

Religiöser Ausdruck in der Musik	
<i>Was ist religiöse Musik?</i>	4
<i>Sprechen, Singen und Musizieren in religiösen Feiern</i>	5
<i>Musik und Bewegung</i>	9
Religiöse Lieder	
<i>Mitteilung und Selbstaussdruck</i>	11
<i>Anregungen zur Beschäftigung mit religiösen Liedern</i>	13
<i>Exkurs: Religiöse Lieder in der Kunstmusik</i>	16
<i>Die Entstehung des religiösen Liedes</i>	18
<i>Eine kleine Werkstatt für religiöse Musik</i>	21
Vom Gottesdienst in den Konzertsaal	
<i>Musik als Dienerin der Religion?</i>	23
<i>Die Emanzipation der Kunstmusik</i>	26
<i>„Weltliche“ religiöse Musik</i>	28
<i>Religiöse Musik als Alltagsmeditation</i>	33
<i>Exkurs: Religiöse Musik ohne Texte</i>	35
<i>Ist Orgelmusik religiöse Musik?</i>	38
Die Messe	
<i>Ursprung und Muster der christlichen Liturgie</i>	44
<i>Eine Messe außerhalb des Gottesdienstes</i>	50
Religiöse Lieder in Nordamerika	53
Musik in der jüdischen Religion	57
<i>Die jüdische Liturgie</i>	
Musik im Islam	60
<i>Ausübung religiöser Musik</i>	
Musik in Indien	63

Musik und Bewegung

Wenn Menschen sich freuen, wenn sie trauern, wenn sie von etwas begeistert sind, wenn sie von Dankbarkeit erfüllt sind, dann – so sagen wir – sind sie bewegt. Sie können von Gefühlen, von Stimmungen, von bestimmten Ereignissen bewegt sein, z. B. von Musik, von Bildern, von Landschaften, von Gesprächen, von anderen Menschen und von vielen anderen Erscheinungen oder Ereignissen.

Besonders stark und ausgeprägt kann ihre Bewegtheit sein, wenn sie Transzendentes erleben, d. h. etwas, was die kognitive oder emotionale Erfahrung übersteigt. Zu solchen transzendenten Erfahrungen oder Erlebnissen zählen religiöse Erfahrungen. Damit sind Erfahrungen gemeint, welche die Bindung oder Zugehörigkeit zu Gottheiten oder unbekanntem Mächten auslösen, zu gläubigem Vertrauen oder zu Furcht oder Ehrfurcht vor ihnen.

Besonders starke Bewegtheit geht in vielen Fällen von der Seele auf den Körper über: Die Bewegtheit, die wir als eine innere Bewegtheit verstehen und erleben können, wendet sich nach außen. Sie äußert sich als sichtbare körperliche Haltung und Bewegung: als Verneigung, als ausgebreitete Arme, als sichtbaren Atem, als aufgerichtete Haltung ... und als Gehen, Schreiten, Laufen, Drehen, Stampfen. Solche Körperbewegung als Ausdruck seelischer Bewegtheit wird deutlicher und geordneter, wenn sie von Musik hervorgerufen oder begleitet ist – von Trommeln, Klatschen, Instrumentalspiel, Gesang.

Körperliche Bewegung als Ausdruck seelischer Befindlichkeit geht in gemeinsames Verhalten über, wenn mehrere Menschen sich zu geordneten Gestalten der Bewegung vereinen, in Rundtänzen, in Schreittänzen, in Paartänzen oder auf andere Weise.

Tanz als religiöser Ausdruck

Musik drängt ohnehin, und nicht nur in religiösen Zusammenhängen, zur „Äußerung“ und zur Gestaltung von Körperbewegungen. Das kennen wir von körperlich-rhythmischen Bewegungen von Säuglingen und kleinen Kindern, von den klopfenden Füßen beim Musikhören, beim körperlichen „Mitgehen“ zu Musik oder zu Rhythmen jeder Art, von Gesellschaftstänzen, vom Marschieren (zu Gesang). Während die Zivilisation in abendländischen Kul-

turen mit ihren sich zunehmend ausdifferenzierten Affektkontrollen die unmittelbaren und spontanen Bewegungsäußerungen zurückdrängte und in bestimmte Sitten überführte, gehört das Tanzen in anderen Kulturen bis heute zum selbstverständlichen Repertoire religiöser Äußerungen und gemeinsamer Feiern.

