Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 57 (2017)

Rubrik: Eröffnung

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Eröffnung

Der Kunst ausgesetzt

Vorwort

«Sie haben nicht das Recht, uns ungeschützt der Kunst auszusetzen!» So entrüstete sich eine Hörerin nach einem Orgelkonzert mit zeitgenössischer Musik anlässlich des letzten Kirchenmusikkongresses vor 18 Jahren. In diesen 18 Jahren kam es zu einer zunehmenden Entfremdung der Gemeinde von der Kirche, des Publikums von der Neuen Musik. Die allgemeine Verunsicherung führte oft zu einer kirchenmusikalischen Beliebigkeit. Dazu verhärtete sich mancherorts das Verhältnis zwischen Pfarrleuten und Kirchenmusikern. Unverkennbar ist auch eine Entfremdung neuerer geistlicher Musik vom rituellen Tun der Kirche: Vermittlung tut also not.

Verstärkt hat sich dazu aber auch die Grundspannung der Musik *in* der Kirche: Wie geht eine Volkskirche mit Grabenkämpfen zwischen populärer und anspruchsvoller Musik um? Wie sind diese zu überwinden? Und müssen sie überhaupt Kontrahenten sein? Wie sehr soll und darf Musik in Gottesdiensten und Kirchenkonzerten Hörerwartungen befriedigen? Oder gar Unterhaltungsbedürfnisse? Hieße dies dann auch, sich mit dem Einfachen, Lauen zufriedenzugeben? Oder kann man auch beides miteinander verknüpfen?

Dabei steht auch die Kirche als Ganzes in dieser Spannung: Soll sie mit ihrer Arbeit eine aktuelle religiöse Nachfrage bedienen, die nach Wohlfühl-Spiritualität lechzt? Doch führt dann eine solche Haltung nicht gerade zu einem weiteren Exodus, wie wir es in verschiedenen Schweizer Kantonen erleben? Oder sollen und können die Kirche und ihre Musik nicht vielmehr auch eine kritische, widerständige, zum Denken anregende Stimme in der Gesellschaft sein? Diesen Fragen müssen sich Kirche und Kirchenmusik immer wieder neu stellen. Und weil sich diese Diskussion in den letzten Jahren weiter verschärfte, war es wieder Zeit für einen neuen Kirchenmusikkongress.

Dieser jüngste, nunmehr fünfte internationale Kirchenmusikkongress in der Schweiz erprobte im unmittelbaren zwischenkirchlichen Kontakt den Aufbruch: Wie klingt Kirchenmusik für eine heutige Zeit? Und was hat sie mit uns zu tun? Wie schafft man Relevantes und zugleich Verständliches?

Wir offerierten für fünf Tage eine Begegnungsplattform, einen vielfältigen Erfahrungsaustausch und das Gespräch, einen interkonfessionellen und ökumenischen Dialog zwischen Christkatholiken und Reformierten, zwischen Römisch-katholischen und Juden, bauten Brücken, auch zwischen Kirchenmusik und Theologie, zwischen Theorie und liturgischem Alltag.

Und siehe da: es funktionierte. Über religiöse Grenzen hinweg konnten wir in der Gemeinschaft etwas von diesen Werten vermitteln. Wir erlebten die soziale Kraft gemeinsamen Singens und Lauschens. Wir konnten neue Impulse auslösen für das kreative Schaffen; wir durften die sinnstiftende Wirkung von Kirchenmusik neu erfahren: Kirchenmusik und Musik in der Kirche, die uns alle aufrüttelt und beglückt. Und wir durften einen gemeinsamen Geist erleben in Konzerten, Referaten, Diskussionen und liturgischen Feiern. Aus dieser Nähe entstand Reibung und dadurch auch Wärme: Tage intensiver Begegnungen sind geglückt.

Weshalb hat dies so schön funktioniert? Die Rahmenbedingungen waren günstig. Vier Säulen trugen das ganze Projekt: Die Hochschule der Künste Bern basiert auf den drei Pfeilern Zeitgenössische Musik, Forschung und Vermittlung – eine geradezu ideale Kombination für dieses große Experiment. Das geistliche Äquivalent hierzu bildete die Theologische Fakultät der Universität Bern mit dem Kompetenzzentrum Liturgik. Nach einigem Zögern zeigten sich auch die drei Landeskirchen und die Jüdische Gemeinde ebenso offen wie interessiert, und tatkräftig beteiligten sich die lokalen Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker. So wurden zahlreiche Querbezüge möglich zwischen allen Formaten, zwischen Konzerten, Workshops, Gottesdiensten und Referaten. In fünf Tagen fanden so eng aufeinander abgestimmt und miteinander verknüpft 12 Konzerte und 16 Gottesdienste mit 8 Uraufführungen und Werken von 50 Komponistinnen und Komponisten, 23 Referate und 15 Workshops statt.

Die Ziele des Kongresses waren ebenso ehrgeizig wie vielfältig: Erstmals wollten dessen Träger (eben: Kirche, Musik- und Liturgieausbildung und Forschung) gemeinsam die angesprochenen Probleme angehen und auf die verschiedenen Fragen Antworten für die Zukunft finden. Es galt, zwischen den Fronten zu vermitteln und Brücken zu bauen zwischen den verschiedenen Akteuren, aber auch zwischen ihnen und dem Publikum, der Gemeinde. Bewusst wählten wir das Motto *Der Kunst ausgesetzt*: Darf gottesdienstliche Musik eine Zumutung sein? Wie weit darf man Interpreten fordern, was darf man dem Publikum zumuten? Welche liturgischen Formen sind möglich, um die Gemeinde stärker einzubinden?

Mit Neukompositionen wurden modellhafte Wege ausprobiert, in enger Zusammenarbeit von Theorie und Praxis, Komposition und Litur-

gik. Zur Standortbestimmung gehört die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wie mit der Zukunft. Wir wollten herausfinden, wie man sich stilistisch öffnen kann, ohne sich anzubiedern. Insbesondere galt es auch, die junge Generation wieder zu interessieren, die Träger des künftigen Kirchenmusiklebens.

Anders als früher konnte der ökumenische Gedanke stärker ausgeprägt werden: Die Christkatholische Kirche beherbergte das Kongresszentrum, das Eröffnungskonzert fand in der römisch-katholischen Dreifaltigkeitskirche statt, auch die jüdische Gemeinde beteiligte sich am Kongress. Den Mittelpunkt bildete wiederum die Berner Münstergemeinde mit ihrem Organisten, Forscher, Komponisten, Lehrer und *Spiritus Rector* Daniel Glaus. Er war es auch, der in der Synagoge auf der Orgel improvisierte, im Dialog mit dem rabbinisch gebildeten deutschsprachigen Wortkünstler und Aphoristiker Elazar Benyoëtz.

