

Nihil est sine sono (I Kor 14,10)

Vorspiel einer musikalischen Religionspädagogik

I. Profession und Konfession

Profit und Professur gehören zusammen. Beide stammen von demselben lateinischen Wort ab: *profiteor*. *Profiteor* hat 3 Bedeutungen: a) offen bekennen, gestehen; b) öffentlich erklären; c) verheißen, versprechen. Die Profession des Professors und der Profit, den man sich zu Recht davon versprechen darf, bestehen darin, dass die öffentliche Erklärung des Professors immer auch ein Bekenntnis ist. Die Profession und die Konfession, *profiteor* und *confiteor* gehören eng zusammen. Kein Professor, der öffentlich etwas erklären könnte, ohne auch sich dabei zu erklären.

Kein Geringerer als der im letzten Herbst verstorbene große Denker des 20. Jh., Jacques Derrida, hat zu Beginn des 21. Jh. über diese Zusammenhänge öffentlich nachgedacht in seinen Vorlesungen über die unbedingte Universität, *l'université sans condition*.¹ Die unauflösliche Beziehung von „*profession*“ und „*confession*“ (15)² macht die Universität für Derrida zu dem Ort, „an dem nichts außer Frage steht“ (14). Das schließt zum einen das Recht ein, „alles zu sagen, sei es auch im Zeichen der Fiktion und der Erprobung des Wissens“, und zum anderen das Recht, „es öffentlich zu sagen, es zu veröffentlichen“ (14). Diese Bedingungslosigkeit der Universität war und ist immer eine gefährdete, denn „*l'université sans condition*“ meint bei Derrida auch „Universität ohne Rang und Status“ (16). Die Unbedingtheit der Universität als der Ort, an dem nichts außer Frage steht und an dem daher alles infrage gestellt wird, markiert zugleich die Schwäche und Verletzlichkeit der Universität. Wir merken das in den aktuellen Umbrüchen in der Hochschullandschaft und Bildungspolitik sehr deutlich.

Als Professor der Ev. Theologie bekenne ich mich zu dieser doppelten Schwäche, a) alles infrage zu stellen und b) als Professor genau darin professionell zu sein, dass ich konfessorisch agiere. Damit sind wir mittendrin in den wissenschaftstheoretischen Fragen nach einer Religionspädagogik als Kulturwissenschaft. Besonders die Theologien als universitäre Disziplinen stehen seit einiger Zeit unter verstärkter Beobachtung, um nicht zu sagen, unter Druck. Es ist klar, dass sie keine Zukunft haben werden, wenn sich niemand mehr etwas von ihnen verspricht, wenn sie Professionen ohne Profit, ohne Versprechen und ohne Verheißung wären. Helga Kuhlmann hat in ihrer Paderborner Antrittsvorlesung vor 5 Jahren gezeigt, wie sich eine solchermaßen posi-

¹ Jacques Derrida: Die unbedingte Universität, Frankfurt 2001. Die Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

² Derrida redet in diesem Zusammenhang auch ausdrücklich vom Glaubensbekenntnis, von der „*profession de foi*“.

tionierte Theologie in der Universität so einbringen kann, dass die Mehrperspektivität und Mehrdimensionalität des Wissens innerwissenschaftlich zur Darstellung kommen kann, ohne positionlos, d.h., wertfrei zu sein und sein zu können.³ Dabei ist die Unselbstverständlichkeit der Theologie für ihre öffentliche Wahrnehmung eine Verheißung, weil sie zum Dialog auf gleicher Augenhöhe herausfordert.⁴

Mir ist es daher Lust und Herausforderung zugleich, wenn Theologie wie hier in Paderborn als Kulturwissenschaft gelehrt und gelernt wird, denn das Unbedingtheitsprinzip der Universität zeigt sich nach Derrida „zunächst und in ausgezeichneter Weise in den Humanities“ (19), also in dem transdisziplinären Diskurskomplex, den wir als Kulturwissenschaft bezeichnen. Dabei macht Derrida auch darauf aufmerksam, dass eine solche Wissenschaft das „Recht auf einen *affirmativen* und *performativen* Vollzug“ (13) mit einschließt. Daher ist meine Antrittsvorlesung ein Vorspiel in mehrfacher Hinsicht – pianistisch ebenso wie für meine künftigen Forschungsvorhaben.

