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: Workshops

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: 17.07.2025

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

Workshops

Welche Orgel braucht die Zukunft? Tendenzen im zeitgenössischen Orgelbau

EMANUELE JANNIBELLI

Eingeladen zu einem Workshop im Haus der Religionen am Europaplatz in Bern hatte die Gesellschaft der schweizerischen Orgelbaufirmen (GSO). Gleich zu Beginn wurde der vieldiskutierte «Clou» dieses Raums musikalisch präsentiert, das orgelähnliche Instrument «Himmelspfeifen», welches vom Architekturbüro Thurston und der Orgelbaufirma Thomas Wälti (Gümligen BE) für den überkonfessionellen Raum konzipiert wurde. Es besitzt zwei Register auf einer pentatonischen Skala und sollte von jedem Menschen ohne Vorkenntnisse betätigt werden können. Vier Spieler interpretierten das Stück *Pax inter religiones* des Berner Komponisten Hans Eugen Frischknecht, der auch an der Konzeption des Instruments beteiligt gewesen war.

Die «Himmelspfeifen» im Berner Haus der Religionen.

Fragt man sich allgemein, in welchen Teilbereichen des Orgelbaus neue Konzepte erarbeitet werden sollten, werden meistens genannt:

- die äußere Gestaltung (welche für die Interpreten nicht besonders interessant ist),
- neue Windsysteme,
- neue Pfeifenbauformen,
- ein Schlagwerk,
- Sensibilität der Traktur,
- digitale Ansteuerung,
- erweiterte Obertonreihen,
- Mikrotonalität,
- technische Finessen mit Regulierbarkeit vom Spieltisch aus.

Das sind nun beileibe keine zeitgeistigen Phantastereien. Schon 1962 wurden im Vorwort zum epochalen Werk *Volumina* von György Ligeti folgende generelle Anforderungen für zeitgenössische Musik an die Orgel gestellt: differenzierte Obertonpalette, Schlagwerk, «intelligente» Koppeln, stufenlose Winddruckregulierung.

Unter der Leitung von Martin Hobi, Professor an der Hochschule Luzern – Musik, referierten und diskutierten in diesem Workshop zunächst die vier Orgelbauer Simon Hebeisen (Orgelbau Goll AG, Luzern), Hans-Peter Keller (Orgelbau Kuhn AG, Männedorf), Franz Xaver Höller (Mathis Orgelbau AG, Näfels) und Thomas Wälti (Orgelbau Wälti, Gümligen). Die einheitliche Vorgabe an die Referenten lautete: Stellen Sie Ihre eigene Arbeit vor und äußern Sie sich über mögliche Ausrichtungen des zeitgenössischen Orgelbaus. Die vier Vorträge zeigten bei der gleichen Problemstellung höchst unterschiedliche Ansätze und Charaktere der verschiedenen Fachleute:

Hebeisen stellte sechs neuartige, in den letzten Jahren realisierte Orgelbauprojekte vor (notabene alle ohne Beteiligung seiner eigenen Firma!):

- Nur kurz hingewiesen wurde auf die mittlerweile recht bekannten winddynamischen Orgeln in Biel und Bern.
- Die Orgel in der Kunststation St. Peter (Köln), dem «Zentrum für zeitgenössische Kunst und Musik». An der Konzeption beteiligt waren hier Peter Bares, Zsigmond Szathmáry und Dominik Susteck. Die Orgel besitzt als Besonderheiten unter anderem ein Schlagwerk, diverse Spezialspielhilfen und eine umfangreiche Koppelanlage.
- Eine konventionelle Orgel von 40 Registern in Ratingen mit dem System «sinua» (differenzierte Ansteuerungsmöglichkeiten), nebst vier zusätzlichen Registern und Einzeltonansteuerung auf einer Art Multiplex-Lade, ansteuerbar über einen Touchscreen.

- Die Woehl-Orgel im «studio acusticum», Piteå (Schweden), nach Einschätzung ihrer Promotoren «die Orgel des 21. Jahrhunderts», mit 139 Registern plus einem Obertonwerk mit 53 Registern sowie 5 melodiefähigen Idiophonregistern. Über das Internet ferngesteuert, soll sie später aus der ganzen Welt spielbar sein. Leider wurden bislang nicht alle geplanten Neuerungen umgesetzt, vorläufig handelt es sich nur um eine konventionelle Orgel, die nach dem Weggang des Initianten Hans-Ola Ericsson sogar zum Verkauf ausgeschrieben wurde.
- Die Orgel von St. Martin, Kassel (Rieger Orgelbau, 2017), mit explizitem Bezug zur «documenta», für deren äußere Gestalt eigens ein Wettbewerb durchgeführt wurde. Auffälligstes Merkmal ist ihr Pferdehaar-Vorhang, der von den Pfeifen in Schwingung versetzt wird und ihren Klang beeinflussen soll. Allein die Vorprojektierung kostete hier Fr. 200'000, die Entwicklung der Ausführungsdetails zusätzliche Fr. 400'000 – dies alles, bevor überhaupt etwas gebaut wurde. Sie besteht aus einer Hauptorgel und einem fahrbaren Modul I im Kirchenraum. Weitere Merkmale sind Mikrotonalität und differenzierte Traktur. Der Winddruck ist regulierbar von 0 bis 150/200 mm Wassersäule.
- Die Rekonstruktion einer Barockorgel im Amsterdamer Orgelpark, eine Art «digital historism» nach Zacharias Hildebrandt mit digitaler Ansteuerung und Springlade, quasi eine Multiplex-Orgel in barockem Gewand.

Im Fall von Piteå dränge sich die Frage auf, ob es überhaupt Sinn ergebe, Instrumente ausschließlich für zeitgenössische Musik zu konzipieren, und was dann beim Weggang des Promotors geschehe.

Kellers rhetorische Einstiegsfrage «Ist Orgelbau konservativ und verstaubt?» wurde von ihm vehement verneint. Weil ihre Werke so dauerhaft sind, müssen die Orgelbauer an die Zukunft denken und für die Zukunft bauen. Eine Frage ist auch, welche Orgel die Musizierpraxis der Gegenwart benötigt, in der praktisch immer historische Musik gespielt wird. Für welche Epoche wird heute gebaut? Welche Orgel wird die Zukunft benötigen, womit rechnen die Komponisten? Wir wissen es nicht! Vorgestellt wurden aus seiner eigenen Werkstatt zwei neue, völlig unterschiedliche Instrumente in der Jesuitenkirche Heidelberg: eine Hauptorgel, 57 Register, traditionell gebaut, aber mit moderner Disposition und breitem klanglichem Spektrum, und eine Chororgel, 18 Register, historisierender Neubau nach Wiegleb.

Höller konnte anhand eines konkreten Projektes seiner Firma demonstrieren, wohin Neuerungen führen können. Für den Auftrag in der reformierte Kirche Kloten galten folgende Grundsätze: Die bestehende

Orgel (Orgelbau Genf, 1960) musste – wenn auch komplett und nachhaltig renoviert – beibehalten, die gesamte Elektrik ersetzt, ein neuer Spieltisch mit dem Soundmodul «Roland Integra 7» (eine Art Synthesizer mit Druckpunktsimulation, Heizbändern unter den Klaviaturen und integriertem iPad) gebaut werden. Dazu erfolgte eine Ergänzung mit neuen Elementen: ein viertes Manual mit Midi-Kanal und ein synthetisches 32'-Register im Pedal.

Wälti schließlich brachte die Frage auf, inwieweit bestehende Orgeln überhaupt modernisiert werden sollten. Was macht man beispielsweise bei einer 40-jährigen Orgel, gebaut nach dem Stilempfinden der norddeutschen Orgelbewegung mit sehr engen Mensuren und schrillem Klang? Man entschied sich in einem konkreten Fall für die Verschiebung von Pfeifen und Nachintonation mit mehr Kernstichen. Allerdings: An der Orgel der Christkatholischen Kirche Bern (Goll, Ende des 19. Jahrhunderts) wurde 1947 ein schwerwiegender barockisierender Umbau getätigt, weil man das Instrument damals als nicht mehr zeitgemäß ansah. Anfang des 21. Jahrhunderts befand man dann, dass die Orgel nun für gar nichts mehr gut klinge. 2011 wurde sie darum in den Originalzustand zurückversetzt. Die damalige Modernisierung hat sich also aus heutiger Sicht nicht gelohnt.

Die Gesprächsrunde (v.l.n.r.): Simon Hebeisen, Thomas Wälti, Hans-Peter Keller, Franz Xaver Höller, Martin Hobi, Tobias Willi, Hans Eugen Frischknecht, Andreas Marti, Maximilian Schnaus.

Nach einer Pause wurden die «Himmelspfeifen» wieder zum Klingen gebracht, und zwar mit einer Kollektivimprovisation zu viert in der Art der «minimal music» zu einem gegebenen Puls. Es folgte eine Diskussionsrunde, an der sich zusätzlich zu den vier Referenten Tobias Willi (Professor an der Zürcher Hochschule der Künste) und Maximilian Schnaus (Berlin, Preisträger des Internationalen Berner Orgelwettbewerbs) als Vertreter der Interpreten, Hans Eugen Frischknecht als Komponist und Andreas Marti (Professor an der Universität Bern) als Liturgiewissenschaftler beteiligten.

Welche Wünsche haben die Interpreten beziehungsweise die «Nutzer» an die Orgelbauer? Interessant die Antworten in ihrer Verschiedenheit:

- Schnaus wünschte sich einen Setzer, bei dem die Schleifen elektrisch auch unvollständig gezogen werden können (was es bereits gibt).
- Frischknecht geht von dem aus, was da ist.
- Willi meinte, man konzipiere immer für ein konkretes Instrument und passe sich diesem an. Kompromisse seien immer nötig. Die Komponisten sollten sich die Orgel erspielen und ertasten. Er frage sich, ob das bereits Bestehende kompositorisch wirklich schon ausgereizt sei.
- Marti begegnet den ganzen technischen Neuerungen mit einer gewissen Skepsis. Brauchen tue man sie natürlich nicht. Wenn sie da seien, könne man sie aber verwenden.

Was würden die Orgelbauer denn gerne bauen?

- Wälti würde gerne ein wirklich neues Register erfinden.
- Hebeisen findet, diese Frage sei zu abhängig vom konkreten Raum und Projekt und könne von ihm nicht allgemein beantwortet werden.
- Keller meint, neue Pfeifenformen würden ihn reizen (mit denen er schon experimentiert habe), aber auch er arbeite immer aus einer bestimmten Situation heraus.
- Höller strebt technische Perfektion als Konstrukteur an.

Wann ist ein Instrument überhaupt noch eine Orgel?

- Für Tobias Willi müssen Pfeifen mit akustischer Tonerzeugung beteiligt sein.
- Für Andreas Marti lässt der Begriff an sich alles zu; die Orgel ist einfach ein Werkzeug zur Klangerzeugung. Für ihn persönlich muss sie mechanisch und mit Pfeifen versehen sein.

Eine weitere Frage war dann, wieso man sich noch nicht mit der elektronischen Veränderung von gespielten Klängen in Echtzeit befasst habe.

Laut Simon Hebeisen berührt dies das generelle Problem der sehr hohen Kosten der meisten wünsch- und machbaren Projekte im Verhältnis zu den schließlich produzierten kleinen Stückzahlen.

Rudolf Meyer tat aus dem Publikum sein generelles Unwohlsein gegenüber den Tendenzen zu einem «Orgel-Shoppingcenter» kund. Die Orgel sei doch das Instrument der Reduktion.

Mit dem Schlussvotum von Thomas Wälti, die Orgelbauer würden gerne ständig im Kontakt mit Interpreten und Komponisten sein, fand die Diskussion wegen der vorgerückten Zeit einen etwas abrupten Schlusspunkt.

Bei allem Interesse am avantgardistischen Orgelbau und dem Respekt für die Fantasie vieler Zukunftsentwürfe kam beim Schreibenden ein gewisses Unbehagen über die praktisch vollständige Abwesenheit eines bedenklichen Aspektes auf – darüber, dass nämlich die Zukunft der Orgel in Zeiten immer kurzsichtigerer Sparbemühungen, gerade in ländlich-einfachen Verhältnissen, wohl in eine weit unspektakulärere Richtung geht. Die Stichworte lauten: wenig durchdachte Ergänzungen, Instandstellungen problematischer Instrumente um jeden Preis und (bei Neubauten) Tricks und Verfahren wie Super-/Suboktavkoppeln, Verlängerungen, Transmissionen, Vorabzüge etc., mit welchen sich mit einem Minimum an Registern vermeintlich viele Klänge realisieren lassen. Wie sich diese Entwicklungen weiter bemerkbar machen werden und wohin diese Diskrepanz zwischen minimalistischer Praxis in der Breite und avancierten und kostspieligen Leuchtturm-Projekten führen wird, ist offen und sollte keinesfalls aus dem Blick verloren werden.

What organ does the future need?

The author summarises the workshop presentations and discussions on the expectations placed on future organ building. Four organ builders present their work and the state of the art in their profession. In the ensuing discussion, organists, composers and liturgists join them, offering their specifications for such an instrument.

Wie klingt katholisch?

Martin Hobi

Die Frage nach dem richtigen, wahren, würdigen und echten musikalischen Stil bewegt die katholische Kirche seit Jahrhunderten.[1] Wiederholt griff der Klerus, meist aus Gründen der Text(un)verständlichkeit oder einer als allzu weltlich empfundenen Wirkung der Musik korrigierend ein. Die «Liturgische Bewegung» im 20. Jahrhundert förderte die im Jahre 1903 von Papst Pius X. gewünschte gottesdienstliche «tätige Teilnahme», die mit und nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil zum Standard und zur Regel wurde. In der Liturgiekonstitution «Sacrosanctum Concilium» von 1963 ist der Kirchenmusik denn auch ein eigenes Kapitel gewidmet. Die heutige Praxis des stilistischen «Anything goes» zeigt, dass deren praktische Umsetzung auch andere Wege als nur die vom Konzil vorgesehenen genommen hat.

> Hast du schon mal …
> … die russisch-orthodoxe Kirche erlebt?
> … mit KatholikInnen meditiert?
> … mit Reformierten diskutiert?

Diese Einladung zu einer kirchlichen Entdeckungsnacht[2] zeigt in etwas überzeichneter und verkürzter Form eine konfessionelle Charakterisierung. Sicherlich hat die Musik, die in diesen Kirchen erklingt, mit zu diesem Kürzestprofil geführt: Musik als Erlebnis, Musik als Meditation und zur Unterstützung des persönlichen Gebets sowie Musik, die zur Analyse einlädt und zur verbalen Auseinandersetzung aufruft. Weitergeführt steht die Musik für eine liturgische Erfahrung oder für das Schaffen einer Atmosphäre, einer Emotion, bis hin zur Komposition, die auch zur theologischen Reflexion herausfordert. Diese Unterscheidungen finden sich ähnlich in einer Aufstellung der Deutschen Katholischen

1 Diese Ausdrücke prägen die gesamte Kirchenmusikgeschichte, im Besonderen jene des 19. Jahrhunderts.

2 Flyer: *Taste it. Entdeckungsnacht Zürcher Kirchen.* Einladung der Katholischen Jugendseelsorge Zürich für den 17. Mai 2003.

Bischofskonferenz.[3] Die Musik ist *liturgisch*, *religiös* oder *geistlich*, wobei auch von Schnittmengen dieser drei Sparten auszugehen ist. Damit unterstreicht die Bischofskonferenz die musikalische Bandbreite, wie sich diese momentan in der katholischen Kirche zeigt.

Zwei Pole

Die Kirchenmusikgeschichte und damit die Musik des Gottesdienstes oder für den Gottesdienst wird von zwei Polen geprägt.[4]

Der eine Pol versinnbildlicht die seitens der Kirche vorgegebene Liturgie, die damit in ihrer beabsichtigten Richtigkeit und Schönheit als unantastbar gilt. Die Liturgie ist zugleich auch Abbild der gelungenen Schöpfung und des Kosmos. In ihr findet somit nur die beste und kunstvollste Musik ihren Platz. Die Gemeinde oder das Volk sind die dankbar Staunenden und pflegen im Wesentlichen eine Schau- und Staunliturgie. Die Musik muss deshalb in ihrer Machart weder zwingend verstanden noch durchschaut werden. Dies darf bis hin zu deren Unverständlichsein-Dürfen oder gar -Wollen gehen. Es genügt zu wissen oder wenigstens zu vermuten, dass die Musik kunstvoll gearbeitet ist und sie deshalb der Liturgie der Kirche würdig ist.[5]

Der andere Pol betont die Verständlichkeit und die Nachvollziehbarkeit der Liturgie. Verbunden auch mit einem Bildungsanspruch soll die Gemeinde verstehen, wer, wann, was, weshalb in der Liturgie tut. Der Fokus geht hier in Richtung der Gemeinde, die sich in einem «learning-by-doing»-Prinzip nun auch aktiv in den Dialog von «Wort» und «Ant-Wort»

---

3 *Musik im Kirchenraum außerhalb der Liturgie*, hg. vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn, 2005. Der Begriff «religiöse Musik» war seitens einer Kirchenleitung neu und führte zu Diskussionen, da Musik und Klängen auch aus einem nicht christlich orientierten Umfeld teils religiöse Wirkung zugeschrieben wurde. Das schweizerische ökumenische Jugendgesangbuch *rise up* (2002, in veränderter Neuauflage als *rise up plus*, 2015) nahm diese – übrigens nicht öffentlich diskutierte – Situation bereits drei Jahre früher vorweg. Verschiedene Gesänge in *rise up* sind weder christlicher noch kirchlicher Herkunft.

4 Vgl. Martin Hobi, «Kirchenmusik im Umfeld einer säkularisierten, multikulturellen Gesellschaft», in: *Musik und Liturgie*, 3/2013, S. 21–25.

5 Für dieses Verständnis stehen (trotz des Reformanliegens) Martin Luther wie auch Papst Benedikt XVI. (Joseph Ratzinger). Auch Johann Sebastian Bach gehört als Lutheraner grundsätzlich dazu. Mit seinen freien Präludien und Fugen und den vielerlei Choralbezügen im Kantatenwerk, die eine Gemeindenähe schaffen, erreichte er darüber hinaus die ideale Verbindung der beiden genannten Pole.

einbringen soll und will. In der Kirchenmusikgeschichte geht dies vom muttersprachlichen Kirchenlied als besonderem Reformationsanliegen (wobei die katholische Kirche außerhalb ihrer eigentlichen Messfeiern das muttersprachliche Singen zwar bereits pflegte, dieses dann aber intensivierte) über die vom Aufklärungsgedanken initiierte «Deutsche Singmesse» (diese gar mit dem Ziel der «Hochamt»-Mitgestaltung) und das lateinische Volkschoral-Anliegen im «Caecilianismus» bis hin zur sogenannten «Gemeinschafts-» und «Betsingmesse» der «Liturgischen Bewegung». Mit diesen Bemühungen verschaffte sich das «Volk» seinen eigenen Klang.

