

KIRCHE ALS FLÜGEL

THEOLOGISCHE BEOBACHTUNGEN ZUM KLANGRAUM KIRCHE DIESSEITS
VON KIRCHENMUSIK

Harald Schroeter-Wittke

1. DER KÜNSTLER ALS PRIESTER UND DER FLÜGEL ALS KATHEDRALE

Mit Renaissance und Reformation sind in Europa zwei Strömungen benannt, die den Umbruch zwischen dem später sogenannten Mittelalter und der Neuzeit markieren. Dieser Umbruch wird sowohl als zunehmende Pluralisierung als auch als zunehmende Privatisierung beschrieben. Diese Entwicklung betrifft insbesondere das Christentum, welches sich zunehmend differenziert. Mit der Reformation und spätestens dann mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges wird evident, dass die Einheit Europas nicht mehr durch *eine* Kirche gewährleistet werden kann. Im Gefolge dieser schmerzlichen und in einem brutalen Krieg erlittenen Einsicht lassen sich Individualisierung und damit verbunden die Privatisierung von Religion nicht mehr aufhalten. Während viele darin einen Verfall des Christentums und seiner gesamtgesellschaftlichen Bedeutung zu erkennen glauben, lassen sich gewichtige Gründe für eine andere Sicht geltend machen, derzufolge die Bedeutung der Kirchen durch diese Entwicklung keineswegs abgenommen, wohl aber sich in andere Bereiche verlagert hat. Die Bedeutung von Religion zumindest hat deutlich zugenommen, insofern sich diese seit der Aufklärung in Europa nicht mehr allein über die Institution Kirche beschreiben lässt. Alles hängt hier an der Bewertung dessen, ob man Bildung als Mündigwerden von Subjekten positiv würdigt oder ob man Bildung als Dilemma der Kirchen betrachtet, weil sich die mündigen Subjekte durch den Bildungsvorgang eben zu den ihnen vorgegebenen Instanzen und Institutionen distanziert verhalten.

In der Kulturgeschichte findet dazu eine parallele Entwicklung statt, die ich im Folgenden vor allem an der Musik, insbesondere der Klaviermusik deutlich mache. Um die Mitte des 2. nachchristlichen Jahrtausends tauchen erstmals Kunstwerke auf, deren Überlieferung nicht mehr wie bislang anonym, sondern mit einem Autorennamen erfolgt. Noch verstehen sich diese Kunstschaffenden im wörtlichen Sinne als Subjekte, als Unterworfenene, als *sub-iecta*. Die Musiker

verstehen sich als Handwerker und/oder als Wissenschaftler wie z.B. Johann Sebastian Bach,¹ die einer von Gott vorgegebenen Ordnung zu einer von Menschen erhörbaren Gestalt verhelfen und diese mit ihrer Musik zum Staunen und zur Anbetung bringen, aber auch zur Lust bewegen wollen: »Recreation des Gemüths« sowie »Ergötzung« als Zielbestimmung solcher Musik lauten die diesbezüglichen Stichworte z.B. bei Bachs Goldberg-Variationen oder bei den Biblischen Sonaten seines Leipziger Vorgängers Johann Kuhnau.²

Anfang des 19. Jahrhunderts kommt es hier zu einer weiteren folgenreicheren Verschiebung, als deren exemplarischer musikalischer Protagonist Ludwig van Beethoven angesehen werden kann. Beethoven ist der erste Musiker, der nicht mehr von Auftragskompositionen unterhalten wird, sondern von Mäzenen. Mit Beethoven wird der Künstler endgültig zum Genie, zum Genius des Göttlichen. Im 19. Jahrhundert wird der Künstler zum Priester und ersetzt diesen zunehmend, wenn es um das Bedürfnis geht, dem Heiligen zu begegnen. Paradigmatisch dafür ist folgende legendarische Szene: Hatte bis ins 19. Jahrhundert eine Aufführung immer auch einen starken Unterhaltungscharakter mit den entsprechenden Nebengeräuschen und Nebenwirkungen, so verschafft sich Beethoven bei seinen Aufführungen diesbezüglich Gehör. Er verlangt von seinem Publikum Stille, um das Göttliche seiner Musik zur Geltung bringen zu können. Bei einem Konzert in den Räumen eines seiner wichtigsten Mäzenen unterhält sich im Nebenzimmer ein Offizier lauthals mit einer weiblichen Person auf amüsierende Art und Weise. Mitten im Konzert steht Beethoven auf und weist die Anwesenden zurecht: »Für solche Schweine spiele ich nicht!«³

Mit dieser drastischen Szene wird klar, dass ernsthafte Kunst eine Kontemplationshaltung verlangt, die bislang der Gottesbegegnung bzw. der Religion vorbehalten war. Mit diesem Anspruch verabschiedet sie sich zugleich auch zunehmend von ihren volks- bzw. popkulturellen Wurzeln, obwohl sie immer wieder versucht, diese Wurzeln zu integrieren. Die Differenzen zwischen den Aufführungsorten Kirche und Konzertsaal, zwischen Kirche und Welt, zwischen Gemeinde und Publikum, zwischen Gnade umsonst und Eintrittsgeld – all diese Differenzen werden im Gefolge dieses Anspruchs im 19. Jahrhundert immer wichtiger. Nach einer kurzzeitigen Hochphase im 19. Jahrhundert teilt Kunst als sogenannte E-

¹ Vgl. dazu CHRISTOPH WOLFF, Johann Sebastian Bach, Frankfurt am Main 2000.

² Vgl. dazu HARALD SCHROETER-WITTKE, »Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen« – Bach als Religionspädagoge. Ein Beitrag zur Wahrnehmung von Religion; in: INGRID SCHOBERTH (Hg.), Wahrnehmung der christlichen Religion, Christoph Bizer zum 70. Geburtstag, Berlin 2006, 127–144. Für Bachs Vorgänger Kuhnau vgl. HARALD SCHROETER-WITTKE, Private Religionspädagogik. Beobachtungen zu Johann Kuhnaus sechs Biblischen Sonaten von 1700; in: RAINER DILLMANN (Hg.), Bibel-Impulse, Berlin 2006, 86–106.

³ FRANZ GERHARD WEGELER/FERDINAND RIES, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Bonn 2012, 92.

Kultur heute aber das Schicksal der Kirchen mit ihrem zunehmenden Mitglieder-schwund. Demgegenüber ist gegenwärtig die U-Kultur mit der für sie notwendig dazugehörenden Unterhaltungsindustrie der häufigste Begegnungsort mit Religion. Noch immer sind die großen Kirchen nicht wirklich gut gerüstet für die Frage, wie sie innerhalb dieser Unterhaltungskultur Evangelium verkündigen wollen.⁴

Diese Entwicklung der letzten 200 Jahre lässt sich an der Klaviermusik gut beobachten. Das Klavier bzw. der Flügel hat im 19. Jahrhundert die Orgel als Königin der Instrumente abgelöst. Beide Instrumente stellen technische Meisterleistungen ihrer Zeit dar. Dass der Flügel die Orgel als Königin der Instrumente ablöste, verdankt sich technischer Innovationen, die den Flügel zu einem Instrument machen, auf dem sich nahezu alles musikalisch darstellen lässt, insbesondere, weil dieses Tasteninstrument seit der Erfindung des Hammerklaviers über eine sehr breite Palette an Dynamik und Lautstärke verfügt. Beethovens Hammerklaviersonate op. 106 ist auch hier der kompositorische Meilenstein. Diese kompositorische Leistung ist umso bemerkenswerter, als Beethoven selbst aufgrund seiner Taubheit diese technische Revolution des Hammerklaviers gar nicht mehr mit den Ohren zu hören in der Lage war, wohl aber mit seiner Haut, die nach Vilém Flusser bekanntlich das wichtigste Organ des Musikhörens darstellt.⁵ Der Siegeszug des Tasteninstrumentes Flügel mit seinem voll unter Spannung stehenden Innenleben ist ohne die industrielle Revolution technisch nicht denkbar. Er wird im 20. Jahrhundert konsequenterweise abgelöst durch den Siegeszug der elektronischen Musik, insbesondere des Synthesizers und Keyboards.