Dem Kongress war mit insgesamt rund 4000 Besuchen ein voller Erfolg beschieden. Es gab zahlreiche aufrührende und beglückende musikalische Erlebnisse, neue Impulse, intensive Begegnungen sowie anregende Diskussionen. Dazu erwies sich bereits im Vorbereitungsprozess mit kontroversen, aber fruchtbaren Auseinandersetzungen: «Der Weg ist das Ziel».

… ausgesetzt

Unsere Devise lautete: *Der Kunst ausgesetzt*. Wenn Kirche und Theologie die kritische, erneuernde Kraft des Evangeliums zur Geltung bringen wollen, können sie auf eine Musik nicht verzichten, die ihrerseits aussetzt, der man nicht bloß zuhören kann, sondern die zum Hinhören zwingt und die Auseinandersetzung nicht scheut. «Die Kirche kann als Institution nur überleben, wenn sie mit allen Konsequenzen auch im Künstlerischen die Liturgie pflegt» (Alois Koch). Weil man das Motto ernst nahm und auch konsequent weiterdachte, bedeutete dies zugleich aber auch: *Dem Evangelium ausgesetzt*, dem Wort Gottes, dessen Verkündigung und Reflexion.

Die Diskussion über das Primat von Wort oder Ton wurde als roter Faden vom Festvortrag bis zu den Podiumsgesprächen geführt, ebenso die Frage, ob sich das Eine dem Anderen überhaupt unterordnen müsse oder ob sich Musik und Liturgie nicht vielmehr auch auf gleicher Ebene verbinden könnten?

Nicht gescheut wurde die praktisch-pragmatische Diskussion: *Den Kirchenmusikern ausgesetzt*. Abgehoben. Elitär. Für die tägliche Praxis

untauglich. Im Vorfeld des Kongresses hörte man öfter solche Äußerungen, manchmal auch noch während des Kongresses. Die Kirchenmusiker einzubinden, ist aber essentiell.

Und schließlich, vielleicht am wichtigsten: *Den Jungen ausgesetzt.* Die Konfrontation des Nachwuchses mit einer zukunftsträchtigen neuen (Kirchen-)Musik war vielleicht das nachhaltigste Ergebnis und beglückendste Erlebnis dieser Tage, und der Gesang wurde schon während der Probenzeit teils bis ins Elternhaus getragen.

Darf denn gottesdienstliche Musik eine Zu-Mutung sein? Der Kongress gab hierzu eine deutliche Antwort: Sie darf es, ja, sie *muss* es. Wenn man den Mut hat, Gemeinde, Publikum, Musikerinnen und Theologen ernst zu nehmen, sie zu fordern, Ansprüche zu stellen, dann kann dies gelingen.

Ein reichhaltiges Konzertprogramm und Gottesdienste im kleinen und großen Rahmen bildeten die Basis für die direkte Auseinandersetzung auch mit Ungewohntem. Ganz starke Momente stellten sich ein, intellektuell, emotional, spirituell, in Veranstaltungen wie in der Vorbereitung. Die Beteiligten erlebten die intensive Zeit teils fast rauschhaft, sehr dicht; manchmal war es fast nicht auszuhalten. Kraft holen durfte dabei körperlich wie geistig erfahren werden. Neue Musik ist kein Massenphänomen. Trotzdem fühlte sich eine große Menge angesprochen. Breite, Vielfalt, Toleranz, Offenheit, Guter Geist führten zu einem Markstein: «Eine Vision hat Realität gefunden» (Daniel Glaus).

Kirchenmusik?

Was ist überhaupt Kirchenmusik? Geht es um Musik für die Liturgie? Um Musik für die Kirche? Oder für den Kirchenraum und dessen Akustik und Szenographie? Geistliche Musik im weiteren Sinne überwog deutlich gegenüber liturgischer Musik im engeren Sinne. Dem entsprach die feststellbare Tendenz, der Musik große Selbständigkeit dem Ritus gegenüber, sogar bis hin zu einer den Ritus bestimmenden Autonomie, zuzugestehen: «Meine Musik will selbst Gottesdienst sein» (Lukas Langlotz).

Christian Henking verwies auf einen erweiterten Sakralitätsbegriff: mit zeitgenössischer Musik frei behandelte inhaltliche Aspekte geistlicher Provenienz. Karlheinz Stockhausen hat einen starken geistlichen Bezug, schuf aber mit einer Ausnahme keine liturgische Musik; Roman Brotbeck bezeichnete ihn des ungeachtet als bedeutendsten Kirchenmusikkomponisten des 20. Jahrhunderts. Und Jörg Herchet zeigte sich sehr

glücklich, dass seine Vesper für einmal im Gottesdienst und nicht nur konzertant aufgeführt wurde.

Eine Theologie der Musik ist so nicht auf Kirchenmusik zu beschränken. Die Spannung zwischen den beiden Polen, die Musik von Gott her oder aber vom Menschen her zu begründen, hielt der Kongress bewusst offen. Eine treffende Metapher für die gegenseitige Bedingtheit, die dann den ganzen Kongress begleitete, fand Lennart Dohms: Man bekommt zwar den Tiger aus dem Urwald, nicht aber den Urwald aus dem Tiger. Man kann die Neue Musik aus der Kirche verbannen, aber nicht das Spirituelle aus der Neuen Musik.

Ist Klang der Sinn?

«Ist Klang der Sinn?» Der Schriftsteller und frühere Pfarrer Kurt Marti hat Heinz Holliger mit dieser Frage zu dessen Motette *hölle himmel* inspiriert. Wir spürten dieser Frage in Veranstaltungen zu jeder Tageszeit nach: In Berner Kirchen, in der Synagoge und an der Universität diskutierten wir geistliche Heimat, schufen gemeinsame Erlebnisse, setzten uns der Kunst aus, setzten uns aber auch dem Wort aus, nahmen Impulse auf, Denkanstöße, auch Provokationen. Und wir vertieften Fragen, Irritationen, Verunsicherungen und spirituelle Erfahrungen in Workshops und Diskussionen. Öffnung und Erneuerung, ohne die Tradition zu verleugnen, das bedeutete für uns aber auch: Wir probierten neue Formate aus. Experimente können scheitern oder gelingen. Nur durch Versuche finden wir zu neuen Modellen.