Ich fasse meine wissenschaftstheoretischen Überlegungen zur Religionspädagogik als Kulturwissenschaft zusammen, indem ich eine vierfache Herausforderung benenne, die ich als Ev. Religionspädagoge im Konzert der Kulturwissenschaften sehe:

1. In ihrer konfessionellen Verankerung, die oft quer liegt zu den Denkgewohnheiten der Universität, haben sich beide Theologien als konfessorische Theologien zu gestalten. Das bedeutet zum einen eine Abgrenzung gegenüber einer konfessionellen Theologie, der ihre Kirchenzugehörigkeit immer schon außer Frage steht. Die Religionspädagogik hat sowohl von ihrem wichtigsten Gegenstand, dem schulischen Religionsunterricht her, als auch als universitäre Disziplin ihre prinzipielle Infragestellung als herausfordernde Aufgabe zu begreifen. Als konfessorische Wissenschaften rufen die Theologien aber zum anderen den Kulturwissenschaften die wissenschaftstheoretische Unhintergebarkeit der eigenen Positionalität als Bekenntnis ins Bewusstsein. Kultur als „a whole way of life“⁵ kann nur dann sachgerecht, d.h. wissenschaftlich beschrieben, analysiert und gestaltet werden, wenn das eigene Involviertsein in eine bestimmte Kultur immer mitgedacht wird, auch wenn dies in den allermeisten Fällen gar nicht explizit in Erscheinung tritt. Die konfessionell verankerten Theologien als Kulturwissenschaft wehren dem Missverständnis, als ließe sich Kulturwissenschaft von einer unangefochtenen objektiven Außenposition her betreiben.

2. Die gleichwohl notwendige kulturwissenschaftliche Außenperspektive auf die christliche Religion und damit auch auf eine Kirchlichkeit, die z.Zt. sehr beschäftigt ist mit den Folgen ihres öffentlichen Relevanzverlustes, kann dazu führen und hofentlich auch verführen, dass der bei Kirchens drohende Rückzug auf Vertrautes durch die Wahrnehmung kulturwissenschaftlicher Infragestellungen aufgebrochen wird.

³ Helga Kuhlmann: Theologie an der Universität? Anmerkungen zu einem andauernden Problem. PUR 72, Paderborn 2000, bes. 18–21.

⁴ Helga Kuhlmann: Die Unselbstverständlichkeit des christlichen Glaubens – eine Chance für die Theologie an der Universität?; in: PTh 87 (1998), 518–533.

⁵ So die Definition von Raymond Williams und Richard Hoggart aus den 50er Jahren; vgl. dazu Hartmut Böhme/Peter Matussek/Lothar Müller: Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will, Reinbek ²2002, 12.