Im 19. Jahrhundert hat das vierhändige Klavierspiel vielfach die Funktion der Tonträger aus dem 20. und 21. Jahrhundert übernommen (LP, CD, YouTube), weil nahezu alle wichtigen Orchesterwerke für Klavier zu vier Händen transkribiert wurden,⁶ oft sogar von den Komponisten selbst. So konnten Orchesterwerke auch jenseits ihrer tatsächlichen Aufführungen weite Verbreitung finden. Es entstand eine privat rezipierbare Form von Popkultur im 19. Jahrhundert. Ende des

⁴ Zur Unterhaltung vgl. grundlegend HARALD SCHROETER-WITKE, *Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen zum homiletischen und kulturellen Bibelgebrauch im 19. und 20. Jahrhundert anhand der Figur Elia*, Frankfurt am Main 2000; sowie HANS JÜRGEN LUIBL, *We love to entertain you*, in: PTh 106 (2017), 199–214. Für den musikalischen Zusammenhang dieser Frage vgl. auch CHRISTIAN KADEN/ VOLKER KALISCH (Hg.), *Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik*, Essen 2000.

⁵ Vgl. VILÉM FLUSSER, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1994, 151–159; sowie HARALD SCHROETER-WITKE, *Hören*, in: MANFRED BLOHM/ANDREAS BRENNE/SARA HORNÄK (Hg.), *Irgendwie anders. Inklusionsaspekte in den künstlerischen Fächern und der ästhetischen Bildung*, Hannover 2017, 139–144.

⁶ Vgl. dazu BIRGIT SPÖRL (Hg.), *Klavierbearbeitung im 19. Jahrhundert, Schumann-Forschungen 15*, Mainz u. a. 2015.

19. Jahrhundert wird sogar diskutiert, ob diese Klavierfassungen von Orchesterwerken nicht besser geeignet sind, den musikalischen Stoff zu verstehen, weil das Klavier als Perkussionsinstrument⁷ die musikalischen Strukturen klarer zur Darstellung zu bringen vermag als eine Orchesterfassung, die in ihrer Großartigkeit und klanglichen Vielfalt weniger konzentriert ist.

Durch den Siegeszug des Klaviers bzw. Flügels als König der Instrumente verlagert sich das Spielen von Musik zunehmend aus dem öffentlichen in den privaten Bereich. Diese Verlagerung betrifft auch die religiöse Musik, zu deren Genuss man nun nicht mehr unbedingt in die Kirche gehen muss, sondern an der man sich nun auch vielfach privat oder im Konzertsaal ergötzen kann. So wie der Künstler zum Priester wird, so wird der Flügel zur Kathedrale. Mit dem Flügel wird der Kirchenraum mobil, er fliegt als Klang *extra muros ecclesiae*. Das Heilige ist nun potentiell überall hörbar. Wie wird es erhört? Oder anders gefragt: Wie klingt Kirche für andere? Wie klingt eine Kirche, von der Menschen sagen: Das ist nicht mehr Kirche für mich persönlich, sondern Kirche für andere – gut, dass es sie gibt! Auch wenn Bonhoeffer, der ein sehr begabter Pianist war und für den Beethoven Seelsorge darstellte,⁸ seine »Kirche für andere«⁹ mit gänzlich anderer Stoßrichtung verstanden hatte, so verstehe ich meine Wendung seiner Formel Kirche für andere als Weiterdenken seiner Frage nach einer »nicht-religiösen Interpretation der theologischen Begriffe«¹⁰.

So frage ich also im Folgenden zunächst danach, wie Kirche klingt, wenn sie nicht mehr live als Kirchenraum erlebt wird, sondern medial-instrumental auswandert in das Konzerthaus, in den Salon, in die eigenen vier Wände¹¹ oder in den Kopfhörer. Von hier aus stelle ich dann die Rückfrage, ob solche Kirchenklangmigration auch ein Echo hat, das wieder zurück klingt bis in die Kirche hinein,

⁷ Zur Perkussion als anthropologischer Kategorie neben der Inspiration vgl. GÜNTER BADER, *Psalterium affectuum palaestra. Prolegomena zu einer Theologie des Psalters*, Tübingen 1996, 188–206.

⁸ Vgl. dazu das nicht ganz korrekte Notenzitat des Themas des letzten Satzes der letzten Beethoven-sonate op. 111 in DIETRICH BONHOEFFER, *Widerstand und Ergebung* (DBW 8), Gütersloh 1998, 368; ANDREAS PANGRITZ, *Polyphonie des Lebens. Zu Dietrich Bonhoeffers »Theologie der Musik«*, Bonn ²2000; sowie HARALD SCHROETER, »Wer hören will, muss fühlen«. *Musikalische Seelsorge als Kunst der Umordnung*, in: PTh 89 (2000), 219–234, bes. 232.

⁹ DBW 8, 560: »Die Kirche ist nur Kirche, wenn sie für andere da ist.«

¹⁰ DBW 8, 481; vgl. dazu PETER H.A. NEUMANN (Hg.), *Religionsloses Christentum und nicht-religiöse Interpretation bei Dietrich Bonhoeffer*, Darmstadt 1990.

¹¹ Vgl. hierzu auch das weltweit verbreitete Poster »Ode de Cologne« von Geoffry Wharton, der mehr als 30 Jahre lang Konzertmeister des Kölner Gürzenich-Orchesters war. Ode de Cologne stellt eine Komposition dar, die aufrecht betrachtet, den Kölner Dom erkennen lässt (<http://www.whartons.de/odedecologne.htm>, abgerufen am 27.09.2018)

inwiefern also der Kultort Kirche zu einem Kulturort, zur Kirche für anderes wird, die als solche Gottes Dienst an unserer Gegenwart wahrnimmt.

2. KLANGRAUM KIRCHE ALS ERHEBENDE DISTANZ

Ein frühes Beispiel für dieses Phänomen von Kirche für andere stellt das Lied »Sonntags am Rhein« op. 36/1 (1840) von Robert Schumann (1810–1856) dar, in dem Kirche in freundlicher Distanz als eine solche erklingt, die mich erhebt. Schumanns Kunstlied vertont ein Gedicht von Robert Reinick (1805–1852), der als Schadow-Schüler die Düsseldorfer Kunstakademie besucht hatte und als Dichter auch Kinderliteratur schrieb. Sein Gedicht steht in der Tradition vaterländischer Rheinromantik¹²:

Sonntags am Rhein

*1. Des Sonntags in der Morgenstund'
wie wandert's sich so schön
am Rhein, wenn rings in weiter Rund
die Morgenglocken gehn!*

*2. Ein Schifflein zieht auf blauer Flut,
da singt's und jubelt's drein;
du Schifflein, gelt, das fährt sich gut
in all die Lust hinein?*

*3. Vom Dorfe hallet Orgelton,
es tönt ein frommes Lied,
andächtig dort die Prozession
aus der Kapelle zieht.*

*4. Und ernst in all die Herrlichkeit
die Burg herniederschaut
und spricht von alter, guter Zeit,
die auf den Fels gebaut.*

*5. Das alles beut der prächtge Rhein
an seinem Rebenstrand,
und spiegelt recht im hellsten Schein
das ganze Vaterland,*

¹² Vgl. dazu GERTRUDE CEPL-KAUFMANN/ANTJE JOHANNING, *Mythos Rhein. Kulturgeschichte eines Stromes*, Darmstadt 2003, 205–221; sowie EVA WEISSWEILER, »Sonntags am Rhein« – Robert Schumann und die Rheinromantik, in: SIEGFRIED KROSS (Hg.), *Musikalische Rheinromantik. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte* 140, Kassel 1989, 72–83.