«Ist Klang der Sinn?» Diese Frage, ein heimliches Motto des Kongresses, spricht auch den Wettkampf um das Primat an: Die Reformatoren gaben da dem Wort klar den Vorzug. Nicht das Gehörte sei entscheidend, sondern die Hörenden, meinte Stefan Berg, während Thomas Hürlimann in seinem Eröffnungsvortrag die Zuhörer dazu aufrief, Kunstgläubige zu sein und wenn schon nicht der Religion die Treue zu halten, so doch der Kunst. Denn eine Kirche ohne Musik wäre wie eine Kirche ohne Seele, könnte man ergänzen. Oder mit Jürg Herchet: Musik ist nichts anderes als die Klanggestalt des Ritus.

Partizipation

An Anlässen wie diesem hat die hochklassige Kirchenmusik eine geballte Präsenz und zeigt sich von ihrer besten Seite. Der Alltag sieht oft prosaischer aus. Wenn man mit den Teilnehmenden gesprochen hat, war bisweilen eine gewisse Resignation auszumachen in dem Sinne: «Was kann ich tun, um die Kirchgänger dazu zu bringen, meine Musik zu hören? Egal, was ich spiele, die Kirche bleibt leer.» Andererseits war über diese fünf Tage ein richtiger Flow zu spüren. Wir durften erleben, dass die Besucherinnen und Besucher wie die Mitwirkenden gerne gefordert sind, manchmal sogar beinahe überfordert; andernfalls geht die Motivation verloren. Zudem hat sich gezeigt, welch großartige Leistungen mit Laien und Halbprofessionellen möglich sind. Bemerkenswert schließlich, wie es gelang, das Publikum, die Gemeinde, partizipieren zu lassen. Dabei war der Toleranzgedanke sehr wichtig. Einmal wurde bei einem Gottesdienst die Gemeinde aufgefordert, das Vaterunser zu sprechen, «jeder in seiner Sprache, nicht zu laut, um die anderen Sprachen zu hören.»

Die kontroverse Diskussion um die Partizipation der Gemeinde wurde in einer Vesper mit einer Kantate aus Jörg Herchets «Das geistliche Jahr» für Klaviertrio und Publikum (oder eben Gemeinde) auch praktisch erprobt: Herchet spricht hier modellhaft die Gemeindemitglieder als Individuen an und integriert sie.

Konzerte

Der Orgelspaziergang erwies sich als geeigneter Einstieg zu diesem eigentlichen Kirchenmusikfestival: Durch die Promenade zwischen den einzelnen Kirchen kam man ein erstes Mal ins Gespräch, dazu wurden fünf verschiedene Orgeln und verschiedenste Orgelschulen vorgestellt. Nicht zuletzt bildete er ein Podium für den Orgelnachwuchs, das vom sehr hohen derzeitigen Ausbildungsstand an den Musikhochschulen zeugte. Bereits dieser Auftakt zeigte eine starke Verknüpfung von Musik und Wort, indem Samuel Cosandey seinem Beitrag ganz natürlich eine Bibellesung voranstellte.

Die vier «Titulaires» sorgten jeweils für das Profil ihrer Kirchen; die Programme waren daher bewusst heterogen und lebten von ihrer stilistischen Unterschiedlichkeit: Gebrauchsmusik stand neben den Meisterwerken von Ligeti und Messiaen.

Die offizielle Eröffnung erwies sich als etwas überladen, weil man hier gleichzeitig sehr vieles wollte: Feierliche Eröffnung, Neukreationen, erste Visitenkarte der theologischen wie musikalischen Absichten, Forschungs-Verknüpfung und ein Podium für den Gewinner des Internationalen Orgelwettbewerbes Bern. Maximilian Schnaus zeigte sich als würdiger Preisträger, der mit seiner virtuosen Registrierkunst sowohl bei einem eigenen Werk als auch bei einem teuflisch schwierigen Stück von Brian Ferneyhough allgemeine Verblüffung und Verwunderung – und bei manchen ohne Zweifel auch gewisse Irritationen – auslöste. Daniel Glaus stieß mit seinen Kurzimprovisationen auf der von ihm an der HKB entwickelten Forschungsorgel auf großes Staunen und Bewunderung. Dazu gelang es ihm vortrefflich, die vier Begrüßungsredner musikalisch zu charakterisieren und deren Voten so in eine künstlerische Form zusammenzuführen.

Eröffnet wurde der Kongress nebst Grußadressen des Kirchenmusikkongress-Vereinspräsidenten, des kantonalen Kulturbeauftragten sowie der Präsidenten des Schweizerischen Evangelischen Kirchenbundes und der Schweizer Bischofskonferenz durch die musikalisch interpunktierte Festrede «Zwischentöne» von Thomas Hürlimann. Seine Worte zur metaphysischen Kraft der Musik, zu einem autobiographischen Erweckungserlebnis als Klosterschüler in Einsiedeln und zum Glauben an die Kunst in der Kirche bestärkten Hürlimanns Ruf als scharfsinniger Essayist, anschaulicher Erzähler und witziger Denker. In seiner Festansprache spannte er einen meisterlichen dramatischen Bogen vom Metaphysischen zum Anekdotisch-Persönlichen und wieder zurück, wobei sein Primat der Kunst im Anschluss an die Rede doch einige Diskussionen auslöste. Dazwischen war schließlich die Uraufführung von Xavier Dayers *Cantus III* zu bewundern, eines Orgelstücks mit fast orchestraler Farbenvielfalt und klassischer Größe, zusammengehalten durch einen großen Spannungsbogen.

Ein Höhepunkt im praktisch ausverkauften Münster wurde das eigens für und mit dessen Architektur und den Beteiligten entstandene Projekt «Junge Stimmen». Hier ließ sich die Idee schön verwirklichen, Kompositionen mit drei so verschiedenen aktuellen Positionen zu einem Projekt zusammenzuschweißen und gemeinsam mit allen Interpretinnen und Interpreten etwas Auf- und Anregendes, Neues *in situ* entstehen zu lassen. Dies wurde mit viel Hingabe, Liebe und Freude, Ernst und Könnerschaft erarbeitet; das Konzert war ein Höhepunkt des Kongresses und ein modellhafter Meilenstein in der Musik für die Kirche wie auch für junge Stimmen. Das Publikum zeigte sich gefesselt und tief berührt – und auch bei den 200 Gymnasiastinnen und Gymnasiasten sowie 50 Universitätsstudierenden wird das Projekt noch sehr lange nachklingen. In

einem Workshop mit Beteiligten am Folgetag konnten die Erfahrungen nochmals ausgetauscht werden. Ein kurzer Bericht darüber in diesem Band versucht etwas davon zu vermitteln.

