachtet und in allen seinen Aspekten ausgeleuchtet.⁴⁵¹ Doch in den Variationen – und ihrer der Siebenzahl des Requiems gegenüber «unvollkommenen» Satzzahl (*sechs* Sätze als Thema mit fünf Variationen) – bleibt es Sehnsucht, Bitte, Versprechen und «Lied ohne Worte». Im Requiem mit seiner demgegenüber «perfekten» Symmetrie wird es eingelöst, erfüllt und ausgesprochen: *plötzlich – in einem (!) Augenblick* (Satz 6!).

Variationen und Requiem zusammen bilden auf diese Weise ein Ganzes: Erinnerung und Versprechen. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft bilden ein einziges «Nun», gleichsam das «*nû der zît*» Meister Eckhart von Hochheims (1260 – 1328); sie sind Fragment und Vollendung in einem.

Die Tendenz des Unerfüllten und Erfüllten in der Gegenüberstellung der beiden Werke manifestiert sich schließlich in den zwei ganz entgegengesetzten Formkonzepten der beiden Werke. Die Variationen führen vom (scheinbar) Einfachen, Liedhaften

⁴⁵⁰ Erst 1937 erlebt es seine Uraufführungen – allerdings unter politisch denkbar unwürdigen Umständen: Auf einer Veranstaltung der NSDAP – und als Ersatz für das ursprünglich auf das Programm gesetzte Violinkonzert des Juden Felix Mendelssohn Bartholdy.

⁴⁵¹ Der Kritiker der Aufführung des hier analysierten Konzertprogramms schreibt über den Vortrag der Variationen durch die Pianistin Anja David: «verstörend innig»!

des ersten Satzes (Thema) zum immer Komplexeren bis hin zu der buchstäblich den Wahnsinn manifestierenden «Polyphonie der Tonalität» (Fünfte Variation) – und führen damit den Terminus *Variationszyklus ad absurdum*. Die Textzusammenstellung des Requiems dagegen bildet eine Ringkomposition, dessen symmetrisches Textformschema sich folgendermaßen abbilden lässt:

- a) Makarismus der Leidenden
 - b) Vergänglichkeit aus der Perspektive der ersten Schöpfung
 - c) Dialog des Menschen mit Gott
 - d) Ewigkeitsschau – *unio mystica*
 - c) Dialog Gottes mit dem Menschen
 - b) Vergänglichkeit aus der Perspektive der neuen Schöpfung
- a) Makarismus der Gestorbenen

Durch die Geistervariationen hindurch «erlebt», klärt sich das Missverständnis, das im *Deutschen Requiem* eine Messe für die Toten sucht: Es ist das Versprechen des Trostes für denjenigen, der in einem solchen Maße leidet, dass er es nicht aussprechen kann und sich dem Leiden nur durch den Freitod entziehen kann. Es ist das Versprechen eines Trostes, das im Versprechen – im Aussprechen – selbst Erfüllung und Erlösung findet. Die Zukunft, die verheißen wird, ist schon da; Futur und Perfekt finden zum Einklang im Motiv des Trostes und im «nû der zît».

Ein deutsches *Requiem* – der Akkusativ, nun aus seinem grammatischen Gebetszusammenhang des Introitus zur Totenmesse herausgerissen – *requiem aeternam dona eis, Domine* – gewinnt so auf höherer Ebene seine Berechtigung: Die *requies* ist nicht (statische) Ruhe, ein Subjekt «ruhend in sich selbst»; sie ist vielmehr Objekt, Gegebenes, Geschenk, nicht Geraubtes. Sie ist ein Paradox: Sie ist die Ruhe, die sich *in* der Bewegung, die Erfüllung, die sich *in* der Transformation ergibt. Sie ist der Trost, der schon *im Trösten* tröstet.

Bilden die beiden Werke eine Frage und eine Antwort? Sie bilden eine Antwort, die die Frage offenhält, eine Ruhe, die das Leid nicht aufhebt, die *im* Leid Würde findet, die den Freitod vielleicht nicht einmal verhindert ...

1.2 Mittelpunkt. Ein Passionskonzert

Konzerte	Evangelische Kirche Thusis, Schweiz, Gründonnerstag, 17. April 2003, 20.15 Uhr und Evangelische Kirche St. Martin, Chur, Schweiz, Karfreitag, 18. April 2003, 17 Uhr.
Titel	[ohne Titel]
Programm	FRANZ TUNDER (1614 – 1667), <i>Wend ab deinen Zorn, Choralkantate zu sechs Stimmen</i> ⁴⁵² , Streicher und Basso continuo (ca. 1650). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus für vierstimmig gemischten Chor und sieben Soli a capella</i> SWV 479 (1666). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Erbarm dich mein, o Herre Gott, Concerto für Bass solo, Streicher und Basso continuo</i> (1613/14) SWV 447. DIETRICH BUXTEHUDE (1637 – 1707), <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, Choralkantate für fünf Soli, fünfstimmig gemischten Chor, Streicher, zwei Trompeten und Basso continuo</i> BuxWV 41.
Ausführende	Sara Lilly, Sopran. Kristine Jaunalksne, Sopran. Anja Kühn, Alt. Rolf Ehlers, Tenor. Thomas Gremmelspacher, Tenor. Uwe Schweizer, Tenor. Lukas Lippert, Bass. Michael Raschle, Bass. Kirchenchor St. Martin, Chur. ⁴⁵³ Frans Berglund, Barocktrompete. Gustav Olofsson, Barocktrompete. Evangelina Mascardi, Theorbe. Barockorchester Capella Savaria.
Leitung	Mathias Kissel.
Programmheft	Texte. Werkeinführungen (Mathias Kissel) Gedicht (Mathias Kissel). Bild.

Das zweite zu analysierende Programm findet zu einer Werkzusammenstellung, die auf den ersten Blick zufällig wirkt. Im Unterschied zu dem ersten untersuchten Programm treffen Werke von Komponisten zweier unterschiedlicher Generationen aufeinander: Zwei Werke des noch vor der sich um 1600 herum ereignenden musikalischen Zeitenwende geborenen und der «Mitteldeutschen Schule» angehörenden Komponisten Heinrich Schütz treffen auf zwei Werke der in der Mitte der ersten

⁴⁵² SSATTB. In der besprochenen Aufführung durch ein Solistenensemble.

⁴⁵³ Der Kirchenchor St. Martin ist mit der Kantorei St. Martin der vorangehenden Konzertanalyse identisch; die Umbenennung war im Winter 2003 erfolgt.

Hälfte des 17. Jahrhunderts geborenen Komponisten der «Norddeutschen Schule», Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Eine augenfällige Besonderheit des Programms ist die Tatsache, dass das «Hauptwerk» des Abends nicht als Höhepunkt an dessen Ende, sondern in seiner Mitte steht. Die Textanlage des Programms zeigt sich folgendermaßen.

1. FRANZ TUNDER (1614 – 1667), *Wend ab deinen Zorn, Choralkantate zu sechs Stimmen, Streicher und Basso continuo* (ca. 1650), Text von Thomas Bremel (*Hannoversches Gesangbuch* 1646).

*Wend ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden,
und laß nicht wüten deine blutige Ruthe;⁴⁵⁴
richt uns nicht streng nach unsren Missethaten,
sondern nach Gute.*

*Denn so du wollest nach Verdienste strafen,
wer könnte deinen Grimm und Hand ertragen;
alles muß vergehen, was du hast erschaffen
für deinen Plagen.*

*Vergib, Herr, gnädig, unser große Schulde,
laß über das Recht deine Gnade walten;
denn du pflegest zu schonen nach großer Hulde,
uns zu erhalten.*

*Sind wir doch arme Würmelein, Staub, Asch und Erden,
mit Erbsünd, Schwachheit, Noth und Todt beladen,
warümb sollen wir denn gahr zunichte werden
im Zorn ohn Gnaden?*

*Sieh an deines Sohns Creutz und bitter Leiden,
der uns erlöset hat mit seinem Blute
und eröffnen lassen sein Hertz und Seiten
der Welt zu Gute.*

*Darümb, ach Vater, laß uns nicht verderben;
dein Gnad und Geist durch Christum wollst uns geben.
Mach uns sampt ihm des himmelreiches Erben,
mit dir zu leben.*

2. HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), *Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus für vierstimmig gemischten Chor und sieben Soli a cappella* SWV 479 (1666), Text gemäß Mt 26 – 27.

3. HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), *Erbarm dich mein, o Herre Gott, Concerto für Bass solo, Streicher und Basso continuo* (1613 / 14) SWV 447, Text: 1. Strophe des gleichnamigen Kirchenliedes des Schweizer Dichters Erhardt Hegenwaldt (nach Ps 51,1.2).

⁴⁵⁴ Die Orthographie der wiedergegebenen Texte folgt, wann immer ohne weiteres zugänglich, ihrer ursprünglichen Lesart.

*Erbarm dich mein o Herre Gott
nach deiner großen Barmherzigkeit.
Wasch ab, mach rein mein Missethat;
ich erkenn mein Sünd und ist mir leid.
Allein ich dir gesündigt hab,
das ist wider mich stetiglich.
das Bös vor Dir mag nicht bestehn;
du bleibst gerecht, ob man urtheilt dich.*

4. DIETRICH BUXTEHUDE (1637 – 1707), *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, Choralkantate für fünf Soli, fünfstimmig gemischten Chor, Streicher, zwei Trompeten und Basso continuo BuxWV 41, Text von Martin Schalling (1569, nach Ps 18 + 37).

*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr,
ich bitt, wollst sein von mir nicht fern
mit deiner Güte und Gnaden.
Die ganze Welt nicht erfreuet mich,
nach Himmel und Erd nicht frag ich,
wenn ich dich nur kann haben;
und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,
so bist doch du mein Zuversicht,
mein Teil und meines Herzens Trost,
der mich durch sein Blut hat erlöst.
Herr Jesu Christ,
mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,
in Schanden laß mich nimmermehr!*

*Es ist ja, Herr, dein Geschenk und Gab,
mein Leib und Seel und was ich hab
in diesem armen Leben.
Damit ichs brauch zum Lobe dein,
zu Nutz und Dienst des Nächsten mein,
wollst mir dein Gnade geben.
Behüt mich, Herr, vor falscher Lehr,
des Satans Mord und Lügen wehr.
In allem Kreuz erhalte mich,
auf daß ichs trag geduldiglich.
Herr Jesu Christ,
mein Herr und Gott, mein Herr und Gott,
tröst mir mein Seel in Todesnot.*

*Ach, Herr, laß dein lieb Engelein
am letzten End die Seele mein
in Abrahams Schoß tragen.
Den Leib in seinem Schlafkämmerlein
gar sanft, ohn einge Qual und Pein,
ruhn bis am Jüngsten Tage.
Alsdann vom Tod erwecke mich,
daß meine Augen sehen dich
in aller Freud, o Gottes Sohn,
mein Heiland und mein Gnadenthron.
Herr Jesu Christ,
erhöre mich, erhöre mich,
ich will dich preisen ewiglich.*

Das Programmheft enthält die vollständigen Texte in der Reihenfolge der Aufführung, aber auch eine Einführung in die Bedeutung des Programms selbst. Sie hält dem Publikum vor Augen, dass dieses Konzert kein «klingendes Museum» sein will, sondern eine Art «resonierender Rhetorik». Diese veranschaulicht der Autor des Programmhefts, indem er zunächst selbst «verdichtet» die Essenz der Texte aufruft. Das Programmheft schreibt an dieser Stelle:

exordium – einführung	klage und not wir wußten was wir taten doch taten nicht wie wir sollten wend ab deinen Zorn laß gnade vor recht ergehen
narratio – ausführung mit hauptsatz (propositio) und beweis (confirmatio)	historia des leidens und sterbens ehre sei dir christe der du littest not an dem stamm des kreuzes für uns bittern tod herrschest mit dem vater in der ewigkeit hilf uns armen sündern zu der seligkeit (1542)
confutatio – verwirrung	nochmals erbarm dich mein wasch ab mach rein
conclusio – beschluß	gnadenzusage unbedingt liebeserklärung als einzige antwort laß deine Engel mich tragen

Das vorliegende Programmheft geht also einen Schritt weiter als das Programmheft zu dem vorangehenden Konzert. Unternommen ist auch hier der – gleichsam graphische – Versuch einer Synopse zwischen Musik, Text, kommentierender Dichtung und nur behutsam andeutender Erklärung. Doch dieses Programmheft bietet auch «Photographie» und «Geschichte» als Deutungshilfen für eine Aktualisierung des Programms im Heute an.

Zunächst wird ein Vergleich der überaus plastischen Sprache der Verse Thomas Bremsels (*Wend ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden / und laß nicht wüten deine blutige Ruthe*) mit der Bildsprache des Hieronymus Bosch gezogen, im selben Atemzug aber auch die Frage aufgeworfen, ob selbst diese aufwühlenden Bilder noch zu dem «modernen» Menschen durchdringen, der sich mit einer Überfülle an Botschaften konfrontiert sieht.

Dann wird ein Bezug hergestellt zwischen dem «Hauptwerk des Abends», der Schütz'schen *Matthäuspasion*, und einem Roman von Günther Grass, der im historischen Kontext des Dreißigjährigen Krieges über die Sprachbehandlung Heinrich Schütz' in dessen musikalischem Werk reflektiert.⁴⁵⁵ Und schließlich findet sich ein Bild abgedruckt, das Vergangenheit und Gegenwart zu Zeugen des Leidens aufruft, indem es die Wirkungsstätte sowohl Franz Tunders als auch Dietrich Buxtehudes – die

⁴⁵⁵ GRASS, Günther, *Das Treffen in Telgte. Erzählung*, Neuwied 1979.

Marienkirche zu Lübeck – unmittelbar nach ihrer Zerstörung in der Palmsonnatsnacht 1942 zeigt.

Im Vergleich zu dem Schuman-Brahms-Programm, in dem zwei Pole – in Gattung, Form, Besetzung, Zahlensymbolik – einander wie «Frage und Antwort» einander gegenüberstehen, wird hier ein dichtes Netz von Deutungsmöglichkeiten gewoben. In ihm kann sich die Hörerin wie in einem Raum bewegen, der eben kein «Heimatmuseum»⁴⁵⁶ darstellt – mit der Möglichkeit gleichsam passiver Betrachtung –, sondern einen Biotop mit der Forderung nach aktiver Interpretation und partizipierender Transformation. Die bloße Betrachtung eines Gegenstandes wird verunmöglicht, stattdessen wird man hörend, lesend und schauend in einen Prozess hineingenommen, aus dem man verwandelt hervorgeht.

Dieser Prozess beginnt mit Reue und Selbstanklage (*Wend ab ... unsere große Schuld*). Er führt sodann durch die Teilnahme am Passionsgeschehen Jesu Christi hindurch. Doch an diesem Punkt entzieht sich der Vorgang dem «Kurzschluss» der Simplifikation, indem er das Exordium der Passion (*Ehre sei dir, Christe, Schütz I*) nicht einfach ineinssetzt mit dem sofortigen Verstummen der Selbstzweifel. Sondern das *Ruhn bis am jüngsten Tage* (Buxtehude) wird retardiert durch die *noch* einmal aufkommende Bitte um Gottes Zuwendung, in ähnlicher Diktion wie im Eingangsstück: *Erbarm dich ... ich erkenn mein Sünd* (Schütz II).

Anfechtung und Erlösung bleiben auf diese Weise in der Schweben, die erst in den Versen Martin Schallings (*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*) zur Ruhe findet. Aber es ist eine paradoxe Ruhe: «Ich *habe* dich lieb, aber ich *bitte*: Komm! (1. Str.)» – «Auch *wenn* mein Herz zerbricht – du *bist* meine Zuversicht. (1. Str.)» – «Ich *bin* erlöst (1. Str.) – bedarf aber *noch* der Geduld. (2. Str.)»

Und all dies bleibt nicht auf Distanz. Die historischen Bezüge, die das Programmheft durch Andeutungen wachruft, spielen eine *unmittelbare* Rolle. Ereignisse in der Geschichte sind Ereignisse, die *anderen* widerfahren sind, die Hörerin aber betreffen in ihrem (jeweiligen) Heute. Der Horizont, den Texte und Bilder aufreißen, ist weit und reicht von schuldhafter moralischer Verfehlung bis hin zu unschuldigem Leiden. Das Bild der zerbombten Marienkirche sagt: «Die Komponisten der Vergangenheit sind Teil deiner eigenen Geschichte!» Das Angebot an Identifikationsmöglichkeiten, die diese Dramaturgie bietet, sind überreich – die Antworten sind indes keine einfachen. Die Hörerin, die die letzte Strophe aus BuxWV 41 (Buxtehude: *Ach, Herr, laß dein lieb Engelein*) innerlich mitgesungen hat – weil sie sie aus BWV 245 (Bach: *Johannespassion*) kennt – schließt am Schluss des Konzerts die Broschüre – und erblickt noch immer «das Haus Gottes in Trümmern» ...⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Vgl. LENZ, Siegfried, *Heimatmuseum. Roman* (Neuausgabe), Hamburg 2017.

⁴⁵⁷ Alex Stock unternimmt Ähnliches. Eines der ersten Kapitel seiner Poetischen Dogmatik, das über die Namensgebung Jesu reflektiert, lässt er mit der Kurzgeschichte «Haben Lügen kurze Beine» von Clara Asscher-Pinkhof schließen, in dem der Vorname «Jesus» im Amsterdam der dreißiger Jahre des

1.3 Komplexität. Christus factus est und Jesu, meine Freude

Konzert	Neustädter Marienkirche Bielefeld, Sonntag, 9. Oktober 1988, 18 Uhr.
Titel	Chorkonzert.
Programm	ANTON BRUCKNER (1824 – 1896), <i>Virga Jesse floriut</i> , Motette für vierstimmig gemischten Chor (1885). <i>Christus factus est</i> , Motette für vierstimmig gemischten Chor (1884). ERNST BOUCKE (geb. 1908) ⁴⁵⁸ , <i>Toccata in D-Dur für Orgel</i> (1983). ZOLTÁN KODÁLY (1882 – 1967), <i>Jesus und die Krämer</i> , Motette für vierstimmig gemischten Chor (1934). ERNST PEPPING (1901 – 1981), <i>Jesus und Nikodemus</i> , Evangelienmotette für vierstimmig gemischten Chor (1937). JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750), <i>Praeludium und Fuge e-Moll für Orgel</i> BWV 548 (zw. 1727 und 1731). <i>Jesu, meine Freude</i> , Motette für 3-5stimmigen gemischten Chor BWV 227 (zw. 1723 und 1725).
Ausführende	Marienkantorei Bielefeld.
Leitung & Orgel	Jochen A. Modeß.

Wiederum bietet sich hier ein auf den ersten Blick verwirrendes Bild. Den Beginn des Programms bilden zwei Motetten für vierstimmig gemischten Chor a cappella des österreichischen, spätromantischen⁴⁵⁹ Komponisten Anton Bruckner. Beide haben in entgegengesetzten liturgischen Kontexten ihren «Sitz im Leben». Den Anfang bildet die Motette auf den Text *Virga Jesse floriut*, einem ursprünglich gregorianischen Adventsgraduale, basierend auf Jes 11. Es folgt die Motette auf den Text *Christus factus est*, einem Gründonnerstagsgraduale, basierend auf Phil 2. Das Programmheft trägt weder einen programmatischen Titel noch enthält es Erläuterungen oder die Texte der Werke. Es erhebt sich also die Frage, ob hinter der vorliegenden Dramaturgie ein leitender Gedanke steht, oder ob die Werke nach anderen Gesichtspunkten zusammengestellt wurden. Das «Hauptwerk» des Abends ist sicherlich die am Schluss zu stehende und den Höhepunkt des Konzerts bildende Motette für drei- bis fünfstimmig gemischten Chor *Jesu, meine Freude* BWV 227 von Johann Sebastian Bach. Obschon die Dramaturgie den Anschein erweckt, als handle es sich bei um eine lose Zuordnung vorausgehender Werke als «Anlauf» zu der Bachmotette, lässt sich doch eine interessante Dynamik der Dramaturgie ausmachen. Die beiden das Konzert eröffnenden Motetten (Advent: *Virga Jesse floriut*, Passion: *Christus factus est*) bilden gleichsam eine Klammer, die die beiden umrahmenden Aspekte des «Lebens Jesu»

zwanzigsten Jahrhunderts und unter dem Damoklesschwert der Judenverfolgung die Identität eines Jungen, die es zu verschleiern gilt, unversehens enthüllt. Auf diese Weise – gerade noch im sicheren Fahrwasser der Dogmatik – lässt das Kapitel den Leser verstört zurück. Siehe: STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 1: *Namen*, Paderborn, et. al., 1995, 18 – 26, bes. 23–26.

⁴⁵⁸ Gest. 1989.

⁴⁵⁹ Zu der relativ unscharfen Begrifflichkeit s.o. An dieser Stelle wird dieser Begriff, der sich nun einmal eingebürgert hat, um einer einfacheren Verständigung willen übernommen.

umschließt. Die beiden Motetten stehen dabei liturgisch nicht an Weihnachten und Karfreitag als an *Eckpunkten* im Leben Jesu, sondern in den liturgischen Zeiten der *Vorbereitung* dieser beiden Eckpunkte: Sie sind Teile der Liturgie des Advents und des Gründonnerstags, Bußzeiten der Erwartung der Inkarnation und der Erwartung der Kreuzigung. Das Verbindende beider Vorbereitungszeiten ist, dass sie gleichsam mit dem Finger auf Christus zeigen und damit auf den deuten, um den es im Folgenden geht: Die beiden Gradualmotetten bilden einen Introitus, und das Konzert «gerät zum Gottesdienst».

Den beiden Motetten folgt eine 1983 komponierte *Toccata in D-Dur* für Orgel von dem Komponisten und Maler Ernst Boucke, der im Jahr 1908 geboren wird und 1989 stirbt, zum Zeitpunkt des Konzerts, am 9. Oktober 1988, also noch als im Wortsinne zeitgenössischer Komponist gilt. An dieser Stelle ist nicht der Raum, die Toccata eingehend zu analysieren. Ihr Bezug sowohl zum vorangehenden als zum folgenden Programmteil ist bereits durch ihre Form gewährleistet: Ohne Worte und in der Uneindeutigkeit der Tokkatenform «bestätigt» sie den Raum, den die «Introitusmotetten» eröffnet haben. Sie hält ihn, ohne ihn sogleich zu füllen, offen und bildet auf diese Weise zugleich einen *neuen* Raum für die Musik, die nun folgen wird.

Was folgt, sind zwei Evangelienmotetten. Den beiden Gradualmotetten als doppeltem Introitus entspricht also wiederum eine «Tandemaufstellung». Und der Bezugnahme auf den «katholischen» Gregorianischen Choral entspricht die Bezugnahme auf die lutherische Tradition der «Spruchmotette».⁴⁶⁰ Den ersten Teil dieses Tandems bildet die Motette *Jézus és a kufárok* des 1882 geborenen und 1967 gestorbenen ungarischen Komponisten Zoltán Kodály in ihrer deutschen Fassung *Jesus und die Krämer*⁴⁶¹ (Joh

⁴⁶⁰ Motetten über die im Lektionar festgelegten Perikopen der Sonntagsevangelien.

⁴⁶¹ Der Originaltext lautet:

*Elközelge húsvet és felméne Jézus
Jeruzálembe a templomba
És ott találá ökrök, juhok, galambok árusait,
És ott terpeszkedtek a pénzváltók.
És kötélből ostort forván kihajtá őket a templomból,
Mind az ökröket, mind a juhokat, mind kihajtá
Kavarog a barom, szalad a sok juh,
Szalad a sok árus, kavarog a barom.
És a pénzváltók pénzét szerteszórá,
És asztalaikat feldönté.
És a pénzváltók sok pénzét szerteszórá,
És kötélből ostort forván kihajtá őket a templomból,
És a galambok árusinak mondá:
Vigyétek el ezeket innét!
Ne tegyétek atyám házáat kereskedés házává!
Amazoknak mondá:
Írva vagyok: az én házam imádságnak háza
Minden népek közt.
Ti pedig mivé tettétek?
Rablók barlangjává!*

2,13f., die Perikope von der Tempelreinigung), den zweiten Teil die Motette *Jesus und Nikodemus* (Joh 3,1–16⁴⁶²) des 1901 geborenen und 1981 verstorbenen Komponisten Ernst Pepping. Die den beiden Evangelienmotetten vorangehende Orgeltokkata enthüllt so im Nachhinein auch ihre *stilistische* Funktion: durch ein *Instrumentalwerk* des 20. Jahrhunderts den Raum zu öffnen für zwei *Vokalwerke* des 20. Jahrhunderts.

Bei diesen beiden Werken handelt es sich um zwei Werke mit dichten textlichen Ballungen und einem schier explodierenden Nukleus von Bedeutungen. Dramaturgisch logisch ist es daher, dass ihnen wiederum ein Instrumentalwerk folgt. Die Motetten bilden also ihrerseits das *Zentrum* einer größeren Anlage.

Das Gegenüber der *freien* Form der Toccata von Ernst Boucke bildet andererseits die strenge Doppelform des Orgelwerks, das auf die Evangelienmotetten *folgt*. Es handelt sich um das *Praeludium und Fuge in e-Moll für Orgel* BWV 548 von Johann Sebastian Bach aus dessen Leipziger Zeit. Diese schlägt damit auch innerhalb des Programms stilistisch den Bogen zurück, nicht nur – nach einer Reihe von Werken des zwanzigsten Jahrhunderts – zurück zum stilistischen Ausgangspunkt des Programms in der Spätromantik, sondern noch weit dahinter zurück, in die Epoche des Spätbarock.

Auf diese Weise – nicht nur durch das Orgelwerk Bachs, sondern auch insgesamt durch die Summe der vorangehenden Elemente – ist dann endlich der Raum eröffnet für die Chormotette *Jesu, meine Freude* BWV 227 von Johann Sebastian Bach, komponiert vermutlich als Begräbnismotette in einem der ersten beiden Jahre nach seiner Ankunft in Leipzig, also in dem Zeitraum zwischen 1723 und 1725.

Mit dieser Motette gelangt das Programm gleichzeitig sowohl zu seinem eigenen Höhepunkt als auch zum Endpunkt seiner symmetrischen Anlage – durch ein Werk also, das selbst symmetrisch angelegt ist.

2 Gradualmotetten
 Orgeltokkata
 2 Spruchmotetten
 Orgelpraeludium u. -fuge
 Chormotette BWV 227

<i>Jesu, meine Freude</i> BWV 227	
	Choral
	Motette
Triptychon aus Choral, Terzett und Choralbearbeitung	Fuge
Triptychon aus Choral, Terzett und Choralbearbeitung	Motette
	Choral

*Hallván ezt a főpapok és írástudók
 El akarák őt vesztetni, el akarák őt vesztetni,
 El akarák őt vesztetni, mert féltek vala tőle,
 Mivelhogy az egész nép úgy hallgatá Őt.*

⁴⁶² Mit einer Verschachtelung der Verse 15 u. 16.

Die vorliegende Dramaturgie erweist sich somit als hochkomplizierte Architektur. Die Eigenart einer Ringkomposition besteht grundsätzlich darin, dass die *Kernaussage*, der Logik des Begriffs entsprechend, in ihrem *Kern* liegt,⁴⁶³ andererseits aber auch eine Dynamik zwischen dem Zentrum und den beiden Außenelementen besteht, die die Umgrenzung des Rings markieren und das Zentrum – gleich Stützpfeilern einer gotischen Kathedrale – tragen. Die vorliegende Dramaturgie ist jedoch einerseits wie eine Ringkomposition – symmetrisch – konstruiert; andererseits läuft sie zugleich auf einen Höhepunkt zu.

Formal treten vier «Textgattungen» in einen Dialog miteinander: Liturgiegesang (Gradualmotetten), Evangelium (Spruchmotetten), Epistel und Choral (*Jesu, meine Freude*). Die «paradoxe» Architektur der Dramaturgie bringt auf diese Weise eine vielschichtige Dynamik der Textbezüge hervor: Im Zentrum steht das Narrativ der beiden Johannesperikopen. Die katholischen und evangelischen liturgischen Gesänge des Rahmens (Bruckner und Bach) sind bezogen auf dieses Zentrum. Gleichzeitig wird das zentrale Narrativ am Schluss überhöht: Die Römerbriefperikopen der Motette Bachs bilden den Höhepunkt durch die *Parataxe* von Episteltext und hymnischem Choral. Das auf diese Weise entstandene dichte Netz von Verflechtungen führt theologisch zu einer Reihe von «Aussagen»:

Im Zentrum der Dramaturgie

Es wird eine Beziehung hergestellt zwischen der nächtlichen Diskussion zwischen Nikodemus und Jesus um die Frage der Wiedergeburt auf der einen Seite und der Tempelreinigung auf der anderen Seite. Tempelzentrierte Anbetung des Gottes Israels und Wiedergeburt in Jesus Christus fallen ineins: Jesus *ist* der neue Tempel.

Die Eingangsmotetten

Advent und Gründonnerstag stehen für Geburt und Tod Jesu Christi. Ihre Parallelstellung weisen auf die Parallelstellung von Geburt und Tod. Der Tod Jesu Christi ist der eigentliche Zweck seiner Geburt – zugleich ist in seinem Tod seine Geburt nicht ausgelöscht.

Der Höhepunkt

Die Aussage *Jesu, meine Freude* – verwirklicht in der Hymnodie Salomo Francks in ihrer Verwebung mit Versen des 8. Römerbriefkapitels – überwölbt alle zuvor getroffenen Aussagen und enthüllt Zweck des gesamten Heilsplans. Dieser – wie er sich in der Parallelstellung von Inkarnation und Kreuz einerseits, andererseits in der Transformation des Tempelkults auf eine *Person* hin präsentiert – steht nicht als «Theorie» für sich, deren individualpsychologische Konsequenz eine «Freude an Jesus» wäre;

⁴⁶³ Vgl. dazu ausführlich: BAILEY, Kenneth E., *Jesus Through Middle Eastern Eyes. Cultural Studies in the Gospels*, London 2008.

sondern die Innigkeit der Liebesbeziehung zwischen Gott und dem Menschen ist es, der den gesamten Heilsplan erst *in Gang setzt*.

Es geht also nicht um eine abstrakte Theorie, sondern um gelebte, emotionale – und verwundbare – Liebe; und wenn der Chor die letzten Worte der letzten Strophe singt, sind diese ein Echo nicht nur von «*virga floriut*», sondern auch von «*autem crucis*»: Die Liebesverbindung zwischen Christus und dem individuellen Menschen – im vorletzten Takt durch den Einklang (!) zwischen Tenor und Sopran symbolisiert – besteht in «*meiner Freude*», aber «*auch im Leide*», und nicht im «Entweder-oder», sondern – im «*dennoch*» ...

461

den - noch bleibst du auch im Lei - de, Je - su, mei - ne Freu - de.

den - noch bleibst du auch im Lei - de, Je - su, mei - ne Freu - de.

den - noch bleibst du auch im Lei - de, Je - su, mei - ne Freu - de.

den - noch bleibst du auch im Lei - de, Je - su, mei - ne Freu - de.

1.4 Ohne Mittelpunkt. Konzert im Stil einer Messe

Konzert	Katholische Kirche SS. Gervasius & Protasius, Hägendorf bei Olten, Schweiz, 22. November 2008, 19.30 Uhr.
Titel	«Concerto in stylo Missae».
Programm	Preludio: GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI MEALLI (ca. 1620 – ca. 1669), <i>Sonata «La Vinciolina» für Violine solo und Basso continuo, op. 4, Nr. 6 (1660).</i> Introitus: HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Choral zu 4 Stimmen a cappella, aus: Becker-Psalter (1661).</i> Kyrie: JOHANN CASPAR KERLL (1627 – 1693), <i>Missa Non sine quare für 4 Soli, Chor, Streicher und Basso continuo: Kyrie, Gloria.</i> Lectio: JOSQUIN DESPREZ (1440 – 1521), <i>Tu pauperum refugium, Motette für vierstimmigen Chor a-cappella (1504).</i> Graduale: ANGIOLO MICHELE BARTOLOTTI (1615 – 1696), <i>Ciaccona, aus: Opere per Chitarrone solo (ca. 1650).</i> Alleluia & Evangelium: ANDREA GABRIELI (1510 – 1586), <i>Caro mea vere est cibus, Motette für vierstimmigen Chor a-cappella, Intavolatur für Orgel (1576).</i> Credo: JOHANN CASPAR KERLL (1627 – 1693), <i>Missa Non sine quare für 4 Soli, Chor, Streicher und Basso continuo: Credo.</i> Offertorium: RUPERT IGNAZ MAYR (1646 – 1712) <i>Salve Regina für Sopran und Basso continuo (1681).</i> Sanctus – Benedictus: JOHANN CASPAR KERLL (1627 – 1693), <i>Missa Non sine quare für 4 Soli, Chor, Streicher und Basso continuo: Sanctus – Benedictus.</i> Vaterunser: HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Das Vaterunser für vierstimmigen Chor a-cappella, aus: Zwölff Geistliche Gesänge op. 13 (1657).</i> Elevation: ANGIOLO MICHELE BARTOLOTTI (1615 – 1696), <i>Passacaglia, aus: Opere per Chitarrone solo (ca. 1650).</i> HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER (1644 – 1704), <i>Sonata No. 5 für Violine solo und Basso continuo (1681).</i> Agnus Dei: JOHANN CASPAR KERLL (1627 – 1693), <i>Missa Non sine quare für 4 Soli, Chor, Streicher und Basso continuo: Agnus Dei.</i>

	Exordium:
	MICHAEL WEIRE (1488 – 1534) / JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Christe, du bist der helle Tag, Choral zu 4 Stimmen a cappella.</i>
Ausführende	Kristine Jaunalksne, Sopran. Anja Kühn, Alt. Thomas Gremmelspacher, Tenor. Thomas Fluor, Bass. Anaïs Chen, Violine. Katharina Heutjer, Violine. Christine Meyer, Violoncello. Federico Abraham, Violone. Rosario Conte, Laute & Chitarrone. Jonas Kissling, Orgel. Katholischer Kirchenchor Hägendorf.
Leitung	Mathias Kissel.
Programmheft	Einführung Kirchenjahr. Texte und Übersetzungen. Künstlerportraits.

Das «Concerto in stylo Missae» erscheint auf den ersten Blick als ein Entwurf von größter Geschlossenheit. Der Dramaturg hat es entlang des *ordinarii missae* gestaltet; die einzelnen Stücke des Ordinariums erklingen in der überlieferten Ordnung und sind ergänzt durch einzelne Stücke des Propriums, nicht zwar durch Texte aus dem *proprium* des Festtages, aber gleichsam durch entsprechende Platzhalter. Das Programm zeigt Ansätze zur Symmetriebildung, und stilistisch bewegt es sich fast einheitlich im Barock des Zeitraums der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Doch sogleich fällt etwas Entscheidendes auf: Während in der Liturgie die wechselnden Stücke des Propriums die bleibenden Stücke des Ordinariums *verbinden* und aktualisieren, geschieht hier das Gegenteil: Die Stücke des Propriums trennen die des Ordinariums voneinander und widersprechen ihnen gleichsam.

Obwohl diese «Liturgie» «formal korrekt» beginnt – Instrumentalstück und Psalm – ereignet sich schon zu Beginn eine «Katastrophe». Bereits die *Violinsonate* «*La Vinciolina*» Giovanni Antonio Pandolfi Meallis aus dem Jahr 1660 wirkt aufgrund ihrer formalen Inhomogenität zerrissen und klagend. Noch weniger wirkt Luthers Paraphrase des 130. Psalms auf einen Cantionalsatz von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1661 – Aus tiefer Not *schrei* ich zu dir – wie die feierliche Eröffnung einer Messe! Beginnend mit einem dramatischen Quintfall und einem entgegengesetzten Quintsprung und weitergesponnen durch ein *sospiratio*-Motiv,⁴⁶⁴ gleicht sie einem Aufschrei, der den Charakter des Programms nachhaltig prägt.

⁴⁶⁴ Die Diskussion der verschiedenen Melodien, auf die in der Gesangbuchgeschichte dieser Text gesungen wurde, erübrigt sich an dieser Stelle, da es hier nicht in erster Linie um die hymnologische Bestandsaufnahme, sondern um die artistische Wirkung des ganzen Konzertvortrags geht. Im einzelnen siehe dazu: ZAHN, Johannes, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von Johannes Zahn*, 6 Bde., Gütersloh 1889–93; Neudruck: New York: 1998.

Auf diesen so wenig festlichen Eingangsteil aus *Praeludium* und *Introitus* folgen *Kyrie* und *Gloria* in der «problematischen» Tonart d-Moll⁴⁶⁵ der *Missa Non sine quare* Johann Caspar Kerrls aus dem Jahr 1668. Ihr Hauptsogetto parodiert das Thema eines Orgelmagnificats des Komponisten. Ihr Titel aber – «nicht ohne Grund» – schwingt permanent wie ein nicht ausgesprochener Hintergedanke – «welcher Grund?» – im Hintergrund mit und zieht jeden Trost, der die «tiefe Not» auffangen will, in Zweifel.

Als erste *Lectio* folgt der Text

*Tu pauperum refugium,
tu languorum remedium,
spes exsulum,
fortitudo laborantium,
via errantium,
veritas et vita.
Et nunc Redemptor, Domine,
ad te solum confugio;
te verum Deum adoro,
in te spero,
in te confido,
salus mea, Jesu Christe.
Adjuva me,
ne unquam obdormiat
in morte anima mea.*

in einer Vertonung von Josquin Desprez. Zur Eröffnung des Programms steht sie in scharfem Kontrast, indem sie in ihrem ruhigen Fluss das *realisiert*, was ihr Text *besagt*. Ihr Gestus wird von der nachfolgenden instrumentalen *Ciaccona* Angiolo Michele Bartolottis weitermeditiert. Diese *Ciaccona* aber bildet jedoch keine Brücke zum nachfolgenden «Evangelium», sondern steht im Grunde genommen für sich und verstärkt so den Eindruck des Verlorenen und liturgisch Unabgeschlossenen.

Als *Evangelium* – also in der Position der ersten *climax* einer Liturgie – erklingt die eucharistische Rede aus dem vierten Evangelium, Joh 6,56.57, in einer Vertonung von Andrea Gabrieli. Diese Motette wird als Intabulatur für Orgel vorgetragen – ihr Text also nicht «ausgesprochen» – so dass sich die hier im doppelten Sinne «vorgestellte» eucharistische *unio mystica* wie hinter einem Vorhang vollzieht.

Das folgende *Credo* hat liturgisch die Aufgabe eines «Amen» zum *Evangelium*. Die Vertonung Johann Caspar Kerrls problematisiert dieses aber eher, als dass es es bekräftigte: Der Chorpart erinnert an prominenter Stelle – «*visibillum omnium*» (!) – an das Quintfallmotiv, das den Eingangspsalms *Aus tiefer Not* so scharf markiert hatte.

Als *Offertorium* folgt das *Salve Regina* Rupert Ignaz Mayrs. Doch was bedeutet es, dass nach einer derartigen Verschattung des Eucharistiegedankens auch das Offertorium

⁴⁶⁵ Deren Charakter seine «kongenialste» Realisierung etwas mehr als zweihundert Jahre später in der Ouvertüre zur Oper *Don Giovanni* von Wolfgang Amadé Mozart erfährt.

sich erst in zweiter Linie an den Stifter des Abendmahls, in erster Instanz aber an dessen Mutter wendet?

*Salve, Regina, Mater misericordiæ,
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Hevæ,
ad te suspiramus, gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos
misericordes oculos ad nos converte;
et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exsiliium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.*

Die nun folgenden Teile des Hochgebets – *Sanctus* und *Benedictus* der *Missa Non sine quare* Johann Caspar Kerrls – folgen im Großen und Ganzen der liturgischen Norm, treffen also für sich genommen keine spezifische Aussage, bilden aber gerade auf diese Weise innerhalb der gesamten Dramaturgie den architektonischen Dreh- und Angelpunkt. Als Teil des Hochgebets erklingt das deutschsprachige *Vaterunser* von Heinrich Schütz aus dem Jahr 1657, das neben den beiden vorangehenden Sätzen, die stilistisch und sprachlich die römisch-katholische Tradition abbilden, ein lutherisches Pendant darstellt. Auf den hiermit verbundenen Fragenkreis ist zurückzukommen.

Die Funktion einer doppelten Elevationsmusik hat zum einen eine *Passacaglia* Angiolo Michale Bartolottis, zum anderen eine *Violinsonate* Heinrich Ignaz Franz von Bibers. Auf diese Weise gestaltet sich die Dramaturgie um das Zentrum des *Sanctus-Benedictus* nicht nur zu einer symmetrischen Anlage, sondern in den beiden Instrumentalstücken verdichtet sich auch die «Doppelhelix» der Dramaturgie: als Meditation und als Klage. Der letzte Teil des Hochgebets, das *Agnus Dei* der *Missa Non sine quare* Johann Caspar Kerrls, stimmt in den Klagemodus der Violinsonate ein.

Das *Exordium* – ein eigentliches *Ite missa est* – schließt die Symmetrie der Anlage ab. In ihm fallen Licht und Dunkelheit in eins. Gleich dem Introituspsalm handelt es sich um einen deutschsprachigen Choral. Der Text Erasmus Albers spricht in unterschiedlichen Bildern vom Schutz des in Jesus Christus personifizierten Lichts angesichts der unmittelbar bevorstehenden Nacht; aber die Melodie von Michael Weiße und der vierstimmige Satz von Johann Hermann Schein aus seinem Cantional in g-Dorisch von 1627 sind von einem ganz eigenartigen Ernst.

1. *Christe, du bist der helle Tag,
vor dir die Nacht nicht bleiben mag.
Du leuchtest uns vom Vater her
und bist des Lichtes Prediger.*

2. *Ach lieber Herr, behüt uns heut
in dieser Nacht vorm bösen Feind
und laß uns in dir ruhen fein
und vor dem Satan sicher sein.*

3. Obschon die Augen schlafen ein,
so laß das Herz doch wacker sein;
halt über uns dein rechte Hand,
daß wir nicht falln in Sünd und Schand.

4. Befiehl dem Engel, daß er komm
und uns bewach, dein Eigentum.
Gib uns die lieben Wächter zu,
daß wir vorm Satan haben Ruh.

5. So schlafen wir im Namen dein,
dieweil die Engel bei uns sein.
Du Heilige Dreifaltigkeit,
Wir loben dich in Ewigkeit.⁴⁶⁶

Die Dramaturgie versucht – am 22. November 2008 – einem doppelten Festtag Rechnung zu tragen: Die katholischen und anglikanischen Kirchen begehen ihn als Christkönigssonntag – *Sollemnitatis Domini Nostri Iesu Christi Universorum Regis* –, für Protestanten ist es der Ewigkeits- oder, plastischer noch, der Totensonntag. Dieses Janusköpfige spiegelt einen biographischen Aspekt des Komponisten Johann Kaspar Kerlls wider, dessen Messe dieses Programm wie ein roter Faden durchzieht: Geboren und aufgewachsen in einem lutherischen Elternhaus – sein Vater ist Organist – tritt er irgendwann in den 1640er Jahren zum «katholischen Glauben» über und verbringt den größten Teil seiner beruflichen Laufbahn als Musiker in katholischen Diensten.

Ist die vorliegende Dramaturgie also von ökumenischem Geist getragen, wie es der einführende Programmhefttext suggeriert, oder machen sich in dieser «Liturgie» – in der alle Propriumstexte um Rettung aus einer Form von Entfremdung flehen (!)⁴⁶⁷ – in Wahrheit die Spannungen bemerkbar, die einen Menschen umtreiben, der, womöglich aus reinen Sachzwängen, seine eigene Glaubenstradition gegen eine ihm fremde eintauscht?

Oder aber war ihm das scheinbar Eigene schon lange zutiefst fremd, sodass er woanders Heimat suchte?

Oder verleiht dieses Konzert all denen eine Stimme, deren Sehnsucht «Einheit und Geschlossenheit» ist, und die sich ein Leben lang Zwiespältigkeit und Heimatlosigkeit gegenübersehen und ohne Mittelpunkt sind ...?

⁴⁶⁶ Im Original enthält der Text 7 Strophen.

⁴⁶⁷ Aus tiefer Not; Tu pauperum refugium; Salve Regina; Christe, du bist der helle Tag.

1.5 Auferstehung und Tod. Schütz und Distler

Konzert	Altstädter Nicolaikirche, Bielefeld, Sonntag, 2. Februar 1986, 20 Uhr.
Titel	[ohne Titel]
Programm	HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Ich bin die Auferstehung und das Leben, Joh 11, 15 – 26, SWV 464.</i> CHRISTOPH DEMANTIUS (1567 – 1643) / MELCHIOR VULPIUS (1570 – 1615), <i>Ich hab mein Sach Gott heimgestellt.</i> MICHAEL PRAETORIUS (1571 – 1621), <i>Der grimmig Tod mit seinem Pfeil.</i> LEONHARD LECHNER (um 1553 – 1606), <i>O Tod, du bist ein bittre Gallen, aus: Neue Teutsche Lieder mit fünff und vier Stimmen</i> (1582). KURT THOMAS (1904 – 1973), <i>Orgelvariationen über Es ist ein Schnitter, heißt, der Tod op. 19</i> (1932). HUGO DISTLER (1908 – 1942), <i>Totentanz, Motette zum Totensonntag für vierstimmigen Chor, Dialog von Johannes Klöcking nach dem Lübecker Totentanz op. 12, 2</i> (1934).
Ausführende	Motettenchor Bielefeld, Kantorei der Evangelischen Studentengemeinde. Studiobühne Paderborn. Friedhelm Flamme, Orgel.
Leitung	Hartmut Ernst.
Programmheft	Texte. Originalvorworte zu Totentanz & Spruchversen.

Diese Dramaturgie ist die «klassische» – mit dem Hauptwerk als Höhepunkt am Ende; die vorausgehenden Werke haben zunächst einmal die pragmatische Aufgabe, den Konzertabend zu füllen. Indem aber Intertextualität eben auch nicht *vermieden* wird, entsteht ein Geflecht von Bedeutungen, das, intendiert oder nicht, gewichtige Aussagen trägt.

Das Konzert durchkreuzt (!) formale Erwartungen: Es beginnt mit der Auferstehung, und es endet mit dem Tod. Den Raum zwischen diesen beiden Polen füllt zunächst Musik, die der Hoffnung auf den Tod Ausdruck verleiht. Doch allmählich wechselt die Perspektive, und es erklingen Texte, die von Todesfurcht sprechen. Die letzte «Todeshoffnung» – *Variationen über Es ist ein Schnitter, heißt, der Tod, op. 19* – ist bereits überaus ambivalent und erklingt nur noch instrumental, bevor im *Totentanz op. 12, 2* Hugo Distlers der Tod als überwältigende, in manchen Formulierungen gottähnliche Macht präsentiert wird, die den im Augenblick des Todes ohnmächtigen Menschen angesichts deren überwiegend negativer ethischen Bilanzen zu richten beauftragt ist. Es handelt sich also um eine Bewegung von Hoffnung zu Furcht.

Der zu Beginn des Konzerts erklingende Spruch Joh 11, 15.16 als Teil der Lazarusperikope in der Vertonung von Heinrich Schütz ist ein Text, der die Existenz des Todes geradezu negiert. Der Satz, *Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, der wird leben, ob er gleich stürbe; und wer da lebt und glaubt an mich, der wird nimmermehr sterben*, verschwendet nicht nur keinen Gedanken daran, ob es Menschen gibt, die

nicht in diese Kategorie der Glaubenden fielen und etwa nichtglaubend stürben, sondern sein Kontext unterstreicht, dass der Tod gar keine Macht besitzt. Als Prototyp der Auferstehung aller Menschen⁴⁶⁸ tritt Lazarus aus seinem Grab, obwohl der Verwesungsprozess schon in Gange war – ein Tatbestand, die zweifellos deshalb aufgezeichnet wurde, um letzte Zweifel an seinem biologischen Tod auszuräumen.

Die durch ein intrikates Reimschema und Versmaß auffallende nun folgende Hymnodie Johann Leons *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* aus dem Jahr 1589, in Teilen vorgetragen in zwei alternierenden Cantionalen von zwei Zeitgenossen Heinrich Schütz', Christoph Demantius und Melchior Vulpius, reflektiert diesen Sachverhalt aus der Perspektive des Menschen. Die lauerner Bedrohung *durch den Tod* wiegt sie auf gegen die Bedrohung *durch das weltliche Ungemach*. Abweichend vom Original mit seinen 18 Strophen mündet die aufgeführte Strophenauswahl in ein *memento mori*⁴⁶⁹ und hält auf diese Weise Angst und Hoffnung im Gleichgewicht. Der im Konzert aufgeführte Text lautet:⁴⁷⁰

1. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt,
er machs mit mir, wies ihm gefällt,
soll ich allhier noch länger lebn,
nicht widerstreb'n,
seim Willen tu
ich mich ergebn.

2. Mein Zeit und Stund ist, wann Gott will,
ich schreib ihm nicht für Maß noch Ziel,
es sind gezählt all Härlein mein,
beid groß und klein,
fällt keines ohn
den Willen sein.

3. Es ist allhier ein Jammertal,
Angst, Not und Trübsal überall,
des Bleibens ist ein kleine Zeit,
voller Mühseligkeit,
und wers bedenkt,
ist immer im Streit.

5. Es hilft kein Reichtum, Geld noch Gut,
kein Kunst noch Gunst, kein stolzer Mut,
fürn Tod kein Kraut gewachsen ist,
mein frommer Christ,
alles was lebet,
sterblich ist.

6. Heut sind wir frisch, gesund und stark,
bald morgen tot und liegen im Sarg,
heut blühn wir wie ein Rose rot,
bald krank und tot,
ist allenthalben
Müh und Not.

7. Man trägt eins nach dem andern hin,
wohl aus den Augen und dem Sinn,
die Welt vergisset unser bald,
sein jung oder alt,
auch unser Ehren
mannigfalt.

8. Ach Herr, lehr uns bedenken wohl,
daß wir sind sterblich allzumal,
auch wir allhier kein Bleibens han,
müssen all davon,
gelehrt, reich, jung,
alt oder schön.

⁴⁶⁸ 1Kor 15,51. Vgl. Brahms, *Ein deutsches Requiem*, Satz 6.

⁴⁶⁹ In Anlehnung an Ps 90,12.

⁴⁷⁰ Heinrich Schütz (1585 – 1672) vertont den gesamten Text! *Kleine Geistliche Konzerte, Teil I, op. 9*, SWV 305.

Das Original enthält bei Johann Leon (1531 – 1597) darüber hinaus Strophen, deren Schlusstonfall und -theologie statt der Mahnung angesichts des Lebensendes eine Todessehnsucht ausspricht:

4. Was ist der Mensch, ein Erdenkloß,
von Mutterleib kömmt er nackt und bloß,
bringt nichts mit sich auf diese Welt,
kein Gut noch Geld,
nimmt nichts mit sich,
wenn er hinfällt.

9. Das macht die Sünd, o treuer Gott,
dadurch ist kommn der bittre Tod,
der nimmt und frißt all Menschenkind,
wie er sie findt,
fragt nicht, wes Stands
odr Ehrn sie sind.

10. Ich hab hie wenig guter Tag,
mein täglich Brot ist Müh und Klag,
wenn mein Gott will, so will ich mit
hinfahrn im Fried,
sterben ist mein Gwinn
und schadt mir nicht.

11. Und ob mich schon mein Sünd anficht,
dennoch will ich verzagen nicht,
ich weiß, daß mein getreuer Gott
für mich in Tod
sein liebsten Sohn
gegeben hat.

12. Derselbig mein Herr Jesu Christ
für all mein Sünd gestorben ist,
und auferstanden mir zu gut,
der Höllen Glut
gelöscht mit sei-
nem teuren Blut.

13. Dem leb und sterb ich alle Zeit,
von ihm der bittre Tod mich nicht scheidt,
ich leb oder sterb, so bin ich sein,
er ist allein
der einge Trost
und Helfer mein.

14. Das ist mein Trost zu aller Zeit,
in allem Kreuz und Traurigkeit,
ich weiß, daß ich am jüngsten Tag
ohn alle Klag
werd auferstehn
aus meinem Grab.

15. Mein lieber, frommer, getreuer Gott
all mein Gebein bewahren tut,
da wird nicht eins vom Leibe mein,
sei groß oder klein,
umkommen noch
verloren sein.

16. Mein lieben Gott von Angesicht
werd ich anschauen, daran zweifle ich nicht,
in ewiger Freud und Herrlichkeit,
die mir bereit,
ihm sei Lob, Preis
in Ewigkeit.

17. O Jesu Christe, Gottes Sohn,
der du für uns hast gnug getan,
ach schleuß mich in die Wunden dein,
du bist allein
der einig Trost
und Helfer mein.

18. Amen, mein lieber, frommer Gott,
bescher uns alln ein seligen Tod,
hilf, daß wir mögen allzugleich
bald in dein Reich
kommen und bleib-
en ewiglich.

Bis zu diesem Punkt hält die Musik die Balance zwischen Weltflucht und Todessehnsucht. Bei den folgenden Werken handelt es um Vertonungen weltlicher Texte⁴⁷¹ – eigentlicher Volkslieder –, dadurch nimmt die Perspektive nun eindeutige Züge, die der Todesverachtung, an. Den Anfang macht wiederum die Komposition eines Zeitgenossen der vorangehenden Komponisten: Michael Praetorius.

1. Der grimmig Tod mit seinem Pfeil
tut nach dem Leben zielen.
Sein Bogen schießt er ab mit Eil
und läßt nicht mit sich spielen.
Das Leben schwindt
wie Rauch im Wind,
kein Fleisch mag ihm entrinnen.
kein Gut noch Schatz
findt bei ihm Platz:
du mußt mit ihm von hinnen.

2. Kein Mensch auf Erd uns sagen kann,
wann wir von hinnen müssen;
wann kommt der Tod und klopft an,
so muss man ihm aufschließen.
Er nimmt mit G'walt
hin Jung und Alt,
tut sich vor niemand scheuen.
Des Königs Stab
bricht er bald ab
und führt ihn an den Reihen.

3. All Kreatur laß fahren hin,
den Schöpfer sollst du lieben.
Was hier verliert, ist dorten Gwinn,
kein Schad laß dich betrüben.
Mit Seel und Leib
dich ihm vertreib,
alsdann so laß ihn walten,
so wird er dich,
glaub sicherlich,
in seinem Schutz erhalten.

4. Der dieses Liedlein hat gemacht
von neuem hat gesungen,
der hat gar oft den Tod betracht
und letztlich mit ihm grungen.
Liegt jetzt im Hohl⁴⁷²,
es tut ihm wohl,
tief in der Erd verborgen.
Sieh auf dein Sach,
du mußt hernach,
es sei heut oder morgen.

Der Tonfall – Reimschema, Zeilenlänge, Melodie – verweigert sich der Angst vor dem Tod. Der Machtlosigkeit ihm gegenüber begegnet das Lied mit Spott und mit dem Verweis auf die Machtlosigkeit des Todes angesichts des zu erwartenden Gewinns in einer Welt, die dem Tod nicht mehr unterworfen ist: *Was hier verliert, ist dorten Gwinn, / kein Schad laß dich betrüben*. Die Paradoxie, dass nach diesem Text der Tod gleichsam zugleich *existiert* und *nicht existiert* – verglichen mit der größeren Eindeutigkeit etwa der Lazarusperikope – übersieht dieses Lied mit entwaffnender Leichtigkeit. Dabei

⁴⁷¹ Die Diskussion über die Abgrenzung weltlicher von geistlichen Texten kann an dieser Stelle nicht geführt werden. Auch Lieder, die – nach allgemeiner Auffassung – Volkslieder sind, haben *Autoren*, handeln von «geistlichen Angelegenheiten», erscheinen sogar in Kirchengesangbüchern. Nachdem geistliche und weltliche «Sphäre» im 15. – 17. Jahrhundert, zumal im protestantischen Raum nicht strikt voneinander geschieden waren, kann an dieser Stelle nur eine allgemeine Wahrnehmung aus heutiger Perspektive – vor allem aufgrund des «Tonfalls» des Textes bzw. der Melodie – subsumiert werden. Auch die Quellenlage ist hier wenig hilfreich: Ein Druck von «Liedlein» aus dem 16. Jahrhundert kann sowohl weltliche als auch geistliche Texte beinhalten – hält aber doch bereits die begriffliche Dichotomie offen.

⁴⁷² HOHL, n. höhle, loch, vertiefung, ahd. mhd. ags. Hol. Art. «hohl» in: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. X, Leipzig 1899, Sp. 1714.

erhebt sich freilich die Frage: Wie ehrlich ist das Lied wirklich? Ruht es sicher im Glauben an eine *resurrexio* – oder ist es ein Pfeifen im Walde?

Die zweite Volksliedvertonung – des eine halbe Generation älteren Leonhard Lechner, dessen *Deutsche Sprüche vom Leben und Tod* für die Komposition des am Schluss des Programms erklingenden *Totentanz op. 12, 2* von Hugo Distler eine bedeutende Rolle spielen – bringt die Todesfurcht auf den Punkt. In diesem Text

O Todt, du bist ein bittre gallen,
du wilt mir gar keins wegs gefallen.
Wann ich dein denck,
dein nam mich krenckt,
ich kan nit frölich werden
allhie auff diser Erden.
Du plöckst dein zeen sam wölstu mich gar fressen,
du meinst villeicht, ich hab Christi vergessen.

O Todt, wie kanstu sein so gar vermessen,
du meinst, ich hab des großen Streits vergessen
du Todtenman,
sag mir jetzt an,
wie ist es dir damals ergangen?
du meinst, du hetst Christum gefangen
der dich im sieg
mit deinem krieg
hat gantz und gar verschlungen;
dahin darffst nimmer kommen.

wird der Tod vollkommen ernst genommen, auch seine Vertonung im Stil eines (weltlichen) Madrigals lässt daran keinen Zweifel. In diesem Text wird nicht derjenige angerufen, der vom Tod rettet, sondern der Tod selbst soll überredet werden, «mich nicht zu fressen». Der Blick ist ganz auf den Tod selbst gerichtet, der Schrecken vor ihm weder im Text noch in der Musik an irgendeiner Stelle gemildert.

Die inhaltliche Dynamik der Werke, die *nach* der hoffnungsfrohen Eröffnung erklingen sind, bewegt sich auf diese Weise fort von dem Text von der *Auferstehung*, der gleichsam die Überschrift des Konzerts darzustellen schien, hin zu einem Punkt, in dem der Tod selbst ins Auge gefasst wird.

Das nun folgende *Schnitterlied* hat die «theologische Perspektive» gänzlich aus den Augen verloren. Außer in der letzten Strophe – einer Art «religiösem Alibi»? – kommt an keiner Stelle mehr der Gedanke an eine Überwindung des Todes auf:⁴⁷³

⁴⁷³ Es stellt sich freilich die Frage, ob sich hinter der nun folgenden vielfarbigen Botanik nicht eine vielschichtige Symbolik verbirgt.

1. Es ist ein Schnitter, heißt, der Tod,
hat Gewalt vom höchsten Gott,
heut wetzt er das Messer,
es schneidt schon viel besser,
bald wird er drein schneiden,
wir müßens nur leiden.
Hüte dich schöns Blümelein!

2. Was heut noch grün und frisch dasteht,
wird morgen schon hinweggemäht:
Die edlen Narzissen,
die Zierden der Wiesen,
die schön' Hyazinthen,
die türkischen Binden.
Hüte dich schöns Blümelein!

3. Viel hunderttausend ungezählt,
was nur unter die Sichel fällt:
Ihr Rosen, ihr Liljen,
euch wird er austilgen
auch die Kaiser-Kronen,
wird er nicht verschonen.
Hüte dich schöns Blümelein!

4. Das himmelfarbe Ehrenpreis,
die Tulipanen gelb und weiß,
die silbernen Glocken,
die goldenen Flocken,
senkt alles zur Erden.
Was wird daraus werden?
Hüte dich schöns Blümelein!

5. Ihr hübsch Lavendel, Rosmarein,
ihr vielfärbige Röselein,
ihr stolze Schwertliljen,
ihr krause Basiljen,
ihr zarte Violen,
man wird euch bald holen.
Hüte dich schöns Blümelein!

6. Trotz! Tod, komm her, ich fürcht dich nicht,
Trotz, eil daher in einem Schnitt.
Werd ich nur verletzt,
so werd ich versetzt
In den himmlischen Garten,
auf den alle wir warten.
Freu dich du schöns Blümelein.

Auch *erklingt* der Text gar nicht als solcher, sondern hat seine Existenz nur im Hintergrund der erklingenden Orgelvariationen. Auf diese Weise erklingt das Lied selbst wie «hinter einem Vorhang»,⁴⁷⁴ gleichsam in Trance. Mit diesem Orgelwerk hat das Konzert die Stilebene des Frühbarock verlassen. Durch die so erzeugte Spannung, einem «Gefälle» in der Zeit, tritt die Musik aus dem «klingenden Museum»⁴⁷⁵ heraus, und die Thematik des Todes betrifft die Hörerin in ihrem Heute.

Auf dieser Stilebene erklingt dann das Hauptwerk des Konzerts, der *Totentanz op. 12*, 2 Hugo Distlers. Nach der Entwicklung vom Anfang des Konzerts bis zu diesem Punkt bildet er gleichzeitig einen künstlerischen Höhepunkt und einen semantischen «Tiefpunkt». Die Mahnung zur Überwindung des Weltlichen und Leiblichen, die sowohl von den Dialogen Johannes Klöckings als auch von den Epigrammen Johann Schefflers ausgeht, lassen sich angesichts des «Gefälles» von Auferstehungsgewissheit zu Todesangst kaum anders auffassen denn als hoffnungslose Apathie gegenüber der Übermacht der Vergänglichkeit.

⁴⁷⁴ Vgl. das zu der Intavolatur der Motette *Caro mea vere est cibus* Andrea Gabrielis oben Gesagte.

⁴⁷⁵ Vgl. oben.

1.6 Ende und Anfang. Zwei Gedenkkonzerte für Hugo Distler

Konzert I	Martin-Luther-Kirche Gütersloh, Samstag, 6. November 1988, 20 Uhr.
Titel	[ohne Titel]
Programm	DIETRICH BUXTEHUDE (1637 – 1707), <i>Ciacona e-Moll für Orgel</i> , BuxWV 160. HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Die mit Tränen säen</i> , SWV 378, aus: Geistliche Chormusik (1648); <i>So fahr ich hin</i> , SWV 379, aus: Geistliche Chormusik (1648). JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750), <i>O Gott, du frommer Gott, Choralpartita für Orgel</i> , BWV 767 (1700). JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897), <i>Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen, Motette für gemischten Chor a-cappella op. 74, 1</i> , aus: Drei Motetten, op. 74 (1878). FLOR PEETERS (1903 – 1986), <i>Élégie für Orgel</i> , op. 38 (1935). HUGO DISTLER (1908 – 1942), <i>Totentanz op. 12, 2, Motette zum Totensonntag für vierstimmigen Chor, Dialog von Johannes Klöcking nach dem Lübecker Totentanz</i> (1934).
Ausführende	Peter Grünig, Tod. Tirzah Haase, Edelmann, Kaufmann, Jungfrau, Kind. Ralf Grobel, Bischof, Landsknecht, Klausner, Greis. Norbert A. Muzzulini, Kaiser, Arzt Schiffer, Bauer. Christoph Grohmann, Orgel. Bachchor Gütersloh.
Leitung	Hermann Kreutz.
Programmheft	Texte. Biographische Notizen zum 80. Geburtstag Hugo Distlers (Oskar Söhngen, Ursula Herrmann).
Konzert II	Martin-Luther-Kirche Gütersloh, Sonntag, 18. Dezember 1988, 20 Uhr (4. Advent).
Titel	[ohne Titel]
Programm	FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809 – 1847), <i>Warum toben die Heiden op. 78, 1</i> , aus: Drei Psalmen op. 78 (1843/44). OLIVIER MESSIAEN (1908 – 1992), <i>La Nativité du Seigneur: Meditations I, II, VIII, V</i> (1935). HUGO DISTLER (1908 – 1942), <i>Die Weihnachtsgeschichte für Soli und vierstimmig gemischten Chor a-cappella op. 10</i> (1933).
Ausführende	Elisabeth Böhmer, Sopran. Hermann Munkelt, Tenor. Andreas Cantow, Bariton. Christoph Grohmann, Orgel. Bachchor Gütersloh.
Leitung	Hermann Kreutz.
Programmheft	Texte. Werkbesprechungen.

Dieses «Konzertpaar» beschreibt eine dem zuvor analysierten Konzert entgegengesetzte Bewegung. Es soll hier als «Doppelkonzert» analysiert werden, da im Wesentlichen dieselben Ausführenden es im Abstand von nur knapp anderthalb Monaten im Jahr 1988 im Gedenken an den achtzigsten Geburtstag Hugo Distlers zur Aufführung bringen, eines am Ende des Kirchenjahres, im November, das andere zu Beginn des neuen Kirchenjahres, am 4. Advent desselben Kalenderjahres.

Konzert I

Auf die eröffnende *Ciaccona e-Moll für Orgel* von Dietrich Buxtehude folgen die ersten beiden Vokalwerke des Konzerts, die Motetten *Die mit Tränen säen* und *So fahr ich hin*, die auch in Heinrich Schütz' originaler Sammlung *Geistliche Chormusik* aus dem Jahr 1648 direkt aufeinanderfolgen. Im Gegensatz zu der inhaltlichen Bewegung, die das zuvor analysierte Konzert ausmachte, ist hier eine genau umgekehrte Tendenz zu beobachten, sowohl in den beiden Konzerten je für sich genommen, als auch in den beiden Konzerten als einem Ganzen.

Die erste Motette, *Die mit Tränen säen – werden mit Freuden ernten*, bildet eine Bewegung *per aspera ad astra* ab. Die zweite Motette, *So fahr ich hin zu Jesus Christ*, beginnt zwar mit dem Sterben, aber dieses «Einschlafen» konnotiert sie positiv als «Hinfahrt» zu Jesus Christus. Die Motette schließt mit der Aussicht auf ein ewiges Leben: *Denn Jesus Christus, Gottes Sohn, / der wird die Himmelstür auftun, / mich führen zum ewigen Leben.*

Die nun folgende *Choralpartita für Orgel BWV 767* über *O Gott, du frommer Gott* von Johann Sebastian Bach steht auf den ersten Blick ein wenig quer zur sich entwickelnden Gesamtaussage des Konzerts. Die Hymnodie des Schlesischen Dichters Johann Heermanns (1585 – 1647) aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges ist zunächst von ethischen Überlegungen geprägt:

*O Gott, du frommer Gott, du Brunnquell guter Gaben,
ohn den nichts ist, was ist, von dem wir alles haben:
Gesunden Leib gib mir und daß in solchem Leib
ein unverletzte Seel und rein Gewissen bleib.*

*Gib, daß ich tu mit Fleiß, was mir zu tun gebühret,
wozu mich dein Befehl in meinem Stande führet.
Gib, daß ichs tue bald, zu der Zeit, da ich soll,
und wenn ichs tu, so gib, daß es gerate wohl.*

*Hilf, daß ich rede stets, womit ich kann bestehen;
laß kein unnützlich Wort aus meinem Munde gehen;
und wenn in meinem Amt ich reden soll und muß,
so gib den Worten Kraft und Nachdruck ohn Verdruß.*

Zwischendurch machen sich bereits Ideen einer aufgeklärten Vernunft bemerkbar:⁴⁷⁶

*Findt sich Gefährlichkeit, so laß mich nicht verzagen,
gib einen Heldenmut, das Kreuz hilf selber tragen!
Gib, daß ich meinen Feind mit Sanftmut überwind
und, wenn ich Rats bedarf, auch guten Rat erfind.*

*Laß mich mit jedermann in Fried und Freundschaft leben,
soweit es christlich ist. Willst du mir etwas geben
an Reichtum, Gut und Geld, so gib auch dies dabei,
dass von unrechtem Gut nichts untermenget sei.*

*Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen,
durch manchen sauren Tritt hindurch ins Alter dringen,
so gib Geduld; vor Sünd und Schaden mich bewahr,
auf daß ich tragen mag mit Ehren graues Haar.*

Erst seine beiden Schlußstrophen⁴⁷⁷ – allenfalls die vorletzte Strophe findet in der Choralpartita Bachs ein gewisses tonmalerisches Echo⁴⁷⁸ – nehmen dann die Schützsche Diktion von der Hinfahrt als Vorbereitung der Auferstehung auf:

*Laß mich an meinem End auf Christi Tod abscheiden;
die Seele nimm zu Dir hinauf zu deinen Freuden;
dem Leib ein Räumlein gönne bei frommer Christen Grab,
auf dass er seine Ruh an ihrer Seite hab.*

*Wenn Du die Toten wirst an jenem Tag erwecken,
so tu auch deine Hand zu meinem Grab ausstrecken.
Laß hören deine Stimm und meinen Leib weck auf
und führ ihn, schön verklärt, zum auserwählten Hauf.*

Auf die Choralpartita für Orgel folgt die Motette für gemischten Chor a cappella *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* op. 74, 1 von Johannes Brahms auf Texte aus Hi 3,20–26, Klgl 3,41, Jak 5,11 und, als Schlusschoral, der ersten Strophe von Martin Luthers Hymnodie *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* aus dem Jahr 1524. Die Texte dieser Motette führen einen reichen Dialog miteinander, in denen es offenbar um Geduld angesichts der im irdischen Hier und Jetzt unlösbaren Theodizeefrage geht, einer Geduld, die am Ende eines Lebens, in dem die wesentlichen Fragen unbeantwortet bleiben – «dennoch» – mit einem friedlichen Tod belohnt wird.

⁴⁷⁶ Was auffällig ist insofern, als dass der Theologe und Dichter sein Geburtsjahr mit dem des Komponisten Heinrich Schütz teilt. Aus diesem Grund wird er in der Literatur vielfach den Dichtern des Pietismus zugerechnet.

⁴⁷⁷ An dieser Stelle wie weiter unten ist mit dem Binneneszett eine Orthographie gewählt, die die Tripelung des Buchstabens «s» in der Wortmitte vermeidet.

⁴⁷⁸ Wenn man davon ausgeht, dass Bach zunächst den vierstimmigen Choralsatz als «Überschrift» komponiert und erst anschließend die acht Strophen in den Partiten II – IX.

So jedenfalls präsentiert sich die Textkomposition der Motette op. 74, 1 auf den ersten Blick. Bei näherem Hinsehen und unter Berücksichtigung der Vielzahl an kompositorischen Elementen, die Brahms bemüht, zeigen sich freilich weit tiefere Bedeutungsebenen dieser Musik.⁴⁷⁹

Im Kontext der vorliegenden Dramaturgie allerdings tritt die Motette in einen «hermeneutischen Dialog» weder mit der ihr vorausgehenden *Choralpartita* BWV 767 noch mit der ihr nachfolgenden *Élégie* op. 38 für Orgel des fünf Jahre vor Hugo Distler geborenen Flor Peeters. Abgesehen von der fraglosen Zugehörigkeit zum Themenfeld *Tod und Ewigkeit* scheint die Motette, auf die Ebene der Dramaturgie bezogen, zusammen mit den beiden sie umgebenden Orgelwerken in erster Linie die Funktion einer stilistischen Brücke vom Spätbarock in den Beginn des 20. Jahrhunderts zu besitzen.⁴⁸⁰

Bei der *Élégie* op. 38 für Orgel handelt es sich um ein Werk auf der Grundlage üppiger, wenn auch nicht sehr komplexer Harmonik mit ausgedehnten chromatischen Passagen, die als Momente der Klage fungieren. Obwohl 1935 komponiert, ist es stilistisch dem Stilbereich des *fin de siècle* zuzuordnen, und ihre unmittelbare Nachbarschaft mit der Französischen Orgelschule der ausgehenden Romantik ist unverkennbar.

Die dramaturgische Bedeutung der Elegie erschließt sich, abgesehen von der reinen Namensgebung als Klagegesang, nicht ohne weiteres. So erklingt, ganz anders als in der vorangegangenen Dramaturgie, das Hauptwerk des Konzerts, der *Totentanz* op. 12, 2 Hugo Distlers aus dem Jahre 1934, im Grunde genommen in keiner Weise vorbereitet. Dies muss indes kein Nachteil sein. In subtiler Weise «sucht» der *Totentanz* op. 12, 2 den Anschluss an die im ersten Teil des Konzerts erklangenen Motetten Heinrich Schütz'. Mit ihnen tritt er in einen – sehr verhaltenen – Dialog, entwickelt jedoch die ganze Kraft seiner Aussage ganz ohne Hinführung. Solcherart isoliert von den übrigen Werken, entfalten sich auch die gesprochenen Dialoge freier als dies in einem Konzert der Fall wäre, in dem die ihm vorausgehenden Werke bereits vokal oder instrumental ein kaum noch zu bewältigendes Gewicht an Bedeutung aufgebaut hätten.

Markant ist deshalb umso mehr, dass die eigentliche Bedeutung des Konzerts über dieses Konzert hinausgeht. Nur etwas mehr als einen Monat später wird potentiell demselben Publikum ein Programm präsentiert, das wiederum in ein komplexes und umfangreiches Vokalwerk Hugo Distlers mündet: in die ein Jahr vor dem *Totentanz* komponierte *Weihnachtsgeschichte* op. 10 aus dem Jahr 1933.

⁴⁷⁹ Vgl. BEUERLE, Hans Michael, *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den a-cappella-Kompositionen*, Hamburg 1987.

⁴⁸⁰ Ohnehin gibt es keine chronologisch «reine» Bewegung von Beginn des Konzerts zu seinem Schluss, da den Beginn des Konzerts ein Instrumentalwerk ein und desselben Komponisten – Dietrich Buxtehude – bildet, der bereits eine Generation älter ist als die Motetten, die auf das Instrumentalwerk folgen.

Zum achtzigsten Geburtstag Hugo Distlers, der sich 44 Jahre zuvor, am 1. November 1942, das Leben genommen hat, wird auf diese Weise ein dichtes Geflecht an übergeordneten Bedeutungen evoziert, das die individuelle Programmgestaltung jedes einzelnen der beiden Konzerte in den Hintergrund treten lässt.

Konzert II

Das zweite Konzert, ein Adventskonzert, ist von ähnlicher Inhomogenität wie das ihm vorausgehende Konzert zum Ende des Kirchenjahres. In dem Konzert erklingen nur drei Werke. Am Beginn steht Felix Mendelssohn Bartholdys Motette *Warum toben die Heiden op. 78, 1* für gemischten Chor a cappella auf den Text des 2. Psalms, eines liturgischen Adventspsalms also. Im Zentrum stehen die *Meditations I, II, VIII und V* aus dem monumentalen Orgelzyklus *La nativité du Seigneur* aus dem Jahr 1935 des ebenso wie Hugo Distler im Jahr 1908 geborenen Komponisten Olivier Messiaens. Das am Schluss stehende Hauptwerk bildet, wie gesagt, die *Weihnachtsgeschichte op. 10* aus dem Jahr 1933.

Wenn es auch eindrucksvoll ist, zu sehen, welche stilistische Breite das 20. Jahrhundert in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht hervorgebracht hat – die Orgelmeditationen Olivier Messiaens entstehen im selben Zeitraum wie die Weihnachtsgeschichte und der Totentanz Hugo Distlers –; die drei Werke wollen keinen wirklichen Dialog miteinander aufnehmen.

Das Problem liegt nicht in den unterschiedlichen Stilepochen, in denen die Werke entstanden sind – *Weihnachtsgeschichte* und *La nativité du Seigneur* entstehen, wie gesehen, fast gleichzeitig. Es liegt auch nicht in der verschiedenen Stilzugehörigkeit der Werke – romantische Dur-Moll-Tonalität im Fall Mendelssohns auf der einen, freie Funktionsharmonik im Fall Distlers und Distanzharmonik im Fall Messiaens auf der anderen Seite. Sondern auffällig ist, dass einerseits zwischen den Stücken keinerlei kompositorisch verbindenden Elemente existieren, die etwa eine stilistische Entwicklung in der Kompositionstechnik zwischen den Komponisten erkennen ließe.⁴⁸¹ Andererseits haben sie ihren liturgischen Ort – obschon sich alle auf den Weihnachtsfestkreis⁴⁸² beziehen – in ganz entgegengesetzten Kontexten: Der 2. Psalm steht traditionell für den Ersten Advent, und Felix Mendelssohn Bartholdys Psalmvertonung ließe sich problemlos in einem Gottesdienst zu diesem Festtag aufführen. Olivier Messiaens große Orgelzyklen, etwa zu Festen des Kirchenjahres oder dem Altarsakrament, schaffen dagegen einen eigenen mystisch-liturgischen Raum und lassen sich

⁴⁸¹ Wie es etwa von den Vorläufern Johann Sebastian Bachs auf diesen hin zu beobachten ist, von diesem hin wiederum zu Werken der frühen Romantik (eher als zu denen der Wiener Klassik), aber auch etwa zu Max Reger; aber auch etwa von Heinrich Schütz und seiner Generation zur Musik Hugo Distlers.

⁴⁸² Dem Zeitraum im Kirchenjahr vom Ersten Advent bis Epiphania.

höchstens in Auszügen in einer katholischen Messe wiedergeben, nicht aber im Rahmen etwa einer unierten Liturgie, wie sie Mendelssohn kannte, oder einer lutherischen Liturgie, wie sie Distler sie als Kirchenmusiker mitgestaltete. Hugo Distlers am Schluss des Konzerts erklingende *Weihnachtsgeschichte op. 10* schafft dann nochmals ein neues liturgisches Sinngefüge, das einem eigenen liturgischen «Raum» vergleichbar ist, durch den Choral *Es ist ein Ros entsprungen*, der sich wie ein roter Faden durch das Stück zieht, aber deutlich an einen Gottesdienst erinnert.