Im Alten Testament, also in den Berichten vom religiösen und alltäglichen Leben des jüdischen Volkes, ist an vielen Stellen vom Tanzen die Rede, z. B. im zweiten Buch „Samuel“ (Kap. 6), wo der zukünftige König vor dem Heiligtum des Tempels tanzt, oder im zweiten Buch der „Chronik“, in dem der Tanz als zu den religiösen Handlungen zugehörig geschildert wird. In vielen Völkern Afrikas ist bis heute das gemeinschaftliche Tanzen Bestandteil des Lobens, des Dankens, der Totenfeiern und hoher religiöser, bisweilen auch christlicher Feste. Auch im frühen Christentum war der Tanz Bestandteil religiöser Handlungen. Davon berichten Beschreibungen vom frühchristlichen Klosterleben. Vor allem beim Osterfest, als Totentanz und bei bestimmten Feiertagen gab es Reigentänze. Auch von Jesus Christus als einem Tänzer wird berichtet. Allerdings wurden der Tanz und das Tanzen durch Kirchenführer sehr bald verboten; sie galten als heidnisch und als Teufelszeug.

In vielen Kulturen und Volksgruppen sind die religiösen Tänze kaum von den „weltlichen“ Tänzen zu trennen, wie auch das religiöse mit dem weltlichen Leben vielfach eine Einheit bildet(e). Das bezeugen Tänze zu den Jahreszeiten, zu Familien- oder Stammesfesten, zur Ernte oder Missernte, zum Krieg, zu Siegen, zum Sterben, zur Geburt und viele andere mehr.

Zwischen Bewusstsein und Ekstase

Unterscheiden muss man zwei Grundtendenzen des religiösen Tanzes: den ausgelassenen, eksta-



Tanzende Derwische

tischen und das Bewusstsein aufgebenden Tanz – und den geordneten, „schönen“, kunstvoll gestalteten Tanz. Gerard van der Leeuw unterscheidet diese Arten als „dionysischen“ und „apollinischen“ Tanz, genannt nach den beiden in ihrer Haltung äußerst unterschiedlichen Gottheiten. Neben diesen beiden Arten ist auch der meditative, in sich selbst versunkene, und der mit anderen kunstvoll vollzogene Tanz zu nennen.

Besonders eindrucksvolle Tänze oder Bewegungschoreografien finden sich in den Darstellungen heiliger Geschichten und Schriften im Hinduismus, die in höchst künstlerischer Weise von Bewegungsgruppen dargestellt werden. Berühmt ist auch der Tanz der sufistischen Derwische (siehe das Kapitel über die religiöse Musik im Islam): In einem Drehtanz kreisen die Tänzer, die in weite weiße Kutten gekleidet sind, um sich selbst und bieten gemeinsam mit den anderen ein höchst eindrucksvolles Bild einer weiträumigen Kreisbewegung. Mit diesem Tanz stellen sie die Einheit von Tod und Leben, von Weltlichem und Göttlichem, von Erde und Überirdischem dar. Der hohe Kopfschmuck symbolisiert den Grabstein.



Klassischer Indischer Tanz bezieht sich immer auf die religiösen Themen des Hinduismus.

Versuch, zu einer religiösen Musik eine Choreografie zu entwerfen

Eingangschor aus Bachs Kantate „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden“ (BWV 6)

In dieser Kantate wird die Geschichte von den beiden Jüngern erzählt, die nach dem Tod von Jesus verstört und traurig in ihren Heimatort zurückkehren und sich noch einmal die Erlebnisse des Lebens mit Jesus und seiner Kreuzigung vergegenwärtigen. Da erscheint ihnen der auferstandene Jesus als Fremder. Sie bitten ihn als ihr Gast mitzugehen. Der Text dieser Musik lautet: „Bleib bei uns, Herr, denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget.“ Bach hat diese Musik für Chor und Orchester in drei Abschnitten komponiert: Der Anfangs- und Schlussteil umrahmen einen raschen, gehetzten Teil, in dem alle durcheinander rufen und rennen.