Meisterhaft präsentierte sich das SWR Vokalensemble: Schönbergs *De Profundis* in expressiver Klanglichkeit und großer Transparenz; der *Psalm* von Holliger nicht ganz so radikal wie auch schon gehört, aber noch immer faszinierend; seine Kurt-Marti-Motette in der Schweizer Erstaufführung mit gar plakativer Wirkung. Dazwischen wurde als meditativer Ruhepool die Uraufführung von Daniel Glaus' *Ruach-Echoraum* in solch hervorragender Balance und Intonation interpretiert, dass der ganze Kirchenraum gleich einer riesigen Glocke vibrierte. Umso prägnanter traten daraus dann die solistischen Einwürfe und Glissandi hervor, mit denen die Musik gleichsam ins Rutschen kam und neue Fragen stellte.

Polnische a-cappella-Musik verschiedener Jahrhunderte präsentierten die Regensburger Domspatzen mit der ihnen eigenen Schlagkraft; gebrochen wurde diese traditionelle Marienfrömmigkeit durch live-elektronische Improvisationen von Matthias Ziegler und Franziska Baumann. Der Kontrast zwischen Chorstücken und Interventions-Experiment zeigte die beachtliche Spannweite von Kirchenmusik beziehungsweise Musik in der Kirche, wobei beide Formen ihre Anhänger fanden.

In den Nachtkonzerten erlebte man die lyrische Sprache von Elazar Benyoëtz mit einer aphoristischen Auslegung der Abraham-Geschichte, die Daniel Glaus an der Forschungsorgel improvisierend mystisch vertiefte. Eine lustvolle Auseinandersetzung von Jazzstudierenden der HKB mit den Sprachspielen von Alfred Wälchli changierte zwischen Pathos, Groteske und Banalität. Die Luzerner Choralschola schließlich brachte mit einem schlichten, breit aufgefächerten Choral-Programm den Tag zur Ruhe, empathisch sekundiert vom Saxophonisten John Voirol.

Miozän Resonanz nannte sich eine Klanginstallation der Medienkunst-Studenten Serafin Aebli und Rolf Laureijs, sehr sauber gemacht und umgesetzt: Atmosphäre der Krypta-Gemäuer wie Geräusche der Umwelt wurden eingefangen und strahlten viel Ruhe aus. Dieser «Hörfilm» zog auch verschiedentlich Touristen, andere Passanten und Kinder an und erweckte beachtliches Interesse.

Gottesdienste

Die Gottesdienste waren in das liturgische Leben der verschiedenen Kirchgemeinden integriert und damit auch etwas wie deren Visitenkarten. Herauszuheben sind das gelungene Experiment von Johann Sonnleitner, für eine Laudes den sogenannten Kathedralritus der christkatholischen Kirche in erweiterter Tonalität neu zu komponieren; die von Antonio García und Pfr. Olivier Schopfer gestaltete Mittagsandacht mit farbiger Orgelmusik der «Groupe de Six» rund um den Hugenotten-Psalter; eine eindringliche Vesper mit Willy Burkhards *Sintflut* und einer so einfühlsamen wie aufrüttelnden Predigt von Beat Allemand; eine weitere Vesper mit einer Kantate für Klaviertrio und Publikum (oder eben Gemeinde) aus Jörg Herchets «Das geistliche Jahr», die modellhaft die Gemeindemitglieder als Individuen ansprach und integrierte – ebenso wie die souverän und klangschön agierenden Studentinnen der HKB, die sich teils erstmals mit zeitgenössischer Musik beschäftigten.

Viel diskutierter Höhepunkt des Kongresses war der mit großer Spannung erwartete und in Referaten und Diskussionen vorbereitete ökumenische Schlussgottesdienst mit der Uraufführung von Lukas Langlotz' *Gebet*. Das im Nachhinein geführte Gespräch zwischen der Münsterpfarrerin Esther Schläpfer und dem Komponisten spiegelt noch einmal Möglichkeiten, aber auch Grenzen der Zusammenarbeit von Musik und Liturgie. Und die beiden Reaktionen aus evangelischer (Konrad Klek) wie katholischer Warte (Alois Koch) reflektieren auch die unterschiedlichen Erwartungshaltungen und damit Einschätzungen. Gerade eine solche Kontroverse zeugt aber davon, dass unser Auftrag für Komposition und Liturgie gelungen ist, weil er wirkungsmächtig ist und das notwendige Gespräch weiter in Gang hält.

Zudem: auf ebenso meisterliche wie bewegende Weise wurde hier Gemeinschaft erlebbar. Dramatische Kraft, klangliche Raffinesse, klug überlegte Raumdisposition, Vielfalt der textlichen wie musikalischen Mittel fügten sich zusammen mit einer auf Gemeinschaft, Toleranz und Offenheit angelegten Liturgie zu einem nachhaltigen Erlebnis: Zweifellos ist hier ein Meilenstein entstanden, dem die vereinten Kräfte zu bester Entfaltung verhalfen. Unvergessen, wie die Sieben-, Achtjährigen des Kinderchors liebevoll und mit größter Vorsicht ihren je eigenen Ton wie eine Kerze vor sich hin in das Kirchenschiff hineintrugen. Die Kerze weitertragen: es gibt wohl kein treffenderes und schöneres Sinnbild für den Abschluss. «Allein wegen dieses Gesamtkunstwerks hat sich die Reise von Jerusalem hierher gelohnt» (Elazar Benyoëtz).

Tagung

Die Tagung wurde gemeinsam von der Hochschule der Künste Bern und dem Kompetenzzentrum Liturgik der Theologischen Fakultät der Universität Bern organisiert und in den Räumlichkeiten der Universität Bern durchgeführt.