Je nach persönlichem Standort oder persönlicher Vorliebe wird das Engagement des «Volkes» als beglückend oder als störend empfunden. Die katholische Kirche hat sich ausgehend vom Aktivitätsbegriff im Motu proprio *Tra le sollecitudini* von Papst Pius X. und der gemeindeorientierten «Liturgischen Bewegung», die mit zum Zweiten Vatikanischen Konzil führte, auf der Seite der Gemeinde positioniert. Die nachkonziliären «Rundbau»-Kirchen sind ein ausdrucksstarkes Zeugnis dafür. Sie unterstützen das Anliegen der aktiven Gemeinde, das im verständlichen, nun muttersprachlichen Dialog und im Spiel der liturgischen Rollen liegt, die meist von einer Mitsing- und Mitmachmusik geprägt sind.

Neue Musik und Popularmusik

Mit der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils werden zwei Aspekte in der musikalischen Gottesdienstgestaltung bestimmend:

1. *Musikalischer Stil: Ein neuer Messordo verlangt nach einer neuen Musik.*

Obwohl erste «Klopfzeichen» kirchlicher Popularmusik bereits zu Konzilszeiten hörbar wurden, war es katholischerseits noch unvorstellbar, diese neue Musik im Gottesdienst einzusetzen. Die aus dem weltlich-gesellschaftlichen Bereich entlehnte kirchliche Popularmusik galt in ihrer kompositorischen wie meist auch textlichen «Einfachheit» dem Gottesdienst weder als angemessen noch seiner würdig. Die für die neue Liturgie schreibenden Komponisten bevorzugten der damaligen Musikentwicklung entsprechend einen linearen, teils auf Reihentechnik fußenden Stil. Die manchmal neobarock anmutende kontrapunktische Kompositionstechnik wollte verschiedentlich auch hinsichtlich des

Schwierigkeitsgrades die meist nicht- bis semiprofessionellen Ausführenden entlasten. Mit Engagement setzten sie sich für ihre neue Musik ein, wobei ihr Schaffen bei den Amateur-Kirchenchören wegen der klanglichen Modernität nur bedingt auf Gegenliebe stieß.[6]

Einige Komponisten und Wortführer deutschschweizerischer Provenienz (und durchaus nicht nur katholischer Herkunft) sollen hier genannt werden.[7] Aus der Umbruchszeit des Konzils: Benno Ammann, Josef Garovi (Proprium von 1954 mit Zwölftonreihen), Johann Baptist Hilber, Siegfried Hildenbrand, Paul Huber, Oswald Jaeggi, Albert Jenny, Reinhard Peter. Zur Generation des Aufbruchs können gezählt werden: Hans Rudolf Basler, Ronald Bisegger, Linus David, Gion Antoni Derungs, Guido Fässler, Klaus Huber, Daniel Meier, Gregor Müller, Paul Müller, Ernst Pfiffner, Stephan Simeon, Bruno Zahner. Weiter zu dieser Tradition gehören Kirchenmusiker wie Erwin Mattmann, Karl Kolly, Josef Kost, Franz Rechsteiner, Hansruedi Willisegger; andere wie Theo Flury oder Carl Rütti stehen für die Fortschreibung eines harmonisch angereicherten Stils oder in der Tradition einer englisch-anglikanisch beeinflussten Kirchenmusik.

Mit Paul Burkhard, Alfred Flury («Kaplan»), Mani Planzer und Peter Rüegger wurde die Tür zum Neuen Geistlichen Lied und zur Popularmusik aufgestoßen.

2. Die Rolle der Gemeinde: Die singende Gemeinde im Gottesdienst gilt nun als selbstverständlich.

Reformorientierte Kreise unterstützten das dialogische, muttersprachliche Singen von Kantorin/Kantor, Chor und Gemeinde; so entstand zum Beispiel «Ein deutsches Amt» (1965), ein Ordinarium des St. Galler Komponisten Paul Huber.[8] Zusätzlich entwickelte sich auch die Form der

6 Wegen der Modernität, die verschiedene Chöre nicht auf sich nehmen wollten, machte man auch Anleihen aus dem Bereich der rund 400-jährigen deutschsprachigen evangelischen Kirchenmusik. Allerdings ließen sich beispielsweise Bach-Kantaten nicht ohne Mühe in die Form des katholischen Gottesdienstes integrieren.

7 Zusammenstellung zuhanden des Autors von Alois Koch, früherer Direktor der Akademie für Schul- und Kirchenmusik Luzern und später auch der Hochschule Luzern – Musik, der als praktizierender Kirchenmusiker diese Um- und Aufbruchszeit mitprägte.

8 Im kirchenmusikalischen Werk Paul Hubers (1918–2001) lassen sich die liturgischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts bestens nachvollziehen. In seinen regelmäßigen Kompositionsaufträgen verarbeitete er konsequent die jeweils aktuellen liturgisch-kirchlichen Tendenzen und Vorgaben.

Plenarmesse[9], die in der Schweiz als «Gottesdienstmusik» bezeichnet wurde und die auch in künstlerischer Hinsicht als neue, gemeindeintegrierende Gattung bis heute leider noch nicht ihre gebührende Wirkung und Würdigung erhielt. Die singende Gemeinde, die meist nur schwerlich in neue Kompositionen eingegliedert werden konnte, führte somit ihre von der Betsingmesse her bekannte Praxis des Liedersingens meist weiter. So ergab und ergibt sich bis heute im katholischen Gottesdienst verschiedentlich ein (nicht immer konfliktfreies) Nebeneinander von qualitätsorientiertem Kirchenchor und «einfach» singender Gemeinde.[10]

Die neuen und erweiterten Möglichkeiten der theologisch-liturgisch verantworteten Liedauswahl faszinierten, wobei heute unter dem Stichwort «pastoral» oft mehr ein populärer als ein theologisch-liturgischer Ansatz verfolgt wird.

Zwischenzeitlich hat sich das unmittelbar nach dem Konzil besonders in der deutschsprachigen Schweiz heftigst diskutierte lateinische Messesingen wieder einigermaßen re-etabliert und auch die inzwischen domestizierte und professionalisierte Popularmusik hat seit Mitte der 1990er-Jahre ihren kirchlichen Einzug gehalten, wobei man bei beiden Bewegungen nicht zuletzt auch darauf hoffte, dass diese einen Kontrapunkt zum kirchlich-gesellschaftlichen Decrescendo setzen könnten.

Vielfalt – Konflikt

Die heutige Kirchenmusik oder auch Musik-in-der-Kirche zeigt eine enorme, noch nie dagewesene Vielfalt verschiedenster musikalischer Stile. Dem entgegen steht die römisch-katholische Bevorzugung der Gregorianik, wie diese in der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils in Artikel 116 festgeschrieben ist. Es mag überraschen, dass die von der römischen Kirche präferierte Kirchenmusik in der heutigen

9 Die Plenarmesse ist eine Vertonung des Ordinariums und des Propriums durch denselben Komponisten. So bleibt der musikalisch einheitliche Stil über den ganzen Gottesdienst gewahrt. Ein historisches Vorbild bietet die *Missa Sancti Jacobi* von Guillaume Dufay (ca. 1400–1474). Auch Requiem-Vertonungen stehen in dieser Plenarmesse-Tradition.

10 Vermehrt wurden die Kirchenchöre zum Mitsingen der Gemeindegesänge aus dem Kirchengesangbuch angehalten. Dies stieß oft nur auf eine bedingte Akzeptanz. Eine Mitsingtradition kannte man im bisherigen «Kirchenchor-Amt» kaum und in der vorkonziliären Ausführung des lateinischen Ordinariums und Propriums verfolgte der Chor eigene und höhere künstlerische Aufgaben.

Praxis ein derart nebensächliches Dasein fristet. Diese Situation ist aber auch hausgemacht. Die Gregorianik ebenso wie die in der Kirchenmusikgeschichte besonders starke Tradition der sogenannten altklassischen Vokalpolyphonie[11] betonen den ersten Pol der Schau- und Staunliturgie, während das eigentliche Konzilsanliegen der aktiven Gemeinde dem zweiten Pol zuzuordnen ist. Dies konnte und kann nur schlecht zusammengehen. Die nun aktive Gemeinde wünschte sich und brauchte eine Musik, die ihr nicht fremd ist und die ihr auch Mitmachmöglichkeiten eröffnete. Sie holte sich ihre Musik der Mitsinglieder meist aus der Popularmusik und bevorzugte dabei hörend und teils auch mitwirkend jene Musik, die folkloristische Elemente einschloss («Jazzmessen», *Missa Criolla*, *Missa Luba*, Jodelmessen, Tangomessen, u. a.).

Einen Schritt weiter gedacht

Die katholische Kirche setzt in den letzten Jahren verstärkt auf ihre Profilbildung, wobei sie ihr Priesteramtsverständnis, also die Unteilbarkeit von Gemeindeleitung, Eucharistie und Verkündigung (Homilie) ins Zentrum ihrer Bemühungen stellt. Einen Schritt weiter gedacht, könnte sie möglicherweise im Zuge ihrer Identitätskonzentration auch im Bereich der Kirchenmusik Akzente im Sinne von «*So* klingt katholisch!» setzen. Dazu stehen ihr mindestens zwei Ansatzpunkte zur Verfügung.

Im ersten Punkt würde sie auf die Signalwirkung von Melodien zielen: Wie «Stille Nacht» zum Heiligabendgottesdienst und somit zu dessen unmittelbarer Erkennbarkeit heute schon fast zwingend dazugehört, könnte sie für weitere Festzeiten oder auch für die Sonntage im Jahreskreis, analog zur festgeschriebenen Leseordnung, ein feststehendes Lied oder Lied-/Musikprogramm vorsehen und damit jedem Sonn- oder Festtag die eigene, erkennbare Melodie geben – womit sie sich der überlieferten Praxis der Gregorianik wieder anschließen würde.

Im zweiten Punkt würde sie auf den musikalischen Stil und auf den Klang setzen. Dazu gehört die Gregorianik, die weltweit sofort mit «Kirche» in Bezug gebracht wird. Dazu gehört aber auch die Pfeifenorgel, die

11 Dazu zählen primär Komponisten des 16. Jahrhunderts wie Giovanni Pierluigi da Palestrina oder Tomás Luis de Victoria, aber auch ihre stilistischen Nachahmer und Nachfolger, besonders jene im Caecilianismus des 19. Jahrhunderts, so Franz Xaver Witt, Michael Haller, u. v. a. m. Vgl. dazu auch die Aufsätze von Klaus Pietschmann und Alois Koch in diesem Band.

gemäß der Liturgiekonstitution (Artikel 120) als «traditionelles Musikinstrument in hohen Ehren gehalten werden» soll.

Dazu kommt aber noch mehr: So orientiert sich beispielsweise die offizielle Hymne zum aktuellen «Jahr der Barmherzigkeit»[12] stark am musikalischen Stil der ökumenischen Bewegung von Taizé. Diese musikalisch repetitive Kurzform, die verschiedene «Mitmach»-Möglichkeiten zulässt (Singen, Spielen, Hören), ist seit einigen Jahren vermehrt an jenen Orten zu beobachten, wo sich die (katholische) (Welt-)Kirche trifft. Mittlerweile erkennt man diesen Stil und Klang als «kircheneigen», zumal sich diese Musik zur Meditation und zum Gebet eignet – und damit allenfalls die eingangs beschriebene Kürzestdefinition katholischer Identität bestätigt.

Zusammenfassung

- Die Idee und die Forderung einer aktiven Gemeindemitwirkung im Gottesdienst prägte die Musik in der katholischen Kirche während der letzten gut hundert Jahre. Die aktiv singende Gemeinde findet sich mitten im Spannungsfeld der von der römischen Kirche an erster Stelle genannten Gregorianik und dem nachkonziliären, erneuerten Gottesdienst, der nun auch musikalisch neu klingen soll.
- Mittlerweile klingt in der katholischen Kirche «alles», dies auch entgegen der offiziellen römisch-katholischen Vorgaben. Diese Vielfalt hat sich nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil auch wegen der ungenügend klaren kirchlichen Haltung in den Gemeinden selbständig ergeben. Das Konzil setzte in der Liturgiekonstitution stilistisch primär auf jene Musik, die seinem eigenen, gemeindeorientierten Anliegen eigentlich zuwiderläuft.
- Kirchliche Identitäts- und Profilfragen, die auch aufgrund der rückläufigen kirchlichen Bedeutung in der Gesellschaft drängender werden, führen dazu, die Musik in der katholischen Kirche zukünftig allenfalls wieder stilistisch enger zu fassen. Zusätzlich zur Gregorianik könnte sich neu der musikalische Stil, der von der

12 *Inno dell'Anno Santo della Misericordia: Misericordes sicut Pater!* Textzusammenstellung: Eugenio Costa SJ, Musik: Paul Inwood. Im Internet unter <http://www.iubilaeummisericordiae.va/content/gdm/it/giubileo/inno.html> (aufgerufen 30.10.2016).

ökumenischen Gemeinschaft von Taizé ausgeht, zu einem oder gar zu dem katholischen Kirchenstil entwickeln. Im Weiteren werden feststehende Melodien wieder verstärkt als Erkennungs-Signale für einzelne Feiern und Festzeiten eingesetzt. Instrumental wird die traditionelle Pfeifenorgel als spezifisch kirchliches Instrument fassbar und (kirchlich) erkennbar bleiben.

- Musikalisch eingrenzende Bewegungen sind in der Kirchengeschichte nichts Neues. Glücklicherweise hat der suchende, forschende und gestaltende Mensch immer seine Antworten darauf gefunden, indem er neue kreative Wege oder Auswege entwickelte. Gott traut dem Menschen mehr zu.

How does "Catholic" sound?

The question as to what musical style would be correct, true, worthy and authentic, has occupied the Catholic Church for centuries. The clergy have repeatedly made corrective interventions, usually for reasons of textual (in)comprehensibility or because music was perceived to be having an impact that was all too worldly. The "liturgical movement" of the 20th century promoted the "active participation" in church services of which Pope Pius X spoke in 1903. With the Second Vatican Council and in its wake, such active participation became standard and the rule. In the Constitution on the Sacred Liturgy "Sacrosanctum Concilium" of 1963, church music was given its own chapter. Today's stylistic "anything goes" shows that the practical application of music has taken different paths from the one that was intended by the Council.

Musik und Liturgie

Andreas Marti

Wir beginnen mit der Fragestellung, wie die Musik in die Liturgie so integriert werden kann, dass dadurch die Qualität des Gottesdienstes erhöht wird. Unter Liturgie wollen wir in diesem Fall den reformierten Predigtgottesdienst der neueren Deutschschweizer Tradition verstehen, also das Fünfschritteschema von Sammlung – Anbetung – Verkündigung – Fürbitte – Sendung (beziehungsweise Sammlung – Verkündigung – Fürbitte – Abendmahl – Sendung), erarbeitet für das Zürcher Kirchenbuch 1969 und durch das Reformierte Gesangbuch 1998 für die gesamte Deutschschweiz als maßgebliche Grundform übernommen.[1]

Anders als etwa im Messgottesdienst sind es weniger die konkreten Einzelstücke, welche die Auswahl der Musik bestimmen, als die innere Dynamik seines Verlaufs, die Aktionsart und -richtung der liturgischen Hauptschritte.

Dabei kann vorausgesetzt werden, dass im Rahmen dieses Konzepts auch Gottesdienste in ungewohnter Form möglich sind – ein Beispiel wäre etwa das Kirchenfrühstück, das jeweils am bernischen «Kirchensonntag» (dem ersten Sonntag im Februar) in der Thomaskirche Liebefeld in liturgischem Rahmen gefeiert wird.

Qualitätskriterium ist nicht nur die Integration der Musik in die Dynamik des liturgischen Verlaufs, sondern auch die Gemeindebeteiligung. Was mit der Formel «actuosa participatio» für die katholische Liturgie im Verlauf des 20. Jahrhunderts neu entdeckt und eingeführt wurde, müsste eigentlich für die reformierte Liturgie selbstverständlich sein. Die Gemeinde als Ganzes feiert Gottesdienst und soll entsprechend auch handelnd in Erscheinung treten. Das tut sie traditionellerweise mit dem Mittel des Gemeindegesangs. Wenn dieser aber auf einige mehr oder weniger passend ausgewählte Lieder beschränkt ist, kurz angesagt und dann mit Orgelbegleitung durchgesungen, hält sich die Aktivierung in Grenzen, die Beteiligung läuft in engen vorgezeichneten Bahnen und eine Kontinuität des Handelns über die ganze Liturgie hinweg ist schwer zu erreichen, Singen und Sprechen sind scharf geschieden.

---

1 *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*, Basel: Friedrich Reinhardt Verlag/Zürich: Theologischer Verlag, 1998.

Es müsste also darum gehen, die Aktionsformen zu verflüssigen, neben die konventionelle Art des strophenweisen Durchsingens mit Begleitung auch andere Formen treten zu lassen, ausgehend von bekannten und weniger bekannten Liedern und anderen Gesangsstücken. Die Gestaltung im Einzelnen richtet sich dabei nach der liturgischen Dynamik ebenso wie nach den in den einzelnen Liedern verborgenen musikalischen Möglichkeiten. Beides sollte ansatzweise in diesem Atelier gezeigt werden.[2] Im vorliegenden Bericht werden auch jene Beispiele beschrieben, die aus Zeitgründen im Atelier weggelassen werden mussten.

Sammlung

Ans Singen herantasten
«Schon zieht herauf des Tages Licht» (RG 556)

Die erste Strophe wird zeilenweise vorgesungen und von allen nachgesungen (ohne Blick ins Gesangbuch), und zwar:

- in einem ersten Durchgang auf einem Ton («recto tono»),
- im zweiten Durchgang mit einer minimalen Schlussformel: Die drittletzte Silbe wird einen Ton höher gesungen, bei der dritten Zeile zur Abwechslung einen Ton tiefer,
- im dritten Durchgang mit der Melodie.