Bemerkenswert an der vorliegenden «Doppeldramaturgie» ist mithin, dass sie es möglicherweise zu gar keinem Dialog der aufgeführten Werke untereinander kommen lassen will, sondern dass sie lediglich die Absicht hat, zwei der zentralen geistlichen Werke Hugo Distlers, den *Totentanz op. 12, 2* und die *Weihnachtsgeschichte op. 10*, selbst in den Vordergrund zu stellen.

Dies tun beide Konzerte auf überaus subtile Art und Weise: Dass die beiden Werke zum achtzigsten Jahrestag des Geburtstags des Komponisten erklingen, erwähnen die sonst so ausführlichen Programmhefte an keiner Stelle.

Dass das erste Konzert seines *Geburtsjahres* in unmittelbarer kalendarischer Nähe seines *Todestags* gedenkt, ist dabei nicht ohne Bedeutung: Geburtstag (24. Juni 1908) und Todestag (2. November 1942) lässt die Dramaturgie auf diese Weise – wenngleich im Hintergrund – in einen Dialog miteinander treten. Und indem sie in der Reihenfolge der Werke «Tod» (im *Totentanz op. 12, 2*) und «Geburt Christi» (in der *Weihnachtsgeschichte op. 10*) so und nicht anders aufeinanderfolgen lässt, folgt sie nicht nur der Chronologie des Übergangs im Kirchenjahr, sondern die Tendenz der beiden Programme bildet auch einen soteriologischen Gegenentwurf gegen die Sicht des Komponisten Hugo Distler auf sein eigenes Leben: Der Verzweiflung, der dieser nur durch den Freitod zu entkommen vermag,⁴⁸³ stellt er gegenüber die Geburt Christi, die das Leben, trotz des Todes, als allerletztes Wort die Oberhand behalten lässt.

⁴⁸³ Eingehend zu der Frage, was die Komposition des Totentanzes op. 12, 2 mit der Sicht Hugo Distlers auf sein Leben verbindet, siehe: KISSEL, Mathias, «Ich wollt, daß ich daheim wär». Der Totentanz op. 12, 2 als liturgische Musik und Zeugnis der Befindlichkeit Hugo Distlers (Dissertation), Paderborn, 2021.

1.7 Sterben und Beten. Ein Gedenkkonzert für Heinrich Schütz

Konzert	Stiftskirche Bielefeld-Schildesche, Sonntag, 3. November 1985, 17 Uhr. ⁴⁸⁴
Titel	Geistliche Abendmusik.
Programm	HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Musikalische Exequien für eine bis acht Singstimmen und Basso continuo op. 7</i> , SWV 279–281 (1635). JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750), <i> bleibe bei uns, denn es will Abend werden, Kantate für Soli, Chor und Orchester BWV 6</i> (1725).
Ausführende	Lotte Wiebesiek, Sopran. Inge Eppinger, Sopran. Wilfried Kastrup, Tenor. Hermann Munkelt, Tenor. Heinz Lindemann, Bass. Ulrich Kleinemas, Bass. Martina Buchholz Suzuki, Oboe. Armin Kansteiner, Oboe. Takeshi Suzuki, Englischhorn. Renate Lethaus, Violine & Viola. Maria Bünemann, Violine. Heinz Neuke, Viola. Heinke Bauersfeld, Violoncello. Nicola Fienhold, Kontrabass. Hans-Friedrich Kämper, Orgelpositiv. Kantorei der Stiftskirchengemeinde.
Leitung	Friedrich W. Eppinger.
Programmheft	Werkeinführung Exequien. Texte. Hinweis: «In Anbetracht des Inhaltes der aufgeführten Werke wird höflich darum gebeten, am Schluß auf Beifall zu verzichten.»

Das Bemerkenswerte an dieser Dramaturgie ist, dass sie das Hauptwerk des Konzerts, die *Musikalischen Exequien*, nicht an sein Ende, sondern in seinen Beginn stellt.

Was also ist unter einem Hauptwerk zu verstehen?

In der Regel ist es das zeitlich (und häufig besetzungsmäßig) umfangreichste Werk eines Konzerts. Es prägt in der Regel das übergeordnete «Thema» des Konzerts, dem weitere Stücke thematisch beigeordnet werden. Und es ist das Stück, das dem Publikum aufgrund seines Bekanntheitsgrades einen Anknüpfungspunkt in der Rezeption bietet. Schließlich kann es sich auch um ein bekannteres oder eingängiges Werk handeln, dass ein Programm nach einem oder mehreren Werken, die eine besonders erhöhte Auffassungsgabe verlangen, abrundet.

Indem das vorliegende Konzert ein Konzert zum Gedenken an den 400. Geburtstag des Komponisten dieses Hauptwerks ist, ist es eigentlich ein Gedenkkonzert, obwohl

⁴⁸⁴ Das Programmheft vermerkt irrtümlicherweise «Sonntag, 4. November, 17 Uhr (ohne Jahreszahl)»

diese Tatsache vollkommen verschleiert wird. Der Titel trägt nur den Begriff «Geistliche Abendmusik», als Ort und Zeitpunkt sind lediglich angegeben: *Stiftskirche Schildesche, Sonntag, 4. November, 17 Uhr.*⁴⁸⁵ Das Jahr – 1985 – wird nicht erwähnt, da es aufgrund des zeitlichen Kontexts der Konzertankündigung evident ist. Doch nur dem, der aufmerksam den ersten Programmpunkt zur Kenntnis nimmt, «Heinrich Schütz (1585 – 1672): Musikalische Exequien», dämmert, dass dieses Konzert mehr ist als lediglich eine Aufführung zum Ende des Kirchenjahres.

Und wiederum – wie schon im Konzertpaar der vorangehenden Analyse –, bilden Geburts- und Todesgedenken ein Kreuz: Des Komponisten *Geburtsjahres* wird gedacht in unmittelbarer kalendarischer Nähe seines *Todestages*: Heinrich Schütz stirbt am 6. November in Dresden im Alter von 87 Jahren!

Die «Verschleierung» der biographischen Koinzidenzen bei gleichzeitiger Gegenwart derselben deutet also darauf hin, dass es in diesem «Gedenkkonzert» nicht um die Person als solche geht, sondern um das, was sie der Hörerschaft in ihrem damaligen Heute – 1985 – zu sagen hat. Nicht wird der *Komponist* Heinrich Schütz als (musik)historischer Heroe verehrt, sondern der *Mensch* Heinrich Schütz wird, in einem zutiefst berührenden Sinne, als geistliches Vorbild «in *Betracht* gezogen», als *Vorbild* in einem *Nachfolgen*⁴⁸⁶ – seine *imitatio Christi* wird dem Hörer zur *imitatio* empfohlen.

Leben und Tod treten in einen unmittelbaren Dialog miteinander, sobald die *Musikalischen Exequien* – die, womöglich ganz zufällig, die Opuszahl 7 (!) tragen – von Heinrich Schütz beginnen. Der Tenor beginnt gänzlich unvorbereitet und *unbegleitet*: Musikalisch *unbekleidet* trägt er den Text Hi 1,21: «*Nacket bin ich von meiner Mutter Leibe kommen*» vor. Diese *schutzlose* Akklamation ist nur vergleichbar mit einem anderen Werk: der Marienvesper Claudio Monteverdis aus dem Jahr 1610. 26 Jahre vor der Komposition der *Musikalischen Exequien* beginnt auch sie mit einer unvorbereiteten und unbegleiteten *imploratio* «*Deus ad adiutorium meum intende*» (Ps 70,1), die gleichsam «nackt» und machtlos Gott um Hilfe anruft.

Die *Musikalischen Exequien* sind eine dreiteilige Begräbnismusik, deren ersten Teil Heinrich Schütz entlang der Struktur einer lutherischen Messe komponiert, der genauso viele Einzelsätze umfasst wie das Neue Testament Schriften. Hinzu kommen zwei Schlußstücke, die eine Musik visionieren, die sich im Himmel abspielt. Dieses «Lutherische Requiem» versichert auf der Grundlage eines breiten Spektrums biblischer Perikopen und hymnodischer Strophen dem Gestorbenen,⁴⁸⁷ dass dieser nach

⁴⁸⁵ Schildesche war früher ein Vorort und ist heute ein Stadtteil der Großstadt Bielefeld. Noch am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war allerdings, nicht zuletzt aufgrund seiner kirchlichen Bedeutung, Schildesche der bekanntere Ort, und Dokumente jener Zeit schreiben in der Regel: «Bielefeld bei Schildesche.»(!)

⁴⁸⁶ Vgl. 1Kor 4,16; 11,1.

⁴⁸⁷ Bei dem Werk handelt es sich ursprünglich um ein Auftragswerk. Komponiert anlässlich des Todes seines Landesherrn Heinrich Posthumus Reuß (1572 – 1635) erlebte es seine Uraufführung in dessen

seinem Tod bei Jesus Christus leben werde, sowie er schon in diesem Leben als Glaubender Anteil am ewigen Leben Jesu Christi gehabt habe, und dass ihm seine Sünden vergeben und «abgewaschen» seien (Satz 15 u.a.).

Die auf die Exequien folgende Kantate *Bleibe bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6, die kürzer ist als die Schütz'sche Begräbnismusik und aus dem Jahr 1725, also aus den ersten Amtsjahren Bachs in Leipzig stammt, macht in ihrer Relation zu dem ihr vorausgehenden Werk eine bemerkenswerte Aussage und bildet innerhalb der vorliegenden Dramaturgie zu ihm eine ideale Ergänzung: Soteriologie ist kein statisches Prinzip, wie es die Begräbnismusik vermuten lassen würde, stünde sie ganz isoliert. «*Bleibe bei uns*» ist eine *Anrede*, die die nachösterlichen (Emmaus)jünger an Christus richten. Soteriologie wird auf diese Weise in einen Beziehungszusammenhang gestellt. Zwar ist die Begräbnismusik aus ihrem ursprünglichen liturgischen Sitz im Leben herausgelöst, doch zusammen mit der Kantate ergibt sich ein neuer kommunikativer Kontext. «Der Konzertsaal wird zur Kirche.»

Trauer Gottesdienst. Die Schriftstellen, die dieser selbst ausgesucht hatte, erscheinen eingraviert auf seinem Sarg.

1.8 Labile Harmonie. Maria

Konzert	Katholische Kirche SS. Gervasius & Protasius, Hägendorf b. Olten, 1. Dezember 2007, 19.30 Uhr.
Titel	«Dixit Maria» – Es sprach Maria.
Programm	HANS LEO HASSLER (1564 – 1612), <i>Missa super Dixit Maria</i> für vierstimmig gemischten Chor a cappella (vor 1599). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>O Jesu, nomen dulce</i> für Sopran solo und Basso continuo BWV 308, aus: Kleine Geistliche Konzerte, op. 9 (1639). HEINRICH SCHEIDEMANN (1596 – 1663), <i>Dixit Maria ad Angelum</i> , Intavolatur der Motette <i>Dixit Maria</i> von Hans Leo Haßler für Orgel (Kompositionsjahr unbekannt). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>O misericordissime Jesu</i> für Sopran solo und Basso continuo BWV 309, aus: Kleine Geistliche Konzerte, op. 9 (1639). HANS LEO HASSLER (1564 – 1612), <i>Dixit Maria ad Angelum</i> , Motette zum Fest Mariae Verkündigung (vor 1591). JOHANN JAKOB FROBERGER (1616 – 1667), <i>Suite XIV g-Moll Lamentation sur ce que j'ay été volé et se jouë à la discretion</i> , g-Moll, BWV 614 (Bearbeitung für Barockharfe). GIOVANNI ROVETTA (ca. 1595 – 1668), <i>O Maria, quam pulchra es</i> für Sopran solo und Basso continuo (1625). CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643), <i>Magnificat secondo</i> für gemischten Chor a cappella, aus: <i>Selva morale e spirituale</i> (1640)
Aufführende	Ulrike Hofbauer, Sopran. Marie Bournesien, Barockharfe. Kirchenchor Hägendorf.
Leitung	Mathias Kissel.
Programmheft	Texte und Übersetzungen.

Dieses Programm scheint ein Prototyp von großer Ausgewogenheit und tiefer Geschlossenheit zu sein. Stilistisch bewegt es sich ausschließlich in dem *einen* «kurzen» Jahrhundert,⁴⁸⁸ das in der Mitte des 16. und in der Mitte des 17. Jahrhunderts endet, der Zeit eines bewegten Umbruchs in der Musikgeschichte, in dem der Kontrapunkt noch Maßstab aller Dinge ist, gleichzeitig aber die Monodie zu ihrer ersten Blüte gelangt. Theologisch präsentiert das Programm eine Mariologie, die eine Bewegung in Richtung der Christologie vollzieht.

Die Dramaturgie beruht auf der *annuntiatio* als Vorgeschichte und thematisiert die Antwort Marias und ihrer Selbstidentifikation als *ancilla Domini*. Auf diese Weise erzählt das Programm eine Geschichte. Es beginnt mit einer Vertonung des *ordinarii missae* als einer die gesamte Heilsgeschichte des Alten und Neuen Testaments einrahmenden *Überschrift*. Indem diese Überschrift aber eine Parodiemesse auf ein *bestimmtes* Soggetto ist – der Motette *Dixit Maria ad Angelum* desselben Komponisten –, weist

⁴⁸⁸ Im Gegensatz zum sprichwörtlich «langen» 19. Jahrhundert (Hobsbawm).

sie bereits auf einen *bestimmten* Punkt *in* dieser Geschichte: die Verkündigung einer wundersamen Geburt.

Das Allgemeine, Abstrakte setzt die Dramaturgie also nicht absolut, sondern hält es offen für das Besondere, Spezifische. Dieses Spezifische wird dann – buchstäblich: *O Jesu, nomen dulce* – beim Namen genannt und nicht nur, im Sinne von Joh 1,1, an den *Anfang*, sondern zugleich ins *Zentrum* gestellt, um das sich alles weitere drehen wird.

*O Jesu, nomen dulce,
nomen admirabile, nomen confortans,
quid enim canitur suavius,
quid auditur jucundius,
quid cogitatur dulcis,
quam Jesu, Dei filius.
O nomen Jesu, verus animae cibus,
in ore mel, in aure melos,
in corde laetitia mea.
Tuum itaque nomen, dulcissime Jesu,
in aeternum in ore meo portabo.*⁴⁸⁹

Erst danach ist eine Andeutung auf Marias Antwort zu vernehmen – Heinrich Scheidemanns *Dixit Maria ad Angelum*; doch als Intavolatur nur, noch ohne Worte, verschattet und als Vorbereitung; noch nicht als Handlung. Und *noch* eine Verzögerung hält die Hörerin auf: ein Rückgriff auf das Zentrum selbst – *nomen* –, diesmal aber persönlicher, betroffener: Nicht mehr der Name allein wird genannt, seine pro-me-Struktur (Bonhoeffer) wird entfaltet: *O misericordissime Jesu*.

*O misericordissime Jesu, o dulcissime Jesu,
o gratiosissime Jesu,
o Jesu, salus in te sperantium,
o Jesu, salus in te credentium,
o Jesu, salus ad te confugientium,
o Jesu, dulcis remissio omnium peccatorum,
o Jesu, propter nomen sanctum tuum
salve me, ne peream.
O Jesu, miserere, dum tempus est miserendi,
neque me damnes in tempore judicandi.
Si enim admisi, unde me damnare potes,
tu non amisisti, unde me salvare potes.
Sis ergo mihi Jesus, propter hoc nomen tuum,
et miserere mei, fac mihi secundum hoc nomen tuum
respice me miserum invocantem hoc
nomen amabile tuum: Jesus.*⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Ein Gebet nach dem Bernhard von Clairvaux (1090 – 1153) zugeschriebenen Hymnus *Jesu, dulcis memoria*.

⁴⁹⁰ Gebet nach Augustinus von Hippo, *Meditationes S. Augustini*, Caput IX. 2.

Und dann – in Hans Leo Haßlers Motette *Dixit Maria ad Angelum* – ist die Antwort da: Maria willigt ein, *dieses* Herrn Magd zu sein, nicht eines entfernten Gottes, sondern dessen, der – wie im erklingenden Programm – vor ihr war und jetzt in ihr geboren wird: ihr Sohn und Herr. Der Theotókos-Gedanke kommt, christologisch akzentuiert, in der Mitte des Programms zu stehen.

Und diese Mitte ist zugleich seine *climax*. Sie wird erreicht in einem Rhythmus, in dem Polyphonie und Monodie alternieren – und die damit die musikgeschichtliche Umbruchszeit des Entstehens dieser Kompositionen reflektieren:

Polyphonie	Hans Leo Haßler, <i>Missa super Dixit Maria</i> à 4
Monodie	Heinrich Schütz, <i>O Jesu, nomen dulce</i> für Sopran solo u. B.c.
Polyphonie	Heinrich Scheidemann, <i>Dixit Maria ad Angelum</i> à 4
Monodie	Heinrich Schütz, <i>O misericordissime Jesu</i> für Sopran solo u. B.c.
Polyphonie	Hans Leo Haßler, <i>Dixit Maria ad Angelum</i> , Motette à 4

Die Geschichte, die erzählt wird, ist also zunächst keine chronologische, sondern eine reziproke: eine Geschichte der Vorbereitung, einer Vorbereitung zumal, die sich in einer Dimension außerhalb der Geschichte ereignet und an einem bestimmten Kairos in dieselbe eintritt, und zwar genau in der «Mitte» der Dramaturgie: *Dixit Maria ad Angelum*, «*ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*».

Ebenso organisch, wie es beginnt, schließt das Programm; und was sich für die Geschichte vorbereitet hat, ist in der Geschichte Wirklichkeit geworden; und wieder – aber nun im Krebsgang – wechseln Monodie und Polyphonie einander ab:

Monodie	Giovanni Rovetta, <i>O Maria, quam pulchra es</i> f. Sopran solo u. B.c.
Polyphonie	Claudio Monteverdi, <i>Magnificat secondo</i> à 4

O Maria, quam pulchra es: Eine erweiterte Paraphrase ausgewählter Verse *Canticum Canticorum* – die dritte «O-Monodie» des Programms – wird auf Maria bezogen:

<i>O Maria, quam pulchra es,</i>	<i>Candida et nigra sum,</i>
<i>quam dulcis es.</i>	<i>sed formosa simul.</i>
<i>Tu es formosa mea,</i>	<i>Nolite me considerare quod fusca sim,</i>
<i>tu es speciosa mea.</i>	<i>quia decoloravit me sol.</i>
	<i>Ille qui coronavit me,</i>
	<i>decoloravit me.</i>

Wenn in diesem Gesang nurmehr ihr Name, ohne weitere Attribute wie das ihrer bleibenden *virginitas* oder ihrer *assumptio*, in den Mittelpunkt gerückt wird, so ist die Gefahr eines mariologischen Missverständnisses – die *virgo beata* Maria als *coredemptrix* – gebannt. Diese Maria weist, wie die Maria in Joh 2,5, auf Christus.

Geschichte ist Wirklichkeit, und in dieser Wirklichkeit schließt das Programm mit dem Lobgesang der Maria, der in seiner Rede von den Reichen, die Gott leer lässt, nicht

mehr nur «Religion übt», sondern «Politik treibt». Aus dieser Sicht stellt sich dann freilich die Frage: Wer ist es, der dort im Hohelied singt: «*Nigra sum*» ...?

Noch eine andere Frage stellt sich. Das Programm besteht aus zwei Blöcken à 5 bzw. à 2 Stücken, die, obwohl von ungleicher Größe, in ihrem logischen Alternieren auf theologischer und musikgeschichtlicher Ebene einander gegenüberstehen. Die Mitte aber, die Spiegelachse der beiden Blöcke, wirkt wie ein Fremdkörper.

Johann Jakob Froberger, *Suite XIV g-Moll*. Was hat eine weltliche Suite für Cembalo, vorgetragen nach der Lizenz der Barockzeit von einem vergleichbaren Instrument – dem der Harfe –, mit dem überaus rätselhaften Titel «*Lamentation sur ce que j'ay été volé et se joüe à la discretion*» in einem Geistlichen Konzert zu suchen?

Oder ist diese Frage falsch gestellt: Ist in einem Vortrag, in dem es wesentlich um die Inkarnation geht, nicht *gerade* an der Schnittstelle zwischen Transzendenz und Geschichte eine Klage sogar allzu angebracht, ist sie nicht gerade *als* vermeintlich weltliche Klage ein Stück «Theologie der Wirklichkeit»?

Vielleicht ist es dies, was die vorliegende Dramaturgie ausmacht: Die Harmonie, in der sie sich präsentiert, ist labil, sie ruht nicht «religös» in sich selbst, sondern ist der Wirklichkeit zugewandt, durchlässig für unbeantwortbare Fragen – und für untröstliche Klagen.

1.9 Gottesdienst als Stilleben. Idyllia nataliorum

Gottesdienst	Reformierte Kirche St. Martin, Chur, Schweiz, 24. Dezember 2003, 23 Uhr.
Ausführende	Lukas Lippert, Bariton. Kantorei St. Martin. Andri Probst, Violine. Stephan Thomas, Orgel.
Leitung	Mathias Kissel.
Programmheft	Titel: «Idyllia nataliorum». Komponistenportraits. Werkeinführungen. Texte.

Ausnahmsweise sei als letzte der Analysen des ersten Teils die dramaturgische Musikgestaltung innerhalb einer Liturgie in den Blick genommen. Es handelt sich um einen reformierten Gottesdienst an Heiligabend, Mittwoch, dem 24. Dezember 2003 in der Hauptkirche St. Martin in Chur.

Die Liturgie hat folgende Gestalt:

Praeludium	
Liturgischer Gruß	
Eingangsgebet	
Eingangsschor	FRANZ WÜLLNER (1832 – 1902), <i>Kindelein zart</i> (Anonym).
1. Lesung	Lk 1,1–14
Eingangslied	Stille Nacht (Evangelisches Kirchengesangbuch der deutschsprachigen Schweiz, 1998, Nr. 412, 1 – 3)
Interludium	MAX REGER (1873 – 1916), <i>Largo F-Dur op. 93 für Violine und Orgel</i> (1906).
2. Lesung	Lk 2,15–20
Antwortgesang & Interludium	MAX REGER (1873 – 1916), 1) <i>Christkindleins Wiegenlied A-Dur op. 137, 10 für Bariton und Orgel</i> (1914); 2) <i>Romanze G-Dur op. 87 für Violine und Orgel</i> (1905).
3. Lesung	Lk 1,21–35
Antwortgesang	ALBERT BECKER (1834 – 1899), <i>O Jesulein</i> (Volkslied).
Predigt	Gal 4,4–7
Predigtlied	FRIEDRICH-OSKAR WERMANN (1840 – 1906), <i>Ein Kindlein zart</i> (Kaspar Fäger d.Ä. 1521 – 1592).
Fürbitten	
Interludium	MAX REGER (1873–1916), <i>O Jesu Christ, wir warten dein F-Dur op. 137, 12 für Bariton und Orgel</i> (1914).
Vaterunser	
Chorgesang	PETER CORNELIUS (1824–1874), <i>Drei Kön'ge wandern aus Morgenland</i> (Philipp Nicolai 1599, Peter Cornelius).
Abkündigungen	
Ausgangslied	O, du fröhliche (Evangelisches Kirchengesangbuch der deutschsprachigen Schweiz, 1998, 409, 1 – 3).
Segen	
Postludium	

In der Gestaltung eines Gottesdienstes, oder in dessen Mitgestaltung als Künstler, spielt eine unüberschaubare Anzahl an Faktoren eine Rolle, die sich im vorgegebenen Zusammenhang einer Analyse entziehen. In den Blick kommen soll daher an dieser Stelle nur der vokalmusikalische Teil der Liturgie, näherhin der figuralmusikalische, also die vom Chor oder von Gesangssolisten vorgetragenen künstlerischen Kompositionen. Der Gemeindegesang, aber auch Prae- oder Postludium der Orgel sowie die rein instrumentale Musik bleiben unberücksichtigt. Die Figuralmusik ist in diesem Gottesdienst so dominant,⁴⁹¹ dass sie eine eigene Betrachtung verdient.⁴⁹² Da die Voraussetzung, dass sie den Lesungen und dem Stil der Gemeindechoräle nicht entgegensteht, in diesem Fall gegeben ist – die Lesungen haben die lukanische Weihnachtsgeschichte zum Gegenstand, und die Hymnodie entspricht dem Stil der aufgeführten Kunstmusik –, kann diese als eigenständige Größe untersucht und gleichsam als «Konzert innerhalb des Gottesdienstes» wahrgenommen werden.

Dieses «Konzert im Gottesdienst» wirkt wie ein Diamant. Alle musikalischen Werke ähneln sich auf den ersten Blick, lassen auf den zweiten Blick aber ganz unterschiedliche, bei näherem Zusehen zum Teil entgegengesetzte, bei genauestem Hinsehen aber sich ergänzende Dimensionen des Weihnachtsgeschehen ans Licht treten. Eine besondere Rolle spielt in diesem Gottesdienst die Musik sogenannter Kleinmeister, also Werke zum Zeitpunkt der Aufführung weitgehend unbekannter Komponisten. Damit ist neben der gottesdienstlichen Anbetung auch ein gewisser religions- und musikpädagogischer Gedanke verbunden.

Am Beginn der Figuralmusik erklingt als Eingangschor Franz Wüllners A-cappella-Chor *Kindlein zart*,⁴⁹³ das den Eröffnungsteil des Gottesdienstes abschließt.

*Kindelein zart von guter Art,
schließe die Äuglein, schlafe.
Draußen im Hain, lieb Kindelein,
ziehen die frommen Schafe.
Schlafe und tu dein Äuglein zu,
schlafe, mein Herzchen, schlafe.*

*Engelien fein in süßem Reihn
schweben vom Himmel nieder,
im Herzensdrang mit Harfenklang
singen sie ihre Lieder.
Schlafe und ruh, Engelien du,
schließe deine Äuglein wieder.*

⁴⁹¹ Zur – z.T. sogar erwünschten – Dominanz von Musik im Gottesdienst siehe: POHL-PATALONG, Uta, «Der Gesang, der macht die Seele frei, hab' ich das Gefühl». *Erleben von Musik im Gottesdienst*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 347–360, bes. 350.

⁴⁹² Was sich hier ereignet, berührt sich mit (und schließt den Kreis zu den Arbeiten Alex Stocks «Poetischer Dogmatik»): RUDDAT, Günter, *Die Welt hochwerfen. Missa poetica – ein literarischer Gottesdienst*, in: A.a.O., 373–406. Dass dieser Aufsatz ausgerechnet mit Hilde Domin eine Dichterin als Dreh- und Angelpunkt der Liturgie wählt, erinnert an Aspekte der Homiletik Franziska Loretans, siehe: LORETAN, Franziska, *Dass die Sprache stimmt: Eine homiletische Rezeption der dichtungstheoretischen Reflexionen von Hilde Domin* (Reihe: Praktische Theologie im Dialog), Fribourg 2008.

⁴⁹³ In der vorliegenden Untersuchung wird die hymnologische Analyse der *Genealogie* dieser Gesänge, deren melodische Gestalt in der Regel ein einstimmiges Lied zur Grundlage hat, übergangen.

Als Schüler des für seine Kontrapunktstudien bekannten Musiktheoretikers Siegfried Dehns und als Freund Johannes Brahms' wirkte Franz Wüllner (1832 – 1902) vor allem in München, unter anderem als Uraufführungsdirigent einiger der wichtigsten Opern Richard Wagners. Er hatte maßgeblichen Einfluss auf das Chorleben der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum.

In der Gattung des Geistlichen Volksliedes vermittelt der anonyme Text *Kindlein zart* nicht in erster Linie Theologie, sondern Motive der sogenannten Volksfrömmigkeit. Hier handelt es sich um einen betrachtenden Text, einem Stilleben oder einem Andachtsbild gleich. Der Form nach verwandt mit dem Hymnus, werden unter konstanter Verwendung liebevoll diminutiver Anrufung, «*Kindelein ... Engelein*» elementare, menschliche Tätigkeiten des Jesuskindes meditiert. Sprachlich besonders auffällig ist die Zeile «*im Herzensdrang mit Harfenklang*», in der auf allerengstem Raum durch dreierlei Mittel – Alliteration, Assonanz und Reim – der Klang des Instruments onomatopoeietisch «ins Bild gesetzt» wird.

Das die Heilige Weihnacht symbolisierende Motiv des Schlafenden Kindes in der Krippe, und das Bild des von den Engeln behüteten Schlafes Jesu ist zu «lesen» als Wunsch oder schon als Wissen um die Hut des Gläubigen in den Armen oder «im Schoß» des Gottessohnes. Das insistierende In-den-Schlaf-Wiegen und -Wünschen (Sechsstakt in Verbindung mit dem von der «Weihnachtstonart» F-Dur um eine Terz bzw. um 3 Quinten «entrückten» As-Dur) weiß um das Ereignis des *admirabile commercium*, des wunderbaren Tausches, im Zuge dessen Gott Kind und die Menschen Kinder Gottes werden. Es weiß aber auch, dass dieser, der da *incarnatus est de Maria virgine* ein Gefährdeter und Verfolgter sein wird vom Tag seiner Geburt an bis zum Karfreitag. Und so treibt das Lied auf seine Weise doch noch Theologie.⁴⁹⁴

Es folgt nun – als erster Hauptteil des *Wortgottesdienstes* – ein sieben Teiliger Schriftlesungsteil, der aus erster Schriftlesung, einem eigentlichen Antwortgesang – der, da es sich um den ersten Gemeindegesang handelt, noch die liturgische Bezeichnung Eingangslied trägt – einem Zwischenspiel, das Raum zur individuellen Betrachtung der Lesung lässt, dann der zweiten Schriftlesung, wieder einer Vokalmusik, wiederum von einer «Meditationsmusik» gefolgt, und schließlich einer dritten Schriftlesung mit anschließender figuraler Antwortmusik besteht. Auf diese braucht nun kein Besinnungsteil mehr zu folgen, weil der erste Hauptteil des Wortgottesdienstes nun direkt durch seinen zweiten Hauptteil, der Predigt, abgelöst wird.

In diesem die Predigt vorbereitenden «Lesungsteil» erklingen zwei Werke, die in ihrem sprachlichem Anklang an das erste Werk das einmal eröffnete «Bildprogramm» fortsetzen: *Laßt uns das Kindlein wiegen* und *O Jesulein*.

⁴⁹⁴ Die Gleichsetzung Christi mit der Welt der Engel ist freilich kaum als reflektiert dogmatische («ari-anische») Aussage wörtlich zu nehmen.

Laßt uns das Kindlein wiegen,
das Herz zum Kripplein biegen.
Laßt uns im Geist, im Geist erfreuen,
das Kindlein benedeien.
O Jesulein süß, o Jesulein süß.

Laßt uns dem Kindlein neigen,
um Lieb' und Dienst erzeigen.
Laßt uns, lasst uns doch jubilieren
und geistlich triumphieren.
O Jesulein süß, o Jesulein süß.

Laßt unser Stimmlein schallen,
es wird dem Kindlein gefallen.
Lasst ihm, laßt ihm ein Freudlein machen,
das Kindlein wird eins lachen.
O Jesulein süß, o Jesulein süß.

Max Reger (1873 – 1916), Schüler Hugo Riemanns und ebenfalls für kurze Zeit in München tätig, ist demselben künstlerischen Umfeld zuzuordnen wie Franz Wüllner. Sein *Christkindleins Wiegenlied* aus den *Geistlichen Gesängen op. 137* entspricht auf der Textebene dem Tonfall des vorausgehenden Stücks, stellt aber durch die harmonischen Wendungen, die dem Gesang einen durch und durch grübelnden Charakter verleihen, die Geborgenheit, die von *Kindlein zart* ausgegangen war, infrage. Die geschickte melodische Wendung, die Reger dem Beginn des Liedes verleiht und die so gegensätzlichen Begriffe wie «wiegen», «neigen» und «schallen» in gleicher Weise adäquat in Musik überträgt, deutet an, wie *ununterscheidbar* sich Gegensätze auf den ersten Blick präsentieren können.⁴⁹⁵

Ziemlich lebhaft

1. Laßt uns das Kind - lein wie - - gen,
2. Laßt uns dem Kind - lein nei - - gen,
3. Laßt un - ser Stimm - lein schal - - len,

(con Ped.)

Als «Antwort» auf das erste Stück leitet dieses Werk eine zunehmende Reflektiertheit und «Theologisierung» – in Gestalt eines harmlos erscheinenden Volkstons – auf der konzertanten Ebene dieses Gottesdienstes ein:

⁴⁹⁵ Vgl. nochmals: BONHOEFFER, Dietrich, *Glück und Unglück. Gedicht*, 1944, in: 21. 6. 44, in: DBW VIII, 493 ff.

O Jesulein,
die Liebe hat fürwahr
dich bunden ganz und gar.

O Kindelein,
Die Lieb allein
war Fessel dein,
die legt ins Krippelein,
die legt ins Krippelein.

O Jesulein,
aus Lieb verlassen hast
den himmlischen Palast!

O Kindelein,
und in dem Stall
vom Himmelssaal
bist gstiegen uns zulieb,
weil Dich die Liebe trieb.

O Jesulein,
wir itzund fertig sein;
so schlaf denn wieder ein!

O Kindelein,
o Herzlein schlaf,
ach schlaf,
doch schlafe nicht, wenn wir
klopfen an die Himmelstür

Der Gesang *O Jesulein* Albert Beckers (1834 – 1899), ebenfalls eines Schülers Siegfried Dehns, verleiht dem schwankenden Boden wieder etwas mehr Sicherheit. Sprachlich im nun vertrauten Stilbereich und in durchaus anschaulichen Bildern, treibt es durch und durch reformatorische Theologie.⁴⁹⁶ Erste, zweite und dritte Strophe verhalten sich zueinander wie Exposition, Durchführung und Reprise.

Von Gottes freiwillig eingegangener, kenotischer Bindung ist in der ersten die Rede, die umgekehrt der Menschheit «königliche Freiheit» (Luther) verschafft. Was hier volkstümlich und sehr subtil vorgetragen wird, ist nichts anderes als das, was Bach explizit ausspricht genau in der Mitte seiner *Johannespassion* BWV 245: «Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen.»⁴⁹⁷

Die Mittelstrophe hat Anklänge an Luthers Adventslied *Nun komm, der Heiden Heiland*.⁴⁹⁸ Es handelt sich um eine barocke Gegenüberstellung von Gegensätzen – Palast und Stall – und um eine Aufreihung von Verben, die von ferne ein dramatisches Geschehen ankündigenden: verlassen, (herab)gestiegen, getrieben.

Die dritte Strophe ist eine Reprise, sie ist die Rückkehr ins Idyll: «Fertig» sind wir, das heißt zur «Hinfahrt»⁴⁹⁹ bereit, bereit, dem Kinde nachzufolgen: Schlaf ein; doch nicht schlafe, wenn ich sterbe. – Das ist wieder, von ferne, Bach: «Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir» (*Matthäuspassion* BWV 244).

Die so musikalisch und bilderreich vorbereitete Predigt auf die Kindschaftsperikope aus dem Galaterbrief erhält dann ihrerseits einen Abschlussgesang, einen Nachklang, der den gesamten Wortteil abschließt und der dem Titel des Eingangschores fast gleichlautend ist, dessen Text sich jedoch auf den reformatorischen Kirchenlieddichter Kaspar Füger (1521 – 1592) zurückführen lässt: *Ein Kindlein zart*, komponiert vom Kantor der Kreuzkirche in Dresden, Friedrich Oskar Wermann (1840 – 1906).

*Ein Kindlein zart,
göttlicher Art,
der Jungfrau Sohn ist uns geboren heute.
Wahr' Mensch und Gott,*

⁴⁹⁶ Albert Becker ist Komponist eines Oratoriums mit dem ganz und gar lutherisch anmutenden Werktitel «Selig aus Gnade»!

⁴⁹⁷ Text: Christian Henrich Postel (1658 – 1705).

⁴⁹⁸ Als Übersetzung des Hymnus *Veni redemptor gentium*.

⁴⁹⁹ Semantisch: vgl. Heinrich Schütz, *So fahr ich hin* (s.o.)

*hilf uns aus Not,
des haben wir Trost, wir armselige⁵⁰⁰ Leute.*

*Wär´ dies Kindelein,
uns allgemein
zu Trost und Gut, nicht heut ein Mensch geboren,
so wären wir tot,
in Sünd´ blutrot,
müßten ewig ohn´ Ende sein verloren.*

*Aber dies Heil
kommt uns zuteil,
drum sollen wir fröhlich und von Herzen singen.
Halleluja,
Halleluja,
Christ, unser Trost, macht uns vor Freuden springen.*

Was sich in *O Jesulein* andeutet, wird hier explizit entfaltet: Das Stück steht im Sechsstücktakt, ist «angekommen» in der «Weihnachtstonart» F-Dur, und sein Text macht die Weihnacht ganz gegenwärtig: «geboren heute, des haben wir Trost».

Dann blickt das Lied aber auch voraus: «*Wär dies Kindelein ... nicht heut geboren ... so wären wir tot ... Halleluja*» enthält zwar eine Weihnachtsbotschaft, erweist sich aber als sprachlicher Rückgriff auf die Osterleise *Christ ist erstanden* aus dem 15. Jahrhundert. («*Wär er nicht erstanden, so wär die Welt vergangen.*») Die Ereignisse an Karfreitag übergehend, verbindet es Geburt mit Auferstehung; und indem Friedrich Oskar Wermann die homophone Grundanlage durch ein Geflecht von Imitationen auflöst und den Liedsatz zu großformaler Anlage spannt, hat das Stück beinahe die Form einer Motette.

Der wiederum siebenteilige Sendungsteil besteht aus Fürbitten, Vaterunser, Abkündigungen und Segen; gesprochene Stücke, die jeweils durch Musik – zwei Figuralwerken und dem Ausgangslied – miteinander verbunden beziehungsweise voneinander getrennt werden.

Die liturgisch eng zusammengehörenden Fürbitten und das Herrengebet verbindet der letzte Satz aus Max Regers op. 137.

*O Jesu Christ, wir warten dein,
dein heiliges Wort leucht uns so fein.
Am End der Welt bleib nicht lang aus
und führ uns in deins Vaters Haus.*

*Du bist die liebe Sonne klar,
wer an dich glaubt, der ist fürwahr
ein Kind der ewigen Seligkeit,
die deinen Christen ist bereit.*

*Wir danken dir, wir loben dich
hie zeitlich und dort ewiglich
für deine große Barmherzigkeit
von nun an bis in Ewigkeit.*

⁵⁰⁰ Sic!

Wie in dem oben beschriebenen Werk Max Regers schafft es auch diese Musik, die Sicherheit, die der Text selbst ausstrahlt, zu hinterfragen.

Der Neapolitanische Sextakkord in Takt 2 (bezogen auf a-Moll) ausgerechnet nach Formulierungen wie «*wir warten dein*», «*du bist die Liebe Sonne klar*» und «*wir loben dich*» scheint dem Hörer den Boden unter den Füßen hinwegzuziehen:

1. , wir war - ten dein, dein hei - li - ges Wort
 2. be Son - ne klar, wer an dich glaubt, der
 3. wir lo - ben dich hie zeit - lich und

Der Halbschluss in Takt 4 (bezogen auf g-Moll) setzt hinter «*leuchtet uns so fein*», «*fürwahr*» und «*ewiglich*» ein kaum zu überhörendes Fragezeichen.

1. uns so - fein.
 2. für - - wahr
 3. e - wig - lich

Umgekehrt werden die eher «technischen» Abkündigungen⁵⁰¹ vom Vaterunser durch eine ausgreifende und den «konzertanten» Teil abschließende kleine «Szene» für Bariton solo, Chor und Orgel «auf Abstand» gehalten.

Es sind zwei Texte, die in ihr gleichzeitig erklingen:

⁵⁰¹ Zum Begriff: Deutsche Liturgien verstehen unter Abkündigungen alle Mitteilungen, während schweizerische Liturgien den Begriff enger fassen und ihn nur auf die Nennung der Namen der in der Vorwoche Verstorbenen der Gemeinde beziehen.

Drei Kön'ge wandern aus Morgenland;
 ein Sternlein führt sie zum Jordanstrand.
 In Juda fragen und forschen die drei,
 wo der neugeborene König sei.
 Sie wollen Weihrauch, Myrrhen und Gold
 dem Kinde spenden zum Opfersold.
 Und hell erglänzet des Sternes Schein;
 zum Stalle gehen die Kön'ge ein;
 das Knäblein schauen sie wonniglich,
 anbetend neigen die Kön'ge sich.
 Sie bringen Weihrauch, Myrrhen und Gold
 zum Opfer dar dem Knäblein hold.
 O Menschenkind, halte treulich Schritt!
 Die Kön'ge wandern, o wandre mit!
 Der Stern der Liebe, der Gnade Stern,
 erhelle dein Ziel, so suchst du den Herrn;
 und fehlen Weihrauch, Myrrhen und Gold:
 so schenke dein Herz dem Knäblein hold!

Wie schön leuchtet der Morgenstern,
 voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
 die süße Wurzel Jesse!
 Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
 mein König und mein Bräutigam,
 hast mir mein Herz besessen.
 Lieblich, freundlich,
 Schön und herrlich,
 groß und Ehrlich,
 reich an Gaben,
 hoch und sehr prächtig erhaben.

Peter Cornelius (1824 – 1874) ist zunächst selbst Schauspieler, dann ein weiterer Schüler Siegfried Dehns, schließlich ebenfalls in München tätig.⁵⁰² In einem Text des Komponisten schildert die Solostimme – gleichsam aus Perspektive eines Engels – den Vorgang um die «arabischen Magier» (μάγοι ἀπὸ ἀνατολῶν, Mt 2,1), während der Chor mithilfe des Chorals *Wie schön leuchtet der Morgenstern* Philipp Nicolais das Geschilderte visualisiert.

Was sich hier ereignet, ist eine kleine *Szene*: Gegenseitig erhellen sich die Texte, der Komponist ist zugleich Dichter und Dramatiker. Der Chor «weiß», was die Weisen nicht wissen: Der Stern, der sie zum Jordan führt, wird selbst geführt, durch den *einen* Stern, nämlich durch das Kind in der Krippe. Am Schluss der Szene verlässt der Erzähler seine Narratorenrolle und wendet sich *ad spectatores*: Suchst du ihn, schenk ihm dein Herz!

Bei diesem Gottesdienst, bei dem das *gesungene* noch *vor* dem *gesprochenem* Wort im Vordergrund steht, handelt es sich um ein *tableau vivant*. Die Gemeinde wird in eine andere Zeit versetzt, sie begibt sich in ein klingendes Museum. Das Bild erscheint fast zu lieblich. Doch hört man genauer hin, enthält es immer wieder Risse, die es öffnen, entweder in eine noch weiter zurückliegende Vergangenheit – oder in die Gegenwart. Einzelne Lieder enthalten Sprachfiguren, die eine weite Intertextualität aufreißen in Bereiche einer Theologie, die alles andere ist als pittoresk. Manche musikalische Formulierungen stellen das im Text mit einer gewissen *naïveté* Ausgesprochene infrage. Eine Wendung – die allerletzte – verlässt das Bild und wendet sich an die

⁵⁰² Leider viel weniger bekannt als seine Oper *Der Barbier von Bagdad* (UA 1858) ist heute seine – auch in textlicher Hinsicht – sehr anspruchsvolle Chormusik a capella (u.a. ein *Requiem* – «Seele, vergiß sie nicht» – nach Friedrich Hebbel, 1872).

Hörerin: Das Bild ist kein *Bild* – es geht um *Dich*, um *Deine* Fragen und Zweifel. Auf diese und in besonderer Weise spricht dieser Gottesdienst am deutlichsten durch die ins Gewand der Musik gekleideten Worte; gerade die Dialektik von Text und Tonsatz öffnet den Raum für Wahrheit, die immer wieder dem Zweifel weicht.

Transitus

Diese Überlegungen beschließen den ersten Teil, der sich mit der Analyse «historischer» Dramaturgien beschäftigt. Der folgende Teil dagegen wird die Dimension der Historizität gleichsam auffächern, so dass sie bis in die Gegenwart reicht.

Er wird zum einen Dramaturgien in den Blick nehmen, bei denen es sich zu einem Teil um tatsächlich aufgeführte Konzertprogramme handelt. Ihnen wohnt also wiederum eine historische Komponente inne; die der Analyse dieses Teils unterzogenen Programme allerdings werden noch über eine lange Zeit im Internet abrufbar sein, so dass – für einen gewissen Zeitraum – ihre Historizität verschwimmt und sie für die jeweilige Rezipientin zugleich Geschichte und Gegenwart darstellen.

Er wird zum anderen Dramaturgien in den Blick nehmen, die niemals als Konzerte aufgeführt wurden. Sie sind eigens für das Speichermedium der (analoge Signale speichernden) Schallplatte bzw. deren Nachfolgerin, der (digitale Signale speichernden) *compact disc* zusammengestellt. In neuester Zeit verzichten sie überhaupt auf ein *individuelles* Speichermedium, sondern stehen – auf Servern gespeichert – im Internet zum (zumeist käuflichen) *download* bereit.

Hauptteil, zweiter Teil. *Vierter Halbkreis*

2. Musikalisch-theologische Dramaturgie im digitalen Raum

2.1. Vorbemerkungen

I

In Anwendung der bis hierher erfolgten Erkenntnisse erfolgt nun eine Untersuchung von Programmen geistlicher Musik, die einerseits gleichsam den Raum der Vergangenheit verlassen und in die Gegenwart eintreten und die andererseits – zum Teil – die Zweidimensionalität von Wort und Ton in die Dreidimensionalität von Wort, Ton und Bild transzendieren.

Der materielle Rahmen dieses Teils ist dabei enger gefasst als der des ihm gegenüberstehenden ersten Teils und bezieht sich zu einem größeren Teil, als es im *Dritten Halbkreis* der Fall war, auf die Festkreise der sogenannten Hochfeste. Dies entspricht nicht nur dem Interesse Praktischer Theologie, sondern ist zugleich Echo der Systematischen Theologie:

«Es entspricht dem [...] Sachverhalt, daß auf dem Feld der Liturgie des Kirchenjahres, wie der Frömmigkeit, Kunst, Literatur, in den Umkreis angesiedelt ist, jene Thematik unübersehbar dominiert, die auf seine Weise der dogmatische Traktat der Christologie verhandelt.»⁵⁰³

Wenn die vorliegende Untersuchung dieser Bündelung – bis zu *dem* Punkt, der noch einmal einen gänzlich anderen dramaturgischen Ansatz in den Mittelpunkt rückt – folgt, so ermöglicht sie damit auch eine gewisse Vergleichbarkeit. Statt also, wie im ersten Teil, verschiedene denkbare Bereiche der Kirchenmusik abzudecken, wird die Konzentration auf einen gewissen Fokus gelenkt, innerhalb dessen auf den ersten Blick Ähnliches aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden kann und auf diese Weise unterschiedliche Sinndimensionen entfaltet. Einem strikt systematischen Vorgehen entzieht sich indes auch dieser Teil, stattdessen schließt er an den Erfahrungsraum des Verfassers, der im ersten Teil erschlossen wurde, an und folgt in diesem Ansatz wiederum dem der Poetischen Dogmatik Alex Stocks:

«Die Zuneigung zu solchen Dingen hat etwas Unsystematisches. Funde hier und dort bestimmen den Gang, nicht der konsequent geplante Bau auf abgesichertem Fundament. Der Duktus des Essays legt sich nahe, nicht die große Logik des Systems. Aber es gibt dann neben dem Sinn für das einzelne auch den Antrieb, Gefundenes zu sammeln, zusammenzustellen, so wie man ganz und gar eigenständige Bilder in einem Raum zusammenstellt, so daß sich ohne logischen Zwang, aber doch mit einleuchtender Evidenz ein Ensemble bildet, ein Zusammenhang einstellt.»⁵⁰⁴

II

⁵⁰³ STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 1: *Namen*, Paderborn, et. al., 1995, 12.

⁵⁰⁴ STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 2: *Schrift und Gesicht*, Paderborn, et. al., 1996, 7.

Dabei besteht, abgesehen vom «gegenwartsgeschichtlichen» Interesse – dem Interesse, Dinge deutend zu dokumentieren und sie einer vertieften Wahrnehmung zugänglich zu machen – ein besonderes Interesse darin, die einzelnen Programme als *Geschichten* zur Kenntnis zu nehmen. Die Geschichten, die die einzelnen Programme erzählen, sind – vertiefter noch als im ersten Teil – zu verstehen als Versuche, dem Leben von Menschen einen Sinn zu geben. Diese Sinnstiftung geht zwar in erster Linie von den Personen aus, die eine Produktion initiieren, erstreckt sich sofort aber auch auf die Menschen, die eine solche Produktion ausführen und auf die, die sie rezipieren.

Hierin liegt, sofern es sich bei dem Gegenstand um Kirchenmusik handelt, ein genuin theologisches Interesse. Es geht davon aus, dass Menschen versuchen, durch die Kontextualisierung bestimmter Musik durch andere Musik eine Geschichte zu erzählen, die nicht nur dem Leben an und für sich Sinn verleiht, sondern die das Leben *coram Deo*, in der Perspektive eines wie auch immer individuell verfassten Gottesbildes, in einen Sinnzusammenhang stellt.

Der Unterschied des vorliegenden Teils, in dem eine Fragestellung «angewandt» wird, zum ersten Teil, in dem die Fragestellung gleichsam erst entwickelt wurde, ist also nicht ein wesentlicher, sondern ein gradueller. Was sich im ersten Teil abzeichnet, wird in diesem Teil zugespitzt. Der noch gewissermaßen objektive Theologiebegriff, der den ersten Teil prägt, ihm gleichwohl eine unmissverständliche Dynamik in Richtung einer «Gegenwartschaft» verliehen hat, soll im vorliegenden Teil, der Theologie Henning Luthers und Rowan Williams folgend, so eng wie möglich am Subjekt, am einzelnen Menschen, an seiner «Spiritualität» orientiert sein. Wie seine Befindlichkeit sich – zwar im Konzert, doch gleichwohl im damit erweiterten Sinne liturgisch – Ausdruck verschafft – dies soll hier die Frage sein.

Dabei wird der Begriff der Geschichte – diesmal nicht als *history*, sondern als *story* und Narrativ – in dem Sinne als «Instrument» der Theologiebildung ernstgenommen, in der ihn auch das Neue Testament ernstnimmt:

“It’s not a book that tells people’s stories or looks at their writings as a matter of historical interest alone. It’s about deciphering stories: deciphering stories and writings that themselves set out to decipher the world and help to illuminate it. It’s an attempt to make sense of lives that make sense of the world, and which may also help us make sense of God. [...] It’s no accident that Jesus is remembered as a storyteller in the Gospels, and not just as a teacher of general truths. We know that one of the most distinctive things about his teaching was his use of narrative. [...] So you may perhaps see why I suggest that Christian faith is the practice of making sense of lives that make sense of the world. Jesus tells stories so as to change people’s world. There he is, physically confronting his audience, saying, ‘At the end of this story, you will not be where you were at the beginning.’ [...] The point is not that these are straightforwardly good and attractive folk, only that they are people who let the light through, even in lives that are sometimes flawed and compromised.”⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ WILLIAMS, Rowan, *Luminaries. Twenty Lives that Illuminate the Christian Way*, London 2019, 7–10.

Diese Vertiefung und das Ernstnehmen des Subjekts führen gelegentlich dazu, dass sich plötzlich ein Raum öffnet, der die individuelle Geschichte des Einzelnen als Teil der ihn umgebenden und ihn prägenden Geschichte zeigt. Oder aber der zu beschreibende Sachverhalt erweist sich als Teil eines Gewebes, das als Ganzes zu sehen ist, bevor wieder zu dem einzelnen Phänomen zurückzukehren ist. An solchen Stellen nimmt sich die Untersuchung die Freiheit, Fäden weiterzuverfolgen, auch wenn sie nicht unmittelbar zum Gegenstand der Untersuchung gehören und in Gestalt von Exkursen (den «Korolarien» Alex Stocks nicht unähnlich) die Leserin und den Leser an den weiterführenden Überlegungen des Verfassers teilhaben zu lassen.

III

Wiederum geht es an dieser Stelle nicht um eine Werkbeschreibung einzelner Werke,⁵⁰⁶ wie sehr auch eine zum Teil sehr technische Sprache die rein formalen Elemente zum Ausdruck zu bringen sich bemüht.⁵⁰⁷ Auch geht es – mit einer wichtigen Ausnahme – nicht um kritische Würdigungen der Ausführungen selbst, um Musikkritik als solche, sondern wiederum geht es um Theologie, die in Musik – und dies bedeutet auch in diesem Teil: in der Intertextualität mehrerer sequentiell erklingender Werke – nicht nur vermittelt wird, sondern selbst Gestalt annimmt. Dabei bilden der erste, an theologischen Aussagen orientierte Teil und der vorliegende, noch mehr subjektive Befindlichkeiten heraushörende, dritte Teil, ein Ganzes, indem auch dann beide Sichtweisen einander ergänzen, wenn sie – im Sinne Henning Luthers⁵⁰⁸ –

⁵⁰⁶ Hier gilt es, eine Grenze zu wahren, denn «[j]ede noch so kleine Erscheinung kann theoretisch in immer noch kleinere Subphänomene unterteilt werden, und eine ihrer Intention nach *vollständig* deutende Beschreibung des Werkes würde in einen *regressus ad infinitum* führen.» KISSEL, Mathias, «*Ich wollte, daß ich daheim wäre*». *Der Totentanz op. 12, 2 als liturgische Musik und Zeugnis der Befindlichkeit* Hugo Distlers (Dissertation), Paderborn, 2021, 174. Oder, hermeneutisch gesprochen: «First, many point out that Gadamer allows no “final answer” to any question. Like a work of art, questions are inexhaustible.» THISELTON, Anthony Charles, *Hermeneutics. An Introduction*, Grand Rapids, MI / Cambridge, 2009, 226.

⁵⁰⁷ Ebenso an dieser Stelle: Die musikalische Analyse muss «lesbar» bleiben, «schon der Umstände der Vergegenwärtigung, der mehrfachen Übersetzung wegen, die der Schreibende sich und dem Leser zumuten muß, wenn er von Taktzahlen, harmonischen und melodischen Verläufen etc. redet und klingende Musik meint. Angesichts solcher Kalamitäten beneidet er oft die mit Literatur oder bildender Kunst befaßten Kollegen, welche der Unmittelbarkeit ihres Gegenstandes in einem Zitat bzw. einer Abbildung viel näher bleiben.» GÜLKE, Peter, *Über Musik schreiben*, in: DERS., *Die Sprache der Musik, Essays zur Musik von Bach bis Holliger*, Stuttgart / Weimar / Kassel 2001, 1–40, 6. – Auf der anderen Seite ist der Text auch so zu gestalten, dass ein «eilig über die Texte hinwegfliegendes Auge» (Deeg) gebremst und ein langsames Lesen «erzwungen» wird: «Der midraschisch Lesende wird einzelne Worte und Sätze – um ein Bild von Franz Rosenzweig aufzugreifen – eher wie Pfirsiche, nicht wie Kirschen genießen, „also nicht das nächste schon“ anfangen, „wenn er noch das vorige kaum herunter hätte, sondern jedes hübsch einzeln mit Bedacht und mit der Vorstellung: so bald gibt’s nun vielleicht keins wieder.“» DEEG, Alexander, *Predigt und Derascha* (Reihe: Arbeiten zur Pastoraltheologie Bd. 48), Göttingen 2011, 313.

⁵⁰⁸ Das von Henning Luther explizit am Beispiel des Pfarramts deutlich Gemachte scheint eine wesentliche Grundhaltung seiner Theologie zu sein. Vgl. LUTHER, Henning, *Paradoxe Institution* (Vortrag), erstmals in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christan (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische*

einander paradox entgegensetzen scheinen. Es ist gerade dieses Gegeneinander von Objektivität und Subjektivität, das im Leben des individuellen Menschen die Dynamik der Hoffnung und die Würde des Leidens ausmacht.

Ähnlich wie im ersten Teil, aber um der bestimmteren Profilierung noch deutlicher betont, werden in diesem Teil auch Grenz- oder Problemfälle Berücksichtigung finden, und es werden Dramaturgien beschrieben, die im Ganzen oder in einem Teil ihrer Konzeption durch die Zusammenstellung oder Präsentation der Werke eine fassbare Aussage – nach den in dieser Untersuchung bis zu diesem Punkt entwickelten «relativen Kriterien einer ersichtlichen Plausibilität» – absichtlich oder unabsichtlich vermieden, wenn nicht gar verfehlt wird.

Stärker noch als im ersten Teil, der sich mit historischen Dokumenten befasst, die sich, strenggenommen, nicht in die Gegenwart zurückholen lassen,⁵⁰⁹ geht es in diesem zweiten Teil darum, zum Nachvollzug anzuregen. Darin möchte die vorliegende Arbeit über den Rahmen einer Distanz wahren – oder Distanz schaffenden – Untersuchung hinausgehen. Denn

«[w]ichtig ist, daß dieser Deutungsprozeß sich niemals abstrakt verselbständigt, sondern immer wieder zum hörenden Nachvollzug der Komposition zurückkehrt.»⁵¹⁰

In der Beschäftigung mit Kunstwerken ist dem Forscher stets daran gelegen, andere dazu zu verführen, sich demselben rezeptiven Vergnügen hinzugeben, das dem Forscher selbst geschenkt wurde – aber auch daran, sich einem ähnlichen tiefen Angesprochensein durch den Dialog der musikalischen Werke zu öffnen, wie es der Schreibenden selbst erlebt hat.

2.2 Grenzfälle

Dieses Kapitel befasst sich mit drei Aufnahmen aus drei verschiedenen Produktionsgattungen – einer *compact disc*, einem konventionelles Konzert, einem Werkarrangement –, deren jede auf ihre Weise sofort die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu fesseln vermögen, sei es durch die Hochwertigkeit der Werke und der Aufnahme, wie im ersten Fall, durch die Bedeutung der Texte und die existentialistische Ernsthaftigkeit ihrer Vertonung, wie im zweiten Fall, oder durch die Besonderheit der Vokal- und Instrumentalbesetzung sowie des Ortes, wie im dritten Fall. Jede einzelne dieser

Theologie der Spätmoderne, Stuttgart 2014, 57–78. Vgl. auch: LUTHER, Henning, *Leben als Fragment. Der Mythos von der Ganzheit*, in: *Zs. Wege zum Menschen* (Jahrgang 43, 1991, Heft 5), 262–273.

⁵⁰⁹ Außer natürlich in einem separaten «Nachhören» der Einzelwerke – oder freilich in einer künstlichen «Nachstellung» einzelner Dramaturgien.

⁵¹⁰ BEUERLE, Hans Michael, *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den a-cappella-Kompositionen*, Hamburg 1987, 15.

Aufnahmen verleitet dazu, über dramaturgieimmanente Schwächen hinwegzusehen; nimmt man jedoch einen gewissen Abstand zum Gegenstand der Betrachtung ein, stellen sich Fragen, die in zweien der Fälle zu grundsätzlicheren Überlegungen verleiten, die an den jeweiligen Stellen durch einen kurzen Exkurs ausgetragen werden sollen.

Die beiden verbleibenden Drittel des Gesamtes der untersuchten Dramaturgien umfassen:

2.2.1 Das fast vergessene Trinitatisfest. Fehlende Dramaturgie

2.2.2 Die Mühseligen. Fast eine Dramaturgie

2.2.3 Verfremdung. Tenorpassion

2.3.1.1.1 De Profundis. Harmonische Dramaturgie

2.3.1.1.2 «Avant Bach». Dissonante Dramaturgie

2.3.1.1.3 Musica Poetica. Musikalische Christologie

2.3.1.1.4 Kürbishütte. Tod

2.3.1.2.1 Gegenwart. Geburt

2.3.1.2.2 Sakrament. Passion

2.3.1.2.3 Ich. Auferstehung

2.3.1.3.1 Eine Rückeroberung. Ostermorgen in ירושלים

2.3.1.3.2 Byzantinisches Venedig. Claudio Monteverdi

2.3.2.1.1 Scheindramaturgie. Farbe ohne Farbe

2.3.2.1.2 Janusköpfige Dramaturgie. Hölderlin und Heilige Schrift

2.3.2.2.1 Nur ein einziger Satz. Welt, gute Nacht

2.3.2.3.1 Liebe und Leben. Variation über *ein* Thema

2.3.2.3.2 Aus der Stille. Liturgie

2.3.2.4.1 Musikalischer ὁργασμός. Israelsbrunnlein

2.2.1 Das fast vergessene Trinitatisfest. Fehlende Dramaturgie

Aufnahme	Stolberger Saal, Köln, Mai 2002.
Titel	O Ewigkeit, du Donnerwort.
Programm	JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750, <i>Ach Gott, vom Himmel sieh darin</i> , Choralkantate für Alt, Tenor und Bass solo, 4 Posaunen, 3 Oboen, Streicher und Basso continuo BWV 2 (1724); <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> , Choralkantate für Alt, Tenor und Bass solo, Trompete, 3 Oboen, Streicher und Basso continuo BWV 20 (1724); <i>Es ist ein trotzig und verzagt Ding</i> , Kantate für Sopran, Alt und Bass solo, 2 Oboen, Oboe a caccia, Streicher und Basso continuo BWV 176 (1725).
Ausführende	Johannette Zomer, Sopran. Ingeborg Danz, Alt. Jan Kobow, Tenor. Peter Kooy, Bass. Collegium Vocale, Gent (Vokal- & Instrumentalensemble).
Leitung	Philippe Herreweghe.
Booklet	Werkeinführung. Texte.

Die vorliegende Aufnahme ist ein Beispiel für ein Verfahren, das ohne eine eigentliche Dramaturgie auszukommen versucht. Es handelt sich darum, drei Kantaten eines Festes oder dessen Umkreis im Kirchenjahr einzuspielen, das, unmittelbar nach dem Pfingstfest als Abschluss des Osterfestkreises gelegen, die nicht die Beachtung verdient, der es aus dogmatischer Sicht bedürfte.

Es handelt sich mit anderen Worten um eine kleine Anthologie, mit nicht ganz fassbaren didaktischen Hintergedanken vielleicht; aber ein Dialog der Werke untereinander scheint nicht intendiert und ereignet sich auch nicht, da sich die drei Werke in Anlage und Aussage erheblich unterscheiden.

Den Auftakt macht die Kantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* BWV 2 zum II. Sonntag nach Trinitatis auf Martin Luthers Paraphrase des 12. Psalm in Kombination mit einer unbekannten Dichtung. In der Mitte steht die Choralkantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 20 auf zwölf der sechzehn Strophen von Johann Rists (1607 – 1667) Choral *O Ewigkeit, du Donnerwort* aus dem Jahr 1642 zum I. Sonntag nach Trinitatis. Den Abschluss bildet die Kantate *Es ist ein trotzig und verzagt Ding* BWV 176 zum Sonntag Trinitatis selbst auf Jer 17,9 als Eingangsschor, Dichtungen Christiana Mariana von Zieglers (1695 – 1760) aus dem Jahr 1728 und dem Schlusschoral über die 8. Strophe von Paul Gerhardts Choral *Was alle Weisheit in der Welt* aus dem Jahr 1653.

BWV 2 legt musikalisch auf der Grundlage des Chorals *Ach Gott, vom Himmel sieh darin* Martin Luthers die Epistel 1Joh 3,13-18 und das Evangelium Lk 14,16-24 aus. BWV 20 bezieht sich auf die Epistel 1Joh 4,16-21 und das Evangelium Lk 16,19-31. BWV 176 geht auf Röm 11,33-36 bzw. Joh 3,1-15 zurück.

In keiner dieser den Kantaten zugrundeliegenden Perikopen wird die Trinität selbst thematisiert. Die Themen stehen entweder nebeneinander, ohne in einen Dialog miteinander zu treten, oder sie sind einander zu ähnlich, um so etwas wie ein Gegenüber von Frage und Antwort zu bilden.

Entsprechend verhält es sich mit der Anlage der Kantaten. Ihre Formen, Besetzungen und inhaltlichen Ausprägungen sind jeweils so angelegt, dass sie ihre Aussage unabhängig voneinander tragen und sich inhaltlich gegeneinander abgrenzen, statt Motive aufzunehmen oder «bewusst» zu kontrastieren. Natürlich sind hier und da Berührungspunkte zwischen den Texten zu beobachten, aber diese reichen kaum über allgemeine theologische und sprachliche Topoi hinaus und stiften aus sich heraus noch keinen bedeutungstragenden Zusammenhang. Lediglich die dritte Kantate, *Es ist ein trotzig und verzagt Ding* nimmt – etwas überraschend und beiläufig – in der freien Dichtung Christiana Mariana von Zieglers den Gedanken der Dreieinigkeit auf:

*Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne,
Erholet euch, höret, was Jesus verspricht:
Daß ich durch den Glauben den Himmel gewinne.
Wenn die Verheißung erfüllend geschieht,
Werd ich dort oben
Mit Danken und Loben
Vater, Sohn und Heiligen Geist
Preisen, der dreieinig heißt.*

Der Schlusschoral Paul Gerhardts antwortet entsprechend:

*Auf daß wir also allzugleich
Zur Himmelsporten dringen
Und dermaleinst in deinem Reich
Ohn alles Ende singen,
Daß du alleine König seist,
Hoch über alle Götter,
Gott Vater, Sohn und Heilger Geist,
Der Frommen Schutz und Retter,
Ein Wesen drei Personen.*

Auf diese Weise aber kommt es zu keinerlei dramaturgischer Dynamik der drei Kantaten untereinander. Die Aufnahme beschreibt also weder eine «religiöse Praxis», noch initiiert sie eine solche auf einer höheren, komplexeren Ebene, auf der Aussagen verschiedener Werke einander ergänzten und damit zu einem volleren Verständnis theologischer Sachverhalte führten oder einander widersprächen, sodass durch die Paradoxie von Aussagen ein tieferes Eindringen in theologische Fragen angeregt würde.

Die «religiöse Kommunikationspraxis»⁵¹¹, die durch eine solche Anthologie beschrieben oder intendiert wird, verbleibt auf der Ebene des Einzelwerks und entfaltet sich nicht «polyphon». Da die Aufnahme selbst interpretatorisch und aufnahmetechnisch von ausgezeichneter Qualität ist, steht sie der Auseinandersetzung der Hörerin mit jeweils drei bedeutenden Werken Johann Sebastian Bachs nicht im Wege. Nur kommt es durch die Rezeption von Einzelwerken nicht zu dem, was Kommunikation *eigentlich* ausmacht; denn «[k]eine Kommunikation ist eindeutig»,⁵¹² und durch das Fehlen einer eigentlichen Dramaturgie findet kein «religiöses» Kommunikationsgeschehen statt; denn der Begriff der Kommunikation ist gerade durch «das *komplexe* Wechselspiel des religiösen Zeichenprozesses angemessen repräsentiert»,⁵¹³ «Zeichen und ihre Rezeption [greifen] auf *vielfältige* Weise ineinander» und «verbinden sich ... zu komplexen Botschaften ...». ⁵¹⁴ Daher ist

«Vieldeutigkeit [...] im Zusammenhang religiöser Kommunikation nicht nur als Problem zu verstehen, das Missverständnisse erzeugen kann, sondern zugleich als potenzieller Reichtum. Weil z. B. der Spielraum der Interpretation religiöser Texte sehr weit ist, können jeweils neu situativ und subjektiv angemessene und bedeutsame Lesarten entstehen. Die Rede von Gott kann nie eindeutig sein, sondern entfaltet sich im Zwischenraum vielfältiger Darstellungs- und Rezeptionsweisen.»⁵¹⁵

⁵¹¹ WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie als Theorie der christlichen Religionspraxis*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie. Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 19–28, 25.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ A.a.O., 19–28, 25 (Hervorhebung d. Verf.).

⁵¹⁴ Ebd. (Hervorhebung d. Verf.).

⁵¹⁵ A.a.O., 25f.

2.2.2 Die Mühseligen. Fast eine Dramaturgie

Aufnahme	Evangelische Kirche Sinsheim-Hoffenheim, September 1993, und Stadthalle Sindelfingen, April 1995 (Begräbnisgesang op. 13).
Titel	Warum ist das Licht gegeben.
Programm	JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897), <i>2 Motetten op. 74 für gemischten Chor a cappella</i> (1877): <i>Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen,</i> <i>O Heiland, reiß die Himmel auf;</i> <i>Ave Maria op. 12 für Frauenchor a cappella</i> (1858); <i>Fest- und Gedenksprüche op. 109 für Doppelchor a cappella</i> (1889): <i>Unsere Väter hofften auf dich,</i> <i>Wenn ein Starker, Gewappneter,</i> <i>Wo ist ein so herrlich Volk;</i> <i>Geistliches Lied op. 30 für Chor und Orgel</i> (1856); <i>Begräbnisgesang op. 13 für Chor, Bläser und Pauken</i> (1858); <i>3 Motetten op. 110 für Doppelchor a cappella</i> (1890): <i>Ich aber bin elend,</i> <i>Ach, arme Welt,</i> <i>Wenn wir in höchsten Noten sein;</i> <i>Missa canonica WoO 17 & 18</i> (1856/7): <i>Kyrie in G-Dur für vier Singstimmen und Basso continuo,</i> <i>Sanctus – Benedictus,</i> <i>Agnus Dei für sechs Singstimmen a cappella.</i>
Ausführende	Kammerchor Stuttgart. Bläser der Deutschen Kammerphilharmonie. Deltelf Bratschke, Orgel.
Leitung	Frieder Bernius.
Booklet	Werkeinführung. Dirigentenportrait. Texte.

Etwas anders als bei der vorangehenden Produktion verhält es sich bei dieser Aufnahme. In ihr kommt eine Dramaturgie gewissermaßen zufällig zustande. Die Hand eines Regisseurs – des Produzenten oder des Dirigenten dieser Einspielung – ist zwar nicht zu übersehen, aber die Gesamtcharakteristik der sich hier entfaltenden dramaturgischen Dynamik erweist sich als bereits von zahlreichen Faktoren prädeterniert.

In dieser Aufnahme handelt es sich offensichtlich darum, die geistlichen Chorwerke Johannes Brahms' a cappella oder mit Orgel- oder Ensemblebegleitung einzuspielen. Eine Dramaturgie im eigentlichen Sinne ist dabei offenbar nicht intendiert; die Reihenfolge der Stücke in der Einspielung folgt ungefähr dem Bekanntheitsgrad der jeweiligen Werke, so dass der Höhepunkt an den Anfang gestellt und gleichsam vorweggenommen ist. Dennoch ergibt sich *nolens volens* eine Dramaturgie. Die in der Aufnahme zuletzt erklingenden Werke bilden ihrerseits eine «Gegenhöhepunkt»,

nicht im dramatischen, sondern in einem «religiösen» Sinne: Die Werke der zweiten Programmhälfte weisen mehr und mehr auf eine Transzendenz «jenseits von Leben und Tod»; das letzte Werk, eine Art «Messe», ist das abstrakteste aller aufgenommenen Stücke.

Mit dem *dramatischen* Höhepunkt beginnt das Programm. Die Motette *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* op. 74, Nr. 1 setzt den Ton. Ihr «Gegentand» ist die «Theodizeefrage».⁵¹⁶ Das verzweifelte «*Warum*» ihrer Eröffnung klingt wie der Eröffnungssakkord eines Films.⁵¹⁷ Die Motette aus dem Jahr 1878 bringt selbst auf engstem Raum Texte eines weit gefächerten biblischen Horizonts in einen Dialog: *Hiob* im ersten Satz,⁵¹⁸ *Klagelieder* im zweiten Satz,⁵¹⁹ *Jakobus* im dritten Satz,⁵²⁰ die erste Strophe eines Lutherliedes im vierten Satz.⁵²¹

Als zweites Stück folgt überraschend eine Adventsmotette, die der Komponist unter dieselbe Opuszahl, op. 74, subsumiert, ohne dass sich eine inhaltliche Absicht erkennen ließe. Umso weniger, als dass er nicht die ursprünglichen sechs Strophen des Liedes, sondern nur die ersten vier und als fünfte Strophe eine später hinzugekommene vertont. Dramaturgisch geschieht auf diese Weise zweierlei. Indem die ursprünglich 6. Strophe

*Hie leiden wir die größte Not,
vor Augen steht der ewig Tod.
Ach komm, führ uns mit starker Hand
vom Elend zu dem Vaterland.*

unvertont bleibt, erfolgt, der «Dank»

*Da wollen wir all danken dir,
unserm Erlöser, für und für;
da wollen wir all loben dich
zu aller Zeit und ewiglich.*

⁵¹⁶ S.o.

⁵¹⁷ «Als einstimmender beziehungsweise „einleitender Akkord“ wird in der Dramentheorie eine kurze Eröffnungsszene bezeichnet, mit der vor oder während der Titelsequenz die Voraussetzungen für die Handlung, die Ausgangssituation oder eine Hintergrundinformation versinnlicht wird. Dieser dramaturgische Abschnitt kann mit der Eröffnungsszene beziehungsweise dem Botenbericht im antiken Drama verglichen werden.» STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis filmischen Erzählens in Film, TV und Games*, Frankfurt / Main, 2015, 121.

⁵¹⁸ Hi 3,20–26.

⁵¹⁹ Klgl 3,41.

⁵²⁰ Jak 5,11.

⁵²¹ Mit Fried und Freud ich fahr dahin, aus dem Jahr 1524, als Dichtung über das Canticum Simeonis Lk 2,29–32.

am Schluss von op. 74, 2 gleichsam «zu früh»; die originale Liedgestalt hätte noch mehr Dramatik bereitgehalten, und es bleibt unklar, warum Brahms sich ihrer entzieht.

Es liegt vermutlich an der sich durch das gesamte kompositorische Werk Johannes Brahms' durchziehenden tiefen Ernsthaftigkeit, dass durch die Adventsmotette der angeschlagene Charakter nicht gebrochen, sondern durch sie hindurch und über sie hinaus der Tonfall des «Eingangsakkordes» erhalten bleibt. Das «*Warum*» wird gleichsam in dem Ruf «*Reiß die Himmel auf*» wiederaufgenommen.

Erst das *Ave Maria* op. 12 dient einer dramaturgischen Entspannung⁵²² durch eine vollkommen andere Klanglichkeit, die sich durch die Besetzung mit Frauenchor und Orgel ergibt. Klingt dennoch auch hier die Frage des Todes mit hinein? Das *Gebet Ave Maria* mündet in die Formulierung «*Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae*», schließt also die letzten Fragen – die der Eingangsakkord der Motette op. 74, 1 aufgeworfen hatte, mit ein. Nur vertont Brahms diesen Schluss nicht, sondern belässt es bei «*Sancta Maria, ora pro nobis*», verweigert sich also wie in op 74, 2 einer vertieften Dramatik.

Die zum Eingang aufgebaute Spannung wird wiederaufgenommen in den *Fest- und Gedenksprüchen* op. 109, bei denen es sich im ersten Spruch – *Unsere Väter hofften auf dich* – um eine zweiteilige Psalmvertonung (Ps 22,56; Ps 29,11), im zweiten – *Wenn ein starker Gewappneter* – um eine dreiteilige Evangelienvertonung (Lk 11,21; 11,17; Mt 12,25) – und im dritten – *Wo ist ein so herrlich Volk* – wiederum um eine alttestamentliche, diesmal um eine Pentateuchvertonung (Dtn 4,9) handelt.

Die Dramatik, die die Fest- und Gedenksprüche auslösen, ist weniger ihrem Text selbst oder ihrem exegetischen Hintergrund geschuldet, sondern ihrer impliziten Dramaturgie,⁵²³ die kaum vom Dramaturgen dieser Aufnahme intendiert sein dürfte, jedoch zum Teil vom Komponisten angelegt ist, sich vor allem aber aus der Rezeptionsgeschichte des Werkes ergibt. Diese kann der Hörer freilich nicht wissen, dennoch hat die Vertonung der hier vorliegenden Texte einen «unverhältnismäßig» ernsten Charakter⁵²⁴ und der Patriotismus der Texte – der sich weithin erst durch einen missverstandenen Kontext ihrer Herkunft ergibt – trumpft in ihnen in einer Weise auf, dass er sich selbst infragestellt.

⁵²² Zur dramaturgischen Bedeutung eines solchen Moments siehe: A.a.O., 120; 172f., u.a.m.

⁵²³ Die implizite Dramaturgie bezieht sich hier also auf die säkulare Lebenswelt Brahms'; die theologisch gebildete Hörerin kann darüber freilich hinwegsehen. Zum Begriff der impliziten Dramaturgie vgl. a.a.O., 43f.

⁵²⁴ Sieht man einmal vom exegetischen Kontext der neutestamentlichen Perikopen ab.

Exkurs II

Patriotismus.