Der erste Tag untersuchte *Funktionsäquivalenz von Musik und Religion*. Der Theologe David Plüss reflektierte in seinem Einführungsreferat sowohl die anthropologisch bedingten Familienähnlichkeiten von Musik und Religion als auch die Schwierigkeit der Versprachlichung und Konzeptualisierung von beidem. Zudem verdeutlichte er die Herausforderung und die Chancen einer interdisziplinären Erörterung ihres Verhältnisses. Der Theologe und Musiker Lennart Dohms erörterte, ausgehend von Jörg Herchets These «Das Werk ist der Ritus» das Verhältnis von Musik und Religion aus verschiedenen Perspektiven, indem er einerseits philosophische Diskurse ins Spiel brachte (Agamben, Attali) und andererseits die bereits erwähnte Metapher verwendete, die im Fortgang des Kongresses bis hin zum Schlussgottesdienst immer wieder aufgegriffen, variiert und diskutiert wurde: Es sei zwar möglich, den Tiger aus dem Urwald zu holen, nicht aber, den Urwald aus dem Tiger zu entfernen – zumindest bis fast in die jüngste Zeit. Damit zielte Dohms auf das Verhältnis von Kirche und Musik, von Liturgie und geistlichem Musikschaffen der Gegenwart. Der Musikwissenschaftler Roman Brotbeck griff einige Fäden des Referats von Dohms auf, setzte dem aber vorab die These von der Verschwendung für die Kunst und auch für das Gotteslob entgegen, konkretisiert an Karlheinz Stockhausen, der ein Leben lang Musik zum Lobe Gottes schrieb – außerhalb der Kirche bis zum jeden Gottesdienst sprengenden Stück *Freude* für den Mailänder Dom. An der anschließenden Podiums- und Plenumsdiskussion beteiligte sich neben den Referenten Andreas Marti. Die Debatte drehte sich einerseits um die Reichweite der Tiger-Urwald-Metapher und andererseits um konfessionell geprägte Differenzen in der Beurteilung der von Dohms und Brotbeck eingebrachten «Verschwendung» als Eigenschaft musikalischen Schaffens. Unter reger Beteiligung des Plenums fand eine sachbezogene und sich auf hohem Niveau bewegende Diskussion statt. Die unterschiedlichen Fachperspektiven erhöhten nicht nur die Komplexität der eingebrachten Aspekte, sondern schärften die Analyse.

Der zweite Tag diente einerseits der historischen Vertiefung, andererseits stellte er aktuelle kompositorische Positionen vor. Der Musikwissenschaftler Klaus Pietschmann rekonstruierte die Geschichte der Kirchenmusik vom Mittelalter bis in die Gegenwart in sechs Stationen

und aus großer Flughöhe, aber doch prägnant und einleuchtend. Die Komponisten Daniel Glaus und Lukas Langlotz erörterten in der Folge eigene Werke. Glaus meditierte über sein frühes Klaviertrio, das er ausschnittweise einspielte. Langlotz stellte seine Komposition für den Schlussgottesdienst zur Diskussion. An der von Thomas Gartmann moderierten Podiumsdiskussion beteiligte sich neben den Referenten auch noch die Münsterpfarrerin Esther Schläpfer, die an der Planung des Schlussgottesdienstes beteiligt war. Die Diskussion drehte sich um das Verhältnis Liturgie und Musik und die Frage der Kooperation von Liturgin und (Kirchen-)Musiker bei der Planung und Durchführung eines Gottesdienstes, bis zum Abdriften in den pragmatischen Alltag.

Der dritte Tag war der theologischen Deutung und Beurteilung von Musik in den unterschiedlichen konfessionellen bzw. religiösen Traditionen gewidmet. Der Theologe Matthias Zeindler führte in die unterschiedlichen theologischen Interpretationen der Musik der Reformatoren des 16. Jahrhunderts ein. Alois Koch, Musikwissenschaftler und Musiker, referierte die katholische, der Theologe Stefan Berg die protestantische Perspektive auf Musik.

Workshops

In den Workshops an den drei Nachmittagen wurden viele Themen der Referate wieder aufgegriffen, so zum Beispiel die Verwendung Neuer Musik auch in Kasualien. So präsentierte und diskutierte Roman Brotbeck in seinem Workshop «Hörübungen in zeitgenössischer Musik» Klangbeispiele für eine Bestattungsfeier für ein dreijähriges Mädchen und verdeutlichte damit das Potential zeitgenössischer Musik, die Fragmentarität und Ambivalenzen des Lebens in stimmigen Klanggestalten zum Ausdruck zu bringen.

Der Musikwissenschaftler Rainer Bayreuther entwickelte in seiner Arbeitsgruppe zusammen mit den Teilnehmenden ein Modell zur Konzeptualisierung religiöser Erfahrung. Die erörterte Frage erwies sich als knifflig, aber unumgänglich. Auch auf gemeinsame Konzerterlebnisse wurde zurückgegriffen: So diskutierte Alois Koch mit den Komponistinnen, Interpreten und Schülerinnen die Eindrücke des Konzertes «Junge Stimmen». Benedict Schubert und Katrin Kusmierz führten in unterschiedliche Weltgegenden und zeigten eindrücklich, wie westliche und autochthone Musiktraditionen sich gegenseitig beeinflussten und veränderten. Der Gegenstand des Kongresses rückte dadurch in einen

globalen Horizont. Konrad Klek erörterte mit den Teilnehmenden seiner Arbeitsgruppe gelungene und weniger gelungene Beispiele des Einbezugs zeitgenössischer Musik in den Gottesdienst. Weitere Themen betrafen die Praxis des Singens, eine Wunschliste an die Orgelbauer, aber auch freie Beträge.

Parallel dazu fanden zwei Forschungskolloquien statt, in denen Forschende aus ganz Europa ihre Forschungsprojekte präsentierten und zur Diskussion stellen. Es spricht für die wissenschaftliche Ausstrahlung und Qualität des Kongresses, dass er eine stattliche Anzahl von Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern mit pfiffigen Projekten von weit her anzuziehen vermochte. Auf einen Call für das Forschungskolloquium hatten sich über ein Dutzend Doktoranden und Habilitandinnen aus der Schweiz, Deutschland, Österreich, Italien, Süd-Korea, Japan, USA, Russland und Syrien gemeldet. In zwei parallel geführten interdisziplinären Sessionen stellten sie ihre Projekte zur Diskussion. Die Themen reichten dabei von einer analytischen und vergleichenden Studie, *Die Madroshe der westsyrischen Kirche*, bis zum Postulieren einer «Queer Theology» (*The Suprasexual Body of Christ: Moving Beyond the Female/Male Binary in Liturgy*) und von einer empirischen Untersuchung von Posaunenchören (*Kirchenmusikalische Gruppen als Praktiken der Selbsttranszendenz*) bis zur germanistischen Auseinandersetzung mit dem Umgang der NS-deutschen Kultur mit geistlichen Stoffen anhand von Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung Hermann Burtes und der liturgiekritischen Untersuchung der Gemeindebeteiligung nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil. Die Nachwuchsforschenden erhielten hier durch Kolleginnen wie durch erfahrene Forscher wertvolle methodische Rückmeldungen und Anregungen für ihre Arbeit.