Dann wird der Klangraum allmählich «besetzt», mit der ersten und den weiteren Strophen:

- Zur Melodie tritt ein Liegeton, auf dem der Text rezitiert wird: der Anfangs-/Schlusston.
- Zusätzlich wird auch auf der Oberquinte des Anfangs-/Schlusstons rezitiert.
- Die Melodie wird gleichzeitig eine Quinte höher gesungen.
- Zusätzlich werden die Liegetöne gesungen.

2 Anregungen für die musikalische Gestaltung habe ich gewonnen in dem Heft von Christa Kirschbaum, *Melodiespiele mit Gesangbuch-Liedern. Neue Zugänge zum Singen in der Gemeinde*, Bd. 1, München: Strube, 2004.

Aus Melodie wird Klang
«All Morgen ist ganz frisch und neu» (RG 557)

a) Einfachere Variante: Es werden vier Gruppen gebildet.
- Gruppe 1 hält den letzten Ton der ersten Zeile bis zum Schluss aus.
- Gruppe 2 hält den letzten Ton der zweiten Zeile bis zum Schluss aus.
- Gruppe 3 hält den letzten Ton der dritten Zeile bis zum Schluss aus.
- Gruppe 4 singt die Strophe zu Ende.

Es baut sich ein Durdreiklang auf.

b) Interessantere Variante: Es werden fünf Gruppen gebildet.
- Gruppe 1 hält den vierten Ton der ersten Zeile bis zum Schluss aus.
- Gruppe 2 hält den vierten Ton der zweiten Zeile bis zum Schluss aus.
- Gruppe 3 hält den vierten Ton der dritten Zeile bis zum Schluss aus.
- Gruppe 4 hält den vierten Ton der vierten Zeile bis zum Schluss aus.
- Gruppe 5 singt die Strophe zu Ende.

Es baut sich ein Durdreiklang mit zusätzlicher Sexte auf.

Zeitansage
«Christ ist erstanden» RG 462

Der liturgische Schritt der ‹Sammlung› benennt das Wer, Warum, Wo und Wann – in jeweils unterschiedlicher Priorität. Daher gehört in den jahreszeitlich geprägten Zeiten ein entsprechendes Lied an den Anfang. Im Kanonsingen wird zudem der Raum, das Wo, fühlbar.

Im Chorheft 1998 des Schweizerischen Kirchengesangsbundes[3] findet sich eine kanonmäßige Einrichtung des Liedes, bei der manche Zeilen zu wiederholen sind. Die Sache ist nicht allzu kompliziert, sodass auch die Gemeinde bei sinnvoller Singleitung gut miteinbezogen werden kann. Dabei wird der Chor mit Vorteil gruppenweise im Kirchenraum verteilt. Als Klangbasis kann zusätzlich ein Liegeton im Orgelpedal erklingen.

Die fast durchgehend pentatonische Struktur der Melodie erlaubt aber auch eine freie Kanonausführung, ausgehend von den 4 mal 4 Pulsschlägen der Strophe (das «Kyrieleis» nicht mitgezählt):

- Einsatz jeweils nach zwei Pulsschlägen (ergibt 8 Gruppen),
- Einsatz jeweils nach einem Pulsschlag (ergibt 16 Gruppen).

Jede Gruppe wiederholt das «Kyrieleis» so lange, bis alle angekommen sind.

---

3 *Chorheft '98 zu gemeinsamen Kirchenliedern im Katholischen und im Reformierten Gesangbuch*, hg. von Peter Ernst Bernoulli und Joseph Bisig, Aarau: SKGB-Verlag/ Bern: SKMV-Verlag, 1998, S. 53.

Als Steigerung ist auch der individuelle Einsatz jedes/jeder Einzelnen möglich, mit individuellem Tempo und Sammlung (!) auf dem «Kyrieleis».[4] Auch in diesen Fällen kann ein liegender Pedalton sinnvoll sein.

Anbetung

Das Lob der Völker in allen Zungen und das unaufhörliche Lob
«Singt mit froher Stimm, Völker jauchzet ihm» RG 33

Die erste Strophe wird gleichzeitig in allen vier im Reformierten Gesangbuch angebotenen Sprachen gesungen (deutsch, französisch, italienisch, rätoromanisch), als Klangbild für das Pfingstwunder.

Von der zweiten Strophe an wird jeweils eine Sprache ausgewählt. Eine Gruppe wiederholt während der ganzen Strophe die erste Zeile, was teilweise zu harmonischen Spannungen führt, meist aber einen sinnvollen zweistimmigen Satz ergibt.

Psalmen – Beten mit den Worten der Bibel

Das reformierte Gesangbuch bietet außer Psalmliedern und anderen singbaren Psalmtexten auch Psalmen zum gemeinsamen Lesen an (RG 106–149). Die Aufteilung I/II ist so gedacht, dass sich zwei Gemeindegruppen abwechseln (so genannte «antiphonale/antiphonische», das heißt wechselchörige Ausführung) und nicht die Pfarrerin oder ein Lektor mit der ganzen Gemeinde («responsoriale/responsorische» Ausführung, bei der die Gemeinde einen gleichbleibenden Antwortvers singen oder sprechen würde).

Zusätzlich zum gesprochenen Psalm kann ein gesungener Leitvers («Antiphon») treten. Außer den eigentlichen Leitversen (ein Verzeichnis befindet sich hinten im Reformierten Gesangbuch) können dazu auch Liedstrophen oder Kanons verwendet werden.

Beispiel für eine Psalmlesung mit gesungenem Leitvers:

- RG 36 «Mein Herz ist bereit», vom Chor oder vom Vorsänger vorgesungen, von allen wiederholt,
- RG 125, Psalm 98, Wechsel in Gruppen,
- danach RG 36 wiederholt, nun im Kanon.

---

4 Der freie Kanoneinsatz wird verwendet von Hans Darmstadt in seiner von aleatorischen Mitteln geprägten Chorkomposition über das Lied: Hans Darmstadt, *Blankeneser Chorheft 1*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1973/74.

Bei einfachen Kanons empfiehlt es sich, die Gemeinde nicht in Gruppen einzuteilen. Jeder/jede setzt nach eigenem Belieben mit einer Kanonstimme ein. Eine geeignete Orgelbegleitung hält den Gesang zusammen.

Beispiel für eine etwas komplexere Variante:
Psalm 103, Luthertext (RG 129), mit Kanon «Nun lob, mein Seel, den Herren» (RG 60) als Leitvers:

- RG 60 einstimmig, erst Chor oder Vorsänger, dann Gemeinde,
- Psalm 103, Verse 1–7 im Wechsel gelesen,
- RG 60 einstimmig,
- Psalm 103, Verse 8–16 im Wechsel gelesen,
- RG 60 zweistimmig auslaufend (je 1×),
- Psalm, Verse 17–22 im Wechsel gelesen,
- RG 60 vierstimmig.

Eine weitere Möglichkeit ist der psalmodische Vortrag der Psalmen. Dazu können die Einrichtungen deutscher Psalmtexte auf gregorianische Modelle im Katholischen Gesangbuch dienen, oder man richtet sich den Wortlaut der neuen Zürcher Übersetzung selber auf solche Psalmtöne ein. Für dieses Psalmensingen könnte in der Gemeinde eine eigene kleine Gesangsgruppe gebildet werden, die mit einer gewissen Regelmäßigkeit im Gottesdienst mitwirkt.

Eine andere Variante ist die Einrichtung deutscher Psalmtexte auf Modelle der anglikanischen Psalmodie, was allerdings wegen der unterschiedlichen formalen Struktur des Englischen und des Deutschen oft nicht ganz einfach ist.[5] Wie die anglikanische Psalmodie klingt, kann im Internet auf vielen Aufnahmen unter dem Suchbegriff «Anglican Chant» gehört werden.

Außer im Schritt ‹Anbetung› sind solche Psalmodien auch denkbar zu Lesungen – etwa in der Osternacht –, bei längeren Kommunionen oder etwa am Ewigkeitssonntag bei der Verlesung der Namen der Verstorbenen.

5 Modelle finden sich beispielsweise in: *The Parish Psalter with Chants*, London: Faith Press, (1932) [7]1963.

Verkündigung

Einander zusingen
«Christus ist auferstanden» RG 472

Vorab werden der Refrain (mit Wiederholung) und das Halleluja von allen gesungen, dann das ganze Lied in der folgenden Verteilung:

- Zeilen 1/2: strophenweise jeweils eine Chorstimme (Tenor – Alt – Sopran – Bass).
- Zeilen 3/4: Chor (dreistimmig).
- Refrain und Halleluja: alle.

Wenn die Möglichkeit gegeben ist, kann der Chor durch eine Truhenorgel oder ein Positiv begleitet werden, die Gemeinde durch die Hauptorgel.

Halbszenische Ausführung
«Erstanden ist der heilig Christ» RG 467

Im wechselweisen Singen wird die «Ursprungsszene» des Glaubens dargestellt.

• Strophen 1–3	Einleitung und Bedeutung: alle
• Strophen 4–5	Evangelist: Männer der Chorgruppe
• Strophen 6–7, 9, 11, 13, 15	Frauen am Grab: alle Frauen
• Strophen 8, 10, 12, 14	Engel: alle Männer
• Strophe 16	Evangelist: Männer der Chorgruppe
• Strophe 17	Conclusio: alle

Umgang mit langen Liedern
«Gott ist mein Lied» RG 730

Liedpredigt in drei Teilen jeweils vor oder nach den Strophengruppen 1–5 / 6–10 / 11–15. Innerhalb dieser Gruppen wird zwischen Singen und Lesen abgewechselt.

Aufmerksamkeit für den Text: wichtige Wörter halten
«Komm, Schöpfer Geist, kehr bei uns ein» RG 499, Strophenauswahl

In jeder Zeile hält jeder/jede das für ihn/sie wichtigste Wort eine Weile aus, so dass sich die unterschiedlichen Haltetöne überlagern. Auf dem Schlusston warten alle aufeinander.

Aufmerksamkeit für den Text: Verschweigung

In jeder Zeile schweigt jeder/jede bei dem für ihn/sie wichtigsten Wort und nimmt es so nach innen. Die «löchrige» Struktur wird durchsichtig für das Unsagbare.

Umgekehrt können bei problematischen Texten die «peinlichen» Wörter verschwiegen werden, die man nicht gerne als die eigenen ausspricht. Damit wird deutlich, dass wir uns manchmal vom Gesungenen auch ein Stück weit distanzieren. Beispiel: «Stille Nacht, heilige Nacht» RG 412.

Sprechen und singen

Eine Gruppe singt, die andere spricht den Text im Tempo des Gesangs, besonders geeignet für anspruchsvolle neuere Texte, zum Beispiel «Der Himmel, der ist, ist nicht der Himmel, der kommt» RG 867.

Bei längeren Strophen können die Gruppen nacheinander vom Sprechen ins Singen wechseln.

Dem Text Zeit geben

Vor allem neuere Texte sind manchmal sehr dicht und in der Kürze schwer aufzunehmen. Schon das Singen selbst verlangsamt den Text; deutlich wird dies, wenn man ihn im Singtempo rezitiert (siehe oben). Zur Rezitation kann ein gesummter Hintergrund-Cluster treten (diesen kann man erzeugen, indem jeder/jede den Ton nach gesteuertem Zufall sucht, zum Beispiel nach den Quersummen des Geburtstags als Mass für die Distanz zu einem Zentralton, die in der ersten Jahreshälfte Geborenen aufwärts, die in der zweiten Jahreshälfte abwärts). Beispiel: «Der du uns weit voraus» RG 830.

Möglich ist auch die Wiederholung kurzer Strophenteile oder von Strophenteilen im Wechsel zwischen zwei Gruppen. Beispiel: «Manchmal kennen wir Gottes Willen» RG 832, jede Strophenhälfte wiederholt.

Fürbitte

Rahmung des Gebets

Kyrie- oder andere Gemeinderufe beziehungsweise Leitverse zur zusammenfassenden Aufnahme der Gebetsbitten durch alle.

Das Kyrie aus Taizé (RG 194) ist so gedacht, dass die Gemeinde den Schlussakkord aushält und ein Vorbeter darüber eine Gebetsbitte nicht spricht, sondern auf einem Rezitationston singt.

«Vater unser im Himmelreich» RG 287: Strophen 1 und 9 gesungen, dazwischen das Unser Vater als gesprochenes Gebet.

Verbindung von Gebet und Gesang

«Hilf, Herr meines Lebens» RG 825

Die einfache Melodie wird durch einen Liegeton oder durch eine Bordunquinte gestützt. Zwischen den Strophen werden Gebetsteile eingefügt, die den Liedtext konkretisieren.

Abendmahl

Liturgischer Dialog

«Du machst uns den Tisch bereit» RG 303 (nach dem *Responsorium breve* des Tagzeitengebets)

Die Ausführung ist so gedacht, dass ein Vorsänger oder eine Vorsingegruppe den Kehrvers singt, der darauf von allen wiederholt wird. Der Vers wird wiederum vom Vorsänger oder der Gruppe gesungen, dann singen alle nochmals den Kehrvers.

«Heilig, heilig» RG 307 (oder ein anderes Sanctus, RG 304–309)

Wenn im ersten Teil des klassischen eucharistischen Gebets gesagt wird, dass alle Stimmen sich mit dem kosmischen Lob vereinen, dann muss dies auch umgesetzt werden. In keiner Mahlfeier sollte ein «Sanctus»-Gesang fehlen.

«Deinen Tod, o Herr, verkünden wir» RG 310

Auch hier geht es um die musikalische Realisierung dessen, was im liturgischen Text gesagt wird. Im Einsetzungsbericht nach der paulinischen Fassung 1. Kor 11 heißt es: «Denn sooft ihr [...], verkündet ihr den Tod des Herrn, bis er kommt.» Dies wird danach in dem kurzen Gemeinderuf umgesetzt. Weil der «Altargesang» des Liturgen oder der Liturgin in der reformierten Deutschschweizer Kirchenlandschaft unüblich ist, kann das einleitende «Geheimnis des Glaubens» auch bloß als Intonation auf der Orgel gespielt werden. Auch hier ist wichtig, dass der Gebrauch des

Gesangs in einer Gemeinde zur Regel und somit zu einem vertrauten Element wird, das nicht extra angekündigt werden muss, so dass der liturgische Dialog – wenn auch in kleinem Umfang – zur Selbstverständlichkeit wird.

Sendung

Die Musik bewegt sich durch die Gemeinde
«O herrlicher Tag» RG 480

- Zeile 1: erste und zweite Hälfte verteilt auf zwei Hälften der Gemeinde;
- Zeilen 2 und 3: alle zusammen;
- Zeile 4: gesungen von der einen Gemeindehälfte, die andere wiederholt dazu Zeile 3;
- Zeile 5: alle zusammen.

Die Gemeinde bewegt sich zur Musik
«Ausgang und Eingang» RG 345

Jeder/jede sucht sich einen eigenen Kanoneinsatz und beginnt sich beim zweiten Durchgang dazu auf den Ausgang hin zu bewegen; dies eignet sich eher für größere Kirchenräume, in denen der Weg nach draußen eine gewisse Zeit in Anspruch nimmt.

Music and liturgy

How can we integrate music into liturgy in order to raise the quality of a church service? This paper offers examples of more or less well-known anthems with concrete suggestions on singing them in a non-conventional way.

Weltmusik Kirchenmusik

Zwischen Globalisierung und Kontextualisierung

BENEDICT SCHUBERT und KATRIN KUSMIERZ

Kirchenmusik ist Weltmusik:[1] Überall, wo es christliche Kirchen gibt, haben sich eigene kirchenmusikalische Formen ausgebildet. Dies gilt besonders für das Kirchenlied, auf das wir uns im Folgenden beschränken: (Westliche) Kirchenlieder sind im Zuge der Ausbreitungsbewegung des Christentums mit den Missionaren in alle Erdteile gewandert, sind heimisch geworden, haben sich verändert und wurden wieder weiterverbreitet.[2] Lokale Musikkulturen haben dabei die Musik in der Kirche zunehmend geprägt, wenn auch die Legitimität ersterer als eigenständige christliche Ausdrucksformen bei den meisten Missionierenden und Missionsgesellschaften zunächst umstritten war. Wenn wir hier Kirchenmusik als Weltmusik in den Blick nehmen, so machen wir uns bewusst, dass Kirchenmusik ein globales Phänomen ist, in dem gleichermaßen inkulturierende wie globalisierende Kräfte am Werk waren und sind. Diese werden im vorliegenden Beitrag ausgehend von einem Beispiel expliziert und reflektiert. Implizit ging und geht es dabei immer auch um die Frage, welche Musik für welchen Gottesdienst angemessen sei.

Blest Be the Tie – ein Beispiel

Wer den in seiner Heimat sehr bekannten südafrikanischen Männerchor Amadodana Ase Wesile das Lied «Ke Nale Modisa» singen hört,[3]

1 Den Begriff «Weltmusik» verstehen wir hier nicht im Sinne der Bezeichnung eines bestimmten Musik-Genres, sondern wir verwenden ihn, um zu signalisieren, dass Kirchenmusik ein kulturell und geographisch vielsprachliches Unterfangen ist und nicht nur auf die westliche Hemisphäre beschränkt ist.

2 Wir beschränken uns in diesem Beitrag hauptsächlich auf die protestantischen Kirchen und die protestantische Missionsbewegung, die ihren «Höhepunkt» im 19. Jahrhundert fand. Interessant wäre ebenso eine Untersuchung zur Entwicklung des römisch-katholischen Liedguts in verschiedenen geographischen Kontexten.