Eine Choreografie sollte als Gruppentanz konzipiert werden, entweder so, dass alle an beiden Szenen teilnehmen, oder so, dass die Szenen auf zwei Gruppen verteilt werden. Der rasche Mittelteil kann als Erinnerung an die Volkstumulte verstanden werden, die die Jünger im Zusammenhang mit der Kreuzigung erlebt haben. Er kann als Durcheinanderrennen inszeniert werden, entweder als tatsächliches „Durcheinander“ innerhalb eines sich langsam drehenden Kreises, der durch die Tänzer der langsamen Rahmentelle gebildet wird, oder im genauen Hören auf die Fugenthemen der einzelnen Chorstimmen. Jedesmal, wenn diese Themen wieder einsetzen, kann die rennende Bewegung jeweils wieder neu beginnen. Auf diese Weise würden die Stimmeneinsätze ein Bild von der Partitur nachzeichnen. Im Mittelteil verwendet Bach drei kurze, rasche Melodien.

Die Rahmentelle sind langsam und getragen zu schreiten, im Stil einer Sarabande, jenes Tanzes, der in jedem zweiten (und manchmal in jedem) Takt eine starke Betonung auf der ersten und der zweiten Taktzeit hat. So kann bei der Umsetzung in einen Tanz die meditative Ruhe von Teil A und A' in einem sich langsam drehenden Außenkreis gegen das Durcheinander in der Mitte gesetzt werden.

Die Partitur der Kantate befindet sich auf der CD zu diesem Heft. Ein weiteres Beispiel für eine Bewegungschoreografie finden Sie auf den Seiten 26–27.

Eine kleine Werkstatt für religiöse Musik

Der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht hat klar gestellt, dass Musik nicht aus eigener Kraft religiös oder geistlich ist. Musik ist vielmehr „in all ihren Erscheinungsformen ein Spiel mit Tönen, Klängen und Geräuschen in einem geschichtsbedingten Spiel von Spielregeln, die von rationalen Ordnungswerten und von musikalischen Ausdruckswerten bestimmt sind“.

(H. H. Eggebrecht, „Geistliche Musik – was ist das?“, in: Die Musik und das Schöne, München 1997, S. 132).

Von religiöser oder geistlicher Musik kann man nur reden, wenn sie im Zusammenhang mit religiösen Haltungen und Handlungen bestimmte Aufgaben erfüllt und Wirkungen hat, also in Gottesdiensten und anderen religiösen Feiern, im Gebet oder in Meditation. Das kann sie entweder durch Überlieferung und ständigen Gebrauch. Sie wird dann – selbst wenn sie aus der Volksmusik oder dem Tanz entstammt – zu einem Mittel, mit dem Menschen ihren Gott loben und danken, ihn um Vergebung bitten oder um Hilfe, seine Taten und seine Güte gemeinsam bekunden. Unter diesen Bedingungen ist es möglich, selbst religiöse Musik zu erfinden. Hierfür gibt dieses Kapitel einige Anregungen. Sie knüpfen an Musik an, die Sie in den anderen Kapiteln kennengelernt haben.



Notenschreiben

Projekt 3

Entwerfen Sie einen drei- oder vierstimmigen Chorsatz zu der Melodie des Weihnachtsliedes „Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich“. Planen Sie zuerst die Bass-Stimme, indem Sie die Zeilenschlüsse harmonisch festlegen, mit Kadenzfolgen wie Dominante-Tonika, Tonika-Dominante (als Halbschluss), Subdominante-Dominante-Tonika oder anders. Entwerfen Sie dann die Bass-Stimme Zeile für Zeile. Füllen Sie danach den zweistimmigen Satz

(Sopran- und Bass-Stimme) mit Akkordtönen in den Mittelstimmen. Beachten Sie die Regeln der Stimmführung (möglichst viel Gegenbewegung, Vermeidung von Stimmenkreuzungen, bei den Akkordfortschreitungen nach Möglichkeit Töne liegen lassen, zu große Sprünge vermeiden, Sprünge mit Durchgangsnoten auflockern). Erproben Sie Ihren Chorsatz mit anderen, eventuell auch mit Instrumenten.

Projekt 2

Erfinden Sie eine Melodie mit dem Tonmaterial hebräischer Musik. Orientieren Sie sich an Beispielen aus Kapitel 6.

Projekt 4

Entwerfen Sie eine musikalische Meditation mit experimentellen Mitteln. Nutzen Sie Schlaginstrumente, Körperinstrumente, Stimmen, Computerklänge oder andere Instrumente. Wählen Sie ein Thema, z. B. „Aus der Finsternis ins Helle – aus Angst wird Zuversicht“; „aus Trauer zur Freude“.