*6. das fromme, treue Vaterland
in seiner vollen Pracht,
mit Lust und Liedern allerhand
vom lieben Gott bedacht.*

Für unseren Zusammenhang entscheidend ist zum einen die Szenerie dieses Liedes: Ein Wanderer zieht am Sonntagmorgen zur Kirchgangszeit seines Weges auf den Rheinhöhen und nimmt die romantische Gemengelage von Natur und Kultur als Gottesdienst für sich selbst wahr. Der Wanderer geht am Berghang aus dem Tal hinauf auf die Höhen und hört Kirche als Klangraum von unten als Morgenglocken, als Orgelton aus dem Dorf, als frommes Lied, das von anderen, nicht von ihm selbst gesungen wird, als Prozession, die er unterwegs von oben her beobachtet und genießt. Darüber steht nur noch die feste Burg, die jedoch schon Ruine ist, auch wenn sie auf Fels gebaut wurde.¹³ Wie in der Rheinischen Symphonie op. 97 das Prozessionswesen Kölns den Protestanten Schumann¹⁴ zu einem musikalischen Meisterwerk veranlasst, so wird auch schon hier in op. 36/1 der musikalische Schauer hörbar, wenn Schumann Kirche für andere erklingen lässt. Die Strophen 3 und 4 nämlich werden in atemberaubender Harmonik vertont, die das Mysterium authentischer Religion zum Klingen bringt, aber eben aus der Distanz heraus, die nicht zwingt und dennoch den Sänger angeht, wenn auch nicht (mehr) unbedingt. Religion begegnet hier als Klang, der Raum¹⁵ lässt und nicht in die Entscheidung stellt, aber gleichwohl nicht ungefährlich ist, wie die Rezeption solch vaterländischer Traditionen im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts zeigt.

Solch kritische Erhabenheit wird auch im 7. Stück des »Tessiner-Klavierbuch«¹⁶ op. 57 (1961) von Karl Höller (1907–1987)¹⁷ hörbar: »Die Glocken von Capriasca«, dem mit Abstand längsten Stück und Höhepunkt dieses 9 Stücke umfassenden Zyklus. Unter Einbezug aller möglichen Klangeffekte des Flügels wird hier ein knapp 5 Minuten dauerndes Glockengeläut in Töne gesetzt, das in der Ferne ganz leise beginnt, sich zu einem opulent-ekstatisch läutenden Höhepunkt aus unmittelbarer Nähe emporschwingt, um dann wieder bis in die Stille

¹³ Hier klingt das Ende der Bergpredigt Mt 7,24–27 an.

¹⁴ Vgl. dazu HARALD SCHROETER-WITTKÉ, Rose statt Luther. Robert Schumann als Protestant, in: MEKGR 56 (2007), 235–251.

¹⁵ Ich variere hier einen Gedanken, den der Jubilar in seiner Antrittsvorlesung programmatisch zur Sprache gebracht hat, nämlich »christliche Religion so zu unterrichten, dass sich Raum bildet« (160): STEPHAN WEYER-MENKHOFF, Christliche Religion – Ort Praktischer Theologie, in PrTh 34 (1999), 155–162.

¹⁶ KARL HÖLLER, Tessiner-Klavierbuch op. 57, Mainz u. a. 1962.

¹⁷ Vgl. ALEXANDER L. SUDER (Hg.), Komponisten in Bayern. Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert: Karl Höller, Tutzing 2007.

hinein zu verklingen. Kirche wird hier zum Landschaftsklangereignis, das nicht im Inneren der Kirche stattfindet.¹⁸

Dass Glockenklänge auch Erhabenheit als innere Verwandlung jenseits von Kirchenkritik pianistisch zum Klingen bringen können, zeigt das »Slava« (Gloria) als letztes Stück und Höhepunkt der »Six morceaux« op. 11 (1894) von Sergei Rachmaninow (1873–1943).¹⁹

3. CHORAL ALS GEBETSRAUM

Einen zweiten, vielfach komponierten Kirchenklangraum stellt das instrumentale Choralzitat dar, welches an Kirchenraumerfahrungen anknüpft und diese im privaten Raum anklingen lässt und transformiert, wobei die Dimension des Trostes und Vertrauens meist im Vordergrund steht. Auch hier steht Robert Schumann Pate, dessen Album für die Jugend op. 68 (1848) zu Beginn im ersten Teil für Kinder das Stück »Ein Choral« (Nr. 4) enthält – ein ruhiger vierstimmiger Satz der Chormelodie »Wie nach einer Wasserquelle« (Ps 42) von Loys Bourgeois aus dem Genfer Psalter. Im für Erwachsene komponierten zweiten Teil von op. 68 begegnet als vorletztes Stück genau dieser Choral als »Figurirter Choral« (Nr. 42), der das Fließen der Wasserquelle pianistisch ruhig in Töne setzt. Beide Choräle dieser pädagogischen Komposition gestalten den Grenzraum zwischen kirchlicher und privater Andacht für beide Zielgruppen, Kinder wie Erwachsene. Diese Vermittlungsfunktion des Klangraums Kirche begegnet auch in anderen Kinder- und Jugendwerken der romantischen Musikkultur, für die Schumanns Album für die Jugend maßgebend war. So endet etwa das Album für die Jugend op. 30 (1878) von Peter Tschaikowski (1840–1894) mit einem orthodoxen Choralatz unter dem Titel »In der Kirche«. Ziemlich unorthodox lässt auch Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) orthodoxe Liturgie anklingen im 2. Satz seiner 12. Symphonie »Das Jahr 1917« op. 112, die zur Erinnerung an Lenin komponiert und 1961 uraufgeführt wurde, womit er den staatlichen Atheismus subtil unterläuft. Da erklingt Kirchenklangraum als Erinnerung inmitten all des revolutionären Getöses und über die Grenzen des Erträglichen hinaus transformierten Revolutionsjubels dieser Symphonie, die Schostakowitsch auch für Klavier zu 4 Händen arrangiert hat. Solche choralesken Ruhemomente begegnen auch andernorts, z. B. in der c-Moll Nocturne op. 15/3 (1834) von Frédéric Chopin (1810–1849), deren zweiter Teil mit der Spielanweisung »religioso« ein Abendlied als Choral intoniert. Seinen romantischen Höhepunkt in römisch-katholi-

¹⁸ Vgl. dazu KRISTIAN FECHTNER, »Sie hören noch von uns...« – Glockenläuten als öffentliche Liturgie christlicher Religion, in: PTh 85 (1996), 324–334.

¹⁹ Höre die Einspielung von BRIGITTE ENGERER und OLEG MAISENBERG, Rachmaninov. Oeuvres pour deux pianos et piano à quatre mains, harmonia mundi 2003.

scher Kolorierung erfährt dieser Kirchenklangraum bei Franz Liszt (1811–1886) in dessen »Harmonies poétiques et religieuses« (1845–1852), die z. T. auf liturgischen Gesänge (Ave Maria, Pater noster, Miserere etc.) basieren. Diese religiöse Dimension durchzieht Liszts gesamtes Schaffen, wie auch die *Années de Pèlerinage* (Troisième Année) zeigen, die mit einem »Sursum corda« (1883) enden.²⁰