3. Hartmut Böhme hat in seiner Einführung in das Studium der Kulturwissenschaften gezeigt, dass der Erwerb von Kernkompetenzen nur möglich ist, „wenn Forschung und Lehre *über* kulturelle Praxis ohne ständige Rücksicht auf ihre Verwendbarkeit *für* kulturelle Praxis erfolgen können“.⁶ Denn die beschleunigte Veränderungsgeschwindigkeit der Praxis selbst verlangt gegenüber dem schnell überholten Sachwissen eine Aufwertung der Reflexions- und Methodenkompetenz. Die Studierenden müssen befähigt werden, mit den uns und ihnen noch völlig unbekanntem Herausforderungen der Zukunft kritisch und konstruktiv umzugehen. Wir brauchen kein Grundwissen, sondern Abgrundwissen, besser noch: Vorabgrundwissen. Zu diesen Kernkompetenzen gehört für Böhme „neben der selbstverständlichen Vertrautheit mit wissenschaftlichen Arbeitsformen und Methoden auch eine Grundausbildung im Sich-Wundern, die habituelle Neigung, alle kulturellen Produkte wie alle kulturelle Praxis unter dem Blickwinkel ihrer Nicht-Selbstverständlichkeit wahrzunehmen“.⁷ Für die Didaktik der Ev. Religionslehre etwa bedeutet dies z. B., nicht nur die Schule als Ort von Religionspädagogik zu reflektieren, sondern auch andere Kulturinstitutionen wie Familie, Massenmedien und Kirchengemeinden.⁸

4. Für die Frage nach einer Ev. Religionsdidaktik als Kulturwissenschaft bedeutet dies, dass die Didaktik in größtmöglicher Freiheit zu geschehen hat, weil sie nur so verwundbar bleibt und den Anspruch des Anderen gewahrt werden kann. Religiöse Didaktik ist nach Dietrich Zilleßen unumgänglich und unmöglich zugleich.⁹ Ihre Freiheit liegt in dem Glauben, den didaktischen Prozess niemals beherrschen zu können und ihn als solchen zu verantworten.

II. Nichts steht – außer Frage und Sprache

Nichts steht außer Frage. So die unbedingte Universalität des jüdischen Gelehrten Jacques Derrida.

Nichts ist ohne Sprache. So die unbedingte Religionspädagogik des jüdischen Gelehrten Paulus.¹⁰

Oder um es im Original auf griechisch zu sagen: οὐδὲν ἄφωνον (I Kor 14,10). Nichts geschieht lautlos. Die lateinische Übersetzung lautet: Nihil est sine sono. Man könnte also auch sagen: Nichts ist ohne Sound. Nichts ist ohne Musik. Oder wie Gotthard Fernor gestern zu mir am Telefon sagte: Nix ohne Mücke! Bei Dir sowieso nicht!

Nichts ist ohne Sprache. Paulus nennt diese Einsicht im 1. Korintherbrief mehr oder

⁶ Böhme u. a., 207.

⁷ Ebd.

⁸ Zur Bedeutung dieser vier großen Kulturinstitutionen für eine sachgerechte Konzeption gegenwärtiger Religionspädagogik und Fachdidaktik vgl. Christian Grethlein: Religionspädagogik ohne Inhalt? Oder: Was muss ein Mensch lernen, um als Christ leben zu können?; in: ZThK 100 (2003), 118–145.

⁹ Dietrich Zilleßen: Die Freiheit religiöser Didaktik; in: JRP 18 (2002), 216–229; sowie ders.: Gegenreligion. Über religiöse Bildung und experimentelle Didaktik. Profane Religionspädagogik 1, Münster 2004.

¹⁰ Zur Sprachlichkeit als Elixier und Remedium der Religionspädagogik vgl. grundlegend Bernd Beuscher: Positives Paradox. Entwurf einer neostrukturalistischen Religionspädagogik, Wien 1993; sowie ders.: Remedia. Religion – Ethik – Medien, Norderstedt 1999.

weniger beiläufig, als er gerade dabei ist, Argumente dafür aufzuführen, warum die Zungenrede in der korinthischen Migrationsgemeinde nur dann nützlich ist, wenn sie auch übersetzt wird. Das, was uns als Sprache, Sound oder Musik be-stimmt, muss nach Paulus übersetzt werden, wenn es denn nützlich sein soll und zwar so, dass es auch noch der Idioten, der Laie, der Unkundige versteht, wie es V 15 heißt.¹¹ Auch hier begegnet also der Zusammenhang von Profession und Profit.

