

Harald Schroeter-Wittke

Das Credo der Komponisten

Ein Feature¹

1. Das Credo in Messevertonungen

Das Credo ist in den Künsten nirgendwo sonst so vielfältig bearbeitet worden wie in der Musik. Der lateinische Text des Glaubensbekenntnisses von Nizäa-Konstantinopel gehört zu den sogenannten Ordinarium-Stücken des Gottesdienstes, d.h. zu den Stücken des Gottesdienstes, die in der lateinischen Messe wortwörtlich immer so gesprochen oder gesungen werden. Die Ordinarium-Stücke umfassen das Kyrie, das Gloria, das Credo, das Sanctus (mit Benedictus) und das Agnus Dei. Sie bilden im abendländischen Raum auch den Grundbestand aller Meßvertonungen, aller musikalischen Messen bzw. Missae. In den musikalischen Messen wird meistens der ganze lateinische Text zugrundegelegt. Die Musik ist dann jeweils individueller Ausdruck der Komponisten. Dabei hat das Credo mit seinem christologischen Mittelteil einen starken dramatischen Aspekt, der in vielen Credo-Vertonungen zur Geltung kommt. Ansonsten hat der Messe-Text ja nur wenig dramatische Story-Elemente zu bieten.

Mit der zunehmenden Individualisierung häufen sich v.a. im 20. Jahrhundert die Vertonungen von Credos, denen nicht mehr der ganze lateinische Messetext zugrunde liegt oder die diesen Text in ihrer jeweiligen Muttersprache vertonen oder die den lateinischen oder muttersprachlichen Credo-Text mit anderen Zwischentexten als Kom-

1. Bei der Lektüre dieses Features empfiehlt es sich, sich diese oder jene Musik auch einmal anzuhören, d.h. dieses Feature muß erst noch aufgeführt werden.

mentar versehen. »Kein Text [ist] in der gesamten ›Weltgeschichte der Musik‹ häufiger vertont worden [...] als das Ordinarium der Messe.«² Aber niemand kann sagen, wie oft dieser Text vertont wurde. Das Material ist uferlos und unüberschaubar. Eine Monographie oder eine umfassende Sammlung zum Thema fehlen bislang. So werde ich eine Auswahl meiner CDs zur Grundlage meiner Beobachtungen machen. Diese Auswahl ist selbst ein Ausdruck der Individualisierung, denn ich greife die Credos heraus, die mir besonders gut gefallen – nicht repräsentativ, aber exemplarisch.³

2. *Josquin Desprez (ca. 1440-1521): Missa »La sol fa re mi«*⁴

Ich beginne mit Josquin Desprez, von dem Martin Luther geschwärmt hat:

Was lex ist, gett nicht von stad, was evangelium ist, das gett von stad. Sic Deus praedicavit evangeliam etiam per musicam, ut videtur in Josquin, des alles composition frölich, willig, milde heraus fleust, ist nitt gezwungen und gnedigt per regulas sicut des fincken Gesang.⁵

2. Paul Gerhard Nohl, *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte - Übersetzung - Kommentar*, Kassel u.a. 1996, 31. Vgl. Thrasybulos G. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u.a. ²1974.
3. Im Anhang ist eine lateinisch-deutsche Fassung des nicaeno-konstantinopolitanischen Credotextes abgedruckt, auf die im folgenden immer wieder Bezug genommen wird.
4. Schon vor Desprez und in seinem Umfeld gab es Meßvertonungen. Die erste namentlich komponierte und erhaltene Messe von ca. 1350 (Messe de Notre Dame) stammt von Guillaume de Machaut (1300-1377). Weitere wichtige Meßvertonungen stammen von John Dunstable (ca. 1380-1453), Guillaume Dufay (1400-1474), Johannes Ockeghem (1410-1497), Heinrich Isaac (1450-1517) und anderen.
5. *Tischreden*, WA Bd. 1, Nr. 1258.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Wenn etwas Gesetz ist, kommt nichts in Bewegung, wo aber Evangelium ist, da gerät etwas in Fluß. Denn Gott predigt Evangelium auch durch Musik, was an Josquin Desprez zu sehen ist. Dessen Kompositionen sind flüssig, weil sie alle einen fröhlichen, freiwilligen und milden Charakter haben. In ihnen gibt es nichts Erzwungenes und durch Regeln Genötigtes wie dies etwa bei den Kompositionen von Heinrich Fink (ca. 1444-1527) der Fall ist.

In diesen Äußerungen spiegelt sich eine musikwissenschaftliche Fachdiskussion aus der Zeit Luthers, in der er deutlich Position bezieht für die Freiheit atmende Kompositionsweise von Josquin Desprez. Erst zu Luthers Zeiten nämlich setzte sich langsam eine Kompositionsweise durch, in der die Komponisten auch ihre Individualität zum Ausdruck bringen konnten. Erst im 14. Jahrhundert beginnen einige Komponisten aus der Anonymität hervorzutreten und mehrstimmige Musik zu komponieren. Während dabei bis ins 15. Jh. hinein die liturgischen Melodien Grundlage der Meßvertonungen waren, so gehört Josquin Desprez zu den Innovatoren in der Musik, die auch nichtliturgische Themen zu den thematischen Grundlagen ihrer Meßkompositionen machen.

Im vorliegenden Fall ist dies die abstrakte Tonfolge a-g-f-d-e (=la-sol-re-fa-mi), die der Messe auch ihren Namen gab. Im Credo äußert sich dies so, daß zunächst eine einzelne Tenorstimme die althergebrachte liturgische Tonfolge des Credo singt. Danach setzen die Stimmen nacheinander ein, wobei sie durch kurze, knappe Motivik, kanonische Verflechtungen und wortgezeugte Rhythmik gekennzeichnet sind. Das Credo hört sich für unsere Ohren eher an wie eine Chor-Improvisation. Diese freie Vielfalt, die sich am Text orientiert, ist das, was Luther hier lobt, und in dem auch das Individuum des Glaubens zu Gehör kommt. Durchzogen wird das Credo von der in verschiedenen Rhythmen wiederholten oben erwähnten Tonfolge. Dabei gliedert sich das Credo in drei große Abschnitte. Der mittlere und kleinste Abschnitt, der nur die Inkarnation zum Thema bzw. zum Text hat, ist sehr viel homophoner gestaltet als die beiden großen Eckstücke. In

ihm kommt das Geheimnis der Menschwerdung schlicht (und) stauend zur Geltung.

3. Johann Sebastian Bach (1685-1750): *h-moll-Messe* (BWV 232) (1724-1748)

Wir machen nun musikgeschichtlich einen großen Sprung,⁶ wenn wir uns mit Bachs *h-moll-Messe* einer der bedeutendsten Meßvertonungen überhaupt zuwenden. Ihre Entstehungsgeschichte gibt immer noch große Rätsel auf.⁷ So viel aber ist sicher, daß sie zu Bachs Zeiten niemals aufgeführt wurde, weil es für sie im lutherischen Gottesdienst gar keine Verwendung gegeben hätte. Vielmehr ist sie über einen Zeitraum von über 20 Jahren entstanden und stellt eine Collage aus verschiedenen Teilen dar, die gleichwohl nicht ohne inneren Zusammenhang sind. Friedrich Smend, der Herausgeber der Partitur innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe, hat ihr deshalb folgende Überschrift gegeben: »Missa, Symbolum Nicenum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem später genannt: *Messe in h-moll.*«⁸

Erst 1859 wurde sie in Leipzig unter Carl Riedel komplett aufgeführt, aber in deutscher Sprache. Bach hat also mit der Komposition dieser Messe möglicherweise gar keinen praktischen Zweck verfolgt. So ist sie einerseits sein zweckfreies Glaubensbekenntnis, andererseits aber auch Dogmatik in Noten – komponiert für eine imaginäre Nachwelt, oder vielleicht auch für die Ewigkeit?

6. Ich überspringe hier so wichtige Meßvertonungen wie die von Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Claudio Monteverdi (1567-1643), Heinrich Schütz (1585-1672), Jan Dismas Zelenka (1679-1745) und anderen, über die man bei T.G. Georgiades, a.a.O., einiges nachlesen kann.
7. Vgl. dazu insgesamt Walter Blankenburg, *Einführung in Bachs h-moll-Messe*, Kassel u.a. ⁵1996.
8. Zit. nach Martin Elste, *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*, Stuttgart u.a. 2000, 180. Dort findet sich auch eine Analyse der LP- und CD-Aufnahmen der *h-moll-Messe* (180-195).

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Bach ordnet den Credo-Text in 9 Abschnitte (Nr. 12-19 der Messe), die er dann in unterschiedlichen Besetzungen vertont. Seine Credo-Komposition ist streng symmetrisch angeordnet und macht damit ein architektonisches bzw. mathematisches Ordnungsgefüge zur Grundlage seiner Musik.⁹ Daher spielen Zahlen in Bachs Werk immer eine eminente Rolle. Aus strukturiertem Raum wird so strukturierte Zeit. Mit seiner Symmetrie komponiert Bach so etwas wie ein Versailler Schloß für die Ohren. Aber im Mittelpunkt dieser Symmetrie steht nicht repräsentativer Prunk, sondern der Satz: »Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est«:

(12) Chor a capella: <i>Credo in unum Deum</i>	<i>Et exspecto resurrectionem</i> : Tutti Chor (19 B)
(13) Tutti-Chor: <i>Patrem omnipotentem</i>	<i>Confiteor unum baptismum</i> : Chor a capella (19 A)
(14) 2. Artikel. Duett: <i>Et in unum Dominum</i>	<i>Et in Spiritum Sanctum</i> : Arie. 3. Artikel (18)
(15) Chor: <i>Et incarnatus est</i>	<i>Et resurrexit</i> : Chor (17) Chor: <i>Crucifixus</i> (16)

Für den lutherisch-orthodox denkenden und mystisch empfindenden Bach liegt in der Kreuzestheologie der Mittelpunkt des Credo. Bach macht also die Christologie zum Angelpunkt seines Glaubensbekenntnisses. Daß er klingende Dogmatik nicht konfessionell verengt versteht, zeigt die Tatsache, daß Bach den lateinischen Messetext zur Grundlage seiner Vertonung macht und nicht etwa eine deutsche Fassung.

Ihm kommt es darauf an, das zu Gehör zu bringen, was allgemein als christlich gilt. In gewisser Weise handelt es sich bei seiner Messe

9. Vgl. Walter Blankenburg, *Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung*, in: ders., *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, Göttingen 1979, 183-197.

um eine zeitlose Vertonung. Darauf deutet auch die Tatsache, daß Bach keines seiner Meßstücke datiert hat, wie er es sonst tat. Doch betrachten wir die 9 Musikstücke des Credo, dem kompositorischen Höhepunkt der Messe, der Reihe nach etwas näher.

Nr. 12: *Credo in unum Deum*. So lautet der 7-silbige Text, dem Bach sein erstes Credo-Musikstück widmet. Ihm liegt ein Thema aus 7 Noten zugrunde, welches den Anfang einer mittelalterlichen gregorianischen Credo-Weise darstellt. Dazu komponiert Bach eine 7-stimmige Fuge. Der erste Einsatz des Basso continuo (Begleitinstrumente) besteht in einer Tonleiter abwärts, die aus 7 Tönen besteht. Die Sieben ist einerseits Zahl der Vollkommenheit und andererseits wegen der 7 Schöpfungstage Zahl für die Schöpfung und den Schöpfergott, um den es hier im 1. Artikel des Credo geht. Auch auf die Gefahr hin, hier etwas zu ver»sieben« – die Einheit Gottes als Schöpfer kommt darin zum Ausdruck, daß die Zahlen 1 und 7 in der 17 zusammenkommen. So oft, nämlich siebzehnmals, setzt das Thema ein. Das Credo beginnt sehr ungewöhnlich mit einem vom Tenor gesungenen Ton ohne jegliche Begleitung – *creatio ex nihilo* (Schöpfung aus dem Nichts). Dieser Tenorimpuls bringt dann aber sofort den Basso continuo mit einer durchlaufenden Viertelbewegung zum Laufen: Die Zeit läuft – unaufhörlich. Gott als der unbewegte Beweger von Zeit, die musikalisch als *walking bass*, wie man später im Jazz sagt, dargestellt wird: Kontinuum in der ständigen Bewegung und Veränderung. Bach entscheidet sich gegen ein immer gleichbleibendes Ostinato, sondern verändert diesen Zeitlauf des Basso continuo ständig. Nicht die unumstößlichen Naturgesetzmäßigkeiten sind ihm an der Schöpfung wichtig, sondern deren kontinuierliche Verwandlungsfähigkeit.

Schließlich sei noch auf ein weiteres Detail hingewiesen: Der menschliche Stimmumfang macht es wenig sinnvoll, eine siebenstimmige Fuge zu komponieren. Daher besteht der Chor aus 5 Stimmen, wobei 5 bei Bach meistens eine christologische Zahl ist wegen der 5 Wunden Christi am Kreuz: Schon in der Schöpfung also ist der Christus als Mensch präsent. Die beiden fehlenden Stimmen werden –

ohne Text – von zwei Violinen gespielt. Schöpfung also ist nach Bach nur vollkommen, wenn sie über menschliche Stimme hinausgeht.