Um zu erkunden, was nicht die Hörerin, sondern der Komponist sich bei der Komposition der «Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor von Johannes Brahms op. 109, Seiner Magnifizienz dem Herrn Bürgermeister Dr. Carl Petersen in Hamburg verehrungsvoll zugeeignet. Erstmals gedruckt bei Nikolaus Simrock, Berlin 1880» gedacht haben mag, lohnt sich ein Blick in «drei Szenen» eines einschlägigen historischen Kontextes. Die Sprüche stehen dabei in keinerlei «genetischem» Zusammenhang mit den Ereignissen, deren eines sich lange nach dem Tod des Komponisten ereignet, bilden mit jenen aber eine bedrückende Intertextualität, die auf die Schattenseite klassischer Kirchenmusik verweist, wenn sie allein kulturaffirmativ rezipiert wird und ihre kulturkritische Dimension darüber in Vergessenheit gerät.⁵²⁵

1. Szene

Im Sommer 1889 werden Johannes Brahms *in der neuen* Heimat Wien und *aus der alten* Heimat Hamburg zwei hohe Ehrungen zuteil: Der Kaiser von Österreich, Franz-Joseph I. verleiht Brahms das Komturkreuz des Leopoldordens mit seiner Devise *Inty-rati et merito* («rechtschaffen und verdienstvoll»), und seine Vaterstadt Hamburg verleiht ihm die Ehrenbürgerrechte (die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts außer ihm nur Fürst Otto von Bismarck, Helmuth Graf von Moltke und Gustav Christian Schwabe erhalten). Brahms bedankt sich zunächst in einem Telegramm, dann ausführlicher mit einem Brief. Was war der Verleihung vorausgegangen? Natürlich war nicht «seine Magnifizienz Dr. Carl Petersen» selbst auf den Gedanken gekommen, dem Komponisten, der 56 Jahre zuvor in Hamburg geboren worden war und nun schon seit 27 Jahren nicht mehr in Hamburg lebte, eine solche Ehre zuteil werden zu lassen; sondern ein Freund Brahms', ein einflussreicher Dirigent, war tätig geworden und hatte den Bürgermeister und den Hamburger Senat überzeugen können. Ein Hindernis war die Hamburger Bürgerschaft gewesen, die teils aus Unkenntnis den Sinn nicht einsehen konnte, teils aus Anhängerschaft an die Neudeutsche Schule zunächst nicht dafür zu gewinnen war. Schließlich aber war es gelungen, und obwohl Brahms von allen diesen Vorgängen im Hintergrund nichts bekannt ist, ist ihm sogleich klar, wem er *eigentlich* danken muss: Hans von Bülow.

Zur Verleihung der Ehrenbürgerurkunde wird Brahms zu dem Musikfest anlässlich der Hamburgischen Gewerbe- und Industrieausstellung 1889, das Hans von Bülow leiten wird, eingeladen. Was sollte er mitbringen? An Hans von Bülow schreibt er:

⁵²⁵ Vgl. zur Frage der Kulturrelation der «Kommunikation des Evangeliums»: GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016, 194.

«Für Dein Musikfest hätte ich [...] eine ganz passende Nummer, wenn die Umstände und Verhältnisse nicht dagegen sind. [...] Es sind drei kurze hymnenartige Stücke für achtstimmigen Chor a capella⁵²⁶, die geradezu für *nationale Fest- und Gedenktage* gemeint sind, und bei denen recht gern gar ausdrücklich die Tage Leipzig, Sedan und Kaiserkrönung angegeben sein dürften.»⁵²⁷

2. Szene

Wann und warum hatte Brahms die drei Motetten komponiert? Der Komponist hatte sich angewöhnt, die Sommermonate außerhalb seines eigentlichen Wohnsitzes zum Komponieren zuzubringen. Dies begann in den 1860er Jahren in Göttingen, es folgte Baden-Baden, und in späteren Jahren kehrte er immer wieder nach Pötschach, Bad Ischl, Winterthur oder Bern zurück. Seit 1886 verbrachte er drei Sommer hintereinander in Thun. Im ersten Jahr entstanden dort die *Sonate Nr. 2 für Violoncello und Klavier F-Dur op. 99*, die *Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier A-Dur op. 100* und die *Fünf Gesänge für gemischten Chor op. 104*; im Jahr darauf wurde dort das *Doppelkonzert für Violine, Violoncello und Orchester a-Moll op. 102* vollendet. Nun, im Jahr 1888, komponiert er die *Fest- und Gedenksprüche op. 109*.

Was bewegt ihn, gerade in diesem Jahr diese Texte zu vertonen, mit denen er sich, wie bekannt ist, schon seit mehr als zehn Jahren beschäftigte? Drei Stichworte nennt Brahms in seinem Brief an Hans von Bülow – *Leipzig, Sedan und Kaiserkrönung* – mit denen der Komponist selbst das Werk in Verbindung bringt.

Das Stichwort *Leipzig* bezieht sich auf ein Ereignis noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zwanzig Jahre vor der Geburt des Komponisten. Es handelt sich um die sogenannte Völkerschlacht in der Nähe von *Leipzig*, die drei Tage lang andauerte (16. – 19. September 1813) und bei der die Koalition von Preußen und Österreich unter gewaltigen Verlusten auf beiden Seiten (von über hunderttausend Toten und Verwundeten ist die Rede) Napoleon die entscheidende Niederlage zufügt und deren unmittelbare Konsequenz der Wiener Kongress ist.

Die beiden anderen Ereignisse hatte Brahms selbst erlebt, und sie hatten ihn und seine Zeitgenossen in Bann gehalten.

Das erste Ereignis markiert Brahms mit dem Stichwort *Sedan*: 1867 wird der spanische Thron vakant. Das Haus Hohenzollern, das Preußen regiert und das berechtigt wäre, die Krone zu übernehmen, verzichtet auf die Thronkandidatur Prinz Leopold von Hohenzollern-Sigmaringens. Frankreich, unter Napoleon III. fordert aus Furcht vor dem Hegemonialstreben Preußens eine öffentliche und schriftliche Garantie für den Thronverzicht. Als diese ausbleibt, erklärt Frankreich am 19. Juli 1870 Preußen den Krieg. Für Frankreich allerdings völlig unerwartet bleibt einerseits England neutral und

⁵²⁶ Sic!

⁵²⁷ KALBECK, Max, *Johannes Brahms*, Bd. IV / 1, Berlin 21915, 184. (Hervorhebung d. Verf.)

nehmen andererseits die süddeutschen Staaten als Verbündete Preußens am Krieg teil. Bereits am 1. September kommt es zur entscheidenden Schlacht bei *Sedan* an der französisch-belgischen Grenze; die französische Armee kapituliert und Napoleon III. wird gefangengenommen.⁵²⁸

Das dritte Stichwort ist die *Kaiserkrönung*. Der preußische Ministerpräsident Otto von Bismarck nutzt die auf die napoleonische Kapitulation erfolgende nationale Begeisterung aus, erwirkt die Einigung zwischen den norddeutschen und süddeutschen Fürsten und führt auf diesem Wege das Zweite Deutsche Kaiserreich herbei: Im Namen der Fürsten proklamiert Ludwig II. von Bayern⁵²⁹ am 18. Januar 1871 im Spiegelsaal von Versailles den bisherigen König von Preußen, Wilhelm I., zum Deutschen Kaiser. Johannes Brahms komponiert im darauffolgenden Jahr das *Triumphlied für Bariton solo, achtstimmigen Chor und Orchester op. 55* auf Texte aus Apk 19 und widmet es dem Kaiser. Im sogenannten Dreikaiserjahr 1888 stirbt Wilhelm I., neunundneunzig Tage später sein krebserkrankter Sohn, Kaiser Friedrich III., und Wilhelm II. wird preußischer König und deutscher Kaiser.

3. Szene

1930 stürzt Deutschland, wie bekannt, in eine tiefe politische Krise. Die Regierung der Weimarer Republik wird gestürzt, aus den Neuwahlen geht die NSDAP als zweitstärkste Partei hervor. 1931–32 führt die Weltwirtschaftskrise zu einem tiefen Riss zwischen den deutschen Links- und Rechtsparteien und zu einer scharfen Polarisierung des öffentlichen Lebens. Die NSDAP geht aus einer der letzten der beständig notwendigen Neuwahlen als dauerhaft stärkste Partei hervor. Die SA überfällt Politiker der linken Parteien auf offener Straße.

Am 30. Januar 1933 ernennt Paul von Hindenburg Adolf Hitler zum Reichskanzler, der damit die Regierungsgewalt übernimmt.

Auch die evangelische Kirche ist tief gespalten. Auf der einen Seite steht die sogenannte Bekennende Kirche, auf der anderen die Bewegung der Deutschen Christen. Am 1. Februar spricht der junge Berliner Theologe Dietrich Bonhoeffer im Radio über das Thema «Wandlungen im Führerbegriff in der jungen Generation» Er beleuchtet den Führerkult, der in vollem Gange ist, kritisch, aber ohne unsachliche Polemik. Die Sendung wird vorzeitig abgeschaltet. Abgedruckt in der in Berlin erscheinenden Zeitung «*Völkischer Beobachter*» ist am selben Tag Hitlers Aufruf an das deutsche Volk, er wolle «das Christentum als Basis unserer gesamten Moral» in seinen «festen Schutz» nehmen.

⁵²⁸ Bis zur endgültigen Aushandlung eines Friedensvertrages – zum «Frieden von Frankfurt / Main», 10. Mai 1871 – vergeht freilich noch ein Dreivierteljahr.

⁵²⁹ Der bedeutendste Gönner Richard Wagners.

In der Nacht vom 27. auf den 28. Februar ereignet sich der Reichstagsbrand. Sie wird der KP angelastet und von der NSDAP gegen Kommunisten und Juden nach Kräften ausgenutzt. Schon am Morgen des 28. Februar ergeht die «Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze von Volk und Staat»; diese setzt alle Grundrechte außer Kraft und ermöglicht Beschränkungen der persönlichen Freiheit auch «außerhalb der sonst hierfür bestehenden gesetzlichen Grenzen».

Im März wird das sogenannte Ermächtigungsgesetz erlassen, ein «Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Staat». Die gesetzgebende Gewalt wird der Regierung übertragen; alle vorangegangenen und zukünftigen *Verordnungen* werden legalisiert. Aus der Reichstagswahl am 5. März 1933 geht die NSDAP mit 44% aller Stimmen, zusammen mit ihren Verbündeten mit 52% der Stimmen hervor.

Am 21. März hält Adolf Hitler zusammen mit Reichspropagandaminister Joseph Goebbels eine Andacht an den Gräbern der Gefallenen der Partei. Am Nachmittag findet ein Staatsakt in der Garnisonkirche in Potsdam unter Anwesenheit Hitlers statt. In diesem «Gottesdienst» singt der Berliner Domchor den *Fest- und Gedenkspruch op. 109, Nr. 3: Wo ist ein so herrlich Volk*.

Diesem «deutschen Volk» wird an diesem «Tag von Potsdam» der kirchliche Akt als der Abschluss der «legalen und unblutigen Revolution» präsentiert.

Zurück zur vorliegenden Aufnahme.

Das *Geistliche Lied op. 30* für Chor und Orgel ruft, wie auf der gegenüberliegenden Seite der *Fest- und Gedenksprüche* das *Ave Maria op. 12* für Frauenchor und Orgel, wiederum einen Moment der Spannung hervor und sorgt damit für eine in Ansätzen symmetrische Anlage der Dramaturgie. Inhaltlich dient es einer gewissen «Neutralisierung»: Der Text von Paul Fleming (1609 – 1640) appelliert, in allen Fährnissen des Lebens die Mitte und den Ruhepunkt im Gottvertrauen zu finden:

*Laß dich nur nichts nicht dauren
mit Trauern,
sei stille!
Wie Gott es fügt,
so sei vergnügt
mein Wille.*

*Was willst du heute sorgen
auf morgen?
Der Eine
steht allem für;
der gibt auch dir
das Deine.*

*Sei nur in allem Handel
ohn Wandel,
steh feste!
Was Gott beschleußt,
sas ist und heißt
das Beste.
Amen.*

Das abschließende Amen ist allerdings von einer Pracht und einer Intensität, dass das *Geistliche Lied op. 30* – obwohl Ruhepunkt nach den *Fest- und Gedenksprüchen* – zugleich den Anschluss findet sowohl rückwirkend an die vorangehende Dramatik als auch an den nachfolgenden Ernst. Indem der Charakter der gesamten Dramaturgie den Charakter des im «Eingangsakkord» angeklungenen «*Warum*» aufrechterhält, erreicht es im nun folgenden *Begräbnisgesang op. 13 für Chor, Bläser und Pauken* einen Höhe- und Dreh- und Angelpunkt. Der Text Michael Weißes (1488 – 1534) lautet:

1. Nun laßt uns den Leib begraben,
bei dem wir kein'n Zweifel haben:
Er wird am letzten Tag aufstehn
und unverrücklich herfür gehn.

2. Erd ist er und von der Erden;
wird auch wieder zu Erd werden
und von Erden wieder aufstehn,
wenn Gottes Posaun wird angehn.

3. Seine Seel lebt ewig in Gott,
der sie allhier aus seiner Gnad
von aller Sünd und Missetat
durch seinen Bund gefeget hat.

4. Sein Arbeit, Trübsal und Elend
ist kommen zu ein'm guten End,
er hat getragen Christi Joch,
ist gestorben und lebet noch,

5. Die Seel, die lebt ohn alle Klag,
der Leib schläft bis am letzten Tag,
bei welchem ihn Gott verklären
und der Freuden wird gewähren.

6. Hier ist er in Angst gewesen,
dort aber wird er genesen,
in ewiger Freude und Wonne
leuchten wie die schöne Sonne.

7. Nun lassen wir ihn hier schlafen,
und gehn allsamt unser Straßen,
schicken uns auch mit allem Fleiß,
wenn der Tod kommt uns gleicher Weis.

Dieser Text klingt wie eine ultimative *Doppelantwort* auf die Frage *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen*: Sie erscheint den ersehnten Tod *und* eine unerwartete Auferstehung (Strophe 5, in der Vertonung unterstützt durch eine erweiterte Instrumentation) zu verheißen. Der *Begräbnisgesang* schließt auf diese Weise *nahtlos* an das *Geistliche Lied* an: Er «verwandelt» die Ruhe des *Geistlichen Liedes* in eine getragene Bewegung «wie ein Kondukt»,⁵³⁰ ist auf diese Weise gleichsam Ruhe und Bewegung in einem und damit zugleich ein gleichnishafte Bild für die *Ruhe* und die gleichzeitige *Transformation* des Todes.

Die 3 *Motetten op. 110 für Doppelchor a cappella* greifen einerseits den Tonfall von *op. 74*, andererseits die Klanglichkeit von *op. 109* wieder auf. Wieder stehen drei Textschichten nebeneinander: Psalter, Thora und Hymnodie. *Op. 110, 1 – Ich aber bin elend* – vertont Ex 34,6.7 und umrahmt diese Perikope mit den zwei Vershälfen Ps 69,30a+b. *Ach, arme Welt* ist ein dreistrophiges Lied eines unbekannten Dichters, *Wenn wir in höchsten*

⁵³⁰ Vgl. Gustav Mahler, *Sinfonie Nr. 5 cis-Moll*, Erster Satz: Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

Noten sein ein vierstrophiges Lied Paul Ebers (1511 – 1569), möglicherweise aus dem Jahr 1550.

Den Ausklang der Einspielung bildet die *Missa canonica* WoO 17 & 18 aus den Jahren 1856 und 1857, die aus einem *Kyrie in G-Dur* für vier Singstimmen und Basso continuo, einem *Sanctus–Benedictus* und einem *Agnus Dei* für sechs Singstimmen a cappella besteht – jedoch keine zusammenhängende Komposition darstellt.⁵³¹ Immerhin bildet sie eine bemerkenswerte Klammer zu der die Einspielung eröffnenden Motette *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* op. 74, 1, da das *Benedictus* identisch ist mit dem 2. Satz der Motette auf den Text *Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott im Himmel* (Klgl 3,41).

Auf diese Weise ergibt sich eine doppelgesichtige Form der Dramaturgie: Eine Binnensymmetrie – mit den *Fest- und Gedenksprüchen* im Zentrum – und ein doppelter Höhepunkt mit der Motette *Warum ist das Licht gegeben* am Beginn und der «Messe» am Schluss.

Dass mit dieser Aufnahme überhaupt eine schlüssige Dramaturgie vorliegt, beruht mithin – aller Wahrscheinlichkeit nach – nicht auf der Disposition eines Dramaturgen, sondern auf einer bemerkenswerten Determiniertheit. Aufgenommen wird ein Großteil des kleinbesetzten geistlichen Werkes⁵³² eines einzigen Komponisten, und der einzige ordnende Eingriff besteht darin, die chronologische Ordnung der Entstehungszeit dieser Werke aufzulösen und sie in die Reihenfolge zu bringen, die der Rezeption der Werke entspricht. Es handelt sich also nicht im strengen Sinne um eine *Programmauswahl*, die – im Sinne des Wortes – aus einem bestehenden *Werkkorpus* Werke *auswählt*; noch handelt es sich um eine durch den *Komponisten* intendierte Dramaturgie.

Es handelt sich lediglich um ein Phänomen, das einer vom Komponisten intendierten Dramaturgie *nahekommt*; denn dem geistlichen Vokalwerk Johannes Brahms' wohnt selbst bereits eine eindrucksvolle Einheitlichkeit inne, und zwar eine janusköpfige Einheit: Schwermut ist eines seiner wesentlichen Charakteristika, und doch ist diese Schwermut in einem solchen Maße durch eine komplexe kompositorische Formsprache gebändigt, dass sie an keiner Stelle in offenkundige Todessehnsucht umschlägt.⁵³³

Dies zeigt sich auf subtile Weise gerade in dem Werk, in dem er vom Tod hätte sprechen können, im *Ave Maria* op. 30 für Frauenchor und Orgel, wie oben zu sehen war.

⁵³¹ Zu der komplexen Entstehungs- und Editionsgeschichte siehe: HANCOCK, Virginia; MELAMED, Daniel R. Melamed, *Brahms's Kyrie and "Missa canonica". Two Discussions of the Mass Movements and their Publication*, in: Zs. *The Choral Journal* 28, Heft 9 (April 1988) (Jahrbuch der American Choral Directors Association), 11 – 15.

⁵³² Es fehlen nur die *Marienlieder* op. 22 und die (lateinischen) *drei geistlichen Chöre* op. 37.

⁵³³ «Das Geschenk ist zu gut verpackt, als daß es zurückgewiesen werden könnte.» (Schönberg über Brahms).

Selbst in der Motette *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* op. 74, 1 ist jeder Anflug von Verzweiflung gebändigt. Der Eingangsakkord der Warum-Frage nimmt den Schrei, zu dem sie anhebt, sofort ins *Diminuendo* zurück, und auch der «Tod» im Schlusschoral ist kein Ausbruch aus dem Leid des Lebens, sondern ein *Schlaf, sanft und stille*.⁵³⁴

Im zweiten Satz, in dem Brahms einen Vers aus den Klageliedern Jeremiae vertont, ereignet sich etwas ähnliches wie im *Ave Maria* op. 30 für Frauenchor und Orgel: Der Textbestand der *Lamentationes* hätte ein großes Angebot an Formulierungen bereithalten, durch die sich tiefe Verwundung hätte ausdrücken lassen. Der Komponist indes vertont gerade einen der hoffnungsvollsten Verse! Doch umgekehrt kommt auch diese *Hoffnung*, wenngleich in F-Dur, in einer solchen *Ernsthaftigkeit* daher, dass man «ihr kaum über den Weg traut». Wenn Brahms überdies in der Vertonung auf ein *Benedictus* zurückgreift, so geschieht intertextuell etwas Bemerkenswertes: Die Motette und das, was mit dem *ordinarium missae* als ganze Einheit assoziiert wird, treten in einen Dialog, bei dem es, berücksichtigt man den Gesamteindruck sowohl der Motette als auch der *Missa canonica*, nicht eigentlich um Hoffnung geht, sondern um Resignation. Das, was die Motette, gleichsam «unreligiös», aussagt, wird «verobjektiviert» dadurch, dass es mit einem «religiösen» Text in Verbindung gebracht wird; hört man die «Messe» nach der Motette, erscheint auch die «kanonische» Äußerung von erheblicher Schwermut und Hoffnungslosigkeit.

Dieser «Überschuß an Technik, aus artistischer Konstruktivität und modellhafter Konzentration»⁵³⁵ ist ein Charakteristikum, das Hörer einerseits für die Musik Brahms' einnimmt, ihn andererseits auch immer etwas ratlos zurücklässt, weil die Persönlichkeit des Komponisten sich auf diese Weise immer erst auf einem *Umweg* erschließt. Durch diesen «Umweg» erschließt sie sich aber gerade in ihrer Komplexität. Diese «zufällig» entstehende «Kompliziertheit» bringt also gerade darin das «Wesen» des Komponisten zum Ausdruck, dass es sich verbirgt – und die «hintergründige» Identifikation, zu der sie einlädt, ist gerade eine, die den Schmerz «verhüllt zum Ausdruck» bringt. Hier spricht jemand, der sich nicht aufdrängt – und der gerade darin erkannt sein will.

Es ist – sei diese Dramaturgie nun «gewollt» oder nicht – hier ein faszinierendes Beispiel zu beobachten, das den «Hintergänger» (Leopold Szondi)⁵³⁶ der Intertextualität

⁵³⁴ Hans Michael Beuerle glaubt sogar, strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem Fugenthema des Eingangschors und der Chormelodie des Schlusschors ausmachen zu können. Siehe BEUERLE, Hans Michael, *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den a-cappella-Kompositionen*, Hamburg 1987, 179.

⁵³⁵ A.a.O., 143.

⁵³⁶ Der jüdisch-ungarische Mediziner und Tiefenpsychologe Leopold Szondi (1893 – 1986, der Vater des Germanisten Péter Szondi) entwickelt diesen Begriff (in Opposition zu dem des Vorgängers) in: SZONDI, Leopold, *Experimentelle Triebdiagnostik. Tiefenpsychologische Diagnostik im Dienste der Psychopathologie, Kriminal- und Berufspsychologie, Charakterologie und Pädagogik*, 3 Bde., Bern 1947.

freilegt: Nicht nur kann ihr Gewebe dazu dienen, Räume zu öffnen, es kann sie ebenso verbergen und schließen. Wie aber bei Szondi der Hintergänger in einer dialektischen Beziehung zum Vorgänger steht, so ist auch in dem Sich-Verschließen eines Menschen eine paradoxe «Offenbarung» seines «Wesens» zu erkennen – gewissermaßen eine *analogia entis* zu Luthers Gott, der sich «offenbart», indem er sich verbirgt ...

2.2.3 Verfremdung. Tenorpassion

Aufnahme	Thomaskirche Leipzig, Karfreitag, 10. April 2020.
Wiedergabe	https://www.youtube.com/watch?v=VP0C2hy2XVg
Titel	Johannes Passion live aus der Thomaskirche Leipzig.
Programm	JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750), <i>Johannespassion</i> BWV 245 (1724), eingerichtet für Tenor solo, Cembalo und Schlagwerk (Philipp Lamprecht, Elina Albach, Benedikt Krisjánsson); ergänzt durch Passionsmusik weiterer Komponisten; Videoeinspielung von Chorälen aus der Johannespassion (Ausführung: Zoom Grid-View verschiedener Chöre).
Ausführende	Benedikt Kristjánsson, Tenor. Elina Albach, Cembalo. Philipp Lamprecht, Schlagwerk. Vokalquintett: Isabel Meyer-Kalis, Sopran; Julia Sophie Wagner, Alt; David Erler, Altus; Wolfram Lattke, Tenor; Gotthold Schwarz, Bass. Choral-Videoeinspielungen: Ottawa Bach Choir; Johann-Sebastian-Bach-Stiftung St. Gallen; Thomanerchor Leipzig; Bachfest Family Chor; Malaysia Festival Singers and Orchestra.
Leitung	Gotthold Schwarz.

Die hier zu erlebende Produktion erweist sich als durchaus deutungsoffen. Darin besteht ihre Stärke, zugleich zeigt sich darin ihre Problematik, die von den Künstlern selbst erkannt wird, indem sie in begleiteten Videointerviews *nolens volens* den Rechtfertigungsdruck dieser Bearbeitung dokumentieren.⁵³⁷

Das Datum dieser Produktion aus der Leipziger Thomaskirche lässt ihre vermeintliche Motivation erkennen: Der Karfreitag des Jahres 2020 konnte unter den medizinisch gebotenen und gesetzlich vorgeschriebenen Kontaktbeschränkungen einer weltweiten SARS-CoV-2-Epidemie nicht gemeinschaftlich und liturgisch gefeiert werden. Doch das Projekt als solches erweist sich als älter: Als «*Johannespassion für Tenor allein*» wurde es mit denselben Solisten bereits 2019 in Esslingen aufgeführt.⁵³⁸

Umso mehr wäre eine gründlichere Dokumentation dieser Produktion wünschenswert gewesen: Die Passion erklingt nicht integral, doch die Gestalt ihres Exzerpts wird an keiner Stelle genau bestimmt, noch werden die eingespielten Choräle oder die beiden den «Introitus» und das «Exordium» bildenden Werke als «außerbachisch»

⁵³⁷ Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=hGqSKNMseWI>

⁵³⁸ Bereits der Titel – «Johannes Passion live aus der Thomaskirche Leipzig» – ist (orthographisch und) semantisch fragwürdig: Als Youtube-Movie war der abrufbare Film tatsächlich nur ein einziges Mal eine Live-Übertragung.

kenntlich gemacht. Dies lässt nicht nur den Eindruck der gewollten Interpretationsoffenheit, sondern auch den einer gewissen musikwissenschaftlichen Nachlässigkeit aufkommen, die sich theologisch auswirkt. Zwar «passen» die Werkausschnitte und Werke thematisch «zusammen», doch das Ganze hinterlässt nicht den Eindruck einer durchdachten Fortschreibung des Werkes und seiner Theologie in die Gegenwart hinein, sondern den einer nicht zur Gänze reflektierten «Improvisation» angesichts einer besonderen Weltlage.

Es steht außer Frage, dass das auf diese Weise entstandene Fragment der Bachschen Johannespassion durch die Isolierung bestimmter Sachverhalte einen *neuen* Blick auf das Ganze erlaubt; die Frage aber, ob sich dieser Eindruck auch einstellen würde, wenn man das Werk in dieser Form zum *ersten* Mal hörte, muss offenbleiben.

Da nur das Schlüsselwerk dieser Dramaturgie als Fragment dargeboten wird, nicht aber die es umrahmenden Werke, ergibt sich auch nicht etwa eine Hermeneutik, die gewissermaßen das Fragmentarische als solches zum Ausgangspunkt einer theologischen Aussage werden lässt.

Was in dieser Dramaturgie geschieht, ist der Umschlag einer «offenen Form», in der «das Publikum eingeladen [wird], das Geschehen aktiv und interpretierend zu verfolgen»,⁵³⁹ in eine «beliebige Form», «indem ratlose Zuschauer_innen zurückgelassen werden»⁵⁴⁰

Ist die Absicht also zu *unklar* – oder ist sie allzu *explizit*? Auch dann besteht die Gefahr, ihr Publikum nicht zu erreichen; denn

«[w]erden die Strukturen jedoch überdeutlich und stehen in keinem Wechselverhältnis mit der impliziten Ebene oder funktionieren in sich nicht, dann tritt die Imagination zurück und eine bewusste(re) Beschäftigung mit dem Format oder der allzu bekannten / erkannten Struktur beeinträchtigt das Rezeptionsvergnügen der Zuschauer_in. Das Skelett tritt dann sozusagen vor die Figur.»⁵⁴¹

Was dieses Explizite indes ist, entzieht sich dem Blick. Erkenntlich scheint allein zu sein, dass hier darum geht, die Hörgewohnheit zu hintergehen. Doch «man bemerkt die Absicht und ist verstimmt».⁵⁴² Die Dramaturgie ist im selben Moment zu diffus und zu explizit.

Bis zu diesem Punkt war die Konstante zu beobachten, dass Dramaturgien, in denen unterschiedliche Kompositionen in einen Dialog miteinander treten, in der Regel eine systembildende Dynamik entfalten, diesem System aber zugleich nicht erlauben, sich

⁵³⁹ STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Band 4), Frankfurt / Main et al., 2015, 198.

⁵⁴⁰ A.a.O., 197.

⁵⁴¹ A.a.O., 48.

⁵⁴² GOETHE, Johann Wolfgang von, *Torquato Tasso, Schauspiel in 5 Aufzügen*, 1790, 2. Akt, 1. Szene.

vollkommen zu schließen. Es ist offenbar das System, dass innerhalb seiner selbst Verwerfungen hervorruft, die Fragen aufwerfen.

Diese paradoxe Dynamik kommt in der vorliegenden Dramaturgie indes kaum zum Tragen, da eine «systemrelevante» Dynamik von vornherein, absichtlich oder unabsichtlich vermieden wird. Es zeigt sich also gerade hier – *ex negativo* – ein besonderes Charakteristikum der Phänomenologie der Musik – das in gleicher Weise für die Phänomenologie der Filmkunst gilt: In der Gestaltung, in der Ausführung und sogar in Parametern, die in der Aufführung selbst unsichtbar bleiben, ist eine gewisse *Perfektion* notwendig, um eine Aussage manifest werden zu lassen, und eine gewisse hermeneutische Verbindlichkeit, der man zustimmen oder die man immerhin ablehnen kann. *Mutatis mutandis* gilt auch für eine bewusst Konventionen aufbrechende Aufführung, was für Theater und Film gilt:

«Eine der Grundregeln, um dies zu erreichen, besagt, dass Autor_in und Regisseur_in im ersten Akt einen Kosmos mit klaren und den gesamten Film über geltenden Regeln einführen sollten. Dies ermöglicht es dem Publikum auch zu einer Lösung zu finden. Daher sei an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen, dass jedes Detail und jedes Element – auch in der offenen Form – unverrückbar und unersetzbar sein muss und die in der Exposition für das jeweilige Werk aufgestellte Regeln erkennbar eingehalten werden sollten (Genreverortung, Charaktere, Zeit und Ort, genutzte dramaturgische Modelle, Regeln der Kommunikation etc.).»⁵⁴³

An dieser Stelle der Untersuchung ist eine Schwelle erreicht, an der sich Fragen der Ausführung mit Fragen der Dramaturgie überlappen und – gleichsam entgegen der Absicht dieser Untersuchung – musikkritische Bedenken angebracht erscheinen.

Benedikt Kristjánsson gehört dem lyrischen Stimmfach, wenn nicht gar dem des Buffo-Tenors an. In dieser Produktion übernimmt er – in Ausschnitten und transponiert (!) – die Rolle der Soliloquenten aller Stimmlagen und – in gesprochene Parts umgewandelt – die Rolle der Turbachöre. Damit verlässt er nicht nur grundsätzlich das Konzept einer oratorischen Passion, deren gattungsbestimmendes Wesen es ist, eine der biblischen Passionsgeschichten in *verteilten* Rollen und in *unterschiedlichen* Stimmlagen vorzutragen, er überschreitet auch die anlage- und ausbildungsbedingten Grenzen seines Stimmfachs,⁵⁴⁴ das die eines Sängers und nicht die eines Sprechers ist. Dies ist klanglich nicht plausibel und – gemessen an der Dauer der Aufführung – ästhetisch unbefriedigend; ebensowenig wie die auf diese Weise entstehende «negative» dramaturgische Paradoxie: Bei dem so entstehenden Vortrag handelt es sich weder um einen Dialog noch um einen Monolog.

⁵⁴³ STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Band 4), Frankfurt / Main et al., 2015, 199.

⁵⁴⁴ Dies kann unter Umständen – wenn es eine ausnahmsweise Verfremdung ist – zu einem vertieften Verständnis führen: Vgl. den Abschnitt «Nur ein einziger Satz: Welt, gute Nacht».

Nicht zuletzt bleibt auch der halbszenische Ansatz der Aufführung unerfüllt, wenn der Protagonist außer an ganz wenigen Stellen – wenn er etwa in der «INRI-Perikope» drei Kreuzzeichen in den Raum zeichnet – in den Bewegungen seiner Arme und Hände keine regiegeleitete Personenführung erkennen lässt.

Weil es sich hier in ausgesprochenem Maße um eine *Online*-Aufführung handelt, um ein Konzert, dass – zumindest in seiner «Leipziger Fassung» – auf eine «Vorstellung» ohne physisch anwesendes Publikum konzipiert ist und sich ausschließlich an ein «*Video*-Publikum» richtet, ist an dieser Stelle – nicht mehr anhand eines Konzertbeispiels, sondern anhand des Gottesdienstes selbst – ein Blick auf die Frage zu werfen, inwiefern die *Qualität* einer Produktion ihre Aussage *fördern* oder *behindern* kann – und an welchem Punkt umgekehrt ein Kriterium erfüllt ist, das qualitative Gesichtspunkte wiederum hinter sich lässt.

Denn auch der Gottesdienst trägt die Charakteristika eines Kunstwerks, indem ganz heterogene Elemente zu einem harmonischen Ganzen zusammengefügt werden, und dessen *compositio* in gleichem Maße auf Kenntnis, auf Erfahrung und auf Intuition beruht. Da dem Gottesdienst aber, anders als dem außerliturgischen Kunstwerk, auch die Dimension der Gemeinschaft *inhärent* ist, lässt sich an ihm konturierter als an einem Konzert ablesen, an welcher Stelle dieser Aspekt ein eigenes Recht anmeldet.

Exkurs III

Musik ist Rede – Rede ist Musik. Liturgische Musik und liturgische Rede im digitalen Gottesdienst.⁵⁴⁵

Komplementarität

Musik ist Rede – Rede ist Musik. Dabei ist der Musik, wie dem Licht, eine Doppelnatur eigen: Gleich einem zweiten *Kreisbogen* vervollständigt sie den Kreis, den der Gottesdienst darstellt; zugleich – auf einer *Geraden* gedacht – rhythmisiert sie die Zeitachse, die den Gottesdienst ausmacht. Auf diese Weise ist Musik im Gottesdienst – dem gesprochenen und gehörten Wort äquivalent – Verkündigung.

Musik und Rede: Eines hat keine Existenz ohne das andere – auch nicht im Gottesdienst, der «online» – unilinear oder interaktiv – gefeiert wird.⁵⁴⁶ Musik und Rede: Reziprok setzen sie einander Maßstäbe für die Qualität des jeweils anderen.

⁵⁴⁵ Dieser Text entspricht weitgehend dem einer früheren Veröffentlichung: KISSEL, Mathias, *Musik ist Rede – Rede ist Musik. Liturgische Musik und liturgische Rede im digitalen Gottesdienst*, in: *Zs. Musik und Gottesdienst* (2022) Heft 1, 5.

⁵⁴⁶ Online-Gottesdienste werden freilich nicht erst seit der SARS-CoV-2-Epidemie gefeiert. Siehe: BIERITZ, Karl Heinrich, *Liturgik*, Berlin 2004, 15.

Professionalität

Das Mitfeiern des Gottesdienstes am Bildschirm führt paradoxerweise zu einer *intensiveren* Wahrnehmung von Körperlichkeit und Klang.⁵⁴⁷ Für Wort und für Musik gelten somit in *zugespitztem* Maße Ansprüche einer *hochwertigen* Ausführung. Dabei muss Professionalität Menschlichkeit nicht ausschließen; doch was im (Kirchen-)Raum zu «verschwimmen» vermag, drängt sich vor dem Bildschirm und über den Kopfhörer der Wahrnehmung mit heftiger Unerbittlichkeit auf. Ungenauigkeiten im Fluss der Rede, Fehler in der musikalischen Ausführung, unausbalancierter Klang der Register der Orgel oder der Instrumente der Band führen im digitalen Gottesdienst zu einem Dilettantismus, der das Gegenteil dessen meint, was das Wort bedeutet. Der eine schwarze Fleck macht das ganze weiße Kleid unbrauchbar; die Distraction ist stärker als das Kerygma.

Grenzen der Normierung

Wo liegt die Grenze solch hoher Normierung? Ausnahmefälle lassen sich denken, in denen die Erfahrung der *Gemeinschaft* wettmacht, was an Qualität gebricht. In einem Gottesdienst, in dem sich die liturgische Mündigkeit der Mitfeiernden dergestalt manifestiert, dass sie in der digitalen Liturgie dieselben Texte – nun am Bildschirm präsentiert – in genau derselben Weise wie in der analogen Liturgie akklamieren, beten und respondieren – nämlich für alle hörbar – lässt sich gesprochene Konsonanz nicht realisieren. Die gottesdienstliche *Communio* aber, die die räumlich Abwesenden über die unsichtbare Brücke der *soft-* und *hardware* nun zu gleichsam räumlich Anwesenden macht, lässt das Professionelle gegenüber dem Menschlichen für einen Augenblick unendlich verzichtbar erscheinen. Aber wir sprechen hier von einer Grenze; und genau an dieser Stelle verschafft sie sich Geltung und weist damit zugleich auf den Unterschied zwischen Musik und Rede: Die Bedeutung verzerrt dargebotener Rede kann das Gehirn bis zu einem bestimmten Grad im Vorgang des Vernehmens rekonstruieren; der Rede haftet, ähnlich einem Gemälde, etwas Statisches an; sie kann gleichsam «betrachtet» werden. Anders die Musik: Sie verläuft *in* der Zeit, der Fluss muss stet, der Zeitverlauf stabil sein, wenn der seidene Faden der Hörerfahrung nicht reißen soll.

⁵⁴⁷ PLÜSS, David, *Digitale Präsenzeffekte. Volkskirchliches Feiern in Zeiten der Pandemie*, in: BECKMAYER, Sonja; MULIA, Christian (Hrsg.), *Volkskirche in postsakularer Zeit. Erkundungsgänge und theologische Perspektiven*, Stuttgart 2021, 215–228.

Das Wort verleiht der Musik Bedeutung – die Musik formt die Rede zum Ritual

Musik ist Rede – Rede ist Musik. Diese Gleichung bedeutet mithin nicht *aequivalens*, sondern *complementum*. Das Wort verleiht der Musik *Bedeutung* (dies gilt auch für Instrumentalmusik innerhalb der Liturgie!) – Musik formt die Rede *zum Ritual*. Die Rede ermöglicht kontextuelles, emergentes Verstehen; das einzelne Versehen zerstört nicht das Ganze, sondern wird durch dasselbe «geheilt». Musik jedoch ist Ritual; dieses lebt vom Ganzen, von der Vollendung, vom *perfectum*, mithin von einem gewissen Grad an Perfektion.

Was ist also das *Besondere* an liturgischer Musik und liturgischer Rede im *digitalen* Gottesdienst? Nichts ist wesentlich anders als im analogen Gottesdienst, doch das Paradox «verdichteter» ästhetischer Erfahrung verschärft die Gültigkeit der ästhetischen *Gesetze*.

Was diese Gedanken in dem vorliegenden Zusammenhang zu verdeutlichen versuchen, ist dies: Was dem Konzert einen bestimmten Grad an Perfektion abverlangt, ist der Umstand, dass es sich bei einem Konzert, ähnlich wie bei einem Gottesdienst, um eine besondere Art des Rituals handelt. Anders als dem Gottesdienst fehlt dem Konzert allerdings das Charakteristikum der *gemeinschaftlichen Kommunikation aller Anwesenden*. Jenes Element, das im Gottesdienst die Imperfektion aufzufangen vermag, geht dem Konzert ab, sodass sein Gelingen in einem noch viel höheren Maße als der Gottesdienst davon abhängt, wie reibungslos seine einzelnen Elemente ausgeführt sind und wie plausibel sie ineinandergreifen. Es geht mit anderen Worten darum, anhand der Gegenüberstellung von sprachlicher Information und angewandter Kunst am Beispiel des Gottesdienstes zu verstehen, inwiefern auch im Konzert die dramaturgische *Qualität* und die Qualität der *Aufführung* keine dem bloßen Vorhandensein des Kunstwerks oder einer dramaturgischen *Absicht* gegenüber arbiträre Rolle spielen.

Der hier vorliegenden Dramaturgie der «*Johannespassion für Tenor allein*»⁵⁴⁸ soll damit nicht ihre Berechtigung oder eine durch die individuelle Rezipientin erlebte Sinnhaftigkeit abgesprochen werden. Es bleibt aber zu bedenken, dass dem vorliegenden Projekt der Aussage, die sie möglicherweise zu vermitteln sucht, eine Reihe von Fragen entgegenstehen, die ebendiese Aussage entweder unabsichtlich verunklaren oder

⁵⁴⁸ Bereits der Titel ist leider missverständlich: «für „x“ allein» bedeutet in der Musikwissenschaft strikt eine Solobesetzung (vergleiche etwa die von der Musikologie so genannten «Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006 von Johann Sebastian Bach, die bei dem Komponisten den ebenso expliziten Titel, wenngleich grammatisch nicht gänzlich korrekten Titel «Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato» tragen). Immerhin handelt es sich – in der «Esslinger Fassung» – um einen Titel; in der Videoversion der Leipziger Aufführung fehlt ein solcher.

absichtlich der individuellen Interpretation offenhalten möchten, die diese jedoch in Ermangelung objektiver Kriterien sowohl der Falsifizierbarkeit wie der Verifizierbarkeit entzieht.

2.3 Dramaturgische Konzeptionen

Unter dramaturgischen Konzeptionen werden nun im eigentlichen Sinne diejenigen Aufnahmen verstanden, denen eine insgesamt oder über weite Strecken plausible Dramaturgie zugrunde liegt, unabhängig davon, ob sich nicht ebenfalls, ähnlich wie in dem vorangehenden Kapitel, kritische Fragen stellen.

Gewisse Produktionen aus dem Bereich der «Grenzfälle» wären freilich auch, je nach Gewichtung des Analysierenden, im folgenden Kapitel denkbar. Ebenso lassen sich im folgenden Kapitel Produktionen finden, denen mancher vielleicht in viel grundsätzlicherer Weise die dramaturgische Plausibilität absprechen und sie in den Bereich der Grenzfälle verweisen möchte.

2.3.1 Tonträgerproduktionen

An erster Stelle stehen dabei Produktionen, die auf analoge oder digitale Tonträger eingespielt wurden.

2.3.1.1 Parataktische Dramaturgie

Parataktische Dramaturgien sind Produktionen, in denen musikalische Werke gleicher oder ähnlicher Größenordnung eine *Reihe* bilden. Intertextualität ergibt sich in solchen Fällen aus der Summe der erklingenden Werke sowie einem zusätzlichen «Überschuss», der erst *in* der Intertextualität hervortritt und sich nicht in einem der einzelnen Werke ausmachen lässt.⁵⁴⁹

⁵⁴⁹ Vergleiche im Gegensatz dazu weiter unten den Begriff der hypotaktischen Dramaturgie.

2.3.1.1.1 De Profundis. Harmonische Dramaturgie

Aufnahme	Friedrich-Ebert-Halle, Hamburg-Harburg, Januar 1985.
Titel	De Profundis – Kantaten des deutschen Barock.
Programm	HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Erbarm dich mein, o Herre Gott, Concerto für Bass solo, Streicher und Basso continuo</i> (1613/14) SWV 447. FRANZ TUNDER (1614 – 1667) <i>An Wasserflüssen Babylon, Geistliches Konzert für Sopran solo, 2 Violinen, 2 Viole und Basso continuo.</i> <i>Ach Herr, laß deine lieben Engelein, Geistliches Konzert für Sopran solo, 2 Violinen, 2 Viole und Basso continuo</i> (1664). NICOLAUS BRUHNS (1665-1697), <i>De profundis clamavi, Geistliches Konzert für Bass solo, 2 Violinen, 2 Viole und Basso continuo.</i> MATTHIAS WECKMANN (1616 – 1674), <i>Wie liegt die Stadt so wüste, Geistliches Konzert für Sopran und Bass solo, 2 Violinen, 2 Viole und Basso continuo</i> (1669): <i>Wie liegt die Stadt so wüste,</i> <i>Euch sage ich allen,</i> <i>Sie weinet des Nachts,</i> <i>Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht,</i> <i>Jerusalem hat sich versündigt,</i> <i>Man höret's wohl,</i> <i>Ach Herr, siehe an mein Elend.</i>
Ausführende	Maria Zedelius, Sopran. Michael Schopper, Bass. Musica Antiqua, Köln.
Leitung	Reinhard Goebel.
Booklet	Werkeinführung (Friedhelm Krummacher). Texte.

In dieser Aufnahme liegt gleichsam der Modellfall einer Dramaturgie vor. Ein übergeordnetes Thema wird etabliert, und es wird ausgefüllt durch Elemente, die sich in Besetzung und Inhalt unterscheiden. Auf diese Weise kommt es zu einer einheitlichen und zugleich nuancierten Aussage, die gleichzeitig gewissermaßen eine Welt für sich abbildet, indem sie sich in einem geschlossenen stilistischen Bereich bewegt.

Das Programm ist «parallelsymmetrisch» angelegt: Den Rahmen bilden auf der einen Seite eine *individuelle*, auf der anderen Seite eine *kollektive* Klage. Auf das erste Stück folgt ein Stück kollektiver Klage, während dem letzten Stück umgekehrt ein Gesang individueller Klage vorausgeht. Den Mittelpunkt bildet als Gegengewicht zu der das Programm durchziehenden *Klage* ein Werk, das eine eschatologische *Hoffnung* zum Ausdruck bringt. Die solchermaßen «verschobene Ringkomposition» nimmt sich folgendermaßen aus:

Individuelle Klage⁵⁵⁰

KOLLEKTIVE KLAGE

Eschatologische Hoffnung

Individuelle Klage

KOLLEKTIVE KLAGE

Erbarm dich mein, o Herre Gott

An Wasserflüssen Babylon

Ach Herr, laß deine lieben Engelein

De profundis clamavi

Wie liegt die Stadt so wüste

Der Vertonung SWV 447 liegt die erste Strophe des Chorals *Erbarm dich mein, o Herre Gott* eines Schweizer Dichters aus der Reformationszeit, Erhart Hegenwalt, dessen genaue Lebensdaten unbekannt sind, zugrunde:

*Erbarm dich mein, o Herre Gott,
nach deiner großn Barmherzigkeit.
Wasch ab, mach rein mein Missethat,
ich kenn mein Sünd und ist mir leid.
Allein ich dir gesündigt hab,
das ist wider mich stetiglich;
das Bös vor dir mag nicht bestehn,
du bleibst gerecht, ob man urtheilt dich.*

An zweiter Stelle steht Franz Tunders Vertonung *Wasserflüssen Babylon* für 1 Singstimme, Consort zu 5 Stimmen und Basso continuo, die die erste Strophe der Paraphrase des 137. Psalms des badischen Dichters Wolfgang Dachstein (1487 – 1553) vertont:

*An Wasserflüssen Babylon
da saßen wir mit Schmerzen,
daß wir so dachten an Zion,
da weinten wir von Herzen,
wir hingen auf mit schwerem Muht
die Orglen und die Harpffen gut
an ihre Bäum der Weiden,
die drinnen sind in ihrem Land,
da müssen wir viel Schmach und Schand
täglich von ihnen leiden.*

In ihrem Gegenüber bilden die beiden Gesänge eine komplementäre Klage, die einerseits über die eigenen Vergehen, andererseits über die an einem selbst verübten erhoben wird.

Diesen beiden Choralvertonungen stehen, getrennt durch die «eschatologische Mittelachse», zwei alttestamentliche Bibeltextvertonungen gegenüber: eine der Vulgatafassung des 130. Psalms⁵⁵¹ und von Auszügen der *Lamentationes Jeremiae* in der Übersetzung Martin Luthers.

⁵⁵⁰ Die Termini «Individualklage» bzw. «Kollektivklage» sind bewusst vermieden worden, da sie einen klar definierten juristischen Vorgang beschreiben.

⁵⁵¹ Dort Ps 129.

Die «eschatologische Mitte» bildet eine Vertonung des jüngsten Textes dieser Aufnahme: die ersten beiden der drei Strophen eines Liedes von Martin Schalling d.J. (1532 – 1608):

*Ach Herr, laß deine lieben Engelein
am letzten Ende die Seele mein
in Abrahams Schoß tragen,
den Leib in seinem Schlafkämmerlein
gar sanft ohn einige Qual und Pein
ruhen bis an jüngsten Tag.*

*Alsdann vom Tod erwecke mich,
daß meine Augen sehen dich
in ewige Freude, o Gottes Sohn,
mein Heiland und Genadenthron.
Herr Jesu Christ, erhöre mich,
ich will dich preisen ewiglich.*

Diese klare Gliederung wirkt nicht schematisch, sondern organisch und sorgt für eine besondere harmonische Ausgewogenheit. Ihr Verständnis erschließt sich nicht einer linearen, sondern nur einer symmetrischen Interpretation. Nimmt man die Bitte um Erbarmen als *Ausgangspunkt* und die Klage über die zerstörte Stadt als *Endpunkt* der Interpretation, so wird man resigniert zurückgelassen, und ein eigentlicher Dialog mit dem Angeredeten hat sich nicht ereignet: Der Dialog mit Gott ist als Monolog entlarvt. Ist aber das *Zentrum* der *Fluchtpunkt* sowohl der individuellen als auch der kollektiven Klage, so öffnet sich eine *Hoffnung*, die in scharfem Kontrast steht zu dem, was immer wieder unmittelbar in den *Blick* gerät – das selbstverursachte Leid: *Ich kenn mein Sünd ... das ist wider mich stetiglich / Si iniquitates observabis, Domine, Domine, quis sustinebit?* – wie das fremdverursachte Leid: *da saßen wir mit Schmerzen ... da weinten wir von Herzen ... da müssen wir viel Schmach und Schand täglich von ihnen leiden.*

Es handelt sich dabei um eine *Hoffnung*, die wirklich *Hoffnung* ist, sich also dem direkten Zugriff diesseits der Schwelle des Todes entzieht. Es ist zugleich eine *Hoffnung*, die nicht nur in scharfem *Kontrast* steht zu dem Phänomen des Leids, sondern, statt in einer chronologischen Sequenz zu diesem zu stehen, sich *gleichzeitig* zeigt (Ps. 130).

Die vorliegende Dramaturgie verdichtet sich auf diese Weise zu einer bemerkenswerten theologischen Aussage: *Hoffnung* (oder *Heil* oder *Gnade* – welches vergleichbare Konzept diesen Termini auch immer entspricht) ist nicht Ergebnis eines «Kampfes zwischen Gut und Böse», sondern bereits Teil der Struktur des Leids⁵⁵² und bildet als solcher das Zentrum, den Dreh- und Angelpunkt sowohl der Individual- als auch der Kollektivgeschichte.

Die Texte selbst sind von einer innigen Poesie:

*An Wasserflüssen Babylon
da saßen wir mit Schmerzen,
daß wir so dachten an Zion
da weinten wir von Herzen,*

*...
da müssen wir viel Schmach und Schand
täglich von ihnen leiden.*

⁵⁵² LUTHER, Henning, *Leben als Fragment. Der Mythos von der Ganzheit*, in: *Wege zum Menschen*, 43. Jg. (1991) Heft 5, 262–273.

*Erbarm dich mein, o Herre Gott,
nach deiner großen Barmherzigkeit.*

*Wasch ab, mach rein mein Missethat,
ich kenn mein Sünd und ist mir leid.*

Und:

*Ach Herr, laß deine lieben Engelein
am letzten Ende die Seele mein
in Abrahams Schoß tragen,*

...
*Alsdann vom Tod erwecke mich,
daß meine Augen sehen dich ...*

Sie zeigen, dass auch theologische Texte «intellektuell und emotional ergreifend»⁵⁵³ sein können. Auf gedrängtem Raum ermöglicht diese Dramaturgie eine Identifikation über die Zeiten hinweg: Auch eine textliche und musikalische Kunst, die in einer weit zurückliegenden Vergangenheit entstanden ist, kann für Menschen des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts mehr als nur theologische Information vermitteln. Sie ist in der Lage, einen Raum zu öffnen, in dem Menschen sich sowohl in ihrer Schuld als auch in ihrem unschuldigen Leiden wiederfinden und in dem ihr fragmentarisches Leben einen Sinn erhält.⁵⁵⁴ Die Anthropologie, die *den* Menschen beschreibt, den eine solche Dramaturgie etwas «angeht», beschreibt Henning Luther:

«Wir sind immer zugleich auch gleichsam Ruinen unserer Vergangenheit, Fragmente zerbrochener Hoffnungen, verronnener Lebenswünsche, verworfener Möglichkeiten, vertaner und verspielter Chancen. Wir sind Ruinen aufgrund unseres Versagens und unserer Schuld ebenso wie aufgrund zugefügter Verletzungen und erlittener und widerfahrener Verluste und Niederlagen. Dies ist der Schmerz des Fragments. Andererseits ist jede erreichte Stufe unserer Ich-Entwicklung immer nur ein Fragment aus Zukunft. Das Fragment trägt den Keim der Zeit in sich, sein Wesen ist Sehnsucht, es ist auf Zukunft aus, in ihm herrscht Mangel. Das Fehlen der ihn vollendenden Gestaltung, die Differenz, die das Fragment von seiner möglichen Vollendung trennt, wird nicht nur negativ, sondern verweist positiv nach vorn.»⁵⁵⁵

⁵⁵³ BIELER, Andrea, *Leben als Fragment? Überlegungen zu einer theologischen Leitkategorie in der Praktischen Theologie Henning Luthers*, in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christan (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014, 13–25, 13f.

⁵⁵⁴ Vgl. a.a.O., 13–25.

⁵⁵⁵ LUTHER, Henning, *Religion im Alltag. Bausteine zu einer praktischen Theologie des Subjekts*, Stuttgart 1992, 168.

2.3.1.1.2 «Avant Bach». Dissonante Dramaturgie

Aufnahme	Eglise Saint-Gilles, Bruges, September 1999.
Titel	«Avant Bach» – Deutsche Kantaten.
Programm	FRANZ TUNDER (1614-1667), <i>Dominus illuminato mea</i> für 5 Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo: <i>Sinfonia</i>, <i>Dominus illuminatio</i>, <i>Dominus protector</i>, <i>Dum appropiant</i>, <i>Qui tribulant</i>, <i>Si consistent</i>, <i>Si exurgat</i>. <i>Wend ab deinen Zorn</i>, Choralkantate zu sechs Stimmen, Streicher und Basso continuo (ca. 1650): <i>Vers 1</i> für Sopran solo, Streicher und Basso continuo, <i>Vers 2</i> für 2 Tenöre und Basso continuo, <i>Vers 3</i> für 5 Singstimmen, Streicher und Basso continuo, <i>Vers 4</i> für 2 Soprane, Alt und Basso continuo, <i>Vers 5</i> für Bass solo und Basso continuo, <i>Vers 6</i> für 5 Singstimmen, Streicher und Basso continuo. <i>Ein feste Burg ist unser Gott</i> für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 4 Viole da Gamba und Basso continuo: <i>Sinfonia</i>, <i>Vers 1</i> für Bass solo, Streicher und Basso continuo, <i>Vers 2</i> für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo, <i>Vers 3</i> für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo, <i>Vers 4</i> für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo. JOHANN KUHNAU (1660-1722), <i>Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte</i> für 4 Singstimmen, Streicher und Basso continuo: <i>Sonata</i> für 4 Singstimmen, Streicher und Basso continuo, <i>Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte</i>, <i>Wasche mich wohl</i> für Alt solo, Streicher und Basso continuo, <i>Denn ich erkenne meine Missetat</i>, Rezitativ für Alt solo und Basso continuo, <i>An dir allein</i> für 4 Singstimmen, Streicher und Basso continuo, <i>Siehe, ich bin aus sündlichem Samen gezeugt</i> für Tenor solo, Streicher und Basso continuo, <i>Siehe, du hast Lust zur Wahrheit</i> für Bass solo, Streicher und Basso continuo, <i>Entsündige mich mit Isopen</i> für 4 Singstimmen, Streicher und Basso continuo, <i>Laß mich hören Freud und Wonne</i> für Sopran und Tenor solo, 4 Singstimmen, Streicher und Basso continuo. NICOLAUS BRUHNS (1665-1697), <i>Ich liege und schlafe</i> für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 4 Viole da Gamba und Basso continuo: <i>Sinfonia und Coro</i> <i>Ich liege und schlafe ganz mit Frieden</i> für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 4 Viole da Gamba und Basso continuo, <i>Aria</i> <i>Ich habe, gottlob, das mein' vollbracht</i> für Sopran solo und Basso continuo, <i>Ritornello</i> für Streicher und Basso continuo, <i>Duetto</i> <i>In Jesu Namen schlaf ich ein</i> für Alt und Tenor solo und Basso continuo,

	<i>Ritornello da capo und Aria In Jesu Namen fahr ich hin für Bass solo, Streicher und Basso continuo,</i> <i>Sinfonia und Coro da capo Ich liege und schlafe ganz mit Frieden für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 4 Violen da Gamba und Basso continuo.</i> CHRISTOPH GRAUPNER (1683-1760), <i>Herr, die Wasserströme erheben sich zu vier Stimmen, Streicher und Basso continuo</i> GWV 1115/34 (1734): <i>Herr, die Wasserströme erheben sich zu vier Stimmen, Streicher und Basso continuo,</i> <i>Ach, Christi Schiffchen leidet Not, Accompagnato für Tenor solo, Streicher und Basso continuo,</i> <i>Ach, wie lange soll der kleinen Heerde bange</i> Aria für Bass solo, Violine, Viola (Sordini) und Basso continuo, <i>So schwach ist oft des Glaubens Licht, Recitativo für Sopran solo und Basso continuo,</i> <i>Jesus hemmt die stolzen Wellen, Aria für Sopran solo, Violine, Viola und Basso continuo,</i> <i>So fasse dich, du kleine Schaar, gnug, Recitativo für Bass solo und Basso continuo,</i> <i>Was bist du doch so hoch betrübet, Choral zu vier Stimmen, Streicher und Basso continuo.</i>
Ausführende	Deborah York, Sopran. Susan Hamilton, Sopran. Daniel Taylor, Altus. Jan Kobow, Tenor. Benoit Haller, Tenor. Peter Kooy, Bass. [Vokal- & Instrumentalensemble] Collegium Vocale, Gent.
Leitung	Philippe Herreweghe.
Booklet	Werkeinführung (Peter Wollny). Dirigentenportrait. Texte.

Ein Bild großer Geschlossenheit und Einheitlichkeit, vergleichbar mit der vorangehenden, bietet sich auch in dieser Dramaturgie. Anstelle einer «Ringkomposition» liegt hier eine «Reihenkomposition» vor, die zunächst einen ausgeglichenen Wechsel zwischen Zuversicht und Bitte präsentiert. Erst bei näherem Hinsehen zeigt sich, wie ein einziges Element der Dramaturgie, obwohl es formal vollkommen ins Bild passt, den Gesamteindruck stört und die Aussage verwischt.

Franz Tunders Kantate über Psalm 26,1-3 Vulgata eröffnet das Programm. Der Text ist aufgeteilt in aus sechs Halbversen bestehenden Sätzen, die übergangslos in einander übergehen und in der Regel nur durch eine kurze Sinfonia voneinander getrennt sind:

Dominus illuminatio mea et salus mea: quem timebo?
Dominus protector vitae meae: a quo trepidabo?
Dum appropiant super me nocentes ut edant carnes meas,
qui tribulant me inimici mei, ipsi infirmati sunt et ceciderunt.
Si consistant adversum me castra, non timebit cor meum;
si exurgat adversum me praelium, in hoc ego sperabo.

An zweiter Stelle steht die Kantate *Wend ab deinen Zorn* desselben Komponisten auf einen Text von Thomas Bremel, die schon im ersten Teil dieser Untersuchung eine Rolle spielte, deren Text aus dem Jahr 1646 an dieser Stelle noch einmal in Erinnerung gerufen werden soll.

1. *Wend ab deinen Zorn, lieber Herr, mit Gnaden,
und laß nicht wüten deine blutige Ruthe;
richt uns nicht streng nach unsren Missethaten,
sondern nach Gute.*

2. *Denn so du wollest nach Verdienste strafen,
wer könnte deinen Grimm und Hand ertragen;
alles müß vergehen, was du hast erschaffen
für deinen Plagen.*

3. *Vergib, Herr, gnädig, unser große Schulde,
laß über das Recht deine Gnade walten;
denn du pflegest zu schonen nach großer Hulde,
uns zu erhalten.*

4. *Sind wir doch arme Würmelein, Staub, Asch und Erden,
mit Erbsünd, Schwachheit, Noth und Todt beladen,
warümb sollen wir denn gahr zunichte werden
im Zorn ohn Gnaden?*

5. *Sieh an deines Sohns Creutz und bitter Leiden,
der uns erlöset hat mit seinem Blute
und eröffnen lassen sein Hertz und Seiten
der Welt zu Gute.*

6. *Dariümb, ach Vater, laß uns nicht verderben;
dein Gnad und Geist durch Christum wollst uns geben.
Mach uns sampt ihm des himmelreiches Erben,
mit dir zu leben.*

An dritter Stelle steht ein weiteres Werk Franz Tunders, die Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott*.

An vierter Stelle steht Johann Kuhnaus Kantate über Ps 51.

An fünfter Stelle steht Nicolaus Bruhns' Kantate *Ich liege und schlafe* auf Ps 4,9 und Verse eines unbekannten Dichters oder einer unbekannten Dichterin:

*Ich liege und schlafe ganz mit Frieden,
denn du allein, Herr, hilfst mir, daß ich sicher wohne.*

*Ich hab, gottlob,
das mein' vollbracht,
Welt, gute Nacht,
wir müssen uns nun scheiden.*

*In Jesu Namen
sanft und still
ich wandern will
zur Seligkeit mit Frieden.*

*In dieser Welt
war mir bestellt
nur Angst und Not,
zuletzt der Tod,
jetzt endet sich mein Leiden.
In Jesu Namen
schlaf ich ein,
er führt allein
mich aus dem Tod ins Leben.*

*Am Kreuzesstamm
vergoßnes Blut
kommt mir zugut,
macht fröhlich mich daneben;
der edle Saft
gibt volle Kraft,
stärkt mir mein Herz
im Todesschmerz,
kann Freud und Wonne geben.
In Jesu Namen fahr ich hin,
denn mein Gewinn
ist Christus, wenn ich sterbe.
Ich weiß, daß er mich nicht verläßt,
und glaube fest:
Im Tod ich nicht verderbe.
Mir ist bereit
in Ewigkeit
von Gottes Sohn
die Ehrenkron,
das rechte Himmelserbe.*

*Ich liege und schlafe ganz mit Frieden,
denn du allein, Herr, hilfst mir, daß ich sicher wohne.*

Den Abschluss bildet Christoph Graupners Kantate *Herr, die Wasserströme erheben sich* auf Ps 93,3, eine Dichtung Johann Conrad Lichtenbergs (1689 –1751) und die 4. Strophe aus Paul Gerhards Nachdichtung des 42. Psalms *Wie der Hirsch nach großen Dürsten* auf die Melodie *Freu dich sehr, o meine Seele*:

*Herr, die Wasserströme erheben ihr Brausen,
die Wasserströme heben empor die Wellen.*

*Ein Sturm hat sich erhoben,
und die Verfolgungswellen toben;
Herr Zebaoth, soll Satan seinen frechen Willen
zum Untergang der kleinen Heerd erfüllen?
Erwache, großer Steuermann,
ach, nimm dich derer deinen an,
Du, Herr, kannst ja Wind und Wetter stillen.*

*Ach, wie lange
soll der kleinen Heerde bange
und sie so verlassen sein?
Jesus schläft, da Fromme zagen,
seine Sonne will nicht tagen,
und des Glaubens Licht ist klein.*

*So schwach ist oft des Glaubens Licht,
die edle Glut will bei Aposteln schier erkalten;
o schwaches Volk,
siehst du denn nicht, daß Jesus bei dir ist?
Sein Finger hemmt der Wellen Wut,
sein starker Arm kann dich erhalten.
Ach, daß du doch so furchtsam bist!*

*Jesus hemmt die stolzen Wellen,
alles steht in seiner Hand.
Unverzagt, ob gleich Satan alles wagt,
lacht nur seines frechen Schnaubens,
denn der Anker unsers Glaubens
ruht in keinem leichten Sand.*

*So fasse dich, du kleine Schaar, gnug,
Jesus ruht in deinem Schiffe.
Was fürchtest du Gefahr?
Der große Steuermann kennt Satans Sturm und Griffe;
verlaß dich nur auf seine Allmachtshände.
Er bringt, eh man es denken kann,
die Schiffahrt seines Volks
zum höchsterwünschten Ende.*

*Was bist du so hoch betrübet
und voll Unruh meine Seel?
Harr' auf Gott, der herzlich liebet
und wohl siehet, was dich quäl.
Ei, ich wird ihm dennoch hier
fröhlich danken für und für,
daß er meinem Angesichte
sich selbst gibt zum Heil und Lichte.*

Auf diese Weise ergibt sich folgendes Bild: Tunders *Dominus illuminato mea* bringt, in ihrer Voranstellung vor *Wend ab deinen Zorn*, einen Indikativ zum Ausdruck, der besagt, dass Gott «schon da ist, bevor der Mensch ihn bittet». Dieser Rhythmus wird auch in der nächsten «Reihe», Tunders *Ein feste Burg ist unser Gott* und Kuhnaus *Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte*, beibehalten und im eigentlichen Sinne bestätigt durch Kuhnaus *Ich liege und schlafe*. Auf diese Weise präsentiert sich, dem «theologischen-geographischen Milieu» dieser Komponisten entsprechend, ein Grundaxiom lutherischer Theologie.

Wie in der vorangehenden Analyse handelt es sich um Musik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die ersten fünf Werke nehmen mühelos einen Dialog miteinander auf und erzeugen ein Bild, das sich sowohl als harmonisch geschlossen als auch zugleich von großer Tiefenschärfe präsentiert.

Das Schlußstück⁵⁵⁶, obwohl es auf den ersten Blick als demselben Stilbereich zugehörig erscheint, bildet indes eine Ausnahme und verursacht die Unstimmigkeit der Dramaturgie, gerade weil der «Programmanlauf», also die Folge der fünf Stücke, denen eine gewissen Ähnlichkeit im Spannungsverlauf eignet, an dieser Stelle einen Höhepunkt erwarten lässt. Stattdessen erklingt ein Stück, das sich kompositorisch und sprachlich bereits aus dem Frühbarock hinausbewegt und einen galanten, empfindsamen Stil antizipiert. Was im Schlußstück zu beobachten ist, ist nicht gleichsam die subjektive Applikation im Vorlauf gleichsam objektiver Glaubensaussagen, sondern eine eigentliche Katachresis, ein Umschlag in ein Gottesbild, das sich vom Gottesbild der Vorgängerstücke in einer Weise unterscheidet, dass es jenem konträr entgegensteht.

Die Vertonungen Tunders, Kuhnaus und Bruhns' vermitteln – bei aller Unterschiedenheit in einzelnen Begrifflichkeiten – ein Gottesbild, der dem Menschen das «Heil», das er (gleichsam vermittelt durch diese Texte) sucht, von außen – *extra nos* – zukommen lässt. Die durch Graupner vertonte Dichtung Lichtenbergs dagegen lässt den Menschen dieses «Heil» in seinem *Inneren*, in seinen *Empfindungen* finden.⁵⁵⁷ Weil dieses Stück – trotz seiner Endstellung ist es nicht als Höhepunkt erfahrbar – eine isolierte Position innerhalb der Dramaturgie einnimmt, entsteht nicht der Eindruck einer Vielstimmigkeit von Glaubensaussagen oder einer Polyphonie von Gottesbildern, sondern eine Dissonanz.

An dieser Stelle zeigen sich sowohl Chance als auch Gefahr der dramaturgischen Arbeit, wie sie der hier vorliegende Gegenstand möglich, aber auch notwendig macht. Es besteht stets eine gewisse Unverfügbarkeit. Auf den ersten Blick kann ein Konzept vollkommen schlüssig erscheinen, doch im Nachhinein erweist es sich als blass; umgekehrt kann es Widersprüche enthalten, die sich in der Betrachtung «aus größerem Abstand» gerade als *die* Elemente erweisen, die einen Raum der Identifikation öffnen. An Beispielen wie diesem zeigt sich, dass eine «geistliche Konzertdramaturgie» sich nicht nur mit wissenschaftlichen Methoden einholen enthält,⁵⁵⁸ sondern zugleich – in der Anwendung von Empathie und Erfahrung – ein «künstlerisches *Handwerk*» und gerade darin wiederum umgekehrt nicht allein ein künstlerisch inspiriertes, sondern reflektiert theologisches Handeln ist.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ «Liturgisch» passend wäre auch der Begriff «Ausgangsstück» gewesen; dieser aber hätte u.U. zu dem Missverständnis geführt, ein Stück am *Anfang*, von dem eine weitere Entwicklung *ausgeht*, zu signalisieren.

⁵⁵⁷ Es schlägt sozusagen einen Schleiermacherschen Tonfall an.

⁵⁵⁸ Ausführlich unter Einbeziehung visueller Mittel: STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Band 4), Frankfurt / Main et al., 2015, 17–49.

⁵⁵⁹ Zum Ineinander von Kunst und Wissenschaft in der Praktischen Theologie (nach Schleiermacher) vgl. SCHROETER-WITTKE, Harald, *Politästhetik als grundlegende Fragestellung für die Praktische Theologie*, in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christian (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014, 26–39.

Der Hörer, der sich dieser Dramaturgie «hingibt», bleibt verunsichert zurück. Die Frage, ob er sich darauf verlassen darf, dass sein «Heil», was immer dies für ihn bedeutet, ihn ohne sein Zutun «findet», bleibt offen. Am Ende wird er doch zurückgeworfen auf sein eigenes – unsicheres, wankendes – Gefühl.

2.3.1.1.3 Musica Poetica. Musikalische Christologie

Aufnahme	Evangelische Kirche St. Peter, Blansingen, 22. – 25. Juli 1998.
Titel	Musica Poetica.
Programm	NICOLAUS ADAM STRUNCK (1640 – 1700), <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christi, Choralkantate für Sopran, 2 Violinen, Viola, Viola da Gamba und Basso continuo.</i> JOHANN FRIEDRICH MEISTER (ZW. 1638/55 – 1697), <i>Sonata g-Moll für 2 Violinen und Basso Continuo.</i> DIETRICH BUXTEHUDE (1637 – 1707), <i>Herzlich tut mich verlangen, Choralkantate für Sopran, 2 Violinen und Basso continuo.</i> JOHANN ADAM REINCKEN (1643 – 1722), <i>Suite e-Moll für Cembalo.</i> ANONYMUS (17. / 18. Jh.), <i>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, Choralkantate für Sopran, 2 Violinen, Viola, Viola da Gamba und Basso continuo.</i> ULRICH JOHANN VOIGT (1669 – 1732), <i>Sonate B-Dur für Violine und Basso continuo.</i> CHRISTIAN AUGUST JACOBI (1688 – 1625), <i>Christus, der ist mein Leben, Choralkantate für 2 Violinen, Viola und Basso continuo.</i>
Ausführende	Ensemble Musica Poetica: Andrea Hornung-Boesen, Sopran; Andrea Bergman, Violine; Claudia Petersen-Staerkle, Violine; Hans Bergmann, Viola; Adina Scheyhin, Viola da Gamba; Bettina Seeliger, Orgel & Cembalo.
Leitung	Hans Bergmann.
Booklet	Werkeinführung (Hans Bergmann). Künstlerportraits. Texte.

Eine «Alternative» zu der vorangehenden Dramaturgie bietet die vorliegende Dramaturgie. Wiederum erklingt Musik eines einheitlichen Stilbereichs, zu einem erheblichen Teil sind Komponisten relativ geringeren Bekanntheitsgrades vertreten, in keinem der Fälle lassen die Quellen den sicheren Schluss auf ein Kompositionsjahr zu. Theologisch ergibt sich eine «christologisch-thanatologische» Zentrierung, und das Schlußstück bildet textlich und kompositorisch einen Höhepunkt. Auch die Instrumentalmusik, die in diesem Programm erklingt, steht nicht im Widerspruch zu der textgebundenen Musik, sondern führt zu einer Auflockerung des dichten christologischen Gewebes, das ohne die erklingende Instrumentalmusik erscheinen würde, als sei es eine rein enzyklopädische Kollektion. Doch so wie das vorliegende Programm zusammengestellt ist, wirkt es – zumal es sich bei der Vokalmusik in diesem Fall ausschließlich um *choralgebundene* Musik handelt – wie eine Liturgie, die durch einen organischen Rhythmus von Spannung und Entspannung, einen Höhepunkt und einen Ausklang charakterisiert ist.

Zum Eingang erklingt eine Kantate Nicolaus Adam Strungks über den Choral *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* von Johannes Agricola (1494 – 1566), eines Vertrauten Martin Luthers, auf die mit diesem Text von Beginn an verbundene Melodie eines unbekannten Komponisten, das seit der Reformationszeit fast ununterbrochen bis heute in den meisten evangelischen Gesangbüchern zu finden ist. Der Komponist vertont allerdings nur die ersten beiden Strophen, denen er eine A-B-A'-Form verleiht, indem er die Eingangsverse am Schluss wiederholt. Den Akzent legt er vor allem auf das Lamento-Motiv:

*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
ich bitt, erhöhr mein Klagen;
verleih mir Gnad zu dieser Frist,
lass mich doch nicht verzagen.
Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
den wollest du mir geben,
dir zu leben,
meim Nächsten nütz zu sein,
dein Wort zu halten eben.*

*Ich bitt noch mehr, o Herre Gott –
du kannst es mir wohl geben –,
daß ich nicht wieder werd zu Spott;
die Hoffnung gib daneben;
voraus, wenn ich muß hier davon,
dass ich dir mög vertrauen
und nicht bauen
auf all mein eigen Tun,
sonst wird's mich ewig reuen.*

*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
ich bitt, erhöhr mein Klagen.
Amen.*

Nach einer Art Interludium in Gestalt einer Triosonate folgt die Kantate über den ebenfalls sehr bekannten Choral *Herzlich tut mich verlangen* Christoph Knolls (1563 – 1630) auf eine Melodie Hans Leo Haßlers, auf die auch etwa die Paul-Gerhard-Lieder *O Haupt, voll Blut und Wunden* und *Befiehl du deine Wege* gesungen werden. Nachdem die erste Choralkantate zunächst das Motiv der Christologie exponiert und die Thanatologie nur andeutet, tritt hier das Thema einer soteriologisch verankerten *ars moriendi* hinzu.⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ Die übrigen fünf Strophen bleiben bei Dietrich Buxtehude unvertont. Für den Komponisten stand die Christologie offensichtlich nicht derart explizit im Vordergrund; sonst hätte er sicherlich noch eine Vertonung mindestens der letzten (7.) Strophe in Betracht gezogen:

3. Wenngleich süß ist das Leben,
der Tod sehr bitter mir,
will ich mich doch ergeben,
zu sterben willig dir.
Ich weiß ein besser Leben,
da meine Seel fährt hin;
des freu ich mich gar eben:
Sterben ist mein Gewinn.

4. Der Leib zwar in der Erden
zum Staube wiederkehrt,
doch auferweckt soll werden,
durch Christum schön verklärt,
wird leuchten als die Sonne
und leben ohne Not
in Himmelsfreud und Wonne.
Was schadt mir denn der Tod?

5. Gesegn euch Gott der Herre,
ihr Vielgeliebten mein!
Trauert nicht allzusehre
über den Abschied mein!
Beständig bleibt im Glauben!

6. Nun will ich mich ganz wenden
zu dir, Herr Christ,
allein: Gib mir ein selig Ende,
send mir die Engel dein,
führ mich ins ewge Leben,

*Herzlich tut mich verlangen
nach einem selgen End,
weil ich hier bin umfängen
mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust abzuschneiden
von dieser argen Welt,
sehn mich nach ewgen Freuden:
o Jesu, komm nur bald.*

*Du hast mich ja erlöset
von Sünde, Tod und Höll;
es hat dein Blut gekostet,
drauf ich mein Hoffnung stell.
Warum sollt mir denn grauen
vor Hölle, Tod und Sünd?
Weil ich auf dich tu bauen,
bin ich ein selig Kind.
Amen.*

Wiederum erklingt ein Zwischenspiel, das, als solistische Cembalosuite, der gesamten Dramaturgie neben der *climax*-orientierten auch eine symmetrische – bezieht man die Strophendisposition mit ein, eine zugleich zweiteilige – Anlage verleiht:

Choralkantate I (wenige Strophen + Amen)
Triosonate
Choralkantate II (wenige Strophen + Amen)
Solosuite
Choralkantate III (7 Strophen, ohne Amen)
Violinsonate
Choralkantate IV (7 Strophen, ohne Amen)

Auf der anderen Seite der Mittelachse erklingt die Choralkantate eines anonymen Komponisten über den Choral *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* Bartholomäus Ringwaldts (1532 – 1599), in dem, neben der Christologie, rechtfertigungstheologische Gesichtspunkte eine hervorgehobene Rolle spielen.

*1. HERR JESU CHRIST, DU HÖCHSTES GUT,
Du Brunnquell aller Gnaden,
Sieh doch, wie ich in meinem Mut
Mit Schmerzen bin beladen
Und in mir hab der Pfeile viel,
DIE IM GEWISSEN OHNE ZIEL
MICH ARMEN SÜNDER DRÜCKEN.*

*2. Erbarm dich mein in solcher Last,
nimm sie aus meinem Herzen,
dieweil du sie gebüßet hast
AM HOLZ MIT TODESSCHMERZEN,
AUF DASS ICH NICHT MIT GROSSEM WEH
IN MEINEN SÜNDEN UNTERGEH,
NOCH EWIGLICH VERZAGE.*

Wir werden in kurzer Zeit
einander wieder schauen
dort in der Ewigkeit.

das du erworben hast,
da du dich hingegeben
für meine Sündenlast.