Nichts ist ohne Sprache. Was Paulus hierbei unter $\varphi\omega\acute{\nu}\eta$ versteht, ist exegetisch umstritten. Ich schließe mich hier der Meinung meines neutestamentlichen Kollegen aus Kiel, Reinhard von Bendemann, an. Paulus betrachtet $\varphi\omega\acute{\nu}\eta$ als etwas Unbekanntes, Fremdes, Unerhörtes, das auf uns zukommt und uns dadurch beunruhigt und infrage stellt, sodass wir zu antworten, zu verstehen aufgefordert sind. Es ist nicht so, dass wir mit unserer bekannten Sprache diese unbekanntete $\varphi\omega\acute{\nu}\eta$ erklären könnten. Vielmehr kommt sie auf uns zu und erklärt uns. Daher ist es wichtig, ihre $\delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\mu\iota\varsigma$, ihre Kraft, ihre Power kennen zu lernen, wie V 11 sagt. Die meisten übersetzen $\delta\acute{\upsilon}\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ hier mit Bedeutung, aber das vernachlässigt den performativen Charakter von $\varphi\omega\acute{\nu}\eta$ als Sprache, Stimme, Klang. Die unbekanntete $\varphi\omega\acute{\nu}\eta$, die uns trifft und infrage stellt, ist vergleichbar mit der unbedingten Universalität, in der nichts außer Frage steht.

In beiden Fällen beginnt das Geschäft des Übersetzens. Aber in allem Übersetzen steckt ein Üb' Ersetzen.¹² Alle Übersetzung geht daher knapp daneben. Weil in allem Übersetzen ein Üb' Ersetzen steckt, kommen wir niemals an das heran, was uns bestimmt, werden wir das, was wir verstehen wollen, nicht begreifen. Dies betrifft insbesondere die Religion, von der wir zwar Ahnung haben, uns aber keinen Begriff machen können.¹³ In seinen Reden über die Religion von 1799 hat Friedrich Schleiermacher daher die „Wut des Verstehens“ als das menschliche Bemühen benannt, welches den Sinn gar nicht erst aufkommen lässt.¹⁴

Nichts steht außer Frage. Nichts ist ohne Sprache. Alles ist vermittelt. In allem ist daher auch Didaktik am Werk, denn es gibt keine Unmittelbarkeit – auch nicht bei der Religion, jedenfalls nicht bei der jüdischen und nicht bei der christlichen Religion.¹⁵ Schon der Anfang ist nur als vermittelter da. Folgerichtig hat der Mannheimer Literaturwissenschaftler Jochen Hörisch die Theologie als Medienwissenschaft par excellence bezeichnet, weil sie von Anfang an mit diesem Phänomen zu tun hat: Im Anfang. Bereschit.

¹¹ Vgl. zum gesamten Komplex: *Wolfgang Schrage*: Der erste Brief an die Korinther (1Kor 11,17–14,40). EKK VII/3, Zürich/Neukirchen-Vluyn 1999, bes. 400 f.

¹² Vgl. dazu *Martin Leutzsch*: Dimensionen gerechter Bibelübersetzung; in: *Erhard Domay/Hanne Köhler* (Hg.): Sonderdruck zum Projekt: Bibel in gerechter Sprache, Gütersloh 2002, 5–32.

¹³ Vgl. dazu *Harald Schroeter-Wittke*: Ahnung von der Predigt. Konturen homiletischer Didaktik, Wal-trop 2000.

¹⁴ *Friedrich Schleiermacher*: Reden über die Religion (1799), 3. Rede, 144; vgl. dazu *Jochen Hörisch*: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik, Frankfurt 1998.

¹⁵ Dies ist eine der zentralen Einsichten der religionstheologischen Arbeiten des Marburger Systematischen Theologen *Carl Heinz Ratschow* (1911–1999), vgl. z. B. *ders.*: Die Religionen, Gütersloh 1979, bes. 121 f.