Evangelischerseits gibt es hier zwar kein durch die Welt reisendes Pendant wie Liszts Pilgerjahre – obwohl auch diese natürlich eine Lebensreise beschreiben –, wohl aber ein lebenszyklisches Pendant: »Von der Wiege bis zum Grabe. Ein Cyclus von 16 Fantasiestücken in 2 Heften« (1888) von Carl Heinrich Reinecke (1824–1910), sowohl für Klavier zu 2 Händen als auch für Klavier zu 4 Händen publiziert. Über das Ideal des bürgerlichen Lebenslaufs im Protestantismus des 19. Jahrhunderts gibt das Frontispiz dieser Komposition²¹ Aufschluss: Das Leben beginnt als Säugling in der Wiege, umgeben von zwei Schutzengeln, gefolgt vom Reigen der Kinder und dem Schoß der Großmutter, die Geschichten erzählt. Diesem Kindheitsabschnitt sind die ersten 3 Stücke des Zyklus gewidmet: 1. Kindesträume – 2. Spiel und Tanz – 3. In Großmütterchens Stübchen. Es folgen drei Stücke ohne Bildszenen: 4. Rüstiges Schaffen – 5. In der Kirche – 6. Hinaus in die Welt. Sie münden ins 7. Stück »Schöne Maiennacht« und enden im 8. Stück »Hochzeitszug«. Dieser stellt den Übergang zum 2. Heft dar, das mit dem 9. Stück »Des Hauses Weihe« beginnt und das mit Ausnahme des Grabes die komplette 2. Lebenshälfte in einer Bildszene darstellt: 10. Stilles Glück – 11. Trübe Tage – 12. Trost – 13. Geburtstagsmarsch – 14. Im Silberkranze – 15. Abendsonne. Das 16. Stück »Ad astra« beendet den Zyklus mit dem Bild eines Grabes, dessen Kreuz mit Strahlkranz Auferstehungshoffnung zeigt. Der Bilderzyklus setzt Akzente: Während Kindheit, Jugend und Hochzeit fünf Bildszenen umfassen, werden die folgenden Zweidrittel der Lebenszeit in nur zwei Bild-Szenen dargestellt, wovon eine das Grabmal zeigt. Der sichtbare Lebenslauf bezieht sich auf den Anfang des Lebens, dessen Wachstum sowie den Tod. Die verlängerte Lebenserwartung kommt noch wenig zur Geltung. Dies geht parallel zu den gesellschaftlichen und religiösen Knotenpunkten des Lebens, die mit Übergangsriten, den sogenannten *rites de passage* gestaltet werden: Geburt/Taufe – Verlassen der Kindheit/Konfirmation – Familiengründung/Trauung – Tod/Bestattung. Der Schwerpunkt des bei Reinecke vertonten Lebenslaufes liegt auf dem Privaten und Familiären, das allerdings als typischer Normalfall in Erscheinung tritt. Einschneidende Ereignisse wie Katastrophen oder Kriege sind ausgeblendet. Kirche bzw. Religion begegnen in diesem Zyklus einerseits selbstverständlich, andererseits wenig explizit. Die Schutzengel stehen am Be-

²⁰ Vgl. dazu HARALD SCHROETER-WITTKÉ, Das Amen in der Musik, in: GOTTHARD FERMOR/REINHARD SCHMIDT-ROST (Hg.), Amen. Beten als Projekt, Rheinbach 2004, 109–122.

²¹ Abgebildet in LANDSCHAFTSVERBAND WESTFALEN-LIPPE (Hg.), Klang der Frömmigkeit. Luthers musikalische Erben in Westfalen, Münster 2016, 54.

ginn des Lebens. Die Großmutter erzählt vermutlich biblische Geschichten. Die Kirche begegnet explizit nur in dem Abschnitt, der musikalisch das sich entwickelnde Lebensalter der Jugend anklingen lässt (Stücke 4–6). Es ist hier vermutlich an die Konfirmation und auch an die Hochzeit gedacht. Im zweiten Heft begegnet Religion implizit als Trost und am Ende des Lebens: Im letzten Stück »Ad astra« – »Zu den Sternen« erklingt die Transformation vom Tod zur Auferstehung durch die Melodie des Passionschorals »O Haupt voll Blut und Wunden«, ²² dessen Eingangssequenz dieses Stück thematisch durchgehend bestimmt. Sie ist die mit Abstand häufigste Melodie der Choräle im Weihnachtsoratorium sowie in den Passionen von Johann Sebastian Bach, den Reineckes Vorgänger am Leipziger Konservatorium, Felix Mendelssohn-Bartholdy, für die Romantik neu erschlossen hatte. Diese Melodie wurde bei Bestattungen oft mit folgendem Text gesungen: »Wenn ich einmal soll scheiden, so scheid nicht von mir.« Das letzte Stück endet bei Reinecke allerdings nicht mit diesem Choral, sondern mit einem Zitat seines ersten Stückes, welches die Schutzengel in Kindesträumen erklingen ließ. So schließt sich der Kreis bildlich und musikalisch: Aus dem Himmel kommend geht das Leben am Ende des Lebens wieder himmelwärts, aber ohne die traditionelle Dogmatik dabei zu bedienen. Protestantische Frömmigkeit als eine kirchliche Lebensäußerung ist hier unzweifelhaft vorhanden, aber vor allem als Hintergrund für ein persönliches individuelles Lebensglück, das sich seiner diesseitigen Vollendung erfreut, ohne dabei jedoch die Auferstehungshoffnung gänzlich preiszugeben.

Doch auch in der Gegenwart erklingt der Choral als Kirchenklangraum weiterhin, z. B. in den Choralbearbeitungen von Dieter Falk (*1959)²³, die ein pianistisches Kernliederprogramm des altprotestantischen Chorals in Jazz und Pop bieten und dabei zeigen, welch großes musikalische Potential sich in Chorälen befindet. Die Choralarrangements, die auch verschiedenen CDs von Falk (& Sons) zugrunde liegen, sind durchweg gut spielbar, mit vielen überraschenden Wendungen. Sie machen Spaß und lassen als solchen Tiefgang erklingen.

Bei Stephan Heucke (*1959) hingegen mischen sich Zweifel in die Zuversicht und Gewissheit, die vom protestantischen Choral seit 500 Jahren ausgehen. Der in Bochum lebende Komponist hat sich vielfach mit religiösen Themen auseinandergesetzt, wobei Choräle eine hervorgehobene Rolle spielen. Zwei Choralvorspiele stehen auch im Zentrum seines Klavierzyklus' »Verwandlungen. Neun

²² Vgl. dazu HARALD SCHROETER-WITKE, O Haupt voll Blut und Wunden. Sieben Variationen über einen Choral von Paul Gerhardt, in: DERS., Musik als Theologie, Studien zur musikalischen Lientheologie in Geschichte und Gegenwart, Leipzig 2010, 70–79.

²³ DIETER FALK, Johann Sebastian Bach, Martin Luther, Paul Gerhardt. 23 Jazz & Pop Arrangements For Solo Piano, Gerth Medien Asslar 2015.

Klavierstücke op. 46a²⁴. Beide Choralvorspiele lehnen sich an Bachsche Vorbilder an, transponieren aber ihre Melodien in unwirk- und unwirtliches Gelände. »Wer nur den lieben Gott lässt walten« lässt zum einen die Kraft dieser Glaubensaussage erklingen und setzt sie zugleich unüberhörbar abgründigen Zweifeln aus. Der barocke Gestus der Bachschen Begleitung wird leise jäh unterbrochen, wenn die Chormelodie in gänzlich fremder Tonart aus den Tiefen aufsteigt. Das entzieht den Hörenden den Boden unter den Füßen. Gottes Walten, was vorzeiten für ein Zuhause im Glauben gesorgt hat, klingt nun unheimlich, mit zartem, aber intensivem hintergründigem Schmerz: Eine Choralbearbeitung als zärtliche Klage. Auch der zweite Choral »Befiehl du deine Wege« führt harmonisch auf Abwege, die einem die Orientierung dieser Glaubensgewissheit schwinden lassen – unaufdringlich, aber umso wirksamer. Beide Stücke führen aber nicht in den offenen Aufstand gegen Gott, Welt oder Kirche, sondern finden wieder zu einer Ruhe, bei der allerdings offen bleibt, ob sie einen Doppelpunkt oder Resignation darstellt.