7. Hilf, daß ich gar nicht wanke
von dir, Herr Jesu Christ;
den schwachen Glauben stärke
in mir zu aller Frist.
Hilf ritterlich mir ringen,
dein Hand mich halt mit Macht,
daß ich mag fröhlich singen:
Gott Lob, es ist vollbracht!

3. Ach Gott, wenn mir das kommet ein,
was ich mein Tag begangen,
so fällt mir auf mein Herz ein Stein,
und bin mit Furcht umfassen;
ja, ich weis weder aus noch ein,
UND MÜSST WOL GAR VERLOREN SEYN,
WENN ICH DEIN WORT NICHT HÄTTE.

4. ALLEIN DEIN HEILSAM WORT MIR SAGT,
daß alles wird vergeben,
was hie bußfertig wird beklagt,
nicht schaden solls am Leben.
Ja, Herr, du alle Gnad verheißst
denen, die mit zerknirschem Geist
im Glauben zu dir kommen.

5. So komm ich auch zu dir allhie
in meiner Noth geschritten,
und thu dich mit gebeugtem Knie,
von ganzem Herzen, bitten,
VERGIEB MIR HEILAND GNÄDIGLICH,
WAS ICH MEIN LEBTAG WIDER DICH
AUF ERDEN HAB BEGANGEN.

6. ACH HERR, MEIN GOTT, VERGIB MIRS DOCH,
um deines Namens willen,
und thu in mir das schwere Joch
der Uebertretung stillen,
daß sich mein Herz zufrieden geb,
und dir hinfort zu Ehren leb,
in kindlichem Gehorsam.

7. Stärk mich mit deinem Freudengeist,
HEIL MICH MIT DEINEN WUNDEN,
wasch mich mit deinem Todesschweiß
in meiner letzten Stunden;
und nimm mich einst, wenn dir's gefällt,
in wahren Glauben von der Welt
zu deinen Auserwählten.

Den Höhepunkt bildet schließlich die in der Textausdeutung geradezu überwältigende Kantate Christian August Jacobis über den auf Phil 1,21 beruhenden Choral *Christus, der ist mein Leben* aus dem Jahr 1609 eines leider anonymen Dichters auf eine Melodie Melchior Vulpus' (1570 – 1615), in dem das Hauptthema der Christologie die beiden Seitenthemen Thanatologie und Rechtfertigung assimiliert:

1. CHristus der ist mein Leben
Sterben ist mein Gewin /
Dem thu ich mich ergeben
Mit Fried fahr ich dahin.

2. Mit Freud fahr ich von dannen
Zu Christ dem Bruder mein /
Auff daß ich zu ihm komme
Vnd ewig bey ihm sey.

3. Ich hab nun überwunden
Creutz / Leiden / Angst vnd Noth
Durch sein heilig fünff Wunden
Bin ich versöhnt mit Gott.

4. Wenn meine Kräfte brechen
Mein Athem geht schwer geht auß /
Und kan kein Wort mehr sprechen
HErr nim mein Seufftzen auf.

5. Wenn mein Hertz vnd Gedancken
Zergehn als wie ein Liecht /
Das hin vnd her thut wanken,
Wenn ihm die Flam gebricht.

6. Als denn fein sanfft vnd stille,
Herr laß mich schlaffen ein /
Nach deinem Rath vnd Willen,
Wann kömpt mein Stündlein.

7. Vnd laß mich an dir kleben
Wie eine Klett am Kleid /
Vnd ewig bei dir leben
In himlischr Wonn vnd Freud.

Zwischen den Texten lassen sich zahllose motivische und linguistische Bezüge ausmachen, die für eine vielgestaltige Entfaltung der verschiedenen theologischen Haupt- und Seitenthemen sorgen. Insofern jedoch der Text der Kantate, die den Höhepunkt der Dramaturgie bildet, alle vorangehenden Texte gleichsam in sich «aufsaugt», soll dieser Schlusstext zuerst noch einmal anhand einiger weniger Beispiele genauer betrachtet und die anderen ihm zugeordnet werden, wie es der Logik der Dramaturgie entspricht.

Der Text des Liedes *Christus, der ist mein Leben* besteht aus 7 Vierzeilern zu je 7 bzw. 6 Silben in einem jambischer Dreieheber mit Wechsel zwischen weiblicher und männlicher Kadenz und Kreuzreim. Seine Mittelstrophe betont das Thema Tod, seine Rahmenstrophen das «Leben in Christus». Der Text exponiert geradezu modellhaft die Anwendung einer Fülle rhetorischer Figuren auf engstem Raum.

Bereits die Eröffnung gestaltet sich zugleich antithetisch und chiasmatisch: In der Zeile «CHRISTUS der ist mein Leben» – «Sterben ist mein Gewin» stoßen die entscheidend kontrastierenden Substantive in der Mitte aufeinander, während der Zeilenrahmen durch die Assonanz von «Christus» mit «Gewin» nicht nur klanglich, sondern auch sinnhaft harmonisiert. Besonders klangvoll präsentiert sich der Schlussvers der Strophe in seinem Alternieren von Alliteration und Assonanz in der raffinierten Überschneidung von «Fried» und «fahr» mit «mit ... ich dahin.»

Die Anadiplosis von *Fried* in der letzten Zeile der 1. Strophe und *Freud* in der ersten Zeile der 2. Strophe bilden eine Allusion auf das Lutherlied «Mit Fried und Freud ich fahr dahin».⁵⁶¹

Den Beginn der 3. Strophe bildet im Original die sinnfällige Assonanz des dunklen «nun überwunden», die aber in der Aufnahme durch die Modernisierung des Präfix «uber» zu «über» verlorengeht. Besonders «sprechend» ist die (rein akustische) Assonanz der Formulierung «Kräfte brechen».⁵⁶²

Die Figur des Hendiadiöyn ist emphatisch und zugleich nuanciert herausgestellt und erzeugt eine expressive Bildhaftigkeit:

3. Strophe: *Creutz / Leiden / Angst vnd Noth*

4. Strophe: *Wort – Seufftzen*

5. Strophe: *Hertz vnd Gedancken – hin vnd her – Liecht, Flamm*

6. Strophe: *sanfft vnd stille – Rath vnd Willen*

⁵⁶¹ Was leider, wie beobachtet, weder in der Aufnahme noch in den meisten Gesangbüchern des 20. Jahrhunderts realisiert wird.

⁵⁶² Was, wie gesagt, die Aufnahme nicht realisiert, sondern – allerdings nicht weniger eindrucksvoll – von den «brechenden Augen spricht», so wie die gängigen gegenwärtigen Gesangbücher es tun. Diese Variante führt dann freilich zu der ausdrucksstarken Assonanz der beiden Zeilenanlaute «Wenn meine Augen brechen – mein Atem geht schwer aus.»

Und in der 7. Strophe treten fast alle Stilmittel noch einmal gebündelt hervor:

Hyperbole und Homoiokatarkton:

Vnd laß mich an dir kleben

Wie eine Klett am Kleid /

Paronomasia:

kleben – leben

Assonanz:

ewig ... leben

Hendiadyoin:

Wonn vnd Freud

Wie ein Magnet zieht dieser Text Phrasen der vorangehenden Choraltex te an, die dem durchgehenden Gedanken des «Abscheidens» Tiefenschärfe verleihen. Während *Christus, der ist mein Leben* die Betonung auf die *Überwindung* des Lebens legt, wird die Bedeutung dieses Lebens zunächst im Eingangsstück *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* mit ethischer Emphase entfaltet: «Den rechten Glauben, Herr, ich mein, / den wollest du mir geben, / dir zu leben, / meinem Nächsten nütz zu sein, / dein Wort zu halten eben.»

Der Gedanke des Leidens, den die zweite Kantate *Herzlich tut mich verlangen* in der Formulierung «*weil ich hier bin umfängen / mit Trübsal und Elend*» einfängt, wird in der dritten Kantate *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* zunächst intensiviert in der Formulierung «*Sieh doch, wie ich in meinem Mut / Mit Schmerzen bin beladen / Und in mir hab der Pfeile viel*» und schließlich zu einer *climax* verdichtet in der Aufzählung «*Creutz / Leiden / Angst vnd Noth*» in der Kantate *Christus, der ist mein Leben*.

Auf diese Weise handelt es sich bei dieser Dramaturgie um die Gestaltung, die nicht lediglich parataktisch aussageähnliche Werke nebeneinanderstellt, sondern um den Entwurf einer Großform, in der sich verschiedene Binnendynamiken entfalten, die ihrerseits von Stück zu Stück eine Intensivierung erfahren und die dafür sorgen, dass das gesamte Geschehen auf einen Höhepunkt zutreibt, der nicht isoliert den «Anlaufstücken» nachgestellt ist, sondern der zwingend aus der bereits zu Beginn des Programms initiierten Entwicklung hervorgeht.

In der Kantate *Christus, der ist mein Leben* ist es dann neben dem Text vor allem die Komposition selbst, die für eine Identifikation sorgt. Die Vertonung ist so intensiv, die Wort-Tradition-Beziehung derart dicht, dass sich der Text förmlich in den Hörer «bohrt». Die madrigalischen Mittel sorgen für eine *Exegese* des Textes, indem sie die *Bilder*, in denen er spricht, derart unmittelbar zum Leben erwecken und zu einer spontanen Identifikation einladen.

CHristus der ist mein Leben / Sterben ist mein Gewin /

Dem thu ich mich ergeben / Mit Fried⁵⁶³ fahr ich dahin.

Die Vertonung der 1. Strophe beginnt mit einem instrumentalen Abwärtsmotiv, das, noch bevor die Choralmelodie exponiert wird, ein «Versinken» anschaulich macht, so

⁵⁶³ In der Aufnahme: Freud.

dass beim Erklängen des Choraltexes bereits ein bestimmter Bedeutungsraum eröffnet ist. Die Chormelodie selbst ist ohne weiteres zu erkennen, doch ist sie derart «durchschossen» mit Seufzermotiven – «*CHristus der ist mein Leben, Sterben ist mein Gewin*» –, dass man sofort «glaubt, was man hört».

Auf das Verb «*ergeben*» erreicht – wie in der Chormelodie, hier aber hyperbolisch «überhöht» – die Singstimme ihren Spitzenton. Dies wird in den meisten der übrigen Strophen durchgehalten. In vielen Fällen entspricht es überraschend genau dem Text, darüber hinaus führt es immer wieder in den Bedeutungsbereich des «Sich-Ergebens» zurück.

Auch die 2. Strophe beginnt mit musikalischem Material, das von der Chormelodie auf den ersten Blick unabhängig ist – in Wirklichkeit jedoch erweisen sich alle «Sondermotive» als der Chormelodie verwandt. Diesmal ist es ein aufsteigendes Tanzmotiv, das den Text «*Mit Freud fahr ich von dannen zu Christ dem Bruder mein*» vorbereitet. Für die Zeile «*Auff daß ich zu ihm komme*» wird die Chormelodie in der Singstimme in einer Weise variiert, dass sie *absteigende Motive* enthält, die als *aufsteigende Sequenz* repetiert werden, sodass in ein und demselben Augenblick Tod und Auferstehung ins Bild rücken, während die Violine die Seufzermotive der ersten Strophe wiederaufnimmt und für die Einheitlichkeit des Werkganzen sorgt. Wenn in der Schlusszeile die Singstimme wieder ihren Spitzenton erreicht, so korrespondiert dies wiederum mit einer unmittelbaren Evidenz des Textes «*Vnd ewig bey ihm sey*».

Die 3. Strophe schließt kompositorisch an die erste an. Sie erzeugt damit die Einheitlichkeit des Werkganzen und teilt dieses durch eine Zusammenfassung der ersten drei Strophen in zwei – bzw., wie noch zu sehen sein wird – drei Formteile. Zwei auf den ersten Blick ganz unterschiedliche Formulierungen erscheinen auf diese Weise komplementär:

1. *CHristus der ist mein Leben
Sterben ist mein Gewin /
Dem thu ich mich ergeben
Mit Fried⁵⁶⁴ fahr ich dahin.*

3. *Ich hab nun überwunden
Creutz / Leiden / Angst vnd Noth⁵⁶⁵
Durch sein heilig fünff Wunden⁵⁶⁶
Bin ich versöhnt mit Gott.*

Die 4. Strophe geht erwartungsgemäß musikalisch einen anderen Weg. Auch textlich fasst sie den Tod «unmittelbar ins Auge». Die Aussage «*Wenn meine Kräfte⁵⁶⁷ brechen, mein Athem geht schwer geht auß und kan kein Wort mehr sprechen*» präsentiert sich hier nicht mehr als bloße Metapher. Die Chormelodie erklingt in Singstimme und Begleitfiguren *Allegro*, wird aber immer wieder durch minimale Pausen unterbrochen und erscheint auf diese Weise abgerissen und atemlos. In der Schlusszeile manifestiert

⁵⁶⁴ In der Aufnahme: Freud (s.o.)

⁵⁶⁵ In der Aufnahme: Tod

⁵⁶⁶ In der Aufnahme: Durch seine heiligen Wunden.

⁵⁶⁷ In der Aufnahme: Augen.

sich das Bild der «Erschöpfung»: Statt sich noch einmal zum Spitzenton aufzuschwingen, pendelt die Zeile «Herr nim mein Seufftzen auf» in einer richtungslosen Chromatik hin und her.

Die Atemlosigkeit überträgt sich auch auf die 5. Strophe, die die Singstimme ohne die arienhaften Textwiederholungen der vorangehenden Strophen «in einem Zug» vorträgt, während die Violine mittels eines «Ostinato-Fugato-Motivs» den Eindruck des raschen Vergehens verdichtet: «Wenn mein Hertz vnd Gedancken zergeren als wie ein Liecht, das hin vnd her thut wanken, wenn ihm die Flam gebricht.»

Die 6. Strophe bringt diese ungestüme Bewegung zu einem abrupten Stillstand. Wie ein «Arioso-Rezitativ» wird sie, einem Gebet vergleichbar, «gesprochen». Sie entfernt sich am weitesten von der Choralmelodie: «Als denn fein sanfft vnd stille, Herr laß mich schlaffen ein nach deinem Rath vnd Willen, wann⁵⁶⁸ kömpt⁵⁶⁹ mein Stündelein.» Der Strophe angehängt ist ein textloser Epilog, vorgetragen von der Viola da Gamba. Ausgerechnet an der Stelle, die vom «Einschlafen» spricht, verzichtet die Musik auf Worte.

In diesem wortlosen Epilog tut sich noch einmal eine gänzlich andere – eben unsagbare – Dimension von Rede und Bedeutung auf. Die Schumannsche «Technik des Epilogs», mit denen dieser Komponist zahlreiche seiner Lieder ausklingen lässt und ihnen damit eine Bedeutungstiefe verleiht, die sich dem Aussagbaren entzieht,⁵⁷⁰ scheint hier vorausgenommen.

Nachdem auf diese Weise die Strophen 4 bis 6 wie vor ihnen schon die Strophen 1 bis 3 zu einer größeren Einheit zusammengefasst wurden, entlädt sich die aufgebaute Spannung schließlich in der letzten, der 7. Strophe und verleiht der ganzen Kantate eine Barform, die aus zwei größeren, variierten Stollen und einem kürzeren Abgesang besteht. «Vnd laß mich an dir kleben wie eine Klett am Kleid vnd ewig bei dir leben in himmlischr Wonn vnd Freud» ist hier mehr als Bitte oder Erwartung – in der Musik ist die Sehnsucht schon erfüllt. Der Choral hat sich hier in einen Tanz verwandelt; aber die Melismata in der Singstimme auf die Worte «kleben», «Kleid» und «Freud» verleihen auch dem Detail Transparenz und Tiefenschärfe.

⁵⁶⁸ In temporalem Sinne von: «wenn».

⁵⁶⁹ In der Aufnahme: kommt.

⁵⁷⁰ Vgl. das oben über das Schweigen Gesagte.

2.3.1.1.4 Kürbishütte. Tod

Aufnahme	Kreuzberg-Kirche, Bonn-Endenich, 14. – 16. September 1988.
Titel	Musikalische Kürbs-Hütte – Lieder von Liebe und Tod.
Programm	HEINRICH ALBERT (1604–1651), <i>Musikalische Kürbishütte für 3 Singstimmen und Basso continuo</i> (1645); <i>Was klagt man der Gerechten Seelen, Aria zu 5 Stimmen</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Gott des Himmels und der Erden (Morgenlied), Choral zu 5 Stimmen</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Wer wegen seiner Sünden, Aria für Singstimme, Violine, 2 Violon und Basso continuo</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Der Tag beginnt zu vergehen (Klage Sions), Aria zu 5 Stimmen und Basso continuo;</i> <i>Bleib du nur fest, Aria für 3 Singstimmen a cappella</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Wie ist der Mensch doch so betöret, Aria für 1 – 5 Singstimmen und Basso continuo;</i> <i>Das Leid ist hier, Aria für 3 Singstimmen a cappella</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Wer das Alter schätzt erhaben, Kantate für 3 – 5 Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Der Mai, des Jahres Herz, beginnt, Kantate für 1 – 2 Singstimmen, Violine und Basso continuo</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>O der rauhen Grausamkeit, Aria für Singstimme und Basso continuo</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Phöbus jagt mit seinen Pferden (Herbstlied), Madrigal zu 3 Stimmen und Basso continuo</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Es bild ein Mensch ihm niemals ein, Weltliche Kantate zu 4 – 5 Stimmen, 2 Violinen, 2 Violon und Basso continuo</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Phyllis, o mein Licht, Madrigal zu 3 Stimmen</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>O du aller Wohlfahrt Quell, Madrigal zu 2 – 5 Stimmen, Streicher und Basso continuo</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Galathe, wo bist du doch gewesen, Kantate für 2 Singstimmen und Basso continuo</i> (zw. 1638 u. 1648); <i>Phyllis, die auf Blumen saß, Madrigal zu 3 Stimmen</i> (zw. 1638 u. 1648).
Ausführende	Ensemble Cantus Cölln: Johanna Koslowski, Sopran; David Cordier, Altus; Gerd Türk, Tenor; Wilfried Jochens, Tenor; Franz-Josef Selig, Bass; Annette Sichelschmidt, Violine; Maria Lindal, Violine; Antje Sabinski, Viola; Christine Angot, Violine; Jaap ter Linden, Violoncello & Viola da Gamba; Carsten Lohff, Cembalo & Orgel; Konrad Junghänel, Laute;
Leitung	Konrad Junghänel.
Booklet	Werkeinführung (Lothar Hoffmann-Erbrecht). Komponistenportrait. Ensembleportrait. Portrait des künstlerischen Leiters. Texte.

In dieser Dramaturgie kommt das *ars-moriendi*-Motiv vollends zum Tragen. Dies geschieht auf eine überaus raffinierte Art und Weise, nicht so, dass ihm, wie in der vorangehenden Dramaturgie, *themenähnliche*, sondern indem ihm *kontrastierende* Werke, Musik, die das «blühende Leben» zum Ausdruck bringt, zur Seite gestellt werden.

In dieser Dramaturgie liegt zwar eine «parataktische Dramaturgie» vor, gleichwohl ist ein «relativer Höhepunkt» in der Binnenstruktur der Dramaturgie auszumachen. Dieser ereignet sich bereits am Beginn des Programms. Die Werke gleichwertigen Ernstes, die ihm folgen, erweisen sich nicht als Vorbereitung, sondern als Nachklang des ersten.

Musikalische Kürbishütte

*Was klagt man der Gerechten Seelen – Gott des Himmels und der Erden – Wer wegen seiner Sünden –
Der Tag beginnt zu vergehen (Klage Sions) – Bleib du nur fest – Wie ist der Mensch doch so betört –
Das Leid ist hier.*

In dem Zyklus der *Kürbishütte* entfaltet der erste «Durchgang» die Themen Vergänglichkeit und Tod. Die zweite Programmhälfte schlägt einen völlig anderen Tonfall an. Aber kann dieser Ausdruck ungetrübter Lebensfreude den Ernst des ersten Teils gänzlich vertreiben? Oder sorgt der erste Teil dafür, dass das Glück, von dem der zweite spricht, brüchig und vergänglich erscheint?

*Wer das Alter schätzt erhaben – Der Mai, des Jahres Herz, beginnt – O der rauhen Grausamkeit –
Phöbus jagt mit seinen Pferden – Es bild ein Mensch ihm niemals ein – Phyllis, o mein Licht – O du
aller Wohlfahrt Quell – Galathe, wo bist du doch gewesen – Phyllis, die auf Blumen saß.*

Der Dichter und Komponist Heinrich Albert (1604 – 1651) ist Freund und Vertrauter Simon Dachs (1605 – 1659), dem, neben Martin Opitz (1597 – 1639), wichtigsten deutschen Dichter der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die zwölf (!) Texte seiner *Musikalischen Kürbs-Hütte* lauten:

1. Mit der Zeit ich kommen bin /
Fall' auch mit der Zeit dahin!

2. Mensch / hierinnen sind wir gleich /
Du magst schön seyn Jung vnd Reich:
Vnser Pracht kann nicht bestehn /
Beyde müssen wir vergehn.

3. Nun ich jung noch bin vnd grüne /
O / so hält man mich im Werth!
Bin ich welck und nicht mehr diene /
Wer ist dann der mein begehrt?

4. Mensch / ich kann es leichtlich gläuben
Daß du wünschst / ich möchte bleiben;

Nicht dein Will / auch meiner nicht /
Gottes Wille nur geschicht.

5. Wenn der rauhe Herbst nun kömpt /
Fall' ich ab / und muß verderben;
Wenn dein Ziel dir ist bestimmt /
Armer Mensch / so mustu sterben.

6. Sieh mich an /
Vnd denck dran:
Ich muß fort
Von diesem Ort!
Mit dir helt auch
Gott solchen Brauch!

7. Dem Herbst verlangt nach mir /
Mich zu verderben;
Dem Tod' / O Mensch / nach dir /
Auch Du mußt sterben!

8. Wer wird nach kurtzen Tagen
Mich beklagen /
Wenn ich verwelckt nun bin?

Auch Dir wirds widerfahren
Nach wenig Jahren /
Wenn Dich der Tod nimpt hin.

9. Die Zeit vnd wir vergehn!
Was wir hie sehen stehn
In diesem grünen Garten /

Verwelckt in kurtzer Zeit /
Weil schon des Herbstes Neid

Scheint drauff zu warten.

10. Ich / vnd meine Blätter / wissen
Daß wir dann erst fallen müssen
Wenn der rauhe Herbst nun kömpt:

Aber Du / Mensch / weißt ja nicht
Ob's nicht heute noch geschicht
Daß dir Gott das Leben nimpt?

11. Ob ich gleich muß bald von hier /
Kriegstu dennoch Frucht von mir;
Weñ man Dich / Mensch / wird begraben /
Was wirst Du für Früchte haben?

12. O ich habe schon vernommen
Daß mein Feind / der Herbst / wird kōmen;
Dessen Raub ich werden sol!
Lieber Mensch / gehab dich wol!

Diese «Vanitas-Verse» gehen im Grunde genommen noch einen Schritt weiter als die Todessehnsuchstexte der vorangehenden «Dramaturgie über *Christus, der ist mein Leben*». In den Kürbischüttentexten überwiegt (trotz der Frage nach den Früchten) der Vergeblichkeitsgedanke des Lebens. Indem aber gerade *sie* den *Beginn* dieser Dramaturgie bilden, werfen sie ihren Schatten auf die *zweite Hälfte* des Programms, über die lebensbejahenden Texte. Während die «Vanitas-Verse» gerade die Vergänglichkeit als Teil *göttlicher Ordnung* beschreiben, wird Vergleichbares in den Festtexten nicht ausgesagt, wodurch die Lebensbejahung im eigentlichen Sinne leer, unerfüllt erscheint.

Die vorliegende Dramaturgie ist, ähnlich der vorangehenden, exemplarisch in ihrer exegetischen Gestalt. Sowohl die Werke, die in ihr erklingen, als auch die programmatische Anlage derselben führen zu einer Übersetzung von Theologie in Musik im engeren Sinne, vergleichbar den Programmen mit Musik von Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Dietrich Buxtehude oder Johann Sebastian Bach – oder später auch (gleichsam wider Willen) bei Johannes Brahms. Es handelt sich um eine ganz unmittelbare Übertragung der Textmetaphern in musikalische Figuren und darum, dass Texte gegensätzlichen Charakters nebeneinandergestellt werden, um einen scharfen Kontrast zum Ausdruck zu bringen.

Dies ermöglicht, wie in der «Dramaturgie über *Christus, der ist mein Leben*», eine Identifikation, die sich ohne den «Umweg» über die Reflexion erschließt; die Dramaturgie eröffnet selbst eine «Lebenswelt», die mit der der Hörerin eine so hohe Kongruenz aufweist, dass sie gleichsam an ihre Seite tritt.

2.3.1.2 Hypotaktische Dramaturgie

Hypotaktische Dramaturgien sind Produktionen, in denen ein Hauptwerk den künstlerischen und damit den inhaltlichen, gedanklichen und theologischen Ausgangspunkt einer Produktion einnimmt. Diesem werden, im *Vorgang* der Dramaturgie, Werke zur Seite gestellt – also *untergeordnet* –, die es künstlerisch und inhaltlich abrunden, ergänzen oder kontrastieren.⁵⁷¹

Dabei muss das Hauptwerk nicht zwingend den Schlusspunkt der Aufführung oder der Einspielung bilden. Es kann auch die Mitte einer «zirkulären» Dramaturgie bilden. Ebenso kann es am Beginn stehen und die folgenden Werke «überschatten». Schließlich kann es in seiner Einheit «durchbrochen» und im wahrsten Sinne durch andere Werke «unterbrochen» werden.

Die Intertextualität, die sich auf diese Art und Weise ergibt, folgt einer *Hierarchie* von Bedeutungen; dem Sinngefüge, das das Hauptwerk dominiert, werden Bedeutungen «zugespielt». Das Hauptwerk erscheint auf diese Weise in einem bestimmten, womöglich nie zuvor gesehenen Licht. Dies führt unter Umständen zu der paradoxen Situation, dass die Dominanz des Hauptwerks gerade durch das dramaturgische Prozedere unterlaufen wird, obwohl es als solches gleichwohl noch im Mittelpunkt steht.⁵⁷²

⁵⁷¹ Vgl. die Definition unter 1.7: «In der Regel ist es das zeitlich (und häufig besetzungsmäßig) umfangreichste Werk eines Konzerts. Es prägt in der Regel das übergeordnete „Thema“ des Konzerts, dem weitere Stücke thematisch beigeordnet werden. Und es ist das Stück, das dem Publikum aufgrund seines Bekanntheitsgrades einen Anknüpfungspunkt in der Rezeption bietet. Schließlich kann es sich auch um ein bekannteres oder eingängiges Werk handeln, dass ein Programm nach einem oder mehreren Werken, die eine besonders erhöhte Auffassungsgabe verlangen, abrundet.»

⁵⁷² Vergleiche im Gegensatz dazu weiter oben den Begriff der parataktischen Dramaturgie.

2.3.1.2.1 Gegenwart. Geburt

Aufnahme	L'Eglise Notre Dame du Liban, Paris, 5. – 9. Januar 2004.
Titel	Schütz – Historia der Geburt Jesu Christi.
Programm	HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>O misericordissime Jesu für 1 Singstimme und Basso continuo op. 9, Nr. 4</i> , aus: Kleine geistliche Konzerte II, SWV 309 (1639). <i>Sei gegrüßet, Maria SWV 333 für 1 Singstimme und Basso continuo op. 9, Nr. 28</i> , aus: Kleine geistliche Konzerte II, SWV 309 (1639). <i>Historia der Geburt Jesu Christi für 6 Singstimmen, zwei Violinen, zwei Viole da Gamba, zwei Blockflöten, zwei Trompeten, zwei Posaunen und Basso continuo SWV 435</i> (1660). <i>Magnificat für 3 Chöre, 3 Posaunen, Streicher und Basso continuo SWV 468</i> (1665). <i>Veni, Sancte Spiritus für 4 Chöre, 2 Singstimmen, Streicher, Bläser und Basso continuo SWV 475</i> . <i>Alleluja! Lobet den Herren in seinem Heiligtum für 4 Chöre, Bläser, Streicher und Basso continuo</i> , aus: Psalmen Davids SWV 38 (1619).
Ausführende	Ensemble Akadêmia. Emmanuelle Halimi, Sopran. Jan van Elsacker, Tenor.
Leitung	Françoise Lasserre.
Booklet	Werkeinführung. Bemerkungen zur Aufführungspraxis. Texte. Künstlerische Bebilderung. Dokumente.

Die vorliegende Dramaturgie ist der Modellfall einer hypotaktischen Dramaturgie. In ihr erklingt ein Werk, von dem die Hauptaussage der Dramaturgie ausgeht und das seinem Umfang und seiner textlichen Bedeutung nach den größten Raum innerhalb der Dramaturgie einnimmt. Ihm sind andere Werke zugeordnet, die sowohl einen inhaltlichen als auch einen pragmatischen Zweck erfüllen; denn neben der Untermauerung einer Hauptaussage geht es auch immer darum, einen traditionell etablierten (Konzert) oder technisch erforderten Zeitrahmen (Aufnahme) auszufüllen.

Die vorliegende Dramaturgie stellt dabei das Hauptwerk in die Mitte und lässt am Ende des dadurch beinahe symmetrischen Programms ein Werk erklingen, das dieses Programm nicht lediglich ausklingen lässt, sondern ihm einen abschließenden Akzent verleiht.

Besonders bemerkenswert ist in dieser Dramaturgie zum ersten Mal der Umgang mit der Dimension der Zeit.

Das Zentrum bildet die *Historia der Geburt Jesu Christi SWV 435*, ihm geht zunächst das Geistliche Konzert *O misericordissime Jesu SWV 309* voraus, das denjenigen, der «erst noch geboren werden muss», bereits in den Mittelpunkt stellt und ihn anruft, noch bevor er erschienen ist. Was wie ein dramaturgischer Missgriff erscheint, erweist sich

als dramatisch hoch bedeutsam. Es zeigt – zunächst einmal – an, dass das Weihnachtsgeschehen nicht Gegenwart, sondern Vergangenheit ist, Erinnerung.

*O misericordissime Jesu, o dulcissime Jesu,
o gratiosissime Jesu,
o Jesu, salus in te sperantium,
o Jesu, salus in te credentium,
o Jesu, salus ad te confugientium,
o Jesu, dulcis remissio omnium peccatorum,
o Jesu, propter nomen sanctum tuum
salve me, ne peream.
O Jesu, miserere, dum tempus est miserendi,
neque me damnes in tempore judicandi.
Si enim admisi, unde me damnare potes,
tu non amisisti, unde me salvare potes.
Sis ergo mihi Jesus, propter hoc nomen tuum,
et miserere mei, fac mihi secundum hoc nomen tuum,
respice me miserum invocantem hoc
nomen amabile tuum: Jesus.*

Auf das Geistliche Konzert folgt, als weiterer Zwischenschritt vor der *Erinnerung* an die Geburt, der Verkündigungsdialog *Sei gegrüßet, Maria* BWV 333 nach Lk 1,28-32 und Lk 1,34-38. Auf diese Weise ist eine zweite Dimension der Zeit eingeführt. Indem die historische Chronologie von Verkündigung und Geburt für einen Moment sich vor den Hörern *ereignet*, ist das Weihnachtsgeschehen nicht mehr nur Vergangenheit, sondern zugleich Gegenwart.

Auf diese Weise werden zwei sich überschneidende Zeitdimensionen eingeführt: die der Historizität und die der Präsenz. Dies ist von erheblicher *liturgischer* Bedeutung. Das Weihnachtsgeschehen ist beides zugleich: Vergangenheit und Gegenwart. Die Aufführung der *Weihnachtshistorie* verlässt den Rahmen des Konzerts und wird zu Liturgie: Repräsentation *und* Anamnese. «Der Konzertsaal ist zur Kirche geworden.»

*Sei gegrüßet, Maria, du Holdselige!
Welch ein Gruß ist das?
Der Herr ist mit dir, du Gebenedeite unter den Weibern.
Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott funden;
siehe, du wirst schwanger werden im Leibe und einen Sohn gebären, des Namen sollst du Jesus heißen,
der wird groß und Sohn des Höchsten genennet werden.
Wie kann das zugehen, sintemal ich von keinem Manne weiß?
Fürchte dich nicht, Maria, der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten,
darum auch das Heilige, das von dir geboren wird, wird Gottes Sohn genennet werden,
und siehe, Elisabeth, deine Gefreundin ist auch schwanger mit einem Sohne in ihrem Alter
und gehet jetzt im sechsten Monat, die im Geschrei ist, daß sie unfruchtbar ist,
denn bei Gott ist kein Ding unmöglich.
Siehe, ich bin des Herren Magd, mir geschehe, wie du gesagt hast.
Alleluja.*

Auf das Erklängen der *Weihnachthistorie* selbst folgt wiederum ein Rückgriff auf die Zeitdimension, die besagt, dass die Anrede des Gottessohnes seiner Geburt nur *folgen* kann. Es erklingt das *Magnificat* SWV 468. Zunächst einmal sorgt dieses für eine Symmetrie im Zentrum der Dramaturgie: Der *Weihnachthistorie* geht *voraus* die *Verkündigung*, ihr folgt nach Marias *Antwort*. Der Lobgesang der Maria wird also chronologisch gesprochen *vor* der Geburt Jesu, sein Inhalt erfüllt sich Heilsgeschichtlich erst *nach* der Geburt.

Auf den Lobgesang Mariae folgt mit *Veni, Sancte Spiritus* SWV 475 die Bitte um den Heiligen Geist. Diese Bitte erweist sich an genau dieser Stelle als mehrdeutig. In *einer* Hinsicht ist die Geistverleihung nach den neutestamentlichen Berichten *Konsequenz* der Geburt des Sohnes Gottes. In *anderer* Hinsicht ist der Heilige Geist *Ursache* dieser Geburt.

Den Schlusspunkt bildet dann der 150. Psalm *Alleluja! Lobet den Herren in seinem Heiligtum* SWV 38. Es ist der *Schluss* der Dramaturgie, an dem zum *ersten Mal* ein Rückgriff auf das *Alte Testament* erfolgt. Auf diese Weise interpretiert die Dramaturgie das *Erste Testament* christologisch. Der «alttestamentliche Gott», dem hier «mit allen Mitteln» und gleichsam «für alles» gedankt wird, wird durch die Aussagen, die die vorangehenden Stücke machen, identifiziert mit dem «neutestamentliche Gottessohn»:⁵⁷³ *Und du, Bethlehem Efrata, die du klein bist unter den Tausenden in Juda, aus dir soll mir der kommen, der in Israel Herr sei, dessen Ausgang von Anfang und von Ewigkeit her gewesen ist* (Mi 5,1).⁵⁷⁴

Es ist atemberaubend, zu beobachten, wie in der vorliegenden Dramaturgie die Hörerin in ein Spiel mit der Zeit verwickelt wird. Die Rezipientin wird in einen Raum «verstrickt», in dem sie selbst auf eine paradoxe Art und Weise, noch während sie sich «außen vor» befindet, zu einem Teil der berichteten Geschichte wird. Die Akteure der *Geschichte* werden zu *Zeitgenossen* der Hörenden, es entsteht der Eindruck eines tiefen «Angehens» der Geschichte – «sie geht dich etwas an» –, und indem die Partizipantin – die musizierende oder die hörende – von dem und über das Geschehen spricht, spricht das Geschehen zu ihr.

⁵⁷³ Ohne damit freilich trinitätstheologisch eine monophysitische Identifikation zwischen der ersten und der zweiten Person der Gottheit zu behaupten.

⁵⁷⁴ In SWV 435 paraphrasiert als: *Und du Bethlehem im jüdischen Lande, du bist mitnichten die kleinste unter den Fürsten Juda, denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.* (Intermedium 5: Hohepriester und Schriftgelehrte).

2.3.1.2.2 Sakrament. Passion

Aufnahme	Abbaye de Sylvanès, 8. – 12. November 2004.
Titel	Schütz, Matthäus-Passion.
Programm	HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matheum</i> SWV 479 (1666): [Introitus – Paschamahl / Eucharistie]; <i>Die Seele Christi heilige mich</i> op. 9, Nr. 20, aus: Kleine Geistliche Konzerte II, SWV 325 (1639); <i>Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matheum</i> SWV 479 (1666): [Petrus-Spruch – Verleugnung des Petrus]; <i>Verba mea auribus percipe, Domine</i> zu 4 Stimmen <i>a cappella</i> op. 4, Nr. 9, aus: Cantiones Sacrae SWV 61 (1625); <i>Secunda Pars: Quoniam ad te clamabo, Domine</i> op. 4, Nr. 10, aus: Cantiones Sacrae SWV 62 (1625); <i>Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matheum</i> SWV 479 (1666): [Anklage Jesu – Beschluss]; <i>Litania</i> zu 6 Stimmen und Basso continuo SWV 458.
Ausführende	Ensemble Akadêmia. Cécile Kempenaers, Sopran. Jan van Elsacker, Tenor.
Leitung	Françoise Lasserre.
Booklet	Werkeinführung. Bemerkungen zur Aufführungspraxis Texte. Künstlerische Bebilderung. Dokumente.

Der Ausgangspunkt ist hier derselbe wie in der vorangehenden Dramaturgie – wie auch die Ausführenden zu einem großen Teil dieselben sind. Das Verfahren jedoch ist ein anderes. Das Hauptwerk, die *Matthäuspassion* SWV 479 von Heinrich Schütz, befindet sich nicht im Zentrum des Programms, sondern nimmt dessen gesamten Raum ein, ist aber «durchschossen» mit Werken, die bestimmten Passionsmomenten eine bestimmte Deutung verleihen. Auch dieses Programm ist – entsprechend dem vorangehenden – durch einen Schluss markiert, der hier nicht nur die gesamte Dramaturgie im Anschluss an das Exordium der Passion zum Abschluss bringt, sondern auch, reziprok zum vorangehenden Programm, eine Anrufung Jesu Christi erklingen lässt, die an dieser Stelle nicht *vor seiner Geburt*, sondern *nach seinem Sterben* erfolgt.

Bei den Einzelwerken, die bestimmte Augenblicke des Passionsgeschehens näher ausleuchten, handelt es sich um folgende: Auf die im Passionsbericht beschriebene Einsetzung des Abendmahls folgt das Geistliche Konzert *Die Seele Christi heilige mich* SWV

325. Bei dem Text handelt es sich ursprünglich um eine lateinische Communio,⁵⁷⁵ deren deutsche Übersetzung mit großer Wahrscheinlichkeit vom Komponisten selbst stammt. Sein litaneiartiger Text schlägt eine Brücke zu der eigentlichen *Litanei* SWV 458, die das Programm abschließen wird, und nimmt selbst unmittelbaren Bezug auf die neutestamentliche Typologie (Joh 19,34) und Dankopfertheologie der Eucharistie:

*Die Seele Christi heilige mich,
der Leichnam Christi speise mich,
das Blut Christi tränke mich,
das Wasser, das aus seiner Seiten floß, wasche mich,
sein bitter Leiden und Sterben stärke,
o lieber Herr Jesu, erhöre mich.
In deine heilige Wunden verbirg mich,
laß mich nimmer mehr von dir geschieden werden.
Vor dem bösen Feind bewahre mich,
in meiner letzten Stunde rufe mir,
daß ich möge kommen zu dir
und mit allen Auserwählten
dich loben und preisen ewiglich.
O lieber Herr Jesu, erhöre mich.*

Auf die Verleugnungsszene der Passion folgt eine zweiteilige Vertonung von Versen des Vulgatatextes des 5. Psalms,

Prima pars:

*Verba mea auribus percipe, domine,
intellige clamorem meum,
intende voci orationis meae,
rex meus et deus meus. (Vv. 2.3)*

Secunda pars:

*Quoniam ad te clamabo, domine,
mane exaudies vocem meam,
mane astabo tibi et videbo. (Vv. 4.5a)*

⁵⁷⁵ 1. Anima Christi, sanctifica me
Corpus Christi, salva me
Sanguis Christi, inebria me
Aqua lateris Christi, lava me

2. Passio Christi, conforta me
O bone Iesu, exaudi me
Intra vulnera tua absconde
Absconde me

3. Anima Christi, sanctifica me
Corpus Christi, salva me
Sanguis Christi, inebria me
Aqua lateris Christi, lava me

4. Ne permittas a te me separari
Ab hoste maligno defende me
In hora mortis meae voca me
Voca me

5. Anima Christi, sanctifica me
Corpus Christi, salva me
Sanguis Christi, inebria me
Aqua lateris Christi, lava me

6. Et iube me venire ad te
Ut cum Sanctis tuis laudem te
In infinita saecula saeculorum
Amen

7. Anima Christi, sanctifica me
Corpus Christi, salva me
Sanguis Christi, inebria me
Aqua lateris Christi, lava me

mit denen gleichsam – um im Bild der Szene zu bleiben – der die *falschen* Worte aus-
sprechende Petrus um die Fähigkeit bittet, die *richtigen* Worte zu sagen.

Mit der Passionsvertonung bilden die Umstände des Sterbens Jesu Christi in dieser
Aufnahme den roten Faden. Die begleitenden Stücke deuten dieses Sterben in drei
Dimensionen:

Die Seele Christi heilige mich SWV 325 deutet dieses Sterben als Sakrament, das diejeni-
gen, die an diesem Sterben in einer Weise teilhaben, die sich nicht mehr allein sprach-
lich fassen lässt, gewissermaßen zu «anderen Menschen» macht durch das, was die
Verben andeuten: *waschen und bergen* und an Christus *binden*.

Das Doppelwerk *Verba mea auribus percipe, Domine* SWV 61 und *Quoniam ad te clamabo, Domine* SWV 62 (Ps 5) deutet in die Richtung, dass *durch* das Sterben eine «verkehrte»
Kommunikation wieder geheilt, zurechtgebracht wird.

Die *Litania* SWV 458 hat eine Doppelfunktion. Ihr Text ist auf folgende Weise geglie-
dert:

Kyrie eleison, Christe eleison,
Kyrie eleison, Christe erhöre uns.
Herr Gott Vater im Himmel, erbarm dich über uns.
Herr Gott Sohn, der Welt Heiland, erbarm dich über uns.
Herr Gott Heiliger Geist, erbarm dich über uns.
O du heilige Dreifaltigkeit, erbarm dich über uns.

Sei uns gnädig. Verschon uns, lieber Herre Gott.
Sei uns gnädig. Hilf uns, lieber Herre Gott.

Für allen Sünden behüt uns, lieber Herre Gott.
Für allem Irrsal behüt uns, lieber Herre Gott.
Für allem Übel behüt uns, lieber Herre Gott.
Für des Teufels Trug und List behüt uns, lieber Herre Gott.
Für bösem schnellen Tod behüt uns, lieber Herre Gott.
Für Pestilenz und teurer Zeit behüt uns, lieber Herre Gott.
Für Krieg und Blut behüt uns, lieber Herre Gott.
Für Aufruhr und Zwietracht behüt uns, lieber Herre Gott.
Für Hagel und Ungewitter behüt uns, lieber Herre Gott.
Für dem ewigen Tod behüt uns, lieber Herre Gott.
Durch deine heilige Geburt hilf uns, lieber Herre Gott.
Durch deinen Todskampf und blutigen Schweiß hilf uns, lieber Herre Gott.
Durch dein Kreuz und Tod hilf uns, lieber Herre Gott.
Durch dein heiliges Auferstehn und Himmelfahrt hilf uns, lieber Herre Gott.
In unsrer letzten Not hilf uns, lieber Herre Gott.
Am Jüngsten Gericht hilf uns, lieber Herre Gott.

Wir armen Sünder bitten,
du wollst uns erhören, lieber Herre Gott,

und deine heilige christliche Kirche regieren und führen,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 alle Bischöfe, Pfarrherrn und Kirchendiener
 im heilsamen Wort und heiligen Leben erhalten,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 allen Rotten und Ärgernissen wehren,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 alle Irrigen und Verführten wiederbringen,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 den Satan unter unsere Füße treten,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 treue Arbeiter in deine Ernte senden,
 erhör uns lieber Herre Gott,
 deinen Geist und Kraft zum Wort geben,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 allen Betrübten und Blöden helfen und sie trösten,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 allen Königen und Fürsten Fried und Eintracht geben,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 unserm Kaiser Erkenntnis seines Worts aus Genaden verleihen,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 unsere gnädige Herrschaft mit allen ihren Gewaltigen leiten und schützen,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 unsern Rath und Gemeine segnen und behüten,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 allen, so in Not und Gefahr sind, mit Hilferscheinen,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 allen Schwängern und Säugern fröhliche Frucht und Gedeihen geben,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 aller Kinder und Kranken pflegen und warten,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 alle unschuldigen Gefangenen los und ledig lassen,
 erhör uns, lieber Herre Gott,
 alle Witwen und Waisen verteidigen und versorgen,
 erhör uns lieber Herre Gott,

aller Menschen dich erbarmen,
 erhör uns, lieber Herre Gott,

unsern Feinden, Verfolgern und Lästerern vergeben und sie bekehren,
 erhör uns, lieber Herre Gott,

die Früchte auf dem Lande geben und bewahren,
 erhör uns, lieber Herre Gott,

und uns gnädiglich erhören,
 erhör uns, lieber Herre Gott.

O Jesu Christ, Gottes Sohn,
 erhör uns, lieber Herre Gott!

*O du Gotteslamm, das der Welt Sünde trägt,
erbarm dich über uns.
O du Gotteslamm, das der Welt Sünde trägt,
erbarm dich über uns.
O du Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt,
verleih uns steten Fried.*

Christe erhöre uns.

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Amen.

Einerseits schlägt die *Litania* einen Bogen zurück zu dem ersten «passionsfreien» Stück *Die Seele Christi heilige mich* SWV 325. Andererseits versenkt sie einen Anker in die Passion selbst hinein, indem sie formal in ein *Agnus Dei* mündet, bevor sie mit einem *Kyrie eleison* endet, mit dem es auch begonnen hatte:

<i>O du Gotteslamm, das der Welt Sünde trägt, erbarm dich über uns. O du Gotteslamm, das der Welt Sünde trägt, erbarm dich über uns. O du Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt, verleih uns steten Fried.</i>	<i>Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.</i>
--	---

Die gesamte Dramaturgie präsentiert sich als ein Triptychon. Die **Passion** Jesu Christi – *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matheum* SWV 479 – bildet dessen Mitteltafel, das auf die **Eucharistie** deutende *Die Seele Christi heilige mich* SWV 325 bildet die eine, der auf das **Gebet** deutende Psalm 5 in der Doppelvertonung von *Verba mea auribus percipe, Domine* SWV 61 und *Quoniam ad te clamabo, Domine* SWV 62 die gegenüberliegende Seitentafel. Passion, Eucharistie und Gebet sind so auf vielfältige Weise aufeinander bezogen. Die darunter befindliche Predella in Gestalt der *Litania* SWV 458 bindet alle diese Elemente zusammen und gibt ihnen ihr Fundament. Sie ist es selbst, die ein **Gebet** darstellt, das sich sowohl auf die **Passion** bezieht – *Durch deinen Todskampf und blutigen Schweiß hilf uns, lieber Herre Gott / Durch dein Kreuz und Tod hilf uns, lieber Herre Gott* – und das die Passion selbst wiederum einbettet in ein umfassenderes Heilsgeschehen:

*Durch deine heilige Geburt hilf uns, lieber Herre Gott.
Durch deinen Todskampf und blutigen Schweiß hilf uns, lieber Herre Gott.
Durch dein Kreuz und Tod hilf uns, lieber Herre Gott.
Durch dein heiliges Auferstehn und Himmelfahrt hilf uns, lieber Herre Gott.*

In dieser Dramaturgie liegt ein Gebilde vor, das sich wie ein harmonisches System ausnimmt. Dieses System scheint jedoch nicht abgeschlossen zu sein und hermetisch in sich zu ruhen, sondern offen zu sein und bergenden Schutz zu bieten. Es redet nicht

von einem Geschehen, das sich ereignet, ohne das zutiefst menschliches Leben daran beteiligt wäre. Es spricht, im Gegenteil, von einem historischen Ereignis, in dem sich einerseits ein Stück Ewigkeit erfüllt, das andererseits aber sich als Gegenüber des Menschen erweist, indem es Gebet, Kommunikation und Wandel – und sakramentale, physische Teilhabe ermöglicht.

2.3.1.2.3 Ich. Auferstehung

Aufnahme	Eglise Réformée d'Auteuil, Paris, 6. – 11. Januar 2002.
Titel	Historia der Auferstehung Jesu Christi SWV 50.
Programm	HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>O lieber Herre Gott für 1 Singstimme und Basso continuo op. 11, Nr. 3</i> , aus: Geistliche Chormusik SWV 381 (1648); <i>O Jesu, nomen dulce für 1 Singstimme</i> , aus: Kleiner Geistlichen Concerten Teil II, SWV 308 (1639); <i>Quemadmodum desiderat für 1 Singstimme op. 9, Nr. 3</i> , aus: Kleiner Geistlichen Concerten Teil II SWV 336 (1639); <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i> , SWV 50 (1623); <i>Ich liege und schlafe für 1 Singstimme und Basso continuo op. 9, Nr. 5</i> , aus: Kleiner Geistlichen Concerten Teil II, SWV 310 (1639); <i>Ich will den Herren loben allezeit für 1 Singstimme und Basso continuo op. 9, Nr. 1</i> , aus: Kleiner Geistlichen Concerten Teil II, SWV 306 (1639); <i>Deutsches Magnificat für 2 Chöre und Basso continuo</i> , aus: Schwanengesang, SWV 494 (1671).
Ausführende	Ensemble Akadêmia. Jan van Elsacker, Tenor.
Leitung	Françoise Lasserre.
Booklet	Komponistenportrait (Roger Tellart). Texte. Künstlerische Bebilderung. Dokumente.

Dieser Dramaturgie, in der es schließlich nach Geburt und Tod um die Auferstehung Christi geht, liegt ein ähnliches Konzept zugrunde wie der ersten der beiden vorangehenden. Nocheinmal ist dasselbe Ensemble zu hören. Es handelt sich um eine Zentrumsorientierte Dramaturgie mit einem zusätzlichen Abschluss. Wiederum ist die Theologie, die in dieser Dramaturgie zum Ausdruck, bemerkenswert; und beide Dramaturgien erweisen sich in mancherlei Hinsicht als vergleichbar.

Am Beginn der ersten der drei Aufnahmen dieser Reihe stand das zutiefst persönliche, ja geradezu intime *O misericordissime Jesu* SWV 309. In der vorliegenden dritten Aufnahme bildet wiederum eine sehr persönliche Anrufung, *O lieber Herre Gott* SWV 381, den Beginn. Dabei handelt es sich um eine vorreformatorische Adventskollekte, die nicht um die Auferweckung Christi, sondern um die Auferweckung des Betenden, und zwar nicht nur die eschatologische, sondern die kontinuierliche Auferweckung des Betenden *um* der Eschatologie willen, erbittet:

*O lieber Herre Gott, wecke uns auf,
daß wir bereit sein,
wenn dein Sohn kömmt,
ihn mit Freuden zu empfangen*

*und dir mit reinem Herzen zu dienen,
durch denselbigen deinen lieben Sohn
Jesum Christum, unsern Herren,
Amen.*

Darauf folgt, anders als zu Beginn der ersten Aufnahme, noch eine zweite persönliche Anrufung, *O Jesu, nomen dulce* SWV 308, bei der sich allerdings die Frage stellt, ob nicht die beiden Anrufungen in umgekehrter Reihenfolge eine zwingendere dramaturgische Logik ergeben hätte, da sie die Auferweckung des Betenden als *Konsequenz* der Anrufung des Christusnamens verständlich gemacht hätte.

Bei dem Text von *O Jesu, nomen dulce* SWV 308 handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Nachbildung des Hymnus *Jesu, dulcis memoria* des Bernhard von Clairvaux, in der die Anrufung des Namens Jesu Christi, die sich im ersten Gesang der ersten Aufnahme schon erkennbar in den Vordergrund drängte, deutlich hervortritt.

*O Jesu nomen dulce,
nomen admirabile,
nomen confortans,
quid enim canitur suavius,
quid auditur jucundius,
quid cogitatur dulcius,
quam Jesus Dei filius.*

*O nomen Jesu, verus animae cibus,
in ore mel, in aure melos,
in corde laetitia mea,
tuum itaque nomen, dulcissime Jesu,
in aeternum in ore meo portabo.*

Es folgt dann, als letzter Zwischenschritt vor dem Hauptwerk, der *Auferstehungshistorie*, die Vertonung einer Sololiquia des Augustinus, die wiederum auf Versen des 41. Psalms in der Zählung der Vulgata beruht. Was an *Karfreitag* die «Beweinung Christi» bedeutet, bedeutet an dieser Stelle der Dramaturgie, im Kontext der *Auferstehung*, der Gesang *Quemadmodum desiderat* SWV 336. Während die Pietá die Sehnsucht nach dem Verstorbenen zum Ausdruck bringt, die um ihre eigene Vergeblichkeit weiß, bringt *Quemadmodum desiderat* die Sehnsucht nach wiederhergestelltem Leben in der Gewissheit ihrer Erfüllung zum Ausdruck. Dabei weiß sie, dass das Leben dieses Einzelnen das Leben als solches begründet – *Quando veniam de terra invia et inaquosa*⁵⁷⁶ – und in diesem Zusammenhang auch sakramentale Anklänge erkennen lässt: *O fons vitae, vena aquarum viventium, quando veniam ad aquas dulcedinis tuae. ... Sitio, Domine, fons vitae, satia me. Sito, Domine, sito te, Deum vivum.*

*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum,
ita desiderat ad te anima mea,
Deus clementissime et misericordissime.
Sitioit anima mea ad te Deum fontem vivum,
quando veniam et apparebo ante faciem tuam!
O fons vitae, vena aquarum viventium,
quando veniam ad aquas dulcedinis tuae!
Quando veniam de terra invia et inaquosa,
ut videam virtutem tuam et gloriam tuam
et satiem ex aquis misericordiae tuae sitim meam!
Sitio, Domine, fons vitae, satia me.
Sito, Domine, sito te, Deum vivum.*

⁵⁷⁶ Vgl. Hes 37.

*O quando veniam et apparebo, Domine,
ante faciem tuam.
O dies praeclara et pulchra,
nesciens vesperum, non habens occasum,
in qua audiam vocem laudis, vocem exultationis,
et confessionis, in qua audiam:
Intra in gaudium Domini tui,
intra in gaudium sempiternum,
intra in domum Domini Dei tui.
O gaudium super gaudium,
gaudium vincens omne gaudium,
extra quod non est gaudium.^{577,578}*

So vorbereitet erklingt die gesamte *Auferstehungshistorie* (im Unterschied zur vorangehenden Matthäuspassion) ohne Interpolationen. Auf diese Weise ergibt sich eine symmetrische Anlage der Dramaturgie mit sieben (!) Werken mit der *Auferstehung* als Mittelachse, um die sich – im tiefsten Sinne des Wortes – alles dreht:

*O Lieber Herre Gott
O Jesu, nomen dulce
Quemadmodum desiderat*

Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung

*Ich liege und schlafe
Ich will den Herren loben
Deutsches Magnificat*

⁵⁷⁷ Augustini Soliloquia 35,1–3 (mit Kürzungen)

⁵⁷⁸ Der unveränderte Psalm lautet in der Vulgata:

Psalmus – caput 41

1 In finem. Intellectus filiis Core.

2 Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.

3 Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum; quando veniam, et apparebo ante faciem Dei?

4 Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte, dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus?

5 Hæc recordatus sum, et effudi in me animam meam, quoniam transibo in locum tabernaculi admirabilis, usque ad donum Dei, in voce exultationis et confessionis, sonus epulantis.

6 Quare tristis es, anima mea? et quare conturbas me? Spera in Deo, quoniam adhuc confitebor illi, salutare vultus mei,

7 et Deus meus. Ad meipsum anima mea conturbata est; propterea memor ero tui de terra Jordanis, et Hermoniim a monte modico.

8 Abyssus abyssum invocat, in voce cataractarum tuarum; omnia excelsa tua, et fluctus tui super me transierunt.

9 In die mandavit Dominus misericordiam suam, et nocte canticum ejus; apud me oratio Deo vitæ meæ.

10 Dicam Deo: Susceptor meus es; quare oblitus es mei? et quare contristatus incedo, dum affligit me inimicus?

11 Dum confringuntur ossa mea, exprobraverunt mihi qui tribulant me inimici mei, dum dicunt mihi per singulos dies: Ubi est Deus tuus?

12 Quare tristis es, anima mea? et quare conturbas me? Spera in Deo, quoniam adhuc confitebor illi, salutare vultus mei, et Deus meus.

Auf der gegenüberliegenden Seite der Mittelachse erklingen mithin wiederum drei Stücke. Nach den zwei lateinischen und dem einen deutschsprachigen Werken, die *vor der Auferstehungshistorie* erklangen, handelt es sich auf dieser Seite ausschließlich um drei deutschsprachige Werke, wodurch, abgesehen von der rein numerischen Symmetrie, eine *strukturelle* Symmetrie aufgelöst wird.

Es erklingen

a) das Geistliche Konzert *Ich liege und schlafe*, das, anders als die früher besprochene gleichnamige Kantate Nicolaus Bruhns', die den Schluss des 4. Psalms mit einer Dichtung kombinierte, auf den zwei letzten Dritteln des 3. Psalms beruht:

*Ich liege und schlafe, und erwache,
denn der Herr hält mich.
Ich fürchte mich nicht für viel Hunderttausenden,
die sich umher wider mich legen.
Auf, Herr, und hilf mir, mein Gott.
Denn du schlägest alle meine Feinde auf den Backen
und zerschmetterst der Gottlosen Zähne.
Bei dem Herren findet man Hilfe,
und deinen Segen über dein Volk,
Sela.⁵⁷⁹*

b) das Geistliche Konzert *Ich will den Herren loben allezeit*, auf Psalm 34,2-5.7 mit mehrmalig interpoliertem Alleluja:

*Ich will den Herren loben allezeit,
sein Lob soll immerdar in meinem Munde sein, Alleluja.
Meine Seele soll sich rühmen des Herren,
daß es die Elenden hören und sich freuen, Alleluja.
Preiset mit mir den Herren,
und laßt uns miteinander seinen Namen erhöhen. Alleluja.
Da ich den Herren suchte, antwortet er mir,
und er errettet mich aus aller meiner Furcht, Alleluja,
und half mir aus allen meinen Nöten, Alleluja.*

c) das *Deutsche Magnificat* aus dem sogenannten Schwanengesang, einer ungekürzten Vertonung des 119. Psalms, deren Schluss das Magnificat bildet.

Bei diesen drei Werken handelt es sich also nicht um Werke, die sich in irgendeiner Weise inhaltlich – oder gleichsam szenisch (wie die Werke *vor der Auferstehungshistorie*) – auf das Auferstehungsgeschehen beziehen.

Was auf den ersten Blick als allgemein und undifferenziert erscheint, erweist sich bei näherem Hinsehen als überaus sinnfällig.

⁵⁷⁹ Ps 3,6-9.

Zunächst – *Ich liege und schlafe* – wird der persönliche Tonfall der Gesänge *vor* der Auferstehungshistorie aufgenommen. Danach wird der Gott, der – nach der Auferstehung in Jesus Christus – gegenwärtig ist, gepriesen: *Ich will den Herren loben allezeit*. Die eingefügten *Alleluja*-Rufe erklingen dabei in *diesem* Kontext als liturgisches Osterhalleluja. In demselben Psalm kommt es bereits zu Formulierungen, die das darauffolgende *Magnificat* vorbereiten: «Meine Seele soll sich rühmen des Herren.»⁵⁸⁰

Ein *Magnificat* erklang bereits in der ersten der drei Aufnahmen. Gewissermaßen wird damit also der Zyklus der Aufnahmen von Musik zu den wichtigsten «Herrenfesten» begonnen *und* abgeschlossen – mit einem Text also, der für Heinrich Schütz offenbar eine Schlüsselbedeutung besitzt: Das hier erklingende *Deutsche Magnificat* ist jener Lobgesang, mit dem Heinrich Schütz seinen von ihm selbst so genannten *Schwannengesang* BWV 482-494, einer Vertonung des gesamten 119. Psalms, mit dem er sein kompositorisches Schaffen 1872 beendet, beschließt.

Was die vorliegende Dramaturgie demonstriert, ist, wie eine persönliche Aneignung in einer sehr unmittelbaren Form, ohne den Umweg über die theologische Reflexion, aussehen könnte, als *fides directa* also im Vergleich zu einer *fides reflexa*.

Das hier erklingende Programm zeigt sich, ganz unpathetisch und auf eine natürliche Weise intim, wie ein Gegenüber, das, obwohl es einem zugleich in Gestalt eines im Wortsinne unbegreiflichen historischen Ereignisses, dem der Auferstehung, gegenübersteht, eine persönliche Nähe erlaubt und eine Kommunikation zulässt, die genuin menschlich und im selben Augenblick poetisch und ungemein kunstvoll ist.

2.3.1.3 Fortschreibung. Orientalismus, Okzidentalismus

Die folgenden beiden Produktionen sind insofern eine Überraschung, indem gewissermaßen die Geographie eine besondere Rolle spielt. Mit ihr aber kommt zugleich ein ganzer Kosmos kultureller Fragen ins Spiel. Begriffe und Gedankengebäude geraten ins Wanken.

An dieser Stelle wird in besonderer Weise deutlich, dass Intertextualität nicht ein innertheologisches Sprachspiel ist, sondern zutiefst in das Wirklichkeitsverständnis von Kultur und Kulturen hineinreicht, ohne indes dadurch seine im engeren Sinne theologische Bedeutung zu verlieren.

⁵⁸⁰ «Daß es die Elenden hören» bereitet gewissermaßen die Gesamtaussage des *Magnificat* vor.

2.3.1.3.1 Eine Rückeroberung. Ostermorgen in ירושלים

Aufnahme	Chapelle Royale de Château de Versailles, September 2017. ⁵⁸¹
Titel	Larmes de Résurrection.
Programm	HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i> , SWV 50 (1623): <i>Introitus</i> . JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Da Jakob vollendet hatte, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i> , aus: Israelis Brunnlein (1623). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i> , SWV 50 (1623): [Der Ostermorgen (Teil 1)]. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i> , aus: Israelis Brunnlein (1623). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i> , SWV 50 (1623): [Der Ostermorgen (Teil 2)]. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>O Herr, ich bin dein Knecht, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i> , aus: Israelis Brunnlein (1623). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i> , SWV 50 (1623): [Jesus erscheint der Maria Magdalena]. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Herr, laß meine Klage, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i> , aus: Israelis Brunnlein (1623). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i> , SWV 50 (1623): [Der Jüngling im Grabe]. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Freue dich des Weibes deiner Jugend, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i> , aus: Israelis Brunnlein (1623). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i> , SWV 50 (1623): [Rat der Hohepriester]. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Lieblich und schöne sein, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i> , aus: Israelis Brunnlein (1623).

⁵⁸¹ Diese Dramaturgie ist auch als Filmmitschnitt eines Konzerts vom 1. September 2001 aus der Jacobikerk in Utrecht verfügbar: https://www.npostart.nl/la-tempete-op-festival-oude-muziek-utrecht-2021/01-09-2021/WO_AT_16622361.

	HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i>, SWV 50 (1623): [Jesus erscheint den Emmausjüngern (Teil 1)]. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Wende dich, Herr, und sei mir gnädig, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i>, aus: <i>Israelis Brännlein</i> (1623). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i>, SWV 50 (1623): [Jesus erscheint den Emmausjüngern (Teil 2)]. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Die mit Tränen säen, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i>, aus: <i>Israelis Brännlein</i> (1623) [Instrumentale Ausführung]. HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i>, SWV 50 (1623): [Jesus erscheint den Emmausjüngern (Teil 3)]; [Jesus erscheint den elf Jüngern]. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630) <i>Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen, Geistliches Madrigal zu 5 Stimmen und Basso continuo</i>, aus: <i>Israelis Brännlein</i> (1623). HEINRICH SCHÜTZ (1585 – 1672), <i>Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi</i>, SWV 50 (1623): [Der Sendungsbefehl]; Conclusio.
Ausführende	[Vokal- & Instrumentalensemble] La Tempête. Georges Abdallah, Evangelist.
Leitung	Simon-Pierre Bestion.
Booklet	Interview über die Dramaturgie. Texte. Künstlerische Bebilderung.

Die vorliegende Dramaturgie kann auf dreifache Weise gehört werden: Zunächst einmal als Dialog zweier musikalischer *opera*, der *Auferstehungshistorie* Heinrich Schütz' mit dem *Israelisbrännlein* Johann Hermann Scheins, dessen innere Dramaturgie weiter unten sehr ausführlich behandelt werden wird. Es ist dies ein Dialog, der dazu führt, dass zunächst beide Werke in einem neuen hermeneutischen Kontext erlebt und gedeutet werden können.

Sie kann auch gehört werden als ein Dialog zwischen zwei Freunden, die die beiden Komponisten auch in der Wirklichkeit waren, die sich «virtuell» zusammentun, um «gemeinsam» im wahrsten Sinne des Wortes etwas zu «komponieren» – zusammenzustellen –, in das sie beide wesentliches ihres eigenen Idioms einbringen. Dabei eröffnen sie die Möglichkeit, dass die Aussageintention des Eigenen durch den «Kommentar» des Freundes geöffnet und erweitert wird.

Sie kann schließlich gehört werden als ein Dialog zweier Gefährten, die beide eine Zeitlang in Venedig studiert haben und nicht nur die künstlerische Atmosphäre, in der Claudio Monteverdi wirkte, geatmet haben, sondern auch die *Basilica di San Marco* erlebt haben, an der dieser in Venedig wirkte, wo die Gefährten die zutiefst byzantinische Prägung der Architektur und künstlerischen Ausstattung der Basilika erfahren haben.⁵⁸² Von eindrucksvoller Symbolik ist es daher nicht zuletzt, dass die beiden hier ineinander verflochtenen Kompositionen – die *Auferstehungshistorie* und das *Israelsbrünnlein* – mit großer Wahrscheinlichkeit im selben Jahr, 1623, entstanden sind.

In jedem Fall – und in dieser Hinsicht widerspricht keine der möglichen Lesarten der anderen – reißt diese Einspielung einen Horizont auf, nicht nur in der außergewöhnlichen Kombination zweier außergewöhnlicher Kompositionen, sondern in der Freiheit des Umgangs mit dem Notentext selbst. Indem der Notentext in der Tradition orientalischer Musik gleichsam verflüssigt wird, verschmelzen die zwei «ineinandergeschobenen» Werke zu einem großen Ganzen.

Die Mittel der «Orientalisierung» okzidentalischer Musik sind folgende: Die Stimme des Evangelisten ist kehliger und nasaler als die eines Sängers der Belcanto-Schule mit Maskensitz, und sie besitzt ein Timbre, das an Klangvorstellungen arabischer Musik orientiert ist. Auch der Ensembleklang ist aufgerauhter, und, obwohl es sich bei den Ensemblesängern und -sängerinnen um Belcantostimmen handelt, sind sie weniger um harmonische Verschmelzung der Register bemüht, als das tradierte Ideal abendländischer Chor- und Ensemblesmusik es nahelegt. Das Vokalensemble behandelt die Ensemblestimmen sowohl im Werk Heinrich Schütz' als auch in dem Johann Hermann Scheins solistisch und mit individuellem Ausdruck und verziert die Singstimmen an geeigneten Stellen mit Ornamenten, wie sie in den entsprechenden Lehrwerken des 16. und 17. Jahrhunderts zu finden sind. Die Stimme des Evangelisten indes geht in dieser Verzierungspraxis noch einen Schritt weiter, gestaltet die Monodie des Evangelienberichts in der Orientierung an einstimmiger arabischer Musik und bringt gezielt an narrativ und theologisch wichtigen Stellen Fioraturen an, die den historischen Bericht mit einer kulturellen Aura umgeben, die dem, was berichtet wird, in tiefster Weise entspricht. Der Text wird dabei nicht als «toter Buchstabe» aus der Vergangenheit behandelt. Im Gegenteil, er wird «nicht als geschriebenes, sondern als gesprochenes Wort aufgefaßt: als etwas Lebendiges, gegenwärtig Geschehenes also – ein Ereignis des Augenblicks [...]»⁵⁸³ Das Ergebnis ist ein hoher Grad an «Situationswirklichkeit».⁵⁸⁴

⁵⁸² Der Grundriss des Markusdoms entspricht *nicht* der «lateinischen» Basilika, sondern «zitiert» die Ἁγιοι Απόστολοι Konstantinopels mit ihren (fast) gleichlangen Armen! Auch ihre Innenausstattung prägen byzantinische Mosaiken und Ikonen. – Zu Venedig als ehemals byzantinische Provinzstadt und zum venezianischen Dialekt, den noch heute zahlreiche griechische Elemente prägen, vgl. KARSTEN, Arne, *Geschichte Venedigs*, München 2012.

⁵⁸³ EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984, 52.

⁵⁸⁴ A.a.O., 46.

Was sich hier ereignet, ist also weit mehr als nur ein Dialog verschiedener *Textschichten*. Auf verschiedenen Ebenen geraten kulturelle Bilder und Begriffe in Bewegung. Zunächst handelt es sich um eine Art Rückeroberung. Der Ursprung des Christentums liegt im Nahen Osten, und seine Sprache und Denkweise sind durch diese Herkunft in besonderer Weise geprägt.⁵⁸⁵ Im Verlauf der Kirchengeschichte hat dann aber etwas stattgefunden, das, neben dem positiven Effekt der Inkulturation des Christentums in eine ihm zunächst unbekannte Kultur auch die Schattenseite einer «Vereinnahmung» des Christentums durch die Geistesgeschichte des Abendlandes zeitigte. Die Kunst- und Musikgeschichte des «Abendlandes» setzt Ereignisse, die sich im Nahen Osten in der Antike abspielen, mit Mitteln jeweils zeitgenössischer westlicher Kunst ins Bild und in Musik. Dabei projiziert sie früh schon vor allem *das Bild des Westens vom Nahen Osten*. Auf diese künstlerische Haltung lässt sich der von Edward Said geprägte Begriff des Orientalismus⁵⁸⁶ in einer sehr erweiterten Bedeutung verstehen, wenngleich Said den Begriff freilich in einem anderen Zusammenhang prägte und daraus eine Art «Orientalismustheorie» entwickelt, die nicht unumstritten blieb. Die vorliegende Aufnahme setzt dieser eine Bewegung entgegen, die sich diese «orientalische Religion»⁵⁸⁷ gleichsam zurückerobert. Dabei bedient sie sich eines künstlerischen Werkes, das zwar in der abendländischen Kultur entstanden ist – der *Auferstehungshistorie* von Heinrich Schütz –, das nun aber mit Mitteln der arabischen Kunstmusik weitergeschrieben, man könnte in einem gewissen Sinne sagen, «zurückgeschrieben» wird. Die abendländischen Mittel der Kunst werden hier durch eine «orientalische» Linse betrachtet, der Orientalismus sozusagen umgekehrt und in einen Okzidentalismus verwandelt.

Auf diesem Weg eröffnet sich sodann *noch* eine Sichtweise: Beide Begriffe, sowohl der des Orientalismus als auch der des Okzidentalismus, die in ihrer ursprünglichen Bedeutung polemisch konnotiert sind, erfahren in diesem Kontext eine *positive* Wendung. Zunächst stellt sich die Frage, ob sich in der Komposition Heinrich Schütz' bereits eine «Konstruktion» eines Orientbildes aus einer gleichsam kolonialistischen Sicht heraus anbahnt oder ob nicht vielmehr eine echte Annäherung stattfindet. Mit den Kenntnissen und Mitteln seiner Zeit «entführt» der Komponist seine Hörerin an die historischen Stätten der Ereignisse. Dann stellt sich freilich auch die Frage, ob in der «orientalisierenden» Weiterschreibung des Werkes eine Polemik laut wird, die die polemische Konnotation des Begriffs Okzidentalismus – also der dem Orientalismus entgegengesetzten Sicht: der des Blickes des «Ostens» auf den «Westen», wie sie beispielsweise Ian Buruma und Avishai Margalit prägen⁵⁸⁸ – weitertragen. Vielleicht

⁵⁸⁵ Vgl. BORMAN, Thorleif, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, Göttingen 1965.

⁵⁸⁶ Präziser: Der Edward Sais Begriff des Orientalismus einbezieht, sich darauf aber selbstverständlich nicht beschränkt. Vgl. SAID, Edward, *Orientalism*, New York 1994.

⁵⁸⁷ Vgl. BAILEY, Kenneth E., *Jesus Through Middle Eastern Eyes. Cultural Studies in the Gospels*, London 2008.

⁵⁸⁸ Vgl. BURUMA, Ian; MARGALIT, Avishai, *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies*, New York, 2004.

wird an dieser Stelle der «feindliche» Blick verwandelt. Dem «abendländischen» Kunstwerk wird kein «morgenländisches» gegenübergestellt, sondern der Horizont des «abendländischen» Werk wird mit Mitteln, die ihm eingeschrieben werden und ihm dennoch nicht ganz und gar fremd erscheinen, aufgebrochen und erweitert. Die Hand wird ausgestreckt zu einer freundschaftlichen Geste: «Das Unsere kehrt von einer langen Reise zurück, und wir heißen es wieder willkommen in der Heimat.»

Anhand einer kleinen Auswahl von Einzelbeobachtungen soll verdeutlicht werden, was sich in der Aufnahme selbst ereignet.

Erstes Signal für einen freien und zugleich an die Tradition anschließenden Umgang mit dem Notentext ist die Ausführung des Introitus. Von diesem ist in den Quellen nur der Text und die Stimme des Basso continuo überliefert, anhand derer im Laufe der Auführungsgeschichte versucht wurde, einen möglichen Eingangsschor zu rekonstruieren, der der von Schütz in seiner Vorrede zu dem Werk explizit intendierten Symmetrie des Gesamtwerks mit Eingangs- und Schlusschor entspricht. Die also sich bereits in der Rezeptionsgeschichte ereignende «Weiterschreibung» der *Historia* nimmt die vorliegende Aufnahme dergestalt auf, dass sie zwar die Rekonstruktion aufführt, diese aber untextiert belässt und stattdessen die den Introitus ausführenden Bläser die Musik derart reich verzieren lässt, dass bereits zu Beginn der Aufnahme ein musikalisches Geflecht von «Arabesken» zu hören ist, die das Motto der nachfolgenden Interpretation erkennbar machen.

Die Reihe der nun folgenden Einzelsätze geht jeweils nahtlos ineinander über, entweder über einen Attacca-Anschluss oder miteinander verbunden durch einen liegenden Orgelpunkt. Auf diese Weise stellt sich trotz der beiden ganz unterschiedlichen Kompositionsschichten der Eindruck eines einheitlichen Werkes ein, eines umfang- und kontrastreichen Oratoriums. Bereits an dieser Stelle – ganz am Beginn der Aufnahme – fließen die beiden Kompositionsschichten ineinander. Der Introitus der *Historia* führt nicht, wie zu erwarten wäre, unmittelbar in die Vertonung des biblischen Auferstehungsberichts, sondern – gänzlich unerwartet – in die Klage Josephs über seinen verstorbenen Vater Jakob.⁵⁸⁹ Johann Hermann Scheins *Da Jakob vollendet hatte* wird also verwendet, um bereits in der Eingangsszene das geeignete – nicht im klischeehaften Sinne: orientalische Kolorit – sondern den im eigentlichen Sinne alttestamentlichen Sitz des Lebens der Totenklage über einen Verstorbenen (Gen 49,33; 50,1) zu evozieren.

*Da Jacob vollendet hatte die Gebot an seine Kinder,
thet er seine Füße zusammen aufs Bette und verschied
und ward versamlet zu seinem Volck.
Da fiel Joseph auff seines Vaters Angesicht
und weinet uber ihn und küsset ihn. (Gen 49,33; 50,1)*

⁵⁸⁹ Die Bibelstellenangaben finden sich weiter unten in dem Kapitel, in dem das *Israelsbrünnlein* als eigenständiges Werk eingehender beschrieben werden wird.

Der Ensembleklang ist rauh, eindrucksvolle Verzierungen malen das *Bette* aus, auf dem der soeben Verstorbene liegt, und auch die Klagelaute in den Textstellen bei «Weinen» und «Küssen» sind in der Aufnahme eindrucksvoll zur Geltung gebracht.

Erst nach dieser Klage beginnt die *Auferstehungshistorie* von Heinrich Schütz, d.h. erst aus dieser «alttestamentlichen» Szene heraus entwickelt sich der Ostermorgen in יְרוּשָׁלַיִם. Der Evangelist dieser Aufnahme wird nun in der Folge immer wieder besonders Einzelwörter und Wortgruppen in besonderer Weise verzieren, die eine Orts- oder Zeitbestimmung zum Ausdruck bringen oder Bewegungen beschreiben. Auf diese Weise vermag er sozusagen «jede Szene in Szene zu setzen», d.h. jedem neuen Bild (theaterdramaturgisch gesprochen) das ihm adäquate, nahöstliche Kolorit zu verleihen und damit den Wahrnehmungsbereich des westlichen Hörers nicht eigentlich zu verfremden, sondern gewissermaßen zu «vereigentlichen», die Szene über das Ohr in ihren eigentlichen Kontext zurückzuführen.