„Am Anfang war der Sound.“¹⁶ So beginnt Hörischs „Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien“. Hörisch bezieht sich hier auf den sog. Urknall. Am Anfang war der Sound. Das Echo dieses Getöses, des sog. Urknalls, ist das konstante Rauschen¹⁷ im Weltall, welches wir auch noch bei der allergrößten Stille¹⁸ vernehmen können. Aber zum Urknall selbst kommen wir nicht mehr zurück. Hörisch kann daher auch sagen: Am Anfang war die Post. Man könnte auch sagen: Im Anfang ging die Post ab. Und noch in dem Wort, das wir diesem Phänomen weltweit geben, zeigt sich, dass der Ursprung unzugänglich ist: Big Bang – doppeltes B, kein A – wie die Bibel, von der der ehemalige Paderborner Biblische Theologe Jürgen Ebach sagt: „Die Bibel beginnt mit b.“¹⁹ Der 1. Buchstabe der Hebräischen Bibel ist eben ein Beth und kein Alef. Bereschit. Wir kommen an das Ur des Sprungs niemals zurück. Wir sind immer schon auf dem Sprung, im Echo des Urknalls, im Rauschen, im Sound. Nihil est sine sono.

III. Musikalische Religionspädagogik

Vor diesem berausenden Hintergrund treibe ich mein Forschungsprojekt musikalische Religionspädagogik. Ich frage danach, was Menschen wie musikalisch so prägt, dass es unhintergebar zu ihrem Bekenntnis, zu ihrer Lebenswette wird. Musikalische Religionspädagogik lässt sich dabei in drei Dimensionen aufteilen: historisch, kultur-anthropologisch und religionswissenschaftlich sowie didaktisch.

Historisch wäre dabei z.B. danach zu fragen, wie sich Musik und Religion in Abgrenzung und Zusammengehörigkeit entwickelt haben, wo und wie die jeweiligen Bekenntnisse aufeinandertreffen, sich auseinander setzen, sich voneinander befreien oder sich gegenseitig befruchten.

Kulturanthropologisch wäre danach zu fragen, welche Bedeutung etwa den menschlichen Körpern in diesen Prozessen zukommt als Lernräumen religiöser Einbildungen und Zugehörigkeiten. Dabei wären auch das Unerhörte und das Unhörbare der Musik mit zu bedenken, wie es der Musiksoziologe Christian Kaden jüngst deutlich gemacht hat.²⁰ Religionswissenschaftlich²¹ wären die unterschiedlichen Theologien und Praxis-

¹⁶ Jochen Hörisch: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien, Frankfurt 2001, 22.

¹⁷ Vgl. hierzu: Sabine Sanio/Christian Scheib (Hg.): das rauschen, Graz 1995.

¹⁸ Vgl. dazu Pascal Amphour: Die Zeit der Stille. Urbanität und Sozialität; in: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.): Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören, Göttingen 1994, 86–99; sowie Dietrich Zilleßen: Das dritte Ohr. Über die Konjunktur religionspädagogischer Stilleübungen; in: ZPT 50 (1998), 133–137.

¹⁹ Jürgen Ebach: Die Bibel beginnt mit „b“ – Vielfalt ohne Beliebigkeit; in: Ders.: Gott im Wort. Drei Studien zur biblischen Exegese und Hermeneutik, Neukirchen-Vluyn 1997, 85–114.

²⁰ Christian Kaden: Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann, Kassel 2004.