3 CD Amadodana Ase Wesile, Ke Nale Modisa, Johannesburg 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=2lbHJk6nzUc> (18. März 2016).

wird zunächst wohl vermuten, wir hätten es mit einem typischen Beispiel südafrikanischer Gospelmusik zu tun. Die Melodie des Lieds wurde indessen vom Zürcher Musikverleger und -pädagogen Hans-Georg Nägeli (1773–1836) zu Beginn des 19. Jahrhunderts komponiert und gelangte auf jenen verschlungenen Wegen nach Südafrika, wie sie für den Teil der Missionsgeschichte charakteristisch sind, in dem es um den Transfer von Musik geht:[4]

Kurz nach Nägelis Tod erhielt seine Witwe in Zürich Besuch von Lowell Mason (1792–1872). Dieser gehörte zu einer Bewegung, die als «better music movement» bezeichnet wurde. Deren Anhänger waren überzeugt, die Qualität der amerikanischen Kirchenmusik würde gesteigert, wenn sie sich die europäische Musik zum Vorbild nehme. Mason war deshalb nach Europa gereist, um sich möglichst viel Anregung, aber auch Notenmaterial zu besorgen. Unter den Noten, die Mason auf dieser Reise Frau Nägeli abkaufte, befand sich auch eine Melodie, die er schließlich mit einem Gedicht des englischen Baptistenpredigers John Fawcett (1740–1817) kombinierte. Das daraus resultierende Lied «Blest Be the Tie», das sich in der Originalsprache oder in Übersetzung in unzähligen Kirchenliederbüchern findet, ist gewissermaßen das Gemeinschaftswerk eines Schweizer Musikpädagogen, eines amerikanischen Musikreformers und eines englischen Baptistenpredigers.[5]

Seinen Weg in die weitere Welt fand das Lied als Teil jenes Liedguts, das von den angelsächsischen «Revivals» geprägt ist. Diese Lieder spiegeln eine sehr individuelle, gefühlsbetonte Frömmigkeit wieder. Eine hochromantische Musiksprache verbindet sich mit farbintensiven Bildern, in denen die Welt dunkel und bedrohlich, die christliche Gemeinde hell als rettende Gemeinschaft erscheint. Stephen A. Marini spricht von einem Korpus von «identitätsstiftenden Liedern» im amerikanischen Protestantismus.[6] Sie waren leichter zugänglich als die ehrwürdigen deutschen Choräle –

4 Zur ausführlichen Darstellung: Benedict Schubert, «Blest be the tie that binds. Damit das fremde Wort vertraut wird – Lieder in der Mission», in: *Klangwandel. Über Musik in der Mission*, hg. von Verena Grüter und Benedict Schubert, Frankfurt a. M.: Verlag Otto Lembeck, 2010, S. 283–295.

5 In der Version des IPCC, des International Pentecostal Church Choir, ist die Originalmelodie noch gut erkennbar: <https://www.youtube.com/watch?v=v9QkXWIJSWk (31. März 2017). «Klassische» Versionen finden sich viele; vgl. z. B.: <https://www.youtube.com/watch?v=YUUE9agdb_A> (2. November 2016). Noten finden sich in angelsächsischen Liederbüchern, auch im «Open Hymnal» im Netz: <http://openhymnal.org/Pdf/Blest_Be_The_Tie_That_Binds-Dennis.pdf> (3. November 2016).

6 «Most American Protestants carry a group of signature hymns in their minds that return them to scenes of Sunday school, summer camp, youth fellowship, revival, church community, and family celebrations. Historians of religion call this return

und weil ohnehin aus den angelsächsischen Ländern deutlich mehr Menschen «in die Mission» ausreisten als aus Deutschland, finden sich Lieder aus diesem Korpus buchstäblich auf der ganzen Welt.[7] In manchen lokalen Varianten ist das ursprüngliche Lied noch hörbar, weil Melodie und Tempo sich nahe ans Original anlehnen und nur der Text in die betreffende Sprache übersetzt wurde: In der evangelisch-reformierten Kirche Angolas beispielsweise wurde hin und wieder «Benditos laços» gesungen, und es klang im Grund sehr ähnlich, wie wenn es in einer englischen oder amerikanischen Gemeinde gesungen wird. Doch so wie die Version dieses Lieds von Amadodana Asa Wesile kaum mehr als eine Version von «Blest Be the Tie» erkennbar ist, können auch andere Lieder in Text, Melodie und Rhythmus so weitgehende Veränderungen durchlaufen haben, dass die Versicherung, es handle sich um ein Lied, das ursprünglich aus dem angelsächsischen Westen kommt, Erstaunen hervorruft.

Mission als Übersetzungsbewegung[8]

Seit seinen Anfängen kennt das Christentum kein geographisches Zentrum, auf das hin alle, die den christlichen Glauben als ihren eigenen annehmen, sich ausrichten sollten.[9] Ebenso wenig kennt es im Prinzip

---

to origins the process of repristination, a reentry into the pure, constitutive moments of sacred experience.» Stephen A. Marini, *Sacred Song in America. Religion, Music, and Public Culture*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2003, S. 207.

7 In den 1920er-Jahren hat der ehemalige norwegische Missionar Carl Doving eine Sammlung von über 300 Liederbüchern angelegt, die weltweit in Gebrauch waren. Er hat sie unter anderem auch daraufhin durchforstet, in wie viele Sprachen einzelne Lieder übersetzt waren. Die Liste der 14 Lieder mit den meisten Übersetzungen findet sich in Gerhard Rosenkranz, *Das Lied der Kirche in der Welt. Eine missionshymnologische Studie*, Berlin/Bielefeld: Verlag Haus und Schule, 1951, S. 182. Dovings Sammlung befindet sich im Lutheran Theological Seminary in St. Paul MN. Dort wurde mir (B.S.) auch eine Mappe gezeigt, in der Doving Übersetzungen des Luther-Lieds «Ein feste Burg ist unser Gott» zusammengestellt hat; er hatte 178 Übersetzungen gefunden. Aufs Deckblatt notierte er: «The Battle Hymn of the Reformation as sung in Heaven, on Earth, and in Hell».

8 Siehe Lamin Sanneh, *Translating the Message. The Missionary Impact on Culture*, Maryknoll: Orbis Books, 1992.

9 Siehe *Polycentric Structures in the History of World Christianity. Polyzentrische Strukturen in der Geschichte des Weltchristentums*, hg. von Klaus Koschorke und Adrian Hermann, Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. – *Veränderte Landkarten. Auf dem Weg zu einer polyzentrischen Geschichte des Weltchristentums*, hg. von Ciprian Burlacioiu und Adrian Hermann, Wiesbaden: Harrassowitz, 2013.

eine normative Kultur, die alle übernehmen müssten, die sich einer christlichen Gemeinschaft anschließen. Gewiss hat es im Verlauf der Geschichte der Ausbreitung des Christentums immer wieder Versuche gegeben, doch ein geographisches Zentrum zu behaupten – der eindrücklichste und am längsten vitale Versuch war es, Rom als das Zentrum der Christenheit zu etablieren. Auch der Großteil der von europäischen und amerikanischen Gesellschaften im 19. Jahrhundert ausgesandten Missionare setzte implizit oder explizit ihre angestammte Kultur als Leitkultur voraus. Infolgedessen gingen sie davon aus, dass die lokalen Gemeinden mit dem Evangelium auch die kulturellen Normen und Gewohnheiten der Missionierenden übernehmen würden.

Das darf aber nicht übersehen lassen, dass geographische Zentren der Christenheit sich mehrmals verschoben und vervielfacht haben. Seit Pfingsten breitet sich der christliche Glaube in einer Übersetzungsbewegung aus. Es gehört zu den Wesensmerkmalen des Christentums, dass auch strenge Fundamentalisten anerkennen müssen, dass wir bestenfalls ein paar wenige Wörter der von Jesus gesprochenen Sprache kennen. Sogar wer der Überzeugung ist, sämtliche in den Evangelien als Rede von Jesus bezeichneten Texte gingen direkt auf ihn zurück, muss zugestehen, dass wir nicht hinter eine griechische Übersetzung zurück gelangen können.

Im Pfingstbericht betont Lukas dreimal (Apg 2,6.8.11), dass die fremden Pilgerinnen und Festbesucher die vom Geist Ergriffenen in ihren jeweiligen Sprachen sprechen hörten. Mit diesem Element in der Gründungsgeschichte der weltweiten Kirche wird zum Ausdruck gebracht: Menschen sollen in jener Sprache etwas von «Gottes großen Taten» erfahren, die sie am besten kennen: ihrer eigenen.

Damit wurde die Mission als eine Bewegung begründet, die sich dafür einsetzt, dass der christliche Glaube dort, wo er hingelangt, Wurzeln schlägt. Diejenigen, die er erreicht, sollen sich das Evangelium zu eigen machen können. Es soll sie in der Sprache ihres Herzens erreichen – und in dieser Sprache sollen sie es selbst hören, nachbuchstabieren und weitergeben können. Deshalb wurde und wird übersetzt. Das fing in der Regel mit Texten an, prioritär mit der Bibel, aber auch mit liturgischen Stücken oder Grundlagentexten der jeweiligen Konfession. «Übersetzt» wurden aber auch Riten, Lieder und Musik sowie Gewohnheiten und Verhaltensregeln.

Lieder übersetzen

Aus drei Gründen wurden in der neuzeitlichen Missionsbewegung Lieder übersetzt: Lieder hatten sich als wichtiges und wirksames Mittel der Evangelisation einerseits und der Katechese andererseits erwiesen. Zudem war unvorstellbar, wie ein Gottesdienst ohne Lieder und Musik gefeiert werden sollte.

Dass und wie Musik berühren und bewegen, aber auch verführen kann, muss hier wohl nicht ausführlicher dargelegt werden. Missionare europäischer wie amerikanischer protestantischer Missionsgesellschaften im 19. Jahrhundert haben sich die Wirkung von Musik in ihren Missionsbemühungen zunutze gemacht. Eine besonders wichtige Rolle spielte Musik jedoch in den Evangelisationsveranstaltungen im Kontext der schon genannten «Revivals» im englischsprachigen Raum, wie das Beispiel des Methodistenpredigers Dwight L. Moody (1837–1899) und des Sängers – und ursprünglichen Juristen – Ira R. Sankey (1840–1908) zeigt. Sie haben das Konzept der neuzeitlichen Evangelisationsveranstaltung sozusagen «formalisiert». Ihre gemeinsamen Auftritte in Zelten, Hallen und Sälen eröffnete in der Regel Sankey mit gefühlvollen Liedern aus seiner ständig wachsenden Sammlung.[10] Melodien und Texte sollten als segensreicher Regen den Boden der Seelen aufweichen, damit Moody dann den Samen des Worts säen konnte. Die Lieder nach der Predigt sollten die Wirkung des Worts verstärken und beschleunigen: die Zuhörenden wurden dazu ermutigt, den von Moody gepredigten Glauben als ihren eigenen anzunehmen.

Die Lieder, die Sankey sammelte und sang, entsprachen vom Stil her den Gewohnheiten und Bedürfnissen der Hochromantik. Sie könnten als «geistliche Volkslieder» bezeichnet werden, sie sind eingängig und leicht zugänglich. Nur selten genügen sie einem Anspruch auf kompositorische Komplexität; sie sind deswegen auch schon mit dem strengen Verdikt belegt worden, sie seien «simpelster Abklatsch der Romantik».[11]

10 Die Beschreibung einer Evangelisationsveranstaltung von Moody und Sankey findet sich in Brian Wren, *Praying Twice. The Music and Words of Congregational Song*, Louisville/London: Westminster John Knox Press, 2000, S. 5 f. Sankey legte eine Sammlung von «Sacred Songs and Solos» an. In ihrer letzten Fassung enthielt diese 1200 Lieder. Die letzte Ausgabe – leider nur die Textausgabe – ist digital zugänglich über <https://archive.org/details/sacredsongssolos00sank> (2. März 2017). Der Autor besitzt eine Version mit 750 Liedern: Ira D. Sankey, *Sacred Songs and Solos with Standard Hymns Combined. 750 Pieces*, London: Morgan and Scott, [vermutlich 1890].

11 Markus Jenny, Art. «Kirchenlied I – historisch», in: *Theologische Realenzyklopädie*, Band 18, Berlin: de Gruyter, 1989, S. 602–629.

Dennoch, oder gerade deswegen, entfalteten und entfalten diese Lieder auch über kulturelle Grenzen hinweg Wirkung und wurden aufgenommen und adaptiert. Der nigerianische Autor Chinua Achebe beschreibt in seinem zum Klassiker der afrikanischen Literatur gewordenen *Things Fall Apart* (deutsch: *Alles zerfällt*) in ausgesprochen kritischer Weise, wie die Ankunft des Christentums sich auf die traditionelle Gesellschaft auswirkt. Doch auch er erkennt die Wirkung, die Singen auf eine Zuhörerschaft hat:

> Then the missionaries burst into song. It was one of those gay and rollicking tunes of evangelism which has the power of plucking at silent and dusty chords in the heart of an Ibo man. The interpreter explained each verse to the audience, some of whom now stood enthralled. It was a story of brothers who lived in darkness and in fear, ignorant of the love of God. It told of one sheep out on the hills, away from the gates of God and from the tender shepherd's care.[12]

Neben der Evangelisation war die *Katechese* ein weiteres Feld, auf dem Lieder in besonderer Weise zum Einsatz kamen. Texte lassen sich leichter im Gedächtnis behalten, wenn sie sich als Lieder lernen lassen, das erleben wir mit Kindern – in vielen Sprachen gibt es beispielsweise Melodien, mit denen sich das Alphabet auswendig lernen lässt. Schon Luther schuf zu seinem Katechismus eine Reihe von Chorälen, dank derer die Gemeinde lernen und sich merken konnte, worum es bei den zentralen Stücken des Katechismus ging.[13]

Wo die Missionierenden hinkamen, wollten sie möglichst bald eine Gemeinde sammeln und mit ihr *Gottesdienst* feiern. In der Regel hatten sie klare Vorstellungen davon, wie Gottesdienst auch in der Fremde zu feiern sei. Sie gingen zunächst davon aus, dass sie «einfach» die Texte der Lesungen, Auslegungen, Gebete und Lieder in die lokale Sprache zu übersetzen hätten. In ihrer Begegnung mit den neuen «Schwestern und Brüdern» mischten sich Neugier und Zuneigung oft mit dem Befremden gegenüber den so anderen Gewohnheiten und Ausdrucksformen.

---

12 Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, New York: Anchor Books, 1994, S. 148. (Deutsch neu herausgegeben mit einer Einführung der zeitgenössischen nigerianischen Autorin Chimamanda Ngozi Adichie: *Alles zerfällt*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2014.) Eines der erwähnten Lieder wird «The Ninety and Nine» sein, das zu den berühmtesten Liedern Ira Sankeys zählt (Nr. 43 in der uns vorliegenden Ausgabe von *Sacred Songs and Solos*; es sind da aber die «gates of gold», nicht «of God»).

13 Zum Reformationsjahr wurde im März 2017 in der Peterskirche in Basel in einem Konzert eine Auswahl aus dem 3. Teil der «Clavier-Übung» von J. S. Bach aufgeführt. Nach einem Ausdruck von Albert Schweitzer wird dieser Zyklus, dem Bach vor allem Katechismuslieder Luthers zugrunde gelegt hat, oft «Orgelmesse» genannt. In den fünf Sonntagsgottesdiensten vor dem Konzert wurde in der Predigt jeweils einer der Choräle ausgelegt, die Bach musikalisch gedeutet hat.

Dass kulturelle Unterschiede theologisch und damit verbunden auch moralisch gewertet wurden, war selbstverständlich. Berichte von Missionaren geben immer wieder dem Befremden darüber Ausdruck, dass beispielsweise an der damaligen Goldküste (Ghana) oder in Südindien die Menschen lauter und expressiver sangen oder dass Tanz und Perkussion selbstverständlich zum musikalisch-expressiven Repertoire gehörten. Die Missionare hingegen kamen aus einer Welt und einem Umfeld, in denen «Sitte und Anstand» vor allem Diskretion bedeuteten, die Fähigkeit, seine Gefühle unter Kontrolle zu haben, sich zusammenzunehmen. Entsprechend beantworteten viele Missionierende die Frage sehr restriktiv, welche Musik und welche Art von Gesang im christlichen Gottesdienst verwendet werden sollten. Höchst problematisch war aus Sicht der Missionare zudem, dass kulturelle Ausdrucksformen wie beispielsweise der Gebrauch von Trommeln stark mit lokalen religiösen Ritualen verknüpft waren. Um hier eine synkretistische Überlagerung verschiedener religiöser Deutungssysteme zu vermeiden, führten sie die neu entstehenden Gemeinden in den Gemeindegesang ein, den sie aus ihrer Heimat kannten. So schreibt Veit Arlt:

> Die Basler Mission, die ab 1828 an der Goldküste tätig war, definierte das christliche Gemeindeleben und den ordentlichen Lebenswandel in ihrer Ordnung für die christlichen Gemeinden an der Goldküste in Abgrenzung zur lokalen afrikanischen Kultur und beschrieb diese im Gegenzug als Heidentum. Trommeln und Tanzen wurden klar als Elemente des Heidentums beschrieben und waren deshalb den Christen nicht erlaubt. Als Alternative führten die Missionare Liedgut in der jeweiligen lokalen Sprache ein, das sich an der Kirchenmusik Württembergs und den Liedern der Erweckungsbewegung, aber auch an Volksliedern der Heimat orientierte.[14]

Die Missionare beschränkten sich nicht auf das reine Singen, sondern importierten auch jene Instrumente, die sie für passend hielten und die sie aus praktischen Gründen in die fremde Welt mitnehmen konnten: das Akkordeon, das Harmonium sowie verschiedene Blasinstrumente (Posaunenchöre). Im eben zitierten Artikel beschreibt Veit Arlt, welche von den Missionierenden ganz sicher so nicht beabsichtigte, aber entscheidende Wirkung dieser Transfer auf die Entwicklung der Tanzmusik in Ghana hatte: Die Nutzung der Instrumente blieb nicht auf den kirchlichen Kontext beschränkt; diese prägten nachhaltig verschiedene Formen populärer Musikkultur wie den Highlife oder die sogenannten

14 Veit Arlt, «Vom ‹Tanz der Christen› zum Gospel Boom. Christentum und populäre Musik in Ghana im 19. und 20. Jahrhundert», in: *Klangwandel. Über Musik in der Mission*, hg. von Verena Grüter und Benedict Schubert, Frankfurt a.M.: Verlag Otto Lembeck, 2010, S. 143–158, hier S. 145.

Singing Bands, die ihrerseits wiederum großen Einfluss auf die Kirchenmusik ausübten und die Inkulturation derselben vorantrieben.