Bereits der Komponist, Heinrich Schütz, ist es, der *einen* Aspekt der reichen Ornamentik vorausnimmt: Zu einem Zeitpunkt, an dem sich eine Orgelbegleitung der Rezitative noch nicht etabliert hatte,⁵⁹⁰ weist er die Ausführenden an, den den Evangelisten begleitenden Basso continuo durch ein Gambenensemble, d.h. nicht durch bloß liegende Akkorde, sondern durch ein reiches Geflecht von Akkordfigurationen und Skalen, begleiten zu lassen. Die Weiterschreibung der vorliegenden Dramaturgie nimmt also auf, was unterschwellig bereits vorhanden ist. Die musikalische Darstellung des Ostermorgens entwickelt geradezu ein «Verzierungsprogramm», das die Aufnahme insgesamt prägen wird. Dieses wird sich in der Singstimme nicht nur in der Art der Ornamentik, sondern in der besonderen, vom Belcantogesang unterschiedenen Behandlung etwa von umlautenden Vokalen oder klingenden Konsonanten in Erinnerung rufen und sich auch auf die Spielweise der Instrumente, vor allem in der reichen Verwendung von Portamenti und Tremoli im Gambenensemble, an geeigneten Textstellen übertragen. So erklingt vor der Vertonung des Missionsbefehls eine kurze, präludienartige Intonation durch die Renaissancelaute, die an dieser Stelle bewusst Spieltechniken der ‘ūd (العود) übernimmt.

Unterbrochen wird die Szene des Ostermorgens durch Johann Hermann Scheins *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (Jer 31,20), das nun selbst bereits freier, mit mehr Verzierungen in den Singstimmen und mit gelegentlich selbständig geführten Instrumentaltakten, etwa in der rein instrumentalen Ausführung der Echostellen, interpretiert wird.

Ist nicht Ephraim mein thewrer Sohn und mein trawtes Kind? [instrumentales Echo:] und mein trawtes Kind? Denn ich denck noch wol daran, was ich ihm geredet habe; darumb bricht mir mein Hertz gegen ihm, daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr. (Jer 31,20)

⁵⁹⁰ Wie in der Folgezeit, etwa in den Passionen Johann Sebastian Bachs, üblich.

Es entsteht der Eindruck, als sei mit diesem Text aus dem *off* eine Stimme zu vernehmen, die auf die verzweifelte Frage «*Wer wälzet uns den Stein von des Grabes Tür*» mit einem Zuspruch antwortete, der sich unter Inkaufnahme eigener Verwundung für das bedrohte Leben verbürge: «*In die Hände hab ich dich gezeichnet.*»

In der Wiederaufnahme der Szene am Ostermorgen wird nun die unruhige Bewegung Marias und der Jünger – «*Da aber Maria so läuft*», «*Sie haben meinen Herren weggenommen*», «*Da aber ging Petrus ... zum Grabe*» – musikalisch in einer Weise umgesetzt und verziert, dass man die Szenerie am Stadtrand von Jerusalem, wo das Grab Jesu sich befunden haben mag, mühelos vor Augen hat, wenn man sie einmal selbst erlebt hat.

Bevor es nun zur eigentlichen Schlüsselszene, der des Erkennens Jesu durch Maria, kommt, erfolgt wiederum eine *retardatio*: Johann Herman Scheins, *O Herr, ich bin dein Knecht* (Ps 116,16-17), das in seiner Sammlung *Israelsbrünnlein* den allerersten Anfang bildet, ruft in Erinnerung, was «ganz am Anfang» gestanden hatte; den toten Sohn suchend, erinnert sich Maria an ihre Antwort auf die Anrede des Engels in der Verkündigung: «Siehe, ich bin des Herrn Magd.» – Als ob sie nun, da alles auf dem Spiel steht, wiederum bereit sei, sich ganz hinzugeben.

*O HErr, ich bin dein Knecht,
deiner Magd Sohn.
Du hast meine Bande zurrissen.
Dir wil ich danckopfern;
und des HErrn Namen predigen. (Ps 116,16.17)*

Auf diese Weise erzählt die Aufnahme nicht bloß mithilfe zweier Textschichten einen historischen Ausschnitt nach; sondern durch Rückblenden und Kommentare verleiht sie dem vorgetragenen Narrativ eine Tiefenschärfe, die es weitert und in das sie die heutige Hörerin mit hineinnimmt. Gerade indem die Dramaturgie das Spezifische dieser besonderen Historizität erlebbar macht, lädt sie dazu ein, als Mensch mit einer ebenfalls spezifischen, individuellen Geschichte daran zu partizipieren.

Der *Osterdialog* ist die *climax* der Auferstehungshistorie. Die vorliegende Interpretation unterstreicht die Zentralität der Szene, indem sie die improvisierte Gambenbegleitung des Basso continuo zunächst durch ein Zink-Ensemble übernehmen lässt und die Szene damit gleichsam ikononartig auf Goldgrund malt. Wenn dann die Worte des Erkennens – «*Rabbuni*», und mehr noch im Ausrufen der Übersetzung «das heißt: Meister» – erklingen, erreicht auch die arabeske Verzierungskunst dieser Dramaturgie ihren Höhepunkt.

In dieser Weise nimmt die vorliegende Aufnahme ihren Fortgang. Dem Narrativ der *Auferstehungshistorie* wird die Textschicht des *Israelsbrünnleins* zur Seite gestellt, das immer wieder, wie in der Oper, dazu dient, im Gang der Dinge innezuhalten und

Rückblenden einzuspielen. Durch dieses Verfahren provoziert sie das Publikum zu Anteilnahme am Ereignis und zur Interpretation des Geschehens, ohne diese indes schlechterdings vorzugeben.

Der *Emmausdialog* beispielsweise wird unterbrochen durch die Motette Johann Hermann Scheins auf den Text «Wende dich ... sei mir gnädig ... ich bin einsam und elend» (Ps 25,16-18). Abgeschlossen wird er durch die Motette «Die mit Tränen säen», die indes nur instrumental vorgetragen wird, so dass die «Schriftenthüllung» noch nicht durch einen anderen Text überlagert wird, sondern gleichsam noch nachklingt: «Brannte nicht unser Herz in uns!» (Lk 24,32). Möglicherweise ist dies ein Fingerzeig darauf, dass die vorliegende Interpretation damit rechnet, nicht den «Ersthörer» zu erreichen, sondern den «Wiederhörer», dass sie also intendiert, eine Tradition weiterzuschreiben, deren *Kenntnis* sie voraussetzt.

Die vorliegende Dramaturgie also invertiert den historischen Orientalismus in einen zeitgemäßen Okzidentalismus. Doch obwohl sie in ihrer Weiterschreibung der zugrundeliegenden Kompositionen gleichsam eine «Rückschreibung» vornimmt, stellt sie sich der vorgefundenen Tradition nicht entgegen; indem sie einen «Rückweg» antritt, protestiert sie nicht gegen den «Umweg». Was sie indes unternimmt, ist zum einen ein wörtliches Verständnis dessen, was im Kompositionsverständnis Heinrich Schütz' bereits angelegt ist, nämlich «daß die Musica poetica das Moment des Schöpferischen anerkennt und betont. Sie lehrt das *poiéin*, das „Machen“, Bewerkstelligen, das Schaffen der Komposition.»⁵⁹¹ Dass dieses *poiéin* nicht einen statischen Zustand meint, sondern einen fließenden Prozess beschreibt, dokumentiert die hier vorliegende Dramaturgie eindrucksvoll. Sie macht den Begriff der Poetik auf den der Dramaturgie hin durchsichtig; denn Dramaturgie ist selbst nichts anderes als ein sowohl auf Wissen als auch auf Erfahrung beruhenden⁵⁹² Ins-Werk-Setzen einer Handlung.⁵⁹³

Was hier «inszeniert» wird, ist dennoch keine *crossover*-Produktion, ist nicht einmal ansatzweise *World Music*, sondern sie bedient sich, auch wenn sie Brücken zwischen unterschiedlichen Traditionen und Kulturen schlägt, ausschließlich Mitteln der Kunstmusik, eben der Kunstmusik europäischer und nahöstlicher Provenienz.

Vielleicht ist das «Opus», das auf diese Weise in der Zusammenführung zweier «ehrwürdiger» Traditionen etwas gänzlich Neues entstehen lässt, ein kongeniales Ausdrucksmittel für eine Generation von Menschen, denen im Zerfließen von Traditionen

⁵⁹¹ EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 21984, 59. Zu den in der Reformation und über diese hinauswirkenden Implikationen dieses Kompositionsverständnisses einer «Musica poetica» siehe: A.a.O., 59–69.

⁵⁹² Vgl. STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Band 4), Frankfurt / Main et al., 2015, 17.

⁵⁹³ Vgl. STEGEMANN, Bernd, *Lektionen 1 – Dramaturgie*, Berlin 2009, 10.

die kulturelle Sicherheit abhandenkommt. Gerade das Verflüssigen von Kultur könnte für Menschen, die sich als *“lost between two cultures”*⁵⁹⁴ einen Raum schaffen, innerhalb dessen eine gänzlich neue und überraschende Form der Geborgenheit erfahren werden kann.

⁵⁹⁴ N.I.

2.3.1.3.2 Byzantinisches Venedig. Claudio Monteverdi

Aufnahme	L'Eglise Notre Dame du Liban, Paris, November 2018.
Titel	Monteverdi Vespro.
Programm	ANONYMUS, Fauxbourdon Domine, ad adjuvandum me festina. CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643), <i>Vespro della beata vergine</i>, SV 206 (1610): <i>Toccata et Domine, ad adjuvandum me festina.</i> ANONYMUS, <i>Introitusantiphon für allgemeine Marienfesten (Commune Mariae beatae virginis):</i> <i>Gaudeamus omnes</i>, aus: Graduale Triplex (Solesmes 1979). ANONYMUS, <i>Fauxbourdon Dixit Dominus</i> aus: <i>Faux-Bourbons pour les Fêtes Solemnelles</i>, Ms. anon. 17. Jh. (Bibliothèque l'Inguimbertaine de Carpentras). CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643), <i>Vespro della beata vergine</i>, SV 206 (1610): <i>Dixit Dominus.</i> <i>Nigra sum.</i> ANONYMUS, <i>Allelujavers für allgemeine Marienfeste (Commune Mariae beatae virginis):</i> <i>Diffusa est gratia.</i> ANONYMUS, <i>Fauxbourdon Laudate Pueri.</i> CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643) <i>Vespro della beata vergine</i>, SV 206 (1610): <i>Laudate pueri;</i> <i>Pulchra es.</i> ANONYMUS, <i>Allelujavers zum Fest der unbefleckten Empfängnis Mariae (In conceptione immaculata Beatae Mariae Virginis, 8. Dezember):</i> <i>Tota pulchra es.</i> ANONYMUS, <i>Fauxbourdon Laetatus sum.</i> CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643), <i>Vespro della beata vergine</i>, SV 206 (1610): <i>Laetatus sum;</i> <i>Duo Seraphim.</i> ANONYMUS, <i>Offertorium zu allgemeinen Marienfesten (Commune Mariae beatae virginis):</i> <i>Recordare Virgo Mater.</i> ANONYMUS, <i>Fauxbourdon Nisi Dominus.</i> CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643), <i>Vespro della beata vergine</i>, SV 206 (1610): <i>Nisi Dominus.</i> GIROLAMO FRESCOBALDI (1583 – 1643), <i>Ricercar sopra Sancta Maria</i>, aus: <i>Fiori musicali</i> (1635). CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643), <i>Vespro della beata vergine</i>, SV 206 (1610):

	<i>Audi caelum.</i>
	ANONYMUS,
	<i>Allelujavers zu allgemeinen Marienfesten (Commune Mariae beatae virginis):</i>
	<i>Felix es sacra Virgo.</i>
	ANONYMUS,
	<i>Fauxbourdon Lauda Jerusalem.</i>
	CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643),
	<i>Vespro della beata vergine</i> , SV 206 (1610):
	<i>Lauda Jerusalem.</i>
	ANONYMUS,
	<i>Allelujavers zum Fest Mariae Himmelfahrt</i> ⁵⁹⁵ (<i>In Assumptione Beatae Mariae Virginis</i>):
	<i>Assumpta est Maria.</i>
	CLAUDIO MONTEVERDI (1567 – 1643),
	<i>Vespro della beata vergine</i> , SV 206 (1610):
	<i>Sonata Sopra Sancta Maria;</i>
	<i>Ave maris stella;</i>
	<i>Magnificat: Et exultavit – Quia respexit – Quia fecit – Et misericordia – Fecit potentiam – Deposuit – Esurientes – Suscepit Israel – Sicut locutus est – Gloria Patri – Sicut erat.</i>
Ausführende	[Vokal- & Instrumentalensemble] La Tempête.
Leitung	Simon-Pierre Bestion.
Booklet	Interview über die [liturgische] Dramaturgie.
	Texte.
	Künstlerische Bebilderung.

Diese Produktion ist verwandt mit der vorangehenden, doch ist sie in zweierlei Hinsicht weniger «exotisch» als jene, wenn man einerseits bedenkt, das Venedig insgesamt kunstgeschichtlich ohnehin – wie bereits bemerkt – Byzanz nahesteht, andererseits, wenn man in Betracht zieht, das zu Claudio Monteverdis Zeiten die Synagoge in Venedig, an der Salomone Rossi (1570 – 1630) als Komponist wirkt, durch ein reiches musikalisches Leben von sich reden macht,⁵⁹⁶ so dass Musik sowohl aus dem byzantinischen Reich als auch aus dem Nahen Osten im 16. und 17. Jahrhundert in der Lagunenstadt in einem viel höheren Maße präsent ist als beispielsweise in deutschen Fürstenstädten. Auch ist die Weiterschreibung der Marienvesper, die hier im Mittelpunkt steht, eine Weiterschreibung, die gewissermaßen auf der Hand liegt, insofern als der Marienvesper weniger der Charakter eines *opus* eigen ist als dies bei der Auferstehungshistorie Heinrich Schütz' der Fall ist. Trotz aller Charakteristika, die sie mit einem *opus* teilt, ist die Marienvesper ein genuin liturgisches Werk. Dies bedeutet in der liturgischen Praxis, dass der Werkzusammenhang ein loserer ist als der eines

⁵⁹⁵ Das ist freilich eine ungenaue Übersetzung des dogmatischen Begriffs der *assumptio*, der sich allerdings im Allgemeinen eingepreßt hat und lediglich von den altkatholischen Kirchen vermieden wird.

⁵⁹⁶ RAFAEL, Arnold, *Doppelter Kairos. Der Anteil Leon Modenas (1571 – 1648) an der Einführung der Synagogemusik und die Wiederentdeckung von Salomone Rossis hebräischen Kompositionen*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 1– 30, bes. 17f.

Oratoriums, sodass einerseits Teile seiner Sätze aus dem Zusammenhang gelöst werden können, andererseits, dass ihm, je nach liturgischem Ort, Werke zu Seite gestellt werden, die von Fall zu Fall wechseln. Was aber in der vorliegenden Produktion in *ähnlicher* Weise wie in der vorangehenden geschieht, ist, dass die Weiterschreibung dazu führt, dass ein Werk abendländischer Musikgeschichte in einen engeren kulturellen Kontakt mit der Ursprungsgeschichte dessen gebracht wird, von dem es berichtet, was im Zusammenhang mit der *Marienvesper* freilich nicht mehr bedeutet, die «originäre» Kultur Jerusalems zu evozieren, sondern die bereits um rund eintausend Jahre «gereifte» christliche Konstantinopels.

Bereits das Invitatorium lässt erkennen, in welche Richtung sich diese Produktion stilistisch entwickeln wird. Nach dem ersten Teil der Intonation, *Domine, ad adiuvandum me festina*, durch einen unbegleiteten Solisten, erklingt ihr zweiter Teil, *Domine ad adiuvandum me festina*, zu sechs Stimmen wie der Ruf einer Menge, ohne dass der Versuch unternommen wird, diesen «Aufschrei» in einen homogenen Chorklang zu bändigen. Die festliche Schlichtheit, die diesen Falsobordone in der Aufführungstradition der *Marienvesper* prägt, wird in dieser Dramaturgie gesprengt und mündet in eine Melodik und Ornamentik, die stilistische Elemente byzantinischer, d.h. griechisch-orthodoxer liturgischer Polyphonie aufnimmt.⁵⁹⁷

Der Komponist selbst hat seinem Werk eine unerwartete hermeneutische Linse vorangestellt, indem er sein Werk – *nach* dieser *liturgischen* Anrufung – mit einer Overtüre – einer *Toccata* – eröffnet, die er seiner Oper *Orfeo* entnommen hat. Damit übergeht er nicht nur den Grundsatz römisch-katholischer Kirchenmusik, zwischen den Stilbereichen geistlicher und weltlicher Musik streng zu unterscheiden,⁵⁹⁸ sondern stellt die Liturgie der *Marienvesper* in eine überraschende *klangliche* Intertextualität mit dem Narrativ der Oper und die Marien-theologie des Oratoriums mit dem Drama des Todes einer Frau und des «die Pforten der Hölle» überwindenden Gesanges eines Mannes!

Die in der vorliegenden Dramaturgie dem Eingangspsaln 110⁵⁹⁹ *Dixit Dominus* vorangestellte Antiphon *Gaudeamus omnes*,⁶⁰⁰ die den christologischen Psalm mariologisch einbettet, wird auf der Grundlage des gregorianischen Notentextes

⁵⁹⁷ Vgl. die alte, aber immer noch aktuelle, kompositionstechnisch detaillierte Darstellung in: HATHERLY, Stephen Georgeson, *A Treatise on Byzantine Music*, London 1892, Neudruck: London 2010. Eine *etwas* jüngere Darstellung findet sich bei dem Komponisten und Musikwissenschaftler: WELLESZ, Egon, *Byzantinische Musik*, Breslau 1927.

⁵⁹⁸ Vgl. EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984, 63.

⁵⁹⁹ Ps 109 in der Zählung der bei Monteverdi zugrundeliegenden Vulgataübersetzung.

⁶⁰⁰ Die gregorianischen Gesänge finden sich in der Partitur der *Marienvesper* nicht; sie werden in den meisten ihrer Aufführungen und Aufnahmen, liturgischem Gebrauch gemäß, den Psalmen und anderen Texten des Werkes vorangestellt und bilden in dieser Hinsicht eines der Elemente, das ohnehin in jeder Aufführung dem Werk individuell zugeordnet werden muss.

Ad libitum, pro solemnitatibus et festis B. M. V. :

Antiphona ad introitum I *Ps. 44, 2*

G AUDE- AMUS * omnes in Dó- mi- no, di- em
festum ce-le-bránte sub honó- re Ma-rí-ae Vírgi- nis :
de cu-ius sol-emni-tá- te gaudent án- ge- li, et
festi- vi-tá- te
colláu- dant Fí- li- um De- i. *T.P.* Alle-lú- ia,

mit Verzierungen versehen, wie sie nach alter Überlieferung noch heute im Ritus der Mozarabischen Liturgie an einigen wenigen Orten vor allem auf der Iberischen Halbinsel (mit Genehmigung der Kurie) in Gebrauch sind.

Entgegen der Aufführungstradition der *Marienvesper* wird der Psalm *Dixit Dominus* erst nach einem zweiten Schritt erreicht, indem ihm außer der Antiphon noch ein melodisch schlichter, aber reich verzierter Falsobordone auf den eigentlichen Psalmtext vorangestellt ist, was die Antiphon *Gaudeamus omnes* zu einer Überleitung zwischen Invitatorium und Psalm macht. Die figurale Psalmvertonung Monteverdis beginnt, in Abweichung vom Notentext des Komponisten, durch eine geschickte instrumentale Vorausnahme der vier Eingangstakte noch vor dem eigentlichen Beginn des Stückes mit dem Einsatz der Singstimmen.

Der Psalmtext in der Vulgataübersetzung fällt bekanntlich durch seine *figura etymologica* «Dominus Domino» auf, die darauf zurückzuführen ist, dass das Tetragramm JHWH im Laufe der Zeit für die Unaussprechbarkeit des Gottesnamens, des שם המפורש zu stehen kam, auf das Paradox also, «daß der Name, in dem Gott sich selbst benennt und unter dem er anrufbar ist, sich aus der akustischen Sphäre zurückzieht und unaussprechbar wird.»⁶⁰¹ Das Tetragramm bleibt danach trotzdem in den Schriften erhalten, «aber es sind reine Grapheme, ein unaussprechliches Schriftbild [...]»⁶⁰² Erst die christlichen Handschriften der LXX übersetzen das Tetragramm mit κύριος, das

⁶⁰¹ SHOLEM, Gershom, *Judaica III. Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt / Main 1973, 15.

⁶⁰² STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 1: Namen, Paderborn, et. al., 1995, 37.

die Vulgata mit *dominus* wiedergibt, was in der Übersetzung von יְהוָה לְאֹדֹנִי über die zwei Übersetzungsstufen hinweg zu *dixit Dominus Domino meo* führt⁶⁰³ – und zu dem Sachverhalt, dass ausgerechnet der Beginn der Marienvesper, die sich kompositionsgeschichtlich *zwischen* damaliger Tradition und Moderne – und in der vorliegenden Dramaturgie kunstgeschichtlich *zwischen* Orient und Okzident, *zwischen* Venedig und Byzanz – bewegt, sich zugleich im Grenzbereich zwischen Unaussprechbarem und Aussprechbarem – und noch innerhalb dieses Aussprechbaren inmitten eines Schnittfeldes von Sprachen und Übersetzungen bewegt!

Dem nun folgenden Hoheliedtext *Nigra sum* (Hld 1,5) wird nun, wiederum entgegen der Aufführungstradition, kein weiterer gregorianischer Gesang vorangestellt. Er folgt also dem Psalm *Dixit Dominus* unmittelbar, und seine Funktion ist damit in der vorliegenden Dramaturgie eine andere als die in weiterverbreiteten Aufführungen der Marienvesper. Der Hoheliedtext wird hier mariologisch gedeutet, und in seinem Gegenüber zu der den Psalm vorausgehenden marianischen Antiphon zusammen mit dem Falsobordone kommt es zu einer mariologischen Einbettung des Psalms. Die schlichte Vertonung *Nigra sum* bietet indes dem Solisten die Gelegenheit, seine Singstimme mit überreichen Verzierungen zu versehen. Und die mariologische Vorbereitung und Einbettung der nächsten drei Psalmvertonungen – Psalm 113⁶⁰⁴, Ps 122⁶⁰⁵ und Ps 127⁶⁰⁶ – durch Choral und Falsobordone und nachfolgender Hohelied- bzw. Johannesbriefvertonung folgen dem für die vorangehende Psalmvertonung entwickelten Schema – bis nach dem dritten dieser Psalmen das Muster abbricht und auf diese Weise die *Marienvesper* in zwei Teile teilt, deren zweitem Teil andere Gestaltungsprinzipien zugrunde liegen als dem ersten.

Das Concerto *Duo Seraphim* (1.Joh 5,7.8) beginnt, ähnlich wie der Eingangspsalms *Dixit Dominus*, mit einer hinzugefügten instrumentalen Vorausnahme der Einleitungstakte. Diese Vertonung des *Comma Johanneum* zeichnet sich durch eine ausgiebige, bereits durch den Komponisten präzise notierte Verzierung der melodischen Grundstruktur aus, die einen scharfen Kontrast hervorruft, wenn in der Mitte des Werkes, bei den Worten «*et hi tres unum sunt*» alle drei Singstimmen bei dem Wort «*unum*» in den Einklang fallen.

Den nächsten drei nach mozarabischen Stilprinzipien verzierten Antiphonen liegen folgende gregorianischen Mariengesänge zugrunde:

Allelujavers für allgemeine Marienfeste (*Commune Mariae beatae virginis*): *Diffusa est gratia*.

⁶⁰³ Vgl. zu diesem Sachverhalt ausführlich und unter kunstgeschichtlichem Aspekt: A.a.O., 36–41, bes. 38.

⁶⁰⁴ Ps 112 in der Zählung der bei Monteverdi zugrundeliegenden Vulgataübersetzung.

⁶⁰⁵ Ps 121 in der Zählung der bei Monteverdi zugrundeliegenden Vulgataübersetzung.

⁶⁰⁶ Ps 126 in der Zählung der bei Monteverdi zugrundeliegenden Vulgataübersetzung.

II

Ps. 44, 3

VIII

A L-le- lú- ia. ¶. Dif-

fú- sa est grá- ti- a in lá- bi- is tú-

is : proptér- e- a be-ne-dí-xit te De-

us in aetér- num.

Allelujavers zum Fest der unbefleckten Empfängnis Mariae (In conceptione immaculata Beatae Mariae Virginis, 8. Dezember): *Tota pulchra es.*

Cant. 4, 7

I

A L-le- lú- ia.

¶. To- ta pulchra es, Ma-

rí- a : et mácu- la o- ri- gi- ná-

lis non est in te.

Offertorium zu allgemeinen Marienfesten (Commune Mariae beatae virginis): *Recordare Virgo Mater.*

V

Ier. 18, 20

I

R E- cordá- re, *Vir- go Ma-ter, in con-
 spé-ctu De- i, ut loquá-ris pro no-bis bo- na, et ut
 avér-tat indigna-ti- ó-nem su- am a
 no- bis. *T.P.* Alle- lú- ia.

Allelujavers zu allgemeinen Marienfesten (Commune Mariae beatae virginis): *Felix es sacra Virgo*.

III

VIII

A L-le- lú- ia.

¶. Fe- lix es, sa-cra Virgo Ma-
 rí- a, et o-mni lau- de di-gnís-
 sima: qui- a ex te or- tus est sol iustí- ti-ae,
 Christus De- us no- ster.

In der Partitur Claudio Monteverdis erscheint kurz vor dem Ende der *Marienvesper*, unmittelbar vor dem Marienhymnus *Ave maris stella*, der dem abschließenden *Magnificat* vorausgeht, eine *Sonata sopra* «*Sancta Maria, ora pro nobis*» für eine Singstimme

und sieben (!) Instrumentalstimmen, die auf diese Weise den Abschluss der Reihe der Psalmvertonungen und die Schlussphase der Vesper markiert. Die hier vorliegende Dramaturgie lässt genau im Zentrum des Werkes ein zweites Werk *Sopra Sancta Maria, ora pro nobis* des jüngeren Komponisten Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), der mit Claudio Monteverdi jedoch das Todesjahr teilt, erklingen: Ein *Ricercar sopra Sancta Maria*, das trotz seiner Gattungsbezeichnung *Ricercar* der *Sonata* Monteverdis formgleich ist. Auf diese Weise ist die Mitte der *Marienvesper* markiert.⁶⁰⁷

Diese ist somit in zwei Teile gegliedert. Gleichzeitig ist weder die Zweidrittelteilung, die sich, nimmt man die Psalmvertonungen zum Maßstab, ergibt, noch die «Höhepunktstruktur», die das gesamte Werk auf das Magnificat am Schluss zulaufen sieht, eliminiert. Es ergibt sich also ein raffiniertes, paradoxes Spiel mit der Dimension der Zeit.

<i>Halbteilung</i>	<i>Zweidrittelteilung</i>	<i>Höhepunktstruktur</i>
Invitatorium	Invitatorium	Psalm
Psalm Dixit Dominus	Psalm Dixit Dominus	Motette
Motette Nigra sum	Motette Nigra sum	Psalm
Psalm Laudate pueri	Psalm Laudate pueri	Concerto
Concerto Pulchra es	Concerto Pulchra es	Psalm
Psalm Laetatus sum	Psalm Laetatus sum	Concerto
Concerto Duo Seraphim	Concerto Duo Seraphim	Psalm
Psalm Nisi Dominus	Psalm Nisi Dominus	Ricercare
Ricercar sopra Sancta Maria	Ricercar sopra Sancta Maria	Concerto
	Concerto Audi coelum	Psalm
	Psalm Lauda Jerusalem	Sonata sopra Sancta Maria
Concerto Audi coelum		Hymnus Ave maris stella
Psalm Lauda Jerusalem	Sonata sopra Sancta Maria	
Sonata sopra Sancta Maria		Magnificat
Hymnus Ave maris stella	Hymnus Ave maris stella	Et exultavit
Magnificat	Magnificat	Quia respexit
		Quia fecit
		Et misericordia
		Fecit potentiam
		Deposuit
		Esurientes
		Suscepit Israel
		Sicut locutus est
		Gloria Patri
		Sicut erat

⁶⁰⁷ Die Mitte der Marienvesper ist nicht anhand der Satzzahl ermittelbar, sondern anhand der Länge der liturgischen Einheiten: Das Magnificat nimmt im Durchschnitt zweimal so viel Zeit ein wie ein einzelner Psalm zusammen mit den drei ihn einbettenden Stücken (Antiphon, Falsobordone, Concerto).

Dieses Spiel mit der Zeit ist zugleich ein Spiel mit dem Raum. Und man fühlt sich erinnert an die Darstellung der Verkündigung Mariens in Domenico Venezianos (ca. 1410 – ca. 1461) *An-nunciazione* als Teil einer Predella in Santa Lucia de' Magnoli (1445/47),⁶⁰⁸ in der der Maler sowohl die «Bildmitte» als auch die «Handlung» irritierend asymmetrisch wiedergibt, und zwar so, dass das Zentrum eine leichte Linksverschiebung, die Akteure dagegen eine leichte Rechtsverschiebung erfahren.

Das Spiel mit der Zeit nimmt zunächst der nachfolgende Marienhymnus, das *Concerto Audi Coelum*, auf. Hier ist es der Komponist selbst, der die entscheidenden, etwas über die Jungfrau aussagenden Wörter oder Silben von einer Echostimme wiederholen lässt.⁶⁰⁹

<i>gaudio</i>		<i>audio</i>
<i>benedicam</i>		<i>dicam</i>
<i>maria</i>		<i>Maria</i>
<i>orientalis</i>		<i>talis</i>
<i>vita</i>		<i>ita</i>
<i>remedium</i>		<i>medium</i>
<i>consequamur</i>		<i>sequamur</i>
<i>solamen</i>		<i>amen</i>

Die Rahmenteile des Hymnus *Ave maris stella* sind, neben dem Psalm *Nisi Dominus* (Psalm 127)⁶¹⁰, die einzigen im strikten Sinne doppelchörigen Teile. Dieser Umstand ist sicherlich ein Hinweis darauf, dass dem Komponisten nicht in erster Linie daran gelegen war, in diesem Werk die Errungenschaften der Venezianischen Schule zu repräsentieren, die durch den flämischen Komponisten Adrian Williart (1490 – 1562) begründet worden war und deren besonderes Merkmal es war, die gegenüberliegenden Emporen im Dom zu San Marco musikalisch so zu nutzen, dass der Raum selbst zu einem konstituierenden Teil der Komposition wurde.⁶¹¹

In der vorliegenden Ausführung des Hymnus *Ave maris stella* wird die melodische Struktur der nur einstimmig über einem Basso continuo notierten Strophen 2 und 3 mit Stilmitteln byzantinischer Musik über einem gesungenen Orgelpunkt realisiert; in der 6. Strophe wird die Melodie diminuiert in einer Weise, wie es italienische Quellen der Zeit, beispielsweise Giovanni Battista Bassani (d.Ä., 1650 – 1716) nahelegen.

⁶⁰⁸ Heute in den Uffizien zu sehen.

⁶⁰⁹ Leider unterlaufen sowohl dem Solisten als auch dem Chor mehrere Fehler in der Wiedergabe des Lateinischen, obwohl das (PDF-)Booklet den Text korrekt wiedergibt.

⁶¹⁰ Psalm 126 in der Vulgataübersetzung.

⁶¹¹ Es ist vielleicht darauf hinzuweisen, dass die *Marienvesper* allenfalls mit Hintergedanken an den Markusdom in Venedig als zukünftige Wirkungsstätte des Komponisten komponiert wurde. In erster Linie – oder eben nur vordergründig – scheint es sich um ein «Bewerbungsschreiben» des zu dieser Zeit (1610) noch in Mantua wirkenden Komponisten um eine an Bedeutung vergleichbare Stelle in Rom zu handeln. Diese strenge Historizität ändert freilich nichts an der Kongenialität einer «Zugehörigkeit» gerade dieser Vesper zu gerade diesem Dom.

Das *instrumentale* Ritornell des Hymnus birgt in dieser Produktion die eigentliche Überraschung: Wenn es das erste Mal erklingt, wird es von den Vokalistinnen gesummt vorgetragen. Dies entspricht keiner *historischen* Aufführungspraxis, sondern stellt – als quasi-instrumentalem Gebrauch der menschlichen Stimme – ein *modernes* Mittel der Aufführung dar. Nach dem «Aufweichen» der Form, die oben an den verschiedenen Möglichkeiten der Werkeinteilung demonstriert wurde, wird auf diese Weise an dieser Stelle die «Raum-Zeit-Dimension» ganz und gar *verlassen*: Die Musik tritt nicht nur aus ihrem zeitlich «bedingten» Rahmen des 17. Jahrhunderts in einen «ursprünglicheren» der «Byzantinischen Welt» hinein, sondern die Fliehkräfte der Zeitreise tragen sie für einen Moment gänzlich aus der historischen Zeit hinaus und in unser heutiges Heute hinein.

Schließlich nimmt das *Magnificat*, das den Höhepunkt und Abschluss der Marienvesper bildet, das Spiel mit der Zeit noch einmal auf. Zunächst ist der Vers *Deposuit potentes de sede* durchzogen von einem – im Gegensatz zum Concerto *Audi coelum* – *instrumentalen* Echo zwischen den beiden Cornetti. Dann aber ist es wiederum ein *vokales* Echo, das das (fast) abschließende *Gloria Patri* durchzieht und das in seiner besonderen Gestalt nicht nur ohnehin einen Höhepunkt des gesamten Werkes darstellt, sondern in der vorliegenden Dramaturgie gleichsam überhöht, zu einer Hyperbel wird: Die bereits komponierten «einfachen» Echostellen werden zu Doppel- und Triplechoi erweitert, während die Musik vermittels hinzugefügter Fermaten in demselben Augenblick für einen Moment zum Stillstand kommt.

Vergleicht man die vorliegende Produktion mit der ihr zeitlich vorangehenden Produktion, in der Werke von Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein im Kontext der Auferstehungshistorie miteinander in einen Dialog treten, so ist beobachten, dass in beiden Produktionen die Größenordnung der Eingriffe in den Notentext durch die Mittel Ornamentik, Veränderung des Notentextes durch Wiederholung o.ä. und Addition «externer» Kompositionen, in etwa ähnlich ist. Die Wirkung der *Verfremdung* (im produktiven Sinne des Begriffs) indes ist in der Anwendung auf Heinrich Schütz und Johann Hermann Schein ungleich markanter als in der auf Claudio Monteverdi. Der Umgang mit der *Marienvesper* hinterlässt den Eindruck, ein leichtes «Zurechtrücken» und Fruchtbarmachen des latent Vorhandenen habe das, was an byzantinischer Kultur in dem Werk verborgen liegt, nurmehr zutage gefördert. Im Umgang mit der *Auferstehungshistorie* indes entsteht der Eindruck einer «okzidentalisierten Rückeroberung», die bis an die Wurzeln der Komposition reicht. Der Hörende fühlt sich nicht mehr «zu Hause» in Dresden, wo das Werk entsteht, sondern «versetzt» nach Jerusalem, wo die Ereignisse sich ereignen.

Die theologische Bedeutung der beiden Dramaturgien ist nicht zu unterschätzen. Die Botschaft des Christentums hat ihren Ursprung in einem bestimmten kulturellen Kontext. Auch wenn es zugleich gerade ein Proprium dieses Kerygmas ist, kulturelle

Schwellen immerzu zu überschreiten, so scheint für ein tieferes Verständnis, für ein historisches Raum-Zeit-Empfinden in Bezug auf diese «Religion», ein kulturelles Ursprungsbewusstsein unabdingbar. Anders formuliert: Insofern das Überschreiten der Kultur Teil der christlichen «Kultur» selbst ist, ist es eben *Teil* dieser Kultur. Das Christentum ist nicht eine Religion, die allgemeine Wahrheiten verkündigt, sondern Gottes Wirken *in* der Geschichte. Dieses Wirken stellt diese Geschichte immer auch kritisch infrage, aber es ist eben eine Kritik *an* dieser Geschichte.

2.3.2 Videoproduktionen

Der Abschnitt, der nun folgen wird, nimmt sich Dramaturgien vor, die als Konzertschnitt auf der *website Youtube* über die gesamte Dauer dieser Untersuchung zur Verfügung standen und mit erheblicher Wahrscheinlichkeit noch für absehbare Zeit zur Verfügung stehen werden. Auch in diesem Kapitel sind zunächst zwei Fälle zu besprechen, die Fragen aufwerfen, bevor anhand vier weiterer Beispiele gezeigt werden wird, auf welcher unterschiedlichen Weise eine Dramaturgie intertextuelle Bezüge lebendig werden lassen kann.

2.3.2.1 Problemfälle

Die beiden zunächst folgenden Fälle zeigen, welche gegensätzlichen Fragen eine Dramaturgie aufwerfen kann. Erweist sich die Werkauswahl als zu kontrastarm, tritt ihre Aussage nicht konturiert genug hervor; stehen zwei «gleichwertige» Werke ohne «vermittelnde» *opera* einander gegenüber, besteht die Gefahr, dass sie gegenseitig in ihrer Charakteristik einander eliminieren.

2.3.2.1.1 Scheindramaturgie. Farbe ohne Farbe

Aufnahme	Marstrands kyrka, Marstrand, Donnerstag, 14. Oktober 2021 (Konzert im Rahmen der Internationalen Orgelakademie, Göteborg).
Wiedergabe	https://www.youtube.com/watch?v=7VMXQwVZY28
Titel	400 Jahre Michael Praetorius – Vermittler europäischer Traditionen.
Programm	MICHAEL PRAETORIUS (1571 – 1621), <i>Veni Sancte Spiritus</i> à 12; <i>Kyrie</i> à 2; <i>Christe</i> à 3; <i>Kyrie</i> à 5; <i>Gloria</i> à 8: <i>Qui tollis,</i> <i>Quoniam tu solus;</i> <i>Ach Gott vom Himmel</i> à 12; <i>Canzona</i> à 8 (<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>); <i>Credo</i> à 8: <i>Crucifixus</i> à 4, <i>Et iterum</i> à 8; <i>Peccavi fateor</i> à 6; <i>Nun lob mein Seel</i> à; <i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</i> à 14; <i>Sanctus</i> à 8; <i>Agnus Dei</i> à 8; <i>Benedicamus;</i> <i>Verleih uns Frieden</i> à 13.
Ausführende	Sänger und Instrumentalisten werden nicht genannt (vermutlich: Ensemble Weser-Renaissance, Bremen.) Andreas Edlund, Orgel.
Leitung	Manfred Cordes.

Auf den ersten Blick scheint dieser Dramaturgie ein schlüssiges Konzept zugrunde zu liegen. Es erklingen Werke eines einzigen Komponisten, und bei der Werkzusammenstellung handelt es sich einerseits um Vertonung des *ordinariums missae*, in die eine Reihe anderer Werke, Hymnen und Choräle aus der Reformationszeit, eingewoben sind. Man könnte es für ein weiteres «Concerto in stylo missae» halten.⁶¹²

Dabei stellen sich zunächst zwei strukturelle Fragen. Die erste ist die, ob die Choral-motetten, die als zweite Kompositionsschicht neben die Ordinariumsvertonung treten, untereinander einen Dialog eröffnen. Die zweite ist, ob sich gewissermaßen aus der Summe dieses Dialogs ein Dialog mit der Ordinariumsvertonung selbst ergibt, so dass die stufenweise sich entwickelnde Intertextualität der Dramaturgie eine greifbare Aussage macht.

Neben diese beiden strukturellen Fragen treten zwei weitere Überlegungen. Zunächst die, ob alle Einzelwerke in ihrer Gegensätzlichkeit eine Dynamik, eine dramatische Spannung entfalten. Schließlich die, ob die visuelle Darstellung der

⁶¹² Vgl. 1.4.

Konzertwiedergabe ihrem künstlerischen Sinne im weitesten Sinne entspricht oder ob sie ihr in irgendeiner Art und Weise entgegensteht.

Bei der Wahl der Stücke, die den Rahmen bilden, handelt es sich um eine sehr plausible dramaturgische Entscheidung. Die Bitte um den Heiligen Geist *vor* dem dreisätzigen Kyrie bildet einen sinnvollen «Anlauf»; das Beschließen des Konzerts mit einer Segensbitte und der Bitte um den Frieden ist ein sinnreicher Ausklang.

Offen bleibt allerdings, ob die Anrufung der *dritten* Person der Gottheit theologisch auch dann noch sinnvoll ist, wenn unmittelbar *darauf* die Anrufung der *ersten* Person erfolgt. Ebenso ist zu bedenken, ob *nach* dem *Agnus Dei* mit dem *Benedicamus* und *Verleih uns Frieden* ein *doppelter* Ausklang auch liturgisch schlüssig ist. Die Wiederaufnahme der bereits im *Agnus Dei* erklingenden Friedensbitte übergeht den liturgischen Grundsatz des *ne bis idem*; das *Benedicamus* kommt an vorletzter Stelle zu stehen, obwohl sein liturgiegeschichtlicher Ort eher am Schluss ist, wo es prinzipiell den Sendungsbefehl des *Ite missa est* ersetzen könnte.

Die Choralmotette *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* verliert sich ein wenig «ortlos»: Anstelle von *Benedicamus* oder *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* könnte es einen Ausklang bilden; auch könnte es als paraphrasiertes *Canticum Simeonis* das Konzert so einleiten, wie ein Introituspsalm einen Gottesdienst einleitet.⁶¹³ Auch tritt die ihm vorangestellte Motette *Nun lob mein Seel den Herren* nicht in einen Dialog mit der Motette *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*: Die Aussagen beider Texte sind nicht in der Weise gegensätzlich, dass sie einander ergänzten und aufeinander antworteten, sondern – zumindest in der dargebotenen Reihenfolge – sprechen sie schlicht von theologischen Sachverhalten, die in gänzlich verschiedene Richtungen weisen.

Umgekehrt sind die beiden «Hilferufe» – *Ach Gott vom Himmel sieh darin* und die instrumentale Canzona *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* – einander zu ähnlich, als dass sie eine dramatische Kraft entfalteten, die etwa Ruf und Antwort repräsentieren würden. Daneben scheint auch der Ort dieser beiden Rufe unmittelbar nach dem *Gloria* dramaturgisch nicht vollkommen plausibel: Sie unterbinden die Möglichkeit, den Gloriaruf, der, vereinfacht gesagt, einen Dank für das im *Kyrie eleison* erbetene Erbarmen entfaltet, nachklingen zu lassen; sie widersprechen dem *Gloria* allzu direkt. Die Glaubenszuversicht eines *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* hätte sich an *dieser* Stelle möglicherweise als sinnstiftende Brücke zwischen *Gloria* und *Credo* geeignet.

Dramaturgisch ist es sehr geglückt, dass durch die Wahl eines Instrumentalstücks in der Mittel des Konzerts dieses auf solche Weise einen «Gravitationspunkt» erhält. Hier hätte ein Anknüpfungspunkt gelegen, die *gesamte* Anlage des Konzerts zumindest ansatzweise symmetrisch zu gestalten.

⁶¹³ Beispielsweise einen Epiphaniagottesdienst.

So ermangelt dem *Peccavi* unglücklicherweise jegliche Zugehörigkeit zu dem es umgebenden Stücken:

*Peccavi fateor tu pro me, Christe,
Luisti sufficiens anima et corpore supplicium:
Quid tibi pro tanto salvator amore rependam?
Cantabo laudes tempus in omne tuas.*

Als liturgisches Stufengebet nach einem Introituspsalm wäre sein idealer Platz im Eröffnungsteil des Konzerts gewesen; dramaturgisch hätte es ebenso gut zwischen *Kyrie* und *Gloria* zum Stehen kommen können, um das *Kyrie* in seiner Aussage zuzuspitzen, ohne den Grundsatz *ne bis idem* zu verletzen.

Der Kirchenraum des Konzertmitschnitts zeigt sich gleichmäßig ausgeleuchtet, die Kamera richtet ihren Blick auf einen schönen, in goldenem Grundton erstrahlenden Altarraum und wechselt regelmäßig zwischen Panoramabild und Nahaufnahme, verzichtet aber auf Schnittwechsel im Sinne der Musik. Auf diese Weise steht der optische Eindruck insgesamt im Einklang mit dem dramatischen und dem akustischen. Die Aufführung enthält nur wenige dramatische Kontraste; die Mikrophonierung erfasst in idealer Weise den Raum, allerdings zulasten der Textverständlichkeit. Die Gleichförmigkeit des visuellen Eindrucks entspricht dem akustischen Erlebnis; eine Fokussierung auf bestimmte Schlüsselmomente findet weder musikalisch noch optisch statt, sodass eine Dynamik in Richtung einer theologischen Aussage sich kaum ausmachen lässt.

Auf diese Weise ist es zwar ohne weiteres möglich, die Einzelwerke als solche mit Gewinn zu hören; dem Konzert als Ganzem fehlt indes die Tiefenschärfe. Was sich hier ereignet, bleibt auf eine unbestimmte Weise «außerhalb» dessen, der es wahrnimmt. Das Ganze wirkt wie eine «Farbe ohne Farbe». Ein wirkliches *Erleben* des Konzerts scheint nicht ohne weiteres möglich, und einer – affirmativen oder ablehnenden – Identifikation mit den Vertonungen stehen erhebliche Hindernisse entgegen.

2.3.2.1.2 Janusköpfige Dramaturgie. Hölderlin und Heilige Schrift

Aufnahme	Liederhalle Stuttgart, März 2019.
Wiedergabe	https://www.youtube.com/watch?v=iACcLLIPWhY
Titel	[ohne Titel]
Programm	JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897), <i>Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen, Motette für gemischten Chor a cappella</i> op. 74, 1 (1878); [Hyperions] <i>Schicksalslied</i> op. 54 für Chor und Orchester (1871), Text: Friedrich Hölderlin.
Ausführende	SWR-Vokalensemble [Vokalensemble des Südwestdeutschen Rundfunks]. SWR-Sinfonieorchester.
Leitung	Pablo Heras-Casado.

Vertont werden auf der einen Seite Texte der Lutherbibel und Luthers selbst, auf der anderen Seite ein Gedicht eines deutschen Dichters an der Schnittstelle zwischen Weimarer Klassik und aufkommender Romantik.

*Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen,
und das Leben den betrübten Herzen,
die des Todes warten und kommt nicht,
und grüben ihn wohl aus dem Verborgenen,
die sich fast freuen und sind fröhlich,
daß sie das Grab bekommen,
und dem Manne, deß Weg verborgen ist,
und Gott vor ihm denselben bedeckt?*
(Hi 3,20–26)

*Lasset uns unser Herz samt den Händen
aufheben zu Gott im Himmel.*
(Klgl 3,41)

*Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.*

*Schicksallos, wie der Schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt,
In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit*

*Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben.
Die Geduld Hiob habt ihr gehört,
und das Ende des Herrn habt ihr gesehen;
denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmer.*
(Jak 5,11)

*Mit Fried und Freud ich fahr dahin,
in Gottes Willen,
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
der Tod ist mir Schlaf worden.*
(Martin Luther, Liedparaphrase des Canticum Simeonis, 1524, 1. Strophe)

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruh'n;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen
Jahrlang in's Ungewisse hinab.⁶¹⁴

Im vorliegenden Programm ist von *einem* Thema die Rede, aber gewissermaßen in zwei ganz unterschiedlichen Sprachen. Es handelt sich um Werke ein und desselben Komponisten. Doch das Problem, das sich in dieser Zusammenstellung ergibt, beruht nicht auf dem Umstand, dass es sich auf der einen Seite um die Komposition über eine Zusammenstellung *biblicher* Texte, auf der anderen Seite um die Vertonung eines «mythologischen» Gedichts Friedrich Hölderlins handelt – das bei dem im allgemeinen literarisch zuverlässigen Brahms irritierenderweise nur *Schicksalslied* heißt –, sondern darauf, dass – in der dargebotenen Reihenfolge – beide Stücke sich nicht aufeinander beziehen. Sie «beleuchten» einander nicht, noch «befragen» sie einander. Sondern von *einer* thematischen Zentralfrage aus blicken sie janusköpfig in entgegengesetzte Richtungen.

Die Motette beginnt gleichsam mit der Theodizeefrage und schafft dieser im Verlauf der Komposition durch die Auswahl der Texte einen Raum, in dem der Fragende, auch ohne eine Erklärung zu erhalten, in «*Geduld*» «*Frieden*» findet: «*sanft und stille*». Das chorsinfonische Werk dagegen erhebt «Anklage» gegen einen anonymen Götterolymp und bleibt nicht nur ungehört und ohne Antwort, sondern stürzt, ohne Ruhe zu finden, in den «Abgrund».

Es liegt nahe und ist aus pragmatischen Gründen eine nachvollziehbare Tradition des Konzertlebens, dass kleinerbesetzte Werke größerbesetzten vorausgehen. Was sich daraus an *dieser* Stelle jedoch ergibt, ist gleichsam eine «reziproke» Dramaturgie. Würde die Verzweiflung über das Leid am Anfang stehen, würde sie eine Antwort erhalten. Der Sturz in den Abgrund müsste zu erleben sein, *bevor* er aufgefangen wird.

Und doch ist eine Identifikation mit der vorliegenden Dramaturgie nicht völlig ausgeschlossen. Wer in den biblischen Texten der Motette einen billigen Trost hört und in ihnen eine Sprache erkennt, die das Reden über die Theodizeefrage in unzulässiger Weise simplifiziert, der ist erleichtert, wenn er sich im Anschluss an die Motette einem Werk überlassen kann, das, so besehen, die «Wahrheit» einer völligen Sinnlosigkeit der Existenz verkündet.

⁶¹⁴ HÖLDERLIN, Friedrich, *Hyperions Schicksalslied*. Gedicht, 1799. (Die originale Typographie veranschaulicht das Kaskadenhafte der Gedichtaussage.)

2.3.2.2 Hypotaktische Dramaturgie

2.3.2.2.1 Nur ein einziger Satz. Welt, gute Nacht

Konzert	Église Saint-Jacques-Saint-Christophe de la Villette, o. Dat. (2018).
Wiedergabe	https://www.youtube.com/watch?v=bWvS2G_SDKc
Titel	Bach in sept paroles: VII Consolation.
Programm ⁶¹⁵	JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750), <i>Ich habe genug</i> , Kantate zum Fest Mariae Reinigung für Bass solo, Oboe, Streicher und Basso continuo BWV 82 (Leipzig 1727); <i>Ich hatte viel Bekümmernis</i> , Kantate zum Dritten Sonntag nach Trinitatis für Sopran, Tenor und Bass solo, vierstimmig gemischten Chor, Posaunen, Oboe, Fagott, Streicher und Basso continuo BWV 21 (Weimar, 1714). JOHANN CHRISTOPH BACH (1642 – 1703), <i>Mit Weinen hebt sich's an</i> , Motette zu vier Stimmen (vor 1691); <i>Es ist nun aus mit meinem Leben</i> , Motette zu vier Stimmen (zw. 1690 u. 1700). PHILIPPE JACCOTTET (1925 – 2021), <i>À la lumière d'hiver</i> . Gedicht, 1974.
Ausführende	Robin Johannsen, Sopran. Lucile Richardot, Alt. Robin Tritschler, Tenor. Stéphane Degout, Baritone. Tomáš Král, Bass. Ensemble Pygmalion. Anne Alvaro, Lesung.
Leitung	Raphaël Pichon.

I

In den vergangenen zehn Jahren sind vermehrt Ensembles hervorgetreten, die mit multimedialen Programmen auf sich aufmerksam machen. In der Mehrheit der Fälle handelt es sich um Chöre und Vokalensembles, die sich auf die sogenannte Alte Musik spezialisiert haben, das heißt, auf Musik aus dem Zeitraum von etwa 1500 bis etwa 1800.⁶¹⁶ Dabei werden sie von entsprechenden Orchestern unterstützt, deren Musiker Instrumente aus der Zeit der aufgeführten Werke – beziehungsweise entsprechende Nachbauten – spielen und die in der Aufführungspraxis der Zeit der aufgeführten Werke geschult sind. Dazu gehören beispielsweise Fragen der Artikulation, der Bogenführung oder der Applikatur. Diese Ensembles führen Musik – mit unterschiedlicher Spezialisierung und stilistisch variablen Grenzen – vorzugsweise des Frühbarock, des Barock oder der Klassik auf, schneiden diese Aufführung jedoch mit

⁶¹⁵ Programmfolge: siehe Analyse.

⁶¹⁶ Für den vorliegenden Fall genügt diese, zweifellos rein pragmatische und wenig wissenschaftliche oder aufführungspraktische Definition, die dem Begriff «Alte Musik» sehr entspricht, dessen Entstehung selbst weniger eine ausgreifende wissenschaftliche Reflektion, sondern zuallererst einen gewissen Pragmatismus widerspiegelt.

modernsten aufnahmetechnischen Mitteln mit und visualisieren sie mithilfe raffinierter Licht- und Kameraführung. Das auf diese Weise entstehende Produkt ist weder ein bloßer Konzertmitschnitt noch ein sogenanntes Musikvideo, wie es sich in der Pop- und Rockmusik etabliert hat, sondern eine eigene Kunstform, die einerseits eine Brücke schlägt zwischen einer gleichsam musealen «Klangschau» von Werken aus früheren Jahrhunderten und der Aktualisierung dieser Werke.⁶¹⁷

Dieses Vorgehen, obwohl es zu dem Anspruch vieler Musiker, eine «historische» Aufführungspraxis zu pflegen, querzustehen scheint, ist insofern gerechtfertigt, als dass auch zur Zeit der Aufführung der Werke nicht die gleichsam zivilreligiöse Andachtsatmosphäre herrschte, wie sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts kultiviert wird und wie sich bis in die letzte Jahrtausendwende weitgehend behauptet hat.

Die Aktualisierung des historischen Kunstwerks bedient sich also im Idealfall halbszenischer Mittel, die nicht bloß die Musik im Bilder *umsetzen* oder einer Szene *unterlegen*, wie es beispielsweise in Ballettchoreographien – wie etwa den Choreographien von Kantaten oder oratorischen Passionen Johann Sebastian Bachs –⁶¹⁸ geschieht, sondern sie, die Aktualisierung, bedient sich Mitteln, die die Musik intensivieren, «auf dieselbe zeigen», durch die Kameraführung Erwartungshandlungen wecken und durch subtile Gesten oder kleinere Bewegungen der Solisten im Raum auf die Musik hinweisen statt von ihr abzulenken.⁶¹⁹

Die vorliegende Dramaturgie – Teil einer Reihe *Bach in sept paroles*, Teil VII: *Consolation* – kommt zunächst scheinbar konventionell daher: Zwei Kantaten Johann Sebastian Bachs werden mit Werken des eine Generation jüngeren und ebenfalls nicht unbedeutenden Johann Christoph Bachs, eines Cousins des Vaters Johann Sebastian Bachs, kombiniert. Was aber zunächst sofort ins Auge fällt, ist der Umstand, dass das *Zentrum* des Programms nicht die musikalische *Vertonung* eines Textes, sondern die *Lesung* eines Textes bildet, die selbst eine Brücke schlägt zwischen der Vergangenheit des Früh- und Hochbarock und der Gegenwart: Es handelt sich um den letzten Teil eines 1974 entstandenen Gedichtes des französischsprachigen Schweizer Dichters Philippe Jaccottet, dessen Titel *À la lumière d'hiver* in keiner auf den ersten Blick ersichtlichen Beziehung steht zu den aufgeführten musikalischen Werken oder deren Ort in der Liturgie oder im Kirchenjahr.

⁶¹⁷ Der didaktische Einsatz des Mediums Video im Kontext der Kirchenmusik bleibt in dieser Untersuchung außer acht, findet sich aber – anhand von Beispielen aus der Popmusik – klug beobachtet in: SISTERMANN, Rolf, *In Musikvideos religiös bedeutsame Phänomene wahrnehmen. Lernprozessorientierte Arbeit im Religionsunterricht nach dem Bonbonmodell*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 407–419.

⁶¹⁸ Herausragend umgesetzt etwa von Herbert Wernicke (1946 – 2002), John Neumeier (geb. 1939) und Peter Sellars (geb. 1957).

⁶¹⁹ Etwas derartiges ereignet sich in den Operninszenierungen durch den Regisseur Robert Wilson, dem freilich auf der Opernbühne weit mehr (technische und finanzielle) Mittel zur Verfügung stehen als den Ensembles im Konzertsaal oder in der Kirche.

Die Aufführung selbst hält dann aber atemberaubende Überraschungen bereit und erweist sich als tief berührendes Ereignis. Bei den Ausführenden handelt es sich um das französische Vokal- und Instrumentalensemble *Pygmalion* (benannt nach der gleichnamigen Oper des Komponisten Jean-Philippe Rameau aus dem Jahr 1748) unter der Leitung von Raphaël Pichon, ergänzt durch fünf Vokalsolisten und eine Schauspielerin. Die Ausführung der Musik und die Diktion der deutschen Sprache der musikalischen Werke ist makellos, der Kompositionsstil der beiden Komponisten ist perfekt getroffen – bleibt aber dort nicht stehen. Die Tempi in den beiden Kantaten Johann Sebastian Bachs sind zum großen Teil eher getragen, ohne indes langsam zu wirken: Alle Details der Musik sind genau und lebendig ausgeführt, so dass der musikalische Puls jederzeit spürbar ist, das Klangbild ist von großer Wärme. In den beiden Motetten Johann Christoph Bachs geht der Dirigent jedoch ins Extrem; die Zeit ist so gedehnt, dass sie beinahe stehen bleibt, doch ist jederzeit innere Bewegung zu spüren und in jedem einzelnen Wort Bedeutung zu vernehmen.

Die Ausleuchtung des Chorraums, in der Chor und Orchester Aufstellung finden, taucht die Aufführung in ein tiefes Blau, die Kamera fängt nicht nur Details der Ausführung ein – Sänger der Hauptpartien, Instrumentalsolisten in hervorgehobenen Orchesterstellen, den Dirigenten in seiner überaus differenzierten Zeichengebung –, sondern nimmt auch Entwicklungen voraus, weckt Erwartungen, wenn sie zum Beispiel die Altsolistin dabei beobachtet, wie sie sich gemessenen Schrittes an einen Platz begibt, an dem sie erst im nachfolgenden Stück eine bedeutende Rolle einnimmt.

Dann beginnt die Kantate für Bass solo, Oboe, Streicher und B.c. BWV 82 aus dem Jahr 1727 von Johann Sebastian Bach, deren Titel «*Ich habe genug*» unmerklich modernisiert als «*Ich habe genug*» wiedergegeben wird, was im Rahmen dieser, zeitliche Brücken schlagenden, Interpretation vollkommenen Sinn macht.

Es erklingt der erste Satz als Aria im 3/8-Takt auf folgenden Text:

*ICH HABE GENUG,
ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
auf meine begierigen Arme genommen;
ich habe genug.
Ich hab ihn erblickt,
mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;
nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
von hinnen zu scheiden.*

Darauf folgt das Rezitativ, das seinerseits mit denselben Worten wie die Eingangsarie sowohl beginnt als auch schließt:

ICH HABE GENUG.
 Mein Trost ist nur allein,
 daß Jesus mein
 und ich sein
 eigen möchte sein.
 Im Glauben halt ich ihn.
 Da seh ich auch mit Simeon
 die Freude jenes Lebens schon.
 Laßt uns mit diesem Manne ziehn.
 Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
 der Herr erretten.
 Ach! wäre doch mein Abschied hier.
 Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
 ICH HABE GENUG.

Was hierauf folgt, ist nun jedoch nicht der 3. Satz, die zweite Aria, der Kantate, sondern eine Motette von Johann Christoph Bach, die das Abschiedsmotiv des Rezitativs aufnimmt und eine geradezu filmische Rückblende entfaltet:

1. Mit Weinen hebt sich's an,
 dies jammervolle Leben,
 es muß das kleinste Kind
 der bittern Tränen Schar
 sich weinend untergeben,
 eh' es sich noch besinnt.
 Wenn's kaum geboren ist,
 so höret man doch schon,
 daß sich bei ihm erhebt
 der schmerzenvolle Ton.

3. Das Alter kömmt herbei,
 die kummervollen Jahre,
 die uns gefallen nicht,
 und führen uns den Weg
 zur trüben Totenbahre.
 Wann dieses dann geschieht,
 so ist es aus mit uns;
 der tränenvolle Lauf
 hat nun das Ziel erreicht
 und hört mit Weinen auf.

Die Mittelstrophe wird in dieser «Inszenierung» übergangen.⁶²⁰ Es wird also davon ausgegangen, dass – wie in der Inklusion «*Ich habe genug*» des Rezitativs – durch das Sprechen über Anfang und Ende des menschlichen Lebens auch über seinen Verlauf «genug» gesagt ist. Die Motette Johann Christoph Bachs mündet *attacca* in den dritten Satz der Kantate auf den Text:

Schlummert ein,
 ihr matten Augen,
 fallet sanft und selig zu.
 Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
 hab ich doch kein Teil an dir,
 das der Seele könnte taugen.
 Hier muß ich das Elend bauen,
 aber dort, dort werd ich schauen
 süßen Frieden, stille Ruh.

⁶²⁰ Diese Mittelstrophe hätte gelautet: 2. Das Mittel unsrer Zeit / ist überschwemmt mit Sorgen, / wir sind des Glückes Spiel. / Der weinet durch die Nacht / bis an den lieben Morgen, / und hilft ihm doch nicht viel. / Der Furcht- und Hoffnungsstreit / zerquälet unsern Sinn / und nimmt, eh man es denkt, / die besten Jahre hin.

Die «Musik über Augen», die die Motette Johann *Christoph* Bachs mit Kantatensatz Johann *Sebastian* Bachs verbindet – «*der tränenvolle Lauf ... ihr matten Augen*» – werden also zu einem einzigen übergeordneten Satz zusammengefügt. Die auf diese Weise entstehende Dichte der Aussage ist bereits bemerkenswert.

Wieder folgt auf die Aria das Rezitativ; es trägt den Text:

*Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Friede fahren werde
und in dem Sande kühler Erde
und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
WELT, GUTE NACHT.*

An dieser Stelle verdichtet sich das «Prinzip des immer weiterlaufenden Satzes» um eine weitere Dimension: Die letzten Worte des Rezitativs der Kantate Johann *Sebastian* Bachs – *Welt, gute Nacht* – werden direkt von einer weiteren Motette Johann *Christoph* Bachs aufgenommen, und es erklingt unmittelbar die fünfte Strophe der Motette *Es ist nun aus mit meinem Leben*, deren Text lautet:

*WELT, GUTE NACHT! behalt das Deine
und laß mir Jesum als das Meine,
denn ich laß meinen Jesum nicht.
Behüt euch Gott, ihr meine Lieben,
laßt meinen Tod euch nicht betrüben,
durch welchen mir so wohl geschicht.
Nun ist es aus, es ist vollbracht,
WELT, GUTE NACHT! WELT, GUTE NACHT!*

Es ist die oben erwähnte Altistin, die diese Strophe zunächst, von einem besonderen Platz aus, allein und nur von Streichern begleitet vorträgt.

Diese fünfte Strophe wird nun aber nicht etwa «eingeholt» durch die Eingangsstrophe, die den eigentlichen Titel der Motette trägt, sondern es erklingt die zweite Strophe, die wiederum in den Refrain *Welt gute Nacht* einmündet und deren Text lautet:

*Komm, Todestag, du Lebenssonne,
du bringest mir mehr Lust und Wonne,
als mein Geburtstag bringen kann,
du machst ein Ende meinem Leiden,
das sich schon mit den Kindtauffreuden
von jenem hat gefangen an.
Nun ist es aus, es ist vollbracht,
WELT, GUTE NACHT! WELT, GUTE NACHT!*

Es ist hier der Chor, der, a cappella, den Strophenkorpus vorträgt, bevor die Altsolisten, diesmal von ATB begleitet, die Motette mit den letzten Worten *Welt, gute Nacht! Welt, gute Nacht!* ausklingen lässt.

Ein besonderer klanglicher Effekt ergibt sich dadurch, dass es eine Altistin ist, die in dieser Motette von Johann Christoph Bach eine Stimme übernimmt, die eigentlich für eine Sopranstimme gedacht ist. Die Altistin singt damit in dem höchsten Register, das ihr zur Verfügung steht. Auf diese Weise ergibt sich klanglich anstelle einer «Vollstimmigkeit» eine brüchige Durchsichtigkeit, die den Abschied von der Welt eindrucksvoll hörbar macht.

Auf die letzten Worte «*Nun ist es aus, es ist vollbracht, Welt, gute Nacht! Welt, gute Nacht!*» der Motette – von der also nur ein Ausschnitt vorgetragen, ihre titelgebende Strophe aber verschwiegen wird – folgt endlich *attacca* die Schlussarie der Kantate BWV 82 auf den Text

*Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach! hätte er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.*

Die vorliegende Dramaturgie bedient sich also des Mittels des Auseinanderreißen, um ein neues Ganzes entstehen zu lassen. Die unmittelbare Aufeinanderfolge der sich so begegnenden Texte ergibt anfangs einen Wechsel von «harmonischen Gegensätzen», das heißt, es wird zunächst nicht das wiederholt, was schon gesagt wurde, sondern eine Ergänzung, die in ihrem Charakter jedoch komplementär ist.⁶²¹ Kommt es dann aber wirklich zu einer wörtlichen Wiederholung, wie in der Aufnahme der Schlussworte des Rezitativs *Welt, gute Nacht*, durch die Motette, so ist die Wirkung überaus eindrucksvoll!

Noch während der Schlussarie der Kantate fängt die Kamera ein, wie sich die Schauspielerinnen Anne Alvaro vorsichtig an den Platz hinter einem Lesepult begibt. Wiederrum ist eine Erwartungshaltung erzeugt, die die Aufmerksamkeit darauf lenkt, dass sogleich etwas gänzlich anderes folgen wird, ohne jedoch anzudeuten, um was es sich dabei handelt.

Was nun zu hören ist, ist der allerletzte Teil des Zyklus *À la lumière d'hiver* von Philippe Jaccottet (der zur Zeit dieser Lesung noch lebt und erst 2021 verstirbt), ein Text, der das Motiv der Augen – deren Einschlafen im übertragenen Sinne – noch einen Schritt weiter, ins Surreale, führt:

⁶²¹ Z.B. in dem ersten Wechsel von Johann Sebastian zu Johann Christoph Bach. «Ach! wäre doch mein Abschied hier. / Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir: / Ich habe genug.» und «Mit Weinen hebt sich's an, / dies jammervolle Leben.»

*Fidèles yeux de plus en plus faibles jusqu'à
ce que les miens se ferment, et après eux, l'espace
comme un éventail peint dont il ne resterait plus
qu'un frêle manche d'os, une trace glacée
pour les seuls yeux sans paupières d'autres astres.*

Der erste, trotz der stilistischen Brüche durch und durch homogene Teil des Konzerts schließt auf diese Weise. Es folgt ein zweiter Teil, der durchaus einen Aspekt des Trostes beleuchtet, sich aber nicht ganz so geschmeidig einfügt in den Textbestand des ersten Teils. Der erste Teil – einschließlich des Gedichts, das unter diesem Gesichtspunkt nur scheinbar die Mittelachse der Dramaturgie, in Wirklichkeit aber einen ersten Abschluss bildet – fokussierte ganz auf den transzendenten Trost – «im Himmel» – während der zweite Teil, trotz des eschatologischen Schlusschores Apk 5,12 einen immanenten Trost – «auf der Erde» – imaginiert.

Die Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 von Johann Sebastian Bach aus seiner Weimarer Zeit sorgt einerseits für eine Balance der zweiteiligen Dramaturgie, indem beide ihrer Teile ein Werk derselben Gattung desselben Komponisten enthalten; andererseits eröffnet sie eine gänzlich andere Stilebene, indem die hervorgehobenen Sätze dieser Kantate, besonders ihr Eingangs- und der Schlusschor⁶²² nicht den ernsten «Conductus»-Tonfall durchhalten, der den Stücken des ersten Teils eigen war. Besonders das etwas holzschnittartige Fugenthema des titelgebenden Eingangschors auf den Vers Ps 94,19 *Ich hatte viel Bekümmernis* beschreibt das Thema des Kammers weniger eindringlich als die darauffolgende Arie und ist weniger anschaulich als die Wort-Ton-Beziehungen des ersten Teils der Aufführung. (Dieses – an die wenig gesanglichen Soggetti der norddeutschen Orgelschule erinnernde – Chorfugenthema wird Bach in seiner Leipziger Zeit wiederaufnehmen als Fugenthema in *Praeludium und Fuge G-Dur* BWV 541, wo es als Gegenpol zu den Dreiklangsfigurationen des *Praeludiums* schon klassische Kontrastprinzipien vorausnimmt.)

Es ist aber der erste Teil dieser Dramaturgie, der buchstäblich zu Herzen geht. Hier spricht einer, der, obgleich er um eine Hoffnung «weiß», die über das irdische Leben hinausgeht, ganz und gar erfüllt ist vom Überdruß an «dieser Welt», also, ganz konkret, an seinem Leben. Hier singt jemand von einer Todessehnsucht – am Beispiel der Eingangskantate wurde es demonstriert –, die auseinanderreißt, was zusammengehört; die aber gerade in dem auf diese Weise entstehenden Fragment «das Ganze» aussagt: «Im Fragment ist die Ganzheit gerade als abwesende anwesend.» (Henning Luther).

Hier singt sich jemand seine Todessehnsucht «vom Herzen», oder anders gesagt, er singt sich in die Todessehnsucht hinein. Kaum ist dieses Gefüge zu halten. Zwei von den drei Werken – die beiden eingeschobenen Motetten – denken ausschließlich an

⁶²² Diese Kantate ist eine der wenigen Kantaten Bachs ohne Schlusschoral.

das Ende. Einmal ist es das ganz «tränenvolle» Leben, das nicht zu leben lohnt, ein anderes Mal ist es der Wunsch, die «Welt» möge nun aufhören, zu existieren. In der Vergeblichkeit solcher Rede – «Welt, gute Nacht» – ist es freilich, kaum verhüllt, das eigene Leben, das dieses Ich zu verlöschen wünscht.

Das «Wunder» dieser Musik besteht darin, dass ihre Worte, und sind sie auch noch traurig, der Bibel und der Kirchenlieddichtung entlehnt sind. Sie selbst sind es, die solch unendlicher Traurigkeit einen Raum öffnen, in der sie sich ausdrücken kann. Darauf ist es zurückzuführen, dass die Gesamtwirkung dieser «Vorstellung» einen zutiefst ernstesten Eindruck macht, jedoch in keiner Weise larmoyant wirkt. Gerade in diesem Ernst liegt der Trost. Der Sänger *befindet* sich in einer schlimmen Lage, aber dort ist er nicht gefangen; vielmehr ist er in einer Bewegung, deren Ziel zumindest wünschbar ist:⁶²³ *Ich habe genug. / Mein Trost ist nur allein, / daß Jesus mein / und ich sein / eigen möchte sein.*

II

Das Ensemble *Pygmalion* unter der Leitung von Raphaël Pichon hat mit weiteren, ähnlich konstituierten Dramaturgien auf sich aufmerksam gemacht. Eine davon soll an dieser Stelle noch – eher beiläufig – Erwähnung finden: Es handelt sich um die in der *Chapelle Royale de Château de Versailles* am 26. März 2016 aufgeführte und aufgenommene *Matthäuspassion* BWV 244 Johann Sebastian Bachs aus dem Jahr 1727 auf Texte aus dem 26. und 27. Kapitel des Matthäusevangeliums, madrigalische Dichtungen von Christian Friedrich Henrici und 15 Choralstrophen aus dem 16. und 17. Jahrhundert.⁶²⁴

Das Konzert beginnt nicht, wie üblich, mit dem Eingangschor *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen / O Lamm Gottes unschuldig*, sondern mit der um 1705 komponierten fünfstimmigen Motette *Tristis est anima mea* des unmittelbaren Vorgängers Johann Sebastian Bachs an der Thomaskirche in Leipzig, des Komponisten Johann Kuhnaus (1660 – 1722). Diese lateinische Motette, wiewohl für die lutherische Messe komponiert, hat als Textgrundlage Mt 26,38 und ist damit identisch mit dem Responsorium der katholischen Gründonnerstagsliturgie.⁶²⁵

⁶²³ Dies scheint sich zu decken mit dem Trostverständnis Henning Luthers. Vgl. WAGNER-RAU, Ulrike, *Seelsorge als religiöse Praxis*, in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christan (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014, 127 – 140, 137.

⁶²⁴ Zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=yIsmMknqg4s>, abgerufen am 11. 6. 2022., 20.15 Uhr.

⁶²⁵ Johann Sebastian Bach selbst hat diese Motette zu einer Motette für fünfstimmigen Chor, 2 Traversflöten, Streicher und B.c. BWV 1149 in e-Moll (!) mit dem deutschsprachigen Text *Der Gerechte kommt um* bearbeitet.

Auf diese – aus dem originalen f-Moll⁶²⁶ nach e-Moll transponierte – Motette folgt schließlich attacca der in e-Moll stehende Eingangschor der Matthäuspassion, wodurch eine bedeutungsvolle Handlung eröffnet ist: Der Eingangschor klingt auf diese Weise nicht «ins Leere» hinein (vgl. die Überlegungen zum Brahms-Requiem), sondern nimmt eine Handlung auf, die bereits als Klage begonnen hat, bevor sie andere einlädt, es ihr gleichzutun.

Auf diese Weise ist auch in diesem Konzert ein *move* zu beobachten, der eine scheinbar objektive Aussage der Theologie sofort sich subjektiv zueigen macht. Dies ist in der *Matthäuspassion* BWV 244 bereits angelegt: Die Hoheliedallusion *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* ist ja gemeint als «vorausseilende» Klage, noch ehe die Passionsgeschichte im Detail berichtet wird. Indem die «moderne» Inszenierung gerade diesen Impuls aufnimmt und einem Text, der dreihundert Jahre nach seiner Dichtung weit entfernt wirkt – *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* – einen anderen biblischen Text «vorschaltet» – «*Tristis est anima mea*» – rückt sie das weit Zurückliegende in unmittelbare Nähe.

Das Bemerkenswerte dabei ist, dass während dieser Aktualisierungsverfahren weder der liturgische Kontext noch die biblische Sprache verlassen werden. Im Gegenteil ist es gerade ein hoher Grad an liturgischer und hymnologischer Kreativität, der das Risiko auf sich nimmt, ein Kunstwerk seinem In-sich-Ruhen zu entreißen, um den musizierend oder hörend Partizipierenden die Möglichkeit zu eröffnen, sich mit ihm existentiell zu identifizieren.

Der I. Teil der Matthäuspassion schließt bekanntlich mit der Choralbearbeitung für Chor und Orchester *O Mensch, beweine deine Sünde groß* (in E-Dur). In der vorliegenden Aufführung folgt nun aber keine Konzertpause, sondern ein Verbindungsglied zwischen den beiden Teilen der Passion, die vierstimmige Motette *Ecce quomodo moritur iustus* (nach Jes 57,1.2) des böhmischen Komponisten der ausgehenden Renaissance Jacobus Gallus (eigentlich Jacob Händl, 1550 – 1591) aus dem Jahr 1587. An dieser Stelle wird also das Passionsgeschehen, statt konzertant-museal isoliert dazustehen, in den größtmöglichen theologischen Zusammenhang eingebunden, und zwar, expliziter noch als im Eingangschor mit seinem Zion-Motiv, in der Prophetie der deuterojesajanischen Gottesknechtslieder, wodurch sowohl das Alte Testament prototypisch auf Christus hin, als auch umgekehrt das Neue Testament als Fortsetzung (und nicht als Substitut) des Ersten Bundes interpretiert werden. Dass mit dieser Dramaturgie ein tiefer Deutungsraum eröffnet wird, manifestiert sich auch szenisch: Die Motette wird nicht vom Ensemble im Altarraum vorgetragen, sondern erklingt a cappella von

⁶²⁶ Mit dem der Komponist zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine für ein Vokalwerk ungemein gewagte Tonart wählte. – Zum Gebrauch der Tonarten in der Bachzeit: BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Teil I, Berlin 1753; Teil II, Berlin 1762.

der hohen Westempore, gesungen von einem kleineren «Favorit»-Chor. Wie aus der Ferne klingt die alttestamentliche Schau in das Geschehen des Neuen Testaments hinein. Es erfüllt sich nicht nur, [*quod*] *locutus est per prophetas* (Nicaeno-Konstantinopolitanum), sondern die gegebene Verheißung wird auch auf der zutiefst persönlichen Ebene nachvollzogen.

In der sich *attacca* anschließenden Arie *Ach! nun ist mein Jesus hin!* für Alt solo, Chor, Traversflöte, Oboe d'amore, Streicher und B.c. in h-Moll beginnt dann der II. Teil der Matthäuspassion.

Die Programmreihe *Bach en sept paroles* ist – unausgesprochen – eine Allusion an das traditionelle Verständnis der *sieben (letzten) Worte Jesu Christi am Kreuz*. Sie versucht, wichtige Werke Bachs aus der Vergangenheit so in einen Kontext mit anderen Werken derselben oder der unmittelbar vorausgehenden musikgeschichtlichen Epoche einzuschreiben, dass sie gerade nicht «für sich» stehen, sondern in die heutige Zeit hineinsprechen. Dementsprechend sind den Programmen Titel wie «*Bach en sept paroles: II. De passage*» oder «*Bach en sept paroles: III. L'Appel*» oder eben «*Bach in sept paroles: VII. Consolation*» vorangestellt, die der Hörerin des 21. Jahrhunderts eine Vielfalt von Identifikationsmöglichkeiten anbieten: Sie werfen Fragen auf, die durch die Musik nicht ein für allemal beantwortet werden, sondern Fragen, für die die Musik einen Raum bereitstellt, in denen ein Mensch sich hörend aufgehoben wissen kann.