²¹ Wie eng Kulturanthropologie und Religionswissenschaft beim Thema Musik zusammengehören zeigen Wolfgang Suppan: Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik, Mainz u. a. 1984; sowie Mar Peter Baumann: Musik; in: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim/Basel 1997, 974–984.

formen religiöser Musiken zu bedenken, die die Religionen und ihre unterschiedlichen Konfessionen bestimmen.²²

Didaktisch wäre schließlich zu erforschen, wie mit Musik religionspädagogisch fruchtbar gearbeitet werden kann²³ in den unterschiedlichen Orten, den unterschiedlichen Milieus und Kulturen sowie den unterschiedlichen Altersgruppen der Religionspädagogik. Hier werden sich Berührungen zu anderen praktisch-theologischen Handlungsfeldern wie Seelsorge²⁴, Verkündigung und Gottesdienst ergeben.²⁵

Da meine Paderborner Professur den in Deutschland einzigartigen Titel „Didaktik der Ev. Religionslehre mit Kirchengeschichte“ trägt, beschränke ich mich hier auf drei Intermezzi zur historischen Dimension meiner Fragestellung. Alle drei Personen, die ich Ihnen vorstellen werde, sind weder Theologen noch Kirchenmusikerinnen. Als theologische Laien haben sie mit ihrer Musik zeitgenössische Theologie getrieben und gezeigt, was musikalische Religionspädagogik sein kann.

A. Inkarnation und Leidenschaft

Beobachtungen zum Zyklus „Das Jahr“ von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn

„Der überfüllte Saal gab einen Anblick wie eine Kirche, die tiefste Stille, die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung, man hörte nur einzelne unwillkürliche Äußerungen des tieferregten Gefühls.“²⁶

Wie eine Kirche – mit diesen Worten beschreibt Fanny Hensel die von ihr mit initiierte Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion in Berlin 1829. Wie eine Kirche – die christliche Religion transformiert sich. Sie wandert aus der Kirche aus und setzt sich einer Kultur aus, die nicht mehr dem Zwang zur kirchlichen Gestaltung von Religion z. B. als Kirchgangszwang unterliegt. Sie geschieht nun auch im Konzertsaal und wird zu einem kulturellen Angebot unter vielen, zu einem Event. Sie muss nun persönlich ergreifen und ergriffen werden. Sie vermittelt sich nicht mehr traditionell und gewinnt daher zunehmend individuell Gestalt. Religion wird zur Geschmackssa-

²² Zur Musik im Islam vgl. z. B. *Navid Kermani*: Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran, München 1999, bes. 171–232 (Der Klang).

²³ Vgl. dazu z. B. *Manfred L. Pirner*: Musik und Religion in der Schule, Göttingen 1999; *Uwe Böhm/Gerd Buschmann*: Popmusik – Religion – Unterricht, Münster 2002; *Andreas Obenauer*: Too much Heaven? Religiöse Popsongs – jugendliche Zugangsweisen – Chancen für den Religionsunterricht, Münster 2002; sowie *Heike Lindner*: Musik im Religionsunterricht, Münster 2003.

²⁴ Vgl. dazu *Peter Bubmann* (Hg.): Menschenfreundliche Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens, Gütersloh 1993; *Harald Schroeter*: Wer hören will, muss fühlen. Musikalische Seelsorge als Kunst der Umordnung; in: PTh 89 (2000), 219–234; *Michael Heymel*: In der Nacht ist sein Lied bei mir. Seelsorge und Musik, Waltrop 2004; sowie *ders.*: Seelsorge als Klanggeschehen. Zur Diskussion mit der neueren Seelsorgeliteratur; in: WzM 57 (2005), 29–42.

²⁵ Vgl. dazu *Peter Bubmann*: Von Mystik bis Ekstase. Herausforderungen und Perspektiven für die Musik in der Kirche, München 1996; *Gotthard Fermor/Hans-Martin Gutmann/Harald Schroeter* (Hg.): Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Religion, Rheinbach 2000; sowie *Gotthard Fermor/Harald Schroeter-Wittke* (Hg.): Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik, Leipzig 2005.

²⁶ Fanny Hensels Brief an Karl Klingemann vom 22. 3. 1829; in: *Sebastian Hensel*: Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben, Band 1: 1729 bis 1835, Leipzig 1819/24, 223.

che, zum Sinn und Geschmack fürs Unendliche (Schleiermacher). Im Leben und Werk Fanny Hensels kommt diese Entwicklung, die für den Protestantismus der letzten 200 Jahre unhintergebar ist, zum Tragen.