In der Nr. 13: *Patrem omnipotentem ...* gibt es ein ähnliches Phänomen. Hier ist der Chor nur vierstimmig. Doch plötzlich kommt eine Trompete, Klang der himmlischen Welt, Instrument der Engel,¹⁰ hinzu und macht die Fuge fünfstimmig. Auch hier erklingt durch das himmlische Instrument die kosmologische Dimension von Schöpfung. Und gegen Ende gibt es dann drei Trompeten, so daß die Trinität schon hier in der Schöpfung gehört werden kann. Auch dieser Satz, eine mitreißende Doxologie, ein Lobpreis des Schöpfergottes, wartet mit Zahlensymbolik auf: Bach notiert im Autograph am Ende des Satzes ausdrücklich die Taktzahl, nämlich 84. 84 aber ist die Summe aus den beiden Zahlen der Vollkommenheit: 7 x 12.

Mit der Nr. 14: *Et in unum dominum Jesum Christum...* beginnt der 2. Artikel des Credo, der Jesus Christus zur Hauptperson hat. Bach gestaltet diesen Text als Duett zwischen Sopran und Alt. Christus hat also weibliche Stimmen.¹¹ Das Duett bringt zum einen die sog. Zwei-Naturen-Lehre zum Ausdruck, wonach Jesus Christus wahrer Mensch und wahrer Gott ist. Zum anderen erklingt so die Verbundenheit zwischen Vater und Sohn als »Hervorgehen (*processio*) des Sohnes aus dem Vater bei der Einheit im Wesen und der Eigenheit in der Person«¹². Dieser Prozeß, diese Prozession, die Hervorgehen, Einheit und Eigenheit gleichermaßen gestaltet, läßt Bach in einem kanonähnlichen

10. Vgl. dazu Walter Blankenburg, *Von der Verwendung von Blechblasinstrumenten in Bachs kirchenmusikalischen Werken und ihrer Bedeutung*, in: Ders., *Kirche und Musik*, a.a.O., 198-204.

11. Vgl. dazu Martin Leutzsch, *Der weibliche Christus*, in: Irmgard Pahl/Andrea K. Kaus (Hg.), *Landesarbeitsgemeinschaft Theologische Frauenforschung/Feministische Theologie. »Soziale Rollen von Frauen in Religionsgemeinschaften« Projektbericht I*, Bochum 2001, 89-110.

12. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs*, Mainz 1950, 48.

Gebilde erklingen, welches zwischen Imitation auf gleichem Ton oder sogar gleicher Tonhöhe und fugenähnlichem Einsatz auf unterschiedlichen Tönen variiert. Dabei ist es sehr aufschlußreich, daß die Spielweise bei den instrumentalen Imitationspassagen unterschiedlich ist. Beginnt die 1. Violine mit einem Staccato, so folgt die 2. Violine im Legato. Dabei sind beide so eng aneinander komponiert, daß sie sich beim Hervorgehen gegenseitig immer anstoßen. Einheit und Eigenheit kommen so zur Geltung. Zwar ist es derselbe Ton, der von beiden Violinen gespielt wird, aber dennoch macht die unterschiedliche Art und Weise, ihn zu spielen, die Musik aus.

Die Nr. 15: *Et incarnatus est ...* hat Bach erst später als eigenständiges Stück komponiert, um so zu der oben erwähnten Symmetrie im Gesamtaufbau des Credo zu kommen. Die 49 Takte zeugen von der Vollkommenheit der Menschwerdung (7 x 7). Dieses Stück vereinigt kompositorisch 3 Ebenen. Der Basso continuo spielt zu Beginn 3 x 8 = 24 mal ein H. 24h aber sind 24 Stunden, Symbol der Weltzeit: Die Zeit ist erfüllt! Der Choreinsatz als 2. Ebene besteht jedesmal aus absteigenden Moll-Dreiklängen. Der Moll-Dreiklang symbolisiert die menschliche Natur Christi, der Dur-Dreiklang die göttliche Natur Christi. In der absteigenden Figur erklingt so die Erniedrigung Christi in seiner Menschwerdung, welche erst bei den Schlußtakten - als Einleitung zum Crucifixus - in einen aufsteigenden Moll-Dreiklang verwandelt wird. Die 3. Ebene sind die Streicher, die die ganze Zeit eine Figur aus 5 Noten spielen. Einerseits ist 5 die Zahl der Wunden Christi (Kopf: Dornenkrone; rechte Hand: 1 Nagel; linke Hand: 1 Nagel; Füße: 1 Nagel; Seite: Lanzenstich). Andererseits beschreiben die Noten 2-5 dieser Figur, wenn man sie liest und mit Strichen verbindet, ein X (Chi), den 1. Buchstaben des griechischen Namens Ch-ristos. Zugleich ist dieser Buchstabe ein Kreuzeszeichen. Bach hat diese musikalische Notenfigur sehr oft verwandt, wenn er seine theologia crucis, seine Kreuzestheologie, zum Klingen bringen wollte. Das Ganze wird umso interessanter, wenn man bedenkt, daß die musikalische Figur B-A-C-H eine Umkehrung dieser musikalischen Kreuzesfigur darstellt.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Die Nr. 16: *Crucifixus etiam pro nobis ...* stellt als Tiefpunkt das Zentrum des Credo dar. 12 mal hintereinander erklingt im Basso continuo die gleiche Figur über 4 Takte hinweg. Erst beim 12. Mal verändert Bach einen einzigen Ton, um das Ganze dann beim 13. Mal harmonisch in eine ganz andere Richtung zu führen. Jetzt schlägt's Dreizehn! – das ist es, was wir bei der Grablegung Jesu hören: Hier geht es über die Grenze des Vollkommenen hinaus. Hier wird unsere Vorstellungskraft gesprengt. In dieser unvorstellbaren Katastrophe aber liegt auch der Wendepunkt der Heilsgeschichte. Bei diesem für seine Meßkomposition zentralen Satz greift Bach am Ende seines Lebens auf den Eingangschor des Kantatensatzes BWV 12 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* zurück, den er 1714 vertont hatte. Aber auch diese Vertonung war nicht Bachs Erfindung, sondern eine Parodie, eine Umschreibung eines schmerzvollen Liebesliedes von Antonio Vivaldi (1678-1741). So kommen hier die Affekte Trauer und Schmerz angesichts von Tod und Liebe zur Geltung. Bach also zitiert, wenn er die für ihn zentrale Credo-Aussage vertont. Indem er zitiert, schreibt er Tradition um.¹³

Mit der Nr. 17: *Et resurrexit ...* beginnt die 2. Seite der symmetrischen Anlage des Credo. Die volle Instrumentalbesetzung mit Pauken und (3) Trompeten macht deutlich, daß es sich hier um ein Himmelskonzert handelt. Dies zeigt auch der sich ständig wiederholende aufsteigende D-Dur-Dreiklang im Basso Continuo. War die Menschwerdung in einem absteigenden h-moll-Dreiklang erklingen, so dringt die Auferweckung als göttliche Tat durch einen aufsteigenden D-Dur-Drei-

13. Die Geschichte dieses Musikstückes ging dann auch noch weiter, wie z.B. Franz Liszts Variationen für Orgel über den Basso Continuo des 1. Satzes der Cantate »Weinen, Klagen, Angst und Noth sind des Christen Thränenbrod und des Crucifixus der H-moll-Messe von Sebastian Bach« von 1863 zeigen, die Liszt komponierte, als seine Tochter Blandine gestorben war; vgl. dazu auch Gunter Kennel, »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« - Franz Liszts Variationen - ein musikalischer Trauerprozeß, in: *MuK* 69 (1999), 316-325.

klang an unser Ohr. Dieser Jubelchor hat drei Teile, die jeweils durch dasselbe symmetrisch gebaute Motiv eröffnet werden: 1. *Et resurrexit ...*; 2. *Et ascendit ...*; 3. *Et iterum venturus est ...*. Auch die Gesamtanzahl der Takte deutet wiederum auf das Geheimnis der Trinität: 131: eins - drei - eins.

Mit der Nr. 18: *Et in Spiritum Sanctum ...* beginnt der 3. Artikel, den Martin Luther ganz vom Heiligen Geist als Heiligmacher her gedeutet hatte.¹⁴ Daher nimmt bei Bach hier nun die trinitarische Symbolik breiten Raum ein. Zunächst wird die Einheit der drei göttlichen Personen durch die eine Baßstimme dieser Arie dargestellt. Sodann jedoch taucht die Zahl 3 in allen denkbaren Kombinationen auf: Bei dem 6/8-Takt handelt es sich um einen Dreier-Takt. Mit 2 Oboen und dem Basso Continuo sind der Singstimme 3 Instrumente gegenübergestellt. Den umfangreichen Text gliedert Bach in 3 Abschnitten: 1. *Et in Spiritum Sanctum ...*; 2. *Qui cum Patre et Filio adoratur ...*; 3. *Et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*. Damit werden Pneumatologie und Ekklesiologie eng aneinandergebunden. Mit ihren 144 Takten (12 x 12) erinnert die Arie an die 144000 Auserwählten aus Apk 14, 3 u.ö., an die ecclesia triumphans.

Die Sakramente als Heil(s)mittel und die Eschatologie werden in den abschließenden Chören Nr. 19 A: *Confiteor...* und Nr. 19 B: *Et exspecto ...* vertont. Beim *Confiteor* wird in der Mitte des Chorsatzes wieder der gregorianische Cantus firmus aufgegriffen, dessen Anfang Bach auch schon im Credo verwandt hatte. Es verwundert nun nicht mehr, daß bei der Taufe und der Sündenvergebung nun wieder ein fünfstimmiger Chor auftaucht, der an Christi Wunden als Heilstat erinnert. Zwischen dem *Confiteor* und dem abschließenden *Et exspecto*, welches das ewige Leben lobpreist, setzt Bach ein hochinteressantes Adagio. In diesem Adagio werden nicht nur Texte aus den beiden Teilen *Confiteor* und *Et exspecto* vermischt, sondern Bach vollzieht hier

14. Vgl. dazu Eilert Herms, *Luthers Auslegung des Dritten Artikels*, Tübingen 1987.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

auch eine harmonische Verwandlung, wie sie kompletter nicht sein könnte. In 24 Takten (24 als Zahl einer Weltzeit) durchschreitet Bach in einer bis dato nicht für möglich gehaltenen harmonischen Verwandlung alle 24 Tonarten des Quintenzirkels. In diesem Zwischenraum, in diesem Übergang, in diesem Transitus wird alles transformiert und transponiert, gerät alles ins Fließen.¹⁵ Da gibt es keinen festen Boden mehr unter den Füßen. Und erst danach kann der Jubel und die Gewißheit der Erwartung den richtigen Ton finden.

Bachs Credo vereint auf hochkomplexe Weise Dogmatik und persönliches Bekenntnis als Doxologie in einer symmetrischen Ausgewogenheit, wie sie vielleicht letztmalig bei ihm als Endpunkt des Barock möglich war. Seine Zahlenspiele, seine Collagentechnik und seine häufigen Zitate, die in der Musikwissenschaft auch Parodien genannt werden, zeigen dabei eine erstaunliche Nähe zu postmodernen Sichtweisen und Kompositionstechniken, die heute etwas zählen, z.B. Techno.¹⁶

4. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Große Messe c-moll (KV 427) (1783)

Wenn wir nun Mozart zuhören, machen wir musikgeschichtlich wieder einen großen Sprung.¹⁷ Während seiner Salzburger Zeit war Mo

15. Vgl. dazu Dorothea Bähr, *Zwischenräume. Ästhetische Praxis in der Religionspädagogik*, Münster 2001. Dieses Adagio ist ein klassisches Beispiel für das, was Victor Turner Liminalität genannt hat; vgl. dazu Petra Bähr, *Ritual und Ritualisation. Elemente zu einer Theorie des Rituals im Anschluß an Victor Turner*, in: *PrTh* 33 (1998), 143-158; sowie Harald Schroeter-Wittke, *Übergang statt Untergang. Victor Turners Bedeutung für eine kulturtheologische Praxistheorie*, in: *BThZ* 19 (2002).

16. Vgl. dazu Udo Feist, *Life after God. Theologische Erwägungen zur Jugendkultur der 90er Jahre*, in: *PrTh* 32 (1997), 163-179.

17. Dabei lassen wir so wichtige Messen aus wie die von Joseph Haydn (1732-1809), der von 1796 bis 1802 seine sechs späten Messen komponierte, aber

zart gezwungen, auch Kirchenmusik zu schreiben. Die meisten dieser Messen gehörten zu seinen verhaßten Verpflichtungen. Als freier Künstler in Wien machte er sich schließlich noch einmal an eine Messe heran, deren Ausmaße alle seine bisherigen Messen um Längen übersteigen sollte. Diese große Messe c-moll, in der Mozart als Künstler frei schalten und walten konnte, blieb jedoch Fragment. Er stellte Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus 1783 fertig. Das Agnus Dei fing er jedoch nie an, und auch das Credo blieb unvollendet. Von ihm existieren nur zwei Sätze, die aber einen interessanten Einblick erlauben in die neuen Schwerpunkte, die Mozart mit seiner Messe zu setzen gedachte. Während bei Bach die explizit theologischen und dogmatischen Partien eine gewichtige Rolle spielten, rückt bei Mozart der Mensch Jesus immer stärker in den Mittelpunkt. Die klassisch-theologische Christologie spielt als Soteriologie nicht mehr die wesentliche Rolle. So umfaßt sein erstes Credo-Stück den Textbestand von *Credo in unum Deo* bis zu *descendit de coelis*. Zwischen 1. und 2. Artikel macht Mozart also keine Zäsur. Die himmlische Welt wird fröhlich besungen bis dorthin, wo der Sohn herabsteigt aus den Himmeln. Während Mozart für diese Textmasse ein Chorstück von ca. 3 Min.30 Sek. schreibt, dauert sein zweites Credo-Stück, eine Sopran-Arie, ca. 8 Min., obwohl es nur aus der Textzeile besteht: *Et incarnatus de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est*. Auch im Mozartschen Credo erhalten Inkarnation und Menschwerdung Christi eine weibliche Stimme. Dabei liegt der zeitliche Schwerpunkt auf dem abschließenden Teilsatz *et homo factus est*, zu dem Mozart ausgiebige Koloraturen komponiert. Und wie bei einem Solokonzert endet diese Arie mit einer breit ausladenden Kadenz. Die Menschwerdung ist bei Mozart eine solistische

auch Messen von unbekannteren Komponisten wie etwa Johann Stamitz (1717-1757) oder Franz Xaver Brixl (1732-1771). Der Klassik zuzurechnen sind aber auch die Messen von Luigi Cherubini (1760-1842) und Jakub Jan Ryba (1765-1815), der seinen Messen tschechische Übersetzungen zugrundelegt.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Angelegenheit, die Individualisierung verschafft sich deutlich Gehör. Menschsein wird hier aber auch als virtuosos Spiel hörbar, welches einerseits als Pastorale die Hirtenidyll der Weihnacht anklingen läßt, andererseits aber auch alle Höhen und Tiefen der Stimme durchläuft.¹⁸ Bei der Erstaufführung der vollendeten Messeteile sang Mozarts Frau Konstanze den Sopran. Und sicher hat Mozart bei seiner Sopran-Arie im Credo auch an sie gedacht. Vielleicht ist ihm auch deswegen das Crucifixus im Halse stecken geblieben.