Der Import heimatlicher Kirchenlieder und vertrauter musikalischer Ausdrucksformen diente nicht bloß der Abwehr der als «heidnisch» diskreditierten lokalen Musik und Kultur. Die «heimatlichen Klänge» verschafften den Missionierenden genau dies: wenigstens für den Moment des Gottesdienstes, für den Moment des Singens eintauchen zu können ins Vertraute, sich geborgen zu fühlen im Bekannten, dem unausweichlich bedrängenden Fremden eben doch – und sei es nur für den symbolischen Moment des Gottesdienstes – entkommen zu können.[15]

Der Transfer ist keine Einbahnstraße

Der Mission ist verschiedentlich der Vorwurf gemacht worden, sie sei ein großes und moralisch höchst fragwürdiges Entfremdungsunternehmen gewesen; in einer solchen Sicht sind Missionierende pauschal «Täter» und die Missionierten ihre «Opfer». Es ist kaum zu bestreiten, dass Missionierende auf autoritäre und unsensible Weise Bestehendes und Vorfindliches abwerteten, beiseiteschoben und zerstörten. Doch zum einen handelten und verhielten sich längst nicht alle so, die von einem westlichen Missionswerk ausgesendet in Afrika, Asien oder Lateinamerika wirkten.[16] Zum anderen nimmt eine solche vereinfachende Sicht auf die Mission nicht zur Kenntnis, dass auch Mission ein Kommunikationsgeschehen ist, bei dem die Empfängerinnen und Empfänger über die Bedeutung dessen bestimmen, was kommuniziert wird. Das gilt auch dann, wenn zwischen «Sender» und «Empfänger» ein klares Machtgefälle bestehen sollte. Die Machtfrage darf also nicht ausgeblendet werden. Doch auch sie kann nicht auf allzu banale Weise beantwortet werden im Blick auf das Verhältnis zwischen denen, die im Bewusstsein ihrer Mission ausreisten, und denen, bei denen sie ankommen und verstanden werden wollten. Sogar dort, wo Mission im Rahmen kolonialer Eroberung geschah, war das Verhältnis zwischen Missionierenden und Missionierten komplex. Auf keinen Fall war es einfach so, dass die einen sich und alles, was sie vorhatten, einfach durchsetzen konnten,

15 S. o., Fußnote 6.

16 Vgl. dazu Jon Miller, *The Social Control of Religious Zeal. A Study of Organizational Contradictions*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.

während die anderen gezwungen waren, passiv zu erdulden, was ihnen angetan wurde. Die Aneignung des Christentums erfolgte selten in dem von den Missionaren intendierten Rahmen, sondern weitaus selbstbestimmter, kreativer und eigenständiger.

Wo es um den Transfer von Musik und Liedern in afrikanischen Kirchen geht, hat James Krabill «sechs Phasen musikalischer Entwicklung» beobachtet.[17] Der Begriff «Phasen» suggeriert dabei vor allem eine zeitliche Abfolge; tatsächlich lässt sich aber beobachten, dass – mit Ausnahme der möglichst reinen Übernahme – alle anderen Phasen gleichzeitig in Gottesdiensten präsent sind. Was in der einen Phase entdeckt oder geschaffen worden ist, wird später nicht zwingend aufgegeben.

- In der ersten Phase der «Übernahme» wurden westliche Lieder und Gesänge möglichst originalgetreu in den neu gegründeten afrikanischen Gemeinden aufgenommen und gesungen. Das Christentum war als etwas Fremdes gekommen. Eine Bekehrung bedeutete die Abkehr vom eigenen, vom Vertrauten, hin zu etwas Neuem.
- In der «Adaptationsphase» wurden die von außen importierten Melodien und Texte behutsam und vorsichtig «afrikanisiert». Melodie und Text sollten noch eindeutig erkennbar bleiben, doch afrikanische Instrumente – namentlich perkussive – und die Übersetzung in die lokale Sprache sollten den Zugang erleichtern.
- In der «Abwandlungsphase» wurden die Missionslieder stärker bearbeitet. Nun wurden Rhythmus, Melodie und Text nicht mehr bloß angepasst, sondern es wurde der importierte Text durch einen ganz anderen, autochthonen ersetzt, oder die Melodie wurde aufgegeben. Stattdessen sang man nun den übernommenen Text nach einer eigenen, neuen Melodie und in einem Rhythmus, der nichts mehr mit westlichen Metren zu tun hatte. Das II. Vatikanische Konzil hatte dazu namentlich in den katholischen Kirchen einen neuen Freiraum eröffnet.[18]
- In einer vierten Phase der «Nachahmung» schufen einheimische Dichterinnen und Komponisten, Sänger und Chorleiterinnen Lieder, die so klingen, als seien sie ursprünglich ebenfalls importiert worden. Durch die Mission entstandene Gemeinden hatten sich die

17 James Krabill, «Begegnungen. Was mit Musik passiert, wenn Völker sich begegnen», in: Grüter/Schubert, *Klangwandel*, S. 89–108, hier S. 100–105.

18 Siehe dazu die «Regeln zur Anpassung an die Eigenart und Überlieferungen der Völker», Art. 37–40 der *Konstitution über die Heilige Liturgie*: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html> (9. März 17).

ursprünglich fremde musikalische Ausdrucksweise so zu eigen gemacht, dass sie sie nun auch als eigene reproduzieren konnten.[19]

- Die fünfte Phase steht für jene der «Indigenisierung». Nun wurden Melodien und Rhythmen der eigenen Tradition aufgenommen, in den Texten wurden nicht nur die eigene Sprache verwendet, sondern auch eigene, der lokalen Kultur entsprechende Metaphern und Bilder eingesetzt. Während in der ersten Generation diese Formen gerne als Ausdruck von «Heidentum» diskreditiert und deshalb aus dem Gottesdienst verbannt worden waren, erschienen sie nun als Beweis dafür, dass das Evangelium wirklich angekommen war und im heimischen Boden Wurzeln geschlagen hatte.
- Als sechste und letzte Phase erkennt Krabill jene der «Internationalisierung»:

> In der Phase der Internationalisierung wurden Melodien, Texte und Rhythmen aus der weltweiten Ökumene jenseits des westlichen und des eigenen lokalen Kontextes in das Leben und den Gottesdienst der Kirche integriert. Dies ist das aktuellste, noch fast unerforschte Gebiet der Gottesdienstmusik für die Kirche. Im Gegensatz zur kontextabhängigen Musik ist sie das, was die 1996 erschienene «Erklärung von Nairobi zu Gottesdienst und Kultur» als «interkulturelle» Musik bezeichnet hat. Dies wird «die» Begegnung des 21. Jahrhundert sein, deutlich breiter angelegt und reicher als die bilateralen Beziehungen, die einen großen Teil des kolonialen Experiments zwischen Europa und Afrika bis dahin geprägt haben.

In Schweizer Gemeinden wurde diese «Internationalisierung» etwa seit den 1960er-Jahren darin hörbar, dass afro-amerikanische Spirituals in das kirchenmusikalische Repertoire Eingang fanden. Seither kamen vermehrt Lieder aus der weltweiten ökumenischen Bewegung dazu,[20]

---

19 «Überall auf dem Kontinent wimmelt es an Beispielen von afrikanischen Musikern, die Lieder für den Gottesdienst im Stile der Erweckungsbewegung des 19. Jahrhunderts, südländische Gospels [im engl. Original ‹Southern Gospel› – B. S.], vierstimmige Männer-Quartett-Arrangements und – im Rahmen der heutigen Musikszene – zunehmend in den populären Genres ‹Lobpreis und Anbetungs›-Chorgesang, Country- und Westernmusik, Hip-Hop, Reggae und Rap komponiert haben.» Krabill, «Begegnungen», S. 104.

20 Dies wird auch – in bescheidenem Umfang – sichtbar im *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*, hg. vom Verein zur Herausgabe des Gesangbuchs der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz, Basel: Friedrich Reinhardt Verlag/Zürich: Theologischer Verlag, 1998, oder im *Rise up plus. Ökumenisches Liederbuch. Lieder und Gebete für Gottesdienst, Unterricht und Gemeindearbeit*, hg. von der Liturgie- und Gesangbuchkonferenz der evang.-ref. Kirchen der deutschsprachigen Schweiz et al., Luzern: Rex Verlag/Basel: Friedrich Reinhardt Verlag/Zürich: Theologischer Verlag, 2011. Hinzu kommen ökumenische Liederbücher wie beispielswei-

aber auch die Gesänge aus Taizé oder schließlich Lieder aus der pfingstlich-charismatischen Worship-Szene.[21]

«Heart Music» – Musik des Herzens

Weil Menschen nicht per se sesshaft sind, sondern im Gegenteil immer wieder aufgebrochen sind, um sich anderswo niederzulassen, gab und gibt es Kulturkontakte und damit auch wechselseitige Beeinflussung. Die einen reagieren darauf begeistert und nehmen möglichst viel auf und integrieren, was von außen an sie herangetragen wird. Die anderen bedauern, dass nicht «rein» bleibt, was ihnen vertraut war. Die neuzeitliche Missionsbewegung ist Teil eines seit langem andauernden, sich allerdings beschleunigenden Prozesses der Globalisierung. Der musikalische Transfer ist ein Aspekt darin.

Die Frage nach der Identität stellt sich dabei immer wieder. Sie kann und darf nicht durch eine simple Formel beantwortet werden. Sollen, ja dürfen Gemeinden nur «indigene» Lieder singen, die ihrer eigenen Tradition entstammen? Was ist überhaupt die eigene Tradition? In der Musikethnologie wird der Begriff der «indigenen Musik» zwar «mit einer gewissen Selbstverständlichkeit verwendet, eine einigermaßen allgemeingültige Definition scheint sich aber nicht durchgesetzt zu haben.»[22]

Singt eine angolanische Gemeinde ein fremdes Lied, wenn sie mit «Yisu ngeye nkamba dietu» das Lied anstimmt, das am Anfang seiner Verbreitung «What a friend we have in Jesus» hieß? Ist es fragwürdig,

---

se das von der damaligen Basler Mission und dem Evangelischen Missionswerk Hamburg publizierte *Thuma Mina. Singen mit den Partnerkirchen*, Basel: Basileia Verlag/München/Berlin: Strube Verlag, 1995.

21 Letztere stellt eine eigentlich globale und sich globalisierende Musikbewegung (und zuweilen Musikindustrie) dar, die beim Thema Kirchenmusik als Weltmusik eigentlich ausführlicher Beachtung finden sollte, was hier aus Platzgründen nicht geschehen konnte. Siehe dazu die Beiträge von Sooi Ling Tan, «Lobpreismusik weltweit – Theologie und Spiritualität eines musikalischen Genres aus asiatischer Perspektive» sowie Guido Baltes, «Worship-Musik im europäischen Kontext», beide in: *Gottesklänge. Musik als Quelle und Ausdruck des christlichen Glaubens*, hg. von Jochen Arnold, Folkert Fendler, Verena Grüter und Jochen Kaiser, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2013, S. 225–246 bzw. 247–260.

22 Benjamin Carstens, «Die Entstehung indigener christlicher Musik in Papua-Neuguinea von Zahn und Keyßer bis heute», in: Schubert/Grüter, *Klangwandel*, S. 185–202, hier S. 185.

im schlimmsten Fall peinlich kindisch, wenn der Kirchenchor eines Dorfs im Oberaargau «Siyahamb' ekukhanyen' kwenkhos» singt und vielleicht etwas unbeholfen dazu mit dem Oberkörper wippt, und der eine oder andere Fuß im Takt stampft?

Fremdes und Eigenes, Entfremdetes und Angeeignetes lassen sich dabei nicht mehr so genau unterscheiden. Letztlich ist die daraus resultierende Dynamik wesentliches Charakteristikum des Christentums, wie der schottisches Missionshistoriker Andrew F. Walls beobachtet: Er stellt fest, dass bei der Ausbreitung des Christentums immer zwei komplementäre Kräfte am Werk waren und sind.[23] Die eine Kraft nennt er «indigenizing principle». Es ist die Übersetzungsdynamik, die dafür sorgt, dass das Christentum und christliche Ausdrucksformen sich einwurzeln und für Menschen Heimat werden können. Die andere Kraft, die Walls für ebenso wichtig hält, ist das «pilgrim principle». Es ist die Dynamik, die Menschen herausruft, herauslöst aus dem, was ihnen bekannt und vertraut ist, es ist die Kraft, die Veränderung ermöglicht und erwirkt. Wenn angolanische Christen «What a friend» singen oder ein Schweizer Kirchenchor «Siyahamba» intoniert, dann machen sie auf symbolische Weise beide Kräfte hörbar. Singend geben sie zu erkennen, dass das Fremde bei ihnen angekommen ist. Und dass – «Siyahamba» – die christliche Gemeinde stets «heimatlose» Gemeinde auf Wanderschaft ist, auf einem Weg, der Neues erschließt und neue Sichtweisen ermöglicht.

Dass dabei nicht mehr so genau auszumachen ist, was fremd und was eigen ist, darauf weist auch Benjamin Carstens hin, von dem die Beobachtung zur Schwierigkeit stammt, den Begriff der «indigenen Musik» zu definieren. Carstens illustriert an einem besonders schönen Beispiel, wie eng die Grenzen dieses Begriffs sind. Er führt die Posaunenchöre in Papua-Neuguinea an,

> [...] die gerade in der lutherischen Kirche vielerorts ein fester Bestandteil des Gemeindelebens sind und von den Mitgliedern als traditionelle Musik bezeichnet werden. Kann man Posaunenchöre einfach als westliche und importierte Musik abtun, wenn die einheimische Kirche sie inzwischen als Teil ihrer eigenen traditionellen Musik sieht und zu manchen Anlässen sogar traditionelle Bekleidung und Schmuck dazu trägt? Wer hier als westlicher Besucher strikte Einteilungen in «indigen» und «westlich» vornimmt, landet schnell bei einem Paternalismus, vor dem gerade mit Blick auf die Kolonialgeschichte zu warnen ist.[24]

23 Andrew F. Walls, «The Gospel as Prisoner and Liberator of Culture», in: ders., *The Missionary Movement in Christian History. Studies in the Transmission of Faith*, Maryknoll: Orbis Books, 1997, S. 3–15.

24 Carstens, «Die Entstehung indigener christlicher Musik», S. 197.

Carstens greift deshalb in der Folge einen Begriff auf, der in der Musikethnologie häufig verwendet wird, wo sie sich mit der Musik im Kontext der Mission befasst: «Heart music» bezeichnet die musikalische Sprache, das musikalische System, mit dem Kinder und Jugendliche vertraut gemacht werden und dann vertraut sind, in dem sie also am besten und tiefsten ihre Emotionen ausdrücken können.

Auch im Blick auf die Kirchen und Gemeinden in der Schweiz stellt sich diese Frage. Wir haben und pflegen eine wunderbare Tradition des Kirchenlieds und der Kirchenmusik. Sie sind ein Kulturgut und ein geistlicher Schatz, den wir auf keinen Fall aufgeben und verlieren dürfen. Gleichzeitig müssen wir zur Kenntnis nehmen, dass diese musikalische und kulturelle Tradition von sehr vielen Menschen nicht mehr als ihre eigene erkannt und verstanden wird. «Heart music» ist für die große Mehrheit der Menschen auch in unserem Land etwas anderes als jene Musik, die wir in den Kirchen pflegen. Die Musik, mit der Menschen heute aufwachsen, kommt ebenfalls oft von außen. Sie gelangt über den globalen Markt zu uns (auf dem indessen manche Akteure auch mit großem missionarischem Eifer tätig sind). Es bleibt eine Herausforderung für die Kirchen, darauf angemessen zu antworten und Wege zu suchen, dass Menschen ihr Lob, ihre Bitten, ihre Klage, ihr Staunen in der Musik zum Klingen zu bringen, die die Musik ihres Herzens ist, seien es alte oder neue Klänge, die vertraut sind oder neu vertraut werden.

World music, church music, between globalisation and contextualisation

Church music is world music: wherever Christian churches exist, local forms of church music have emerged. This particularly pertains to hymns: as missionaries have spread Christianity to all corners of the world, (Western) hymns have found new homes, have been adapted and disseminated further. Local music cultures have increasingly had an impact on the music in the church, even though the legitimacy of indigenous Christian forms of expression was initially disputed among missionaries and missionary societies. Therefore, the question as to what kind of music would be appropriate for the worship of the church, was intrinsically linked to these processes of cultural encounters. In approaching church music as world music, we point to the fact that church music is a global phenomenon in which contextualising and globalising forces were and are constantly at work. In the present paper, we reflect upon these forces, taking the example of the wellknown song "Blest Be the Ties" as a starting point.

Bach und Händel in den deutschen Diktaturen

Thomas Gartmann

Bereits einige Jahre nach der Wende besuchte ich die Händel-Festspiele in der Händelstadt Halle. Bei der Begrüßung sprach die für Kultur zuständige Stadträtin begeistert von «unserem großen Kommunisten» Händel. Die Festgemeinde bemerkte natürlich diesen Freud'schen Versprecher, schwieg aber pikiert, so wie sie es eben auch gelernt hatte.

Dass Händel – wie in geringerem Maße auch Bach – vom Staat vereinnahmt wird, hat Tradition und erklärt sich aus deren Beliebtheit wie auch aus deren Eignung, mit den großen Chören die Stimme der Massen zu verkörpern. In beinahe ungebrochener Kontinuität versuchte man die beiden als Staatskomponisten zu reklamieren. Beide deutschen Diktaturen des letzten Jahrhunderts hatten mit dem großen Erbe der kulturellen Vergangenheit aber ihre liebe Mühe, sobald es um geistliche Musik ging. Dabei entwickelten sie unterschiedliche Strategien, sie zu vereinnahmen, vom Verunglimpfen oder Totschweigen bis zum Umdeuten, Neuarrangieren, Neutextieren, Neubearbeiten.

Nationalisieren, Entjuden, Säkularisieren sind die hier vorweggenommenen Losungen. Doch auch diese stehen in einer ganzen langen Reihe vergleichbarer Bestrebungen und haben so ihre Vorgeschichte – eine erschreckende Kontinuität, wie wir gleich sehen werden.

Händel, ab 1727 britischer Staatsbürger, wird immer wieder als deutscher Komponist geradezu nationalistisch verherrlicht und als «Unser Händel» vereinnahmt. In einer mutmaßlich von Daniel Gottlob Türk vorgenommenen deutschsprachigen Bearbeitung des Oratoriums *Judas Maccabäus* von 1805 verraten die Kürzungen bereits auch einen latenten Antisemitismus: Wie Katrin Eberl gezeigt hat, treffen sie vor allem jene Stücke, in denen Freiheit für Judäa ersehnt wird. Auch textlich gibt es Eingriffe. So wird aus dem spezifischen jüdischen «Sion» ein allgemeineres «dem Edlen».[1]

Im Kulturkampf galt Händel dann als Ikone des deutschen Protestantismus: «Auch seine stets festgehaltene protestantische Gesinnung zeigt uns Händel ganz als Deutschen: denn damals, wie heute, waren die

1 Katrin Eberl-Ruf, «Eine bisher unbekannte Quelle von Händels *Judas Maccabäus* in deutscher Bearbeitung», in: *Händel-Jahrbuch*, 56 (2010), S. 351–373.