Auf mehreren Ebenen steht sie mit ihrer Person und ihrem Werk für das ein, was bei anderen institutionell abgesichert werden kann. Das gilt für die mit 10 Jahren getaufte Jüdin, die sich in einem protestantischen Umfeld verorten muss, weshalb ihr natürlich auch gerade Johann Sebastian Bach so wichtig ist. Das gilt für die Frau, die als Komponistin und Musikerin gesellschaftlich einen schweren Stand hat. Obwohl sie als beste Pianistin Berlins gilt, hat sie nur einen Soloauftritt in der Öffentlichkeit des Konzertsaals bei der Uraufführung des Klavierkonzertes ihres Bruders. Alle anderen Konzerte von ihr finden in der privaten Öffentlichkeit des Mendelssohnschen Hauses statt. Kaum eines ihrer Werke wird veröffentlicht. Die Forschung hat viele ihrer Werke erst in den letzten 20 Jahren entdeckt und ediert. Daher kann Fanny Hensels Musik auch als eine Kulturercheinung unserer Zeit gelten.

Das Verhältnis von Musik und Religion wird z.B. in ihren 3 Kantaten aus dem Jahr 1831 deutlich: Ihre 1. Kantate *Lobgesang* widmet sie ihrem einjährigen Sohn „Felix Ludwig Sebastian“ (Mendelssohn – Beethoven – Bach). In dieser Kantate kommen die Erfahrungen einer Mutter zum Ausdruck, die die Qualen und Gefahren einer Geburt ebenso zur Geltung bringt wie das Staunen über neues Leben als Lob der Schöpfung. Die Kantate *Hiob* entsteht, als in Berlin die Cholera grassiert. Noch während sie ihre größte *Cantate nach Aufhören der Cholera in Berlin*, auch *Oratorium nach Bildern der Bibel* komponiert, fordert die Cholera ein letztes prominentes Opfer: Georg Friedrich Wilhelm Hegel. Eine selbstgewählte Zusammenstellung von Bibelversen bringt die Situation der Choleraepidemie zur Sprache als Klage, als Gericht, als Trauer, aber auch als Lob und Dank fürs eigene Überleben.

Fanny Hensels Frömmigkeit begegnet auch in ihrem Klavierzyklus „Das Jahr“. In 12 Charakterstücken vertont sie jeden Monat. Religion begegnet hier an einigen hervorgehobenen Stellen als Zitat und Gestaltung von Chorälen. Diese sind nun nicht mehr für die Orgel, sondern für das Klavier komponiert. Auf derselben Ebene liegt es, dass dem Zyklus das bürgerliche Jahr und nicht wie etwa bei Bachs Kantatenzyklen das Kirchenjahr zu Grunde liegt. Das Schwergewicht der Religion liegt dabei auf der Inkarnation, der Geburt Jesu. Das christliche Hauptfest der Moderne ist nicht mehr Ostern, sondern Weihnachten.²⁷

Im Monat „Dezember“ wird das Kinderlied Martin Luthers „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ breit entfaltet. Nach der aufregenden Zeit der Erwartung taucht es plötzlich aus dem Nichts auf und schwebt leise und zart wie eine Engelsmusik aus dem Himmel hernieder. Der Choral wird dann zu einem Wiegenlied transformiert und führt uns mit seinem triumphalen Schluss schließlich wieder in den Himmel zurück. Doch das Ganze hat – wie fast alles – ein Nachspiel, in dem noch einmal Passion als

²⁷ Vgl. dazu *Matthias Morgenroth: Weihnachts-Christentum. Moderner Religiosität auf der Spur*, Gütersloh 2002; sowie *ders.: Heiligabend-Religion. Von unserer Sehnsucht nach Weihnachten*, München 2003.