5. *Ludwig van Beethoven (1770-1827): Missa Solemnis D-Dur op. 123 (1819-1823)*

Schon Beethovens 1807 komponierte Messe C-Dur op. 86 stellt einen Neubeginn dar, der allerdings von seinen Zeitgenossen nicht goutiert wurde. Hier war zum erstenmal jeder Einzelton und jede Spielanweisung von Bedeutung.¹⁹ Demgegenüber bedeutet die Missa Solemnis D-Dur op. 123 noch einmal einen weiteren Sprung in der Geschichte der Meßkompositionen. In beiden Messen wird das Credo als ein einziger Satz gestaltet. Während es in der C-Dur-Messe op. 86 konsequent dramatisiert wird, zeigt sich in der Missa Solemnis op. 123 eine merkwür-

18. In ihrem Kriminalroman *Das Lied der Könige*, der in der Jerusalemer Musikszene spielt, überschreibt die israelische Autorin Batya Gur ihr 13. Kapitel mit »Et homo factus est« und läßt dort Theo van Gelden einen Vortrag über Bachs und Mozarts Incarnatus-Vertonungen halten, welcher auf einem 1995 im Musikzentrum von Mishkenot Sha'ananim gehaltenen Vortrag von Ariel Hirschfeld basiert (München 2000, 497-512, diesen Hinweis verdanke ich meinem Paderborner Kollegen Martin Leutzsch). Während bei Bach der Grund für die Kreuzigung in der Inkarnation liegt, die daher als Trauermusik komponiert ist, wird bei Mozart der Komplex »Zeugung, Geburt, Menschwerdung, Fleischwerdung [...] als Eintritt in die schönste Sache der Welt« (507) vertont, womit auch die Sexualität eine positive Konnotation erhält.

19. Vgl. dazu Rudolf Stephan, *Messe C-Dur op. 86*, in: Albrecht Riethmüller/Carl Dahlhaus/Alexander L. Ringer (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Band 2, Laaber ²1996, 1-15.

dige Brechung dieser für den mittleren Beethoven so typischen Dramatisierung. Die *Missa Solemnis* läßt Brüche hören, die auch sonst im Spätwerk Beethovens begegnen. Schon der Zeitrahmen ihrer Komposition von 1819 bis 1823 zeigt, daß Beethoven hier mit äußerster Intensität ans Werk ging. Ähnlich wie bei Bachs Messe, die zu seinen Lebzeiten nie aufgeführt wurde, ergeben sich auch bei Beethoven Gattungsprobleme, die seine Messe in gewisser Weise zeit- und situationslos machen. Es ist nämlich bis heute nicht klar, ob es sich bei diesem Werk um eine liturgische Messe, ein Oratorium oder eine Chorsymphonie handelt. Kurt von Fischer nennt sie »eine Art von paraliturgischer Chorsymphonie« und erläutert:

Altertümliches, Traditionelles, Liturgisches, Dramatisches, Monumentales, aber auch subjektiv »von Herzen zu Herzen«²⁰ Gehendes steht, zuweilen fast unverbunden, nebeneinander.²¹

Der Gesamteindruck dieser Messe ist seit ihrer ersten Aufführung ambivalent beurteilt worden. Beethovens Ziel war es, »bei den Singenden als bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen«²². Während die einen dieses Werk für unnahbar oder auch Unsinn hielten, hörten andere hier Beethoven in Vollendung. Schon 1828 schrieb Ignaz Xaver von Seyfried in bezug auf das Credo, daß es ein »zerstückeltes Bild« abgebe aufgrund seiner »rhapsodischen Behandlungsweise« und dem »häufigen, unmotivierten Wechsel des Zeitmaßes, der Ton- und Tactarten«²³. Kein geringerer als Adorno hat

20. »Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!« So hatte Beethoven handschriftlich auf dem Autograph des Kyrie vermerkt.

21. Kurt von Fischer, *Missa solemnis D-Dur op. 123*, in: Albrecht Riethmüller/Carl Dahlhaus/Alexander L. Ringer (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Band 2*, Laaber² 1996, 248.

22. Brief vom 16.9.1824 an J.A. Streicher, zit. nach Kurt von Fischer, a.a.O., 238.

23. Zit. nach Kurt von Fischer, a.a.O., 238.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

diese Dialektik kongenial zu deuten gewußt, wenn er die *Missa Solemnis* als »ein Werk des Weglassens, der permanenten Versagung« interpretiert und zeigt, wie Beethoven hier »die Klassik als Klassizismus« durchschaut, indem ihm »die Einheit von Subjektivität und Objektivität, das Runde des symphonischen Gelingens, die Totalität aus der Bewegung alles Einzelnen, kurz eben das verdächtig geworden« ist, »was den Werken seiner mittleren Zeit ihr Authentisches verleiht«²⁴. So bringt Adorno diese Messe auf den Begriff, welcher eben auch theologisch von großem Interesse ist:

Der Wahrheitsanspruch des letzten Beethoven verwirft den Schein jener Identität des Subjektiven und Objektiven, der fast eins ist mit der klassizistischen Idee. Es erfolgt eine Polarisierung. Einheit transzendiert zum Fragmentarischen. [...] Auch die *Missa* opfert auf ihre Weise die Idee der Synthesis, aber nun, indem sie dem Subjekt, das nicht mehr von der Objektivität der Form geborgen ist, aber auch nicht diese aus sich heraus bruchlos hervorbringen kann, gebieterisch den Eingang in die Musik verwehrt. [...] Aus Freiheit zediert sich das autonome Subjekt, das anders der Objektivität nicht mehr sich mächtig weiß, an die Heteronomie.²⁵

Diese Einsichten werden auch im Credo hörbar. Zunächst an der Vertonung des Wortes, welches am häufigsten vorkommt: *Et*. Niemals ist klar, ob es sich bei diesen *et* um Verbindungen zwischen zwei Teilen oder um Abgrenzungen zweier Teile hat. An mehreren Stellen erscheint es wie ein Stottern, besonders bei den Stellen *Et incarnatus est* und *et homo factus est*.

Das Credo beginnt mit einem Zitat, nämlich mit der kleinen Terz, aus der die ersten beiden Töne der liturgischen Intonation des Credo

24. Theodor W. Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis (1959)*, in: Ders., *Gesammelte Schriften 17*, Frankfurt/M. 1982, 157f.

25. Ebd., 159. Zu dieser Denkfigur der Spätmoderne vgl. aus theologischer Sicht auch Henning Luther, *Identität und Fragment. Praktisch-theologische Überlegungen zur Unabschließbarkeit von Bildungsprozessen*, in: ders., *Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts*, Stuttgart 1992, 160-182 und 283-293.

bestehen. Das Credo läßt sich in ungefähr drei gleichgroße Blöcke einteilen. Der erste Block umfaßt den 1. Artikel und Teile des 2. Artikels, in denen die göttlichen Bekenntnisaussagen Thema sind. Er ist gegliedert durch das zweimalige Credo-Motiv zu Beginn des ersten Artikel und des zweiten Artikels. Hier arbeitet Beethoven mit Klangflächen, die die Textaussagen zum Teil musikalisch imitieren. Der zweite Block beginnt mit den Worten *Et incarnatus est* und endet mit einem dreifachen *non* aus dem Satz *cujus regni non erit finis*. Hier wird die Vita Jesu als Drama zu Gehör gebracht, wobei z. T. auch lautmale- rische Mittel eingesetzt werden, etwa das Flötensolo bei der Inkarna- tion, welches den Heiligen Geist als Taube flattern läßt. Bei der Le- bensgeschichte Jesu bis zum Grab ist die intensivste und längste Stelle die Passage *passus et sepultus est*. Hier führt Beethoven von der Trauer in die Totenstille. Nicht der Kreuzestod Jesu als heilbringendes Opfer steht hier im Zentrum, sondern das menschliche Leiden und Begrabenwerden. Nach einer Generalpause zitiert Beethoven bei dem nur einmal kurz gesungenen Text *Et resurrexit tertia die secundum scrip- turas* eine Passage aus einer Palestrina-Messe. Ostern begegnet bei Beet- hoven als Zitat. Die dann folgende himmlische Lebensgeschichte Jesu wird wieder sinnenfällig dramatisiert, z. B. durch die Posaunen des Gerichtes bei *judicare vivos et mortuos*. Der dritte Block beginnt mit dem dritten Credo. In verblüffender Kürze wird der Resttext des Credo- s z. T. mit übereinandergelegtem Text gesungen, bevor es zum Schluß zu einer großangelegten Fuge zu den Worten *Et vitam venturi saeculi. Amen* kommt, welche mit ca. 7 Min. Dauer mehr als ein Drittel des gesamten Credos ausmacht. Ich gebe Adornos sicher etwas über- zeichneten Sicht recht, wenn er sagt:

Kein Zufall, daß der transzendierende Augenblick der Missa Solemnis sich nicht auf den mystischen Gehalt der Transsubstantiation, sondern auf die Hoffnung ewigen Lebens für die Menschen bezieht. [...] Ausdrucksvoll ist die Missa überall dort, wo sie die Rettung anredet, wo sie buchstäblich beschwört; den Ausdruck schneidet sie meist dort ab, wo Übel und Tod im Messetext ihren Ort haben, und gerade durchs Verschweigen bezeugt sie die heraufdämmernde Übergewalt des

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Negativen; Verzweiflung durch die Scheu, sie laut werden zu lassen. Das *Dona nobis pacem* übernimmt gewissermaßen die Last des Crucifixus.²⁶

Die gewaltige eschatologische Fuge läuft in einem Amen aus, was endlos dahinplätschert, unterbrochen nur von einem viermaligen Tutti-Amen, welches dieser Endlosigkeit nahezu hilflos entgegengestellt wird und sich wie eine Erschießung anhört. Auch hier ist Adornos Beobachtungen recht zu geben, wenn er zusammenfaßt:

Weil kein Weg durchmessen, kein Widerstand des Einzelnen überwunden ward, überträgt sich die Spur Zufälligkeit auf das Ganze selber, und die Sätze, die nicht mehr in einem Ziel terminieren, das der Drang des Besonderen ihnen vorschrieb, enden vielfach matt, hören auf ohne die Verbürgtheit der Konklusion.²⁷

In Beethovens *Missa Solemnis* dringt die Dialektik der Aufklärung an unser Ohr. Ihre Zerbrechlichkeit und ihre dezentrale musikalische Organisation, die von vielen als Schwäche rezipiert wurde, macht ihre vorausweisende Größe aus.

6. *Credos der Romantik*

Mit Beethovens *Missa Solemnis* ist der Übergang in die Romantik vollzogen.²⁸ Der Umgang mit der kirchlichen Tradition wird nun immer stärker durch die Persönlichkeit des Komponisten geprägt. Die Kunst emanzipiert sich von der Kirche und ihrer Vorgaben. Der Künstler wird zum Priester. So konnte Beethoven 1823 an Erzherzog Rudolph von Österreich, Kardinal Erzbischof von Olmütz, schreiben, dem er seine *Missa Solemnis* gewidmet hatte:

26. Adorno, a.a.O., 154.

27. Ebd., 156.

28. In diesen Übergang von der Klassik zur Romantik gehören auch die Messen von Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Louis Spohr (1784-1859) und Jan Hugo Votříšek (1791-1825).

Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.²⁹

Die Chancen und Lasten einer individuellen Auslegung des Credo, welches mehr und mehr durch die Person des Künstlers gedeckt werden muß und nicht mehr durch Traditionen verbürgt werden kann, ist das Thema der musikalischen Credos in der Romantik.