Ganz neue Töne verleiht schließlich Andre Enthöfer (*1969) dem instrumentalen Choralspiel auf seiner CD »ChoralLUSION«²⁵. Der Saxofonist und Klarinettist lebt als freischaffender Musiker in Wuppertal, wo er auch Kirchenmusiker ist. Er hatte u. a. Gastspiele beim Pina-Bausch-Tanztheater und ist Mitglied der Band Fortschritt, die auch kabarettistisch unterwegs ist. Seine CD enthält 22 Choralbearbeitungen, die er solo bespielt. Dabei entlockt er seinen Blasinstrumenten unerhörte Töne, die das Hauchen, Atmen, Stöhnen und Jublieren, und was sonst noch in diesen Gesängen anklingt, neu zu Gehör bringen.

4. KLANGRAUM KIRCHE ALS UNTERGANGSSZENARIO

Bei Claude Debussy (1862–1918) wird eine weitere Dimension von Kirche als Klangraum hörbar: die untergehende Kirche. So z. B. in seinen *Préludes I*, No. 10: *La Cathédrale engloutie*: Hier erklingt Kirche nur noch als Erinnerung, als versunkene Landschaft, als Sage.²⁶ Debussy komponiert sein *Prélude*, sein Vorspiel als Nachspiel: Die Kathedrale der sagenhaften Stadt Ys liegt auf dem Grunde des Meeres in der bretonischen Bucht von Douarnenez. Die reiche Stadt Ys besaß Deiche, deren Schlüssel nur der König verwahrte. Als seine einzige Tochter eines

²⁴ Höre die Einspielung von ERDMUTE EICKER auf der CD »Stefan Heucke. Klavierwerke II« bei Musicom Schulz 2011.

²⁵ Höre die Einspielung bei Becky Records 2011.

²⁶ In diese Tradition einer untergehenden Kirche lässt sich auch die geniale Kirchräum-szene in »Weihnachten bei van den Berghs« von HELGE SCHNEIDER (*1955), Roof Music 1992, einordnen; vgl. dazu HARALD SCHROETER-WITTKE, Unterhaltung, in: KRISTIAN FECHTNER u. a. (Hg.): *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart 2005, bes. 315 f.

Tages zur Geliebten des Teufels wird, überredet dieser sie dazu, den Deichschlüssel zu stehlen. In der Nacht öffnet er die Schleusentore, und die Stadt wird geflutet. Der König kann zwar noch flüchten, aber seine Tochter muss er den Fluten preisgeben. Als Meerjungfrau lebt sie noch heute in der Stadt und läutet die Glocken der Kathedrale, wenn die See ganz still ist. Aber Ys wird wieder aus der Tiefe auferstehen, jedoch erst dann, wenn das nach seinem Vorbild erbaute Gegenstück – Par-Ys – untergeht.

Debussy erlebte wie viele seiner Zeitgenossen kirchliche Tradition und Frömmigkeit nur noch als eine veraltete und vergangene. Der Kontakt mit der asiatischen Welt und seine Beschäftigung mit der nichtchristlichen Antike sowie Legenden und Mythen machen ihn zu einem synkretistischen Zeitgenossen. So stellt er an das Christentum zwei große Anfragen: Wo kommt bei uns Ekstase vor, wie wir sie z. B. bei der versunkenen Kathedrale in jenem einen Basston hören können, der das ganze Klanggebäude trägt?

Die zweite Anfrage Debussys, die er zum einen in der Beschäftigung mit Bach und zum anderen in der Abgrenzung von Wagner stellt, lautet: Wo kommt bei uns die Stille, also das Pendant zur Ekstase, vor? Die späte Musik Debussys ist eine Musik der Stille, so dass nicht nur die Kathedrale versinkt, sondern die Frage auftaucht, wohin sich unsere moderne Kultur überhaupt entwickelt? Debussys Musik ist eine Musik der Askese, der Entsagung, die uns sowohl in das Rauschen des Rausches als auch in das Rauschen der Stille führt. Camille Mauclair beschreibt dies 1921 mit Bezug auf Debussy als *La Musique du Silence* so: »Sogar wenn es uns gelänge, die totale Stille zu erreichen, würden wir sie nicht wiedererkennen nach dem Bild, das wir uns davon machen. Einzig das Schweigen Gottes ist die Stille, aber die unsrige ist voller Geräusche.«²⁷

Ein weiteres Beispiel bei Debussy für diese Sichtweise ist sein Zitat des protestantischen Kardinalchorals »Ein feste Burg«, mit dem er die unselige Verquickung von Kirche und Politik als Klage zu Ohren bringt.²⁸ Mitten im Ersten Weltkrieg lässt er ihn 1915 als Kirche der anderen erklingen. Seit dem Attentat in Sarajevo hatte Debussy aufgrund seiner Niedergeschlagenheit über die Ohnmacht angesichts der explodierenden Gewalt ein Jahr lang nicht mehr komponieren können. Doch dann beschließt er: »Ich habe eingesehen, dass es unnütz ist,

²⁷ Zit. n. THEO HIRSBRUNNER, Debussy und seine Zeit, Laaber 1981, 189.

²⁸ Zur deutschen Rezeption dieses Chorals vgl. MICHAEL FISCHER, Religion, Nation, Krieg – Der Lutherchoral *Ein feste Burg ist unser Gott* zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg, Münster/New York 2014. Fischer, geschäftsführender Direktor des Zentrums für Populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg, betreibt in seiner lesenswerten und materialreichen Dissertation Diskursanalyse, wobei er Diskurse nicht nur als Ausdruck, sondern als Wirkkräfte versteht, die zur Konstitution von Verhältnissen beitragen. Dabei wird klar: Dieser Choral war in hohem Maße aktiv beteiligt an der Militarisierung der deutschen Gesellschaft.

die Zahl der Verkrüppelten zu erhöhen, und dass es Feigheit wäre, nur an die verübten Greuelthaten zu denken, statt den Versuch zu machen, nach meinen Kräften etwas von der Schönheit wiederherzustellen, auf die man so ergrimmt ist.«²⁹ Er komponiert drei »Caprices en blanc et noir« für zwei Klaviere, wobei er für die Publikation die Gattungsbezeichnung Caprices wieder streicht, weil sie der Kriegszeit nicht angemessen ist. So heißt es »En blanc et noir« – in schwarz und weiß. Alle drei Stücke widmet er Freunden, die sich versuchten, dem Kriegsgeschehen auf ihre Weise zu entziehen: Serge Alexandrovitch Koussevitsky (1874–1951) das erste, Igor Stravinsky (1882–1971) das dritte Stück. Das mittlere Stück, das Debussy für das beste hält, widmet er »au Lieutenant Jacques Charlot tué à l'ennemi en 1915, le 3 Mars« und stellt ihm die Schlussverse der »Ballade contre les ennemis de la France« von François Villon (1471–?) voran. Charlot war ein Cousin von Debussys Verleger Jacques Durand und transkribierte mehrere Werke von Ravel, mit dem er befreundet war. Dieses zweite Stück »Lent. Sombre« bringt den Krieg zu Gehör. Es beginnt mit apathischer Trauer, in die hinein eine leise Fanfare stößt. Dazu treten einige Melodiefragmente in lydischer und phrygischer Tonart. Dann bricht irgendwann die Gefahr durch. Der Bass wird hektischer. Die Gefahr rückt immer näher, bis sie schließlich klar zu hören ist: Ein feste Burg. Debussy zitiert diesen Choral zerfetzt in Teilen. Dazwischen ertönt jeweils die Musik, die z. T. schon zu hören war, aber »sempre animato« und »molto tumultuoso«, mitunter unterstützt durch die schon bekannte Fanfare. Debussy verkürzt den Mittelteil des Chorals auf nur acht Töne und endet mit der Schlussequenz, der er aber den Grundton verweigert. Dann wechselt er Klangfarbe und Tonart von Es nach E »Joyeux«, wo die Fanfare tonangebend wird und kurz vor Ende ein ebenso verfremdetes Zitat der Marseillaise erklingt. Debussy schreibt an seinen Verleger: »Sie werden sehen, was aus der Lutherschen Hymne zu machen ist, wenn sie sich unklugerweise in ein französisches Capriccio verirrt. Gegen Ende stimmt ein bescheidenes Glockenspiel eine vorzeitige Marseillaise an; wobei ich mich wegen des Anachronismus entschuldige; er ist zulässig in einer Zeit, da die Pflastersteine auf den Straßen, die Bäume in den Wäldern von diesem zahllosen Gesang erbeben.« (393) Einige Tage später bittet er seinen Verleger, zwischen dem Choralzitat und dem freudigen Teil in E noch vier Takte nachzutragen. Dabei wird deutlich, dass er sehr wohl zu unterscheiden weiß zwischen einer Musik und deren Missbrauch: »Es ist die Frage der Proportionen, die mir diese Veränderung gebieterisch aufgedrängt hat; außerdem ist es jetzt noch klarer geworden und hat die Atmosphäre von jenen giftigen Dünsten gereinigt, die der Lutherchoral, oder vielmehr das, wofür er steht, für einen Augenblick getrübt hat, denn trotz allem ist er schön!« (393) So vertreibt Debussy in seiner Schwarz-Weiß-Komposition für zwei Klaviere auf seine Weise den Teufel