Der vorliegende Kongressband enthält die Hauptreferate, aber auch Beiträge zu einigen der Workshops, die zwischen Reflexion und Praxis vermittelten – von Perspektiven des zukünftigen Orgelbaus über Möglichkeiten des Zusammenwirkens von Musik und Liturgie bis zur Diskussion unterschiedlichen Repertoires –, sowie ausgewählte Kolloquiumsbeiträge. Schließlich wird der Schlussgottesdienst im Berner Münster dokumentiert, mit der Predigt, mit einem Gespräch zum Entstehungsprozess und zur Zusammenarbeit sowie mit Gedanken von Teilnehmenden. Ergänzt wird der Band durch eine Übersicht über alle Veranstaltungen und einen Bericht zu den vorhergehenden vier Kongressen, an dem sich charakteristische Entwicklungen erkennen lassen.

Dank

Großer Dank gebührt allen, die diesen Kongress und sein in dieser Dichte wohl einmaliges Kirchenmusikfestival ermöglicht haben: Daniel Glaus als Initiant und *Spiritus Rector*, dem ideenreichen und debattierfreudigen Vorstand, den Mitgliedern unseres Patronatskomitees, den Komponistinnen und Musikern, Referentinnen und Liturgen, der umsichtigen Geschäftsführerin Bettina Uhlmann, allen Helferinnen im Hintergrund, den kirchlichen und politischen Institutionen, allen Geldgebern und natürlich dem Publikum, der Gemeinde.

Dieser Tagungsband soll einige der aufgeworfenen Gedanken festhalten und zur weiteren Diskussion beitragen. Ermöglicht haben ihn die Herausgeber unter der bewährten redaktionellen Leitung von Andreas Marti sowie die finanziellen Zuwendungen der Schweizerischen Akademie für Geisteswissenschaften, der Hochschule der Künste Bern, des Zentrums für Liturgik der Universität Bern, der Reformierten Kirchen Bern-Jura-Solothurn, des Akademievereins Luzern und der Römisch-Katholischen Zentralkonferenz der Schweiz. Herzlich verdankt seien schließlich der Verlag Peter Lang und seine Produzentin Angelica Scholze, die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft unter ihrer Präsidentin Cristina Urchueguía, die den Band in die Reihe «Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II» aufnahm, sowie der sorgfältige und einfühlsame Redaktor Daniel Allenbach.

Bern, im Frühling 2017 Thomas Gartmann

Exposed to art

This introduction outlines the scope of the event and the proceedings of the Fifth International Congress for Church Music in Bern, 2015. It explains the reasons for the organisation of the ecumenical congress itself, evaluates its various parts (concerts, church services, conference, workshops), and at the same time offers an overview of the various contributions gathered in the proceedings.

Zwischentöne

Festvortrag

THOMAS HÜRLIMANN

Der Ton ertönt, und verklingt er für uns, hören ihn noch die Hunde; verklingt er auch für die Hunde, hören ihn noch die Fledermäuse; verklingt er auch für die Fledermäuse, hören ihn vielleicht noch die Engel.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, zuerst möchte ich fragen, woher der Ton kommt, dann erzähle ich, wie wir ihn verloren haben, und zum Schluss will ich die Hoffnung aussprechen, dass er weiterhin erklingt.

Ich beginne mit der Frage, woher der Ton kommt, und Sie wissen natürlich: Sie ist nicht zu beantworten, aber vielleicht hilft uns der Mythos zu einem «Herangang», um es mit Heraklit zu sagen. Ein solcher Mythos ist die Geschichte von Orpheus, einem Sohn von Apollon, dem Gott der Musik, und Kalliope, der Muse der Sangeskunst. «Orpheus Euridicem nimfam amauit.»[1] Orpheus liebte Eurydike. Als Eurydike vor einem Nebenbuhler ihres Liebsten floh, trat sie auf eine Viper und sank «mit entfärbter Wange» hin.[2] Die Totenklage des Orpheus brachte Wälder zum Weinen und erweichte sogar die Berge, weshalb der Sänger hoffte, auch Hades und Persephone, die Fürsten der Finsternis, mit seinem Gesang zu erweichen. Er schafft es. Er darf die Geliebte zurückführen, allerdings unter der Bedingung, ihr erst dann ins Gesicht zu sehen, wenn sie die Unterwelt verlassen haben. Im stummen Schweigen steigen sie auf düsteren Pfaden hoch, und bald wächst in Orpheus, der voranschreitet, der Verdacht, die Gewaltigen hätten ihn betrogen. Müsste er nicht in seinem Rücken Eurydikes Atem hören, ihr Keuchen? Rilke meint, dass Orpheus eine Tote folgte: «Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau, // die in des Dichters Liedern manchmal anklang, // nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland».[3] Aber das sollte Orpheus verborgen bleiben,

1 Fabius Planciades Fulgentius, *Mitologiarum libri tres*, Bd. 3, diverse Ausgaben, hier nach <www.thelatinlibrary.com/fulgentius/fulgentius3.shtml> (19.01.2017)

2 Rudolf Hagelstange, «Die Tragödie des Orpheus nach Angelo Poliziano», in: ders., *Gast der Elemente. Zyklen und Nachdichtungen 1944–1972*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972, S. 113–132, hier S. 115.

3 Rainer Maria Rilke, «Orpheus. Eurydike. Hermes», diverse Ausgaben, hier nach <http://gutenberg.spiegel.de/buch/rainer-maria-rilke-gedichte-831/36> (19.01.2017).

deshalb das Verbot, sie anzuschauen, und als er es verletzte, als er sich umwandte, musste er feststellen, dass Eurydike schon alles vergessen hatte, auch ihn.

Orpheus will sich nie mehr verlieben, schon gar nicht in Frauen, was die nach ihm lüsternen Mänaden dermaßen beleidigt, dass sie ihn in Stücke reißen und in den Fluss werfen. Aber sein Haupt fällt auf die Leier; diese sinkt nicht, und so tragen die Wellen die Leier mit dem Sängerhaupt, das immer noch singt, immer noch die Liebste und ihren Tod beklagt, flussabwärts davon. Orpheus' Gesang tönt unaufhörlich weiter, er tönt ewig, denn Zeus hat das singende Haupt im Sternbild der Leier ans Firmament gesetzt.