6.1. Franz Schubert (1797-1828): Messen As-Dur (D. 678) (1818-1822) und Es-Dur (D. 950) (1828)

Mit Schubert verschafft sich eine unorthodoxe Frömmigkeit Gehör, die auch bewußt mit kirchlichen Traditionen bricht. So hat Schubert z. B. in allen seinen sechs Messen den Satz *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* aus seinem Messtext gestrichen und nicht vertont. Und seine letzte, die Es-Dur-Messe (D. 950), komponiert er ohne das Kircheninstrument Orgel, welches bisher außer bei a-capella-Messen selbstverständlich zum Instrumentarium dazugehörte. So werden Schuberts Messen auch in Räumen aufführbar, in denen keine Orgel steht, z. B. in Konzertsälen. Von hieraus gesehen wird auch verständlich, warum die Credo-Sätze bei Schubert zumeist die blassesten Sätze sind. Seine unorthodoxe Frömmigkeit verwirklicht sich eher in den anderen Messtexten, nicht so sehr im offiziellen Bekenntnis einer Kirche. Interessant ist die musikalische Organisation des Credos der As-Dur-Messe (D. 678), an der Schubert von 1818-1822 komponiert hat. Dem Credo haftet eine eigentümlich altertümliche Harmonisierung an. Dazu kommt eine merkwürdige Dreiteilung des Messtextes. Mit demselben musikalischen Motiv beginnt hier das *Credo*, das *Et resurrexit* und das *Confiteor*. Hier scheinen für Schubert jenseits kirchen-institutioneller Vorgaben die Bekenntnisschwerpunkte zu liegen, und zwar als Diesseitigkeit, wie das auffällig kurze *et vitam venturi*

29. Zit. nach Kurt von Fischer, a.a.O., 248.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

saeculi zeigt. Eine ähnliche Dreiteilung hat auch das Credo der Es-Dur Messe (D. 950). Beiden Messen eignet eine lange eigenständige Vertonung der Inkarnation und der Passions- und Kreuzigungspassage. Schubert leidet mit dem Menschen Jesus mit. Der Kreuzestod Jesu und seine Leiden werden als Unrecht hörbar, weniger als Erlösungsgeschehen. Jesus ist ihm sym-pathisch.

6.2. *Gioacchino Rossini (1792-1868): Petite Messe Solennelle (1863)*

Aus ganz anderer Tradition speisen sich italienische Meßkompositionen dieser Zeit, die sich der musikalischen Sprache der Oper verdanken.³⁰ Rossini war als Opernkomponist so erfolgreich, daß er sich mit 37 Jahren von der Arbeit zurückziehen konnte und nun seinen Hobbys Kochen sowie Spekulieren an der Börse nachgehen konnte. In den letzten 39 Jahren seines Lebens komponierte er nur noch zwei Stücke, beide religiösen Charakters. Eines davon ist die *Petite Messe Solennelle* von 1863 für Solisten und Chor, die mit einem Harmonium und zwei Klavieren eine ungewöhnliche Instrumentalbesetzung hat. Mit ihrem von der Oper herkommenden Melodienreichtum stellt sie hervorragende Unterhaltungsmusik dar.³¹

Das als opereske Sopran-Arie gestaltete *Crucifixus* z. B. fällt völlig aus dem Rahmen der bisherigen Credo-Vertonungen. Durch die Klavierbegleitung statt eines Orchesters hört es sich an, als ob hier nur

30. Dies gilt z. B. auch für die acht Credos von Gaetano Donizetti (1797-1848).

31. Vgl. dazu Eberhard Hauschildt, *Unterhaltungsmusik in der Kirche. Der Streit um die Musik bei Kasualien*, in: Gotthard Fermor/Hans-Martin Gutmann/Harald Schroeter (Hg.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*, Rheinbach 2000, 285-298; Harald Schroeter-Wittke, *Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen zum homiletischen und kulturellen Bibelgebrauch im 19. und 20. Jahrhundert anhand der Figur Elia*, Frankfurt/M. u.a. 2000; sowie ders., *Kasualgottesdienste und Kasualmusik. Gemeindegkulturpädagogisches Thema mit 6 Variationen*, in: Gotthard Fermor/Günter Ruddat/Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Gemeindegkulturpädagogik*, Rheinbach 2001, 193-212.

geprobt würde. Der Einsatz des Harmoniums beim *et sepultus est* bezieht alltägliche Beerdigungserfahrungen mit ein. Dieses Crucifixus bringt Trauer so zu Gehör, daß man dabei auch ins Schmunzeln gerät.³² Es macht daher Ernst mit den tatsächlichen Ambivalenzen von Trauergefühlen. Rossinis Credo ist getragen von dem Glauben an *einen* Gott, wie der Schluß seines Credos zeigt, wo er noch einmal den Beginn zitiert: »In unum deum - credo«.

Von einem solchen Gottesglauben, der das Konzept religiöser Unterhaltungsmusik prägt, kommt Rossini im Agnus Dei zu seinem zentralen Anliegen. Selten wurde ein ergreifenderes »Dona nobis pacem« in Messen komponiert als hier, voll Wärme und Schlichtheit: Frieden elementar! Es scheint, daß für Rossini nur der oder die friedensfähig ist, der oder die auch über die eigene Religion schmunzeln kann und sie so relativiert in ihrer machtvollen Anspruchshaltung. Nur so entsteht Beziehung, Relation, Relativität, die über den Krieg hinausführt. Und noch in der Tempobezeichnung des Credos »Allegro Cristiano« wird Rossinis friedentiftendes Augenzwinkern deutlich. Das mag uns Deutschen mindestens merkwürdig anmuten. So bemerkt Rossini in einer Replik auf den gefürchteten Kritiker Eduard Hanslick: »Das ist keine Musik für euch Deutsche. Meine heiligste Musik ist doch nur immer semiseria.«³³

32. Von daher war es auch sachgerecht, daß in der unter der Leitung von Berthold Wicke in der Lutherkirche Bonn in der Reihe »Opus 1 - Am Anfang war das Spiel« stattfindenden Aufführung dieser Messe vom 1. Juli 2001 nach dem Solo der Sopranistin Andreana Kraschewski applaudiert wurde, Applaus zum Crucifixus, zum Passus und zum Sepultus; in dieser Szene wird die Genialität und die Brisanz der Rossinischen Messe als Unterhaltungsmusik deutlich. Die unten genannte These von der Ablösung der Erlösung durch die Erleichterung war in diesem Konzert handgreiflich zu spüren und schlug sich im nicht enden wollenden Applaus nieder.

33. Zit. nach Roman Hinke, *Wahrhaftigkeit oder Geschmacksverirrung?*, in: *Programmheft zum o.g. Konzert in der Bonner Lutherkirche*.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Halbernst, halbseriös – in diesem Zwischenraum, auf dieser Grenzlinie bewegt sich Rossinis Messe, die damit den Bedürfnissen unserer Erlebnisgesellschaft auf sehr kompetente Art und Weise nahekommmt. Denn hier steht nicht mehr die Erlösung, sondern die Erleichterung, die Erlösung von der Erlösung, im Vordergrund.³⁴ Rossini selbst hatte bei diesem unterhaltsamen Umgang mit einer solch gewichtigen Tradition wie dem Credo offensichtlich seine ernsthaften und augenzwinkernden, d.h. menschlichen Anfragen, wenn er seine Messe mit dem Zusatz versieht:

Lieber Gott – voilà, hier liegt sie vollendet, diese einfache kleine Messe. Ist es heilige Musik [musique sacrée], die ich geschrieben habe oder verfluchte [sacrée musique]? Du weißt es genau, daß ich für die Opera buffa auf die Welt gekommen bin. Ein bißchen Können, ein bißchen Herz, das ist alles. Sei denn gepriesen und laß mich ins Paradies.³⁵

6.3. Hector Berlioz (1803-1869): Messe solennelle (1824)

Hector Berlioz komponierte seine Messe 1824, nach gerade einem Jahr Musikstudium. Sie wurde 1825 als sein erstes größeres Werk in Paris uraufgeführt. Es folgte eine zweite Aufführung in Paris 1827, die Berlioz aus Kostengründen selber dirigierte und womit seine steile Di-

34. Vgl. dazu Uwe Gerber, *Religiosität in der Erlebnisgesellschaft*, in: Bernd Beuscher/Harald Schroeter/Rolf Sistermann (Hg.), *Prozesse postmoderner Wahrnehmung. Kunst - Religion - Pädagogik*, Wien 1996, 203-211.
35. Zit. nach Bianca Tänzer, *Haste (Kirchen-) Töne?*, in: Gotthard Fermor/Hans-Martin Gutmann/Harald Schroeter (Hg.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*, Rheinbach 2000, 328. Noch in dem französischen Wortspiel musique sacrée (heilige Musik) und sacrée musique (verfluchte Musik) wird der unauflöslche Zusammenhang von Profanität und Religion, von Orthodoxie und Blasphemie, von heiligem Ernst und göttlicher Unterhaltung deutlich; vgl. dazu Harald Schroeter, *Das geht zu z/weit. Frömmigkeit und Blasphemie als Problem theologischer Ästhetik*, in: Friedrich Wintzer/Henning Schröer/Johannes Heide (Hg.), *Frömmigkeit und Freiheit*, Rheinbach 1995, 93-116; sowie Bernd Beuscher/ Dietrich Zilleßen, *Profanität und Religion. Entwurf einer profanen Religionspädagogik*, Weinheim 1998.

rigentenkarriere begann. Berlioz verwarf diese Messe aber danach und verbrannte alles Material, was er von ihr hatte, mit Ausnahme des Resurrexit und einigen anderen Passagen, die später in anderen Werken Verwendung fanden. So tauchte z. B. einiges Material in der Symphonie Fantastique auf, anderes in Benvenuto Cellini, im Requiem oder im Te Deum. Die Messe Solennelle galt als verschollen, bis 1992 der Musiklehrer Frans Moors in der Antwerpener Kirche Saint-Charles Borromée ein Exemplar der Partitur wiederentdeckte, die Berlioz 1835 einem belgischen Geiger geschenkt hatte. So konnte die Messe Solennelle unter John Eliot Gardiner im Oktober 1993 in der Bremer Kirche St. Petri wieder aufgeführt werden.

Berlioz gilt als einer der ersten Komponisten, der ein Meister des musikalischen Effekts war, diesen zum wesentlichen Bestandteil von komponierter Musik machte und dabei insbesondere den Raum als musikalische Dimension entdeckte und nutzte. Dies klingt schon in seinem Credo an, welches er nun konsequent dramatisiert und in 4 Szenen unterteilt. In der 1. Szene *Credo ... descendit de coelis* wird die himmlische Welt in einem dramatisierenden Prozeß dargestellt, angefangen von einem feierlich-ruhigen Baß-Solo bis hin zum Tutti-Descendit. Die 2. Szene *Et incarnatus est* bringt in C-Dur, der Tonart der Reinheit, ein Weihnachtsidyll zum Erklingen, in dem zunächst die Sopranistin sowohl den Heiligen Geist als auch die Jungfrau Maria liedhaft zur Geltung bringt, bevor im *et homo factus est* ein Baß sanft dazu kommt und somit die Doppelgeschlechtlichkeit des Menschen zum Ausdruck bringt. Die äußerst dramatische 3. Szene *Crucifixus* beginnt mit einschneidenden, d.h. irritierenden Chorsprüngen und -sequenzen, bevor dann der Tod mit Pauken und Trompeten das Feld besetzt. Schließlich kommt es in der 4. Szene *Resurrexit*, die fast die Hälfte der Zeit ausmacht, zu einer Dramatisierung des Textes *Et resurrexit ... Amen* als Jüngstes Gericht. Nachdem Berlioz seine Messe vernichtet hatte, führte er dieses Resurrexit noch einige Male auf unter dem Titel *Le jugement dernier*. Das Resurrexit durchschreitet daher zunächst von der Auferstehung über die Auffahrt gen Himmel ver-

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

schiedene himmlisch-musikalische Räume, bis es zu einer Ortsanweisung im Angesicht des zur Rechten sitzenden Christus kommt, wo dann das Jüngste Gericht mit Pauken und Trompeten losbricht. Dabei werden die restlichen Textteile zu verschiedenen Zimmern in diesem Gerichtsgebäude, die durchschritten werden. Sie geraten dabei zu Schwellenräumen zwischen Diesseits und Jenseits. Man könnte von einer Vergeschichtlichung der Eschatologie bzw. von einer dramatischen Apokalyptisierung sprechen. Zusammengehalten werden diese Teile durch die mehrmalige Wiederholung der Textzeile *Et iterum venturus ... non erit finis*. Dramatischer Höhepunkt ist der zweimalige riesige Gong, der die musikalische Gerichtsverhandlung einmal eröffnet und mit dem *Amen* beschließt. Das Credo wird so zum Spektakel, oder besser: Zum Orakel. Berlioz selbst spielte ihn bei der Uraufführung mit solcher Wucht, daß die ganze Kirche erbebte. Und nach der Aufführung von 1827 notierte er:

Ein konvulsivisches Zittern ergriff mich, das ich zwar bis zum Ende des Satzes in Schach halten konnte, doch dann mußte ich mich setzen und dem Orchester ein paar Minuten Pause gönnen. Ich hätte mich nicht länger auf den Beinen halten können und fürchtete, der Taktstock würde mir entgleiten.³⁶

6.4. Robert Schumann (1810-1856): *Missa sacra op. 147 (1852)*

Als der Protestant Schumann 1850 die Nachfolge Ferdinand Hillers im katholischen Rheinland in Düsseldorf antrat, gehörten auch regelmäßige Aufführungen von Messen zu seinen Aufgaben. Seine Messe, die er im Karneval 1852 konzipierte und Ende März beendete, ist eine der unaufgeregtsten Meßvertonungen. Schumanns Spätwerk gilt schon als vorgezeichnet von seiner Krankheit, die zu dieser Zeit auszubrechen beginnt. Hatte Schumann die Messe zunächst für Orchester instrumentiert, so arbeitete er sie 1853 für Orgel um, weil er mit ihr

36. Zit. nach Hugh Macdonald, *Auf wunderbare Weise erhalten. Berlioz' »Messe solennelle«*, in: Booklet zur CD, Berlioz. *Messe solennelle. World Premiere Recording* (John Eliot Gardiner), Philips 1994, 15.

an einem englischen Kompositionswettbewerb teilnehmen wollte, der nur eine Orgelbegleitung zuließ. Aus diesem Anlaß ist auch noch das Offertorium nachkomponiert worden. Diese Orgelfassung wurde erst in der 80er Jahren des 20. Jh. wiederentdeckt und 1991 in Düsseldorf uraufgeführt.