Studieren Sie Ihr Stück mit anderen ein – verändern Sie es!

Projekt 5

Wählen Sie ein religiöses Lied (z. B. aus der Liedersammlung auf der CD zum Heft oder aus dem Kapitel 1.2) und verwenden Sie das musikalische Material

- a) zu einer Meditation, die beim Material (z. B. einem Motiv, einer Zeile) beginnt und sich immer weiter von ihm entfernt;
- b) zur Erfindung von Variationen, d. h. zu Veränderungen über das Material, die dieses aber immer noch erkennen lassen.

Ist Orgelmusik religiöse Musik?

Die Orgel ist das wichtigste und am meisten typische Instrument für den christlichen Gottesdienst. Sie wird bis heute sowohl für die Begleitung der liturgischen Gesänge als auch für künstlerisch-musikalische Vorführungen benutzt. In der Orgelmusik und im unterschiedlichen Gebrauch der Orgel zeigt sich die Spannung zwischen liturgischer und künstlerischer religiöser Musik in besonders deutlicher Weise.

Zwischen Liturgie und virtuoser Kunst

Gemäß der Entwicklung der Musik im christlichen Gottesdienst hatte sich das Orgelspiel über ihre Verwendung zur Begleitung der liturgischen Mess-Gesänge hinaus zu einem kunstvollen Instrumentalspiel entwickelt, bei dem die Organisten, die zugleich Komponisten waren, ihre virtuose Kunst zeigen konnten. Im Zusammenhang mit der Musikkritik des Tridentiner Konzils, aber mehr noch im Gefolge der Reformation, wurde das Orgelspiel auf liturgische Funktionen zurückgedrängt, also auf die Begleitung des Gemeindegesangs und der gesungenen Gottesdienstteile. Mancherorts wurde das Orgelspiel ganz verboten, weil es im „wort-losen“ Gottesdienst keine Aufgabe hatte. Organisten mussten sich andere Tätigkeiten suchen (z. B. als Lehrer) oder wurden arbeitslos, Orgeln wurden aus der Kirche transportiert. In den Augen vieler Kirchenvertreter war die Orgel

lediglich dazu bestimmt, *den Gemeindegesang zu begleiten und niemals instrumental, in künstlerischer Absicht gespielt zu werden.*

In manchen Gegenden wurde jedoch das Orgelspiel in kunstvoller Weise betrieben, zum Beispiel in den Niederlanden und in Norddeutschland. Die Kirchenbehörden einigten sich mit den Organisten (die sich immerhin als Künstler verstanden) darauf, außerhalb der Gottesdienste auf ihren Instrumenten musizieren zu dürfen. So wurde zum Beispiel vereinbart, dass die Orgel zwar in Verbindung mit dem Gottesdienst gespielt werden dürfe, aber so, *„dass der Gottesdienst dadurch nicht behindert würde. Nach der Predigt durfte demnach der Organist einige Psalmen vortragen – er musste aber warten, bis der Prediger die Kanzel verlassen hat. Zudem durfte er nicht spielen, was Ärger erwecken könnte.“* Damit war natürlich, im Sinne der Beschwerden beim Tridentiner Konzil, die verwirrende Kunstfertigkeit der Musik gemeint. Eine andere und wohl bessere Lösung wurde erreicht, indem die Organisten außerhalb des Gottesdienstes Orgelkonzerte veranstalteten. So wurden um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit den ‚Lübecker Abendmusiken‘ im lutherischen Deutschland neue Chancen für das künstlerische Orgelspiel begründet. 1752 äußerte sich der Kantor Ruetz über die Orgelkonzerte: *„In alten Zeiten habe die Bürgerschaft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Brauch gehabt, sich in der St. Marienkirche zu versammeln, da denn der Organist ihnen zum Vergnügen und zur Zeit-Kürzung etwas auf der Orgel vorgespielt hat. Dieses ist sehr wohl aufge-*