2.3.2.3 Parataktische Dramaturgie

2.3.2.3.1 Liebe und Leben. Variation über *ein* Thema

Aufnahme	Tivoli Vredenburg, Utrecht, Donnerstag, 31. August 2017.
Wiedergabe	https://www.youtube.com/watch?v=GhhdPPtTK8w
Titel	[ohne Titel]
Programm	DIETRICH BUXTEHUDE (1637 – 1707), <i>Schlagt, Künstler, die Pauken, Hochzeitskantate BuxWV 122.</i> ANONYMOUS, <i>Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr, 1. Strophe.</i> HEINRICH SCHEIDEMANN (CA. 1595 – 1663), <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr.</i> HANS LEO HASSLER (1564 – 1612), <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, 2. Strophe.</i> JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750), <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr für Orgel.</i> JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750), <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, 3. Strophe.</i> DIETRICH BUXTEHUDE (1685 – 1750), <i>Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, BuxWV 41.</i> DIETRICH BUXTEHUDE (1685 – 1750), <i>Klaglied «Muß der Tod denn auch entbinden» BuxWV 76.</i> DIETRICH BUXTEHUDE (1685 – 1750), <i>Jesu, meines Lebens Leben BuxWV 62.</i> DIETRICH BUXTEHUDE (1685 – 1750), <i>Frohlocket mit Händen alle Völker BuxWV 29.</i> MARTIN LUTHER (1483 – 1546), <i>Vater unser im Himmelreich.</i> JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Vater unser im Himmelreich, aus: Opella nova, 1. Theil, 1618.</i> DIETRICH BUXTEHUDE (1685 – 1750), <i>Nimm von uns Herr, du treuer Gott BuxWV 78.</i>
Ausführende	Maria Keohane, Sopran. Lucia Caihuela, Sopran. Margot Oitzinger, Alt. Thomas Hobbs, Tenor. Stephan MacLeod, Bass. [Chor & Orchester der] Netherlands Bach Society.
Leitung	Jos van Veldhoven.

Auf den ersten Blick wirkt die vorliegende Dramaturgie wie eine bloße Kollektion von Werken rund um den Komponisten Dietrich Buxtehude. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch eine überlegte Anlage des Programms, das einem Variationszyklus über ein einziges Thema gleicht. Dabei durchzieht nicht ein einziger Variationszyklus das gesamte Programm, sondern eine erste, umfangreichere mündet in eine zweite, kürzere Variationsreihe, und beide «Variationshalbkreise» ergänzen einander und werden ihrerseits eingerahmt durch sowohl ihnen als auch einander kontrastierende

Werke. Das gesamte Programm umfasst Werke aus zwei Stilepochen, der des 16. und der des 17. Jahrhunderts. Die Variationsreihen sind nicht gleichförmig, sondern legen ihre Texte vor dem Hintergrund gegensätzlicher musikalischer Strukturen mit großer Tiefenschärfe aus.

Überraschend und exegetisch interessant ist der Beginn des Programms mit einer Hochzeitsmusik, der jedoch sofort einleuchtet, wenn man bedenkt, dass einerseits Kirchenmusik lutherischer Provenienz stilistisch nicht zwischen weltlichem und geistlichem Bereich unterscheidet,⁶²⁷ und dass andererseits gerade die Figur von Bräutigam und Braut im Alten und Neuen Testament eine besondere Rolle spielen, wenn es darum geht, ein Bild für die Beziehung Gottes zum Menschen zu finden.

Auf diese Weise enthält die Dramaturgie durch die Hochzeitskantate *Schlagt, Künstler, die Pauken BuxWV 122* nicht nur eine Überschrift, die auf den Begriff der Liebe als vielschichtiges theologisches Thema des Programms hinweist. Vom ersten Augenblick an wird dabei auch ein dialektischer Diskurs eröffnet, der einerseits behauptet, das Ideal der Liebe *zwischen* Menschen sei in der Liebe Gottes *zu* den Menschen zu finden, und der andererseits diese Gottesliebe nicht nur immer wieder in Bildern menschlicher Liebe – nicht nur «platonischer», sondern auch «erotischer» Liebe – *ausdrückt*, sondern zu einem erheblichen Teil Gottes Liebe in menschlicher Liebe überhaupt erst *realisiert*.

Wenn also nach dieser großbesetzten Ouvertüre das «eigentliche» Programm beginnt, beginnt es musikalisch schlicht: Zunächst ist nur der *cantus firmus* des Chorals *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* zu hören, so als sei er bereits eine *Antwort*, die der liebenden Zuwendung Gottes zum Menschen vertraut.

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr ist ein Satz, der selbst ein Kunstwerk ist: Seine «Außenseiten» öffnen sich in ihrer Assonanz dem Angeredeten – «*Herzlich*» ... «*o Herr*» –, sein Zentrum wirkt dem Rahmen gegenüber wie eine kunstvolle Intarsie: Die Reihenassonanz des intimen i-Lauts setzt die Liebe, die es besingt, auch klanglich ins Bild: «*lieb hab ich dich*».

Zunächst werden auf diese Weise die drei Strophen des Liedes Martin Schallings (1523 – 1608) einzeln in einer Art Exposition, die immer wieder durch Choralbearbeitungen für Orgel «verlängert», «augmentiert» wird, vorgestellt: Einstimmig, mehrchörig, choraliter.

1. Strophe: einstimmig a cappella
Orgelchoral: Heinrich Scheidemann
2. Strophe: mehrchörig
Orgelchoral: Johann Sebastian Bach
3. Strophe: Choral⁶²⁸

⁶²⁷ EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984, 63.

⁶²⁸ Es handelt sich hier naheliegenderweise um den Schlusschor der Johannespassion BWV 245, dessen drei Teile in der vorliegenden Aufführung auf Capellchor und Favoritchor aufgeteilt sind.

Die auf diese Exposition folgende Choralkantate Dietrich Buxtehudes hat der Exposition gegenüber die Gestalt einer Durchführung. In ihr werden alle drei zuvor einzeln durchgeführte Strophen vertont, und der Komponist schafft es, obwohl er das musikalische Material ausnahmslos dem *cantus firmus* entnimmt, eine überaus individuelle Wort-Ton-Verbindung entstehen zu lassen, die die textlichen Gegensätze scharf – *des Satans Mord* (Strophe 2) / *ruhn bis am Jüngsten Tage* (3. Strophe) – herausschneidet.

Mit dieser Kantate ist der erste Variationshalbkreis geschlossen. Der zweite Halbkreis öffnet sich in Worten der Klage – als ob erst das Bekenntnis der Liebe einen Raum eröffnete, in dem die Klage ein verstehendes Ohr findet.

Das Klaglied, dessen erste Strophe

*Muß der Tod denn auch entbinden /
Was kein Fall entbinden kann?
Muß sich der mir auch entwinden /
Der mir klebt dem Herzen an?
Ach! der Väter trübes scheiden
Machet gahr zu herbes leiden;
Wenn man unsre Brust entherzt
Solches mehr / als tödlich / schmerzt.*

im vorliegenden Konzert zur Aufführung gebracht wird, ist Teil einer größeren Trauermusik, die Dietrich Buxtehude im Jahr 1674 für seinen Vater komponierte.⁶²⁹ Obwohl an dieser Stelle nur ein Teil der gesamten Trauermusik erklingt, entsteht der Eindruck, als werde die Klage nicht nur angedeutet, um sogleich wieder erstickt zu werden, sondern es ist, als öffne sich in dieser *einen* Strophe ein weiterer Raum, in dem nicht nur der Schmerz über ein individuelles Sterben, sondern die Verzweiflung über alles Elend der Welt ausgesprochen werden dürfe.

Nicht nur *in* dem Klaglied, auch *nach* dem Klaglied öffnet sich ein neuer Raum. Was bei Claudio Monteverdi als ein raffiniertes Spiel mit der *Zeit* zu beobachten war,⁶³⁰ ist hier als raffiniertes Spiel mit dem *Raum* zu erleben.

Zuerst öffnet sich ein Raum, *in dem* die Klage erklingen darf; danach öffnet sich ein Raum, in den *hinein* sie erklingt – und doch ist *dieser* Raum, obwohl dies logisch zwingend wäre, nicht mit *dem* Raum identisch ist, *in dem* sie erklingt.

⁶²⁹ Der erste Teil der Trauermusik für seinen Vater – die kontrapunktisch überaus dichten Variationen über den Choral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* – sind freilich identisch mit einer bereits früher komponierten Trauermusik.

⁶³⁰ S.o.

Was sich auf diese Weise ergibt, ist eine «unmögliche geometrische Figur»,⁶³¹ die an die Graphiken Maurits Cornelis Eschers (1898 – 1972) erinnert und die Existenz des Paradoxen, an das man nicht zu *glauben* vermag, *sichtbar* macht.

Dieser neue, paradoxe Raum ist die Choralkantate Dietrich Buxtehudes über den Choral Ernst Christoph Homburgs (1605 – 1681), *Jesu, meines Lebens Leben*. Es handelt sich um eine Passionskantate. Doch innerhalb der vorliegenden Dramaturgie erweitert sich ihr Bedeutungshorizont. Die erste Zeile ihrer Titelstrophe bezieht sich – fast unmerklich und nur auf der Basis der durch Assonanzen evozierten Bedeutungsnahe von *Leben* und *Liebe* – auf den ersten «Variationshalbkreis» *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*. Die erste Strophe in ihrer Gesamtheit

*Jesu, meines Lebens Leben,
Jesu, meines Todes Tod,
der du dich für mich gegeben
in die tiefste Seelennot,
in das äußerste Verderben,
nur dass ich nicht möchte sterben:
Tausend-, tausendmal sei dir,
liebster Jesu, Dank dafür.*

knüpft ein Bedeutungsband an die Totenklage *Muß der Tod denn auch entbinden*. An diesem Ort der Dramaturgie ist der liturgische Kontext der Passion aufgebrochen: Die Kantate bringt eine Liebeszuwendung und Totenklage in einem einzigen Geschehen zum Ausdruck, das in die Passion Christi das Lieben und Leiden aller Menschen einschließt.

Ist der Themenkomplex Liebe, Tod und Leben in seiner ganzen Dichte und Schwere zunächst einmal abgehandelt, so erfordert es die Dramaturgie, dass nun in Gestalt der Psalmkantate *Frohlocket mit Händen alle Völker* (Ps 47) ein Werk erklingt, das der Anabasis des Gotteslobs angesichts der Zuversicht, dass Gott am Ende aller Geschichte die Oberhand über alles schicksalhafte Leid behalten wird, ungehemmt Raum gibt. Das «Frohlocken» der Psalmvertonung führt zu einer Parallele zur ersten Hälfte des Programms. Auf die fröhliche Hochzeitskantate *Schlagt, Künstler, die Pauken* folgte im ersten Teil die persönliche Anrede *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*; im zweiten Teil folgt auf die Psalmkantate *Frohlocket mit Händen alle Völker* das «persönliche» Gebet *Vater unser im Himmelreich*. Auf diese Weise ist die Parallele nicht lediglich eine Gleichförmigkeit, sondern enthält eine Ergänzung: Die individuelle Anrede im ersten Teil – «*ich ... dich*» – wird im zweiten Teil aufgewogen durch das kollektive «*Unser*». Und indem hier wiederum zwei inhaltsgleiche Werke aneinandergereiht werden,

⁶³¹ Der Terminus «Unmögliche Figur» bezieht sich zweidimensionale graphische Figuren, die eine Dreidimensionalität suggerieren, obwohl sie in dieser Gestalt körperhaft nicht existieren könnten. Vgl. ERNST, Bruno, *Abenteuer mit unmöglichen Figuren*, Berlin 1987.

Einstimmig a cappella (Choral)
Duett mit Basso continuo (Geistliches Konzert)

entsteht ein zweiter «Variationshalbkreis» in Erweiterung des ersten.

Den Schluss bildet ein Werk überaus ernsten Charakters. In diesem Programm geht es also keineswegs um einen *oberflächlichen* Blick auf das Thema der Liebe, sondern gerade darum, dass diese Liebe immer wieder in Gefahr ist. Diese Dramaturgie ist darum ein bemerkenswertes Beispiel *innerer* Ausgewogenheit zwischen Dramatik und Jubel, bevor dann ihr ernster *Ausklang* dem Erleben der Hörerin eine *Richtung* gibt und sie so entlässt, als habe die Aufführung gerade erst begonnen.

1. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott
die schwere Straß und große Not,
die wir mit Sünden ohne Zahl
verdienen haben allzumal.
Behüt für Krieg und teurer Zeit,
für Seuchen, Feur und grossem Leid.

2. Erbarm dich deiner bösen Knecht.
Wir bitten Gnad und nicht das Recht;
denn so du, Herr, den rechten Lohn
uns geben wolltst nach unserm Thun,
so müßst die ganze Welt vergehn
und könnt kein Mensch vor dir bestehn.

3. Ach Herr Gott, durch die Treue dein,
mit Trost und Rettung uns erschein,
beweis an uns dein große Gnad
und straf uns nicht auf frischer That,
wohn uns mit deiner Güte bei,
dein Zorn und Grimm fern von uns sei.

4. Leit uns mit deiner rechten Hand
und segne unser Stadt und Land,
gieb uns allzeit dein heilges Wort,
behüt vors Teufels List und Mord,
verleih ein selges Stündelein,
auf daß wir ewig bei dir sein.
Amen.

Die Kameraführung dieser Aufzeichnung entspricht der Aufführung in hohem Maße. Auch wenn eine eigentliche Bildinszenierung verzichtet wird (und die Bühne für einen Videomitschnitt vielleicht nicht optimal ausgeleuchtet ist), nimmt die Kamera regelmäßig die musikalisch hervorgehobenen Protagonisten – Gesangssolisten oder -ensembles, Instrumentalisten oder den Dirigenten – in den Blick. Dies geschieht auf ruhige Art und in der Weise, dass zwischendurch immer wieder ins Total geschwenkt wird, so dass Bild und Ton sowohl in ihrer Konstanz als auch in ihrem Abwechslungsreichtum durchgehend auf die Musik verweisen und mit ihr zusammen ein harmonisches Gesamtbild hervorrufen.

2.3.2.3.2 Aus der Stille. Liturgie

Aufnahme	Domkerk Utrecht, Donnerstag, 30. August 2018. (Konzert im Rahmen des Early Music Festivals, Utrecht).
Wiedergabe	https://www.youtube.com/watch?v=OuxroPMFRWo
Titel	[ohne Titel]
Programm	JOSQUIN DESPREZ (ca. 1450 – 1521), <i>Praeter rerum seriem</i> zu sechs Stimmen (1520); <i>Miserere mei, Psalmus 51</i> ⁶³² zu 5 Stimmen (1503/04); <i>Missa Malheur me bat</i> (1505): <i>Kyrie,</i> <i>Gloria,</i> <i>Credo,</i> <i>Sanctus – Benedictus,</i> <i>Agnus Dei.</i>
Ausführende	[Vokalensemble] Gli Angeli Genève: Aleksandra Lewandowska, Sopran Margot Oitzinger, Mezzosopran, Samuel Boden, Altus, William Knight, Altus, Andrew Tortise, Tenor, Stephan Gähler, Tenor, Frederik Sjollema, Bariton, Jan Kobow Tenor, Jaromir Nosek, Bass, Stephan Macleod, Bass.
Leitung	Stephan Macleod.

Obwohl diese Konzertaufnahme im Hochsommer entstanden ist, weist die Dramaturgie diskret auf Weihnachten – zugleich aber auch darüber hinaus.

Das Vokalensemble hat in einem Kreis in der Vierung des rekonstruierten Doms zu Utrecht Aufstellung genommen. Das Kirchenschiff als Ganzes ist nicht in besonderer Weise ausgeleuchtet, doch die vier Vierungspfeiler, die das Ensemble umgeben, werden in diskretem Maß violett angestrahlt. Die Kameraführung ist ruhig, nimmt gelegentlich einzelne Ensemblemitglieder – manchmal auch besondere Einrichtungsgegenstände des Doms – in den Blick, lässt aber auch immer wieder aus großer Höhe den gesamten Raum ins Blickfeld treten.

Die erste Strophe der Weihnachtssequenz *Praeter rerum seriem* wird zunächst einstimmig vorgestellt, bevor ihre sechsstimmige Vertonung durch Josquin Desprez' erklingt. Das Hauptsoggetto hat lediglich den Ambitus einer großen Terz, seine imitative Wiederholung durch alle Stimmen hat die Wirkung einer verhaltenen Eindringlichkeit, die gar nicht recht zu der Weihnachtsbotschaft, die sie verkündigt, zu passen scheint.

⁶³² Ps 50 Vulgata.

Stattdessen hüllt sie diese in eine verhaltene Nachdenklichkeit. Auch der Text selbst bricht nicht in große Freude aus, sondern bettet das Weihnachtsgeschehen ein in den umfassenden Heilsplan Gottes. Der dreieinige Gott, der gemäß der dritten Strophe alles wunderbar ordnet,

*Praeter rerum seriem
parit deum hominem
virgo mater.
Nec vir tangit virginem
nec prolis originem
novit pater.*⁶³³

*Virtus sancti spiritus
opus illud coelitus
operatur.
Initus et exitus
partus tui penitus
quis scrutatur?*

*Dei providentia
quae disponit omnia
tam suave.
Tua puerperia
transfer in mysteria.
Mater ave.*

wird in dieser Musik imitiert durch ein komplexes Geflecht sich überschneidender Tripelproportionen.

Praeter rerum seriem
(GB-Lcm MS 1070, fol. 63v–68r)

Josquin des Prez

© 2017 Gordon J. Callon

Imitiert wird mithin eine Ordnung, die sich, wie der Text sagt, in Geheimnis hüllt. Dass diesem Geheimnis auch das Mysterium des Leidens nicht fremd sein dürfte,

⁶³³ Vgl. Vom Himmel hoch, da komm ich her, Strophe 13.

deutet die unmittelbar darauffolgende Musik an: eine Psalmmotette über den 51. Psalm⁶³⁴, dem mittleren der sieben Bußpsalmen. Dieses *Miserere* intensiviert die zu Beginn angeschlagene Eindringlichkeit. Der Ambitus des Hauptsoggetto ist ein wenig größer als das der Weihnachtsmotette, aber ihr hervortretendes Merkmal ist die insistierende Tonrepetition im Themenkopf.

1 Prima pars **Miserere - Salmo 50** Josquin des Pres 1450-1521

Cantus

Altus

Tenor 1

Tenor 2

Bassus

Mi - se - re - re me - i De - - -

7

Mi - se - re - re me - i De - - - us se - cun - dum ma - -

Mi - se - re - re me - i De - - - us se -

us

us

Die Motette, die weit umfangreicher ist als die vorangehende, hat eine, gemessen an der gängigen Kompositionstechnik der Zeit, untypische Form: Der Ausruf «*Miserere mei, Deus*» wird nicht nur am Anfang des Werkes imitativ durchgeführt, sondern im Verlauf des Werks immer wieder, wie ein Motto,⁶³⁵ wiederholt.

Den dritten, noch einmal umfangreicheren Teil der Dramaturgie bildet die Parodie-messe *Missa Malheur me bat* auf das Soggetto einer Chanson Johannes Ockeghems (1410 – 1497), deren durch die aufspringende Quinte geprägtes Thema nun *noch* einmal charakteristischer ist als das der beiden vorangehenden Werke.

An dieser Stelle erst enthüllt sich allmählich die Grundidee der Dramaturgie. Sie scheint einen *descensus ad inferos* zu beschreiben, die vorsichtige Annäherung an ein individuelles Schicksal – «*Malheur me bat*».

⁶³⁴ Ps 50 in der Zählung der bei Josquin Desprez zugrundeliegenden Vulgataübersetzung.

⁶³⁵ Die angelsächsische Musikologie spricht aus diesem Grund von einer "motto-motet".

Die Annäherung an dieses Dunkel geschieht in drei Schritten. Zu Beginn scheint es darum zu gehen, einen Raum zu schaffen, in dessen «Schutz» die «Hölle» betreten werden kann. Als dieser «Raum» wird Jesus Christus benannt, als der an Weihnachten Inkarnierte und als der, in dem sich die gesamte Heilsökonomie – in deren Mysterium Leid und Licht beschlossen liegen – geheimnisvoll manifestiert.

Der zweite Schritt ist das Bekenntnis, dass dem Beter dieser Abgrund nicht nur passiv widerfährt, sondern dass er aktiv Anteil daran hat.

Der dritte Schritt ist die Begegnung mit dem Ort, an dem eigenes mit fremdem Verschulden unauflöslich verwoben ist – und dem Menschen doch *begegnet*: «*Malheur me bat.*» Dieser Begegnung ist nun aber in Gestalt der Messe eine *Form* gegeben; und zwar eine Form, in der die eingangs besungene Inkarnation – in Anrufung (Kyrie – Christe – Kyrie), Verherrlichung (Gloria), Bekenntnis (Credo), und Sakrament (Sanctus – Benedictus und Agnus Dei) – entfaltet wird.

Doch diese Musik – und mit ihr das besungene, evozierte, liturgisch gefeierte Geschehen – scheint aus der Stille zu kommen. Die hier erklingende Dramaturgie tritt gänzlich undramatisch vor den Hörer. Nobel und vorsichtig, drängt sie sich nicht auf; das Schicksal nur andeutend, so behutsam, als sei sie jederzeit bereit, sich wieder ins Schweigen zurückzuziehen. Wer sich mit dieser Kunst zu identifizieren sucht, tut gut daran, sich selbst in diese Stille hineinzubegeben. Was sich hier ereignet, ist nicht eine Antwort auf *Hörerwartungen*. Auch bietet diese Musik nicht «Material» zur Reflexion. Was an dieser Stelle vor die Hörerin tritt, ist vielmehr eine Einladung, sich einschwingend einzulassen auf einen Prozess äußerster Geborgenheit. Doch diese Geborgenheit ist nicht etwas, das zu festem Besitz wird, sie ist eine Bewegung, einem Seiltanz gleich, die «verstummt», «zerbricht», sobald die Erwartungen an sie über das hinausgehen, was sie bereit ist, zu geben.

2.3.2.4 Corollarium: Dramaturgie des Komponisten

Das *Corollarium* stellt einen Sonderfall der Dramaturgie dar. Es handelt sich um eine Dramaturgie nicht von der Hand eines Interpreten, sondern der eines Komponisten. Die Werkzusammenstellung zeigt sich weder als Parataxe noch als Hypotaxe, noch ist sie ein bloßes Potpourri. Stattdessen stehen gattungsgleiche und in Form und Umfang vergleichbare Werke nebeneinander. Ihre gattungsbezogene Ähnlichkeit gewinnt jedoch eine besondere Farbe durch eine deutliche Charakteristik der Einzelwerke, so dass diese untereinander in starkem Kontrast stehen und in einen Dialog miteinander treten. Dabei ist es nicht die Verwandtschaft der Werke an sich, sondern eine ganz charakteristische Intertextualität, die eine bestimmte Dynamik, eine Ausgerichtetheit auf ein *telos* hervorruft, die dafür sorgt, dass das auf diese Weise entstandene *Corollarium* nicht als bloße Kollektion wahrgenommen wird.

Hervorragendes Beispiel für eine bloße Kollektion, wenn auch hochwertiger, geistlicher Musik ist etwa die *Geistliche Chor-Music op. 11, SWV 369 – 397* (Dresden, 1648) von Heinrich Schütz – im Gegensatz zu dem im hier beschriebenen Sinne als *Corollarium* zu bezeichnenden «Gesellenstück» desselben Komponisten, dem weltlichen *Il primo libro de madrigali op. 1, SWV 1–18* (Venedig, 1611).

2.3.2.4.1 Musikalischer ὁργασμός. Israelsbrünnlein

Aufnahme	Geertekerk Utrecht, 17 Oktober 2011.
Wiedergabe	https://www.youtube.com/watch?v=pxKA6EPfDYM
Titel	Gli Angeli Genève, Schein: Israelis Brünnlein.
Programm	JOHANN HERMANN SCHEIN (1586 – 1630), <i>Israelis Brünlein</i> ⁶³⁶ – <i>Fontana d'Israel / Auserlesener Krafft Sprüchlin Altes und Ne- wen Testaments für fünf bis sechs Singstimmen und Basso continuo</i> (1623).
Ausführende	[Vokal- & Instrumentalensemble] Gli Angeli, Genève: Hana Blazikova, Sopran, Aleksandra Lewandowska, Sopran, Robert Getchell, Tenor, Jan Kobow, Tenor, Stephan MacLeod, Bass, François Guerrier, Orgel, Hager Hanana, Violoncello, Giovanna Pessi, Harfe.
Leitung	Stephan MacLeod.

1. Musikhistorischer Ort

Das letzte untersuchte Konzert bildet die Kulmination der bisherigen Dramaturgien. Es handelt sich nicht um ein Programm, das aus einer Zusammenstellung in ihrem Kompositionsgeschehen unabhängiger Werke besteht, sondern – auch dies ist freilich eine dramaturgische Entscheidung – um die Gesamtauführung einer Sammlung von Werken ein und desselben Komponisten. Dabei handelt es sich jedoch um Werke, die auf den ersten Blick keinen inneren Zusammenhang bilden. Zu untersuchen ist daher, ob eine solche Gesamtauführung einen Sinn evoziert, der sich aus der Intertextualität der Einzelwerke ergibt, oder ob es sich lediglich um ein bloßes Potpourri zufällig in einer Publikation anzutreffender Kompositionen handelt.

Um dies zu verstehen, ist musikgeschichtlich weiter auszuholen.

Der Komponist Johann Hermann Schein lebt von 1586 bis 1630, ist also ein unmittelbarer Zeitgenosse des Komponisten Heinrich Schütz (1585–1672), der als erster Komponist in Deutschland nach der Reformation eine explizit exegetische Musik entwickelt, indem er die Kenntnis der griechischen und hebräischen Sprache⁶³⁷ auch bei Komponisten geistlicher Musik postuliert und in seiner eigenen geistlichen Musik reichen und systematischen Gebrauch einer musikalischen Figurenlehre im Anschluss an antike rhetorische Sprachgestaltung macht, mithilfe derer er den theologischen Gehalt der von ihm vertonten Texte deutlich herausarbeitet.⁶³⁸

⁶³⁶ Sic!

⁶³⁷ MATTHESON, Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen*, Berlin 1740 (Neuausgabe), 395f.

⁶³⁸ Vgl. EGGBRECHT, Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984.

Johann Hermann Schein, der, wie Heinrich Schütz, eine Zeitlang in Italien studiert hatte,⁶³⁹ geht einen ähnlichen Weg. Die Kompositionsprinzipien, die bei Schütz zu finden sind, intensiviert er durch einen reichen Madrigalismus, den er, fast in Gestalt von Stilkopien, in Anlehnung an die acht «weltlichen» Madrigalbücher Claudio Monteverdis (1567 – 1643) entwickelt.⁶⁴⁰ Dabei verlässt er nicht die kontrapunktischen und rhetorischen Prinzipien, die Schütz in den Dienst eine Exegese (fast ausschließlich deutschsprachiger) biblischer Texte entwickelt hatte, sondern er intensiviert sie, indem er durch einen freien Gebrauch dieser Prinzipien bis an die Grenzen musiktheoretischen Regelverständnisses⁶⁴¹ die Musik gleichsam personalisiert. Was bei Schütz – genügend eindrucksvoll, aber zuweilen distanziert-objektiv daherkommt⁶⁴² – wird bei Schein zu einer hoch emotionalen und zutiefst persönlichen Aneignung der Texte.

Seit 1616 amtiert Johann Hermann Schein als Kantor an St. Thomae zu Leipzig, und im Jahr 1623 erscheint seine Sammlung *ISRAELIS BRÜNLEIN, FONTANA D'ISRAEL – Auserlesener KrafftSprüchlin Altes und Newen Testaments für fünf bis sechs Singstimmen und Basso continuo* im Druck. In dieser Sammlung finden sich 26 Motetten, oder eben genauer gesagt: geistliche Madrigale, deren Textauswahl auf den ersten Blick heterogen erscheint, die aber beim Hören des Gesamtzyklus den Eindruck geschlossener Einheitlichkeit macht und bei näherem Hinsehen eine planvolle Anlage vermuten lässt. Im Gegensatz zu vergleichbaren Sammlungen der Zeit, etwa Schütz' *Geistlicher Chormusik* von 1648, die eine lockere Zusammenstellung von Bibeltextvertonungen, oftmals entlang liturgischer Vorgaben, zusammenfassen, fällt das *Israelsbrünlein* durch eine Textauswahl auf, die sich nicht an zeitgenössischen lutherischen Lektionaren orientiert, sondern ein ganz eigenes und eigentümliches Gepräge hat, und deren Wertschätzung in der damaligen Musikwelt darin zum Ausdruck kommt, dass sie (als einzige der Sammlungen geistlicher Musik des Komponisten) noch 22 Jahre nach seinem Tod eine Neuauflage erlebt!

Bei einigen wenigen dieser Texte – nimmt man Gerhard von Rad zum Maßstab⁶⁴³ – handelt es sich um Weisheitstexte im literaturgeschichtlichen Sinne. Diese wenigen im engeren Sinne weisheitlichen Texte stehen indes an Schlüsselpositionen, von denen aus sie den Charakter des Ganzen, Fingerzeigen gleich, prägen. Der numerisch größte

⁶³⁹ S.o.

⁶⁴⁰ Die ist eindrucksvoll gezeigt worden von: HAMMERSTEIN, Irmgard, *Zur Monteverdi-Rezeption in Deutschland. Johann Hermann Scheins Fontana d'Israel*, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag* (Festschrift) Laaber 1986, 175–212.

⁶⁴¹ Vgl. LEOPOLD, Silke, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 2002.

⁶⁴² «Aber das Ausdrucksvolle der Musik von Schütz, das uns im Sinne des Textes anrührt und gefangennimmt, ereignet sich in der Weise des Geordneten. Wenn wir Musik von Schütz hören, haben wir den Eindruck, daß wir mit all den Empfindungen, Vorstellungen und Bildern, die die Musik zusammen mit dem Text in uns weckt, in einer Welt des Maßes und der Ordnung stehen, in der uns das Traurige und Freudige zwar vernehmlich ist, doch zugleich seinen Ort hat, an dem es geborgen und aufgehoben ist.» EGGBRECHT, Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984, 7f.

⁶⁴³ RAD, Gerhard von, *Weisheit in Israel* (Neuausgabe), Neukirchen-Vluyn, 2013.

Teil der Texte ist dem Buch der Psalmen entnommen; aber diese verteilen sich so über die Sammlung, dass ihr Dialog mit den sie umgebenden Texten in den Vordergrund und ihre Herkunft aus dem Psalter in den Hintergrund tritt.

Die erste Überraschung zeigt sich, wenn – erst ungefähr im letzten Viertel der Sammlung – ein Text begegnet, der, wäre er nicht metrisiert, ohne weiteres als Psalmtext durchgehen könnte, aber mit großer Wahrscheinlichkeit ein Gedicht des Komponisten selbst ist:

Ach Herr, ach meiner schone,
nach dein Grimm mir nicht ablohne.
Denn deine Pfeil zumal
machen mir große Qual.

O weh, mein armes Herz
empfindet großen Schmerz.
O du mein lieber Herre Gott,
hilf mir in meiner großen Not.

Der Höhepunkt der Sammlung ist erreicht, wenn inmitten des alttestamentlichen und weisheitlichen «Milieus» den Hörer ein neutestamentliches, christologisches und sakramententheologisches Motiv überrascht – und wiederum handelt es sich hier mit großer Wahrscheinlichkeit um einen Text des Komponisten:

*Herr Jesu Christe,
doch nicht vorübergeh,
bleib mit dein Wort
an diesem Ort.
Dein heilge Sakrament
erhalt an diesem End,
sonst sein wir wie die Schaf verirrt.
Ach weid' uns selbst, du guter Hirt!*

Erst nach diesem Text folgt der einzige «echte» neutestamentliche Text – aus der Offenbarung des Johannes. Dieser wird gleichsam unterfüttert mit einem ihm nachfolgenden eschatologischen Psalmtext.

Den Schluss bildet ein apokrypher Text – in beinahe neutestamentlichem Tonfall: Es ist der Text, der dem Choral *Nun danket alle Gott* von Martin Rinckert aus dem Jahr 1636 (also in unmittelbarem zeitlichen und geographischen Umfeld des *Israelsbrunnleins*) zugrunde liegt – und es ist die einzige sechsstimmige Vertonung der Sammlung.

Die ganze Architektur präsentiert sich wie folgt:

I.	O Herr, ich bin dein Knecht	Ps 116,16.17
II.	Freue dich des Weibes deiner Jugend	Spr 5,18b.19
III.	Die mit Tränen säen	Ps 126,5.6
IV.	Ich lasse dich nicht	Gen 32,27b, Ps 4,9b
V.	Dennoch bleibe ich stets an dir	Ps 73,23.24
VI.	Wende dich, Herr, und sei mir gnädig	Ps 25,16-18
VII.	Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen	Jes 49,14-16
VIII.	Ich bin jung gewesen	Ps 37,25.37
IX.	Der Herr denket an uns	Ps 115,12-15
X.	Da Jakob vollendet hatte	Gen 49,33; 50,1
XI.	Lieblich und schöne sein ist nichts	Spr 31,30.31
XII.	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn	Jer 31,20
XIII.	Siehe an die Werk Gottes	Pred 7,13.14
XIV.	Ich freue mich im Herrn	Jes 61,10
XV.	Unser Leben währet siebzig Jahr	Ps 90,10
XVI.	Ihr Heiligen, lobsinget dem Herrn	Ps 30,5.6
XVII.	Herr, laß meine Klage	Ps 119,169-171
XVIII.	Siehe, nach Trost war mir sehr bange	Jes 38,17
XIX.	Ach Herr, ach meiner schone	J. H. Schein
XX.	Drei schöne Ding sind	Jes Sir 25,1.2
XXI.	Was betrübst du dich, meine Seele	Ps 42,12; 43,5
XXII.	Wem ein tugendsam Weib bescheret ist	Spr 31,10-13
XXIII.	Herr Jesu Christe	J. H. Schein
XXIV.	Ich bin die Wurzel des Geschlechtes David	Off 22,16b.20.21
XXV.	Lehre uns bedenken	Ps 90,12-14
XXVI.	Nu danket alle Gott	Jes Sir 50,24-26

2. *Communicatio sapientiae* – Der Dialog der Texte

Die Art und Weise, wie die Texte dieser Sammlung in einen Dialog miteinander treten, und die Dynamik, die die Architektur dieser Sammlung auslöst, verleitet dazu, nicht von einer bloßen Kollektion, sondern von einem regelrechten Zyklus zu sprechen. Innerhalb desselben prägt sich ein Weisheitstopos aus, der sich nicht in erster Linie an einer Sophia-Christologie orientiert,⁶⁴⁴ sondern – bei ähnlicher Verwurzelung im Alten Testament wie diese – sich in geradezu atemberaubender Weise in eine sakramentale Christologie ergießt, die «mystisch» und im selben Moment zutiefst irdisch ist.

Die überaus lohnenswerte Aufgabe einer eingehenden Analyse des *Israelsbrunnleins*, seiner Kompositionstechnik und seines historischen Sitzes im Leben, ist nicht die

⁶⁴⁴ Weder in ihrer frühjüdischen oder synoptischen noch ihrer gnostischen Ausprägung.

Aufgabe des vorliegenden Textes.⁶⁴⁵ Stattdessen soll hier ein Raum geöffnet werden, in dem die Gesänge ihre Aussage entfalten können – vor allem aber, in welchem die einzelnen Stücke in einen Dialog mit den sie umgebenden Stücken treten können, ohne vorschnell in theologische Kategorien gezwängt und auf diese Weise in ihrem «Bewegungsraum» eingeschränkt zu werden. Dabei ist mitzuerleben, welche Gesamtdynamik der Zyklus entfaltet und wie beinahe jedes einzelne Stück in seinem Bezug auf das jeweils vorangehende oder nachfolgende eine bezwingende dramaturgische Logik erkennen lässt.

I. O Herr, ich bin dein Knecht, Ps 116,16.17

*O Herr, ich bin dein Knecht,
deiner Magd Sohn.
Du hast meine Bande zerrissen.
Dir wil ich danckopfern;
und des Herren Namen predigen.*

Die Weisheit, sich frei zu binden. – Am Beginn steht das Paradox von Freiheit und Knechtschaft.⁶⁴⁶ Dem Quartfall, der dieses Eröffnungsstück und damit den gesamten Zyklus eröffnet, kommt dabei insofern entscheidende Bedeutung zu, als er die leibliche Reaktion auf das auch musikalisch onomatopoietisch wiedergegebene *Zurreißen* der *Bande* ins Bild setzt: Der so Befreite kniet vor dem, der in solcher Weise befreit wurde, nieder und gibt sich ganz in dessen Hände. Das Bild, das auf diese Weise entsteht, ist jedoch nicht das der Unterwerfung, sondern das der gegenseitigen Treue. Der Vasall fällt vor dem Lehensherrscher auf die Knie – und seine Gefolgschaft wird mit lebenslangem Schutz belohnt.

II. Freue dich des Weibes deiner Jugend, Spr 5,18b.19

*Freue dich des Weibes deiner Jugend.
Sie ist lieblich wie eine Hinde und holdselig wie ein Rehe;
laß dich ihre Liebe allezeit settigen
und ergetze dich allewege in ihrer Liebe.*

Weisheit der Leiblichkeit (1). – Die Antwort auf die so charakterisierte Knechtschaft ist keine «Spiritualisierung» des eigenen Lebens, sondern – wie das Niederknien selbst

⁶⁴⁵ Ansätze dazu finden sich bei: HAMMERSTEIN, Irmgard, *Zur Monteverdi-Rezeption in Deutschland. Johann Hermann Scheins Fontana d'Israel*, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag* (Festschrift), Laaber 1986, 175–212. Und: TARLING, Paul (2018), «Krafft-Sprüchlin Altes und Newen Testaments». *Johann Hermann Scheins Israelsbrünnlein* (Dissertation), Heidelberg, 2018.

⁶⁴⁶ Vgl. Luthers Entfaltung dieses Paradoxes in seiner «Freiheitsschrift».

– ein Bewusstmachen des Leiblichen und ein Ausschöpfen des irdisch Gegebenen *allezeit* und *allewege*.⁶⁴⁷

III. Die mit Tränen säen, Ps 126,5.6

*Die mit Threnen seen, werden mit Frewden erndten.
Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen
und kommen mit Frewden und bringen ihre Garben.*

Weisheit der Endlichkeit (1). – Ausgeschöpft wird auch das Leiden. In der Zukunftsform des zweiten Verbs deutet sich in zartester Weise an, dass *allezeit* (II.) nicht dasselbe bedeutet wie «endgültig». Einmal wird das Leid dieser Welt Vergangenheit sein und die «stückweise» Freude dieser Welt in einer vollkommenen Freude aufgehen. Der *passus duriusculus*, der die *Threnen* hörbar ins Bild setzt, ist – entgegen seiner traditionellen Form – nicht abwärts-, sondern aufwärtsgerichtet: Das *Weinen* hat einen tiefen Sinn und eine hohe Würde. Die Leidensfrage wird gestellt, ohne daraus eine Theodizeefrage zu entwickeln. Der Schmerz ist im Irdischen aufgehoben, aber das Irdische selbst öffnet sich einem Horizont, der in der Zukunft liegt und das Irdische überwölbt.

IV. Ich lasse dich nicht, Gen 32,27b, Ps 4,9b

*Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.
Denn du allein, Herr, hilfst mir, daß ich sicher wohne.*

Ohnmächtige Weisheit (1). – In dieser irdischen Sphäre ereignet sich die Gottesbegegnung, doch diese ist – wie der Kontext der ersten Texthälfte andeutet (Jakob am Jakob) – prekär. *Sicher wohnen* ist kein Sedativum. Diese «Sicherheit» bewahrt nicht nur nicht vor Verletzung (III.), sondern ist selbst in der Lage, Wunden zu schlagen.

V. Dennoch bleibe ich stets an dir, Ps 73,23.24

*Dennoch bleibe ich stets an dir, denn du heltest mich bey meiner rechten Hand,
Du leitest mich nach deinem Rath und nimmest mich endlich mit Ehren an.*

Weisheit der Zukunft. – Deshalb ist das *Dennoch* wörtlich zu nehmen. Leben *in* der Welt und *an* Gott ist komplexer, als das «Niederknien» des Knechts (I.) vermuten lässt. «Sicherheit» ist nicht, was man auf den ersten Blick darunter zu verstehen sucht.

⁶⁴⁷ Vgl. BONHOEFFER, Dietrich, *An Eberhard Bethge*, 2. Advent 1943, in: *DBW VIII*, 226. «Ich spüre übrigens immer mehr, wie alttestamentlich ich denke und empfinde, so habe ich in den vergangenen Monaten auch viel mehr A.T. als N.T. gelesen. Nur wenn man [...] das Leben und die Erde so liebt, daß mit ihr alles verloren und zu Ende zu sein scheint, darf man an die Auferstehung der Toten und eine neue Welt glauben [...] Wer zu schnell und zu direkt neutestamentlich sein und empfinden will, ist m.E. kein Christ.»

Dennoch bleibe ich – so spricht derselbe, der sich zu Beginn als *Knecht* identifizierte, und die musikalische Figur ist eine unmittelbare Reaktion auf die dortige: Wie der Knecht im *Quartfall* sein Niederknien anzeigt, so zeigt das *Dennoch* im *Quartsprung* sein Aufbegehren.

Dennoch bleibe ich *stets* an dir: Dass er sich selbst in seinem Aufbegehren nicht von Gott ab-, sondern sich ihm zuwendet, ist nur der Erinnerung an die zarte Zukunftshoffnung (III.) zu verdanken. Diese Zukunft aber ist allein Gott überlassen: Das aktive mit *Frewden erndten* (III.) ist im *nimmest mich endlich mit Ehren an*, in dem allein Gott handelt, aufgehoben.

VI. Wende dich, Herr, und sei mir gnädig, Ps 25,16-18

*Wende dich, HErr, und sey mir gnädig;
denn ich bin einsam und elend.
Die Angst meines Herzens ist groß;
führe mich aus meinen Nöthen.
Sihe an meinen Jammer und Elend
und vergib mir alle meine Sünde.*

Ohnmächtige Weisheit (2). – Wenn aber Gott allein handelt, brechen die eigenen Handlungsoptionen ein. Der Beter ist im Grunde genommen passiv – Gott ausgeliefert. Sein *Elend* isoliert ihn,⁶⁴⁸ nimmt ihm vor *Angst* den Atem⁶⁴⁹ «und nimmt ihm Leben und Leib».⁶⁵⁰ Leben kann er nur aus Gottes Handeln (*vergib*) und aus Gottes Wesen (*gnädig*). Aber noch ist er nicht Abyss.

VII. Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen, Jes 49,14-16

*Zion spricht, der Herr hat mich verlassen, der Herr hat mein vergessen.
Kann auch ein Weib ihres Kindeleins vergessen,
daß sie sich nicht erbarme über den Sohn ihres Leibes?
Und ob sie desselbigen vergesse, so will ich doch dein nicht vergessen.
Siehe, in die Hände hab ich dich gezeichnet.*

Verlassene Weisheit (1). – Erst die siebte «Station» bringt ihn an den Tiefpunkt. Sie lässt ihn fühlen, dass er nicht nur von Gott abhängt, sondern von demselben ganz und gar verlassen ist. Es ist ein Verlassensein, das zusammengedacht werden muss mit der Sicherheit, in der der Beter sich *in* Gott weiß, auch wenn sie ihm Wunden schlägt (IV.).

⁶⁴⁸ GRIMM, Jacob & Wilhelm, Art. *Elend*, in: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1862, Bd. 3, Sp. 406: «[U]rbedeutung dieses schönen, vom heimweh eingegebenen wortes ist das wohnen im ausland, in der fremde, und das lat. exsul, exsilium, gleichsam extra solum stehen ihm nahe. Das elend bauen, mhd. daz ellende bûwen heizt in der fremde, im fremden land wohnen.»

⁶⁴⁹ GRIMM, Jacob & Wilhelm, Art. *Angst*, in: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854, Bd. 1, Sp. 358: «Angst im ebraischen lautet als das enge ist, wie ich achte, daß im deutschen auch angst daher komme, das enge sei, darin einem bange und wehe wird und gleich beklemmet, gedruckt und gepresset wird [...]»

⁶⁵⁰ Wie das Nibelungenlied unablässig repetiert.

In dieser Paradoxie deutet sich, noch ganz diffus am Horizont, ein christologisches Motiv an: Der Gott, der da ist, ist der, der dich verlässt. So oder ähnlich klingt es immer wieder bei Luther. Es ist das *Etsi Deus non daretur*-Motiv, das selbst bei Bonhoeffer noch auftaucht.⁶⁵¹

Leben ist nur möglich, wo Gott selbst *spricht* – und ob sie desselbigen vergesse, so will ich doch dein nicht vergessen – und Gottes Sprechen ist immer ein Handeln: *In die Hände hab ich dich gezeichnet*. Und dieses Handeln schließlich ist eines, das Gott selbst verletzen muss: *Gezeichnet*.

VIII. Ich bin jung gewesen, Ps 37,25.37

*Ich bin jung gewesen und alt worden
und habe noch nie gesehen, den Gerechten verlassen
oder seinen Samen nach Brot gehen.
Bleibe fromm und halt dich recht,
denn solchem wirds zuletzt wohl gehen.*

Paradoxe Weisheit. – Auf solches Gotteshandeln ist die Antwort zwar eindeutig, aber nicht naiv. *Ich bin jung gewesen* – diesen Satz vertont Schein in Gestalt einer merkwürdigen musikalischen Kreuzfigur,



worauf die Fortsetzung *alt worden* wie eine Erlösungsfigur klingt.



Angesichts solcher Komplexitäten ist die Versicherung *und habe noch nie gesehen, den Gerechten verlassen* paradox und nur lesbar im Sinne des Schattens, der aus dem vorangehenden Stück – *der Herr hat mich verlassen* – noch über dem Ganzen liegt; nun aber im Gegenlicht geschaut wird: Der Gott, der dich verlässt, ist derselbe, der die ganze Zeit da ist: «Gott geht nimmer in die Ferne, er bleibt beständig in der Nähe; und kann er nicht drinnen bleiben, so entfernt er sich doch nicht weiter als bis vor die Tür.»⁶⁵²

⁶⁵¹ Vgl. BONHOEFFER, Dietrich, in: *DBW VIII*, 533–535.

⁶⁵² Meister Eckhart von Hochheim, *Reden der Unterweisung* (Nr. 17), in: LARGIER, Nikolaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. II, Frankfurt / Main 2008, 385. – Diese Parabel weist voraus auf Luther – «„Sich, er steht hinter der wandt und sicht durch die fenster“, das izt szo vil, unter dem leidenn, die uns gleich von ym scheyden wollen wie eine wand, ja eine maurenn, steht er vorborgen unnd sicht doch auff mich und lesset mich nit. Dan er steht und ist bereit, zu helffen in gnaden, unnd durch die

IX. Der Herr denket an uns, Ps 115,12-15

*Der Herr dencket an uns und segnet uns;
er segnet das Hauß Israel, er segnet das Hauß Aaron;
er segnet, die den HERren fürchten, beyde Kleine und Grosse.
Der Herr segne euch je mehr und mehr, euch und eure Kinder.
Ihr seyd die Gesegneten des HERren, der Himmel und Erde gemacht hat.*

Weisheit von Gottes Gegenwart. – Demzufolge klingt IX. wie ein vorläufiger Abschluss. Inwieweit an dieser Stelle – nach dem Tiefpunkt in VII. – zahlensymbolische Überlegungen eine Rolle spielen (7 als Chiffre der Heiligkeit, 9 als die der Vollkommenheit), kann getrost offenbleiben. Der hier *dencket* und *segnet*, ist derselbe, dessen Gnade und Vergebung, dessen Zuwendung mit seinem ganzen Wesen in VI. ersehnt wurde.

Der Indikativ der ersten Texthälfte – *dencket an uns und segnet uns* – drückt hier gleichsam eine Realpräsenz aus, der Optativ der zweiten Texthälfte – *segne euch je mehr und mehr* – sichere Verheißung. Das Sein der Gesegneten – *ihr seyd die Gesegneten des HERren, der Himmel und Erde gemacht hat* – ist auf diese Weise kein isoliertes *esse*, sondern eines, das durch Verheißung – *der Himmel und Erde gemacht hat* – und Antwort erst ins Leben gerufen wird: *Promissio ac fides sunt correlativa* (Luther).

X. Da Jakob vollendet hatte, Gen 49,33; 50,1

*Da Jacob vollendet hatte die Gebot an seine Kinder,
thet er seine Füße zusammen auffß Bette und verschied
und ward versamlet zu seinem Volck.
Da fiel Joseph auff seines Vaters Angesicht
und weinet uber ihn und küsset ihn.*

Weisheit der Geschichte (1). – Die *lamentatio* X. ist ein neuer Anlauf. Eine solche *retardatio* – vom Dankthema zum Todesthema – muss nicht zwingend Zweifel zum Ausdruck bringen, sondern kann auch ein Abbild eines bestimmten Wirklichkeitsverständnisses sein, in dem beides gleichzeitig gegenwärtig ist: Die Verlassenheit von Gott *und* die Gegenwart desselben Gottes.

Ein Aspekt, der in der Textwahl an dieser Stelle zum ersten Mal ins Blickfeld rückt, ist der der Geschichte. Nach gut zwei Fünfteln der «Perikopen» wird das Paradox von Gegenwart und Verlassenheit mit einem alttestamentlichen «Vorgang» – dem Sterben eines der Erzväter – in Verbindung gebracht. Dabei spielt es keine Rolle, ob dem Ereignis Gen 49–50 selbst tatsächliche Historizität eignet. Entscheidend ist, dass der Gott, der ab- und anwesend zugleich ist, der Sicherheit gibt und Wunden schlägt, nicht eine Konstruktion von Gedanken ist: Die Paradoxie der offenen Theodizeefrage ist «nicht eine allgemeine Lebensweisheit» (Bonhoeffer), sondern manifestiert sich –

fenster des tunckeln glaubens lesset er sich sehen.» LUTHER, Martin, Von den guten Werken (1520), in: WA VI, 208, und scheint vielleicht ein spätmittelalterlicher Topos zu sein.

nicht nur in der Geschichte *an sich* – sondern im Leben *einzelner* Menschen, *jedes* einzelnen Menschen.⁶⁵³

Die Szene am Übergang von Gen 49 zu Gen 50 beschreibt zum einen den Moment an der Schwelle zwischen Leben und Tod, zum anderen die Kulmination eines Ausdrucks gegensätzlicher Emotionen. Sie tut dies in dem Topos von *Küssen und Weinen*. Dieser bildet einen dem Ineinander von «*ying & yang*» vergleichbaren Widerstreit. Doch gerade indem diese Gegensätze ein Ganzes bilden – *contraria sunt complementa*⁶⁵⁴ –, entsprechen sie der Redefigur des Hendiadyoin, der an dieser Stelle – und an vielen anderen Stellen im Alten und Neuen Testament – mit *zwei* Begriffen *einen* Moment beschreibt, an dem sich innigste Intimität und im selben Augenblick ein dramatischer Wendepunkt der Handlung ereignet. Dabei ist es ausgerechnet die Josephserzählung, die *zweimal* durch diese Ausdrucksweise markiert ist: hier, in Gen 50,1, und schon zuvor, in Gen 45,14.

Gen 50,1 markiert einen *kairos*, von dem an das gesamte Geschehen auf die *Heilsgeschichte* zuläuft, und *Israelsbrünnlein* Nr. X ist *der* Punkt, an dem das über die komplexe Relation zwischen dem Individuum und Gott zuvor Gesagte als Teil der Heilsgeschichte identifiziert wird.

XI. Lieblich und schöne sein ist nichts, Spr 31,30.31

*Lieblich und schöne seyn ist nichts;
ein Weib, das HERren fürchtet, das sol man loben.
Sie wird gerühmet werden von den Früchten ihrer Hände,
und ihre Werck werden sie loben in den Thoren.*

Weisheit der Leiblichkeit (2). – Auch der zweite Weisheitsspruch – nach Spr 5,18b-19 in Nr. II – handelt von dem *Weib*.⁶⁵⁵ Wiederum wird, in einer Situation äußerster Labilität, ein Text gewählt, der sich der konkreten Diesseitigkeit und Leiblichkeit stellt. *Lieblich und schöne seyn ist nichts* als lediglich moralische Antwort auf das Todesmotiv im vorangehenden Gesang zu verstehen, greift gewiss zu kurz. Vielmehr geht es um eine erneute Integration der komplexen Gottesbeziehung in das konkrete irdische Leben. Zugleich geht es um den Kontrast, der erst im Gegenüber von Sterbebett in X. und «Liebesbett» in XI. das *ganze* Leben – vor Gott und auf der Erde – zu beschreiben vermag.

Lieblich und schöne seyn ist nichts – wörtlich gemeint ist dies keineswegs, noch weniger moralisierend; denn allzu lebendig wird wieder, wenn das Stichwort *Weib* fällt, das

⁶⁵³ Ein so verstandenes geschichtliches Weisheitsverständnis betont Gerhard von Rad.

⁶⁵⁴ Nils Bohr, Physiker (1885 – 1962).

⁶⁵⁵ Die heutige Leserin ist vielleicht daran zu erinnern, dass zur Zeit der Abfassung der hier vertonten Bibelübersetzung bis noch in die Zeit der Vertonung selbst und noch lang danach das Substantivum *Weib* dieses gegenüber dem der *Frau* höherstellt – ganz im Kontrast zum Sprachgebrauch des 20. und 21. Jahrhunderts.

Begrüßen der Sinnlichkeit in II: *Frewede dich des Weibes deiner Jugend, sie ist lieblich wie eine Hinde und holdselig wie ein Rehe, laß dich ihre Liebe allezeit settigen und ergetze dich allewege in ihrer Liebe.* Sinnfälliger kann eine Hinwendung zum Leib kaum gesagt werden.

XII. Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn, Jer 31,20

*Ist nicht Ephraim mein thewrer Sohn und mein trawtes Kind?
Denn ich denck noch wol daran, was ich ihm geredet habe;
darumb bricht mir mein Hertz gegen ihm, daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr.*

Verlassene Weisheit (2). – So wie XI. mit II. korrespondiert, so korrespondiert XII. mit VII. Indem es nicht bei einer einzigen, zufälligen Entsprechung bleibt, erwachsen der Sammlung architektonische Bezüge und machen sie zu einem Zyklus.

Die Frage *Ist nicht Ephraim mein thewrer Sohn* suggeriert die vorausgegangene Negation, wie sie auf dem Tiefpunkt in dem Ausruf *Zion spricht, der Herr hat mich verlassen* zu vernehmen war. Und die Formulierung *bricht mir mein Hertz* ist, parallel dem Zuruf *in die Hände hab ich dich gezeichnet* (VII.) zu verstehen als Ausdruck eines Erbarmens aufseiten Gottes, das ohne Selbstverletzung nicht auskommt.

An dieser Stelle verdichten sich die Gegensätze, die zuvor großflächig entwickelt worden waren: Irdisches Leben ist von dem Gott geschenkt, der Sicherheit und Zukunft verheißt, auch wenn er sein Gesicht nicht zeigt. Der anwesende Gott wird als abwesend wahrgenommen im Schnittfeld von Liebe und Sinnlichkeit auf der einen, Tod und Vergänglichkeit auf der anderen Seite.

Allein darin erweist Gott sich als anwesend, dass er sich *erbarmt*. Dieser «unbegriffliche Begriff» – was ist «Erbarmen»? – nimmt Gestalt an, indem Gott den Menschen – nicht nur dessen Namen! – in das Fleisch seiner Hände graviert und für ihn sein Leben aufs Spiel setzt: *Darumb bricht mir mein Hertz gegen ihm.*

XIII. Siehe an die Werk Gottes, Pred 7,13.14

*Sihe an die Werck Gottes, den wer kan daß schlecht machen das er krümmet?
Am guten Tag sey guter Dinge, und den bösen Tag nimm auch für gut;
den diesen schaffet Gott neben jenem,
daß der Mensch nicht wissen soll, was künfftig ist.*

Weisheit als «Nichtwissenheit». – Die «Mitte» des Zyklus, der XIII. von XXVI. Gesängen, scheint zu einer gewissen Klärung zu führen, die den Vorhang für einen winzigen Augenblick lüftet und zumindest eine Teilmenge der großen Fragen zu beantworten scheint. Aber diese Antwort lautet eben, *daß der Mensch nicht wissen soll, was künfftig ist* – präsentiert also einen Zirkelschluss: Gott will nicht, dass du ihn ganz

siehst, darum verbirgt er sich. Luther würde es noch zuspitzen: Damit du Gottes *Liebe* nicht erkennst, verbirgt er sie vor dir.

Am guten Tag sey guter Dinge, und den bösen Tag nimm auch für gut. Gott beabsichtigt, in der Geschichte *gar nicht* erkannt zu werden. Zwar lässt er die Menschen in der Geschichte *leben*, er lässt sowohl «Küssen» als auch «Tränen» zu; aber er selbst zeigt sich in dieser Geschichte nicht, sondern verbirgt sich in ihr.⁶⁵⁶ Und genau darin liegt der Trost, dass es – trotz allem – Gott ist, von dem in diesen Texten die Rede ist und dem Vertrauen geschenkt wird, obwohl er sich nicht zeigt (2Kor 5,7). *Dennoch* (V.) bleibe ich stets an dir; «Gott will im Dunkel wohnen und hat es doch erhellt» (Jochen Klepper).⁶⁵⁷

An dieser Stelle ist die erste *climax* eines musikalischen Weisheitsdiskurses erreicht. Nicht im Sinne einer Beantwortung der Theodizeefrage, sondern im Sinne einer Gegenfrage: Was würde es dir nützen, wenn du es wüsstest? Wenn du wüsstest, welchen Tag, *neben jenem*, Gott *schaffet*? Hat nicht jeder Tag seine eigene «Identität» (Mt 6,34). Zeigt sich nicht Gott, *gerade* indem er sich verbirgt?⁶⁵⁸

Der Zyklus erreicht an dieser Stelle seinen Zenit, indem er sagt: Du siehst nicht, *was* ist, aber *dass* Gott ist.

XIV. Ich freue mich im Herrn, Jes 61,10

*Ich freue mich im Herren, und meine Seele ist fröhlich in meinem Gott,
denn er hat mich angezogen mit den Kleidern des Heiles
und mit dem Rock der Gerechtigkeit gekleidet.
Wie einen Bräutigam mit priesterlichem Schmuck gezieret
und wie eine Braut in ihrem Geschmeide bärdet.*

Das Kleid der Weisheit. – Obwohl die Theodizeefrage offenbleibt, führt XIII. zu einer gewissen Entspannung, so, als berge das reine Zulassen der Theodizeefrage, ihr Lautwerden, bereits die Verheißung einer endgültigen Beantwortung der Frage in sich.

Der Mensch, *bekleidet* in der Weise, wie hier beschrieben, ist nicht mehr der Mensch unmittelbar nach dem Sündenfall, dem Gott hilft, seine Blöße zu verbergen. Es ist der neue Mensch, der die Schöpfung bewahrt und dessen dialogische Beziehung zu Gott restituiert ist. Es ist der Mensch in der Nachfolge des *wirklichen Menschen*. Dessen

⁶⁵⁶ Vgl. COOGAN, Michael, *The Old Testament. A Very Short Introduction*, New York 2008, 109: "These silences suggest one possible interpretation of this challenging book: history, whether of an individual or of a people, is opaque: it does not reveal the actions of a just God who rewards goodness and punishes wickedness."

⁶⁵⁷ Die Fortsetzung, «... als wollte er belohnen, so richtet er die Welt», würde Luther umkehren: Als wollte er richten, so liebt er die Welt.

⁶⁵⁸ Im Unterschied zu einer genuin apophatischen Theologie.

Name wird an dieser Stelle noch verschwiegen, wenngleich Epitheta wie *Priester* oder *Bräutigam* schon die Richtung weisen.

XV. Unser Leben währet siebzig Jahr, Ps 90,10

*Unser Leben währet siebzig Jahr,
und wenn es hoch kömmt so sinds achtzig Jahr,
und wenn es köstlich gewesen ist,
so ist es Müh und Arbeit gewesen.
Denn es fehret schnell dahin
als flögen wir davon.*

Weisheit der Geschichte (2). – Die Peripetie in der Werkmitte ist nicht gleichbedeutend mit einem Nachlassen der Spannung. Wiederum ist von Tod die Rede, und wieder werden architektonische Bezüge zwischen Bauelementen des Werkes hergestellt. XI. hatte mit II., XII. mit VII. korrespondiert. An dieser Stelle wird eine neue Entsprechungsreihe errichtet: X. mit der vorliegenden XV., und gegen Ende des Werkes wird auch XXV. das Motiv des Sterbens aufnehmen.

Die Präsenz des Todes ist noch nicht überwunden. Wie schon in X. – *verschied* –, zeigt er sich als terminale Größe ohne Ausweg. *Im* Tod wird keine Verheißung laut; er hat in sich selbst keine positiven Aspekte. Es kann am Ende nur darum gehen, ihn zu überwinden.

Es mag sich um einen Zufall handeln, dass in der Werkarchitektur an fünfzehnter Stelle ein Gesang steht, in dem selbst von Zahlen die Rede ist, die in ihrer Quersumme die Zahl 150 ergeben ...

XVI. Ihr Heiligen, lobsinget dem Herrn, Ps 30,5.6

*Ihr Heiligen, lobsinget dem Herren, danket und preiset seine Heiligkeit!
Denn sein Zoren währet einen Augenblick, und er hat Lust zum Leben.
Den Abend lang währet das Weinen, aber des Morgens die Freude.*

Weisheit der Endlichkeit (2). – XVI. bildet eine Entsprechung zu III., in dem ebenfalls von der Nicht-Endgültigkeit des Leidens die Rede war. Es geht also hier dramaturgisch wesentlich darum, dem ganzen *opus* durch innere Korrespondenzen thematische Stabilität und inhaltliche Plausibilität zu verleihen. Dabei scheint das strukturelle Element der Motivwiederaufnahme mindestens ebenso wichtig wie die inhaltliche Schattierung. Genau dies ist an dieser Stelle zu beobachten: Motivisch ergibt sich gegenüber III. – *Die mit Threnen seen* – nichts Neues. Während aber der Zeitraum der «Erlösung» in III. (Ps 126) nicht näher spezifiziert wird – *werden mit Frewden erndten* –, also gewissermaßen im Unendlichen und Abstrakten verbleibt, erscheint er in XVI. (Ps 30) auf das Äußerste gerafft: Leid und Erlösung folgen einander wie *Abend* und

Morgen, ereignen sich nach semitischem Zeitverständnis also noch am selben Tag, im «nû der zît» Meister Eckhart von Hochheims (1260 – 1328).⁶⁵⁹

Die Nuancierung gegenüber III. entspricht der Aufhellung, die nach der Peripetie in der Werkmitte der zweite Teil des Werkes insgesamt bietet. Zugleich aber steht er in starkem Kontrast zu der ultimativen Hoffnungslosigkeit, die noch im unmittelbar vorangehenden XV. zum Ausdruck gekommen war. Es ist diese, auf kontrastierender Textauswahl beruhende, kompositorische Variationsbreite, die dem Werk einerseits einen großen Abwechslungsreichtum verleiht, nach einem *locus* die jeweilige Fortsetzung stets unvorhersehbar macht und gerade in der Gegenüberstellung von Kontrasten die Architektur durch weiträumige Entsprechungen absichert und die Einzelgesänge zu einem übergeordneten *opus* zusammenfügt.

XVII. Herr, laß meine Klage, Ps 119,169-171

*Herr, laß meine Klage für dich kommen; unterweise mich nach deinem Wort,
laß mein Flehen für dich kommen. Errette mich nach deinem Worte.
Meine Lippen sollen loben, wenn du mich deine Rechte lehrest.*

Weisheit als Beziehung. – Wie IX., so zieht auch XVII. eine Zwischenbilanz. Es handelt sich um eine Perikope aus dem 119. Psalm, der nicht nur durch Struktur und Länge, sondern auch durch seine unablässige Meditation eines bestimmten, an das «Gesetz» gebundenen Weisheitsbegriff, der in der Übersetzung Martin Luthers durch das Leitmotiv der Bitte um *Unterweisung* in die *Weisungen*, um sich als *weiser* als die Feinde zu erweisen, zum Ausdruck kommt.

Die Verswahl des Komponisten lässt es zur dichtesten Konzentration der Gegensätze, die im Werkganzen einander gegenüberstehen, kommen: Die *Klage* soll *gehört* – das Gotteswort aber *gesprochen* werden; das *Flehen* soll in der *Errettung* Antwort finden; auf die *Lehre* hin verspricht der Beter *Lob*.

Dass es hier nicht um einen flexibel interpretierbaren, «postmodernen» Weisheitsbegriff geht, scheint evident. Obwohl der Terminus Weisheit auch hier nur in seiner verbalen Imperativform *unterweise* realisiert wird, scheint die Perikope einen ganz bestimmten Weisheitsbegriff vorauszusetzen: Es geht um ein in Rede und Gegenrede aufgehendes Kommunikationsgeschehen. Selbst der Akt der Errettung, der nur eine *Handlung* sein kann, ist an das *Wort* gebunden. Die *Rechte* Gottes, also sein *Gesetz*, überwölben den gesamten Rettungsakt. Ein so definierter Weisheitsbegriff nimmt nicht auf bestimmte *Rechtstexte* Bezug, sondern auf eine die gesamte Wirklichkeit durchdringende *Ordnung* (Ps 119,52). Rede und Gegenrede, Bitte und Erhörung, Verheißung und Vertrauen: Diese Ordnung ist nicht ein Mechanismus, sondern eine Beziehung!

⁶⁵⁹ S.o.

XVIII. Siehe, nach Trost war mir sehr bange, Jes 38,17

*Siehe, nach Trost war mir sehr bange.
Du aber hast dich meiner Seelen herzlich angenommen,
daß sie nicht verdürbe.
Denn du wirfst alle meine Sünde hinter dich zurücke.
Denn die Hölle lobet dich nicht.
So rühmet dich der Tod nicht,
und die in die Gruben fahren, warten nicht auf deine Wahrheit.
Sondern allein, die da leben, loben dich, wie ich jetzt tu.*

Weisheit ist noch nicht erfüllt. – XVII. (Ps 119) hatte die paradoxen Fragen ein wenig entwirrt. XVIII. bestätigt den Trost, den die Entwirrung gebracht hat: Angst ist Vergangenheit – *war ... bange*. Dieser neue Zustand ist nicht nur durch Zuspruch erreicht, sondern durch Opfer, durch Selbstverwundung aufseiten Gottes: *Herzlich angenommen* ist keine sentimentale Zuwendung; sondern Echo von XII.: *Bricht mir mein Hertz gegen ihm*.

Obgleich die Erlösung noch aussteht, öffnet sich ein Hoffnungshorizont. Die Selbstverwundung Gottes ist zwar schon erfolgt, ihre *consummatio* liegt aber noch im *eschaton*. Auf diese Weise kommt, wie vier Gesänge zuvor, die Christologie ins Spiel, doch noch immer wird der «Name»⁶⁶⁰ nicht ausgesprochen. Der Sieg über die Angst ist schon beschlossene Sache, doch die *Kämpfe* ruhen noch nicht.

XIX. Ach Herr, ach meiner schone, J. H. Schein

*Ach Herr, ach meiner schone,
nach dein Grimm mir nicht ablohne.
Denn deine Pfeil zumal
machen mir große Qual.*

*O weh, mein armes Herz
empfindet großen Schmerz.
O du mein lieber Herre Gott,
hilf mir in meiner großen Not.*

Weisheit als Gebet. – Bis zu diesem Punkt hatte sich der Beter die Worte der «Wolken der Zeugen» zueigen gemacht. Nun endlich ist er in der Lage ist, selbst das Wort zu ergreifen und seine Rede direkt an Gott zu richten. Der Tonfall dieses Gesangs ist «zeitgemäß», das heißt: Er entspricht *dem* Zeitpunkt, an dem sich derjenige befindet, der hier Dichter und Komponist in einem ist. Er ist noch *nicht* erlöst – das hatte XVII. deutlich gemacht. Seine Bitte ist eine wirkliche Bitte. Hoffnung lässt über das Leben hinausblicken, vereinfacht das Leben selbst jedoch noch nicht: *Denn deine Pfeil zumal / machen mir große Qual*. Die Gnade, die den Beter umfasst, ist keine «billige Gnade». Im Gebet kommt der tiefste Aspekt von Weisheit zum Ausdruck. Es ist das – nicht nur theoretisch «anschauliche», sondern leiblich manifestierte (*Angst*, Enge) – Wissen um den Ort, an dem man *ist*, im Stand der Nichtvollendung, in der Hoffnung *auf* Vollendung. Der mit Gott spricht, spricht aus tiefster Bewusstheit seiner selbst.

⁶⁶⁰ Phil 2,9 ist ja auch ein Moment der *Hochspannung*, nicht der *Entspannung*.

XX. Drei schöne Ding sind, Jes Sir 25,1.2

*Drei schöne ding sind, die beide Gott und Menschen wohlgefallen,
wenn Brüder eins sind; wenn die Nachbarn sich lieb haben;
wenn Mann und Weib sich miteinander wohl begehnen.*

Weisheit der Leiblichkeit (3). – Auf diese Weise entspricht es einer gewissen Logik, wenn nach Erlangung einer *self awareness*, wie sie der vorangehende Gesang beschreibt, ein explizit weisheitlicher Text folgt, der nach der gleichsam leiblichen Zuwendung zu Gott sich – leiblich – wieder der Welt zuwendet. Der *schönen* Dinge sind *drei* (!); das Irdische ist zwar das «Vorletzte» (Dietrich Bonhoeffer), aber nicht ohne Würde und Bedeutung.

XXI. Was betrübst du dich, meine Seele, Ps 42,12; 43,5

*Was betrübstu dich, meine Seele,
und bist so unruhig in mir?
Harre auff Gott; denn ich werde ihm noch dancken,
daß er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist.*

Weisheit als *Unruhe*. – Wie III. auf II. und XII. auf XI., so folgt auch hier – XXI. auf XX. – unmittelbar auf die *ruhige* Zuwendung zum leiblichen Leben die *unruhige* Zuwendung zu Gott.⁶⁶¹ Diese ist Ausdruck labiler Gleichzeitigkeit: Gerade der rückhaltlosen Zuwendung *zur* Welt entspricht die Angst *vor* der Welt.⁶⁶²

Wie in III., in der Einleitungsphase des Zyklus, so bedeuten auch hier, in seiner Schlussphase, die Futurformen der Verben, «dass *allezeit* nicht „endgültig“ heißt» (Analyse III.): «Ganze» Welt bedeutet nicht: «Alles» ist Welt.

XXII. Wem ein tugendsam Weib bescheret ist, Spr 31,10-13

*Wem ein tugendsam Weib bescheret ist,
die ist viel edler, dann die köstlichen Perlen.
Ihres Mannes Herz darf sich auf sie verlassen,
und Nahrung wird ihm nicht mangeln.
Sie tut ihm Liebs und kein Leid sein lebelang.*

Weisheit der Leiblichkeit (4). – Anders als in der Sequenz II. – III., vergleichbar aber mit X. – XI. – XII., so zeigt sich hier, in der die Klammer XX. und XXII. den XXI. Gesang einschließt, ein letztes Mal eindrucksvoll das dichte Oszillieren von Welt- und Gottzugewandtheit. Damit ist ein Licht geworfen auf die Paradoxie der Weisheit, wie sie der Zyklus beschreibt: Gottesfurcht ist ihr Ausgangspunkt (Ps 111,10; Spr 9,10; Jes Sir 1 u.a.m.), verschließt den Gottesfürchtigen aber nicht vor der Welt. Das Leben im Vorletzten ist ein Leben *in* der Welt, wenn auch nicht *von* ihr (Hohepriesterliches

⁶⁶¹ «Quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.» (Augustinus)

⁶⁶² Joh 16,33.

Gebet)⁶⁶³. Gerade *weil* der Fragenkomplex um die Beziehung zwischen dem Vorletzten und dem Letzten von Gott zwar *erhört*, aber nicht *beantwortet* wird (XIII.), ist völlige Weltzugewandtheit möglich und manifestiert sich in der partnerschaftlichen Beziehung zwischen Menschen: *Viel edler, dann die köstlichen Perlen / auf sie verlassen / nichts mangeln / sein lebelang* – dies sind Attribute, die an anderen Stellen dem Gottesreich zugeschrieben werden (Mt 13,45, Ps 23, Ex 20,12).

In XXII. ist auf diese Weise eine *paradoxe climax* erreicht: Die *völlige* Zuwendung zum Irdischen ist göttliches Gebot. Zugleich ist ein Unterschied zwischen Welt und Gott aufrechtzuerhalten, sonst – die gottesreichgleichen Attribute legen es nahe – fallen beide ineins. In der rätselhaften *Nähe* beider Größen liegt das Potential des Konflikts; in der *Überschneidung* beider Sphären liegt die Quelle der Frage nach dem Leiden. Diesen Konflikt immer wieder zu verdeutlichen, zwischen den Konfliktlinien zu oszillieren und die Spannung auszuhalten – darin liegt eine wesentlich weisheitliche Dimension des vorliegenden Zyklus.

XXIII. Herr Jesu Christe, J. H. Schein

*O, Herr Jesu Christe,
doch nicht vorübergeh,
bleib mit deinem Wort
an diesem Ort.*

*Dein heilige Sakrament
erhalt an diesem End,
sonst sein wir wie die Schaf verirrt.
Ach weid uns selbst, du guter Hirt.*

Weisheit – Person und Sakrament. – Der Name Jesus Christus fällt zum ersten Mal, und mit der Namensnennung dessen, in dem sich die geistige und die materielle Welt versöhnen, fällt alles in eins (1Kor 15,28): *Bleib ... an diesem Ort*. Dies kann nur durch das *Wort* geschehen, das das Gesetz, also die alles durchwirkende Ordnung, ins Leben ruft. Der Herr, der in XVII. um sein Wort angerufen wurde – *Herr, unterweise mich nach deinem Wort, laß mein Flehen für dich kommen, errete mich nach deinem Worte, meine Lippen sollen loben, wenn du mich deine Rechte lehrest* (Ps 119) – wird an dieser Stelle endlich identifiziert. Der, um den es in der unfassbar langen und konfliktreichen Geschichte des Alten Testaments geht (Lk 24,27), zeigt erst am Ende der Geschichte sein Gesicht (Ex 33,23).

Im Verlauf des gesamten Zyklus wurde das Physische immer wieder in den Vordergrund gestellt, sodass es in diesem Augenblick unmittelbar präsent ist und nicht erst definiert werden muss: *Dein heilige Sakrament* ist etwas der *physischen* Welt Zugehöriges, und im Sakrament wird die *physische* Welt geheiligt. Und zugleich: Wenn *dein heilige Sakrament* im selben Atemzug wie *an diesem Ort* erklingt, so geht es nicht um die

⁶⁶³ S.o. XXI.

physische Welt *als solche*,⁶⁶⁴ sondern um den, der sich darin *zeigt* – und zwar sich an einem durch *sein Wort* bestimmten Ort zeigt: im *heiligen Sakrament*.⁶⁶⁵

An dieser Stelle ist die *innere climax* des Zyklus erreicht. Pneumatische und physische Welt begegnen sich an einem Ort der Vereinigung, die Interjektionen weisen über das durch Sprache gerade noch Fassbare weit hinaus. Und indem hier zum zweiten Mal ein Text des Komponisten selbst vertont wird, ist zugleich der Punkt einer tiefsten persönlichen Aneignung durch einen konkreten Menschen, den (Dichter und) Komponisten Johann Hermann Schein, geboren 1586 und gestorben 1630, erreicht.

Was sich hier ereignet, sprengt alles weisheitlich Diskursive. Die erste Zeile des Gedichts beginnt mit einem Laut, der die adventlichen O-Antiphonen⁶⁶⁶ evoziert und damit einen Geburtsmoment – «Die dritte Geburt besteht darin, daß Gott alle Tage und zu jeglicher Stunde in wahrer und geistiger Weise durch Gnade und aus Liebe in einer guten Seele geboren wird» (Johannes Tauler)⁶⁶⁷ – vorstellt.

Die letzte Zeile beginnt mit dem Laut, der ein Verlangen (gr. ὀργᾶω) zum Ausdruck bringt. Anfang und Schluss des Gesangs sind in einer Weise vertont, in der eine kaum noch kontrollierbare Erregung (gr. ὀργασμός) zum Ausdruck kommt:

⁶⁶⁴ Vgl. den Unterschied, den Dietrich Bonhoeffer macht zwischen «Schöpfungsordnung» und «Erhaltungsordnung» (Dietrich Bonhoeffer, *Ethik*, in: DBW VI).