Schumanns Messe vermeidet nahezu jede Form von Dramatisierung. Seine Vertonung läßt sich eher als Meditationsmusik, als epische Meßkomposition verstehen. Sie verströmt eine Ruhe, die zugleich bezaubert und beunruhigt. Das Credo kommt ohne Solisten aus, die in den anderen Sätzen eine Rolle spielen. Das individuelle bürgerliche Subjekt, welches in der Dramatik, der Energie und dem Rauschhaften Schumannscher Musik Gestalt gewinnt, tritt zurück zugunsten eines Allgemeinen, welches aber nicht mehr explizit kirchlich eingeholt wird. Schumanns Messe ist einfach schön, und gerade in ihrer simplen Schönheit regt sich Unheimliches. Dies wird vielleicht nirgends sinnfälliger als im Credo, wo der Text von *descendit de coelis* bis *sepultus est* vom Chor in einer leisen Statik gesungen wird, die bis dato unerhört war. Diese Stelle wird flankiert von einer Sekundfigur im Ostinato des Orgelbasses, welche den Boden unter den Füßen unmerklich ins Wanken bringt. Von der Herabkunft aus den Himmeln bis zum Begrabenwerden erklingt das Leben Jesu in einer einzigen Klangfarbe, ohne jeglichen dramatischen Höhepunkt, aber so, daß man nicht mehr weiß, wo eigentlich noch der Grundton ist. In der Statik dieses Klanggeschehens verliert die Menschwerdung ihren Grundton. Eine solche unheimliche Ruhe gerät in die Nähe des Todes: Das Menschliche kommt zum Stillstand. Ob der himmlische Trost, der in Schumanns Credo vor und nach dieser Stelle als objektive, beruhigende Musik hörbar wird, auch trägt, war bei Schumann selbst und ist bis heute eine offene Frage.

6.5. Franz Liszt (1811-1886): *Missa Solemnis »Graner Messe«* (1855)

Als Liszt den Auftrag bekam, für die Einweihung der Basilika in Gran (Esztergom) 1855 eine Messe zu komponieren, war er einer der bedeu-

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

tendsten Opern-Dirigenten seiner Zeit. So nimmt es nicht wunder, daß Liszt, ein Förderer der neuen Musik um Richard Wagner, der seine Tochter Cosima geheiratet hatte, eine Messe schreibt, die auch Opernmusik hätte sein können. Sein Credo schafft eine Inszenierung von Stimmungsbildern, die unter die Haut gehen. Es ist eine Oper für die inneren Augen. Oder anders gesagt: Sein Credo ist eine Begleitmusik für innere Bilder, die dem katholischen Mystiker und Romantiker Liszt nahe sind: Großartig, imposant, hinreißend. Gewichtig und bestimmt kommt es daher, das Bekenntnis des Glaubens. Und bei Liszts Crucifixus verdunkelt sich der Himmel tatsächlich, bei seinem Resurrexit wird es tatsächlich licht, bei seinem blechgeblasenen Judicare können Auferstehungshoffnung und Gericht nicht mehr unterschieden werden. So gerät menschliche Erwartung ins leise Stammelnen: et ex-spec-to. Innen und außen, Aggression und Regression werden bei dieser mitreißenden Musik ununterscheidbar. Alles ist unverkleidet, authentisch:

Sie können versichert sein, lieber Freund, daß ich mein Werk nicht komponiert habe, etwa wie man ein Mess-Gewand anstatt eines Paletot anziehen möchte, sondern daß es aus wahrhaft inbrünstigem Herzens-Glauben, so wie ich ihn seit meiner Kindheit empfinde, entsprossen ist. »Genitum, non factum« und daher konnte ich wahrgetreu sagen, daß ich meine Messe mehr gebetet als komponiert habe.«³⁷

6.6. Anton Bruckner (1824-1896): Messe Nr. 2 e-moll (1866)

Bevor Bruckner als über 40jähriger seine 1. Symphonie komponierte, auf die 8 weitere folgen sollten, schrieb er 1864 seine 1. Messe D-Moll, 1866 seine 2. Messe E-Moll und 1868 seine 3. Messe F-Moll. Sie sind als die ersten Werke anzusehen, die Bruckner als einen eigenständigen und außergewöhnlichen Komponisten zeigen, der sich aus der provinziellen Enge seines Linzer Organistendaseins löst und zu seiner eige-

37. Zit. nach Stefan Lipka im CD-Booklet, Franz Liszt, *Missa Solemnis »Grande Messe« pour la dédicace de la Basilique d'Esztergom*. Arte Nova 1999, 3.

nen Musiksprache findet. Alle 3 Messen sind ausgereifte Kompositionen von hoher musikalischer und architektonischer Qualität. Im Credo aller 3 Messen zeigt sich ein ähnliches musikalisches Programm. Nach einem ersten Teil vom *Credo* bis zu *descendit de coelis*, der recht konventionell gehalten ist, kommt mit dem *Incarnatus* eine Frömmigkeit zu Wort, die das Geheimnis der Menschwerdung sehr warmherzig erklingen läßt. Dabei erhält das *ex Maria Virgine* in allen 3 Messen einen besonderen Akzent.

Hier schlägt sich Bruckners Marienfrömmigkeit kompositorisch nieder. Das *Crucifixus* wird jedesmal nicht als etwas Schreckliches, sondern als etwas Geheimnisvolles gestaltet. Der soteriologische Aspekt wird betont. Das *Resurrexit* geschieht nirgends aus dem Nichts, sondern wird jeweils instrumental vorbereitet. Es hat seine eigene himmlische Vorgeschichte, seinen eigenen göttlichen Pulsschlag. Der 3. Artikel wird jeweils wieder recht konventionell behandelt, wobei die f-moll-Messe die einzige ist, die das *et vitam venturi saeculi* mit einer Schlußfuge versieht.

Ich greife hier die Messe Nr. 2 nicht nur heraus, weil sie für achtstimmigen Chor und Blasorchester ungewöhnlich instrumentiert ist, sondern auch, weil hier das *Incarnatus* besonders eindrücklich gestaltet ist. Zum einen kommt die menschliche Nacktheit von der Geburt bis zur Grablegung durch das weitgehende Fehlen des Blasorchesters zum Ausdruck, welches nur einmal kurz bei der jungfräulichen, himmlischen Maria erklingt. Zum anderen ist das *Crucifixus* hier von einer derart leisen Eindringlichkeit, daß die Geste der Anbetung vor diesem Geheimnis des Glaubens unüberhörbar ist. Bruckners Messen sind große Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Ihr liturgischer Gebrauch wird auch daran deutlich, daß das Credo in den ersten beiden Messen mit dem traditionellen liturgischen Gesang *Credo in unum Deum* eröffnet wird. Die Brucknersche Komposition beginnt erst mit den Worten *Patrem omnipotentem*.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

6.7. Heinrich von Herzogenberg (1843-1900): *Messe op. 87 e-moll (1894)*

Sind Bruckners Messen Ausdruck katholischer Frömmigkeit, so begegnen wir bei Heinrich von Herzogenberg³⁸ einer ökumenischen Frömmigkeit. Herzogenberg galt trotz seiner über 150 Werke, die alle bedeutenden Gattungen umfassen, bis in die jüngste Vergangenheit hinein als Epigone Brahms' und wurde daher immer nur am Rande wahrgenommen. Erst in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts setzte sich langsam eine andere Sichtweise durch, sowohl was die vermehrte Aufführungspraxis als auch was die Musikwissenschaft anbetrifft.³⁹ Der glückliche Umstand, daß in einem Nachlaßarchiv zwischen 1994 und 1996 mehrere oratorische Werke Herzogenbergs wiedergefunden wurden, die als Kriegsverluste galten, kam auch seiner Messe op. 87 zugute, die 1997 wiederaufgeführt werden konnte, nachdem sie aus Anlaß des 100. Geburtstags des Komponisten zuletzt 1943 zu hören gewesen war. Diese Meßvertonung muß als eine der kompositorisch spannendsten aus dem 19. Jahrhundert gelten.

Der 1843 in Graz geborene katholische Heinrich von Herzogenberg lernte 1871 in Leipzig den protestantischen Bachforscher Philipp Spitta (1841-1894)⁴⁰ kennen, woraus sich eine lebenslange Freundschaft entwickelte, die ihren Grund in einer intensiven Beschäftigung mit Bach und einer kontinuierlichen Pflege Bachscher Musik hatte. Als sich 1875 auch noch die Freundschaft mit Brahms anbahnte, änderte sich der kompositorische Stil des vormals Wagner-begeisterten Herzogenberg hin zur Anlehnung an klassische Muster und Traditionen. Im

38. In dieselbe Zeit gehören auch die interessanten Messen von dem Liechtensteiner Komponisten Joseph Rheinberger (1839-1901), der in München gewirkt hat, und von dem tschechischen Komponisten Antonín Dvořák (1841-1904), welche ich hier aus Platzgründen nicht weiter behandeln kann.

39 Vgl. z.B. Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg, Studien zu Leben und Werk*, Göttingen 1997.

40. Seine Bachbiographie hat wissenschaftliche Maßstäbe gesetzt; vgl. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bände, Leipzig 1873, 1880.

Gefolge dieser Entwicklungen engagierte sich Herzogenberg so stark wie kein anderer Katholik für die liturgischen und kirchenmusikalischen Reformbestrebungen in der evangelischen Kirche.⁴¹ Als nach dem Tod seiner Frau 1892 auch noch der Freund und Seelenverwandte Philipp Spitta 1894 starb, geriet er in eine große Lebens- und Schaffenskrisis, wie ein Brief an Philipps Bruder, den Straßburger Theologen Friedrich Spitta, zeigt, mit dem er mehrere Gemeinschaftsprojekte gestaltet hatte:

Alle meine Gedanken alles was meine innere Entwicklung reifte war unser Gemeingut; ich kann mir diese Jahre ohne ihn gar nicht vorstellen und nun soll ich's lernen, ohne ihn auszukommen! Ein Ekel vor dem Leben und Weiterschaffen ergreift mich.⁴²

Die Messe op. 87 ist nun das Werk, mit dem sich Herzogenberg aus dieser Krise herauskomponiert.⁴³ Deren Zentrum und kompositorischer Höhepunkt stellt das Credo dar, welches in seiner kompositorischen Anlage und hohen kontrapunktischen Raffinesse einzigartig ist im ausgehenden 19. Jahrhundert. Bach, Beethoven und Brahms kommen hier in einer kongenialen Weise zusammen.

Das Credo ist motivisch durchzogen von jenem mittelalterlichen gregorianischen Gesang, der schon in Bachs Credo eine so große Rolle

41. Vgl. dazu Gustav A. Krieg, *Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg*, Göttingen 1990.

42. Zit. nach Bernd Wiechert im Booklet der CD: Heinrich von Herzogenberg, *Missa op. 87*, cpo 1997, 5.

43. Auch danach rissen die persönlichen Schicksalsschläge für Herzogenberg nicht ab, 1897 starb der zweite Seelenverwandte, Brahms. Eine chronische Gelenkerkrankung nötigte ihn zur Aufgabe aller Tätigkeiten, darunter auch die Professur für Komposition in Berlin, die er seit 1885 innehatte, und festelte ihn schließlich an den Rollstuhl. Sozial isoliert starb Herzogenberg 1900 in Wiesbaden.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

spielte. Und ebenso wie bei Bach beginnt das Credo im Chor mit dem Sopran ohne andere Instrumente, worauf dann das Orchester angestoßen wird: *creatio ex nihilo*, die sich auch im Übergang von *et sepultus est* zu *et resurrexit* zeigt. In keiner Messe vorher wurde das *sepultus* als solch absoluter Tiefpunkt in Töne gesetzt wie hier bei Herzogenberg. Hier spiegeln sich eigene Beerdigungserfahrungen sowie die Erfahrung, daß aus solchem Tiefpunkt, aus solchem Nichts Neues entstehen kann: *creatio ex nihilo* als kompositorische Überlebensstrategie. Das Credo ist musikalisch nach den 3 Artikeln geordnet: Alle beginnen sie mit derselben Credo-Figur, die das *creatio ex nihilo* erklingen läßt. Interessanterweise wird das liturgische Credo nicht gesungen, sondern taucht mehrfach meist in den Blechbläsern auf. Es ist instrumentelles Zitat, welches gleichwohl das kompositorische Gerüst bzw. Skelett des Credo ausmacht. In jedem Artikel taucht es dreimal auf, so daß alle Artikel trinitarisch gedeutet werden.