Begriffe: protestantisch und deutsch, sowie ultramontan und römisch, synonyme», hält der Berliner Hofkirchenmusikdirektor Emil Naumann 1873 fest.[2] Schließlich feierte bereits das originale Oratorium die Niederschlagung des schottischen, also katholischen Jakobitenaufstands durch die königlich-englischen Truppen. Für die deutschen Oratorienchöre des 19. Jahrhunderts bilden Händels Oratorien dann verlässliche Stützen, und das Oratorium *Judas Maccabäus* wird laut Hermann Kretschmar im 19. Jahrhundert zum fast ständigen Festoratorium.

In der Weimarer Republik dient *Judas Maccabäus* – wie auch die anderen Oratorien Händels – dank seiner fast volkstümlichen Fasslichkeit einem Bekenntnis der Masse zur Demokratie, bei den Arbeiterchören und Arbeiter-Sängerbünden einem solchen zum Sozialismus. Anlässlich der Festspiele in Halle 1922 schreibt Hermann Abert zur Bedeutung Händels für die Demokratie:

> Wir haben es hauptsächlich ihm mit zu verdanken, daß wir heute die Musik als Gemeingut aller Volksschichten betrachten dürfen. [...] Als Händel sich dieses Publikum aber erobert hatte, schenkte er ihm zugleich in seinem Oratorium die erste demokratische Kunstgattung in modernem Sinn, Volkstümlichkeit und höchste Kunst im engsten Verein, durch ihre ethische Kraft nicht minder überwältigend als durch die künstlerische.[3]

Nun hat es mich natürlich interessiert, in welcher Form wir diesem Oratorium, dem *Judas Maccabäus*, hier und heute in Schweizer Bibliotheken begegnen. Sowohl in der Zentralbibliothek Zürich wie in der Universitätsbibliothek Basel stehen neben den kritischen Gesamtausgaben Klavierauszüge für den praktischen Gebrauch zur Verfügung. Und beide Male handelt es sich um eine Ausgabe, betitelt mit *Judas Makkabäus. Vaterländisches Oratorium in der Neubearbeitung von Hermann Stephani.*[4]

Öffnet man nun den Klavierauszug, fällt auf, dass es viele Kürzungen gibt, Umstellungen, vor allem aber textliche Eingriffe. Selbstverständlich ist nur ein deutscher Text unterlegt. Und hier springt ins Auge, wie gegenüber dem Original vor allem zahlreiche jüdische Begriffe getilgt sind: Aus «Juda» wird «Das Volk», oder – als geographischer Begriff – die «Heimat»; «Judas Stamm» wird «unser[n] Stamm» (und später «Volk»); «die Herzen von Juda» zu «dies Volk, dein eigen».

---

2 Zitiert nach: Dominik Höink, «‹Der Vielgereiste ... hielt Vaterlandsliebe und -treue allzeit hoch in Ehren›. Der ‹deutsche› Händel im Kaiserreich und in der Weimarer Republik», in: *Händel-Jahrbuch*, 60 (2014), S. 51–72, hier S. 55.

3 Hermann Abert, Geleitwort zum Hallischen Händelfest 1922, Festschrift (Halle, 1922, S. 38–39); zitiert nach Pamela M. Potter, «Händel als ‹deutscher Staatskomponist› im 20. Jahrhundert», in: *Händel-Jahrbuch*, 60 (2014), S. 21–36, hier S. 23.

4 Leipzig: Röder, 1917.

Ohne jede Zensur entsteht hier offensichtlich eine ganze Liste von Tabuwörtern. Judas wird der Feldherr, oder Held, der Israelit wird anonym (oder an einer andern Stelle zum unspezifischen Hohepriester), Solyma, der Name für Jerusalem, wird zu Vaterland, Israel «sein Volk», Jahwe Gott. Bleiben – wie wir sehen werden: *vorerst* bleiben – dürfen Josua und Zion. Aber die Tendenz ist eindeutig: Das Mitleid mit dem jüdischem Volk fällt öfters Streichungen zum Opfer – in einer, wie wir gesehen haben, schon über hundert Jahre langen unheiligen Tradition. Verharmlosend schreibt Stephani dazu, er hätte dies getan, um «in den jüdischen Geschehnissen das allgemein und ewig Menschliche zu betonen.»[5]

Neben dieser antijüdischen Richtung, die mit der deutsch-nationalistischen einhergeht, gibt es auch eine anti-religiöse: Gesänge sind bei Stephani nicht mehr «göttlich», aus dem Himmelsvater wird pantheistisch ein «Vater des Alls», statt «Tun wir's für Recht und Religion und Freiheit» wie bei Gervinius, steht neu «für Freiheit und Vaterland». Freiheit und Vaterland sind nun zentrale Begriffe. Der Held wird zum Retter. Statt «Sieg» heißt es nun: Freiheit.

Und – jetzt wird's einem mulmig: Es ist, ganz zeitgeschichtlich, die Rede von der «Schmach des Kriegs»; ideologietreu darf man nun nicht mehr «verzagt» sein. Dafür heißt es, echt germanisch: «Für uns zur Walstatt». Und als passender Schlachtruf: «Sieg und Tod». Der Doppelaufruf «Freiheit oder Tod» kommt auch zentral ins Vorwort. Erst ein Blick auf dessen Datierung bringt Aufklärung: «Eisleben, im Völkerkrieg 1914/15».

Allerdings: Schon in der Erstausgabe 1906 wird *Judas Makkabäus* in der Neubearbeitung Hermann Stephanis zum vaterländischen Oratorium. 1914 wird das Oratorium dann als Kriegspropaganda instrumentalisiert. Und dies ist die Ausgabe, die bis heute die verbreitetste ist, auch in der Schweiz. Das Textbuch von Stephanis Bearbeitung erlebte eine Auflage von 80'000 Exemplaren; 150 Aufführungen bestimmten so das Händel-Bild bis 1939.[6]

Auch in einem weiteren Chrysander-Klavierauszug von 1914 wird aufgerüstet. Hermann Kretschmar unterstreicht dort im Vorwort die Bedeutung des *Judas Maccabäus* als Identifikationsgegenstand der Deutschen. So habe man doch den Eindruck, dieses Werk sei «eigens für unsre Zeit und für unser von bedrohlicher Übermacht angefallenes Volk geschrieben.»[7]

5 Stephani, Vorwort, S. VII.

6 So Stephanis eigene Angabe, in: Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe, Susanne Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext* (= Studien der Stiftung Händel-Haus, 2), Berlin: Ortus Musikverlag, 2014, Bd. 1, S. 28.

Bearbeitung an sich war übrigens kein Sonderfall, sondern die damals übliche Form der Rezeption. 1922 wurden am Händelfest beispielsweise sämtliche Händel-Oratorien als Bearbeitungen aufgeführt, mit vielen Kürzungen,[8] weil sie arg zu lang erschienen; Wiederholungen wurden meist neu durchtextiert, wie es in der DDR bis in die 1980er-Jahre der Brauch war, um in den Arien die Wiederholungen zu beleben.

In einer weiteren Stephani-Auflage von 1920 fällt dann auch der Titel *Judas*. In seiner Neuüberarbeitung von 1939 erweist er sich als konsequent ideologietreu: «Stamm» wird neu zu «Volk», auch die Heimat wird zu Volk, das «Volk Gottes» wird gestrichen, ebenso ergeht es den «Kindern Gottes», Judas wird zum unpersönlichen Er, Makkabäus zu «der Helden Bestem» und sogar zum neuen Titelgeber: *Der Feldherr*. Die Erzählung über Josua in der dritten Person wird nun zur handelnden ersten Person dieses Feldherrn, die von den Zeitgenossen unweigerlich auf Adolf Hitler gemünzt werden musste. Und selbst die Cherubim müssen Engeln weichen, weil das Hebräische stört.

Die Absicht Stephanis ist klar, auch wenn er sie nicht direkt benennt:

> Alles Jüdische ist sorgsam entfernt, die Handlung, entindividualisiert und entstofflicht, ganz aufs Kriegerisch-Heroische reduziert, die historischen Figuren abstrahiert zu Menschentypen, die Sprache ins Emotional-Plakative gewendet.[9]

Eine Aufführungsrezension vom November 1941 aus dem besetzten siebenbürgischen Hermannstadt zeigt, dass die Kriegspropaganda der Bearbeitung auch in der Provinz angekommen und geflissentlich positiv aufgenommen wird, wobei der Kritiker Dr. M.B. sich möglichst seriös zu geben versucht:

> Wenn das Oratorium «Der Feldherr» in der Einrichtung von Hermann Stephani aufgeführt wird, so bedeutet das nicht, daß etwa die Komposition Händels eine Modernisierung nötig habe, sondern es handelt sich um den Text, der unserer Zeit nicht mehr entspricht und der einer Neufassung bedurfte, ohne die ein musikalisch wertvolles Werk wohl zur Unfruchtbarkeit verurteilt gewesen wäre. In ähnlicher Weise bemüht man sich ja auch bei Mozart immer wieder um eine bessere Fassung der Texte. Auch die Allgemeinheit seines Inhalts, der die Not eines seiner Freiheit beraubten Volkes schildert, aus dem sich dann der berufene Feldherr erhebt und das Volk wieder zu Sieg und Freiheit führt, läßt sich nun auch textlich die Ueberzeitlichkeit dieses Freiheitsoratoriums begründen, das dennoch gerade unserer Zeit besonders viel zu sagen hat.
>
> Der Glanz und der mitreißende Schwung echt Händelscher Prägung, der sich aus der düsteren Klage des ersten Aktes in einer großen allmählichen Steigerung erhebt,

7 Hermann Kretschmar, Geleitwort zu *Judas Maccabäus*, Hamburg 1913, zitiert nach Höink, «Der Vielgereiste», S. 60.

8 Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 18.

9 Ebd., S. 28.

lebte [!] in vollendetem Maße in dieser Aufführung. Die gedämpfte Trauer des ersten Aktes gelang dem einleitenden Chor in einem einheitlichen Wurf von tiefem Ausdruck. Die gleiche Echtheit des Gefühls beherrschte auch die Chöre, die Kampfesmut, Begeisterung und schließlich Siegesjubel verkünden, denn der Bachchor ist in der Hand seines Leiters ein sorgfältig geschultes Instrument, das jeder leisesten Anregung nachkommt. Trotz der durch die Zeitumstände bedingten schwächeren Besetzung der Männerstimmen war das Gleichgewicht des Chores nicht gestört und jede Stimme klang gleich rund und voll und in ihrer charakteristischen Tönung.[10]

Wie kam es nun dazu, dass solch gravierende Eingriffe für notwendig befunden wurden?

Mit der Machtübernahme der Nazis 1933 standen diese bald vor einem mehrfachen Dilemma: Händels Oratorien bildeten weiterhin die Stützen des deutschen Chorwesens. Aber Händel war Engländer, der Stoff biblisch, die Namen lauteten hebräisch und die Themen waren jüdisch. Was die Nationalität betraf, da konnte man gut an die Tradition des 19. Jahrhunderts anschließen und Händel als Deutschen reklamieren. Verblieben die drei anderen Probleme. Bereits wurde der Zusammenbruch des deutschen Chorwesens an die Wand gemalt. Oder, das Dilemma auf den Punkt gebracht:

Wie schmerzlich wäre es, wenn nun, in einem neuen, anderen Deutschland, dieser Händelsche Geist gerade mit seinen größten Werken nicht endlich vollkräftig wirken könnte der fremden Herkunft gewisser Namen und Geschichten wegen! Nicht diese Namen sind wesentlich, wir brauchen sie nicht. Die Menschen, die sie tragen, sind in Händels Werk von *unserm* Fleisch und Blut. *Das* ist wesentlich. Darauf zu verzichten, hieße Verzicht leisten auf eine der mächtigsten Kraftquellen, die uns die deutsche Kunst bisher geschenkt hat.[11]

Dies war keine leere Mahnung. Noch 1940 schrieb Friedrich Herzfeld betrübt:

Fast alle Oratorien Händels mußten in den letzten Jahren wegen ihrer Textinhalte unaufgeführt bleiben. Das war so sehr zu bedauern, weil Händels monumentale, von artechter Deutschheit erfüllte Tonsprache das lauterste Gleichnis vom Geiste unserer Zeit zu sein berufen wäre.[12]

---

10 M.B., Rezension *Der Feldherr*, in: *Südostdeutsche Tageszeitung*, 1. November 1941, wiederabgedruckt in: Klaus-Peter Koch, «*Festoratorium*, *Der Feldherr* und *Das Opfer* in Hermannstadt (Sibiu). Zu den Aufführungen Händelscher oratorischer Werke in Siebenbürgen», in: *Händel-Jahrbuch*, 60 (2014), S. 153–177, hier S. 165.

11 Rudolf Steglich, «[Zu Händels Oratorien und insbesondere zu seinem *Messias*]», in: ders., *Georg Friedrich Händel. Leben und Werk*, Leipzig [1939], S. 71–76, abgedruckt in: Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 2, S. 688–691, hier S. 691.

12 Zit. nach Eduard Mutschelknauss, *Wege und Grenzen der Politisierung. Zum Kontext der Bachjahre 1935 und 1950*, Berlin: Logos, 2003, S. 17.

Zulassungen oder Verbote der Händel-Oratorien folgten sich in raschem Wechsel. Dies bekommt auch etwa der Schweizer Willy Burkhard zu spüren, als er für sein Oratorium *Das Gesicht Jesajas* beim Schott-Verlag vorspricht: Im Juni 1935 reagiert der Verlag sehr skeptisch auf die Anfrage: «Hinsichtlich der *Gestaltung* des Textes» gäbe es keine Bedenken. Aber: «In Deutschland sind jetzt nach langem hin und her wenigstens die alttestamentarischen Oratorien Händels wieder zugelassen»[13], wobei der Verlag verschweigt, dass diese Erlaubnis öfters arisierenden Neutextierungen zu verdanken war. Das Sujet bleibe jedoch tabu, zumal wenn es von einem zeitgenössischen Komponisten und dazu noch von einem aus dem Ausland bearbeitet werde. Ob die Textänderung vom Juli 1934 von den expliziteren «Töchter Israels» auf das poetischere (und theologisch korrekte und texttreue) «Töchter Zions» den zunehmend grassierenden Antisemitismus entschärfen sollte, ist schwer zu sagen. Im Oratorium *Das Jahr* hat der überängstliche Burkhard im Kompositionsprozess dann Textänderungen vorgenommen, die heute sehr ambivalente Einschätzungen erfahren müssen. Dies zeigt jedenfalls, dass sich auch in der Schweiz in vorauseilendem Gehorsam Anpassungen und Anbiederungen ergaben, zumal wenn man für die Verbreitung eines Werks den deutschen Markt mit einschloss.[14]

Zur Frage des Geistlichen betonte Hugo Leichtentritt zwar schon 1924, Händeloratorien seien keine kirchliche Musik und Händel kein Prediger, aber die Mehrheit hielt es mit Reichardt: Händel verkörpere den wahren Charakter edler Kirchenmusik.[15] Immerhin hatte Händel seinen *Samson* ein «geistlich-musikalisches Drama» genannt, den *Messias* ein «Sacred oratorio».

Dieser *Messias* wurde deshalb als biblisch überfremdet bezeichnet, und der führende Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser schlug vor, den *Messias* zu «entjüdeln und einzudeutschen, um ihn für das Bildungserlebnis des germanischen Menschen zu retten».[16] Wenigstens wurde nicht versucht, ihn totzuschweigen wie Mendelssohns Violinkonzert oder dessen *Sommernachtstraum*, die man verzweifelt durch «arische» Werke ersetzen wollte. Richard Eichenauer präzisiert dabei diese Bestrebungen:

---

13 Brief vom 7. Juni 1935 vom Verlag Schott mit dem Kürzel «U/lm» an Willy Burkhard, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Willy Burkhard.

14 Vgl. Thomas Gartmann, «Ahnung einer neuen Weltordnung? Einige Beobachtungen zu Willy Burkhards Oratorien», in: *«Das Oratorium nimmt einen recht eigenartigen Platz innerhalb der musikalischen Formen ein.» Elf Studien zum Oratorium in der Schweiz im 20. Jahrhundert*, hg. von Antonio Baldassarre, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag (im Druck).

15 Eberl-Ruf, «Eine bisher unbekannte Quelle», S. 372.

16 Hans Joachim Moser, *Georg Friedrich Händel*, Kassel: Bärenreiter [1941], S. 65 f.

Es fällt mir gar nicht ein, Händels Oratorien mit ihrem ursprünglichen Text *als Kunstwerke* abzulehnen; ich sage lediglich: *bei deutschen Gemeinschaftsfeiern* können wir keine Texte aus dem Alten Testament mehr singen. Es bleibt uns also für solche Gelegenheiten nur die Wahl, entweder auf diese Werke zu verzichten oder die Texte umzugestalten. Und da ich vorläufig noch keine Musik sehe, die die Händelsche an Großartigkeit ersetzen könnte, mache ich eben den zweiten Vorschlag.[17]

Textanpassung wurde also die Alternative zur Nichtaufführung. Es ging dabei aber nicht nur darum, alles Jüdische aus der Öffentlichkeit zu entfernen. Es ging auch darum, dadurch die jüdische Geschichtstradition im Christentum zu leugnen.[18] Entsprechend der jeweils herrschenden Leitideologie entstanden Bearbeitungen, die von der Ausmerzung von Judaismen bis zur kompletten Neutextierung reichten – und auch einmal den *Judas* als *Wilhelmus von Nassauen* in die Niederlande verlegten.