⁶⁶⁵ Vgl. VOLLENWEIDER, Samuel, *Christus als Weisheit. Gedanken zu einer bedeutsamen Weichenstellung in der frühchristlichen Theologieggeschichte*, in: VOLLENWEIDER, Samuel (Hrsg.), *Horizonte neutestamentlicher Christologie. Studien zu Paulus und zur frühchristlichen Theologie*, WUNT 144, Tübingen 2002, 29–51, 49: «Die Zeitlosigkeit, welche Gesetz und Logos auszeichnet, und damit das faktische Übergewicht der Vergangenheit, wie es in der Setzung unveränderlicher Weltordnungen zum Ausdruck kommt, ist derart unterlaufen. Christus bricht das geschlossene Kontinuum von Logos und Nomos für die Vollendungszukunft Gottes auf, deren Herzschlag bereits in der Gegenwart pulsiert. Die Ordnungen der Welt ruhen damit nicht mehr in sich selbst und stellen keine unmittelbare Entsprechungen der Transzendenz mehr dar, sondern sind selbst geöffnet für jene Wirklichkeit, die sich nicht im System des Seienden erschöpft, sondern dieses überhaupt erst verheissungsvoll ermöglicht. Die Geschichte Christi leuchtet gleichsam die Innenseite der kosmischen Dynamik aus, die auf der Ebene von Logos und Nomos mit ihrer Orientierung an einer zeit- enthobenen Gestalt der Wahrheit gerade nicht sichtbar wird.»

⁶⁶⁶ «Die Namen der O-Antiphonen des christlichen Advent sind ein einziges Exzerpt des Alten Testaments, aus Thora, Propheten und Schriften herausgezogen. Wenn man die akkumulierten Namen aufschlüsselt, tritt der politische Horizont der Anrufungen deutlich zutage, der Ausblick auf das Heil des auserwählten Volkes wie der Völker insgesamt. Der Duktus der Namenansammlung akzentuiert gerade das von Israel ausgehende, seine Grenzen überschreitende Heil der Oikumene, wobei eben diese bewohnte Menschenwelt als Ort in der Disposition des Kosmos gesehen wird. Diese universalistische Perspektive des Alten Testaments zielt auf den Fluchtpunkt einer einzigen Person, die alle exzerpierten Erwartungen an sich zieht. Aber anstatt nun geradewegs zu bekennen, daß das in den Namen Verheißene sich erfüllt habe, wird in den O-Antiphonen gerufen „Komm!“, als sei er nicht schon da. Daß der Gekommene als erst noch Kommender angerufen wird, schafft eigentümliche Zeitverhältnisse.» STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 1: *Namen*, Paderborn, et. al., 1995, 140.

⁶⁶⁷ HOFMANN, Georg (Hrsg.), *Johannes Tauler. Predigten*, Bd. I, Einsiedeln 1979, 13.



Die Weisheit manifestiert sich im Sakrament, in dem das Wort als Person physisch präsent ist.

XXIV. Ich bin die Wurzel des Geschlechtes David, Off 22,16b.20.21

Ich bin die Wurzel des Geschlechtes David, ein heller Morgenstern.

Es spricht, der solches zeuget: Ja, ich komme bald. Amen, ja komm, Herr Jesu.

Die Gnade unsers Herren Jesu Christi sei mit euch allen.

Jesus Christus ist die Weisheit. – Der drittletzte Gesang erweist sich als kongeniale Antwort auf den vorangehenden. In der *Wurzel des Geschlechtes David* hallt die weihnachtliche Geburt – und die in ihr beschlossene sakramentale «Geburt» im Individuum – nach. Der «spirituellen» *climax* folgt eine «theologische» *climax*: Der sich so Zuwendende ist der Eine, von dem im Alten und Neuen Testament die Rede ist.⁶⁶⁸ Der Angerufene, in äußerster Affektion Herbeigesehnte antwortet mit «Ich bin», ist also derjenige, der «immer schon» mit ἐγὼ εἰμι und mit אֲנִי geantwortet hat.

In diesem Augenblick inkarniert die Weisheit. XVII. (Ps 119) erfüllt sich hier: Das «Gesetz», die «Ordnung» erschöpft sich nicht in einem Mechanismus, sondern ergießt sich in ein Beziehungsgeschehen. Zum ersten Mal ist ein Dialog zu hören. *Es spricht, der solches zeuget*, «Ja, ich komme bald» – «Amen, ja komm, Herr Jesu» nimmt die Sprache höchster theologischer Erotik des vorangehenden Gesangs auf und spinnt sie ein in eine Wechselrede nicht mehr zweier in Himmel und Erde Entfernter, sondern zweier Geliebter in innigster Vereinigung.

Und diese Liebe bleibt nicht bei sich, sondern wird sofort trinitarisch: Im Moment der Vereinigung entsteht etwas Drittes, Neues: *Die Gnade unsers Herren Jesu Christi sei mit euch allen.*

XXV. Lehre uns bedenken, Ps 90,12-14

Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden.

Herr, kehre dich doch wieder zu uns und sei deinen Knechten genädig.

Fülle uns früh mit deiner Gnade.

So wollen wir rühmen wir rühmen und fröhlich sein unser lebelang.

⁶⁶⁸ Lk 24,27.

Weisheit *post mortem*. – Nochmals wird über den Tod gesprochen, inhaltlich vollkommen überraschend, dramaturgisch jedoch von großer Schlüssigkeit, um nicht Höhepunkt und Schluss unvermittelt ineinander prallen zu lassen. Ps 90 (XV.) wird nochmals aufgegriffen, doch der Unterschied zu dem früheren *memento mori* ist offensichtlich: Nach der erfolgten *unio mystica* ist der Tod verwandelt, aus Hoffnungslosigkeit und Ungewissheit sind Hoffnung und Gewissheit geworden, Sterben ist im Leben «aufgehoben», der Tod verschlungen in den Sieg (1Kor 15,55).

XXVI. Nu danket alle Gott, Jes Sir 50,24-26

*Nu danket alle Gott, der große Ding tut an allen Enden,
der uns von Mutterleibe an lebendig erhält und tut uns alles Guts.
Er gebe uns ein fröhliches Herz und verleihe immerdar Friede zu unser Zeit in Israel,
und daß seine Gnade stets bei uns bleib, und erlöse uns so lange wir leben.*

Dank ist Weisheit. – Der Dank, der den Zyklus beschließt, ist schlüssig, aber alles andere als banal. An dieser Stelle weitet sich die Fünfstimmigkeit, die den Zyklus bis hierher getragen hatte, zur Sechsstimmigkeit und schließt ihn damit nicht eigentlich ab, sondern öffnet ihn und weist über ihn hinaus.

Die Zuwendung zum Irdischen, die sich gerade ihrer Rückhaltlosigkeit wegen als geheimnisvolle und paradoxe Ursache des Leides zeigte, erscheint hier in eschatologischem Licht: *Erlöse uns so lange wir leben* ist mehr als eine Bitte; es ist die Gewissheit, auch im Leiden von Würde und *Friede* umfassen zu sein.

Der Gott, dem hier gedankt wird, ist nunmehr seiner bedrohlichen Anonymität entrissen und als Jesus Christus identifiziert. Daran wird im Dank anamnetisch erinnert: *Der große Ding tut an allen Enden* ist demnach der, der von sich sagt, er sei A und Ω.⁶⁶⁹ Der Anschluss an das Volk Israel bleibt in alledem gewahrt; die letzte Bitte, die der Zyklus formuliert – *er ... verleihe immerdar Friede zu unser Zeit in Israel* – schließt den Bogen zum eröffnenden Titel der Sammlung. *Israelsbrünnlein* versöhnt unter dem Regenbogen der Weisheit Himmel und Erde und Alten und Neuen Bund.

3. Weisheit in Musik

Johann Hermann Schein etabliert mit Mitteln der Kunst ein Verständnis von Weisheit, das das übliche Spektrum des Weisheitsverständnisses in der Theologie berührt, aber transzendiert. Zu diesem Weisheitsverständnis kommt der Komponist, indem er sich die ihm zur Verfügung stehenden Mittel wie Textauswahl, Wort-Ton-Beziehung und

⁶⁶⁹ Hier wird also davon ausgegangen, dass der Komponist sich einer christologischen Lesart des AT, erstreckt auch auf die Apokryphen, bedient.

Werkarchitektur zunutze macht. Der Radius an theologischen *loci*, den das Werk dabei durchschreitet, generiert ein Kunstwerk von hochgradig diskursiver Charakteristik. Nicht wird zu Anfang auf textlich-musikalischem Wege eine These gesetzt, die in der weiteren Entwicklung der Komposition gleichsam begründet wird, sondern sein Verständnis von Weisheit tritt erst im Verlauf des Werkes zutage. Dabei entfaltet es sich jedoch nicht allmählich, sondern offenbart sich erst in der Schlussphase wie ein Schock.

Das Weisheitsverständnis zeigt sich auf diese Weise als ein *personales* Verständnis. Das heißt: Nicht eine Person geht auf in dem *Prinzip* der Weisheit, sondern die Weisheit zeigt sich als Person, als die Person schlechthin: Jesus Christus. Gerade dies führt zu einem überaus facettenreichen Bild: Weisheit nimmt unmittelbar Gestalt an in Jesus Christus; mit ihm kommt es zu einer leiblichen Vereinigung im Sakrament; und gerade dies ermöglicht eine rückhaltlose Zuwendung zur Welt und eine Heiligung des physischen Lebens.⁶⁷⁰

Der Ertrag dieses auf ein Objekt ausgerichteten Weisheitsverständnisses ist eine tiefe *self awareness*, die darin besteht, dass unbedingte Weltzugewandtheit möglich ist, obwohl die Beziehung zur Welt konfliktär ist, obwohl die Welt endlich ist und obwohl es Fragen gibt, die sich jedem Versuch einer Antwort entziehen. Gerade in der Endlichkeit und in der eigentlichen Ohnmacht gegenüber der eigenen Vulnerabilität liegt die Würde des Menschen und seiner Beziehung zu Jesus Christus.

Die Textauswahl des Komponisten zeigt auf eindrucksvolle Art und Weise, wie tief das von ihm entwickelte christologisch-sakramentale Weisheitsverständnis im Alten Testament verwurzelt ist. Die einzige (!) neutestamentliche Textstelle, die er komponiert, entnimmt er nicht den Evangelien,⁶⁷¹ sondern der Offenbarung; dem Buch, in das «die gantze heilige Schrift» (Luther) mündet und das in einzigartiger Weise gerade die alttestamentliche Bilderwelt evoziert.⁶⁷²

An den wichtigsten und persönlichsten Stellen, sowohl der der schmerzhaftesten Leidenserfahrung (XIX., *Ach Herr, ach meiner schone*) als auch der der innigsten Gotteserfahrung (XXIII., *O, Herr Jesu Christe*), ergreift der Komponist selbst das Wort. Die Anhäufung – und die Anordnung – der Interjektionen führt dabei zu einer versteckten, aber atemberaubenden Symbolik. In der Reihenfolge der Gesänge im Zyklus – XIX. und XXIII. – erklingen «Ach» und «O» in Entsprechung zu A und Ω. Auf der *climax* –

⁶⁷⁰ Tarling legt einen vielleicht zu starken Akzent auf den Aspekt der *ars moriendi*, der sich freilich auch in dem Werk findet. Siehe: TARLING, Paul, «KrafftSprüchlin Altes und Newen Testaments». *Johann Hermann Scheins Israelsbrünlein* (Dissertation), Heidelberg 2018.

⁶⁷¹ Obwohl sich gerade im Matthäusevangelium zahllose genuin weisheitliche Stellen ausmachen ließen. Vgl. VOLLENWEIDER, Samuel, *Christus als Weisheit. Gedanken zu einer bedeutsamen Weichenstellung in der frühchristlichen Theologiegeschichte*, in: VOLLENWEIDER, Samuel (Hrsg.), *Horizonte neutestamentlicher Christologie. Studien zu Paulus und zur frühchristlichen Theologie*, WUNT 144, Tübingen 2002, 29–51, 39.

⁶⁷² Noch weit mehr als der Hebräerbrief.

XXIII., *O, Herr Jesu Christe* – erklingen sie dann in Inversion: zuerst «O», dann «Ach». Auf diese Weise – A und Ω & Ω und Ω – bilden sie einen Chiasmus: Sie bilden das Kreuz ab!

Dies sind die Augenblicke, in denen der Komponist ganz angekommen ist, jenseits der Sprache, bei Jesus Christus im «*in, mit und unter*» des Sakraments. Indem er den «ganz Anderen» findet, findet er sich selbst. Hier erfüllt sich die Weisheit des Alten Testaments, erfüllt sich das Gesetz, wie es Psalm 119 beschreibt, vollkommen.

Und eine letzte, geheimnisvolle Koinzidenz ergibt sich, wenn man bedenkt, dass auch die Namensinitialen des Komponisten – IHS – kunst- und kirchengeschichtlich einen weiten Bedeutungshorizont aufreißen ...⁶⁷³

Die Dramaturgie, die hier nicht ein Interpret, sondern der Komponist selbst vorstellt, realisiert im wahrsten Sinne des Wortes ein Drama, ein *theatrum gloriae Dei* (Calvin).

Mit diesem Schluss des *Israelsbrünneleins* ist der Zyklus jedoch nicht eigentlich zu Ende, sondern beginnt gleichsam wieder von vorn – in der Weisheit der Weltzugewandtheit und *selfawareness*: *O Herr, ich bin dein Knecht*.

⁶⁷³ Es ist eine interessante Koinzidenz, dass die Initialen des Namens dieses Komponisten, JHS, übereinstimmen mit der Abkürzung für «Jesus», IHΣ und dem in der Kunstgeschichte auftauchenden Symbol IHS für «Jesus Hominum Salvator».

Dritter Teil. *Die Kreisbögen überschneiden sich*

3. Schönheit, Gewalt und Protest.

Die Komplexität der Wechselwirkung zwischen Text, Musik und Dramaturgie

3.1 Systemische Tendenz

Die Analyse von insgesamt 26 Dramaturgien

- 1.1 Frage und Antwort. Ein deutsches Requiem
- 1.2 Mittelpunkt. Ein Passionskonzert
- 1.3 Komplexität. Christus factus est und Jesu, meine Freude
- 1.4 Ohne Mittelpunkt. Konzert im Stil einer Messe
- 1.5 Auferstehung und Tod. Schütz und Distler
- 1.6 Ende und Anfang. Zwei Gedenkkonzerte für Hugo Distler
- 1.7 Sterben und Beten. Ein Gedenkkonzert für Heinrich Schütz
- 1.8 Labile Harmonie. Maria
- 2.2.1 Das fast vergessene Trinitatisfest. Fehlende Dramaturgie
- 2.2.2 Die Mühseligen. Fast eine Dramaturgie
- 2.2.3 Verfremdung. Tenorpassion
- 2.3.1.1.1 De Profundis. Harmonische Dramaturgie
- 2.3.1.1.2 «Avant Bach». Dissonante Dramaturgie
- 2.3.1.1.3 Musica Poetica. Musikalische Christologie
- 2.3.1.1.4 Kürbishütte. Tod
- 2.3.1.2.1 Gegenwart. Geburt
- 2.3.1.2.2 Sakrament. Passion
- 2.3.1.2.3 Ich. Auferstehung
- 2.3.1.3.1 Eine Rückeroberung. Ostermorgen in ירושלים
- 2.3.1.3.2 Byzantinisches Venedig. Claudio Monteverdi
- 2.3.2.1.1 Scheindramaturgie. Farbe ohne Farbe
- 2.3.2.1.2 Janusköpfige Dramaturgie. Hölderlin und Heilige Schrift
- 2.3.2.2.1 Nur ein einziger Satz. Welt, gute Nacht
- 2.3.2.3.1 Liebe und Leben. Variation über *ein* Thema
- 2.3.2.3.2 Aus der Stille. Liturgie
- 2.3.2.4.1 Musikalischer ὁπασιμός. Israelsbrunnlein

hat zweierlei gezeigt: Die vertonten Texte legen einander aus und dienen einander als hermeneutische Linse. Hierdurch entwickeln sie eine bestimmte Dynamik, je nach dem Ort, an dem sie innerhalb des jeweiligen Konzerts zum Stehen kommen. Auf diese Weise ist dem Dialog der aufgeführten Texte – in ihren je bestimmten Konstellationen – eine Tendenz zum System inhärent, ein Drängen in Richtung einer kohärenten theologischen Aussage. Die Programme eröffnen gewissermaßen einen Identifikationsraum, in dem sowohl jede einzelne Musikerin als auch jede einzelne Hörerin ihren bestimmten Identifikationsort finden kann. Dieser ist durch zwei Achsen eines unsichtbaren Koordinatensystems bestimmt ist: *eine* Achse, die eine bestimmte Beziehung zu Gott beschreibt, *und* eine Achse, der eine bestimmte Beziehung zu der

Gemeinschaft bezeichnet, die sich hier als aktiv oder passiv musizierende zusammengefunden hat und für einen bestimmten Zeitraum in einem gewissen Sinne Kirche bildet.

Am transparentesten ist diese Tendenz zum System bereits in Konzert I der «Frage» der *Variationen über ein eigenes Thema für Klavier in Es-Dur WoO* von Robert Schumann und der «Antwort» durch das *deutsche Requiem op. 45* von Johannes Brahms.⁶⁷⁴ Am deutlichsten zeigt sich hier aber auch die besondere Eigenschaft dieses Systems: Es ist nicht geschlossen, es ruht nicht in sich, sondern es ist ein System, das offenbleibt. Es bleibt eine Unschärferelation. In der Dramaturgie tritt das Requiem den Variationen als Antwort gegenüber, als Trost in einer Ruhe, die das Leid jedoch nicht aufhebt, sondern ihm im besten Falle einen Sinn verleiht.⁶⁷⁵

3.2 Systemische Transzendenz

Die Tendenz zur Systembildung bei gleichzeitigem Offenhalten des Systems, wie in der Gegenüberstellung der beiden Werke von Robert Schumanns und Johannes Brahms', bedeutet – im hegelschen Sinne – das Sichtbarmachen einer *Grenze* bei gleichzeitiger Infragestellung derselben.⁶⁷⁶ In den komplexen Wechselwirkungen von Texten untereinander und ihrer Exegese durch das Medium der Musik zeigt sich also eine Art Grenzüberschreitung. Die Musik legt sich nicht wie ein bloßer Schmuck über ein in Worten kristallisiertes *System*, sondern in ihr und in dem Rhythmus, der sich in der Aufeinanderfolge der Werke ergibt, emergiert eine Bedeutungsebene, die das Ausgesprochene übersteigt und mehr als die Summe ihrer Teile ist.

Dabei geht es nicht in erster Linie um eine bestimmte *Stimmung*. Ein solcher Eindruck könnte beispielsweise in Konzert V (1.5 Auferstehung und Tod. Schütz und Distler) entstehen. Hier wird durch eine Reihe von Werken, die den Tod des Menschen zum Gegenstand der Betrachtung macht, die «Atmosphäre» vorbereitet, innerhalb derer sich dann das «Hauptwerk» des Konzerts, der *Totentanz op. 12*, 2 Hugo Distlers entfalten kann.

Dass Musik eine Stimmung, eine *psychologische* Wirkung entfalten kann, ist freilich unstrittig,⁶⁷⁷ doch um sie geht es hier nicht. Es geht nicht darum, dass die Musik etwas Emotionales zu dem an sich schon hinreichenden Rationalen hinzufügt. Das seit der Romantik sogenannte Irrationale liegt ja in Wirklichkeit nicht außerhalb, sondern auf einer Emotionsebene *innerhalb* des Subjekts (Fichte). Was *hier* gemeint ist, ist, dass die

⁶⁷⁴ 1.1 Frage und Antwort. Ein deutsches Requiem.

⁶⁷⁵ Siehe 1.1 letzter Absatz.

⁶⁷⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Wissenschaft von der Logik*, Nürnberg 1812 – 1816, v.a. Bd. 2.

⁶⁷⁷ Vgl. POHL-PATALONG, Uta, «Der Gesang, der macht die Seele frei, hab' ich das Gefühl». *Erleben von Musik im Gottesdienst*, in: KEUCHEN, Marion, KUHLMANN, Helge, LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 347–360, bes. 350–352; 354–356.

Musik und die Wechselwirkungen, in die sie sich begibt, eine Grenzüberschreitung hervorruft und eine Dimension öffnet, die *außerhalb* des Subjekts liegt, und die aus genau diesem Grunde sich nur darin zeigen kann, dass am Ende einer jeden dieser untersuchten Dramaturgien bestimmte Problemkreise erst *aufgetan* werden und Fragen *unbeantwortet* bleiben.⁶⁷⁸

Die Musik sorgt auf der einen Seite dafür, dass die einzelnen Elemente eine Verbindung zueinander *suchen*.⁶⁷⁹ Auf der anderen Seite führt sie über die Ebene des Eigenen hinaus in das Andere.

So geht es etwa in Konzert VIII (1.8 Labile Harmonie. Maria) nur *scheinbar* um Weltabgeschiedenheit durch die Konzentration auf eine «Figur der Volksfrömmigkeit». In *Wirklichkeit* geht es bei genauer Beobachtung dieser Frau namens Maria um Wirklichkeitszugewandtheit und einen wachen Blick auf die Verhältnisse der Welt.⁶⁸⁰

3.3 Exponentielle Dynamik der Verfremdung

Es ist also eine Dynamik zu beobachten, bei der drei Dimensionen der Verfremdung ineinander «potenzieren». Bereits die Lyrik der Texte stellt eine erste «Verfremdung», gewissermaßen eine «Aufrauhung» reiner «Fakten» dar. Dass es sich bei den meisten Texten um Lyrik handelt, stellt infrage, ob es überhaupt «reine» Fakten an und für sich gibt:

“The simplest poetic forms have the same purpose at their heart – the complicating of what seems normal in order to uncover what ‘normal’ perception screens out.”⁶⁸¹

Auf diese lyrischen Texte (auch ein Großteil biblischer Texte lassen sich bekanntlich als im weitesten Sinne poetisch auffassen)⁶⁸² übt die Musik ihrerseits eine Art *Druck* aus, und das Ganze der verschiedenen Ebenen von Bedeutung «explodiert» als *Intertextualität*.

Die Überschreitung des Eigentlichen liegt also bereits *in* diesem Eigentlichen begründet. Erstens: *Was* diese Texte sagen, *kann* anders gar nicht ausgesprochen werden denn als im weitesten Sinne poetisch. Zweitens: Die Musik ist keine Zutat zu den Texten,

⁶⁷⁸ Harald Schroeter-Wittke stellt sich die Frage sogar innerhalb eines einzigen Werkes, etwa «weniger historisch in dem Sinne, was sich Mendelssohn selber bei seinem Elias gedacht [...] haben mag, sondern aus postmoderner Perspektive danach, wie sich bestimmte Ungereimtheiten seines Oratoriums heute beschreiben lassen.» SCHROETER-WITTKÉ, Harald, *Mendelssohns «Elias». Ein bürgerliches Bibliodrama zwischen Kirche und Konzertsaal*, in: SCHROETER-WITTKÉ, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 121–137, 121.

⁶⁷⁹ Dies ist kein spiritueller, sondern ein neurologischer Umstand. Siehe ausführlich zur Neurologie der Musik: MCGILCHRIST, Ian, *The Master and His Emissary. The Divided Brain and the Making of the Western World*, New Haven, CT 2009. (S.o.)

⁶⁸⁰ Siehe 1.8.

⁶⁸¹ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 134.

⁶⁸² Was ihren Wahrheitsgehalt nicht automatisch infrage stellt.

sondern die Texte fordern gleichsam, in Musik gesetzt zu werden.⁶⁸³ Das ist gut zu beobachten an den Hymnodien, deren Texte bereits einen so hohen Grad an Klanglichkeit aufweisen, dass ihre Forderung nach *Realisierung* solcher subkutan vorhandenen Musik evident ist. (Ein Gegenbeispiel liegt in dem Gedicht Dietrich Bonhoeffers *Von guten Mächten* vom 19. Dezember 1944 vor: Die existierenden Vertonungen legen lediglich eine Stimmung⁶⁸⁴ über den Text, werden dessen komplexer Sprachgestaltung⁶⁸⁵ und Kontextbezogenheit⁶⁸⁶ jedoch nicht gerecht.)

Drittens: Das so Entstandene will nicht «bei sich bleiben». Dass die so beschaffene «Textkomposition» als Konzert erklingt – oder dass bestimmte Texte innerhalb des Gottesdienstes ausgerechnet als Musik erklingen –,⁶⁸⁷ ist nicht arbiträr. Musik will emanieren, «leiblich» werden und in einen Dialog treten. Dies ist freilich auch das Bestreben eines gesprochenen Textes. Die Musik aber potenziert das latent Symbolische, das dem Text «an und für sich» innewohnt⁶⁸⁸ um eine weitere Dimension. Der Musik liegt der Text «an und für sich» *zugrunde*, entfaltet sich aber als «symbolisches Universum»⁶⁸⁹, dessen Dynamik – wörtlich: dessen kinetische Energie –, eine die Sprache transparent – wörtlich: durchsichtig – machende und transzendierende ist. Gerade auf diese Weise, so möchte man sagen – eben in der Überschreitung ihrer selbst –, findet die Sprache zu ihrem Eigentlichen.

Dies vermochte in besonderer Weise die Dramaturgie IX (1.9 Gottesdienst als Stilleben. *Idyllia nataliorum*) zu zeigen, bei der es sich eigentlich um ein «Konzert im Gewand eines Gottesdienstes handelte», das für den größten Teil der Dauer beinahe vollständig in sich zu ruhen scheint und erst im Heraustreten aus sich selbst durch die Anrede in Peter Cornelius' *Drei Kön'ge wandern aus Morgenland* an das Individuum – «*So schenke dein Herz!*» – seinen wahren dialogischen Charakter enthüllt. *Das Eigentliche des Eigentlichen ist die Verfremdung*, ohne die sie nicht nach außen zu treten vermag. Die drei Dimensionen der Entfaltung von Bedeutung – Lyrik, Musik, Dialog – sind

⁶⁸³ Ein Beispiel aus dem «weltlichen» Genre macht dies anschaulich: Der Dichter Wilhelm Müller (1794 – 1827) ersehnte sich leidenschaftlich eine Vertonung seiner Gedichte, die er selbst in Ermangelung einschlägiger Fertigkeiten nicht leisten konnte, deren musikalische «Inhärenz» er jedoch lebhaft wahrnahm. Vgl. BOSTRIDGE, Ian, *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*, New York, NY, 2014, 11f. mit Blick auf den Gedichtzyklus «Winterreise», verfasst von Wilhelm Müller im Jahr 1824, vertont von Franz Schubert (1797 – 1828) im Jahre 1827.

⁶⁸⁴ Zur Frage der Bedeutung der durch Musik entfaltete Stimmung siehe unten.

⁶⁸⁵ Vgl. WANNENWETSCH, Bernd (Hrsg.), *Who Am I? Bonhoeffer's Theology Through His Poetry*, New York, NY 2009, 71–90.

⁶⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁶⁸⁷ Dieser Einschätzung wirft freilich eine Reihe weiterer Fragen auf: Was bedeutet dies etwa für den Altargesang; was bedeutet es für gesungene Gemeindeakklationen usw.? (Verwandt damit, aber außerhalb des Zusammenhangs der vorliegenden Untersuchung stehend, sind die beiden – in sich ganz unterschiedlich ausgerichteten – Frage der Bedeutung *instrumentaler choralgebundener* beziehungsweise *instrumentaler nicht choralgebundener* Musik im Gottesdienst.)

⁶⁸⁸ Nach nominalistischem Verständnis und der entsprechenden linguistischen Auffassung etwa Ferdinand de Saussures (s.o.)

⁶⁸⁹ Vgl. DANZ, Christian, *Systematische Theologie*, Tübingen, 2016, 159.

mithin untrennbar miteinander verbunden, und doch unterscheiden sie sich. Sie sind drei, zugleich sind sie eins.

3.4 Der Sprache eine Sprache verleihen

Rowan Williams, Theologe und Philosoph, von 2002 bis 2012 *Archbishop of Canterbury*, ist ein Autor, in dessen Denken Kunst und Geisteswissenschaft ineinanderfließen und einander gegenseitig auf das Innigste durchdringen.⁶⁹⁰ In seinen Arbeiten ist zu beobachten, wie Eines immer wieder neue Dimensionen des Anderen öffnet. Der Begriff des Erklärens würde im Blick auf Rowan Williams wiederum eine Konsistenz eines Systems suggerieren, die es auch bei Rowan Williams in *dem* Sinne nicht gibt, dass das System geschlossen wäre⁶⁹¹ und lediglich immer wieder neue Ausdrucksweisen der Begründung suchen würde. Im Denken Rowan Williams' handelt es sich stattdessen um eine großräumige Bewegung, die fähig ist, einen fast schon unbegreiflich großen Horizont im Bereich der Theologie, der Philosophie, der Politik, der Geschichte, der Literatur, der Linguistik, der Kunst und der Musik abzuschreiten und daraufhin zu befragen, was diese «Sphären» über den Menschen, wie er vor Gott als wirklicher Mensch existiert, zu sagen haben.

Anhand seiner Reflexionen über Sprache dringt Williams an mehreren Stellen seines Werkes in das Phänomen ein, das sich oben abgezeichnet hatte: Das Eigentliche bringt seine eigene Überschreitung hervor. Williams erkundet unter anderem, was das Überschreitende der Sprache sei, das der Sprache selbst inhärent ist. Gerade in dieser Reflexion legt er die Nähe dieser Frage zu den Künsten, namentlich zur Musik, nahe. Seine Texte können daher – in gleichsam verwandelter Form – zum Ausdruck bringen, was gemeint ist mit der Formulierung, die Musik setze die Sprache «unter Druck»; denn

“the point can be broadened out from poetry to include many sorts of fiction, many varieties of visual art and, of course, music. Fiction – in its modern European sense – is a curious cultural development, heavily involved in the mythologies of the ‘modern’ self and its formation over time.”⁶⁹²

⁶⁹⁰ Vgl. GODDARD, Andrew, *Rowan Williams. His Legacy*, Oxford 2013.

⁶⁹¹ Diese Offenheit kennzeichnet auch Williams' «Eucharistische Theologie», also seine historischen Untersuchungen und historischen Überlegungen zum Herrenmahl, die sich an verschiedenen Stellen verstreut in seinem Werk finden (vgl. KISSEL, Mathias, *In Order that We May Live. A Eucharistic Theology after Rowan Williams*, Mar Thoma Seminary Journal of Theology, Vol. VII/2, December 2018, Kottayam, Kerala, India, S. 50–79) und in ihrer «Grundbewegung» ein fernes Echo der «Abendmahlstheologie» sind, die in dem Zyklus *Israelsbrünnlein* von Johann Hermann Schein, vgl. 2.3.2.4.1 Musikalischer ὀργασμός. *Israelsbrünnlein*, Gestalt annimmt.

⁶⁹² WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 136.

3.5 Sprache unter Druck

Sprache stehe unter Druck, ist eine Ausdruckweise, die Rowan Williams an mehreren Stellen etabliert. Unter Druck⁶⁹³ – das bedeutet, wie oben gesehen, ein Mehrfaches: Der Sachverhalt steht selbst unter dem Druck der Sprache, die ihn hörbar macht; die Musik wiederum setzt die so gefundene Redeweise unter Druck; aber auch das so entstehende Kunstwerk wird «bedrängt», indem es mit anderen Kunstwerken in einen Kontext gestellt wird. Mehr noch: Selbst eine Untersuchung wie die vorliegende stellt keine Distanzierung von diesem «Potenzierungsprozess», sondern dessen Weiterführung dar:

“So part of our linguistic practice is to put pressure on what we say in order that we may come to see more than our initial account delivers.”⁶⁹⁴

Das auf diese Weise entstehende «Problem» zeigt sich unverzüglich: Der Beobachter *is not standing apart from the data*,⁶⁹⁵ sondern ist in das Ganze, das Subjekt und Objekt umfasst, «hineingezogen».⁶⁹⁶ Das zeigt sich sogleich in dem Medium, in dem der gesamte Sachverhalt verhandelt wird: der Sprache, die ihres «ornamentalen» Charakters entkleidet und sozusagen auf ihren «Brennwert» geprüft wird.

“So as we take more *risks* and propose more innovations in our linguistic practice, we move from the more-or-less illustrative use of a vivid and unusual simile through to increasingly explosive usages that ultimately, as we have seen, invite us to rethink our metaphysical principles, our sense of how intelligible identities are constructed in and for our speaking.”⁶⁹⁷

Der dabei sich ereignende sprachlichen Exzess ist unausweichlich. Sprachlich ausgedrückte Sachverhalte werden nicht, um ihrer Bedeutung auf den Grund zu gehen, durch *The Occam's Razor* vereinfacht, sondern, im Gegenteil, gerade verkompliziert, in Kontexte «verrückt», in denen sie sich nicht mehr isolieren können, sondern ihre Bedeutung enthüllen *müssen*. In den Worten Williams':

⁶⁹³ Einen ähnlichen Gedanken – eine «Auspressung des Textes» im Gegensatz zur bloßen Unterhaltung durch seine Raffinesse – macht Alex Stock bei Bernhard von Clairvaux aus: «Prämisse von Bernhards Auslegung ist die Inspiration des Textes, die Fügung der Worte durch den Heiligen Geist. Der spielt nicht mit den sprachlichen Figuren zur bloßen Unterhaltung („non otiose comparat“), sondern belehrt über die Digne des geistlichen Lebens. Dies aufzudecken, bohrt sich die Exegese in das Wort hinein und preßt es aus, bis der Sucus für die spirituelle Praxis und Erfahrung sich ergibt; erst wenn solcher Gewinn sich zeigt, hat die theologische Arbeit des Auslegers ihr Ziel erreicht.» STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 1: *Namen*, Paderborn, et. al., 1995, 65.

⁶⁹⁴ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 129.

⁶⁹⁵ Vgl. VOELZ, James, *What does this mean? Principles of Biblical Interpretation in the Post-Modern World*, St Louis, MO, 2003, 15 (s.o.)

⁶⁹⁶ Die Interpretation eines Textes (im weitesten Sinne) ist Beobachtungen in der Quantenphysik vergleichbar, in der beispielsweise bereits die scheinbar neutrale Beobachtung von Elektronen die Bewegung derselben beeinflusst.

⁶⁹⁷ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 130 (Hervorhebung d. Verf.)

"Extreme or apparently excessive speech is not an aberration in our speaking. Given that it is (as we have already noted) difficulty that drives the sense of a reality to which we are painfully accountable, it is not surprising that making things more difficult is so common, so 'normal', a tool of exploration and discovery. By turning up the temperature in this way, we identify questions that can only be answered when we imagine new contexts, and so new connections, new relationships; we are steadily shifted away from a world of discrete substances in the void, which we talk about in a calculus of propositions."⁶⁹⁸

Auf diesem Weg kommt man aber nicht nur der *Bedeutung* des Gesprochenen, sondern auch der Sprechweise selbst auf die Spur.

"And this is [...] a way for the philosopher to chart what the poet does: a grasp of what is happening in poetry (and in other non-standard kinds of utterance) is important for a grasp of how thought itself moves. If the processes going on in the poet's work are manifestly more than decorative, if they do constitute a way of enhancing truthful acquaintance with our environment, the philosopher is right to point out to the scientist some of the mechanisms involved and to ask how poetic 'tactics' can be transferred."⁶⁹⁹

Für das *triggering* der verschiedenen Bedeutungsebenen, wenn verschiedene musikalischen Werke miteinander in Berührung kommen, gilt genau dieselbe Charakteristik, die Rowan Williams in Bezug auf die Lyrik ausmacht: Eine Vielzahl an Sprechweisen und Denkmustern – im vorliegenden Fall vor allem Wort-Ton-Beziehungen – führt zu einer Auslegung *einer* Aussage durch eine *andere* und zu komplexen hermeneutischen Verflechtungen, bei denen es nicht mehr nur um einen *Gegenstand* als solchen geht, sondern um *Identität* als solche. Ein solches hermeneutisches «Umschlagen» von Bedeutung vom Objektiv-Gegenständlichen auf das Subjektiv-Identitätsstiftende ist in besonderer Weise zu beobachten in Konzert II (1.2 Mittelpunkt. Ein Passionskonzert), in dem – gleichsam unter dem «Schirm» einer ausgedehnten Passionsvertonung (Heinrich Schütz, *Matthäuspassion*) – objektive Bedrohungen wie «die blutige Rute» (Franz Tunder, *Wend ab deinen Zorn*) und der subjektive Dialog mit Gott «Erbarm dich» (wiederum Heinrich Schütz, *Erbarm dich mein, o Herre Gott*) eine Bedeutungsexplosion auslösen, die im «Ruhen» (Dietrich Buxtehude, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*) noch lange nicht zum Stillstand kommen kann, weil der «historische Gegenwartsbezug» («Marienkirche im Bombenhagel») die eigene Identität infragestellt.

"As we noted in an earlier chapter, poetry is traditionally characterized by 'non-standard' patterns of rhyme, assonance and stress. In contrast to our habitual speech patterns, poetry organizes sounds in specific and regular ways. Even the loosest forms of free verse work to patterns of some sort, even if only in the division of lines. But what is striking is the sheer complexity of the patterns that different poetic traditions have developed – intricate schemes of internal rhyme even within a single line, the precise counting of stresses and syllables, the systematic use of oblique ways of referring. [...] The poet is under the discipline of routinely *trying to see one thing through another*; the language is marked as

⁶⁹⁸ A.a.O., 130f.

⁶⁹⁹ A.a.O., 131, mit Bezug auf MASTERMAN, Margret, *Metaphysical and Ideographical Language*, in: MACE, Cecil Alec, *British Philosophy in Mid-Century*, London 1957, 283 – 357.

poetic by such obliqueness. The difficulty here may be minimal: these are ritual moves, familiar to singer and hearer alike. But they act none the less as warning signs that this discourse will be something distinct from the usual exchanges of a culture: it will invite us to set aside for this listening period our assumptions about identity, about the solidity or closure of our perceptions. And the various techniques of rhyming perform another function, perhaps most important for the poet. Finding a rhyme – and ideally finding a rhyme that is not merely conventional – requires a unique moment of holding an idea in suspense while the writer looks for a way of saying it that will echo specific sounds. For the reader/hearer, the resultant echo will leave at least a trace of the sense of an unexpected connection.”⁷⁰⁰

Auf eben diese Weise entfaltet sich die mit einer homöopathischen Potenzierung vergleichbare Dynamik, die bereits attestiert wurde:

“This is indeed language under pressure deployed as a means of exploration, invoking associations which may be random in one way, yet generate a steady level of unsettling alternative or supplementary meanings in the margin of the simple lexical sense. It is true that there is a kind of magical thinking in some cultures that sees verbal assonance or association as indicative of a specific affiliation of some sort – a linguistic version of homeopathy, we might say. But what is going on in this tightly disciplined poetry is rather different. It is, at the first level, an invitation to see one thing through the ‘lens’ of an unexpected other. But then, at a deeper level, it is a reminder that we are always seeing ‘through the other’, that we never see anything in its own isolated terms, and that we cannot rule in advance which ‘others’ are acceptable and which unacceptable in the business of extending and enlarging our perception.”⁷⁰¹

Auf diese Weise gerät aber wiederum die Beobachtung selbst in den Blick, die eigene Identität ist unsicher geworden.

“It simply tells us that we never know what we might need, what we might be glad of, in understanding any one element in our environment. Pile on the pressure and you force yourself to see freshly. There may be genuinely absurd homophonic patterns; but the challenge of a good poem in such a classical form is precisely to find patterns of this kind that are surprising but not simply arbitrary.”⁷⁰²

3.6 Ambivalenz als Chance

Wo von verschiedenen Bedeutungsebenen die Rede ist, ist evident, dass sich der bereits in sich komplexe künstlerische Gegenstand – das einzelne musikalische Werk im Dialog mit anderen in der Regel musikalischen Werken – nicht zu einer Eindeutigkeit schließt, sondern zur Mehrdeutigkeit öffnet, zur Ambivalenz geradezu, sich auffächernd in entgegengesetzte Bedeutungen, die sich – in ein und demselben Augenblick – gegenüberstehen. Diese Ambivalenz ist aber von ganz eigener Art, und stellt nicht zwingend eine Bedrohung dar.

⁷⁰⁰ A.a.O., 131f. (Hervorhebung d. Verf.)

⁷⁰¹ A.a.O., 133f.

⁷⁰² A.a.O., 134.

Hat die geistliche Kunstmusik in der Mehrzahl der Fälle schon aufgrund der ihr zugrundeliegenden biblischen Texte – die nur in sehr seltenen Fällen eine ironische oder komische Note besitzen⁷⁰³ – ernsten Charakter, so ist dieser Ernst nicht zugleich im Charakter des Tragischen beschlossen, sondern ihm wohnt eine Potentialität inne:

“And – in case we should suppose that only the tragic is an authentic fictional form – there is also a dimension of fictional narrative which imagines possibilities of positive change that our ‘normal’ perceptions routinely encourage us to ignore, hope that cannot simply be brought out of the simply given. If ultimate convergence, healing, consolation, is apparently impossible to imagine, that’s why it is necessary to imagine it.”⁷⁰⁴

Selbst in dem, das bedroht, liegt eine Hoffnung. Im erwähnten Konzert II (1.2 Mittelpunkt), einem Passionskonzert, das in eine Grenzerfahrung führt, bildet die Choral-kantate *Wend ab deinen Zorn* mit ihren Trauma-Metaphern nur die Eröffnung. Die Lyrik der Choralkantate *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* stellt ihr gegenüber einen Gegenpol dar. Auch wenn, wie gesagt, aufgrund des Gegenwartsbezuges, hervorgerufen durch das weit ausgespannte Assoziationsnetzes des Programmheftes, ein «Beben nachzittert», so ist durch diese Bewegung doch ein Prozess angestoßen.

“So a properly difficult narrative performance, however exactly it is realized, takes us through a process of relearning our way with ourselves as well as with other subjects.”⁷⁰⁵

Dieser Prozess ist nicht eine Bewegung, die, auch wenn sie die Identität infragestellt, von dieser hinweg ins Nichts und in ihr Eliminieren, sondern gerade in das Zentrum derselben hineinführt.

“Learning to become human is hard and can be done only in a steady awareness of the difficulty, an awareness that slowly constructs our own self-portraiture.”⁷⁰⁶

Auf diese Art und Weise aber schließt sich der Kreis: Wenn oben vermutet wurde, «reine» Fakten könne es nicht geben, sondern immer nur Sachverhalte im Zusammenhang einer bestimmten Bedeutung, und diese Bedeutung könne nur durch im weitesten Sinne «künstliche», d.h. *künstlerische* Mittel, anschaulich gemacht werden, so bedeutet dies im Umkehrschluss:

“[I]f we cannot rationally predict or organize or guarantee some sort of reconciliation and healing, we have no choice but to approach it through fiction – not as a means of evading or denying an unpalatable present but as a form of acknowledging resources that are there in or for our present world, but to which we do not yet have straightforward access.”⁷⁰⁷

⁷⁰³ Vgl. SHARP, Caroly J., *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*, Bloomington IN, 2009.

⁷⁰⁴ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 137.

⁷⁰⁵ A.a.O., 139.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ A.a.O., 137.

3.7 Sprache als Theologie

Der Kreis schließt sich noch in einer anderen Dimension: Wenn diese Untersuchung von dem Grundprinzip ausgeht, dass Theologie durch wortgebundene Musik nicht nur *kommuniziert*, sondern zuallererst *realisiert* werde, so ist auch umgekehrt zu bedenken, inwiefern nicht nur Sprache und erst dadurch auch Vokalmusik – sondern bereits Musik *eo ipso* – eine theologische Größe darstellt, die sie nicht erst dadurch erlangt, dass sie einem biblischen oder hymnodischen Inhalt *hinzugefügt* wird. Wenn Williams diese Frage im Blick auf die Sprache aufwirft, ist sogleich klar, dass die Antwort auf diese Frage nicht mehr nur auf die Sprache selbst bezogen ist:

“However, this prompts the question about how extreme language, used in varying degrees in such a range of literary conventions, moves us in the direction of theological questions.”⁷⁰⁸

Denn Sprache – Musik ist hier zwangsläufig mitgemeint⁷⁰⁹ – kann nur aus dem Hören entstehen. Was banal klingt, ist jedoch ein Tatbestand profunden Ausmaßes. In einen entsprechenden Kontext gestellt, können auch die *Variationen über ein eigenes Thema für Klavier in Es-Dur, WoO* (Vgl. 1.1 Frage und Antwort. Ein deutsches Requiem) theologischen Charakter haben: Sie können, auch wenn in ihnen das Wort «Gott» nicht vorkommt, eine «aus der Tiefe» (Ps 130) der infrage gestellten Identität gerufene Frage an Gott sein.

“What I say is significantly bound up with what is said to me. And the tactics of disruption and pressure we have been looking at here are means of allowing myself to hear more being ‘said’ to me than I habitually acknowledge. The more I pick up, register, learn to deal with, the more I have to say for/about myself.”⁷¹⁰

Auf diese Weise vergrößert sich die Distanz zu der Auffassung, Musik habe lediglich ornamentalen Charakter, um ein Vielfaches:

“What this chapter has been tracing is the ways in which this attunement to the symbolic is extended in a remarkable act of faith in language, an act of faith which assumes that words can be persuaded to say more than they initially seem to mean [...]”⁷¹¹

Und in einem jähen Exzess explodiert, was sich in einzelnen Äußerungen dieses Kapitels immer wieder zunächst zart andeutete: Wenn Werke und Kontexte zu dem

⁷⁰⁸ A.a.O, 145 – Sprache befindet sich bereits angesichts ihrer Kodierung in der Nähe des Rituals, und “Religious ritual is of course a familiar context for more or less defamiliarizing strategies, dramatic redescrptions of who we are and what we do, [...]” Ebd.

⁷⁰⁹ Auch dies ist kein spiritueller, sondern ein neurologischer Umstand. Siehe ausführlich zur Neurologie der Musik: MCGILCHRIST, Ian, *The Master and His Emissary. The Divided Brain and the Making of the Western World*, New Haven, CT 2009. (S.o.)

⁷¹⁰ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 146.

⁷¹¹ Ebd.

Individuum sprechen, bleibt es nicht Subjekt in Sicherheit, sondern wird selbst Objekt in Fremdheit:

“If human art, verbal or visual (or indeed musical), makes us strange to ourselves, this is a part of growing into a more resourceful or resilient selfhood, able, in Jonathan Lear’s terms,⁷¹² to ‘live with the insight’ that our stability or virtue always stands under scrutiny and is always to be suspected of not being what we should like it to be. And a focal aspect of living with that ironic perspective – so this chapter has suggested – is living in the awareness of never being the originator of speech but always the respondent; we are always at a disadvantage in our speaking in the sense that we do not ever ‘possess’ the first utterance that begins the exchange, and are aware of shaping our speaking selves always in answer to what we have never completely or definitively laid hold of.⁷¹³ We continue to test out whether we have heard adequately by reflecting, re-making what is received; our linguistic extremism is simply this process at its most challenging and adventurous.”⁷¹⁴

Damit aber ist das *Konzert* in die Nähe des *Gottesdienstes* gerückt, was zugleich eine wichtige Perspektive für den einzigen Gottesdienst in den vorliegenden Analysen eröffnet.⁷¹⁵ Das Konzert «entführt» das Subjekt seiner Subjektivität, reißt ihn aus einem Zustand und wirft ihn in ein Übergangstadium: Dem Konzert eignet Liminalität, dieselbe Eigenschaft, die in anderem Zusammenhang dem Gottesdienst zugeschrieben wurde.⁷¹⁶ Und dass in diesem Zusammenhang – mit Williams – von einem Exzess von Bedeutung gesprochen wird, ist wortwörtlich zu nehmen:

“However, it is not surprising in this context that we turn to ‘linguistic extremism’ when we actually try to speak of God. Given that God is never a candidate for description as a member of the field of objects I encounter, how do I presume to represent God? What I am seeking to represent is not an item in any list; it is a particular aspect of every perception, the aspect that gives to any specific perception its provisionality, its openness to being represented afresh.”⁷¹⁷

3.8 Statische Liminalität

Diese Liminalität – oder Provisionalität – entzieht dem Subjekt, das im Konzert theologisch zu sprechen sucht, den Boden: Gott selbst beginnt zu sprechen. Dass gerade dann aber Fragen *offenbleiben*, wirkt zunächst wie ein Schock, zeigt sich aber als

⁷¹² Unter Bezug auf: LEAR, Jonathan, *A Case for Irony* (Reihe: The Tanner Lectures on Human Values), Cambridge, MA, 2011, bes. 1–16, 37–39.

⁷¹³ Es drängt sich der Vergleich zur Dialogizität jüdischer Theologie auf. «In der midraschischen Grundform des Citems [...] folgt auf die Einleitungsformel [...] eine Aussage, die darauf wartet durch das nächste Citem kritisiert und hinterfragt zu werden. Die Aussage gilt – aber sie gilt nur als Teil des Dialogs, des Nebeneinanders verschiedener Meinungen.» DEEG, Alexander, *Predigt und Derascha* (Reihe: Arbeiten zur Pastoraltheologie Bd. 48), Göttingen 2011, 317.

⁷¹⁴ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 147.

⁷¹⁵ Siehe 1.9.

⁷¹⁶ Vgl. KISSEL, Mathias, «Im Fride faren». *Das Nunc Dimittis in der Übersetzung Martin Luthers als sprachliches und theologisches Kunstwerk*, in: KUSMIERZ, Katrin; PLÜSS, David; BERLIS, Angela, *Sag doch einfach, was Sache ist. Sprache im Gottesdienst*, Zürich 2022, 163–185.

⁷¹⁷ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 148.

essentielle Eigenschaft der Beziehung Gottes zum Menschen. Die so geartete, Fragen nicht schließende, sondern öffnende, Beziehung Gottes zum Menschen ist ein Konzept, das früh in der Theologiegeschichte, bereits im Denken der Kirchenväter begegnet, zuerst theoretisch ausgearbeitet bei den drei Kappadoziern, näherhin bei Gregor von Nyssa, später gleichsam «biographisch durchexerziert» von Augustinus von Hippo.⁷¹⁸ Der Mensch wird, zunächst bei Gregor von Nyssa, immer «gezogen»,

“[...] not as a static ‘achievement’, but as a condition of human existence fulfilled in intimacy of relationship with God.”⁷¹⁹

Es ist also nicht so, dass lediglich *künstlerische* Umsetzungen der Gottesfrage diffus blieben, sondern es gibt schlicht keine Sprechweise, die Gott einfangen könnte.

“[A]s the soul or nous grows and progresses, it becomes more and more evident that the divine nature is *atheoretos*, ‘not-to-be-looked-on’: there is no illumination that can make the human subject capable of such a vision. Not only sense knowledge but discursive reason must yield at this stage. The only *dianoia*, ‘understanding’, of God of which man is capable is ‘not-seeing’, the acceptance, in faith and trust, of the human subject’s feebleness before God. ‘No one has ever seen God’; the divine substance, what-it-is-to-be-God, is beyond any kind of intellection. Thus Moses, when he goes to meet God, goes into the cloud that covers Sinai, climbing ‘always higher’.”⁷²⁰

Hier klingt an, was oben als Motiv der «Weisheit in Nichtwissen» begegnete.⁷²¹ Was dies im Vergleich zu, im Kern platonischen Haltungen (wörtlich: «Theorien») bedeutet, die – qua Ähnlichkeit der Individualseele mit Gott als das letzte Ziel das Ruhen derselben in diesem visioniert – bedarf ausführlicher Entfaltung, insofern als dieses «Ruhen in Gott» auch in späteren hymnodischen Texten – und auf diese Weise in den Dramaturgien selbst (besonders in: Dietrich Buxtehude, *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*,⁷²² und: Hugo Distler, *Totentanz op. 12, 2*⁷²³) eine besondere Rolle spielt.

“The idea that God, or the supreme being, or the Idea of the Good, was above ‘being’ was common in classical philosophy [...] The point is that the One or the Good is the source of all definable limited things, and this cannot itself be a ‘thing’, subject to limit and determination. It is not a being, nor can it be said to have an ‘essence’, in the sense of having a definition. This in itself is not all original to Gregory; writers like Philo and Origen had said much the same. However, the Platonic tradition had generally assumed that the intellect, when sufficiently purified, led back from the multiplicity of things to

⁷¹⁸ Parallelen zwischen dem Denken der drei Kappadozier und des heiligen Augustinus sind insofern bemerkenswert, als dass Augustinus selbst nur eine rudimentäre Kenntnis des Griechischen hatte und ihm die theologischen Diskussionen im öströmischen Reich weniger vertraut waren als es dem heutigen Betrachter scheint, der die gesamte Kirchengeschichte gleichsam als ein Plateau vor sich liegen sieht.

⁷¹⁹ WILLIAMS, Rowan, *The Wound of Knowledge. Christian Spirituality from the New Testament to St John of the Cross*, London 2002, 54–64.

⁷²⁰ A.a.O., 61. Unter Bezugnahme auf Gregor von Nyssa.

⁷²¹ Siehe 3.3.2.4, VIII.

⁷²² 1.2 Mittelpunkt. Ein Passionskonzert, und 2.3.2.3.1 Liebe und Leben. Variation über *ein* Thema.

⁷²³ 1.5 Auferstehung und Tod. Schütz und Distler, und 1.6 Ende und Anfang. Zwei Gedenkkonzerte für Hugo Distler.

pure simplicity, would naturally 'gravitate' to its proper 'home' in the transcendent. Plotinus, the great neo-Platonic writer of the third century, had spoken of the 'ecstasy' in which the nous escaped its own limited and material bondage to fly back to the One in an intermittent experience of mystical absorption. Gregory, however, makes the nous *homeless* again: it is not a simple matter of stripping away impediments to the flight to the absolute. When all that is non-rational is put aside, and the soul or intellect is naked before God, it confronts *a stranger*: the uncreated Lord is still and always will be on the far side of an unbridgeable gulf, and the soul will *not ever be able to rest in the security* of perfect union in the Platonic sense. Plato, Philo and Plotinus would all agree that the soul cannot express God in image or concept; what Gregory adds is a more thorough dismantling of the idea that there is still some sort of natural kinship between God and the nous. He will still use the language of the nous' natural character as image of God, sometimes in a very unreconstructed way, but the metaphysical gulf has been decisively widened. And if this is correct, the soul's momentary ecstasy is something of an irrelevancy. What matters is the *epektasis* of love and longing, permeating the whole of life. The substance of God is not to be touched⁷²⁴ or known; it is an abstraction and, in a sense, a fantasy; there is no core of the divine being to be grasped as the final, 'essential' quality of God, only the divine works, God willing to relate to the world in love. These works or operations are equally inaccessible to conceptualizing, simply because they are known only by being experienced, by the character of a life lived out of them and in their strength."⁷²⁵

Der hier geführte philosophische Diskurs, der im 5. vorchristlichen Jahrhundert seinen Ursprung hat, lässt sich auf sogar noch ältere biblische Vorstellungen zurückführen.

"On the summit of the mountain, Moses was shown a 'tabernacle not made with hands' as the model for the tabernacle he was to construct below. This tabernacle, in which the power and wisdom of God are displayed to men and dwell with them, is Christ. In other words, what Moses is permitted to see on the mountain is not, as it might be in a strict Platonic scheme, a 'realm of ideas', but the first and greatest of God's acts, his self-communication in Christ. Yet Moses *presses forward*; the encounter with Christ as the well-spring of God's self-giving is *not a stopping-point*. He is warned that man cannot see the face of God and live; and Gregory interprets this very ingeniously and unexpectedly by denying that the sight of God can itself be fatal and suggesting that the meaning is that God's 'face', that which can be seen of God, is, on its own, less than life-giving. To be content with the 'face' of God is to be content with less than God. Once again, all trace of an external and static relationship between God and believer is expunged. Even to behold Christ is not life-giving, unless it is supplemented by something further. And this 'something further' is explained in the curious passage where Moses is described as seeing the 'back parts' of God. Here too, Gregory's exegesis is unusual. Moses is set 'upon the rock' to see God passing by, and the rock is, predictably, Christ; but, we are told, Moses sees God's back because he is following God, borne up upon his shoulders. He sees all around God's 'glory', called by various names in Scripture – the Kingdom of Heaven, the New Jerusalem, and so forth, and this seems to mean something like the diffused sense of God's presence, or of God's directing hand. But what lies ahead is God's back, the figure of the Lord leading us further and further out of self into his own country and his own life. It is a striking picture, perhaps not least because of its New Testament resonances: 'And they were

⁷²⁴ Michelangelo: Gottes Finger berührt den Finger Adams nur *fast*: *Creazione di Adamo*. Fresko (1508–12).

⁷²⁵ WILLIAMS, Rowan, *The Wound of Knowledge. Christian Spirituality from the New Testament to St John of the Cross*, London ⁵2002, 61. (Hervorhebung d. Verf.)

on the road, going up to Jerusalem, and Jesus was walking ahead of them; and they were amazed, and those who followed were afraid' (Mark 10.32)."⁷²⁶

Im Zurückweisen aller statischen Ideen in der Beziehung zwischen Gott und Mensch – nicht einmal die Christologie eröffnet einen solchen Raum – wird also nicht nur paradoxerweise der Liminalität selbst Dauer zugeschrieben – so dass man gleichsam von einer «statischen Liminalität» sprechen muss, sondern es drängt sich auch ein Vergleich mit der Erscheinungsweise der Musik auf: Sie ist, im Gegensatz zum Bild (aber in enger Verwandtschaft zum Text), durch einen zeitlichen Verlauf konstituiert, erscheint aber zugleich – indem beispielsweise von einem «Stück» gesprochen wird – als bestehende Größe.

3.9 Praktische Theorie

Was sich bei und anhand von Gregor von Nyssa theoretisch entwickeln lässt, entspringt aus individuellem Erleben eine halbe Generation später bei Augustinus. Für die griechischen Autoren galt, sie seien

“typically concerned with the eradication or, more realistically, control of the ‘passions’; the end of the life of grace is a condition in which behaviour is no longer determined by passion, that is, by irrational impulse. The ideal is a life whose development is a matter of elected and willed construction.”⁷²⁷

Für den in eine lateinische Welt Hineingeborenen hingegen ist

“[t]he human subject [...] indeed a mystery; no one could be more painfully and eloquently aware of this than Augustine.”⁷²⁸

Das *Mysterium*, die «Liebe gerade zu den offenen Fragen» (Rilke⁷²⁹), dies ist vor allem, was konzertante Programme, wenn ihnen eine plausible Dramaturgie zugrunde liegt, hörbar machen, also gerade dann, wenn die sich in ihnen begegnenden Werke in einen Dialog miteinander treten und nicht lediglich nebeneinanderstehen. Ein solcher Dialog kann auch Kontrast und Widerspruch enthalten. Werke können einander zustimmen oder infrage stellen. In den Analysen ist zu sehen, wie Vokalwerke durch Instrumentalwerke miteinander in eine Verbindung oder voneinander auf Abstand gerückt werden. Immer aber besteht das Geheimnis gerade *darin*, das *gegenläufige* Tendenzen, zentripetale und zentrifugale, die Sehnsucht nach dem Schließen eines Systems und dem gleichzeitigen Drängen nach Fragen und Protest die überwölbende Spannung

⁷²⁶ A.a.o., 62f. (Hervorhebung d. Verf.)

⁷²⁷ A.a.o., 74.

⁷²⁸ Ebd.

⁷²⁹ Vgl. Rainer-Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, 1903–1908. An Franz Xaver Kappus, 16. Juli 1903.

ausmachen, die die aufgeführten Werke eines Konzerts zu einem Ganzen verbinden – oder sogar *Konzertzyklen* hervorrufen können, wie es in den beiden Gedenkkonzerten für den Komponisten Hugo Distler (1.6 Ende und Anfang. Zwei Gedenkkonzerte für Hugo Distler) zu beobachten ist, die gleichsam durch die Umkehrung des Topos «Anfang und Ende» dem fast überwältigenden Motiv des Todes eine geheimnisvolle Hoffnung – eben: «Ende und Anfang» – entgegenstellen.

Gerade hier wird deutlich, was das «Augustinische» ausmacht: Wäre die Hoffnung oberflächlich, wäre es keine Hoffnung; wären die Antworten einfach, wären die Fragen nicht wirkliche Fragen gewesen; stünde das eigene Leben *nicht* auf dem Spiel, wäre es nur eine theoretische Spielerei; wären alle Leidenschaften ertötet – auch der hohe Verstand hätte keinen Wert:

“Intellect and the world of unpredictable loveliness can never match [...] The heart does not look for an easy stability.”⁷³⁰

3.10 Musik über Menschen

Gerade *indem* die Dramaturgien geistlicher Konzerte komplexe theologische Gebilde generieren, sagen sie etwas über den Menschen aus, werfen ein Licht auf seine Verletzlichkeit und auf die Widersprüchlichkeit seiner inneren Antriebe, die schon Augustinus sowohl erfährt als auch reflektiert.

“Augustine’s undiminished appeal to a post-Freudian generation has much to do with this aspect of his thought. He confronts and accepts the unpalatable truth that rationality is not the most important factor in human experience, that the human subject is a point in a vast structure of forces whose operation is tantalizingly obscure to the reason.”⁷³¹

Deshalb ist

“Augustine’s greatest legacy to Christian spirituality [...] the affirmation that the life of grace can include not only moral struggle and spiritual darkness, but also an awareness of the radically conditioned character of human behaviour – marked as we are in ways unknown to us by childhood experience, historical and social structures, and many more facts of which Augustine himself could not have been consciously aware, but to which our own age is especially sensitive.”⁷³²

Anthropologisch sind solche Aussagen deshalb, weil die Komplexität des Menschen keinen Makel, sondern ein wesentliches Merkmal seiner Seinsstruktur darstellt, die *dieselbe* bleibt, ob er Gott begegnet oder nicht.

⁷³⁰ WILLIAMS, Rowan, *The Wound of Knowledge. Christian Spirituality from the New Testament to St John of the Cross*, London ⁵2002, 79.

⁷³¹ A.a.o., 75.

⁷³² A.a.o., 88f.

“Conversion does not signify an end to the chaos of human experience, it does not make self-understanding suddenly easy or guarantee an ordered or intelligible life. What is changed in conversion is the set of determinants within which the spirit moves; and these may be as inaccessible to the mind as they were before.”⁷³³

Theologisch sind solche Aussagen andererseits, weil es *gerade* seine Vulnerabilität ist, die – im christologischen Sinne – die Bindung des Menschen an Gott ausmacht:

“Sorrow, fear, compassion, love, delight are the very stuff of moral and spiritual life: did not Christ experience them all fully and really? Those who fancy they have put emotion behind them ‘have lost the fulness of their humanity rather than attaining real peace’ (Confessiones XIV,9).”⁷³⁴

Es ist darum bei Augustinus immer wieder zu beobachten, wie seine Sicht des Menschen nicht eine lediglich moralische ist, sondern wie er immer wieder das zutiefst Tragische benennt,⁷³⁵ das den Menschen nicht nur in Schuld, sondern zwischen Schuld und Unschuld gefangen hält. Daher ist es gerade zum Verständnis *geistlicher* Musik – besonders wenn Werke einer einschlägigen Tendenz mit Werken gegenläufiger Tendenz in einen Dialog geraten – essentiell, die subversive Seite von Musik nicht aus den Augen zu verlieren. Ganzwerden ist daher auch für Augustinus ein «Schwert mit *doppelter* Klinge»:

“The love of God looks in hope for fulfilment of a joy already begun, but also looks for the healing of the world’s wounds; like all authentic hope, it is in some degree *protest*.”⁷³⁶

3.11 Liturgie als Liminalität

Im Konzert geht es also, wie im Gottesdienst, nicht in erster Linie um ein Wissen, sondern wesentlich um ein Werden.⁷³⁷ Denn:

“whatever God knows, it is not the ensemble of finite perspectives but something of another order.”⁷³⁸

Die Handlung der Dramaturgie eines geistlichen Konzertes besteht also – noch einmal – nicht darin, Sachverhalte abschließend zu klären, sondern Fragen, die sich zu

⁷³³ A.a.o., 75.

⁷³⁴ Ebd.

⁷³⁵ “To argue, as does Professor Burnaby in an uncharacteristically dismissive section of his great book (Amor Dei, pp. 201 ff), that Augustine has a fundamentally ‘moralistic’ view of human suffering (as purely therapeutic or educative) is to deny Augustine’s constantly deepening sense of the tragic, the senseless, the irremediable in human pain. While he can certainly use the conventional language of suffering as a trial of faith, and so forth (e.g. in Ps . 66.3), there is evident, especially in the Discourse on the Psalms, a far more profound understanding, linked with the significance of the suffering and death of Christ.” A.a.o., 81.

⁷³⁶ A.a.o., 80. (Hervorhebung d. Verf.)

⁷³⁷ Vgl. WANNENWETSCH, Bernd, *Gottesdienst als Lebensform. Ethik für Christenbürger*, Stuttgart, 1997, bes. 13.

⁷³⁸ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 148.

beantworten scheinen, immer wieder aufzureißen, die *Konzertdramaturgie* ist selbst eine *Sprache* und

“[t]he fact of ‘representation’ in our language points us towards a dimension that systematically eludes final expression.”⁷³⁹

Die Ambivalenz der theologischen Aussagen mit Mitteln der Kunst, und die Hyperbolik, der sich gerade die Musik bedient, ist indes nicht zu verwechseln mit Diffusität, sondern

“an implicit plea for our words about God to be – as it were – carefully calculated shocks. This is simply to repeat Aquinas’s point early in the *Summa* (a point originally articulated in Pseudo-Dionysius) that the ‘ crudest ’ metaphors for God are often the most successful, just because no-one could mistake them for accurate depictions. We do not try, in seeking to speak truthfully of God, to find words or images that will reproduce or imitate the divine; we specify a ‘ situation ’ or possible range of situations through a dramatic metaphor (God as a rock – to stand on or shelter under; God as a fire – to purge, to destroy, to give light) and so on. And to take the principle further, we can speak, as does Jesus in the gospel parables, through calling up a sequence of events, reactions and relations as a sort of complex metaphor. What is God like? ‘ There was a man who had two sons ... ’ ‘ A certain man went down from Jerusalem to Jericho ... ’ ‘ The Kingdom of Heaven is like treasure hidden in a field ... ’ God is represented by a whole narrative; to enter into this story and discover where you as a hearer fit and what role it is possible for you to adopt imaginatively, is to become able to offer a representation that claims truthfulness but not – in the usual sense – verisimilitude. If we think of some of the parables – the Unjust Steward and the Unjust Judge are the obvious examples – it seems that ‘ carefully calculated shocks ’ were an aspect of Jesus’ own speaking about God.”⁷⁴⁰

Es liegt, mit anderen Worten, auf der Hand, dass gerade die tiefsten und komplexesten Sachverhalte sich gar nicht anders zum Ausdruck bringen lassen als in der *Überschreitung der Grenzen der Sprache*. Und ist es gerade Augustinus selbst, der an entscheidenden Stellen den Umschlag der Sprache in Musik – die dabei freilich nichts von ihrer Ambivalenz verliert – beobachtet:

“It is not particularly surprising that Augustine was deeply, even disturbingly, affected by music, so much so that in Conf. x. 33 he admits that he does not know how to manage his own response to music in church, oscillating between sheer emotional self-indulgence which concentrates on the beauties of sound at the expense of sense and purpose (the praise of God), and the puritanical closing of the ears which rejects one of the most potent means by which hearts are stirred to the love of God. What cannot be said may still be sung.”⁷⁴¹

In seiner Auslegung von Ps 149 geht Augustinus darüber hinaus,

⁷³⁹ Ebd.

⁷⁴⁰ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 149.

⁷⁴¹ WILLIAMS, Rowan, *The Wound of Knowledge. Christian Spirituality from the New Testament to St John of the Cross*, London ⁵2002, 89f.

“in the last few pages of the Discourses on the Psalms, expressing so much of his teaching on grace, desire, purification from the world’s ways, and the sheer beauty of truth that it might well serve as a summary of his vision”.⁷⁴²

und vergleicht das *Traktieren* des Instruments durch den Künstler mit der Weise, wie Gott am Menschen handelt. Wenn Augustinus in diesem Text “profound and suggestive”⁷⁴³ sowohl das Handeln Gottes als auch die Musik als verletzend und heilend zugleich beschreibt, so resoniert darin nicht nur die der vorliegenden Untersuchung zugrundeliegende Vermutung, das Konzert sei ebenso wie die Liturgie ein eigentlicher Einbruch Gottes in die Wirklichkeit der Menschen,⁷⁴⁴ sondern es werden Abgründe aufgerissen, die in noch tiefere Dimensionen sowohl von Sprache als auch von Musik führen.

Es sei Gottes *Liebe*, sagt Augustinus, die Wunden reiße.⁷⁴⁵ – Es ist gerade *die* Musik, die durch reichen Dissonanzgebrauch bestimmt ist, die von Menschen im allgemeinen als «schön», als «tief» und als – im Wortsinne – «berührend» empfunden wird.

3.12 Am Abgrund von Theologie und Musik

Extremismus, Exzess, Druck, dies sind Begriffe, die bei Williams in diesem Zusammenhang immer wieder fallen;⁷⁴⁶ es sind die Koordinaten, die nach Williams *Sprache* charakterisieren – und Musik explizit einbezieht⁷⁴⁷ – und die ebenso wesentliches über Gottesdienst und geistliches Konzert aussagen und sich zusammenfassen lassen in dem einen schockierenden Begriff der Vulnerabilität:

“And this is perhaps the best content we can give to the notion of an ‘authentic’ self-knowledge: a particularly steady and self-critical habit of speech, constantly informed by the extremities we have

⁷⁴² A.a.O., 90.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ “Worship is the place and time prepared in this world for the abiding of Eternity and the Divine presence. It is, therefore, a foretaste of the metahistorical future by historical elements grounded in the historical Incarnation of Jesus. [...] We must consequently understand the symbolism of worship from this standpoint. Ikons and liturgical gestures and actions are a legitimate use of nature which in an eschatological perspective is already restored. [...] None of these symbolic elements is an end in itself. [...] Matter and colours and movements and the set forms of an ecclesiastical life are transparent facades set forth in front of the eyes of the faithful by which to look through to the hidden spiritual realities of the celestial world.” NISSIOTIS, Nikos, *Interpreting Orthodoxy. The Communication of Eastern Orthodox Beliefs to Christians of Western Church Traditions*, Minneapolis, MN 1982, 25–26.

⁷⁴⁵ “We can accept our poverty and turn it to love because we are secure in the knowledge of being loved, being valued. The initiative is always God’s, God’s love breaking in with ‘sweet violence’ (Serm. 131.2) and irresistible force. ‘No mortal man can escape the violence of death; and likewise the world can do nothing against the violence of love. [...] As death is most violent in taking away, so love is most violent in saving us’ (in Ps. 47.13).” WILLIAMS, Rowan, *The Wound of Knowledge. Christian Spirituality from the New Testament to St John of the Cross*, London 2002, 85.

⁷⁴⁶ Orig: “Extremism”, “excess”, “pressure”.

⁷⁴⁷ («or indeed musical»), s.o.

been discussing. If we are allowed a paradox here, the violence done to unexamined habits of speech is a condition of challenging and reducing the violence done by a lack of self-awareness, in our individual and corporate relations – though that is a longer matter to spell out than is possible here. The capacity to meet oneself as a stranger, which we have identified in various forms of extreme speech, is precisely a capacity to expose oneself to scrutiny, not to take oneself for granted; and this is a crucial component in anything that could be called a reconciled or interdependent human ecology.”⁷⁴⁸

Indem der Raum dieser Vulnerabilität allerdings christologisch verortet⁷⁴⁹ ist, ist er nicht mehr ambivalent im *strikten* Sinne, sondern ist, wie zu sehen war, ein Ort der Hoffnung: Verletzlichkeit streckt sich auch nach einem *besseren Ort*,⁷⁵⁰ und

“Christ is the root of our security and our insecurity alike [...]”⁷⁵¹

Damit treten diese Überlegungen an die Grenze von Sprache und Musik überhaupt. Schweigen ist nicht das Verstummen, sondern die Zusammenfassung und Bündelung der Rede in einem «schwarzen Loch», das alle Bedeutung in sich aufsaugt und nichts Hörbares mehr zurücklässt.

“To talk about silence, I would argue, is always to talk about what specifically we are not hearing; or what we decide not to listen to in order to hear differently; or what specifically we find we cannot say.”⁷⁵²

Der erbetene Applausverzicht im Anschluss an Konzert VII (1.7 Sterben und Beten. Ein Gedenkkonzert für Heinrich Schütz): «In Anbetracht des Inhaltes der aufgeführten Werke wird höflich darum gebeten, am Schluß auf Beifall zu verzichten.»⁷⁵³ – ist dann nicht das *Verebben*⁷⁵⁴ der Musik:

⁷⁴⁸ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 151.

⁷⁴⁹ Im Sinne von lat. *locus*, engl. *topic* – nicht räumlich aufgefaßt.

⁷⁵⁰ Vgl. WILLIAMS, Rowan, *The Wound of Knowledge. Christian Spirituality from the New Testament to St John of the Cross*, London 2002, 80. An dieser Stelle wird Augustinus ein “[...] upsurge of genuine feeling [...] moral outrage [...] refusal to abandon hopes for something better” als Grundhaltung zugeschrieben (Hervorhebung d. Verf.) – in deutlichem Gegensatz zu einer neutral-saturierten Haltung des “intellectual comfort”. Ebd.

⁷⁵¹ A.a.O., 70.

⁷⁵² WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 157. Williams selbst führt ein Beispiel an, in dem Klang und Stille ineins fallen: “There is no shortage of examples to provoke reflection. John Cage’s famous 4’ 33” is a measured space of non-deliberate sound, the deliberate withholding of music in the usual sense so as to insist on another sort of listening. It is not exactly silence in the absolute sense, sheer absence of sound – any more than someone meditating ‘silently’ is absolutely silent; it is a space in which otherwise unheard sounds emerge and are attended to. In this particular context, with the expectation of hearing music, we are obliged to hear something else and to become aware of the absence of music.” A.a.O., 158.

⁷⁵³ Siehe *Dokumente*: Dok. 1.7.

⁷⁵⁴ Der folgende Aufsatz freilich geht in eine andere Richtung: KUHLMANN, Helga, «Wie schön ist doch die Musik, aber wie schön ist es erst, wenn sie vorbei ist». *Variationen zum Schweigen nach der Musik*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 245–257.

"It does not simply cancel what has been said (or indeed sung); it 'loosens the texture' of this preceding activity, telling us that there is something we have not captured (and are not likely to), whether in the excess of atrocity (the Holocaust) or the excess of joy or beauty (the end of the concert)."⁷⁵⁵

Es ist vielmehr ihre unendliche Verdichtung. – Nach *diesem* Programm ist nicht nichts mehr zu sagen, sondern es schreit nach dem, was *nicht* gesagt werden kann.

"Or, silence can be felt to be the only possible response to a particular context of corrupted and facile speech: Cordelia, invited to declare how much she loves her father, expresses her despairing impotence in her aside, 'What shall Cordelia do? Love, and be silent.' Speaking would be to engage with a demand that should never have been made – and when she does speak, she cannot find words to justify her silence in terms Lear might understand; she is doubly 'silenced', by her own unwillingness to say anything, and by her father's response of incomprehension when she tries to articulate that unwillingness. But the point in relation to the present argument is that her silence is significant as a protest against the language she is being forced to speak: it is not that her silence as such is somehow a token of 'transcendent' meaning. It gains significance only from what it specifically denies.

Another example: consider the silence at the end of the performance of a play or a piece of music: performers and audiences will be familiar with the brief but pregnant moment before applause is 'allowed' to break out. The longer such a silence lasts, the longer may be the subsequent applause; but we can see what it might mean to say that the moment of silence is what the performance has worked for, displacing the habits of an audience, the compulsion of the group to act or intervene [...] This silence is precisely what the performance has made possible, or indeed made imperative; it is significant because of what has been said or done. And to turn to the most challenging and – painfully – the most hackneyed example: the often-quoted axiom about the impossibility of poetry after the Holocaust tells us, similarly, that it is this utterly concrete historical atrocity that makes us silent here."⁷⁵⁶

Stille offenbart eine Dimension des Glaubens und der Theologie, der Kunst und der Musik, in der ihre Schönheit umschlägt in Protest.

⁷⁵⁵ WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014, 159.

⁷⁵⁶ A.a.O., 158f.

Ausklang: Eine Rückschau

I

Auf dem Weg über exemplarische Dramaturgien war eine Reihe von Phänomenen zu erleben, die noch einmal kurz ins Gedächtnis zurückgerufen werden soll. Dabei gilt die Grundannahme, dass von einer eigentlichen Dramaturgie nur dann die Rede sein kann, wenn ein religiöses Kommunikationsgeschehen stattfindet, dass über die Rezeption des bloßen Einzelwerk oder der Summe derselben hinausgeht. Selbst wenn die Werke als solche und ihre Interpretation hochwertig sein sollten – stehen sie nur nebeneinander und greifen hermeneutisch nicht ineinander, gewinnt die Kommunikation nicht dieselbe Tiefe wie die, die durch einen Dialog entsteht (vgl. 2.2.1 Das fast vergessene Trinitatisfest. Fehlende Dramaturgie).

Es kann vorkommen, dass eine Werkzusammenstellung für eine Tonträgerproduktion oder ein Konzert eher formalen Gesichtspunkten folgt, wie etwa der Chronologie im Opus des Komponisten oder ähnlichen Ordnungsprinzipien, und sich trotzdem eine schlüssige Dramaturgie ergibt (vgl. «2.2.2 Die Mühseligen. Fast eine Dramaturgie»). Gerade bei Komponisten wie Johannes Brahms kann es dabei zu dem paradoxen Phänomen kommen, dass über «Schmerz» gesprochen wird in einer Weise, die völlig losgelöst scheint von der eigenen Person und ganz und gar objektiviert. Der Schmerz kommt nur verhüllt zum Ausdruck. Er drängt sich nicht auf; er wird nur angedeutet, ohne «sich selbst zu verraten».⁷⁵⁷

Interessant kann die Verfremdung eines Werkes sein. Die durch sie intendierte Intensivierung der Dramaturgie lässt sich allerdings nur erleben, wenn der Rezipientin das Werk in seiner Originalgestalt bekannt und die Verfremdung als Verfremdung erlebbar ist. Andernfalls besteht eine gewisse Gefahr des Zerfalls der Verfremdung in eine Beliebigkeit, deren Aussage nicht mehr ohne weiteres wahrgenommen werden kann (vgl. 2.2.3 Verfremdung. Tenorpassion).