Im 2. Artikel gibt es wiederum eine Dreiteilung: Nach der sanften Wiederholung des Credo-Einsatzes, bei dessen Höhepunkt der Chor einmal das liturgische Credo singt, setzt der 2. Teil schon vor dem *Et incarnatus* ein, nämlich mit dem *Qui propter nos homines*. Hier setzen die Solisten ein, die den 2. Teil des 2. Artikels beherrschen bis zum *sepultus est*. So betont Herzogenberg zunächst den soteriologischen Aspekt des 2. Artikels, der eben allein wegen uns Menschen geschehen ist. Daher setzt allein beim *etiam pro nobis* des *Crucifixus* einmal kurz der Chor ein, um zu zeigen, daß es tatsächlich um uns geht und nicht allein um ein Drama, was dort unsere Ohren passiert. Das *descendit*, wo Herzogenberg im Wort jeweils einen großen Melodiesprung komponiert, die dann von oben herunterfließt, umfaßt Himmel und Erde. Die Menschwerdung gestaltet er als Inspiration, wenn er die 1. Silbe des *homo* in einem mehrere Takte dauernden Ton erklingen läßt, der sich vom Anhauchen bis zum vollen Ton langsam entwickelt. Im Hebräischen (*ruach*), im Griechischen (*pneuma*) und im Lateinischen (*spiritus*) bedeutet Geist immer zugleich auch Hauch, Wind. So wird bei Herzogenberg nicht nur Inkarnation (Fleischwerdung), sondern auch

Inspiration (Geistverleihung als Einhauchen) sinnenfällig für die Ohren. Die zweite Schöpfungsgeschichte, in der der Mensch erst durch die Einhauchung Gottes Mensch, d.h. geistreich wird (Gen 2, 7), steht hier Pate.

Den 3. Artikel gestaltet Herzogenberg in 2 Teilen. Dabei singt der Chor die Zeile *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* einstimmig, wobei das liturgische Credo im Hintergrund langgestreckt ertönt und diesmal nicht wie bisher von den Blechbläsern, sondern von den Holzbläsern intoniert wird – inniger kann der Wunsch nach ökumenischer Verbundenheit gerade an diesem Punkt musikalisch kaum gestaltet werden. Dazu paßt, daß der 2. Teil, eine Doppelfuge zu *Et exspecto ... Amen*, nicht in pompöser Gewißheit oder in himmlischem Strahlen mit Pauken und Trompeten daherkommt, wie bei fast allen anderen Meßvertonungen, sondern in einem vierminütigen Pianissimo erklingt, welches die eschatologische Erwartung zu einem schwebenden Verfahren macht, in dem die zarte Ahnung⁴⁴ und das leise Staunen den Ton angeben.

7. *Musikalische Credos im 20. Jh.*

Während die Romantik die Individualität des Künstlers zum Garant der musikalischen Gestaltung und Wirkung macht, bemüht sich die sog. klassische Moderne um eine Tonsprache, die das Subjektive zugunsten eines Objektiven wieder zu sprengen trachtet. Dabei erfindet die Moderne neue Tonsprachen, etwa nationale bzw. folkloristische Tonsprachen, die Berücksichtigung anderer Modalitäten wie etwa der Pentatonik, die Erfindung der Zwölftonmusik, aber auch die Einbeziehung der Elektronik in die Musik. Die Vielfalt neuer Objektivitäten, die sich eben wiederum als Subjektivitäten erweisen mit zum Teil aber totalitären Ansprüchen, zeigt, daß das Subjekt künftig in dem Dilem-

44. Vgl. dazu Harald Schroeter-Wittke, *Ahnung von der Predigt. Konturen homiletischer Didaktik*, Waltrop 2001.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

ma der Pluralität leben muß, in der nicht mehr die eine verständliche Sprache gesprochen wird, was übrigens schon seit dem Turmbau zu Babel der Fall war und auch durch Pfingsten nicht grundsätzlich aufgehoben wurde. Postmoderne Sicht- und Hörweisen, die diese Pluralität nicht mehr als zu vernichtende verteufeln, sondern als unhintergehbare zu gestalten suchen, klingen nun an. Es kommt zu einer Wende vom Subjekt zum Projekt.⁴⁵

Dafür spricht auch, daß sich U- und E-Musik zunehmend nicht mehr unterscheiden lassen. So kommt es zum einen zu Cross-Over-Kompositionen zwischen diesen musikalischen Bereichen, aber auch zwischen verschiedenen Künsten. Zum anderen werden aber auch in der Pop- und in der Unterhaltungsbranche Credos vertont. Meine Credo-Auswahl bezieht sich dabei ausschließlich auf solche Komponisten, die sich nicht vorwiegend als Kirchenmusiker verstanden und mit ihrer Kunst jede selbstgefällige Binnenkirchlichkeit infrage stellten.

7.1. Konzertante Messen der klassischen Moderne

Auch das 20. Jahrhundert hat große konzertante Messen hervorgebracht, die traditionellerweise der E-Musik zugerechnet werden. Sie stehen zum Teil noch in den symphonischen Traditionen des 19. Jahrhunderts, auch wenn sie sich einer zum Teil radikal anderen Ton-sprache bedienen.

7.1.1. Leoš Janáček (1854-1928): Mša glagolskaja (1927)

Mit Janáčeks Alterswerk, der Glagolithischen Messe, befinden wir uns in mehrfacher Hinsicht auf der Grenze zwischen Romantik und Moderne. Nach dem Zusammenbruch europäischer Ordnungen im 1. Weltkrieg kam es vielfach zu Versuchen, im Archaischen, gekoppelt

45. Vgl. dazu Vilém Flusser, *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*, Frankfurt/M. 1998.

mit dem Nationalen, wieder objektiven Halt zu finden, zumal dann, wenn diese Wurzeln durch die bisherige Entwicklung in Europa politisch unterdrückt worden waren. Die Glagolithische Messe Janáčeks, an der er seit dem Beginn der 20er Jahre komponierte, ist ein Beispiel dieser Entwicklung, das deshalb so interessant ist, weil es in aller Abgrenzung vom Alten nicht in die Vernichtung führt, sondern einen neuen humanen Ton findet. In starker Abgrenzung zur westeuropäischen Musiktradition greift Janáček musikalisch auf slawische Traditionen zurück. Dabei ist zu hören, wie sich traditionelle musikalische Ordnungen auflösen und neuartige Klangpassagen geschaffen werden, denen eine große archaische Kraft eignet. In einem Zeitungsartikel vom 27.11.1927 charakterisiert Janáček das musikalische Material seiner Messe:

Ohne die Düsternis mittelalterlicher Kloosterverliese in den Motiven, ohne jeden Widerhall fugierter Bachscher Tonverbindungen, ohne jeden Widerhall von Beethovens Pathos, ohne Haydns Verspieltheit.

Janáček legt seiner Messe nicht den lateinischen Text zugrunde, sondern das Glagolithische, das zwischen dem 9. und 12. Jh. gebräuchliche kirchenslawische Alphabet. Im glagolithischen Credotext ist ein dreifaches »Věruju, věruju!« (Credo, credo!) eingebaut zwischen 1. und 2. Artikel, zwischen dem Incarnatus und dem Crucifixus und zwischen dem 2. und 3. Artikel. Dies führt Janáček in Abgrenzung zur westlichen Meßtradition zu einem anderen Aufbau. Dieses dreifache »Věruju, věruju!« des Chores erklingt als Beschwörung, kann aber auch als Beschwichtigung der aufgewühlten Dramatik gehört werden. Statt des im Credotext fehlenden *et homo factus est* gibt es bei Janáček ein längeres instrumentales Zwischenspiel, in dem er den Lebensweg Jesu als einen menschlichen erklingen läßt. Bei der Kreuzigung erklingt allein eine Orgel - Kritik am westlichen Kircheninstrument? Das Resurrexit vertont er als Sehnsuchts- und Beschwörungsmusik. Auferstehung als menschliche Sehnsucht und Hoffnung jenseits allen religiö-

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

sen Pathos. Janáček wehrt sich gegen religiöse Vereinnahmung, wie ein Interview von 1928 zeigt:

Ich wollte hier den Glauben an die Sicherheit der Nation auffangen, nicht auf religiöser Grundlage, sondern auf der Grundlage sittlicher Stärke, die Gott als Zeugen anruft.

Nach der Uraufführung der Glagolithischen Messe schrieb ein Kritiker:

Der Greis Janáček hat es als Mann von festem Glauben immer drängender empfunden, daß in seinem Lebenswerk die sein Verhältnis zu Gott ausdrückende Komponente nicht fehlen dürfe.

Solches Ansinnen der religiösen Heimholung wies Janáček erbost und erzürnt zurück, indem er diesem Kritiker eine Postkarte mit den Worten schreibt: »Weder Greis noch gläubig!« Und der 73jährige fügt im oben genannten Interview hinzu: »Gläubig werde ich erst dann sein, wenn ich mich überzeugt haben werde.«⁴⁶

7.1.2. Zoltán Kodály (1882-1967): *Missa Brevis* (1944/1945)

Kodály komponierte seine *Missa brevis* (kurze Messe) in der Zeit der deutschen Besetzung Ungarns 1944 und beendete sie im Luftschutzkeller der Budapester Staatsoper, wo er sie seiner Frau zum 35. Hochzeitstag 1945 widmete. Die Messe stellt Kodálys Zusammenfassung europäischer Sakralmusiktraditionen dar, die von der Gregorianik über Palestrina und Bach bis zu den großen Romantikern anklingen. In seiner Musiksprache blieb Kodály weit konservativer als sein Freund Béla Bartók. Aus diesem Kompendium europäischer Musik schöpft er Hoffnung angesichts der hoffnungslosen Situation 1944/1945. Dabei

46. Alle Zitate nach Michael Stegemann im CD-Booklet: Leonard Bernstein. *The Royal Edition* Nr. 41, Janáček, *Glagolitic Mass*, Poulenc, *Gloria*. Sony 1992 (1965), 11f.

bilden Worte die Grundlage dieser Musik, die für Kodály »eine besondere poetische Bedeutung hatten, die allumfassend war«⁴⁷. Solche Hoffnung in trostloser Lage gewinnt auch im Credo Gestalt. Auf der einen Seite führt Kodálys *et sepultus est* in eine Abgründigkeit, die bisher nur bei Herzogenberg zu hören war. Im Budapester Luftschutzkeller wird das Begraben von Hoffnungen und das lebendige Begrabenwerden zur alltäglichen Realität. Auf der anderen Seite aber werden die drei Sätze *Deum de Deo, lumen de lumine, Et resurrexit tertia die secundum scripturas* und *Amen* von Siegesfanfaren begleitet. Dieser Dreiklang vom Sieg des Lebens über den Tod aber geschieht auf Hoffnung, was sich daran zeigt, daß im Credo das Wort *Credo* nicht ein einziges Mal gesungen wird. Diese Musik, die ein Bekenntnis zum Leben darstellt, beruht nicht auf einem persönlichen Bekenntnis, welches auf Erfahrung bauen könnte, sondern gründet sich allein auf Traditionen der Hoffnung.

7.1.3. *Alfredo Casella (1883-1947): Missa solemnis pro pace op. 71 (1944)*
Casellas Messe für den Frieden ist sein letztes Werk, welches er komponierte. Bei einer Diskussion anlässlich ihrer Aufführung sagte er 1945 im belgischen Radio: »Il s'agit sans aucune doute de mon œuvre la plus importante non seulement comme durée (...), mais aussi et surtout comme contenu.«⁴⁸

Casella begann die Komposition, noch bevor die Alliierten Rom befreit hatten. Auch in dieser Messe erklingt auf dem schauerlichen Grundton der Kriegereignisse die ergreifende Bitte um politischen Frieden. Hier kommen Gottesdienst und Politik in einer konzertanten

47. Zit. n. Arpád Joo im CD-Booklet Zoltán Kodály, *Psalmus Hungaricus Missa Brevis*. Arts Music 1997 (1983).

48 Zit. nach Mila de Sanctis im CD-Booklet, Vivaldi, *Due salmi Casella, Missa solemnis pro pace*, Mondo musica 2000, 9: »Ohne Zweifel handelt es sich meiner Meinung nach hier um mein allerwichtigstes Werk, nicht nur wegen seiner Länge, sondern auch wegen seines Inhalts.«

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Aufführung jenseits von Kirchlichkeit zusammen. Der Rahmen von Kirchenmusik wird gesprengt, sie wird zu einer allgemein-menschlichen Friedensmusik. Keine der bisher vorgestellten Messen hat den Umfang dieser fast 90minütigen Meßvertonung, deren Zentrum im Agnus Dei und seiner Bitte *Dona nobis pacem* liegt, die schon für Beethoven politische Dimensionen hatte. Das Credo, welches allein 25 Minuten dauert, hat seine Schwerpunkte beim Incarnatus und beim Crucifixus, in denen die ohnmächtig machenden Leiden durch den Krieg ans Ohr dringen. Schon beim Incarnatus wird die Kriegstrommel leise im Hintergrund gerührt. Im lang andauernden Amen findet Casella dann schließlich den Ton, in dem die Hoffnung von einer Welt ohne Krieg ihr Lied singen kann.

7.2. Kurze Chormessen im 20. Jahrhundert

Das 20. Jahrhundert hat die kurzen Chormessen wiederentdeckt, die entweder a-capella oder mit einer sehr kleinen Begleitbesetzung ausgestattet sind. Ihre Dauer bewegt sich jeweils zwischen 15 und 25 Minuten. Sie sind also alle gottesdienstfähig.