Die Orgel

Die Orgel (von organon – Werkzeug) ist zugleich ein Blas- und ein Tasteninstrument: Orgelpfeifen aus verschiedenem Material werden Luft über sogenannte Windladen und Registerzüge zugeführt, die von einem Spieltisch aus auf einer oder mehreren Klaviaturen (Manualen) und einer Pedalklavatur (mit den Füßen zu spielen) ausgelöst werden. Die verschiedenen Orgelinstrumente haben ihren Ursprung vermutlich in Mundorgeln, die in religiösen Riten in China und später in andern Religionen verwendet wurden, nachgewiesen z. B. in den Schriften des Talmud. Im christlichen Gottesdienst wird die Orgel seit dem 7. Jahrhundert (n. Chr.) erwähnt und benutzt. Der unterschiedliche Klang der Orgelpfeifen, die aus verschiedenem Material (Holz, verschiedene Metalle), in verschiedener Bauweise und mit verschiedenen Blastechneiken hergestellt werden, erlaubt die Nachahmung vieler Instrumente und (vor allem im 19. Jh.) ganzer Orchester. Die Hochzeit der Orgelbaukunst liegt in der Renaissancezeit, der Barockzeit und in der Zeit der Romantik.





nommen worden und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber der Musik gewesen, beschenkt worden. Der Organist ist dadurch angetrieben worden, erst einige Violinen und ferner auch Sänger dazu zu nehmen.“ Der Organist lädt ein Publikum als freier Künstler, nicht als Angestellter der Kirche, zu seiner Kunst ein und lässt sich von ihnen bezahlen. Die Spannung zwischen liturgischer Musik und Kirchen-Konzert wird durch diese Entwicklung noch erhöhet. Heutzutage gibt es beides nebeneinander: die Beteiligung der Musik an den religiösen Handlungen und das künstlerisch freie Musizieren in der Kirche. Gleichzeitig wird das religiöse Verhalten durch die hörende Teilnahme an der Musik in der Kirche mehr

und mehr zu einer persönlichen Angelegenheit einzelner. An zwei Kompositionen für Orgel soll in der Folge untersucht werden, ob und mit welchen kompositorischen Mitteln die liturgischen oder die künstlerischen Anteile überwiegen.

Arbeitsanregungen

A

- Singen oder musizieren Sie die Chormelodie.
- Hören und untersuchen Sie, wie die Chormelodie verwendet wird und wie sie die Form bestimmt.
- Machen Sie sich ein Bild (im Konkreten: eine Skizze) von der Kompositionsweise (Satztechnik, Motivarbeit ...).
- Erörtern Sie die Beziehung zwischen Text (aller Strophen des Liedes) und der Komposition – bietet sie sich mehr zur stillen Meditation über die Musik oder über den Text an oder zum genaueren Verfolgen der Musik?
- Versuchen Sie, das Choralvorspiel zu musizieren, mit Instrumenten oder mit Singen (Dazu muss das Choralvorspiel möglicherweise in eine andere Tonart versetzt werden, müssen die Stimmen vielleicht ein wenig verändert werden, unter mehrere Instrumente aufgeteilt werden.).

Bachs Choralvorspiele

Bach komponierte eine große Zahl von Choralvorspielen, Choralbearbeitungen und Choralphantasien und verfasste mit seinem „Orgelbuchlein“ auch eine Anleitung zum Komponieren von Choralvorspielen. Die sechs als „Schublersche Choräle“ bezeichneten Choralvorspiele erhielten ihren Namen von dem Verleger, der sie drucken ließ.

Choralvorspiele und Choralbearbeitungen haben die Funktion, der Gemeinde den Anfangston zum Singen und die Tonart anzugeben; ferner die Melodie in Erinnerung zu bringen oder bekannt zu machen. Außerdem sollen sie in den Charakter des Liedtextes oder in seine „Geschichte“ einfuh-



Johann Sebastian Bach an der Orgel

ren, stimmungsmäßig wie auch atmosphärisch. Demgemäß liegt der Reiz der Choralbearbeitungen im Wiedererkennen des Chorals oder einzelner Melodiebestandteile. Er liegt auch in der Art, in welcher der Organist (Komponist) mit der Melodie umgeht – mit einzelnen Bestandteilen spielt, sie verändert, sie anders zusammensetzt, auf ihren Charakter und auf ihre Stimmung eingeht. Es ist eine Musik für Kenner und Genießer. Möglicherweise löst sie sich aus ihrer liturgischen Aufgabe und wird zu einem kleinen selbstständigen Kunstwerk, angereichert mit virtuosen Spielaufgaben, mit kompositorischer Kunstfertigkeit (mit kontrapunktischen Künsten, Fugen, Kanonbildungen, motivischen Beziehungen, rhythmischen Spielen).