1938 war Moser stellvertretender Leiter der nun eigens eingerichteten Reichsstelle für Musikbearbeitungen im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda geworden; von 1940 bis 1945 war er deren Generalsekretär, so dass er die Bearbeitungspolitik forcieren und prägen konnte. Stephani ist Vorbild für viele weitere und noch weitergehende Versionen. Nicht weniger als acht Bearbeitungen allein des *Judas Maccabäus* listet die Hallenser Forscherinnengruppe in ihren zwei gewichtigen Dokumentarbänden auf.[19]

1940 schreibt Ernst Wollong ein *Freiheitsoratorium. Ein deutscher Heldengesang von Führer und Volk.* Kriegspolitik steht im Zentrum. Die Arie «Komm süßer Friede» wird so in der Zweitfassung (ebenfalls von 1940) gestrichen. «Preis des Führers», «Heil, hoher Siegesheld! Teurer Führer» heißen die neuen Losungen.[20] Ganz explizit deklariert Wollong seine Version als Kriegspropaganda:

Die Musik dieses Freiheitsoratoriums ist das Hohelied der auf Gottvertrauen gestützten kriegerischen Tugend und Kraft, des deutschen HeIdentums. Kräftiger und zündender hat Händels männlicher Geist nie zum Volke gesprochen. Das Werk ist das für Deutschland gegebene Kriegsoratorium.[21]

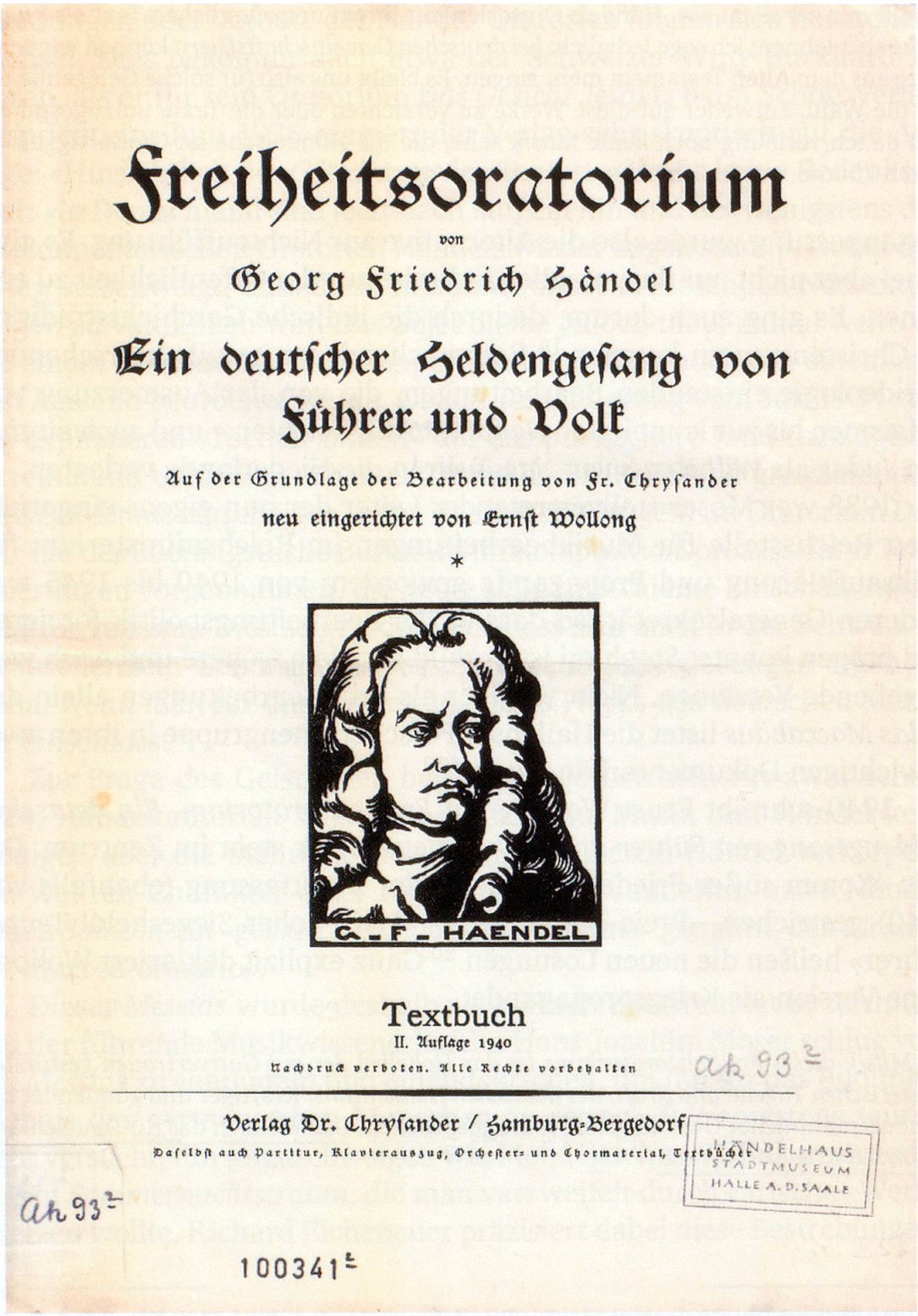
17 Abgedruckt in Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 43.

18 Vgl. Eduard Mutschelknauss, *Bach-Interpretationen – Nationalsozialismus. Perspektivenwandel in der Rezeption Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt: Peter Lang, 2011, S. 398.

19 Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 19.

20 Ebd., S. 271 bzw. 269.

21 Wollong, Vorwort (dieser Absatz wurde Kretschmar von Wollong unterschoben), abgedruckt in: Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 265, Hervorhebungen im Original.



Freiheitsoratorium

von

Georg Friedrich Händel

Ein deutscher Heldengesang von Führer und Volk

Auf der Grundlage der Bearbeitung von Fr. Chrysander

neu eingerichtet von Ernst Wollong

*

G. F. HAENDEL

Textbuch

II. Auflage 1940

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten

Ah 93 2

Verlag Dr. Chrysander / Hamburg-Bergedorf

Daselbst auch Partitur, Klavierauszug, Orchester- und Chormaterial, Textbücher

HÄNDELHAUS STADTMUSEUM HALLE A. D. SAALE

Ah 93 2

100341 2

Titelseite zum Textbuch in der Bearbeitung durch Ernst Wollong, Hamburg: Chrysander, 2. Aufl. 1940.

Hier hat man nun alles beieinander: die Repatriierung des Deutschen Händel, die Arisierung, die mit einer Nationalisierung einhergeht, und schließlich die Umwandlung eines geistlich geprägten Freiheitsgebets in eine anti-individualistische Feier der Heldentugenden, instrumentalisiert zur Kriegspropaganda. Die allgemein antireligiöse Einstellung des Regimes gipfelte dann in Martin Bormanns Ausspruch von 1941, nationalsozialistische und christliche Auffassungen seien unvereinbar.[22] Die Nazi-Ideologie sogar quasi rechts überholt hat schließlich Hermann Burte, der von Werner Reinhart geförderte Opernlibrettist von Othmar Schoeck. (Durch diesen Umweg bin ich übrigens zum vorliegenden Thema gekommen.)[23]

* * *

Ähnlich wie Händel erging es auch dem zweiten bedeutenden Kirchenmusiker, Johann Sebastian Bach. Zu dessen 250-Jahr-Feier von 1935 nahm sich der gleiche Burte auch die Trauerkantate *Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* zu Ehren der Kurfürstin und Königin von Polen vor. Ausgehend vom zu «jämmerlichen» Ton der Bach'schen Kantatentexte, der nicht ins stählerne Weltbild der Nazis passte, unternahm er eine Umtextierung zur Gefallenenehrung.[24]

Dies lag ganz im aktuellen Zuge, für vaterländische Feierstunden Kirchenkantaten weltlich neu zu textieren. Mit solchen Travestien beriefen sich die Nazis übrigens auf das Parodieprinzip von Bach selbst. Vergleicht man das Original von Gottsched mit der Neubearbeitung von Burte, *Neuer Wortsatz zu J. S. Bachs Musik, den Gefallenen des Weltkriegs gewidmet*,[25] zeigt sich rasch, wo die Unterschiede liegen: Adressatin ist nun nicht mehr die Fürstin, bei Gottsched übrigens zugleich die historische Fürstin Sachsens wie die Himmelsfürstin (Salems, also Jerusalems Sterngewölbe dürfte den Nazis dabei besonders aufgestoßen sein). Nein, hier ist die Adressatin die Menschheit – genauer die deutsche Menschheit der Gegenwart. Aus der Fürsten-Heldin wird das Helden-Kollektiv. Direkt angesprochen wird dabei aber jeder Einzelne: getrauert wird um den Gatten, Bruder oder Sohn.

22 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 606.

23 Zu dessen Fassung vgl. Simeon Thompson, «Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte und der Umgang mit geistlichen Stoffen unter dem Nationalsozialismus», in diesem Band, S. 215–225.

24 Vgl. Mutschelknauss, *Bach-Interpretationen*, S. 399.

25 Abgedruckt in: *Die Musik*, 27 (1935), S. 885–887.

Geändert wird auch der Ton: Aus der leicht süßlichen Sprache des mit dem Nationalsozialismus nicht kompatiblen Pietismus mit «tränendem Auge», «Tränengüssen» und schwächlichem «kraftlos, starr und matt» wird stählern abgehackter Expressionismus: «die Heimat», «jäh», «vom Wetterschlage erstarrt», «schreit auf in wildem Leid». Aus Schmerz wird Herz, anstelle des sich vor dem Tode Entfärbens tritt ein Leuchten. Buchstäblich wechselt hier die Farbe der Sprache.

Neben dem neuen Ton beachte man bei Schlüsselstellen die germanisierenden Stabreime, die Burte auch bei Schoeck bis zum Überdruss einsetzen wird: «ein Lied im Leid», «Soldaten [...] Sohn», «freudig fallend», «wer wähnt», «Leuchten liegt auf deutschen Landen», «Graus und Gräber», «Wort und Weise». Dazu wird das ganze Vokabular nationalsozialistischer Ideologie aufgeboten, von den «deutsche[n] Heldensöhne[n]», über den «reinen Kampf», den «Mann der Tat», zu «Opferwillen», «Heimat», «Opfergang», «Heldengeist», «die Schwäche der Natur bezwungen», «unsterblich wahr das deutsche Wesen», schließlich die Begriffe «Eichenkranz» und, militaristisch schnarrend: «Kampf», «Heil», «Blut», «Volk» und «Land». Europa wird dagegen zu einer «dumpfen, wahnbetörten Welt».

Zeitgeschichtlich erscheint die 1935 geschriebene Adaptation als Verklärung der Niederlage im Ersten Weltkrieg zu einem Bild des reinen Kampfes. Gleichzeitig bedeutet sie aber auch, und eben bereits 1935, Kriegspropaganda: «Zum Ziel, das der Befehl ihm weist». Eingestimmt wird bereits auf den nächsten Krieg: «Siegeskleid», «des Feldes Ehrengrau», «freudig fallend», aber auch «Siegeszuversicht», «geweihte Männerschar», «für guten Kampf gerechte Krone».

Umso irritierender wirkt dabei die Gegenstimme im ersten Rezitativ des Soprans: «Nein, keinen Krieg! Ihn will der Neid». Und: aus der Rückschau wirkt dies schon fast prophetisch – oder ist es eine nicht beachtete Kassandra, die da warnt?: «Ihr sucht im Krieg des Reiches Ende! [...] Im Kampf, den fordert irrer Wahn!» Auf solche Verse mag sich Burte später berufen haben, als es um seine ideologische Reinwaschung ging.

* * *

Anders stellte sich die Frage in der DDR: Da sowohl Bach wie Händel aus dem Osten Deutschlands stammten, lag es auf der Hand, sie als Staatskomponisten zu reklamieren und sich mit ihnen als «Kulturnation» zu definieren. Zwar findet man auch hier das Zeugnis eines Bearbeiters, dass er eine «nur einige Hebraismen»[26] beseitigende Ausgabe vorgelegt

26 Der Brief von Fritz Stein an Ernst Hermann Meyer bezieht sich diesmal allerdings auf Händels *Occasional Oratorio*. Vgl. Susanne Spiegler, «Händel-Inszenierungen

habe. Vor weitergehenden antisemitischen Eingriffen wird aber immer wieder das abschreckende Beispiel der Nazis vor Augen geführt, von denen man sich abgrenzen wollte.

Umso mehr stieß aber die religiöse Bindung der Oratorien auf. Weil man auch hier vor dem Entchristlichen nach dem Vorbild der Nazis zurückschreckte, versuchte man es mit einer Neudeutung: Die Frage, ob denn Händels Oratorien geistliche Musik seien, wurde mit einer Vehemenz verneint, die aufhorchen lässt. Nicht religiöse Bindung sei dies, sondern demokratisch, humanistisch, fortschrittlich, aufklärerisch. Das Oratorium als Volksdrama. Das Biblische sei dabei bloß antike Verkleidung, weil das die Massen kannten. Der *Messias* etwa stehe für bürgerlichen Fortschritt und Optimismus, bloß im religiösen Gewand, verlautbarte der renommierte Musikwissenschaftler Walther Siegmund-Schultze am 2. September 1958.[27] So baute sich wieder eine Partei ihr eigenes Händelbild, das sie einem ganzen Volk aufdrängte. Oder wie Pamela Potter anhand eines «Händel-Parteiaktiv»[28] in der Vorbereitung der Händelfestspiele von 1959 zusammenfasst:

> Was die biblischen Themen angehe, habe Händel sie ausgewählt, «um seine aktuellen sozialen Forderungen allgemeinverständlich gestalten zu können», da die von ihm ausgewählten Texte den Sieg des unterdrückten Volkes und der arbeitenden Menschen darstellen sollten. Es war nötig, Händels angeblichen Wunsch, am Karfreitag zu sterben, als Mythos herunterzuspielen, und *Messias* als säkulares Werk zu kategorisieren, weil es nicht um die Kreuzigung gegangen sei und so, laut Johanna Rudolph, *Messias* «eine Kampfansage gegen die ganze Geistlichkeit» gewesen sei.[29]

Gerade der große Aufwand, der hier betrieben wird, zeigt *ex negativo*, dass die Händel-Oratorien eben doch sehr wohl als geistliche Musik verstanden wurden. Die Partei wandte sich deshalb gegen die Etablierung eines Kirchenkonzerts; Christliches versuchte man hinunterzuspielen, durch Humanismus zu ersetzen. Händel müsste säkularisiert werden; er hätte seine Oratorien ja auch nicht in Kirchen aufgeführt. Im kommunistischen Parteijargon, welcher die ideologische Prägung in scheinheilig «Empfehlungen» genannte Direktiven hüllt, klingt dies dann so:

---

als Widerspiegelungen staatlicher Ideologie? Zur Bearbeitungspraxis von Opern und Oratorien im Kontext der Händel-Festspiele in der DDR», in: *Händel-Jahrbuch*, 60 (2014), S. 121–136, hier S. 132.

27 Vgl. Lars Klingberg, «Die SED-interne Debatte um die Religiosität von Händels *Messias* 1958», in: *Händel-Jahrbuch*, 59 (2013), S. 337–345, hier S. 340f.

28 So nannte die DDR von der Parteileitung gebildete Experten-Arbeitsgruppen.

29 Protokoll zur Tagung des Parteiaktivs zur Vorbereitung der Händel-Festspiele 1959, BAL DR1/76, abgedruckt in: Potter, «Händel als ‹deutscher Staatskomponist›», S. 34.

Das Anliegen einer heutigen Interpretation von Händels Werken läßt sich daher nur voll verwirklichen, wenn die Singenden von der Perspektive des realen Sozialismus, d.h. von der durch ihn gegebenen Möglichkeit einer positiven Lösung der Menschheitsprobleme überzeugt sind. [...] So sind diese [Chorwerke] für unsere sozialistische Chorbewegung eine Fundgrube revolutionären Ideengutes, Volkstümlichkeit mit dramatischer Auseinandersetzung, inniger Seelenschilderung oder auch bildhafter Beschreibung verbindend.[30]

Und so wurde Händel, wie eingangs erwähnt, zu «unserem großen Kommunisten».

Bach and Handel under the German dictatorships

Bach and Handel were pillars of national cultural policy in both Nazi Germany and the GDR – indeed, they were treated as state composers. But in their settings of Biblical topics and religious music they evaded being instrumentalised or manipulated for ideological and political ends. The *Trauerode* BWV 198 and the "Sacred Oratorio" *Judas Maccabaeus* are sacred or ecclesiastical works only at one remove, but eager (and over-eager) ideologues felt challenged by them, and as a result they were subjected to intrusive reinterpretations, often even to the "aryanisation" of certain of their concepts, and to re-writings both partial and extensive, with those responsible justifying their actions by the use of "parody" techniques for which their composers were already well known. The arrangements of Handel offer all of these: we have the repatriation of the "German" Händel, his aryanisation (which went hand in hand with his "nationalisation"), and ultimately the transformation of a religiously conceived prayer to freedom into an anti-individualistic celebration of heroic virtues that was then utilised as war propaganda. But it was precisely the aggressive emphasis on the "non-ecclesiastical" and on disguising religious aspects, even of a work such as the *Messiah*, that made spiritual connotations visible.

Using examples from the period of National Socialism and of the communist regime in the GDR, we here demonstrate both differences and continuities of approach.

30 Claus Haake, *Georg Friedrich Händel. [...] Empfehlungen zur Repertoire- und Programmgestaltung der Chöre des künstlerischen Volksschaffens der DDR*, Leipzig: Zentralhaus-Publikation, 1984, zitiert nach: Gerlach et al., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 340f.

Komponistin und Komponisten im Gespräch

Alois Koch

Vorbemerkungen

In der Regel werden Konzerte mit Uraufführungen in vorgängigen Komponisten-Gesprächen und Werkeinführungen vorbereitet. Der Workshop «Komponisten im Gespräch» versuchte den umgekehrten Weg mit dem Ziel, im Nachhinein die Eindrücke dreier Uraufführungen aufzuarbeiten und sowohl mit den Autoren und Mitwirkenden als auch mit interessierten Zuhörerinnen und Zuhörern auszuloten. Auf diese Weise sollte die Konfrontation, die zeitgenössische Werke immer darstellen, nicht einfach konsumiert beziehungsweise registriert, sondern eingehend reflektiert werden. Da sich die Chöre des Konzertes aus Gymnasiasten und Studentinnen rekrutierten, stand zusätzlich das Verhältnis einer jungen Generation neuer anspruchsvoller Musik gegenüber zur Diskussion – auch für die Zukunft der Kirchenmusik ein entscheidender Aspekt.

Besprochen wurden die Uraufführungen des Konzertes «Junge Stimmen», das am 22. Oktober 2015 im Berner Münster durch die Chöre des Gymnasiums Neufeld (Leitung: Christoph Marti, Adrienne Rychard, Bruno Späti) und der Universität Bern (Leitung: Matthias Heep), sowie den Solistinnen und Solisten Andrea Suter (Sopran), Kai Wessel (Altus), Richard Helm (Bariton) und Bettina Boller (Violine) mit überwältigender Resonanz stattgefunden hatte.