Igor Strawinskys (1882-1971) Mass entstand zwischen 1944 und 1948 in seiner kalifornischen Wahlheimat. Sie entstand ohne einen Auftrag und stellt sein Bekenntnis als eines russisch-orthodox religiösen Exulanten in der westlichen Welt dar: Mit dem westlichen lateinischen Messetext wird eine archaische Stimmung erzeugt, die an die (russisch-)orthodoxe Liturgie erinnert, in der das himmlische Geschehen in nahezu immer gleicher Weise aufgeführt und wieder(ge)holt wird. Kompositorisch befindet sich Strawinsky zwischen seinen neoklassizistischen Werken und seinem zwölftonmusikalischen Altersstil. Seine Messe ist für vierstimmigen Chor und ein Holzbläser- und ein Blechbläserquintett geschrieben. Mit ihren knapp 20 Minuten Aufführungsdauer ist sie antikonzertant für Sakralräume und gottesdienstliche Feiern angelegt. Davon zeugt auch im Credo das vom Priester zu Beginn vorgetragene liturgische Credo, worauf der Chor mit dem *Patrem omnipotentem ...* einsetzt. Strawinskys Credo ist voll-

ständig entdramatisiert. Der Chor singt Silbe auf Silbe jeweils nur einmal ohne Höhepunkte. So werden die Glaubensartikel gleichmäßig hymnodisch syllabiert. In geschlossenen Klangblöcken, die vom doppelten Bläserquintett begleitet werden, entsteht eine doxologisch-archaische Stimmung, die im a-capella-Satz des Amen ausklingt.

Die 1951 komponierte *Missa Adventus et Quadragesimae* für einstimmigen Männerchor und Orgel des tschechischen Komponisten Petr Eben (*1929) atmet die beklemmende Atmosphäre religiöser Unterdrückung der 50er Jahre in der CSSR. So werden im Credo nicht die einzelnen Glaubensartikel illustriert, sondern das Credo gestaltet sich als ein einziger reißender Fluß, mit dem bekannt wird: Tamen (Dennoch) – Ich glaube. Nicht von ungefähr korrespondiert Ebens musikalischer Stil hier mit der asketisch-herben Tradition der Adventszeit als Fastenzeit. Interessant ist im Credo, daß Eben bei *resurrectionem mortuorum* und *vitam venturi saeculi* die mittelalterliche Leise erklingen läßt, die auch dem Beginn des Osterchorals »Christ ist erstanden« ihre Töne gibt. Angesichts der Zeitumstände läßt Eben ähnlich wie Casella das Agnus Dei schließlich als verzweifelten Aufschrei um Frieden erklingen.

Auch die 1963 herausgegebene *Messe für a-capella Doppelchor* des Schweizer Komponisten Frank Martin (1890-1974) hat ihren Höhepunkt in der Bitte um Frieden im Agnus Dei. Als Sohn eines reformierten Predigers knüpft Martin klanglich an die Schlichtheit des Genfer Psalters an, indem er eine streng wortgebundene Musik komponiert. Sein Credo hat viele Anklänge an Renaissance-Musik. Es beginnt mit dem vom Chor vierstimmig gesungenen mittelalterlichen Credoruf, der Gregorianik und Renaissance-Satztechniken miteinander verbindet. Sowohl das Resurrexit als auch der 3. Artikel werden in einem tänzerischen Rhythmus der Renaissance-Zeit vorgetragen.

Paul Hindemiths (1895-1963) Messe für gemischten Chor a capella entstand ebenfalls 1963. Wie bei Casella stellt auch sie das letzte vollendete Werk Hindemiths dar, opus ultimum, dessen Uraufführung er 6 Wochen vor seinem Tod im November 1963 als Schwerkranker in

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Wien noch dirigierte. Hier kommt es noch einmal zu einem Kompendium seiner Musiksprache, die sich im Laufe der Jahre mehrfach gewandelt hatte. Auch Hindemiths Credo beginnt mit dem priesterlichen Sologesang. Seine musikalische Rhetorik, mit der er das Credo deutet, lehnt sich an mittelalterliche Figuren an, wenn er z. B. das *et vitam venturi saeculi* auf einem Ostinato basieren läßt, wodurch sich seine Anweisung *langsam und verklärt* gestaltet. Sein Satz zieht sich durch sein immer langsamer werdendes Tempo immer weiter zurück. Diese Entwicklung geschieht zweimal: Einmal vom *Credo* bis zum *sepultus*, ein zweites Mal vom *Resurrexit* bis zum *Amen*. Während die Tonhöhe sich beim erstenmal in immer tiefere Klangregionen begibt, wagt sie sich beim zweitenmal in immer höhere Klangregionen hinauf.

Wie bei Strawinsky ist auch die in den 80er Jahren entstandene *Missa Sillabica* für Chor und Holzbläser des estnischen Komponisten *Arvo Pärt* (*1935) völlig entdramatisiert. Das monotone Syllabieren des Messtextes auf einer sich fast immer gleich wiederholenden Ton- bzw. Klangfolge im Chor wie bei den Bläsern läßt insbesondere das Credo wieder zu einem Gebet, zu einer Doxologie werden statt zu einem subjektiven Bekenntnisakt. Hier stehen auch orthodoxe Traditionen im Hintergrund. Pärts Musik führt die Hörenden in eine klingende Meditation. Sie basiert auf Wiederholungen, nicht auf Akten der Bedeutungsgebung.

7.3. *Credo als Performance: Leonard Bernstein (1918-1990): Mass (1971)*

Leonard Bernstein komponierte seine *Mass* im Sommer 1971. Sie war von Jacqueline Kennedy in Auftrag gegeben worden. Ihre Uraufführung am 8.9. 1971 war die erste öffentliche Aufführung in der John F. Kennedy Center Concert Hall, Washington D.C.⁴⁹ Ihr Titel »MASS - A

49. Von dieser Produktion existiert eine Aufnahme, die Sony Classical 1991 in der Reihe *Bernstein conducts Bernstein. Theatre Works (Vol. II)* als CD herausbrachte. Die folgenden Textzitate entstammen alle dem Booklet dieser CD.

Theatre Piece for Singers, Players and Dancers« zeigt, daß es sich um eine interreligiöse und interkulturelle Komposition handelt: Der Jude Bernstein vertont den lateinischen Messetext für den Christen Kennedy in einer amerikanischen Kultur, die einen Schmelztiegel der Kulturen darstellt. Dies betrifft zum einen die mitwirkenden Künste. Bei der Uraufführung waren beteiligt: Das Alvin Ailey American Dance Theater, ein von Bernstein dirigiertes großes Orchester, eine Kapelle wandernder Straßenmusiker und eine Rockband, mehrere Sängerinnen und Sänger, The Berkshire Boy Choir, The Norman Scribner Choir und quadrophone Tonbandaufnahmen. Dies betrifft zum anderen die verschiedenen Musikstile, mit denen Bernstein operiert, die die europäische Unterscheidung zwischen U- und E-Musik endgültig obsolet machen. Dies betrifft zum dritten die Textanordnung. Der lateinische Messetext wird zum einen mit Zwischentexten versehen, die von Stephen Schwartz und Leonard Bernstein stammen. Zum anderen werden nicht nur die Ordinarium-Stücke, sondern auch Proprium-Stücke wie Sündenbekenntnis und Textlesungen vertont. Die ganze Messe wird durch mehrere Zwischenspiele strukturiert, die Bernstein »Meditation« nennt. Dies betrifft schließlich den Ortswechsel der Messe aus der Kirche in den multifunktionalen und mit viel Technik ausgestatteten Konzertsaal. Der Gottesdienst als Drama⁵⁰ wird zum Messe-Theater. In dieser Performance wird die Messe umfassend verkörpert. Bei diesem Weg vom Ritual zum Theater kommt auch die Unterhaltung nicht zu kurz.⁵¹

Das Credo steht wie üblich an zentraler Stelle. Es stellt eine Dekonstruktion des christlichen Glaubensbekenntnisses dar, in der die unterschiedlichen Aspekte des Bekennens zu hören sind, welche nicht alle

50. Vgl. dazu Arno Schilson/Joachim Hake (Hg.), *Drama »Gottesdienst«*. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart u.a. 1998.

51. Vgl. dazu Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/M. ²1995.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

auf einen Begriff zu bringen sind. Bernstein läßt das Credo mit den kirchlich pathetisch vorgetragenen Worten des Zelebranten beginnen:

X. Credo - CELEBRANT (speaking): I believe in one God, the Father Almighty, maker of heaven and earth, and of all things visible and invisible. And in one Lord ...«

Von solcher Selbstgewißheit christlichen Bekenntnisses ausgehend komponiert Bernstein hier einen Weg in den Selbstzweifel, der in der Frage endet: »Who'll believe in me?« Darauf schließt sich die Aufforderung des Zelebranten an: »Let us pray«, die nach dem Gehörten in den Ohren wehtut, woraufhin der Chor den nächsten Satz der Messe eröffnet mit den lateinischen Worten des Bußpsalms 130:

De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, audi vocem meam! (Aus der Tiefe rufe ich zu Dir, Herr; Herr, höre meine Stimme!)

Das Bekenntnis bleibt also nicht beim Selbstzweifel stehen, sondern führt in die Klage. Eine derartige Credo-Vertonung bringt spezifische Probleme der Menschen mit der Religion bzw. Kirche als Institution im 20. Jahrhundert zum Ausdruck.

Bernstein gliedert sein Credo in 5 Einheiten. Nach den pathetisch eröffnenden Worten des Zelebranten schließt sich eine Sequenz an, in der der Chor mit Percussion vom quadrophonischen Tonband aus den ersten Teil des lateinischen Credo-Textes vom *Credo* bis zu *homo factus est* syllabiert. Das alte, das offizielle Credo wird hier nicht live gespielt. Es wird nicht vergegenwärtigt, nicht wieder(ge)holt, sondern reproduziert. Das Credo bleibt vergangene Tradition, die als immer wieder reproduzierbare mit allen Mitteln der Kunst und der Technik zitiert wird, aber für die Gegenwart erst noch angeeignet bzw. abgelehnt werden muß. Dies geschieht durch drei Tropen, die Bernstein an bestimmte Stichworte des Credos anschließt und an die wiederum der lateinische Credotext anschließt. Das Credo wird durch freie Assoziationen, Collage und Cuts strukturiert und eröffnet so neue Räume,

in denen Zweifel und Glaube zusammenkommen können. Dabei lassen alle Tropen musikalisch Zeitgenossenschaft anklingen, wenn ihr Stil z. B. an Hair, die Rocky Horror Picture Show oder frühe Genesis-LPs erinnert.⁵²

Die 1. Trope heißt: »Non Credo« und wird gesungen von einem Bariton mit Männerchor.

FIRST SOLO (baritone with male vocal group)

Et homo factus es

And was made man ...

And you became a man / You, God, chose to become a man / To pay the earth a small social call / I tell you, sir, you never were / A man at all / Why? / You had the choice / when to live / When / To die / And then / Become a god again.

GROUP

And was made man...

SOLO

And then a plaster god like you / Has the gall to tell me what to do / To become a man / To show my respect on my knees / Go genuflect, but don't expect guarantees / Oh / Just play it dumb / Play it blind / But when / I go / Then / Will I become a god again?

GROUP

Possibly yes, probably no...

SOLO

Yes, probably no

Give me a choice / I never had a choice / Or I would have been a simple tree / A barnacle in a silent sea / Anything but what I must be / A man / A man / A man!

GROUP

Possibly yes, probably no...

SOLO

You knew what you had to do / You knew why you had to die / You chose to die, and then revive again / You chose, you rose / Alive again / But I / I don't know why / I should live / If only to die / Well, I'm not gonna buy it!

52. Ich erinnere hier nur an den in Amerika lebenden Zeitgenossen Bernsteins, den Systematischen Theologen Paul Tillich, für dessen Theologie der Zusammenhang von Glauben und Zweifeln grundlegend ist.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

GROUP

Possibly yes, probably no...

SOLO

I'll never say credo. / How can anybody say credo? / I want to say cr...

Das Cr.. geht sofort über in die vom Chor gesungene bzw. vom Band abgespielte nächste Credopassage vom *Crucifixus* bis zu *judicare vivos et mortuos*. In der 2. Trope »Hurry«, gesungen von einem Mezzo-Sopran, machen sich zeitgenössische Zweifel an der Wiederkunft Christi breit, die sich in einer verzeifelt-ironischen Klage Gehör verschaffen.

SECOND SOLO (mezzo-soprano)

You said you'd come again / When? / When things got really rough / So you made us all suffer / While they got a bit rougher / Tougher and tougher / Well, things are tough enough.

So when's your next appearance on the scene? / I'm ready / Hurry / Went to church for clearance and I'm clean / And steady / Hurry / While I'm waiting I can get my bags packed / Flags flown / Shoes blacked / Wings sewn / On...

Oh don't you worry - / I could even learn to play the harp / You know it / Show it / Hurry

Hurry and come again.

Aber er kommt nicht wieder, denn er sitzt zur Rechten des Vaters. Aber sein Reich wird kein Ende haben – bitter für alle, die in solch einem Reich leben müssen. So jedenfalls nimmt sich die Wiederholung des Credotextes von *Sedet ad dexteram Patris* bis *Cujus regni non erit finis* aus, die Bernstein mit seinem vom Band erklingenden Chor zwischen die 2. und die 3. Trope plaziert. Die nun folgende 3. Trope »World Without End«, gesungen von einem Street Chorus und einem Mezzo-Sopran, beklagt nämlich solche Endlosigkeitsvorstellungen.

STREET CHORUS

Non erit finis ...

World without end ...

THIRD SOLO (mezzo-soprano)

Whispers of living, echoes of warning / Phantoms of laughter on the edges of morning / World without end spins endlessly on / Only the men who lived here

are gone / Gone on a permanent vacation / Gone to await the next creation
 World without end at the end of the world / Lord, don't you know it's the end
 of the world? / Lord, don't you care if it all ends today? / Sometimes I'd swear
 that you planned it this way ...