Der Orpheus-Mythos entfaltet eine Metaphysik der Akustik. Im Anfang war ein Gott und die Liebe, Apoll und die Muse, dann beißt die Schlange zu, die Erzählung geht im Wortsinn in die Tiefe, ins Reich der Schatten und des Schweigens, aus dem sie dann aufsteigt in den Schmerz der Erkenntnis – sie ist tot, die Liebste! – also in den Schrei, ins Heulen, in die große Klage, um zuletzt die Erhöhung am Himmel zu erreichen, das Absolute, aus dem fortan die Sphären klingen.

Etwas Ähnliches geschieht im *Hohen Lied*, das ja ebenfalls von der Liebe erzählt, von der bräutlichen Sehnsucht, von Enttäuschung, Entsagung, Vereinigung. Im Hebräischen heißt es *schir haschschirim*, im Lateinischen *Canticum Canticorum*, und wie der Orpheus-Mythos eine Metaphysik des Akustischen entfaltet, gelangt Salomon im Lied, also akustisch, zur Metaphysik. Die Liebe, lehrt er, facht die Liebe zum Himmlischen an, durch den Eros transzendieren wir, der Körper wird zur Seele, Physisches metaphysisch, und ganz gewiss ist es kein Zufall, vielmehr salomonische Weisheit, dass uns dies im Lied gesagt wird. Die Musik ist, so Schopenhauer, «darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt.»[4] Die absolute Wahrheit, heißt das, kann zwar nicht erreicht, aber sie kann gehört werden. Bei den Griechen wird ihr Klang, ihr Glissando, an der Sternenleier erzeugt, bei Salomon der liebenden Seele abgelauscht, und die Mystiker aller Zeiten haben den Ton, der aus dem Absoluten dringt, am eigenen Leib erlebt, erlitten.

Dem Absoluten am nächsten kam wohl die spanische Nonne Teresa von Avila. Wie eine Raumfahrerin schoss sie in ihren Ekstasen Gott entgegen und tauchte ein in das Feuer einer glühenden Pfanne, deren Brand

4 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Dritte, verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859 ([1]1819), Bd. 1, S. 310.

sie als Süßigkeit durchströmte und durchtönte. Dabei blieb ihr Leib auf der Erde zurück, zwar leichenhaft erstarrt, aber abgehoben, waagrecht über dem Altarboden schwebend, in ein Instrument des Jubelgesangs verwandelt.

Meine Damen und Herren, unsere Seelen sind nicht stark genug für eine Expedition in die göttliche Feuerpfanne. Auch gelingt es uns, wenn überhaupt, nur unvollkommen, durch den Eros zum «Consortium Dei», zur Gemeinschaft mit Gott zu gelangen. Und ganz gewiss sind wir nicht Orpheus, der durch die Schatten und das Schweigen aufsteigt zum Sphärenklang, aber es ist doch etwas in uns, das sich danach sehnt, das Absolute aus weiter Ferne zu erlauschen und von dessen Tonwellen berührt zu werden. Damit bin ich beim zweiten Teil meiner Ausführungen.

In den Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts war ich Zögling der Stiftsschule Einsiedeln. Wir trugen schwarze Soutanen, besuchten täglich die Messe, geduscht wurde einmal pro Woche, und zweimal pro Trimester haben wir in den Schlafsälen die Betten frisch bezogen. Der Tag wiederholte sich von der Matutin zur Komplet; stets zur selben Zeit schliefen wir ein und standen wir auf, beteten wir und lernten wir, wir konnten uns, mit Kierkegaard gesprochen, «nach vorn erinnern»[5], denn unser Tag durchquerte immer wieder dieselben Punkte – wie draußen im All die Gestirne. Die Hierarchie, das heißt die Heilige Ordnung, galt seit Jahrhunderten. Oben war Gott, darunter der Papst und am Altar der Priester, der die erhobene Mitte zwischen den beiden Geschlechtern einnahm. Anders als im Kirchenschiff jedoch, wo deren Trennung noch gültig war, auf der einen Seite die Frauen, auf der andern die Männer, waren die Trennwände in den Badeanstalten bereits gefallen, auf den Liegewiesen begann die Hippiezeit, in England machten die Beatles Furore und Mary Quandt erfand den Minirock, der ungefähr so breit war wie das Zingulum, die Umgürtung unserer Soutanen. Durch kleine, selbstgebastelte Transistorradios drang der Zeitwind auch in unsere Steinwelt ein. Wir ließen die Haare wachsen, verlangten einen besseren Fraß und opponierten gegen die frühe Tagwache. Unsere Präfekten reagierten. Ab sofort gab es einen Pausenapfel und in den Schlafsälen wurden Lautsprecher angebracht, damit wir mit Musik geweckt werden konnten. Jeden Morgen ertönte nun eine Fuge von Bach oder eine von Vivaldis *Jahreszeiten*, am häufigsten der flotte *Frühling*. Eines Tages drückte ein Zögling Pater Fridolin, dem obersten Präfekten, eine neue Platte in die Hand, eine Art trojanisches Pferd – in der Buxtehude-Hülle

5 Vgl. Sören Kierkegaard, *Die Wiederholung*, Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag, 1955.

steckten die Rolling Stones. In seiner Präfektur, wo er die Platte auflegte, konnte Pater Fridolin nicht hören, was er abspielte, aber als er in die Nähe der Schlafsäle kam, schlug ihm aus dreihundert Zöglingskehlen ein gewaltiges Brüllen, Stampfen, Tanzen entgegen: «I Can't Get No Satisfaction». Das waren neue Töne und es dauerte nicht lang, bis sie die Hierarchie weggeblasen hatten.

Der Philosoph José Ortega y Gasset legt in seinem Essay «Musicalia» dar, dass wir beim Musikhören entweder eine Konzentration nach innen oder eine nach außen erleben.[6] Was damals an der Stiftsschule Einsiedeln geschah, war eine Konzentration nach außen. Die Jugendrevolte vom Mai 68 erfasste durch den harten Rhythmus der Stones auch uns Klosterschüler und riss uns mit, riss uns aus der alten Ordnung heraus.