Dabei erklangen drei großdimensionierte Werke von Burkhard Kinzler (*1963), Christian Henking (*1961) und Iris Szeghy (*1956), die sich aufeinander bezogen und so als geschlossenes Ganzes wirkten. Vorerst zu diesen Werken im Einzelnen, wie sie im Programmbuch des Kirchenmusikkongresses von Thomas Meyer beschrieben wurden:

Burkhard Kinzler *Kain und Abel*

Mit einem akkordischen Choralsatz, freilich fortissimo, «grell, fast schreiend», beginnt der grosse Chor: «Durch Adams Fall ist ganz verderbt». Und mit der rhythmisch freier formulierten Frage «Adam, wo bist du?» antworten die Solisten von der Empore herunter. In diesen wenigen Takten ist vieles schon angelegt, was die Kantate in ihrem weiteren Verlauf prägen und dabei ineinandergreifen wird: Choralsatz und ungebundene Diktion, Traditionsbezug und Moderne, Räumlichkeit bzw. Bewegung im Raum, das Nebeneinander verschiedener Textebenen, Expressivität und Dramatik.

Einzelne Textebenen sind metrisch genau notiert, allein um dem Chor die Koordination zu erleichtern; in anderen aber fehlen die Taktstriche. Die rhythmische Notation der non-misurato-Abschnitte, so schreibt Burkhard Kinzler, benutze eine Schreibweise, die auf György Kurtág zurückgehe (etwa in dessen Klaviersammlung *Játékok*). «Hier sind die Notenwerte nicht rechnerisch, sondern gestisch aufeinander bezogen. So sind ‹kurze Noten› (Viertelnoten ohne Hals) nicht notwendigerweise alle genau gleich lang, und vor allem nicht ‹genau halb so lang› wie ‹lange Noten› (Halbe Noten ohne Hals). Ebenso sind die Beziehungen zu den ‹sehr langen› (Ganze Noten) und ‹äußerst langen› (Doppelganze) Noten nicht rechnerisch.» Das mag nun wie ein rein notationstechnischer Exkurs wirken, hat aber seine musikalischen Konsequenzen für die Gestaltung. «Dadurch entsteht eine Vielfalt an leicht unterschiedlichen Notenwerten, die für die plastische, sprachnahe Gestaltung der Texte genutzt werden soll, ohne dass die Musik nach gezählten Rhythmen klingt. Dieses Stück kann in einem grossen Raum wie dem Berner Münster von verschiedenen Orten aus musiziert werden.» Durch diese plastische Textgestaltung im Raum entsteht schliesslich teilweise auch die Dramatik. Und um ein Drama handelt es sich ja, um ein Drama zwischen den Menschen und ihrem Gott.

Zweimal singt der Bariton der Kanzel (und damit Gottes Wort) zugewandt, vorwurfsvoll und sich immer mehr ereifernd – bis hin zur Aggressivität: «Herr, ich erfülle doch dein wort! ich mühte mich im schweisse meines angesichtes, der erde ihre früchte abzuringen.» Es ist Kain, der hadert. Erzählt wird die frühe Geschichte vom Bauern Kain, der das Land mühsam beackerte, und seinem Bruder Abel, dem Hirten, der für seine Opfergaben die Gunst Gottes erhielt. Es ist die Erzählung vom ersten Mord, die Burkhard Kinzler mit musikalischen Mitteln umsetzt. Er folgt dabei dem biblischen Text, kombiniert und kommentiert ihn aber mit älteren Chorälen (wie *Ach Herr, vernimm min kläglich Stimm* von Cosmas Alder) und mit Lyrik unserer Zeit. Gleichermassen sind diese Texte auch «Anrufungen» an Gott. Ratio und Emotion sprechen beide aus diesem Werk.

So wird der Stoff in mehrerer Hinsicht «inszeniert», d.h. in eine zeitliche und räumliche Szenerie transferiert, ähnlich wie es die Maler der Renaissance auch taten. Und noch in einer weiteren Hinsicht geht Kinzler über die Erzählung hinaus: Der Schluss verweist auf den gekreuzigten Jesus, verbindet also Altes mit Neuem Testament. Die Geschichte von Kain und Abel ist Gegenwart. Mit den vom Sopran gesungenen Worten «Durch meine Tränen» endet das Werk. Murmelnd verlassen die Sänger das Podium, gehen in den Raum hinaus. Der Schluss des «Aaronitischen Segens» («Herr, erhebe dein Angesicht über uns und schenke uns Frieden») leitet in die folgende Komposition hinüber:

CHRISTIAN HENKING *Ruh du nur in guter Ruh*

Der Komponist schreibt dazu: «Das Werk zelebriert eine Art Wandelabendmahl. Dabei gehen nicht etwa die Gemeindemitglieder zu den mit Brot und Kelch bereitstehenden Spendern, sondern die Chorsänger und -sängerinnen selbst schreiten zu den Spendern – in diesem Fall den Gesangssolisten –, um einen Ton in Empfang zu nehmen, den sie dann singend im Raum verteilen. Es entstehen Klangteppiche, die nach vorgegebenen Mustern durch den Raum fliessen, sich verändern, entwickeln oder absterben. Daneben finden andere, scheinbar ritualisierte Aktionen statt, z.B. das ‹Weitersagen› von kurzen Sprachfetzen von Chormitglied zu Chormitglied, das körperliche Berühren, das zu einer unmittelbaren sängerischen Tätigkeit führt, oder auch ortsabhängiges Singen: Schreitet ein Chormitglied über die unsichtbare Abgrenzung eines bestimmten Bereichs innerhalb des Münsters, beginnt es zu singen respektive hört es mit dem Singen auf. Der Raum selbst bestimmt das Ritual, ausgeführt von acht verschiedenen Chören und

drei Gesangssolisten, die teils unabhängig voneinander agieren, sich teils zu grösseren Gruppen zusammenschliessen.

Der Text beruht auf weltlichen, etüdenhaften Textpassagen, die üblicherweise für das Einsingen oder für technische Übungen benutzt werden (was ebenfalls eine rituelle Handlung ist) und so zusammengestellt wurden, dass ein sakral angehauchtes Gedicht entstanden ist, das weniger etwas mitteilen als vielmehr einen Sprachklang aussenden will: Jede Textzeile stützt sich auf einen Vokal:

«Ruh du nur in guter Ruh,
voll von Trost, voll hoher Wonne.
Welch berechtigtes Vermächtnis
ist die Liebe innig mild.»

Daneben taucht etliche Male ein Ausschnitt aus einem Chorstück von Cosmas Alder auf, das wie eine Art visionäre Erscheinung am Ritual teilhaben will. Der Text dieses Stücks – ‹thuo gnädigklich mich miner Bitt gewären› – entzieht sich dabei dem musikalischen Zitat und breitet sich über den gesamten Ablauf von *Ruh du nur in guter Ruh* aus.

Die Geige übernimmt die Funktion des Eingangs- und Ausgangsspiels, wobei diese zwei Begriffe wörtlich genommen werden: Ein auf dem Boden des Mittelgangs liegendes Notenband ist gewissermassen der Wegweiser, dem entlang die Geigerin ins Münster schreitet respektive dieses am Schluss des Rituals wieder verlässt. Die Geigenstimme ist dabei so komponiert, dass sich das Notenband von zwei Seiten lesen lässt: Eingangs- und Ausgangsspiel beruhen auf dem gleichen Notenmaterial, klingen aber verschieden. Nach der rituellen Handlung ist man gereinigt, sieht die Dinge von einer andern Seite, hat Erkenntnis gewonnen.»

IRIS SZEGHY *Stabat mater*

«Einmal ein *Stabat mater* zu komponieren», so schreibt Iris Szeghy, «war seit vielen Jahren meine Intention – die Thematik der Mutter, die ihr durch eine Gewalttat gestorbenes Kind beweint, hat mich immer berührt. Als ich die Anfrage vom Internationalen Kirchenmusikongress erhielt, ein neues Werk zu schreiben, das die Religiosität in einen modernen Kontext stellt, wusste ich, dass für mich der Moment gekommen war, dieses Projekt zu realisieren.

Ich bin der Meinung, dass es heutzutage kaum mehr möglich ist oder zumindest wenig Sinn hat, die alten liturgischen Texte ohne jeden thematischen Bezug zu unserer Zeit oder zu den Jahrhunderten, die uns von der Entstehung dieser Texte trennen, zu sehen. Aus diesem Grund habe ich zum eigentlichen Thema meines Werkes nicht das Bild der weinenden Maria unter dem Kreuz gewählt. Dieses Bild dient mir vielmehr nur als Metapher für jede Mutter der Welt, die – wie einst die Mutter Jesu – ihr an sich unschuldiges Kind durch eine von der Gesellschaft oder einer gesellschaftlichen Gruppe organisierte Gewalttat verloren hat: im Namen der unterschiedlichsten Ideologien, Religionen, geschriebenen oder ungeschriebenen Gesetze – durch staatliche Strukturen (Gerichte), durch totalitäre Systeme, Kriege, Aufstände, Revolutionen, Terrororganisationen usw. In der Geschichte der Menschheit sind auf diese Weise Millionen unschuldiger Menschen gestorben – bis heute. Mein Werk will ein kleines Denkmal für sie und ihre Mütter, Väter, Geschwister, Kinder setzen, die sie durch die Jahrhunderte beweinen mussten. Diesen Opfern und dem Andenken an meine Mutter ist das Werk gewidmet.

Aus der lateinischen Sequenz *Stabat mater dolorosa* aus dem 13. Jahrhundert habe ich fünf Strophen ausgewählt; sie bilden die Textgrundlage für die fünf Sätze

des Zyklus. Im letzten Satz kommt eine Liste mit 78 Namen von durch die Gesellschaft in verschiedenen Jahrhunderten getöteten Frauen und Männern dazu – ihre Namen werden durch die Sopransolistin, im Wechsel mit einem Klagegesang ohne Worte, gelesen. Die Sopranistin tritt erst in diesem letzten Satz hinzu, und erst mit ihrem Einsatz, mit dem Lesen der Opfer, erklärt sich die eigentliche Thematik, der Sinn und die Botschaft des Werkes.

Die ersten vier Sätze sind reine A-cappella-Chorsätze, aufgeteilt in drei Chöre – zwei von ihnen stehen vorne auf der Bühne, der dritte Chor soll von der Bühne entfernt sein, damit ein Raumeffekt entsteht (im Berner Münster werden die Sänger dieses dritten – universitären – Chors auf der Empore stehen, die Chöre des Gymnasiums Neufeld auf der Bühne). Die alte *Stabat-mater-Sequenz* wurde ursprünglich antiphonal gesungen, als Dialog zwischen zwei Chören – diese Tradition der Textaufteilung im Rahmen der Strophen habe ich in manchen Sätzen meines Werks übernommen, die Melodie der Sequenz erklingt auch als Zitat. Die Bezüge zur alten Musik sind in meinem Werk generell präsent. Durchwoben sind sie mit den Vokal- und Kompositionstechniken, welche die Avantgarde des 20. Jahrhunderts in die Musikgeschichte eingebracht hat – mit Klangfarben und Stimmtechniken wie Flüstern, Sprechen, Schreien, Summen, lautem Ein- und Ausatmen, mit Glissandi, grossen Vibrati, die eine Mikrotonalität erzeugen etc. Das Werk wird so zu einem Amalgam von Altem und Neuem, im kompositorischen wie auch im geistigen Sinne. Neben den Chören und dem Solosopran spielt die Solovioline eine sehr wichtige Rolle. Sie tritt nie zu den Chören oder dem Sopran hinzu, ihre Auftritte sind immer rein solistisch, als einsamer instrumentaler Gegenpol zum Vokalen. Ihr gehören die vier Intermezzi des Stückes, welche die fünf Hauptsätze verbinden und das Ganze zu einem ohne Pause verlaufenden Zyklus formen. Die Violinstimme kommentiert musikalisch das im vorangegangenen Satz Geschehene und nimmt gleichzeitig das im folgenden Satz kommende vorweg – sie wird zu einem ebenbürtigen Partner der Chöre und des Soprans.

Die Reduktion und Konzentration auf das für mich Wesentliche, aber auch die Vielfalt des Ausdrucks, der benutzten musikalischen Mittel und die Arbeit mit feinen Nuancen charakterisieren mein Werk.»[1]

Der Workshop

Am Workshop unter der Leitung von Alois Koch nahmen alle Komponisten/in und Dirigenten/in, zwei Schüler des Neufeldgymnasiums (Dylan Mogl und David Inniger) sowie zahleiche Konzertbesucherinnen und -besucher teil. Die Diskussion mit den Beteiligten und dem Publikum folgte nachstehendem Konzept, wobei sich die Komponisten/in und die Dirigenten/in vorgängig mit konkreten Fragestellungen artikuliert hatten:

1 Konzertbeschrieb von Thomas Meyer, in: *«Der Kunst ausgesetzt.» 5. Internationaler Kongress für Kirchenmusik Bern 2015* [Programmbuch], Bern: Länggass Druck, 2015, S, 20–22.

1. Rückblick:
Die Aufführung aus der Sicht der Komponisten (generell)
Die Aufführung aus der Sicht der Interpreten (generell)

Alle waren sich einig, dass die Aufführung den hohen Ansprüchen der Partituren optimal entsprach: Die musikalische Leistung der jungen Sängerinnen und Sänger, der Solisten und der Violinistin war beeindruckend und bewegend und die künstlerisch-pädagogische Arbeit der Verantwortlichen beispielhaft. Umgekehrt waren die Ausführenden nicht nur (und dies zu Recht) stolz auf ihr Engagement, sie ließen sich auch von den Herausforderungen und der konsequent zeitgenössischen Musik begeistern.

2. Fragen zu den Werken:
Welches waren die spezifischen künstlerischen Anliegen der Komponisten?
Mit welchen Problemen waren die Komponisten konfrontiert beim Thema «Geistliche Musik»?

Iris Szeghy ging es (wie vorgängig im Kongressbericht erwähnt) um die latente Problematik bei der aktuellen Verwendung alter liturgischer Texte, vor allem um die Frage also, ob ein Komponist die Freiheit habe, solche Texte eben auch zu aktualisieren und zu säkularisieren: «der Komponist muss Stellung nehmen». Damit wird aber auch der Begriff «Geistliche Musik» geweitet, er wird zudem nachvollziehbar auch außerhalb kirchlicher Institutionen.

Für Christian Henking standen die Legitimation von «musikalischer Ritualisierung» und der «Umgang mit Zitaten» im Fokus. «Wie verhält sich Liturgie zur Bewegung im Raum», wobei die Begriffe Ritual, Zitat und Liturgie in übergeordnetem Sinne, also nicht religionsbezogen, gemeint sind. Kompositorisch interessierte ihn dabei die Möglichkeit venezianische Mehrchörigkeit weiterzuentwickeln.

Burkhard Kinzler beschäftigte sich mit dem hermeneutischen Anspruch, Gewalt in musikalische Sprache zu übersetzen. Damit verknüpft ist grundsätzlich der Umgang mit der Dynamik von Inhalt und Text, mit Erwartungshaltungen – und dies insbesondere in sakralen Räumen.

3. Fragen zur Rezeption

Die Dirigenten/in und Pädagogen/in äußerten sich nochmals engagiert und begeistert über die anspruchsvolle künstlerische Arbeit mit Jugendlichen – keine «Wellnesskultur», sondern Herausforderung –,

damit werde kulturelle Nachhaltigkeit bewirkt. Jahrelange Konsequenz haben ihnen diesbezüglich Erfahrung und Bestätigung gebracht. Die beiden Gymnasiasten bestätigten die Wechselwirkung solcher Förderung durch Forderung. Dabei sind für sie geistliche beziehungsweise religiöse Fragestellungen, aber auch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik selbstverständlicher Bestandteil ihres Bildungsprozesses.

Für Iris Szeghy schließlich blieb die Frage offen, wie weit für Jugendliche eine Diskrepanz zwischen Alter und Lebenserfahrung besteht: Ist Tod, Mutterleid für Junge nachvollziehbar? Wie können sie emotional verkraften, was selbst für Menschen mit Lebenserfahrung kaum fassbar ist? Dennoch: Die Komponisten/in ließen sich durch die Voraussetzung, dass eine junge Generation ihre Musik interpretieren würde, nicht beeinflussen. Keine Anpassung, gar Anbiederung also.

Schließlich äußerte sich auch das (bei diesem Workshop) anwesende Publikum vorbehaltlos positiv zu den Werken und zu den Interpretationen. Besonders eindrücklich und nachhaltig erlebt wurden dabei die Intensivierung der Inhalte durch die konsequent zeitgenössische Musik, die Öffnung des Begriffs «geistlich», die Transposition stilistischer Zitate (Choral, Gregorianik) in die Gegenwart und die Einbeziehung des Raumes (Rituale, Bewegungsabläufe).

4. Chormusik heute (Stichworte)
Bandbreite: Repetitives Repertoire – Popmusik – Event – zeitgenössische Musik
Spannungsfeld: Laienmusizieren, professioneller Anspruch, Publikumsresonanz

Iris Szeghy wies auf den Bewegungs- und Spannungsraum zwischen Erbschaft und Avantgarde hin, Burkhard Kinzler skizzierte die Dynamik zwischen aufführungstechnischer Praktikabilität und neuen Klangwirkungen, zwischen Ratio und Emotion, Christian Henking schließlich zeigte auf, dass inhaltliche Aspekte geistlicher Provenienz mit zeitgenössischer Musik freier behandelt und damit zugänglicher werden (erweiterter Sakralitätsbegriff).

Für die Jugendlichen stellten sich solche Fragen nicht grundsätzlich, sondern pragmatisch: Das Umfeld (Schule, Dozierende, Beispielfunktion) sei dabei entscheidend.

5. Fazit der Diskussion:

- «Geistliche Musik» interessiert zeitgenössische Komponisten und Komponistinnen nach wie vor. Dabei werden die Begriffe «geistlich» und «religiös» nicht institutionell, sondern grundsätzlich verstanden.
- Die Auseinandersetzung mit sakralen musikalischen und liturgischen Traditionen und Themen ist auch heute virulent und kreativ.
- Anspruchsvolle zeitgenössische Musik ist für Jugendliche, eine entsprechend förderliche Umgebung vorausgesetzt, durchaus ein attraktives Thema.
- Auch in kirchlichem Umfeld findet sich nach wie vor ein breites, interessiertes und kritisches Publikum für zeitgenössische Musik. Die Institutionen sollten diese Tatsache nicht unterschätzen.

Composers in conversation

As a rule, concerts with world premières are prepared for in advance by offering conversations with the composer and introductory talks about the new works. The workshop "Composers in conversation" tried the opposite approach, with the goal of examining impressions of three first performances after the event, sounding out the composers, the performers and interested listeners. In this manner, it was intended that the confrontational aspect of new music should not merely be "consumed" or taken note of, but should be the object of extensive reflection. Because the choirs involved in the concert were recruited from the ranks of high-school and university students, the discussion also delved into the relationship of a new generation to new, demanding music – and this is a decisive factor in the future of church music, too.