Dark are the cities, dead is the ocean / Silent and sickly are the remnants of mo-
 tion / World without end turns mindlessly round / Never a sentry, never a sound
 / No one to prophesy disaster / No one to help it happen faster / No one to
 expedite the fall / No one to soil the breeze / No one to oil the seas / No one to
 anything / No one to anything / No one to anything at all ...

Die 3 Soli der bisherigen 3 Tropen erklingen daraufhin mit zentralen
 Textfragmenten im nun folgenden 3. Artikel des lateinischen Credotextes
 von *Et in Spiritum Sanctum* bis zu *Amen* gleichzeitig zum vom Band ge-
 spielten Chor. Es scheint also, als ob dererlei Zweifel ihren legitimen
 theologischen Ort im 3. Artikel, d.h. in einer vom Heiligen Geist und
 nicht von der Institution her konzipierten Kirche, in einer Gemeinschaft
 der Glaubenden als Zweifelnden haben könnten. In der abschließenden
 Trope »I believe in God«, gesungen von einem Rock-Sänger mit Street
 Chorus, wird die Konsequenz daraus besungen: Wenn es diesen Gott
 gibt, dann darf auch gezweifelt und ironisiert werden, und dann darf vor
 allem die Frage nach Gott als Frage nach dem Menschen in all ihrer
 blasphemischen Ambivalenz gestellt werden. So komponiert Bernstein
 eine zeitgenössische *theologia crucis*, wie das *Crucifixus* im Mittelpunkt
 dieses abschließenden Credo-Teils zeigt:

FOURTH SOLO (A Rock Singer, with Street Chorus)

Amen ! Amen ! Amen! (etc.)

SOLO

I believe in God, / But does God believe in me? / I'll believe in any god / If any god
 there be. / That's a pact. Shake on that. No taking back.

I believe in one God, / But then I believe in three. / I'll believe in twenty gods / If
 they'll believe in me. / That's a pact. Shake on that. No taking back.

Who created my life? / Made it come to be? / Who accepts this awful / Responsibili-
 ty?

Is there someone out there? / If there is, then who? / Are you listening to this song
 / I'm singing just for you?

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

I believe my singing. / Do you believe it too? / I believe each note I sing / But is it getting through?

I believe in F sharp. I believe in G. But does it mean a thing to you / Or should I change my key?

How do you like A-flat? / Do you believe in C?

CHOR

Crucifixus etiam pro nobis -

SOLO

Do you believe in anything / That has to do with me?

STREET CHORUS

I believe in God, / But does God believe in me? / I'll believe in thirty gods / If they'll believe in me. / That's a pact. Shake on that. No taking back.

SOLO

I'll believe in sugar an spice, / I'll believe in everything nice / I'll believe in you and you and you / And who ... / Who'll believe in me?

CELEBRANT (speaking)

Let us pray. / LET US PRAY!

XI. Meditation No. 3 (DE PROFUNDIS, Part 1)

CHOIR

De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, audi vocem meam! (etc.)

7.4. Das Glaubensbekenntnis im Jazz

Im Jazz treffen afrikanische und europäische Musiktraditionen, vermittelt über die amerikanische Inkulturation aufeinander und verbinden sich zu einer eigenen Musiksprache. Bei der Frage nach dem Credo macht es im Jazz einen großen Unterschied, aus welcher Tradition die jeweiligen Musiker primär kommen.

Ich will dies an zwei sehr unterschiedlichen Vertonungen von Liturgie zeigen.

Die »Jazz Mass« des weißen Jazzpianisten *Lalo Schifrin* wurde 1998 mit der WDR Big Band bei Aleph Records aufgenommen. Sie entstand in kürzerer Fassung schon kurz nach dem 2. Vatikanischen Konzil, als es erlaubt war, den Messetext auch in der Muttersprache zu feiern und zu vertonen. So liegt dieser Messe, deren Uraufführung mit dem Grammy award ausgezeichnet wurde, die westeuropäische Messetradition zugrunde. Das Credo zeichnet sich dabei dadurch aus, daß der Text von allen

Sängerinnen und Sängern aleatorisch, d.h. zufällig und durcheinander so gesungen wird, daß sich die Spannung von einem flüsternden tiefen Ausgangsklang stetig steigert bis hin zu einem hohen schwirrenden Schreien, welches plötzlich abbricht. Diese knapp 3minütige Sequenz wird nur durch Percussion unterstützt. Zwei Dinge sind dabei bezeichnend. Der Text wird gänzlich unverständlich. Hier kommen glossolalische Züge zum Tragen. Hier wird unverständlich in Zungen geredet. Insofern findet hier eine Steigerung zum Heiligen Geist hin statt. In dieser alle menschlich singbaren Ausdrucksformen durchschreitenden Performance kommt aber auch etwas sehr Bedrohliches zum Ausdruck. Zweifel und Glaube erklingen auch hier ununterscheidbar zusammen.

Aus der afroamerikanischen Tradition stammt die Doppel-CD »*In This House, On This Morning*« von *Wynton Marsalis* und seinem Septett. Wynton Marsalis, der als führender Trompeter in der Musikszene von Bach über Jolivet bis hin zum Jazz alles aufgenommen hat, ist durch und durch ein Jazz-Traditionalist.⁵³

In seiner CD erklingt daher der liturgische Ablauf einer black church als Instrumentalstück, in der es gar kein ausdrückliches Credo oder eine Confession gibt. Bekenntniselemente begegnen in den verschiedenen Prayers und im Sermon, der Predigt, welche den Titel hat: »*In the Sweet Embrace of Life*«.

Dieser trinitarisch strukturierte 28-minütige Instrumental-Sermon hat drei Teile: Father (16 Minuten), Son (5 Minuten), Holy Ghost (7 Minuten). Auch er steigert sich aus dem sehr langsamen Anfang, in den die Zuhörenden eingeschwingt werden, bis hin zu einem rasend schnellen Plot, der die Musizierenden und Zuhörenden in schwindelige Ekstase führt.⁵⁴

Marsalis erläutert homiletisch:

53. Vgl. Stephan Richter, *Zu einer Ästhetik des Jazz*, Frankfurt/M. u.a. 1995, 88-97.

54. Vgl. dazu Gotthard Fermor, *Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche*, Stuttgart u.a. 1999.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

The form comes from something I was told when I asked a reverend known for preaching hot, fiery, country sermons what his philosophy was. He said, »It's very simple. Start off low; go slow; get higher; catch on fire.«⁵⁵

In solchem Bekennen geschieht die Dynamik des black preaching, welches in erster Linie auf körperliche Vermittlung von Lebensenergie zielt. In dieser liturgischen Musik wird deutlich, daß es im Christentum noch ganz andere Formen des Bekennens gibt als die unsrigen, nämlich solche, die als Doxologie den Erlebnisfaktor sehr viel deutlicher in den Vordergrund stellen als unsere europäisch-abendländischen Traditionen, welche im Bekenntnis nicht auf mystische Einheit, sondern auf hermeneutische Differenzierung hinauslaufen.

7.5. *Das Credo in der Unterhaltungsbranche*

Die CD »MISSA – Musik für die Seele/Sound of Eternity« (Philips 1990), versehen mit dem Aufkleber »Aus der Funk-Werbung«, zeigt neben dem groß geschriebenen Namen José Carreras das Konterfei eines lateinamerikanischen Jesus mit weit geöffneten Armen vor einem Sonnenuntergang in orange-lila-Farbtönen. Auf dieser CD sind drei Messen zu hören, die allesamt folkloristische Hintergründe haben.

Die »*Misa Criolla*« des Argentiniers *Ariel Ramirez* (*1921) läßt süd-amerikanische Musik erklingen.

In der »*Missa Luba*« des belgischen Paters Guido Haazen vereinigt sich die Konzeption einer europäischen Messevertonung mit unterschiedlichen kongolesischen Musik- und Improvisationsstilen.

Die »*Misa Flamenco*« vereinigt unterschiedliche spanische Flamenco-Traditionen. Die Credos dieser drei Messen atmen Archaisches. In allen stellt die Rhythmik das wichtigste musikalische Parameter dar. Heißt es im Booklet über den Weltstar José Carreras, er würde in der *Misa Criolla* »schonungslosen Einsatz« erklingen lassen, so gilt dies für alle 3 Messen.

55. So Stanley Crouch im Booklet dieser CD: *In this house, on this morning*, Sony Music 1994, 12.

Die ungeschützte Inbrünstigkeit des musikalischen Vortrags tut ihr übriges, um die Zuhörenden doxologisch gut zu unterhalten.

Ein letztes Beispiel zeitgenössischer Unterhaltung stellt die »*Mystic Rock Mass*« von *Dave Miller* (Laserlight 2000) dar, wo zu Synthesizer-Klängen und Drum-Machines die Capella Gregoriana abwechselnd mit einer Priesterstimme den lateinischen Messtext syllabiert. Die Musik ist beruhigend. Während im 19. Jahrhundert das Credo vorwiegend dramatisiert wurde, haben wir gegenwärtig offenbar wieder eine gegenteilige Entwicklung zu verzeichnen. Das Credo und seine Vertonungen sollen beruhigen. Das Bekenntnis ringt nicht mit Gott, sondern es soll als spirituelles Gebet entspannen. Nicht (mehr) die Erlösung, sondern die Erlösung von der Erlösung als Erleichterung wird musikalisch erwartet und verkauft.

8. *Credo-Coda*

Musik erleichtert, indem sie unterhält. Musik hebt die Erlösungsbelastungen des angestregten neuzeitlichen Subjekts auf. Auch in den Credo-vertonungen kommt diese Tendenz immer zum Tragen, mal mehr (z. B. Rossini), mal weniger ausgeprägt (z. B. Bach). Diese Tendenz existiert im Abendland spätestens, seit Musik nicht mehr in erster Linie mit Mathematik und ihren ergebnisorientierten Lösungsaufgaben, sondern mit Gefühlen verknüpft ist, die, vergleichbar einer Massage, erlebnisorientiert gelöst werden. Musik kann dies deshalb tun, weil sie in bedeutungsfreie Zonen führt, in denen wir die erdrückende Schwere unserer Bedeutungsfixierungen als Ängste, Zweifel und/oder Glauben zur Darstellung bringen können.⁵⁶ Musikalische Inszenierungen von Texten lassen daher die ungeheure Vielfalt sinnvoller möglicher Les- und Hörarten erklingen. Dieser Umstand tut insbesondere dann gut, wenn es sich um Bekenntnisse handelt, da diese immer in die Entscheidung stellen wollen. Die musikalischen Credos jedoch führen die mit dem Bekenntnis implizier-

56. Vgl. dazu Harald Schroeter, »*Wer hören will, muß fühlen.*« *Musikalische Seelsorge als Kunst der Umordnung*, in: *PTb* 89 (2000), 219-234.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

ten Entscheidungsversuch(ung)e(n), die auf Eindeutigkeit drängen, in die befreiende Ambivalenz der uns konstituierenden Mehrdeutigkeit und damit in den die Herzen weitenden Zwischenraum eines Klangs, dessen Loben zugleich Klagen ist, und damit eines Glaubens, welcher zugleich das Zweifeln hörbar macht. Solche Bekenntnismusik kann erhört werden.

9. Anhang: Der lateinische und deutsche Credo-Text der Messe

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibili- um. Et in unum dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumi- ne, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consub- stantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis.	Ich glaube an den <i>einen</i> Gott, den Vater, den allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde, alles Sichtbaren und Unsicht- baren. Und an den <i>einen</i> Herrn Jesus Christus, den Sohn Gottes, einziggeboren, und aus dem Vater geboren vor aller Zeit. Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht erschaffen, glei- chen Wesens mit dem Vater, durch den alles geschaffen ist. Der wegen uns Menschen und wegen unseres Heiles herabgestiegen ist aus den Him- meln.
--	---

Et incarnatus est de Spiritu Sancto	Und der Fleisch geworden ist durch den Heiligen Geist
ex Maria Virgine et homo factus est.	aus Maria, der Jungfrau, und der Mensch geworden ist.
Crucifixus etiam pro nobis	Der gekreuzigt wurde auch für uns
sub Pontio Pilato passus et se- pultus est.	Unter Pontius Pilatus gelitten hat und begraben worden ist.
Et resurrexit tertia die secundum scripturas.	Und der auferstand am dritten Tag gemäß den Schriften.
Et ascendit in coelum,	Und der aufgefahren ist in den Himmel,
sedet ad dexteram Patris.	Der sitzt zur Rechten des Vaters.
Et iterum venturus est cum gloria	Und der wiederkommen wird mit Herrlichkeit,
iudicare vivos et mortuos	um zu richten die Lebenden und die Toten,
cuius regnis non erit finis.	Für dessen Reich nicht sein wird ein Ende.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum vivificantem	Und an den Heiligen Geist, den Herrn, den lebendig ma- chenden,
qui ex Patre filioque procedit.	Der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur	Der mit dem Vater und dem Sohn zugleich angebetet
et conglorificatur	und zusammen verherrlicht wird,
qui locutus est per Prophetos.	Der geredet hat durch die Pro- pheten.

III. GLAUBE IN DICHTUNG UND MUSIK

Et unam sanctam catholicam et
apostolicam ecclesiam

Confiteor unum baptisma in
remissionem peccatorum

et exspecto resurrectionem mor-
tuorum

et vitam venturi saeculi.

Amen.

Und eine heilige weltweite und
apostolische Kirche.

Ich bekenne eine Taufe zur Ver-
gebung der Sünden,

und ich warte auf die Auferste-
hung der Toten

Und das Leben in der zukünfti-
gen Weltzeit.

Amen.