²⁹ LEON VALLAS, Debussy und seine Zeit, München 1961, 392.

mit dem Tintenfass, indem er ihn ironisch verfremdet zum Klingen bringt und nicht mit Gewalt zu überwinden trachtet.

5. SCHWEBENDE FRIEDENSGLOCKEN

Der Erste Weltkrieg hat Kirchen aber auch noch als andere Klangräume zum Klingen gebracht, nämlich als Sehnsucht nach Friedensglocken. Dies wird besonders deutlich in der Weihnachtssonatine 1917 von Ferruccio Busoni (1866–1924): »Sonatina No. 4 in diem nativitatis Christi MCMXVII«. In ihr begegnen Klangpassagen, bei denen zunächst zwischen weit entferntem Kriegsdonner und Friedensglocken nicht unterschieden werden kann, bei denen sich die Weihnachtsglocken aber am Ende klanglich durchsetzen. Ferruccio Busoni wurde am Ostersonntag 1866 als einziges Kind des italienischen Klarinettenisten Ferdinando Busoni und der deutschen Pianistin Anna Weiß geboren. Busoni hat die klassische Moderne in der Musik entscheidend mitgeprägt. Als Pianist und Dirigent war er ein Star seiner Zeit. Der Deutsch-Italiener heiratet in Moskau die Finnin Gerda Sjöstrand (1863–1956), deren schwedischer Vater Carl Eneas Sjöstrand (1828–1906) als Begründer der finnischen Skulptur gilt. Busoni lebt zeitweise in Wien, Paris, New York und Zürich, vor allem aber in Berlin, wo er 1924 auf dem Friedhof in der Stubenrauchstraße bestattet wird. Kurt Weill und Philipp Jarnach zählen zu den Schülern dieses überzeugten Europäers. Als der Erste Weltkrieg ausbricht, ist Busoni fassungslos über die auch unter Künstlern grassierende allgemeine Kriegsbegeisterung. Mitten im Krieg erscheint in 2. ergänzter Auflage Busonis »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten«³⁰. Darin beschreibt Busoni Musik als »eine jungfräuliche Kunst, die noch nichts erlebt und gelitten hat«. Wie der Protestantismus ist sie nämlich noch keine 400 Jahre alt und »lebt im Zustande der Entwicklung. [...] So jung es ist, dieses Kind, eine strahlende Eigenschaft ist an ihm schon erkennbar, die es vor allen seinen älteren Gefährten auszeichnet. Und diese wundersame Eigenschaft wollen die Gesetzgeber nicht sehen, weil ihre Gesetze sonst über den Haufen geworfen würden. Das Kind – es schwebt! [...] Es ist frei. Freiheit ist aber etwas, das die Menschen nie völlig begriffen noch gänzlich empfunden haben. Sie können sie nicht erkennen noch anerkennen. Sie verleugnen die Bestimmung dieses Kindes und fesseln es. Das schwebende Wesen muß geziemend gehen, muß, wie jeder andere, den Regeln des Anstandes sich fügen, kaum, dass es hüpfen darf – indessen es seine Lust wäre, der Linie des Regenbogens zu folgen und mit den Wolken Sonnenstrahlen zu brechen.« (7f.) Dieses Schwebende, das mit dem Traum verwandt ist, ist Kennzeichen einer Freiheit, deren Realisierung eine Auf-

³⁰ FERRUCCIO BUSONI, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Leipzig ²1916. Die Zitate im Folgenden sind dieser Ausgabe entnommen.

gabe der Musik ist. Die abendländische Musik mit ihrem Dur-Moll-Konzept ist dabei aber an eine sie ermüdende, erschöpfende Grenze geraten. Mit bissiger Ironie dekonstruiert Busoni das Konzept der sogenannten absoluten Musik ebenso wie Wagner und die »Apostel der Neunten Symphonie« und macht demgegenüber auf ein Dreifaches aufmerksam: 1. In allen ästhetischen Ereignissen ist eine unaufhebbare Differenz notwendig: »Der Darsteller »spiele« – er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken.« (19) 2. Jedes ästhetische Ereignis erfordert Partizipation, die allerdings nicht »unanstrengend« ist: »Das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.« (19 f.) 3. Jedes ästhetische Ereignis ist Übersetzung, »Transkription«, »Arrangement des Originals« (22 f.). Das betrifft die Notation ebenso wie den Vortrag und die Inszenierung eines Werkes. In all diesen ästhetischen Prozessen besteht »die Aufgabe des Schaffenden [...] darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen.« (31) Vor diesem Hintergrund skizziert Busoni gegenüber dem geltenden »Zwölfhalbtontsystem« ein »Sechsteltonsystem« und begrüßt die Erfindungen von Thaddeus Cahill (1867–1934), der elektronischen Strom in genau berechnete Schwingungen verwandelt und bei der Anmeldung dieses Patents erstmals den Begriff »synthesizing« verwandt hatte. Busonis Kompositionen fußen noch auf dem abendländischen Tonsystem. Ihnen eignet aber jener schwebende Charakter, der aus freier Tonalität geboren ist, aber diese nicht wie etwa Schönbergs Zwölftontechnik in Regeln zwingt. Stattdessen gilt: »Nun erträume ich mir gern eine Art Kunstausübung, bei welcher jeder Fall ein neuer, eine Ausnahme wäre!« (32)

Dies wird deutlich in Busonis unvollendeter Oper »Doktor Faust«, die sein Schüler Philipp Jarnach fertig stellte und 1925 an der Dresdner Semper-Oper zur Uraufführung kam. Wie Busonis Leben beginnt die Oper mit Ostern und endet dort auch. Dazwischen erklingt eine Szenerie, die in ihrer Assoziationsdichte einem Traum gleicht. Ort der Oper ist Wittenberg mit Ausnahme des ersten Bildes im Hauptspiel, das am Hof von Parma spielt. Im Wittenberger Vorspiel verschreibt sich Faust mit seinem Blut an Mephistopheles. Im 1. Bild des Hauptspiels zaubert Faust en passant drei berühmte biblische Liebespaare aus dem Hut: 1. Salomo und die Königin von Saba; 2. Samson und Dalila; 3. Johannes und Salome mit einem Scharfrichter, wobei Johannes als Faust, Salome als Herzogin von Parma und der Scharfrichter in der Gestalt des Herzogs von Parma erscheinen. Anschließend verführt er die Herzogin von Parma in deren Hochzeitsnacht. Das 2. Bild zeigt Faust in einer Szenerie mit Wittenberger Studenten, die zunächst die Platonische Lehre dekonstruieren und so Meister Faust zu einer Antwort nötigen:

»Nichts ist bewiesen und nichts ist beweisbar.
 Bei jeder Lehre hab ich neu geirrt.
 Gewiß ist nur, dass wir kommen um zu gehen:
 Was zwischen liegt, ist das, was uns betrifft.
 Drum weis' ich auf des großen Protestanten lebendigen Spruch -«

Sofort wird Faust unterbrochen, weil die Studenten sich in zwei Lager spalten: die Katholiken halten den angekündigten großen Protestanten für einen Abtrünnigen, die Protestanten für einen Helden und Heiligen. Ein Disput zweier Studenten nimmt en passant die zeitgenössische völkische Luther- und Jesusinterpretation aufs Korn: »1. Ich seh' ihn ganz als einen neuen Heiland, einen aufrechten, deutschen Mann – 2. Bah! Der rechte Heiland war doch gar kein Deutscher!« Faust versucht den eskalierenden Konflikt beider Gruppen mit dem angekündigten Spruch zu beschwichtigen: »Er sagt, dass Wein, dass Frauen, Kunst und Liebe zu den vernünftigen tröstlichen Dingen des Lebens zu rechnen sind.« Doch der Konflikt eskaliert weiter: Die Katholiken singen ein Te deum: »Te, Deum, laudamus, qui fecisti vinum, te, Dominum, glorificamus, qui feminam creavisti, dum puellas adoramus, te eiscum exultamus. Circulate pocula in saeculorum saecula.«³¹ Die Protestanten kontern »glaubensbesessen« mit »Ein' feste Burg ist unser Gott« und verlassen den Raum »im Gänsemarsch, entrüstet, mit hochgehobener Hand«. In der nächsten Szene erhält Faust die Nachricht, dass die Herzogin bei der Geburt des gemeinsamen Kindes gestorben ist. Mephistopheles wirft Faust das tote Kind vor die Füße, woraufhin auch Faust stirbt.

In der Zürcher Inszenierung von 2006³² verschwindet Faust am Ende aufrecht gehend im Schwarz des Bühnenhintergrunds. Die Szene spielt vor einem Kreuz, an dessen Rückseite die schöne Helena lose gefesselt hängt. Das Kreuz wendet sich Faust zu, als er betend nicht mehr beten kann. Dazu singt der Chor: »Gott, der nicht immerdar der Herr der Milde und der Gnade ist, zu Zeiten auch der Rache, der Vergeltung und der Strafe, als den du sollst ihn erkennen, er hört nicht dein Gebet, nein, nein.« Nach Faustens Abgang schreitet ein nackter, halbwüchsiger Jüngling mit einem blühenden Zweig in der Rechten die Bühne entlang und Mephistopheles hat das letzte Wort, gebeugt über das tote Kind: »Sollte dieser Mann verunglückt sein?« Eine Ostervision, die im Gestus des Markus-Schlusses (Mk 16,8) das Leben nach dem Ersten Weltkrieg in der Schwebe hält. Busonis Ästhetik der schwebenden Verfahren, welche die Differenzierungen und Distanzen nicht einebnet, könnte in ihrer dekonstruktiven

³¹ »Dich, Gott, loben wir, der Du den Wein gemacht hast. Dich, Herr, verherrlichen wir, der Du die Frau erschaffen hast. Solange wir die Mädchen anbeten, frohlocken wir dir mit ihnen zusammen. Lasst kreisen die Becher immerdar.«

³² Diese Inszenierung unter der Regie von Klaus Michael Grüber ist als DVD erhältlich, Arthaus Musik 2006.

Kraft auch eine Ostervision für den Protestantismus sein.³³ Diese aber wird – wie Busonis Werk – weder unanstrengend noch durchschlagend sein. Sie wird die Menschen weder fesseln noch entfesseln, sondern aufrecht gehen lehren in unbekanntes Terrain.

6. KLINGENDE ALTARBILDER

Ebenfalls in der Oper begegnet auch eine der bedeutendsten musikalischen Kompositionen zu einem der berühmtesten Altarbilder des christlichen Abendlandes: *Mathis, der Maler* von Paul Hindemith (1895–1963), deren Sujet in Mainz spielt. Der aus einer Arbeiterfamilie stammende Hindemith war ein genialer und zugleich naiver musikalischer Draufgänger, zwischen Theorie und Praxis. Das ist in besonderem Maße seine Situation 1933/34, als er die Symphonie »*Mathis, der Maler*« in Deutschland komponiert. Sie stellt eine vorweg veröffentlichte instrumentale Zusammenfassung der gleichnamigen Oper dar, die sich mit dem Maler des Isenheimer Altars, Matthias Grünewald, beschäftigt. Dieser entschließt in den Zeiten der Bauernkriege, mit denen er sympathisierte, sich ausschließlich seiner Berufung als Maler zu widmen. Auch Hindemith versteht sich in Analogie zu Grünewald ausschließlich als Musikschaffender. Er wird jedoch 1935 von seiner Berliner Kompositionsprofessur beurlaubt und wandert 1936 aus Nazi-Deutschland in die USA aus. Die Symphonie »*Mathis, der Maler*« konnte noch 1934 von Wilhelm Furtwängler in Berlin uraufgeführt werden – mit einem überwältigenden Erfolg beim Publikum, der bis dato kaum einem modernen deutschen Komponisten im 20. Jahrhundert beschieden gewesen war. Das Publikum ahnte, was es bedeutete, wenn solche Musik nicht mehr in Deutschland zu hören sein würde. Seine Oper jedoch konnte nicht mehr in Deutschland uraufgeführt werden. Hindemiths Musik, scheinbar neutral, wird zur Zerreißprobe – auch für Pianisten, die den von Hindemith verfassten Klavierauszug zu 4 Händen zur Aufführung bringen. Die drei Sätze beziehen sich auf drei Bilder des Isenheimer Altars. Darunter ist nicht die berühmte Kreuzigungsszene. Dieses zentrale Bild des qualvoll sterbenden Körpers Christi wird umspielt, umgangen mit drei anderen Bildern. Die Abwesenheit Christi in der Anwesenheit drei anderer Körperbilder? Über dem 3. Satz notiert Hindemith die Klage, die Grünewald unten in sein Bild geschrieben hatte: »*Ubi eras bone Jhesu / ubi eras, quare non affuisti / ut sanares vulnera mea?*« – kein Satz, sondern eine bohrende Frage: Wo warst du, guter Jesus, wo warst du, warum bist du nicht gekommen, meine Wunden zu heilen? Theophonie, Theopictorialität und Theopoesie kommen hier zusammen.

³³ Vgl. dazu HARALD SCHROETER-WITTKÉ, Schwebende Verfahren. Zur performativen Dimension der Seelsorge, in: *WzM* 64 (2012), 327–342.

1. Satz »Engelkonzert«: Hier stehen die leichten, mit Flügeln und Federn ausgestatteten Körper der drei im Bildhintergrund musizierenden Engel musikalisch im Vordergrund. Auf sie beziehen sich die drei Themen des Satzes. Gespeist werden diese Themen von dem mittelalterlichen Weihnachtslied »Es sungen drei Engel«, mit dem der erste Satz nach seiner himmlische Sphären eröffnenden Intonation beginnt. Das Element des Spielerischen und Verspielten prägt diesen Satz.

2. Satz »Grablegung«: Die Pedrella des Isenheimer Altars mit den Gesichtern der Trauernden voll stummen Entsetzens und Schreiens. Der zweite Satz gewinnt seine zum Auf-Schrei drängende Dynamik aus der trockenen Statik der Akkordwiederholungen, in der zunächst nichts ins Fließen zu kommen scheint. Die Pausen, in denen nichts und alles passiert, sind dabei das Entscheidende. Sie bringen jeden Atem zum Stocken. Erst die dann wie eine Improvisation einsetzende Melodie beginnt die Spannung langsam zu lösen, bis sie in klagend-weichen-fordernden Klängen zum orgiastischen Höhepunkt führt. Die Schlusssequenz bringt voller Ambivalenzen Erschöpfung, Erfüllung, Ruhe, Resignation, Schmerz, letztes Aufbäumen zu Gehör.