Von der Verfremdung ist freilich die Weiterschreibung zu unterscheiden. Diese kann dazu führen, ein bereits bekanntes Werk nicht nur in einem anderen Licht, sondern in einem Kontext zu sehen, der bestimmte Aspekte seiner *Eigentlichkeit* hervorhebt. Auf diese Weise ist das Werk dem Vakuum des «absoluten Kunstwerks» entrissen und wird zu einem Teil der Geschichte der Hörerin, und diese wird ein Teil von jenem. Weil es auf diese Weise zu einer *unmittelbaren* Identifizierung mit Aspekten eines Werkes kommen kann, spielt die Bekanntheit des Werkes für die Rezipientin, anders als

⁷⁵⁷ Dagegen behauptet Constantin Floros als einziger eine stets eindeutige Bestimmbarkeit Brahms'scher Bedeutung anhand vermeintlich eindeutiger musikalischer Chiffren. Vgl. FLOROS, Constantin, *Johannes Brahms. «Frei, aber einsam.» Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich, 1997.

im Fall der Verfremdung, nicht die entscheidende Rolle (vgl. 2.3.1.3.1 Eine Rückerob-
rung. Ostermorgen in ירושלים bzw. 2.3.1.3.2 Byzantinisches Venedig. Claudio Monte-
verdi).

Auf der formalen Ebene lassen sich verschiedene Muster beobachten. Eine besondere
Rolle spielen freilich Entwicklungen, die auf einen Höhepunkt zulaufen. Dies ist eine
der wenigen Aspekte, in denen die Konzertdramaturgie der Dramaturgie des Thea-
ters, der Oper und des Films entsprechen.

Eine besondere Rolle in der Dramaturgie des *geistlichen* Konzerts spielen daneben
symmetrische Formen, die zirkulären rhetorischen Techniken entsprechen, wie sie in
der semitischen Sprachwelt üblich sind⁷⁵⁸ (vgl. 1.3 Komplexität. Christus factus est
und Jesu, meine Freude bzw. 2.3.1.1.1 De Profundis. Harmonische Dramaturgie).

Aber es gibt auch Fälle, in denen ein Werk, das man im allgemeinen als *Höhepunkt*
bezeichnen würde, als *Motto* am *Anfang* einer Dramaturgie zu stehen kommt und die
hermeneutische Lesart aller nachfolgenden Werke prägt (vgl. 2.3.1.1.3 Musica Poetica.
Musikalische Christologie).

Die hier genannten idealtypischen Formen, die sich selbstredend auch als Mischfor-
men realisieren, wurden hier unter der Bezeichnung hypotaktische Dramaturgien zu-
sammengefasst.

Überraschend ist, dass es auch einfache «Reihenbildungen» gibt, parataktische Dra-
maturgien, deren formal gleichwertige Einzelstücke genügend große Gegensätze zu-
einander aufweisen, dass sie miteinander in einen Dialog treten und auf diese Weise
eine Dynamik entfalten, deren Aussage über die Summe der Einzelwerke hinausgeht
(vgl. 2.3.1.1.2 «Avant Bach». Dissonante Dramaturgie).

Eine besonders überraschende Form eines solchen Dialogs ist dann zu erleben, wenn
der Dialog sich derart verdichtet, dass gleichsam «nur ein einziger Satz» (vgl. 2.3.2.2.1
Nur ein einziger Satz. Welt, gute Nacht) gesprochen wird, der fusionsartig in einer
einzigen Aussage die Vielstimmigkeit der verschiedenen Aussagen bündelt.

Dagegen ist zu beobachten, dass die Aussage unscharf wird, wenn die Kontraste ver-
blassen (vgl. 2.3.2.1.1 Scheindramaturgie. Farbe ohne Farbe). Andererseits können
subtile Kontraste eine große Wirkung entfalten, wenn sie sich vor dem Hintergrund
von «Stille» abzeichnen (vgl. 2.3.2.3.2 Aus der Stille. Liturgie).

Die *Form* der Dramaturgie ist kein statisches Gebilde, sondern ein Ereignis in der *Zeit*.
Dies führt dazu, dass bestimmte formale Verläufe eine Art «Spiel» mit der Zeit initi-
ieren, die sich ihrerseits wiederum in einem bestimmten Empfinden von Raum nie-
derschlagen kann (vgl. 2.3.1.3.2 Byzantinisches Venedig. Claudio Monteverdi).

⁷⁵⁸ Vgl. BAILEY, Kenneth E., *Jesus Through Middle Eastern Eyes. Cultural Studies in the Gospels*, London 2008.

Dass auf der inhaltlichen Ebene Fragen des Heils, der Heilung, der Ewigkeit, aber auch des Todes eine besondere Rolle spielen, ist im dem vorliegenden Kontext evident. Darin unterscheidet sich das geistliche Konzert vom weltlichen Konzert, in dem Fragen der persönlichen Befindlichkeit und der Ausdruck von Gefühlen hervortreten, aber auch existentielle Fragen des persönlichen oder kollektiven Schicksals, die im weltlichen Konzert unter Umständen auf der mythologischen Ebene (Hölderlin, Schiller) künstlerisch behandelt werden.

Auffällig ist, wie häufig Heil und Trost zwar erhofft, aber nicht unmittelbar erlebt werden. «Trost und Frieden der Seele»⁷⁵⁹ können zwar auf *dem* Zeitpunkt der Zeitachse *erwartet* werden, der die jeweilige Gegenwart anzeigt. Ein Status, in dem die Schau Gottes erfolgt und darin eine individuelle und kollektive «Ganzheit» bereits in der Gegenwart *erfahren* wird, erscheint in keiner der untersuchten Dramaturgie insinuiert.

Auf der einen Seite scheint diese Erkenntnis banal. Auf der anderen Seite aber ist wichtig, festzuhalten, dass gerade hier, da die Bedeutungsfelder von Leben und Tod bzw. Gnade oder Gericht künstlerisch «diskutiert» wird, die wichtigsten Fragen bewusst offengehalten werden. An keiner Stelle ist das Ausweichen vor existentiellen Fragen intendiert; nirgendwo wird «Opium» in der Form von «Religion» gereicht.⁷⁶⁰ Auf diese Weise kommt es – in allen aus der Sicht der vorliegenden Untersuchung in irgendeiner Form «gelungenen» Dramaturgien – zu einer paradoxen Gleichzeitigkeit von Erlösung und Leiden; das Vollendete zeigt sich als Fragment, und das Fragment selbst ist das Vollendete.

Dogmatisch ist entscheidend, dass in den Dramaturgien der vorliegenden Untersuchung Heil immer ein von außen auf den Menschen zukommendes ist, *extra nos* (vgl. 2.3.1.1.1 De Profundis. Harmonische Dramaturgie mit der Problematik in 2.3.1.1.2 «Avant Bach». Dissonante Dramaturgie). Dies ist freilich der in der Einleitung zu dieser Arbeit begründete Vorauswahl geschuldet. Es handelt in der Mehrheit der Werke, die im Horizont der – im weitesten Sinne – lutherischen Orthodoxie entstanden sind. Interessant ist, dass es aber auch innerhalb dieses Horizonts zu Ausnahmen kommt (vgl. nochmals 2.3.1.1.2 «Avant Bach». Dissonante Dramaturgie)⁷⁶¹; bemerkenswert ist aber auch, dass den Werken eines Komponisten wie Johannes Brahms eine

⁷⁵⁹ Vgl. den dramatischen Titel einer Sammlung von Motetten über den 116. Psalm, die im Jahr 1616 in Auftrag gegeben wurde (und mit Beiträgen aller seinerzeit namhaften Komponisten 1623 – im selben Jahr wie Schütz' *Auferstehungshistorie* und Scheins *Israelsbrünnlein* – erschien): *Angst der Hellen und Friede der Seelen*.

⁷⁶⁰ Der Ausdruck lautet bei Marx nicht, wie gelegentlich wiedergegeben, Religion sei Opium *für* das Volk, sondern (gegen Feuerbach gereicht): «Die Religion [...] ist das Opium *des* Volkes.» MARX, Karl, Einleitung zu «Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie»; in: MARX, Karl; RUGE, Arnold (Hrsg.), *Zs. Deutsch-Französische Jahrbücher*, einzige erschienene Ausgabe: Februar 1844, 71–72, 71.

⁷⁶¹ Die sich im Falle eines Komponisten wie Christoph Graupner (1683 – 1760) freilich gewissermaßen «berufsgeschichtlich» erklären lassen (er war ausschließlich in «weltlichen» Diensten tätig). Andererseits hat aber auch etwa Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) auch sowohl an weltlichen als auch an reformierten Höfen geistliche Musik komponiert, die einen betont lutherischen Impetus haben.

Textauswahl zugrunde liegt, die durchaus – *nolens volens* – auf die lutherische Orthodoxie rekurriert.

Von der Regel, dass das Heil im Hier und Jetzt noch vorenthalten wird, gibt es eine bemerkenswerte Ausnahme. Dies ist die Dramaturgie, die durch den Komponisten Johann Hermann Schein selbst erfolgt und die die ausführlichste der analysierten Dramaturgien dieser Arbeit darstellt. Bemerkenswert an dieser Ausnahme ist, dass das Heil zwar im Hier und Jetzt schon erfahren wird, dass es jedoch mit einer auffälligen Diesseitsorientierung verbunden ist, deren Problemlagen und Vergänglichkeiten nicht ausgewichen wird. Auf diese Weise bleibt die Balance der paradoxen Simultaneität von Fragment und Vollendung erhalten.

Bemerkenswert ist auch, auf welche Art und Weise das Heil im Hier und Jetzt erfahren wird: Es wird im *Sakrament* erfahren. Es wird also nicht als Theorie entwickelt, die eine «Aufhebung» des diesseitigen Leidens zur Folge hat, sondern es entfaltet sich ein Beziehungsgeschehen zu demjenigen, der durch *sein* Leiden und Sterben dieses Sakrament allererst gestiftet hat, dessen Herz – in der alttestamentlich-christologischen Lesart jener Dramaturgie – zugunsten des Menschen «bricht», der sich für «Zion» Narben in die Hände zeichnet.

Auf diese Weise hat die Theologie derartiger Dramaturgie immer mit dem jeweiligen Heute zu tun (vgl. 1.2 Mittelpunkt. Ein Passionskonzert). Auch wo das Leid weniger explizit «ausgesprochen» ist (als etwa in 1.1 Frage und Antwort. Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms), ist die Theologie immer Antwort auf Leidenserfahrung. Dennoch bleibt sie immer labil (vgl. 1.8 Labile Harmonie. Maria), so sehr, dass ihr der Mittelpunkt manchmal abhandenkommt (vgl. 1.4 Ohne Mittelpunkt. Konzert im Stil einer Messe).

Eine wichtige Dimension dieser Musik ist also die exegetische. Was aber – im wahrsten Sinne des Wortes – das Herz des Menschen öffnet, ist nicht in erster Linie die Theorie, die sie entwickelt, sondern eine Kompositionsweise, die in der Wahrnehmung des hörenden Menschen klingende Bilder entstehen lassen. Diese sind *mehr* als nur Mittel einer «Verführung». Die Art und Weise, in der durch die Musik Inhalte lebendig werden, verschmelzen einerseits diese zu einer Geschichte und lassen andererseits die Hörende nicht nur passive Rezipientin, sondern zu einem aktiven Teil dieser Geschichte werden (vgl. vor allem 2.3.1.1.3 Eine Rückeroberung. Ostermorgen in ירושלים).⁷⁶²

⁷⁶² Vgl. Einleitung, Buchstabe e.

II

Vor diesem Hintergrund erweist sich der Begriff der «ernsten Musik» als doch in tiefer Weise berechtigt. Es existiert eine Musik, die dem Leiden nicht ausweicht. Der Begriff der «ernsten Musik» ist dann aber zunächst geradezu dramatisch zu erweitern, wenn man bedenkt, dass auch der allergrößte Teil der Musik, die der Gattung der Rockmusik zugehörig ist, dramatischen Charakter hat, der sich in seinen Texten, in dem Ostinato seines Taktes – der sich kompositionsgeschichtlich auf das rhythmische Bluesschema zurückführen lässt – und auf die fast ausschließliche Wahl des Tongeschlechts Moll realisiert.

Diese beiden Gattungen sind scharf abzugrenzen von einer Musik, die «Kunst» als «Opium» verabreicht, einer Musik, in der – wie es vornehmlich in der Gattung des Schlagers und in Teilen der Popmusik der Fall ist – dem Leiden (und dem politischen Protest) ausgewichen wird.

Die Gattung der «geistlichen ernsten Musik» gewinnt vor diesem Hintergrund sein besonderes Profil, indem sie im Angesicht des Leids keinen *Deus ex machina* anruft und sich auf diese Weise eine wohlfeile Theodizee verschafft, sondern die das Leid Gott selbst vorhält und damit auskommt, dass eine unmittelbare Antwort ausbleibt.

Epilog: Darum die Musik – Eine Predigt

Predigt über 1. Thess 4, 13-18, Drittlezter Sonntag im Kirchenjahr (Proper Sunday 27), Lesereihe A, gehalten vom Verfasser am Sonntag, dem 8. November 2020.

WIR WOLLEN ABER *EUCH*, BRÜDER UND SCHWESTERN,
NICHT IM UNGEWISSEN LASSEN ÜBER DIE, DIE DA SCHLAFEN:
DAMIT IHR NICHT TRAUIG SEID WIE DIE, DIE KEINE HOFFNUNG HABEN.
DENN WENN WIR GLAUBEN, DASS JESUS GESTORBEN UND AUFERSTANDEN IST,
SO WIRD GOTT AUCH DIE, DIE DA *ENTSCHLAFEN* SIND, MIT JESUS ZUSAMMENFÜHREN.
DENN ER SELBST – DER HERR – WIRD, WENN DER RUF ERTÖNT,
– WENN DIE STIMME DES ENGELS UND DIE POSAUNE GOTTES ERSCHALLEN, –
HERABKOMMEN – VOM HIMMEL, –
UND DIE TOTEN WERDEN – IN CHRISTUS – AUFERSTEHEN.
DANACH – WERDEN AUCH WIR, DIE WIR LEBEN UND ÜBRIG BLEIBEN, –
ZUGLEICH MIT IHNEN ENTRÜCKT WERDEN – AUF DEN WOLKEN – DEM HERRN ENTGEGEN.
UND SO WERDEN WIR BEIM HERRN SEIN – ALLEZEIT.
SO TRÖSTET EUCH MIT DIESEN WORTEN UNTEREINANDER.

I

Damit ihr *nicht* traurig seid wie die, die *keine* Hoffnung haben.

Dieser Satz ist ein Stück Musik: Er stimmt nur, wenn er mit der korrekten Betonung, in der richtigen Phrasierung, vorgetragen wird.

Wenn wir ihn *falsch* betonen, klingt der Satz so:

Damit ihr nicht *traurig* seid – wie die, die keine *Hoffnung* haben.

Die *richtige* Betonung lautet so:

Damit ihr *nicht* traurig seid wie die, die *keine* Hoffnung haben.

.

Damit ihr *nicht* traurig seid wie die, die *keine* Hoffnung haben.

Hören Sie den Unterschied?

Der Text sagt nicht: «Ihr dürft nicht *traurig* sein.»

Der Text sagt stattdessen:

«Seid nicht *in der Weise* traurig, *als hättet* Ihr keine Hoffnung.»

Mit anderen Worten:

«Ihr *dürft* traurig sein,
gerade *weil* ihr
gleichzeitig
eine *Hoffnung* habt.»

«Ihr *dürft* traurig sein –
weil Eure Traurigkeit
das Vorletzte ist,
aber nicht das Letzte sein wird.»

Und welche Würde gerade das Vorletzte
gegenüber dem Letzten hat –

welche Würde *unsere tiefsten Gefühle*
auch gegenüber Gottes ewigen Wahrheiten haben –

das wußte niemand besser
als der Theologie Dietrich Bonhoeffer. –

II

«Ihr *dürft* traurig sein,
gerade *weil* ihr *gleichzeitig* eine Hoffnung habt.»

Und deshalb schließt der Text mit dem Satz:
So tröstet euch mit diesen Worten untereinander.

Denn von *Trost* – kann der Text ja *nur* schreiben,
wenn er uns *auch* die *Traurigkeit* zugesteht:

Denn wer nicht *traurig* sein darf,
der muß auch nicht *getröstet* werden;
nur wer traurig sein *darf*,
der *soll* auch getröstet werden.

Dies ist die strenge und zugleich tröstliche Logik dieses Textes:
«Wer traurig sein darf,
der soll auch getröstet werden,
weil er eine Hoffnung hat.»

Tröstet euch mit *diesen Worten* untereinander.
Damit ihr *nicht* traurig seid wie die, die *keine* Hoffnung haben.

III

Die eigenen Eltern liegen im Sterben. –
Der Ehemann leidet an einer unheilbaren Krankheit. –
Der beste Freund ist tödlich verunglückt. –
Die eigene Tochter hat sich das Leben genommen. –

Das führt uns mitten in die Verzweiflung.

Der Tod hält Einzug in die eigene Familie,
in den engsten Freundeskreis.

Das zieht mir den Boden unter den Füßen weg.
Eine ewige Lücke ist gerissen;
mein Leben ist vollkommen sinnlos.

Oder:

Schon wieder ist eine Beziehung in die Brüche gegangen –
auch dies ist wie ein Tod.

Oder:

Du hast Deine Arbeit verloren.
Dein Leben ist nun sinnlos wie der Tod.

IV

Oder *noch* schlimmer:
Du hast das Gefühl,
Du trägst eine *Schuld* an dem Tod Deiner Mutter –
oder Deines Mannes –
oder Deines Kindes.

Hättest Du dies oder das
anders gemacht,
so wären sie noch am Leben.

«Dieses eine harte Wort kannst Du nicht zurücknehmen.»

«Deine eigenen Taten kannst Du nicht rückgängig machen.»

«Wäre ich in der Stadt geblieben,
er wäre wenigstens nicht einsam gestorben.»

Die Gedanken kreisen und kreisen.

Sie wollen nicht zur Ruhe kommen,

und Du bist dabei,
an Deinem eigenen Leben völlig zu verzweifeln.

V

Damit ihr *nicht* traurig seid wie die, die *keine* Hoffnung haben.

Das bedeutet zuallererst:

Du darfst. –

Du darfst todtraurig sein. –

Du darfst verzweifelt sein. –

Du darfst fühlen, was Du fühlst.

Du darfst so überaus verletzlich sein.

Deine Tränen sind nicht umsonst.

Auch Deine Schuld –

Deine Schuld ist in Gott aufgehoben.

Du darfst der sein, der Du bist.

VI

Denn wir *glauben*, daß Jesus *gestorben und auferstanden* ist.
So wird Gott auch die, die da entschlafen, zu Jesus führen.

Gott selbst ist es, der die Schuld abwäscht.
Gott selbst ist es, der die Tränen trocknet.
Gott selbst ist es, der die Toten lebendig macht.

Der die Gestorbenen
auf *der* Seite wieder erwachen läßt,
die *wir nicht* zu *sehen* vermögen.

VII

Du *darfst fühlen*, was Du fühlst.

Du *musst nicht stark* sein.

Denn der *Text* ist es, der stark ist.

Der Text ist von unglaublicher, von geradezu granithafter Gewissheit:

Denn wir *glauben*, daß Jesus *gestorben und auferstanden ist*.
So **wird** Gott auch die, die da entschlafen, zu Jesus führen.

Denn er selbst, der Herr, **wird**, wenn der Ruf ertönt, herabkommen *vom Himmel*,
und die Toten **werden** in Christus auferstehen.

Danach **werden** wir, die wir leben,
zugleich mit ihnen entrückt werden auf den Wolken, dem Herrn entgegen.

Hören Sie das?

Die Wortwahl lässt nicht den Hauch eines Zweifels aufkommen:

Die da entschlafen sind, **wird** Gott zu Jesus führen.
Aus dem Himmel **wird** er selbst wiederkommen.
In Christus **werden** die Toten auferstehen.
Danach **werden** wir mit ihnen entrückt werden.

VIII

i.

Der *Text* ist *stark* –
was er *sagt*, ist *unverrückbar*,
was Gott *verspricht*, ist *unverbrüchlich*.

Deshalb.

Deshalb darfst Du *traurig* sein.
Du darfst *verzweifelt* sein.
Du darfst *verletzlich* sein.

Denn:
Stark ist jemand anders.

Für Dich.

ii.

Du darfst *verletzlich* sein:

Wenn *dies* für den *Tod* gilt –
gilt es für Dein *ganzes* Leben.

Dein *ganzes* Leben ...
in *allen* Bereichen Deines Lebens
darfst Du *verletzlich* sein.

Du musst *nicht* den *Starken* markieren.

iii.

Du mußt *nicht* den *Starken* markieren.

Weil Gott selbst stark ist.

Weil Gottes Wort fest wie eine Mauer steht.

Weil Gott *Dir* etwas *versprochen* hat.

Weil Gott noch nie ein Versprechen gebrochen hat.

1 Die da entschlafen sind, **wird** Gott zu Jesus führen.

2 Aus dem Himmel **wird** er selbst wiederkommen.

3 In Christus **werden** die Toten auferstehen.

4 Danach **werden** wir mit ihnen entrückt werden.

Hören Sie das?

Viermal:

Amen – Amen – Amen – Amen.

IX

i.

DESHALB.

Deshalb die Musik.

Deshalb hat Gott
uns
die Musik gegeben.

Musik – ist immer verletzlich. –
Musik – ist nie «sicher». –
Musik – stellt immer Fragen. –

*Musik macht uns
immer
verletzlich.*

Musik –

gerade in ihrem Ernst
– in ihrer Traurigkeit –
liegt ihre Schönheit
und ihre Würde.

ii.

Gott ist stark.

Wir müssen nicht stark sein.

Wie Musik. –

Laß Dein Leben wie Musik sein:

In Christus *werden* die Toten auferstehen.

So tröstet euch mit diesen Worten *untereinander*.

Nicht in unserer *Stärke* –

in unserer *Verletzlichkeit*

liegt unsere Würde.

Oder:

Wie es im Spruch zum diesjährigen Monat November lautet:

Sie werden *weinend kommen*,

aber *ich* will sie *trösten – und leiten*.⁷⁶³

Laß Dein Leben wie Musik sein:

Nicht in unserer *Stärke* –

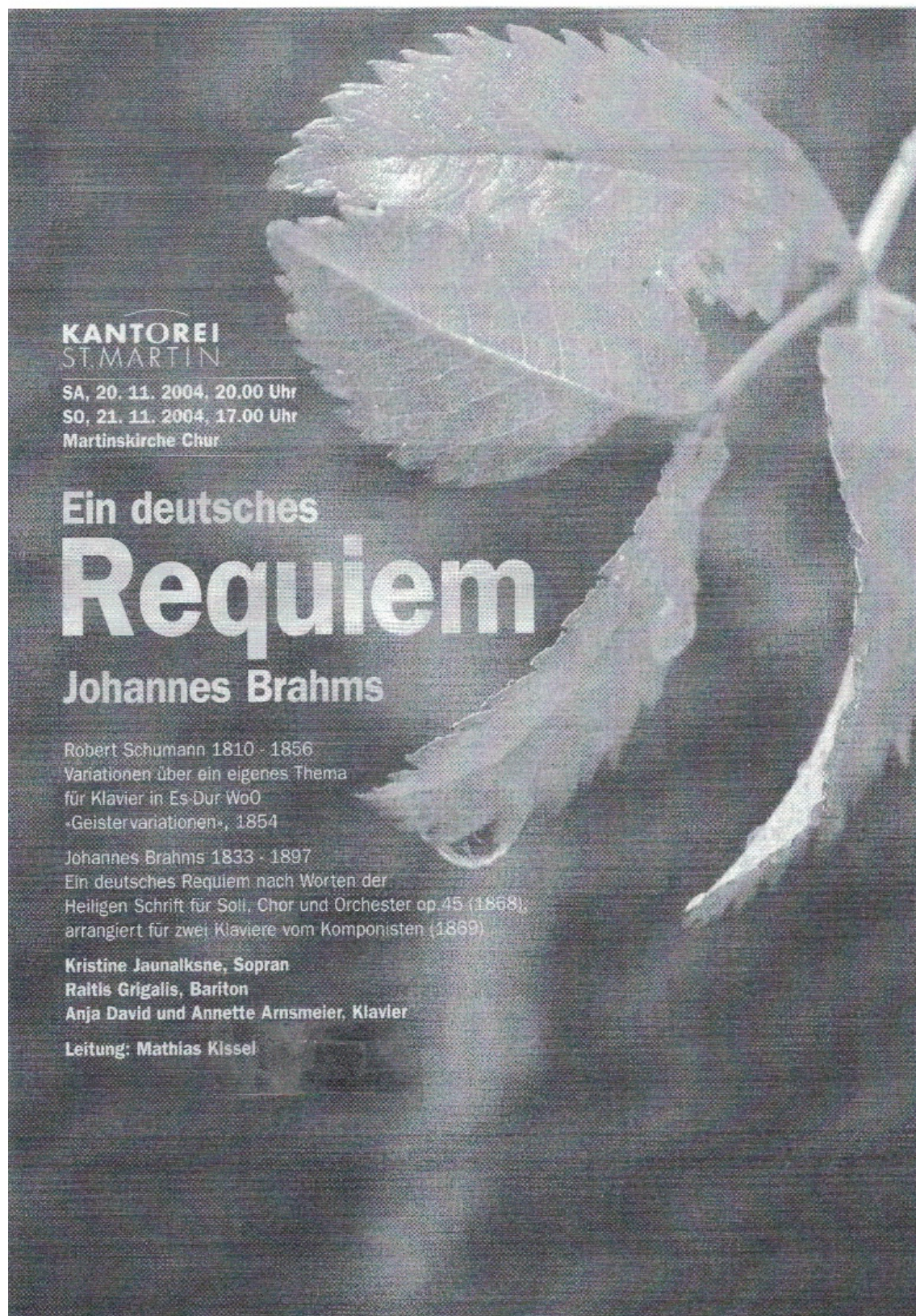
in unserer *Verletzlichkeit*

liegt unsere Würde.

⁷⁶³ Jer 31,9.

Anhang: Dokumente

Im Folgenden sind Faksimilenachdrucke der Titelseiten der gedruckten Programmhefte der «analogen» Konzerte I, II, III, IV, V, VII und VIII wiedergegeben.



**KANTOREI
ST. MARTIN**

SA, 20. 11. 2004, 20.00 Uhr
SO, 21. 11. 2004, 17.00 Uhr
Martinskirche Chur

**Ein deutsches
Requiem**

Johannes Brahms

Robert Schumann 1810 - 1856
Variationen über ein eigenes Thema
für Klavier in Es-Dur WoO
„Geistervariationen“, 1854

Johannes Brahms 1833 - 1897
Ein deutsches Requiem nach Worten der
Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester op. 45 (1868),
arrangiert für zwei Klaviere vom Komponisten (1869)

Kristine Jaunalksne, Sopran
Raitis Grigalis, Bariton
Anja David und Annette Arnsmeier, Klavier

Leitung: Mathias Kissel

1.1 Frage und Antwort. Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms

KIRCHENCHOR S T . M A R T I N

Gründonnerstag 17. April 2003 - 20.15 Uhr
Evangelische Kirche Thusis

Karfreitag 18. April 2003 - 17 Uhr
Martinskirche Chur

Franz Tunder (1614-1667)

Wend ab deinen Zorn

Heinrich Schütz (1585-1672)

Matthäuspasion

Erbarm dich mein, o Herre Gott

Dietrich Buxtehude (1637-1707)

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr

Sara Lilly, Kristine Jaunalksne (Sopran)

Anja Kühn (Alt)

Rolf Ehlers, Thomas Gremmelspacher, Uwe Schweizer (Tenor)

Lukas Lippert, Michael Raschle (Bass)

Barockorchester CAPELLA SAVARIA

Leitung MATHIAS KISSEL

1.2 Mittelpunkt. Ein Passionskonzert

Neustädter Marienkirche Bielefeld

CHORKONZERT

Sonntag, 9.10.1988 - 18.00 Uhr

Anton Bruckner
(1824-1896)

Virga Jesse floruit
Christus factus est
Zwei Motetten für vierstimmigen gemischten Chor

Ernst Boucke
(1908)

Toccata in D (1983) für Orgel

Zoltán Kodály
(1882-1967)

Jesus und die Krämer
Motette für vierstimmigen gemischten Chor

Ernst Pepping
(1901-1981)

Jesus und Nikodemus
Evangelien-Motette
für vierstimmigen gemischten Chor

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Praeludium und Fuge e-moll für Orgel
BWV 548

Johann Sebastian Bach

Jesu, meine Freude
Motette für 3-5stimmigen gemischten Chor
BWV 227

Marienkantorei Bielefeld

Leitung und Orgel: Jochen A. Modeß

Das Programm kostet 6,- DM (ermäßigt 4,- DM) und berechtigt zum Eintritt.

1.3 Komplexität. Christus factus est und Jesu, meine Freude

**SAMSTAG, 22. NOVEMBER 2008, 19.30 UHR
KATHOLISCHE KIRCHE HÄGENDORF**

Concerto in stylo missae

Das Fest «Christkönig», zu dessen Anlaß das Konzert heute Abend erklingt, ist erst im Jahre 1925 in Erinnerung an das Konzil von Nikaia (Nicaea) eingeführt worden. Das Konzil, das im Jahre 325 abgehalten wurde, erörterte – kurz gesagt – vor allem die Frage, wie das Wesen Christi als zugleich Gott und Mensch aufzufassen sei, und formulierte in diesem Zusammenhang die Grundform unseres Glaubensbekenntnisses. Das Fest «Christkönig» gedenkt daher der Herrschaft Christi, die schon jetzt im Verborgenen existiert, zukünftig aber sichtbar werden wird. Es fällt auf den letzten Sonntag des Kirchenjahres, der – in der «dunklen» Jahreszeit – die Fragen des Todes und der Ewigkeit im Auge hat, gleichzeitig aber auf den Advent als die Zeit des Erscheinens und Offenbarwerdens Christi wartet.

Das Konzert folgt dem Aufbau der Messe, das heißt der gottesdienstlichen Gestalt, in der zwei Formelemente ineinandergreifen. Das ganze Jahr gleichbleibende Stücke (ordinarium missae) wechseln ab mit Stücken, deren Ort in der Messe zwar bestimmt, deren Ausfüllung aber von Sonntag zu Sonntag wechselt, jedem Sonntag also eigen ist (proprium).

Das feststehende Gerüst, das ordinarium missae, bildet heute Abend die um 1668 komponierte «Missa non sine quare» des Komponisten Johann - Kaspar Kerll (1627 – 1693), der, ursprünglich protestantischer Konfession, unter dem Einfluß der Jesuiten zur Katholischen Kirche konvertierte.

Die Propriumsstücke des heutigen Abends entfalten die Themen der Not und des Trostes. Und sie sind Verweise auf Christus als den Sohn Gottes und auf Maria als das Vorbild des Glaubens. Es handelt sich um Werke der Generationen um Josquin Desprez und Heinrich Schütz.

Programm, Text & Übersetzungen MKI

Ausführende

Soprano	Kristine Jaunalksne
Alto	Anja Kühn
Tenore	Thomas Gremmelspacher
Basso	Thomas Fluor
Violino I, Konzertmeisterin	Anaïs Chen
Violino II	Katharina Heutjer
Violoncello	Christine Meyer
Violine	Federico Abraham
Orgel	Jonas Kissling
Laute, Chitarrone	Rosario Conte
	Katholischer Kirchenchor Hägendorf – Rickenbach
Leitung	Mathias Kissel - Irshaid

1.4 Ohne Mittelpunkt. Konzert im Stil einer Messe

MARTIN - LUTHER - KIRCHE GÜTERSLOH

Sonntag

6. November 1988

20.00 Uhr

DIETRICH BUXTEHUDE	Ciacona e-Moll
HEINRICH SCHÜTZ	Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten So fahr ich hin zu Jesu Christ
JOH. SEB. BACH	Choralpartita O Gott, du frommer Gott
JOHANNES BRAHMS	Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen
FLOR PEETERS	Elégie
HUGO DISTLER	Totentanz

Ausführende:

Peter Grünig	Tod
Tirzah Haase	Edelmann, Kaufmann, Jungfrau, Kind
Ralf Grobel	Bischof, Landsknecht, Klausner, Greis
Norbert A. Muzzolini	Kaiser, Arzt, Schiffer, Bauer
Christoph Grohmann	Orgel
Bachchor Gütersloh	
Leitung: Hermann Kreutz	

1.5 Auferstehung und Tod. Schütz und Distler I

MARTIN - LUTHER - KIRCHE GÜTERSLOH

4. Advent 18. Dezember 1988 20.00 Uhr

MENDELSSOHN-BARTHOLDY Warum toben die Heiden

OLIVIER MESSIAEN La Nativité du Seigneur

HUGO DISTLER Die Weihnachtsgeschichte

Ausführende:

Elisabeth Böhmer, Sopran

Hermann Munkelt, Tenor

Andreas Cantow, Bariton

Christoph Grohmann, Orgel

Bachchor Gütersloh

Leitung: Hermann Kreutz

1.5 Auferstehung und Tod. Schütz und Distler II

Stiftskirche Schildesche

Sonntag, 4. November, 17 Uhr

Geistliche Abendmusik

HEINRICH SCHÜTZ (1585 - 1672)

Musikalische Exequien

Teil 1 : "Nacket bin ich von Mutterleibe kommen"

Konzert in Form einer deutschen Begräbnis - Missa
für Soli, Chor und Basso continuo

Teil 2 : "Herr, wenn ich nur dich habe"

für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo

Teil 3 : "Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren"

Konzert für Soli, Chor und Basso continuo

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)

"Bleib bei uns, denn es will Abend werden"

Kantate (BWV 6) für Soli, Chor und Orchester

Ausführende:

Lotte Wiebesiek und Inge Eppinger, Sopran

Ingeborg Danz, Alt

Wilfried Kastrup und Hermann Munkelt, Tenor

Heinz Lindemann und Ulrich Kleinemas, Baß

Martina Buchholz Suzuki und Armin Kansteiner, Oboe

Takeshi Suzuki, Englisch Horn / solo

Renate Lethaus, Violine und Viola / solo

Maria Bünemann, Violine, Heinz Neuke, Viola

Heinke Bauersfeld, Violoncello, Nicola Fienhold, Kontrabaß

Hans - Friedrich Kämper, Orgelpositiv

Kantorei der Stiftskirchengemeinde

Leitung: Friedrich W. Eppinger

In Anbetracht des Inhaltes der aufgeführten Werke wird höflich
darum gebeten, am Schluß auf Beifall zu verzichten.

Programm DM 5,-

1.7 Sterben und Beten. Ein Gedenkkonzert für Heinrich Schütz

»DIXIT MARIA«

ES SPRACH MARIA

**ADVENTSMUSIK
DES
16. UND 17. JAHRHUNDERTS**

**Katholische Kirche Hägendorf
Samstag, 1. Dezember 2007
19.30 Uhr**

Kirchenchor Hägendorf - Rickenbach

Sopran: Ulrike Hofbauer

Arpa doppia: Marie Bournisien

Leitung: Mathias Kissel

1.8 Labile Harmonie. Maria

Bibliographie

ABELS, Heinz, *Identität*, Wiesbaden, ³2017, 131–136.

ALLEN, Graham, *Intertextuality*, New York, NY, 2002.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank, *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, MA, 1987.

ANDERSON, James, *Paradox in Christian Theology. An Analysis of Its Presence, Character, and Epistemic Status*, Milton Keynes 2007, 11–60.

ARENS, Edmund (Hrsg.), *Habermas und die Theologie*, Düsseldorf 1989.

ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München ¹1992, ⁷2013.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton NJ 1953.

BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Teil I*, Berlin 1753; *Teil II*, Berlin 1762.

BACHMANN-MEDICK, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Hamburg ³2009.

BACHMANN-MEDICK, Doris (Hrsg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Tübingen / Basel ²2004.

BAILEY, Kenneth E., *Jesus Through Middle Eastern Eyes. Cultural Studies in the Gospels*, London 2008.

BAKHTIN, Michail, *The Dialogic Imagination. Four essays*, (Übers. v. EMERSON, Caryl; HOLQUIST, Michael) Austin, TX, 1981.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Übers. v. EMERSON, Caryl), Minneapolis, MN 1984.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich; VOLOSINOV, Valentin Nikolaevich, *Marxism and the Philosophy of Language* (Übers. v. MATEJKA, Ladislav; TITUNIK, Irwin Robert), Cambridge, MA and London, 1986.

BARTEL, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.

BARTHES, Roland, *The Pleasure of the Text* (Übers. v. MILLER, Richard), New York, NY 1975.

BARTHES, Roland, *S/Z* (Übers. v. HOWARD, Richard), New York, NY 1974.

BARTHES, Roland, *The Death of the Author. Essay* (1967), in: BARTHES, Roland, *Image – Music – Text* (Übers. v. HEATH, Stephen), London 1977, 142–148.

BARTHES, Roland, *The Rustle of Language* (Übers. v. HOWARD, Richard), Oxford 1986.

BARTHES, Roland, *Elements of Semiology* (1964) (Übers. v. LAVERS, Annette; SMITH, Collin), Paris 1984.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes by Roland Barthes* (Übers. v. HOWARD, Richard), New York, NY 1977.

BARTHES, Roland, *S/Z* (Übers. v. HOWARD, Richard), New York, NY 1974.

BARTHES, Roland, *Textual Analysis of Poe's "Valdemar"*, in: YOUNG, Robert (Hrsg.), *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, London 1981, 133–161.

BARTHES, Roland, *The Grain of the Voice*, in: BARTHES, Roland, *Image – Music – Text* (Übers. v. HEATH, Stephen), London 1977, 179–198.

BARTHES, Roland, *The Pleasure of the Text* (Übers. v. MILLER, Richard), New York, NY 1975.

BARTHES, Roland, *Theory of the Text*, in: YOUNG, Robert (Hrsg.), *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, London 1981, 31–47.

BARTHES, Roland, *The Struggle with the Angel. Textual Analysis of Genesis 32:22–32*, in: BARTHES, Roland, *Image – Music – Text* (Übers. v. HEATH, Stephen), London 1977, 125–141.

BARTON, John, *Reading the Old Testament. Method in Biblical Study*, London 1984.

BAUCKHAM, Richard, *Reading Scripture as a Coherent Story*, in: HAYS, Richard B.; DAVIS, Ellen F. (Hrsg.), *The Art of Reading Scripture*, Grand Rapids, MI 2003.

BECKMAYER, Sonja; MULIA, Christian (Hrsg.), *Volkskirche in postsäkularer Zeit. Erkundungsgänge und theologische Perspektiven*, Stuttgart 2021, 215–228.

BEGBIE, Jeremy, *A Peculiar Orthodoxy. Reflections on Theology and the Arts*, Ada, MI 2018.

BEGBIE, Jeremy (Hrsg.), *Beholding the Glor. Incarnation Through the Arts*, Grand Rapids, MI 2000.

BEGBIE, Jeremy, *Music, Modernity, and God*, Oxford 2013.

BEGBIE, Jeremy (Hrsg.), *Sounding the Depths. Theology Through the Arts*, London 2002.

BEGBIE, Jeremy; CHUA, Daniel K. L.; RATHEY, Markus (Hrsg.), *Theology, Music, and Modernity. Struggles for Freedom*, Oxford 2021.

BEGBIE, Jeremy, *Theology, Music, and Time*, Cambridge 2000.

BEGBIE, Jeremy, *Redeeming Transcendence. Bearing Witness to the Triune God*, Grand Rapids, MI 2018.

BEGBIE, Jeremy, *Resounding Truth. Christian Wisdom in the World of Music*, Ada, MI 2007.

BEGBIE, Jeremy, *Voicing Creation's Praise. Towards A Theology of the Arts*, London 1991.

BERNDT, Frauke; TONGER-ERK, Lily, *Intertextualität. Eine Einführung* (Reihe: Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), Berlin 2013.

BERNSTORF, Matthias, *Ernst und Leichtigkeit. Wege zu einer unterhaltsamen Kommunikation des Evangeliums*, (Dissertation, Reihe: Studien zur christlichen Publizistik, Bd. 13), Erlangen 2007.

BERTRAM, Georg W., *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt 2014.

BETHGE, Eberhard, *Dietrich Bonhoeffer. Eine Biographie*, München 1986.

BETTI, Emilio, *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*, Tübingen 1967.

BEUERLE, Hans Michael, *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den a-cappella-Kompositionen*, Hamburg 1987.

BIELER, Andrea, *Leben als Fragment? Überlegungen zu einer theologischen Leitkategorie in der Praktischen Theologie Henning Luthers*, in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christan (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014, 13–25.

BIELER, Andrea, *Verletzliches Leben. Horizonte einer Theologie der Seelsorge* (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie, Bd. 40), Göttingen 2017.

BIERITZ, Karl Heinrich, *Liturgik*, Berlin 2004.

BONHOEFFER, Dietrich, *Christologievorlesung* (Nachschrift), in: NICOLAISEN, Carsten; SCHARFFENORTH, Ernst-Albert (Hrsg.), *DBW XII*, München 1997, 279–348.

BONHOEFFER, Dietrich, *Widerstand und Ergebung*, in: BETHGE, Eberhard; BETHGE, Renate; GREMMELS, Christian (Hrsg.), *DBW VIII*, München 1998, 533–535.

BONHOEFFER, Dietrich, *Nachfolge*, in: KUSKE, Martin; TÖDT, Ilse (Hrsg.), *DBW IV*, München 1989.

BONHOEFFER, Dietrich, *An Eberhard Bethge*, 2. Advent 1943, in: *Widerstand und Ergebung*, in: BETHGE, Eberhard; BETHGE, Renate; GREMMELS, Christian, *DBW VIII*, München 1998, 226.

BONHOEFFER, Dietrich, *Glück und Unglück. Gedicht*, 1944, in: 21. 6. 44, in: BONHOEFFER, Dietrich, *Widerstand und Ergebung*, in: BETHGE, Eberhard; BETHGE, Renate; GREMMELS, Christian, *DBW VIII*, München 1998, 493 ff.

BONHOEFFER, Karl, *Lebenserinnerungen* (unveröffentlicht).

BORMAN, Thorleif, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, Göttingen 1965.

BOSTRIDGE, Ian, *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*, New York, NY, 2014

BROWNING, Don, *A Fundamental Practical Theology. Descriptive and Strategic Proposals*, Minneapolis 1991.

BUCHER, Anton A., *Einführung in die empirische Sozialwissenschaft. Ein Arbeitsbuch für TheologInnen*, Stuttgart 1994.

BULTMANN, Rudolf, *Essays, Philosophical and Theological*, London 1955.

BULTMANN, Rudolf, *The Problem of Hermeneutics*, in: BULTMANN, Rudolf, *Essays, Philosophical and Theological*, London 1955, 234-261.

BURUMA, Ian; MARGALIT, Avishai, *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies*, New York, 2004.

CLARK, Elizabeth A., *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn*, Cambridge, MA 2004.

CLAYTON, Jay; ROTHSTEIN, Eric (Hrsg.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison, WI 1991.

COOGAN, Michael, *The Old Testament. A Very Short Introduction*, New York 2008.

CULP, Kristine A., *Vulnerability and Glory. A Theological Account*, Louisville, KY, 2010.

DALFERTH, Ingolf U., *Radikale Theologie. Glauben im 21. Jahrhundert* (ThLZ.F, 23), Leipzig 2021.

DANZ, Christian, *Systematische Theologie*, Tübingen, 2016.

DAVIS, Ellen F.; HAYS, Richard B. (Hrsg.), *The Art of Reading Scripture*, Grand Rapids, MI 2003.

DEEG, Alexander; PLÜSS, David, *Liturgik*, Gütersloh 2021.

DEEG, Alexander, *Das äußere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik*, Göttingen 2012.

DEEG, Alexander, *Predigt und Derascha* (Reihe: Arbeiten zur Pastoraltheologie Bd. 48), Göttingen 2011.

DENTITH, Simon, *Bakhtinian Thought. An Introduction Reader*, London 1995.

DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology* (Übers. v. SPIVAK, Gayatri Chakravorty), Baltimore, MD / London 1976.

DERRIDA, Jacques, *Positions* (Übers. v. BASS, Alan), London 1987.

DILTHEY, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt / Main 1909 (Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Bd. 7), Leipzig / Berlin 1927.

DILTHEY, Wilhelm, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Bd. 1) Neuausgabe: Stuttgart 1990f.

DINTER, Astrid, HEIMBROCK, Hans-Günther; SÖDERBLÖM, Kerstin (Hrsg.), *Einführung in die Empirische Theologie. Gelebte Religion erforschen*, Göttingen 2007.

DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein].

DURKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris 1912.

ECO, Umberto, zus. m. RORTY, Richard; CULLER, Jonathan; BROOKE-ROSE, Christine, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge 1992.

ECO, Umberto, *The limits of Interpretation*, Bloomington 1990.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984.

EICHER, Peter (Hrsg.), *Handbuch theologischer Grundbegriffe*, München 2005.

ENGEL, Manfred; ZYMER, Rüdiger (Hrsg.), *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, Paderborn 2004.

ENGEMANN, Wilfried, *Kommunikation des Evangeliums. Anmerkungen zum Stellenwert einer Formel im Diskurs der Praktischen Theologie*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 15–32.

ENGEMANN, Wilfried; LÜTZE, Frank (Hrsg.), *Grundfragen der Predigt. Ein Studienbuch*, Leipzig 2006.

ENGLERT, Rudolf; HENNECKE, Elisabeth; KÄMMERLING, Markus, *Innenansichten des Religionsunterrichts. Fallbeispiele – Analysen – Konsequenzen*, München 2014.

ERNST, Bruno, *Abenteuer mit unmöglichen Figuren*, Berlin 1987.

FAUSER, Markus, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Darmstadt 2011.

FECHTNER, Kristian, *Religion und Gegenwartskultur*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie: Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 38–54.

FECHTNER, Kristian; MULIA, Christan (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014,

FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie: Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017.

FINSCHER, Ludwig (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag* (Festschrift), Laaber 1986.

FLOROS, Constantin, *Johannes Brahms. «Frei, aber einsam.» Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich, 1997.

FUCHS, Ernst, *The Hermeneutical Problem*, in: ROBINSON, James M. (Hrsg.), *The Future of Our Religious Past. Essays in Honour of Rudolf Bultmann*, London 1971, 268–278.

GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.

GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973.

GEERTZ, Clifford, *Thick description. Toward an Interpretative Theory of Culture*, in: GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973, 3–30.

GEYER, Paul; HAGENBÜCHLE, Roland (Hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 21), Tübingen 1992.

GODDARD, Andrew, Rowan Williams. *His Legacy*, Oxford 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Roman*, 1796.

GRÄB, Wilhelm, *Kommunikation des Evangeliums. Religionstheologische Ansichten und Anfragen*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 61–74.

GRÄB, Wilhelm, *Lebensgeschichten – Lebensentwürfe – Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion*, Gütersloh 1998.

GRASS, Günther, *Das Treffen in Telgte. Erzählung*, Neuwied 1979.

GRETHLEIN, Christian, *Praktische Theologie*, Berlin 2016.

GRETHLEIN, Jonas, *Das Erzählen in der Kommunikation des Evangeliums. Ein literaturwissenschaftlicher Blick auf Christian Grethleins Praktische Theologie* in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 231–246.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. X, Leipzig 1899.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. III., Leipzig 1862.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. I, Leipzig 1854.

GRÖZINGER, Albrecht, *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der praktischen Theologie*, München 1987.

GÜLKE, Peter, *Die Sprache der Musik, Essays zur Musik von Bach bis Holliger*, Stuttgart / Weimar / Kassel 2001, 1–40.

GÜLKE, Peter, *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*, Kassel / Stuttgart / Weimar 1994.

GÜLKE, Peter, *Guillaume Du Fay. Die Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart 2003.

GÜLKE, Peter, *Musik und Abschied*, Kassel / Stuttgart / Weimar 2015.

GÜLKE, Peter, *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, München 2010.

GÜLKE, Peter, *Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991.

GÜLKE, Peter, *Über Musk schreiben*, in: DERS., *Die Sprache der Musik, Essays zur Musik von Bach bis Holliger*, Stuttgart / Weimar / Kassel 2001, 1-40.

GYMNICH, Marion, *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextierung von Literatur*, Trier 2206.

HAGENBÜCHLE, Roland, *Was heißt „paradox“? Eine Standortbestimmung*, in: GEYER, Paul; HAGENBÜCHLE, Roland (Hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 21), Tübingen 1992, 27–44.

HALBERTAL, Moshe, *The God of the Rabbis*, in: KEPNES, Steven (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Jewish Theology*, Cambridge, 2020, 60–76.

HAMMERSTEIN, Irmgard, *Zur Monteverdi-Rezeption in Deutschland. Johann Hermann Scheins Fontana d'Israel*, in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.), *Claudio Monteverdi. Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag* (Festschrift), Laaber 1986, 175–212.

HANDELMAN, Susan, *The Slayers of Moses. The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*, Albany, NY, 1982.

HARNONCOURT, Nikolaus, *Musik als Klangrede. Essays und Vorträge*, Salzburg / Wien, 1982.

HAYS, Richard B., *Reading with the Grain of Scripture*, Grand Rapids, MI 2020.

HANCOCK, Virginia; MELAMED, Daniel R., *Brahms's Kyrie and "Missa canonica". Two Discussions of the Mass Movements and their Publication*, in: Zs. *The Choral Journal* 28, Heft 9 (April 1988) [Jahrbuch der American Choral Directors Association], 11 – 15.

HANDSCHIN, Jacques, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948.

HANNOVER, Heinrich; HANNOVER-DRÜCK, Elisabeth, *Politische Justiz 1918–1933*, Frankfurt / Main 42019.

HATHERLY, Stephen Georgeson, *A Treatise on Byzantine Music*, London 1892, Neudruck: London 2010.

HEIMBROCK, Hans-Günther; MEYER, Peter, *Einleitung: Im Anfang ist das Staunen*, in: DINTER, Astrid, HEIMBROCK, Hans-Günther; SÖDERBLÖM, Kerstin (Hrsg.), *Einführung in die Empirische Theologie. Gelebte Religion erforschen*, Göttingen 2007, 11–16, 11.

HEISENBERG, Werner, *Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik*, in: Zs. *Journal for Physics*, (Heft 43, Nr. 3) 1927, 172–198.

HERMELINK, Jan, *Publizistik*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie: Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 243–264.

HILL, Burkhard, *Musik*, in: JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim / München 2004, 121–156.

HÖPPNER, Reinhard, *Kirchenmusik als Wertevermittlung*, in: KEUCHEN, Marion, KUHLMANN, Helge, LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 149–155.

HOFMANN, Georg (Hrsg.), *Johannes Tauler. Predigten*, Bd. I, Einsiedeln 1979.

JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim 2004.

JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf, *Ästhetische Praxis im gesellschaftlichen Kontext*, in: JÄGER, Jutta; KUCKHERMANN, Ralf (Hrsg.), *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit. Wahrnehmung, Gestaltung und Kommunikation*, Weinheim 2004, 249–280.

JANUS, Richard, *Wenn der Konzertsaal zur Kirche wird. Mendelssohn Bartholdy, Schleiermacher und die Wiederaufführung der Matthäusp passion 1829*, in: KEUCHEN, Marion, KUHLMANN, Helge, LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 161–174.

JOSUTTIS, Manfred, *Der Pfarrer ist anders. Aspekte einer zeitgenössischen Pastoraltheologie*, München 1982.

JOSUTTIS, Manfred, *Der Traum des Theologen. Aspekte einer zeitgenössischen Pastoraltheologie*, Bd. 2, München 1988.

JOSUTTIS, Manfred, *Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*, München 1991.

JOSUTTIS, Manfred, *Die Einführung in das Leben. Pastoraltheologie zwischen Phänomenologie und Spiritualität*, Gütersloh 1996.

JOSUTTIS, Manfred, *Unsere Volkskirche und die Gemeinde der Heiligen. Erinnerungen an die Zukunft der Kirche*, Gütersloh 1997.

JOSUTTIS, Manfred, *Segenskräfte. Potentiale einer energetischen Seelsorge*, Gütersloh 2000.
Zs. Journal for Physics, (Heft 43, Nr. 3) 1927

KAISER, Jochen, *Singen in Gemeinschaft als ästhetische Kommunikation: Eine ethnographische Studie* (Reihe: Systematische Musikwissenschaft), Wiesbaden 2017.

KALBECK, Max, *Johannes Brahms*, Bd. IV / 1, Berlin ²1915.

KALBECK, Max, *Johannes Brahms*, Bd. II / 1, Berlin ³1912.

KANT, Immanuel, *Refl. 1820a* (Akademieausgabe, Band 16) Berlin 1969.

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, B XL.

KARSTEN, Arne, *Geschichte Venedigs*, München 2012.

KELLER, Sonja; MERLE, Kristin (Hrsg.), *Evangelisch predigen. Konturen homiletischer Textbezüge*, Leipzig 2022.

KEPNES, Steven (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Jewish Theology*, Cambridge 2020.

KERMODE, Frank, *The Canon*, in: ALTER, Robert; KERMODE, Frank, *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, MA, 1987, 600–610.

KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013.

KEUL, Hildegund (Hrsg.), *Theologische Vulnerabilitätsforschung. Gesellschaftsrelevant und interdisziplinär*, Stuttgart 2021.

KEUL, Hildegund; MÜLLER, Thomas (Hrsg.), *Verwundbar. Theologische und humanwissenschaftliche Perspektiven zur menschlichen Vulnerabilität*, Würzburg 2020.

KIMELMAN, Reuven, *The Theology of the Daily Liturgy*, in: KEPNES, Steven (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Jewish Theology*, Cambridge, 2020, 77–101.

KIRCHMEIER, Bernhard, *Drei Kommunikationsmodi – eine Funktion? Erwägungen zum Zweck der Kommunikation des Evangeliums*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 33–48.

KISSEL, Mathias, «Im Fride faren». *Das Nunc Dimittis in der Übersetzung Martin Luthers als sprachliches und theologisches Kunstwerk*, in: KUSMIERZ, Katrin; PLÜSS, David; BERLIS, Angela, *Sag doch einfach, was Sache ist. Sprache im Gottesdienst*, Zürich 2022, 163–185.

KISSEL, Mathias, *In Order that We May Live. A Eucharistic Theology after Rowan Williams*, Mar Thoma Seminary Journal of Theology, Vol. VII/2, December 2018, Kottayam, Kerala, India, 50–79.

KISSEL, Mathias, *Musik ist Rede – Rede ist Musik. Liturgische Musik und liturgische Rede im digitalen Gottesdienst*, in: Zs. Musik und Gottesdienst (2022) Heft 1, 5.

KISSEL, Mathias, *«Ich wollt, daß ich daheim wär». Der Totentanz op. 12, 2 als liturgische Musik und Zeugnis der Befindlichkeit Hugo Distlers* (Dissertation), Paderborn, 2021.

KOLL, Julia, *Kirchenmusik als sozio religiöse Praxis. Studien zu Religion, Musik und Gruppe am Beispiel des Posaunenchores*, Leipzig 2016.

KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (Übers. v. GORA, Thomas; JARDINE, Alice; ROUDIEZ, Leon), New York 1980.

KRISTEVA, Julia, *Dostoïevski*, Paris 2019.

KRISTEVA, Julia, *Dostojevky, or the Flood of Language*, [Vorwort: Rowan WILLIAMS, Rowan] (Übers. v. GLADDING, Jody), New York, NY 2022.

KRISTEVA, Julia, *How Does One Speak to Literature?*, in: KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (Übers. v. GORA, Thomas; JARDINE, Alice; ROUDIEZ, Leon), New York 1980, 92–123.

KRISTEVA, Julia, *The Bounded Text*, in: KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (Übers. v. GORA, Thomas; JARDINE, Alice; ROUDIEZ, Leon), New York 1980, 36–63.

KRISTEVA, Julia, *Place Names*, in: KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (Übers. v. GORA, Thomas; JARDINE, Alice; ROUDIEZ, Leon), New York 1980, 271–294.

KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language* (Übers. v. WALLER, Margret), New York, NY 1984.

KRISTEVA, Julia, *Word, Dialogue, and Novel*, in: KRISTEVA, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (Übers. v. GORA, Thomas; JARDINE, Alice; ROUDIEZ, Leon), New York 1980, 64–91.

KRISTEVA, Julia, *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (Heft 3, 1967), Frankfurt / Main 1972.

KUCKHERMANN, Ralf, *Ästhetische Praxis in der Sozialen Arbeit*, in: BRAUN, Tom; FUCHS, Max Fuchs; ZACHARIAS, Wolfgang (Hrsg.), *Theorien der Kulturpädagogik*, Weinheim 2015, 182–206.

KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 161–174.

KUHLMANN, Helga, «Wie schön ist doch die Musik, aber wie schön ist es erst, wenn sie vorbei ist». *Variationen zum Schweigen nach der Musik*, in: KEUCHEN, Marion, KUHLMANN, Helge, LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 245–257.

KUSMIERZ, Katrin; PLÜSS, David; BERLIS, Angela, *Sag doch einfach, was Sache ist. Sprache im Gottesdienst*, Zürich 2022, 163–185.

LACHMANN, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt / Main 1990.

LANGE, Ernst, *Aus der «Bilanz 65»*, in: LANGE, Ernst, *Kirche für die Welt*, München et al. 1981, 63–160, 101.

LANGE, Ernst, *Kirche für die Welt*, München et al. 1981.

LARGIER, Nikolaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. II, Frankfurt / Main 2008.

LEAR, Jonathan, *A Case for Irony* (Reihe: The Tanner Lectures on Human Values), Cambridge, MA, 2011.

LEOPOLD, Silke, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber³2002.

LINDBECK, George, *The Nature of Doctrine. Religion and Theology in a Postliberal Age*, Philadelphia, PA 1984.

LORETAN, Franziska, *Dass die Sprache stimmt: Eine homiletische Rezeption der dichtungstheoretischen Reflexionen von Hilde Domin* (Reihe: Praktische Theologie im Dialog), Fribourg 2008.

LOTMAN, Jurij Michajlovič, *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. (Original: *Semiotika kino i problem kinoestetiki*), Frankfurt / Main, 1977.

LÜBBE, Hermann, *Religion nach der Aufklärung*, Graz et al. 1986.

LÜTZE, Frank (Hrsg.), *Grundfragen der Predigt. Ein Studienbuch*, Leipzig 2006, 217–229.

LUHMANN, Niklas, *Die Religion der Gesellschaft* (Kieserling, André, Hrsg.), Frankfurt / Main 2000.

LUHMANN, Niklas, *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, in: LUHMANN, Niklas, *Soziologische Aufklärung*, Bd. 3: *Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen 1981, 25–34.

LUHMANN, Niklas, *Soziologische Aufklärung*, Bd. 3: *Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen 1981.

LUTHER, Henning, *Leben als Fragment. Der Mythos von der Ganzheit*, in: *Zs. Wege zum Menschen*, 43. Jg. (1991) Heft 5, 262–273.

LUTHER, Henning, *Paradoxe Institution* (Vortrag), erstmals in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christan (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014, 57–78.

LUTHER, Henning, *Religion im Alltag. Bausteine zu einer praktischen Theologie des Subjekts*, Stuttgart 1992.

LUTHER, Martin, *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts* (1526), in: WA XIX

LUTHER, Martin, *Formula missae et Communionis* (1523), in: WA XII

LUTHER, Martin, *Vom Abendmahl Christi* (1538), in: WA XXVI.

LUTHER, Martin, *Torgauer Kirchweihpredigt zum XVII. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1544*, in: *Predigten 1540/45*, in: WA 49, 588–615.

LUTHER, Martin, *Von den guten Werken* (1520), in: WA VI.

LUTHER, Martin, *Vorlesung über Genesis, Cap. 31–50*, in: WA XLIV.

MACE, Cecil Alec, *British Philosophy in Mid-Century*, London 1957.

MARTIN, Gerhard Marcel, *Predigt als «offenes Kunstwerk»? Zum Dialog zwischen Homiletik und Rezeptionsästhetik*, in: *Zs. EVTH* 1/1984, 46–58.

MARTYN, J. Louis, Vorwort zu: MINEAR, Paul S., *The Bible and the Historian. Breaking the Silence about God in Biblical Studies*, TN 2002.

MARX, Karl, *Einleitung zu «Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie»*; in: MARX, Karl; RUGE, Arnold (Hrsg.), *Zs. Deutsch-Französische Jahrbücher*, einzige erschienene Ausgabe: Februar 1844, 71–72, 71.

MASTERMAN, Margret, *Metaphysical and Ideographical Language*, in: MACE, Cecil Alec (Ed.), *British Philosophy in Mid-Century*, London 1957, 283 – 357.

MATHIS, Jan; KRETZSCHMAR, Gerald (Hrsg.), *versprochen [sic!]. Interdisziplinäre Zugänge zur liturgischen Sprache. Im Auftrag des Zentrums für evangelische Gottesdienst- und Predigtkultur*, Leipzig 2022,.

MATTHESON, Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen*, Berlin 1740 (Neuausgabe), 395f.

MCGILCHRIST, Ian, *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, New Haven, CT, 2009.

MEIS, Mona Sabine; MIES, Georg Achim Mies (Hrsg.), *Künstlerisch-ästhetische Methoden in der Sozialen Arbeit. Kunst, Musik, Theater, Tanz und Neue Medien*. Stuttgart, 2012.

MEISTER ECKHART VON HOCHHEIM, *Reden der Unterweisung* (Nr. 17), in: LARGIER, Nikolaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. II, Frankfurt / Main 2008, 385.

MERTON, Thomas, *Contemplative Prayer*, New York, NY 1969 (posthum), Neuausgabe: New York, NY 2014.

MERTON, Thomas, *The Seven Storey Mountain. An Autobiography of Faith*, New York, NY 1948; Neuausgabe: New York, NY 1976.

MESSNER, REINHARD, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Paderborn 2001.

METTE, Norbert, *Einführung in die katholische Praktische Theologie*, Darmstadt 2005.

METZ, Johann Baptist, *Kleine Apologie des Erzählens* (1973), in: ENGEMANN, Wilfried; LÜTZE, Frank (Hrsg.), *Grundfragen der Predigt. Ein Studienbuch*, Leipzig 2006, 217–229.

MEYER-BLANCK, Michael (Hrsg.), *Handbuch Homiletische Rhetorik* (Reihe: Handbücher Rhetorik, Bd. 11, hrsg. von KALIVODA, Gregor; KALVERKÄMPER, Hartwig; UEDING, Gert), Berlin, Boston 2021.

MEYER-BLANCK, Michael, *Kirche* (Reihe: Theologische Bibliothek, Bd. 7), Göttingen 2022

MOI, Toril (Hrsg.) *The Kristeva Reader*, Toril Moi, Oxford, 1986.

MYERS, Benjamin, *Christ, the Stranger. The Theology of Rowan Williams*, London 2012.

NANAY, Bence, *Aesthetics: A Very Short Introduction*, Oxford 2019.

NISSIOTIS, Nikos, *Interpreting Orthodoxy. The Communication of Eastern Orthodox Beliefs to Christians of Western Church Traditions*, Minneapolis, MN 1982.

O'DONNELL GANDOLFO, Elizabeth, *The Power and Vulnerability of Love. A Theological Anthropology*, Minneapolis, MN, 2015.

PAÁL, Gábor, *Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis*, Würzburg 2003.

Zs. Pastoraltheologie, 108. Jg. (2019), Heft 10, (Themenheft: Sprache der Veränderung. Impulse für die Predigt aus Literatur und Literaturtheorie, hrsg. v. KOLL, Julia, DEEG; Alexander; SCHULT, Maike).

PETZOLD, Martin (Hrsg.), *Bach als Ausleger der Bibel. Theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk Johann Sebastian Bachs*, Göttingen 1985.

PIRKEL-LEUWER, Ruth, *Mörike-Lyrik in ihren Vertonungen. Ein Beitrag zur Interpretation* (Dissertation), Bonn 1953.

PEUKERT, Helmut, *Kommunikatives Handeln. Systeme der Machtsteigerung und die unvollendeten Projekte Aufklärung und Theologie*, in: ARENS, Edmund (Hrsg.), *Habermas und die Theologie*, Düsseldorf 1989, 39–64.

PEUKERT, Helmut, *Wissenschaftstheorie, Handlungstheorie, Fundamentale Theologie. Analysen zu Ansatz und Status theologischer Theoriebildung*, Frankfurt / Main, 1978, Neuflage 2009.

PLÜSS, David, *Digitale Präsenzeffekte. Volkskirchliches Feiern in Zeiten der Pandemie*, in: BECKMAYER, Sonja; MULIA, Christian (Hrsg.), *Volkskirche in postsäkularer Zeit. Erkundungsgänge und theologische Perspektiven*, Stuttgart 2021, 215–228.

POHL-PATALONG, Uta, «Der Gesang, der macht die Seele frei, hab' ich das Gefühl». *Erleben von Musik im Gottesdienst*, in: KEUCHEN, Marion, KUHLMANN, Helge, LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 347–360.

POHL-PATALONG, Uta, «Der Gesang, der macht die Seele frei, hab' ich das Gefühl». *Erleben von Musik im Gottesdienst*, in: KEUCHEN, Marion, KUHLMANN, Helge, LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 347–360.

RAFAEL, Arnold, *Doppelter Kairos. Der Anteil Leon Modenas (1571 – 1648) an der Einführung der Synagogenmusik und die Wiederentdeckung von Salomone Rossis hebräischen Kompositionen*, in: KEUCHEN, Marion, KUHLMANN, Helge, LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 1–30.

RICŒUR, Paul, *Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*, Evanston, IL 1974.

RICŒUR, Paul, *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation* (Übers. v. SAVAGE, Denis) New Haven, CT 1970.

ROSEN, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, ¹1971.

RUDDAT, Günter, *Die Welt hochwerfen. Missa poetica – ein literarischer Gottesdienst*, in: KEUCHEN, Marion, KUHLMANN, Helge, LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 373–406.

RAD, Gerhard von, *Weisheit in Israel* (Neuausgabe), Neukirchen-Vluyn, ⁴2013.

RICKERT, Heinrich, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1899, Nachdruck: Stuttgart 1986.

RITTELMAYER, Christian, *Warum und wozu ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick*, Oberhausen ³2017.

ROBINSON, James M. (Hrsg.), *The Future of Our Religious Past. Essays in Honour of Rudolf Bultmann*, London 1971.

RUMMENHÖLLER, Peter, *Romantik in der Musik*, Kassel 1989.

SAID, Edward, *Orientalism*, New York ²1994.

SASS, Marcel, *Zwischen Partizipation und Distanzspielräumen. Kommunikation des Evangeliums in der Perspektive der Lebensbegleitung*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 87–99.

SATA, Lehel Kálmán, *Paradox und mystische Sinnlichkeit. Angelus Silesius' Cherubinischer Wandersmann im Lichte der Theosophie und Sprachphilosophie Jacob Böhmes* (Poetica, Bd. 140) Hamburg 2016.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Course in General Linguistics* (Hrsg. v. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert), London 1974, 120.

SCHEFFEL, Michael, *Erzählen als anthropologische Universalie. Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur*, in: ENGEL, Manfred; ZYMER, Rüdiger (Hrsg.), *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, Paderborn 2004, 121–138.

SCHMID, Hans, *Die Kunst des Unterrichtens. Ein praktischer Leitfaden für den Religionsunterricht*, München 2012.

SCHMIDT-LEUKEL, Perry, *Kommunikation des Evangeliums in der interreligiösen Begegnung*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander;

ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 161–184.

SCHROETER-WITTKE, Harald, *Biblische Bilder. Beobachtungen zur Transformation der Bibel in der deutschen Klaviermusik im 19. und 20. Jahrhundert*, SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 156–176.

SCHROETER-WITTKE, Harald, «Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen». *Bach als Religionspädagoge*, in: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 98–120.

SCHROETER-WITTKE, Harald, *Liturgisches Konzert. Überlegungen zu vierhändiger Musik im Kirchenraum*, in: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 177–187.

SCHROETER-WITTKE, Harald, *Mendelssohns «Elias». Ein bürgerliches Bibliodrama zwischen Kirche und Konzertsaal*, in: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 121–137.

SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010.

SCHROETER-WITTKE, Harald, *Politästhetik als grundlegende Fragestellung für die Praktische Theologie*, in: FECHTNER, Kristian; MULIA, Christan (Hrsg.), *Henning Luther. Impulse für eine Praktische Theologie der Spätmoderne*, Stuttgart 2014, 26–39.

SCHROETER-WITTKE, Harald, *Private Religionspädagogik. Beobachtungen zu Johann Kuhnaus Biblischen Sonaten (1700)*, in: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 80–97.

SCHROETER-WITTKE, Harald, *Rose statt Luther. Schumann als Protestant*, in: SCHROETER-WITTKE, Harald, *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010, 138–155.

SCHULT, Maike, *Auferweckung des Wortes: Predigt als verfremdende Redeform*, in: Zs. Pastoraltheologie, 108. Jg. (2019), Heft 10, (Themenheft: Sprache der Veränderung. Impulse für die Predigt aus Literatur und Literaturtheorie, hrsg. v. KOLL, Julia, DEEG; Alexander; SCHULT, Maike), 439–455.

SCHULT, Maike, *Mit anderen Worten. Bausteine für eine Homiletik der Verfremdung*, in: KELLER, Sonja; MERLE, Kristin (Hrsg.), *Evangelisch predigen. Konturen homiletischer Textbezüge*, Leipzig 2022, 165–183.

SCHULT, Maike, *Standbein sucht Spielbein. Verfremdung im Gottesdienst*, in: MATHIS, Jan; KRETZSCHMAR, Gerald (Hrsg.), *versprochen [sic!]. Interdisziplinäre Zugänge zur liturgischen Sprache* (Im Auftrag des Zentrums für evangelische Gottesdienst- und Predigtkultur), Leipzig 2022, 225–247.

SCHULT, Maike, *Verfremdung als Strategie homiletischer Rhetorik*, in: MEYER-BLANCK, Michael (Hrsg.), *Handbuch Homiletische Rhetorik* (Reihe: Handbücher Rhetorik, Bd. 11, hrsg. von KALIVODA, Gregor; KALVERKÄMPER, Hartwig; UEDING, Gert), Berlin, Boston 2021, 371–387.

SCHWEIZER, Albert, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig ¹⁰1979.

SHARP, Caroly J., *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*, Bloomington IN, 2009.

SHOLEM, Gershom, *Judaica III. Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt / Main 1973.

SISTERMANN, Rolf, *In Musikvideos religiös bedeutsame Phänomene wahrnehmen. Lernprozessorientierte Arbeit im Religionsunterricht nach dem Bonbonmodell*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 407–419.

SÖHNGEN, Oskar, *Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1979.

SÖHNGEN, Oskar, *Theologie der Musik*, Kassel 1967.

SÖHNGEN, Oskar, *Was heißt «Evangelische Kirchenmusik»? Methodologische Überlegungen zur Kirchenmusik-Geschichtsschreibung (1967)*, in: SÖHNGEN, Oskar, *Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1979, 47–58.

SPRINGHART, Heike; THOMAS, Günther (Hrsg.), *Exploring Vulnerability. A New Focus for Theological and Interdisciplinary Anthropology* (Tagungsbericht), Heidelberg 2017.

STEGEMANN, Bernd, *Lektionen 1 – Dramaturgie*, Berlin 2009.

STOCK, Alex, *Liturgie und Poesie. Zur Sprache des Gottesdienstes*, Kevelaer, 2010.

STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 1: *Namen*, Paderborn, et. al., 1995.

STOCK, Alex, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 2: *Schrift und Gesicht*, Paderborn, et. al., 1996.

STOCK, Konrad, *Einführung in die Systematische Theologie*, Berlin / New York 2011.

STUTTERHEIM, Kerstin, *Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens* (Reihe: Babelsberger Schriften zur Mediendramaturgie und -ästhetik, Bd. 4), Frankfurt / Main et al., 2015.

SURALL, Matthias, *Elaborierte Improvisation und implizierte Theologie. Eine musikalisch-theologische Schnittmenge bei Nick Cave*, in: KEUCHEN, Marion; KUHLMANN, Helge; LEUTZSCH, Martin (Hrsg.), *Musik in Religion – Religion in Musik* [Festschrift für Harald Schroeter-Wittke] (Reihe: Populäre Kultur und Theologie, Bd. 10), Jena 2013, 423–429.

SZONDI, Leopold, *Experimentelle Triebdiagnostik. Tiefenpsychologische Diagnostik im Dienste der Psychopathologie, Kriminal- und Berufspsychologie, Charakterologie und Pädagogik*, 3 Bde., Bern 1947.

TALIAFERRO, Charles, *Aesthetics. A Beginner's Guide*, London 2011.

TARLING, Paul, «KrafftSprüchlin Altes und Newen Testaments». *Johann Hermann Scheins Israelsbrünnlein* (Dissertation), Heidelberg, 2018.

TAYLOR, Mark C., *Erring. A postmodern A/theology*, Chicago 1984.

THISELTON, Anthony Charles, *Hermeneutics. An Introduction*, Grand Rapids, MI / Cambridge, 2009.

TILlich, Paul, *Systematic Theology* (Bde. 1 – 3), Chicago 1951–63.elz

UHDE, Jürgen, *Beethovens Klaviermusik*, 3 Bde., Stuttgart 1968 – 1974.

VANHOOZER, Kevin J., *Is There a Meaning in This Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge*, Grand Rapids, MI, 1998.

VANHOOZER, Kevin J., *The Drama of Doctrine. A Canonical-Linguistic Approach to Christian Theology*, Louisville, KY 2005.

VOELZ, James, *What does this mean? Principles of Biblical Interpretation in the Post-Modern World*, St Louis, MO, 2003.

VOLLENWEIDER, Samuel, *Christus als Weisheit. Gedanken zu einer bedeutsamen Weichenstellung in der frühchristlichen Theologiegeschichte*, in: VOLLENWEIDER, Samuel (Hrsg.), *Horizonte neutestamentlicher Christologie. Studien zu Paulus und zur frühchristlichen Theologie*, WUNT 144, Tübingen 2002, 29–51.

VOLLENWEIDER, Samuel (Hrsg.), *Horizonte neutestamentlicher Christologie. Studien zu Paulus und zur frühchristlichen Theologie*, WUNT 144, Tübingen 2002.

VOLLBERG, Susanne, *Evangelium als Kommunikation. Ansichten und Aussichten in Zeiten des Web 2.0*, in: DOMSGEN, Michael; SCHRÖDER, Bernd, *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der Praktischen Theologie* (Reihe: Arbeiten zur Praktischen Theologie, hrsg. v. DEEG, Alexander; ENGEMANN, Wilfried; GRETHLEIN, Christian; SASS, Marcel, Bd. 57) [Tagungsbericht / Festschrift für Christian Grethlein], 49–60.

WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie als Theorie der christlichen Religionspraxis*, in: FECHTNER, Kristian; HERMELINK, Jan; KUMLEHN, Martina; WAGNER-RAU, Ulrike, *Praktische Theologie. Ein Lehrbuch* (Reihe: Theologische Wissenschaft. Sammelwerk für Studium und Beruf, Bd. 15), Stuttgart 2017, 19–28.

WANNENWETSCH, Bernd, *Gottesdienst als Lebensform. Ethik für Christenbürger*, Stuttgart, 1997.

WANNENWETSCH, Bernd (Hrsg.), *Who Am I? Bonhoeffer's Theology Through His Poetry*, New York, NY 2009, 71–90.

WEINRICH, Harald, *Narrative Theologie* (1973), in: ENGEMANN, Wilfried; LÜTZE, Frank (Hrsg.), *Grundfragen der Predigt. Ein Studienbuch*, Leipzig 2006, 243–254.

Zs. *Wege zum Menschen*, 43. Jg. (1991) Heft 5.

WELLESZ, Egon, *Byzantinische Musik*, Breslau 1927.

WILLIAMS, Rowan, *Being Human. Bodies, Minds, Persons*, London 2018.

WILLIAMS, Rowan, *Christ, the Heart of Creation*, London 2018.

WILLIAMS, Rowan, *Luminaries. Twenty Lives that Illuminate the Christian Way*, London 2019.

WILLIAMS, Rowan, *The Edge of Words. God and the Habits of Language*, London 2014.

WILLIAMS, Rowan, *The Wound of Knowledge. Christian Spirituality from the New Testament to St John of the Cross*, London 2002.

WILLIAMS, Rowan, Vorwort zu: KRISTEVA, Julia, *Dostojevsky, or the Flood of Language* (Übers. v. GLADDING, Jody), New York, NY 2022.

WINNICOTT, Donald Woods, *The Child, the Family, and the Outside World*, Middlesex 1973.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *On Certainty*, Oxford 1969.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899.

YOUNG, Robert (Hrsg.), *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, London 1981.

ZAHN, Johannes, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von Johannes Zahn*, 6 Bde., Gütersloh 1889–93; Neudruck: New York: 1998.