Vier Jahre früher war diese Ordnung noch intakt. Als zwölfjähriger Zögling gehörte ich zu den Sängerknaben, die jeden Tag, Punkt achtzehn Uhr, aus dem sogenannten Museum, dem Studiensaal, ins Musikzimmer rannten, um bis halb Sieben, da die Glocke zum Nachtessen rief, für das Sonntagsamt zu üben. Pater Daniel Meier, ein Schüler von Paul Hindemith, leitete die Probe vom Flügel aus, uns wieder und wieder korrigierend, mal die Sopranstimmen abtrennend, mal die Altstimmen, stets auf der Suche nach dem reinen Ton, dem vollendeten Klang. Einmal habe ich mir beim Durchsingen des Sanctus mit beiden Zeigefingern die Ohren zugestopft – so wollte ich erfahren, ob ich mit dem Chor synchron bleibe. Da das nicht der Fall war, stürzte Pater Daniel wie eine Mänade auf mich zu und knallte mir eine, so dass ich für Momente jene Sterne sah, aus denen die orphische Musik ertönt. Pater Daniel war ein wunderbarer Lehrer, denn er war kein Pädagoge; er brannte für die Musik und hat mit seinem Feuer auch uns Sängerknaben angesteckt. Bei Pater Daniel waren religiöses und ästhetisches Empfinden identisch. Aus Bachs Kantaten und der *h-Moll-Messe* offenbarte sich ihm die göttliche Schöpfung. «Wie ein anmächeliges Wirtshausschild auf einen guten Tropfen verweist», erklärte er uns, «verweist Bach auf Gott.» Pater Daniel lebte und litt uns vor, dass man das Absolute nie erreichen, aber im scheiternden Versuch, es zu erlangen, von ihm berührt werden kann. In Bachs *Magnificat* war der Ton da. Nicht bei uns, aber über uns – in seiner Abwesenheit anwesend.

Auch Pater Roman Bannwart, der Choralmagister, war ein strenger Lehrer. Unter seiner Leitung haben wir Sängerknaben in der Matutin und in der Komplet den Gregorianischen Choral gesungen, im Altarraum der barocken Klosterkirche. Hinter dem Altar öffnet sich ein weiterer Raum,

6 José Ortega y Gasset, «Musicalia», in: *Obras de José Ortega y Gasset*, Madrid: Espasa-Calpe, 1932, S. 309–317.

genannt der Obere Chor. Dort spielte dumpf die Orgel, dort sangen im uralten Gestühl die Mönche, durch helle Fenster flutete morgens die Sonne herein, schwand abends das Licht. Diese Dämmerung wurde für uns im unteren Chor zum Vorschein einer höheren Wirklichkeit, und wenn die auf einer fast geraden Linie verlaufende Psalmenmelodie beide Räume und beide Chöre verband, war der Ton ebenfalls da, transitorisch, vorüberwehend; wie Ortega sagen würde: Aus einem fernen Objekt floss er heran und sank in uns ein – er war eine Konzentration nach innen.

Dann, ich habe es bereits erzählt: der Bruch. Vom Beat der Stones wurden wir aus der inneren Konzentration herausgerissen, und damit, sehr verehrte Damen und Herren, komme ich zum dritten und letzten Teil.

Weshalb es geschah, vermag wohl niemand zu sagen, aber wir alle wissen, *dass* es geschah. Eines Morgens hämmerten die Stones, und die Zeit, da sich die Zungen der Sängerknaben den Feuertropfen aus der Glutpfanne des Absoluten entgegengereckt hatten, war passé. Natürlich waren daran nicht die Stones schuld. Daran war niemand schuld, auch nicht Pater Fridolin, der Oberpräfekt, der mit seiner Lautsprecheranlage das Trojanische Pferd ins Innere des Klosters gelockt hatte. Gewiss, die Destruktion der tridentinischen Messe ist unser Palmyra – eines der größten sakralen Kunstwerke der Menschheit wurde per Konzilsdekret vernichtet. Aber auch dieses Dekret war nicht die Ursache, sondern die Ausgeburt der Leere, und wenn die Zerstörer heute sagen, es sei an der Zeit gewesen, den Gottesdienst zu erneuern, haben sie tatsächlich Recht. Es war an der Zeit, dass es geschah – und es geschah ja nicht nur im Katholizismus, es geschah auch bei den Reformierten.

Ich war einige Jahre mit einer Pfarrerstochter verheiratet. Manchmal besuchten wir in einer Gemeinde am Zürichsee den Gottesdienst ihres Vaters, zu dem immer weniger Gläubige kamen, ohne dass es dafür triftige, handfeste Gründe gab. Seine Frau sang gegen die wachsende Leere an, sehr tapfer, sehr laut, sehr falsch, und waren wir danach im Pfarrhaus und der Pfarrer und ich vor dem Mittagessen einen Moment allein, sandte er die Augen zum Himmel und flüsterte: «Der gute Huldrych hat schon gewusst, weshalb er die Singerei verboten hat.»

Nein, die Frau Pfarrer hat die Leere nicht bewirkt, höchstens hörbar gemacht. So erging es in den *Sonetten an Orpheus* auch Rilkes Engel.[7] Er schrie. Und in seinem Schrei wurde hörbar, dass dieser Engel keinen Himmel mehr hat. Er ist, wie Eurydike, ins Zwischen geraten, in die ortlose Gegend zwischen den Welten. Damit komme ich zum Schluss.

---

7 Rainer Maria Rilke, *Sonette an Orpheus. Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop*, Leipzig: Insel-Verlag, 1923.

Sehr geehrte Damen und Herren, die Zwischenlage, in der wir uns befinden, macht deutlich, wie notwendig Ihr Kongress ist. Denn als Kirchenmusiker stehen Sie auf einem fast schon verlorenen Posten. Die meisten Gottesdienste, ob reformiert oder katholisch, verletzen mit dem ästhetischen auch das religiöse Empfinden. Das sakrale Geheimnis ist nahezu verschwunden. Deshalb erlaube ich mir, Ihnen zu raten, wenn nicht der Religion, so wenigstens der Kunst die Treue zu halten. Die Kunst wusste zu allen Zeiten, dass sie hoch hinaus muss, dass sie auf Gedeih und Verderb das Absolute zu riskieren hat. In diesem Sinn könnten Sie die Leere der Kirchen als Unterwelt verstehen und wie Orpheus einen Aufstieg zur Oberwelt versuchen. Sicherlich, das Absolute ist ab-solutum, ab-gelöst von uns, aber im scheiternden Bemühen, es zu erreichen, kann das Unerhörte leise laut werden, zumindest für ein paar heilige Augenblicke.

Seien Sie unter lauter Moralisten und Politaktivisten letzte Gläubige: Kunstgläubige. Seien Sie Metaphysiker der Akustik, Akustiker der Metaphysik. Bringen Sie den Ton in der großen Leere zwischen dem Unerhörten und dem Unaufhörlichen zum Klingen.

Tonal nuances

In his ceremonial address, the Swiss author Thomas Hürlimann offers his views on music in respect to Classical myths and personal memories. He ends with an exhortation to the audience to be "art believers" and to bring sound into the great emptiness between the unheard and the incessant.