Der 3. Satz »Versuchung des heiligen Antonius« wird in der Partitur eröffnet mit obigem Zitat, mit dem die Unterschrift Grünewalds zur Überschrift Hindemiths wird: Grünewalds Bild zeigt den heiligen Antonius, den Mitbegründer christlichen Eremitendaseins, in dem Moment, in dem ihn die apokalyptischen Ungeheuer und Monster, die an allen Ecken und Enden an ihm zerren, zu zerreißen drohen. Traum und Wirklichkeit werden ununterscheidbar. Hier wird die äußerste Zerreißprobe, die ein menschlicher Körper aushalten kann, zur Schau gestellt. Die Monster und Ungeheuer sind elf an der Zahl. Die Elferzahl ist strukturgebend für den Satz, sowohl was die Teile als auch was das Tonmaterial angeht. Links unten im Bild ist eine Gestalt voller Eiterbeulen zu sehen, die das Antoniusfeuer, wahrscheinlich die Syphilis, darstellt. Der Antoniterorden in Isenheim (Elsass), der den Altar durch seinen Präzeptor Guido Guersi in Auftrag gegeben hatte, kümmerte sich um solche Dahinsiechenden. So wurde er »auch als heilwirkende materia meditandi für die Kranken des Antoniterspitals eingesetzt«³⁴. Die Dramatik dieses Bildes prägt Hindemiths dritten Satz, der mehr als die Hälfte der Symphonie ausmacht. Der Satz beginnt abgebrochen, rhapsodisch, »frei im Zeitmaß«. Mit einer klassischen Zwölftonreihe beginnt der Satz. Da gibt es keinen sicheren Halt, keine tonale Mitte mehr. Ungeheuerliches deutet sich an. Dann bricht ein Orkan des Schreckens los, ein Gerittenwerden vom Horror, ein Tanz des Grauens, der in einem Aufschrei ohne Antwort endet. Wieder sind die Pausen entscheidend. Ein lyrischer Mittelteil verheißt Linderung und Ruhe, wenn da nicht jener langgezogene Triller über 15 Takte am Ende der oberen Skala des Klaviers wäre, der die Ruhe trügerisch macht. Wieder geht dieser Höllentanz los,

³⁴ KARL ADOLF KNAPPE, Grünewald, Matthias; in: TRE 14 (1985), 282 f.

die Schläge werden körperlich spürbar, bis das Ganze abrupt abbricht. In einer mörderisch schnellen Fuge strebt der Satz seinem Ende zu. Die zwölf Töne der Anfangsfigur werden um ihren Schlusston auf elf Töne reduziert und spiegeln noch einmal die elf Ungeheuer, die den hl. Antonius auf dem Bild umgeben, an ihm zerren und sich immer wieder lauthals erheben, bevor sie durch ein aus der Ferne immer näher rückendes »Lauda Sion Salvatorem« besänftigt werden – ein alter Fronleichnamsschoral, wiederum eine Reminiszenz an den corpus Christi, den abwesend Anwesenden und anwesend Abwesenden. Choral und Ungeheuer münden schließlich in eine Erhöhung, in ein »Alleluia«, welches dem gregorianischen Psalmodieren entlehnt ist. Dieser Schluss der Klavierfassung wirkt kalt und spröde, vielleicht gerade darin triumphal. »Wo warst du, guter Jesus, wo warst du, warum bist du nicht da, meine Wunden zu heilen?« Die Frage bleibt: Warum bist du *nicht* da, guter Jesus?

7. NACHSPIEL

Neben den pianistischen Kirchenklangräumen haben Kirchen auch in anderen Instrumentalmusiken Spuren hinterlassen,³⁵ von denen ich nur einige Beispiele aus meiner Musik-Sammlung nenne: Frank Martin (1890–1974) hat seinem »Polyptyque pour violon solo et deux petits orchestres à cordes«³⁶, komponiert für Yehudi Menuhin, eine Holztäfelchenfolge mit verschiedenen Stationen der Passion Jesu aus dem Dom von Siena zugrunde gelegt. Ottorino Respighi (1879–1936) hat imaginären Kirchenfenstern Klänge verliehen: »Vetrata di Chiesa«³⁷. Sakralraumfenster von Marc Chagall (1887–1985) haben Komponisten inspiriert: John McCabe (1939–2015) komponierte 1974 »The Chagall Windows«³⁸ für Orchester, Petr Eben (1929–2007) 1976 »Okna (Fenster). 4 Sätze für Trompete und Orgel nach Bildern von Marc Chagall«³⁹.

Vielfach werden Kirchen als Aufnahmeorte genutzt. Für den europäischen Jazz war diesbezüglich der schwedische Posaunist Nils Landgren (*1956) Vorreiter mit seiner CD »Gotland« (1996): »Gotland to me is freedom. Open sea all

³⁵ Vgl. dazu auch MONIKA FINK, Musik nach Bildern. Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert, Innsbruck 1988; sowie LUKAS CHRISTENSEN/MONIKA FINK (Hg.), Wie Bilder klingen, Wien 2012.

³⁶ Höre die Aufnahme mit WILLI ZIMMERMANN und JAC VAN STEEN auf der CD Frank Martin Concertos Vol. 2 MDG 2008.

³⁷ Höre die Aufnahme von FRANCESCO LA VECCHIA in Ottorino Respighi. The Complete Orchestral Music, Brilliant Classics 2015.

³⁸ Höre die Aufnahme von JAMES LOUGHRAN, John McCabe, EMI Records 1975.

³⁹ Höre die Aufnahme von TINE THING HELSETH und GUNTHER ROST, in: PETR EBEN, Landscapes of Patmos, OehmsClassics 2012.

around and a stunningly beautiful landscape, reminding me of ancient times. Gotland is timeless. It breathes calm peacefulness and invites to meditation, in perfect harmony with nature. Gotland is the island of churches, the first wooden chappell been built during the vikings era. There is a variety of styles of the buildings nowhere to be found on the Swedish mainland. The church to brings me peace and quiet, a refuge from the turbulent world outside. It gives me a connection to the past, as my grandfather, Emil Kahl was a man of the church. He preached in three villages: Vänge, Buttle and Guldrupe, and he was a beloved and highly respected man all over the island. I never got the chance to meet him, but thanks to my mother telling me of his life and work. I was inspired to fulfil one of my dreams: to write, perform and record music in the most beautiful and peaceful concert halls to be found: The church.«⁴⁰ Hier kommt alles zusammen, was den Klangraum Kirche über das rein Musikalische hinaus auszeichnet: Verbundenheit mit einer Jahrhunderte alten Geschichte; persönliche Traditionen über die selbst erlebten Generationen hinweg; Klänge der Kindheit; Zuflucht, Frieden, Aufgehobensein; mit dem Kosmos verbindende Stimmungen und Atmosphären. Und selbst wenn es nicht mehr meine Kirche ist, gilt bei vielen Menschen dennoch: Als Kirche für andere ist sie auch Kirche für mich. Diese Klangräume sind zu pflegen, so wie es John Cage (1912–1992) für die nächsten über 600 Jahre getan hat mit dem Halberstädter Kirchenklangraumprojekt ASLSP.⁴¹ Möge (nicht nur) dieses Projekt gelingen und Kirche als Klangraum des Friedens auch in weitreichenden Zukunftszeiten und -räume noch Gehör finden.

⁴⁰ NILS LANDGREN (mit TOMASZ STANKO, ANDERS ELJAS, CLAUS BANTZER), Gotland, ACT Music 1996.

⁴¹ Siehe <https://www.aslsp.org/de/>, abgerufen am 21.09.2018