Leidenschaft erklingt: Der Eröffnungsschor der Matthäuspassion wird zitiert, jeweils leise unterbrochen durch den Choral „Das alte Jahr vergangen ist“. Dieser Choral wiederum ist in Bachscher Manier gesetzt. Doch nicht nur am Schluss dieses Zyklus begegnet der Choral als Zitat. Schon im 1. Stück „Januar“ mit der Überschrift „Ein Traum“ klingt „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ kurz an. Der Zyklus kommt von der Geburt her und zielt auf die Geburt aller Geburten.

Das aus der Grundfigur der absteigenden Tonleiter geknüpfte Motivnetz „durchklingt den Zyklus als ein Moment der Melancholie“.²⁸ Es bildet auch den Kontrapunkt zu einem weiteren Choral im Monat März, in dem nach einer leidenschaftlichen Intonierung der Passionsstimmung „Christ ist erstanden“ erklingt. Dieser Choral taucht zunächst in zartem und trauerndem Moll auf. Auch hier begegnet wieder die Perspektive der Frau und Mutter, die mit den trauernden Frauen zum Grab Jesu geht und es leer vorfindet. Trauer, Schrecken und Entsetzen sind die primären Ostererfahrungen. Erst nach Durchschreitung dieser Ostertrauer wird auch dieser Choral bei Fanny Hensel zu einem triumphalen Siegeslied transformiert, welches aber als Kontrapunkt eben jene melancholische Grundfigur der absteigenden Tonleiter erhält.²⁹ Dabei ist die Tonart Cis-Dur sicherlich nicht ohne Bedacht gewählt. Denn Cis-Dur ist die Tonart mit den meisten Kreuzen, sieben an der Zahl, österliche Kreuzestheologie. Wahrscheinlich gehe ich zu weit, wenn ich hierin auch noch einen Anklang an die sieben Freuden und Schmerzen der Maria vernehme.

Der Zyklus „Das Jahr“ zeigt die Religion in den Grenzen der bürgerlichen Vernunft, deren Kultur die Frömmigkeit einer Frau mit ihren spezifischen Erfahrungen zum Klängen bringt.

B. Die Kirche als versunkene Landschaft **Bemerkungen zu Claude Debussys La Cathedrale engloutie**

In meinem 2. Kunststück gibt es Kirche nur noch als Erinnerung, als versunkene Landschaft, als Sage. 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 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 preis geben. 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.

²⁸ So zu Recht *Christian Thorau*: „Das spielende Bild des Jahres“ – Fanny Hensels Klavierzyklus *Das Jahr*; in: *Beatrix Borchard/Monika Schwarz-Danuser* (Hg.): Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik, Kassel ²2002, 88.

²⁹ Es zeigt sich hier die polyphone Möglichkeit musikalischen Denkens, wie sie Bernard Reymond für die Praktische Theologie insgesamt vorgeschlagen hat, so dass Musik zu einem Strukturprinzip der Praktischen Theologie werden kann, welches die Widersprüche und Ambivalenzen, die mit der Praxis unhin-tergebar einhergehen können, konstruktiv mitzudenken in der Lage ist und nicht dogmatisch verdrängen muss; vgl. *Bernard Reymond*: Music and Practical Theology; in: *IJPT* 5 (2001), 82–93.

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 seine Religionspädagogik an das Christentum zwei große Anfragen:

1. 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?³⁰

2. 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.“³¹

C. Das Schweigen Gottes – oder: Musik als Überlebensmittel Erhörungen zu Viktor Ullmanns letzter Komposition

Viktor Ullmanns Leben zu skizzieren fällt schwer. Zum einen gibt es viele Lücken in seiner Biografie. Zum anderen sitzt er zwischen allen Stühlen. Und zum dritten ist sein Schicksal ein für das Deutschland des 20. Jahrhunderts durchaus typisches, bis dahin, dass es erst seit kurzer Zeit der Vergessenheit entrissen wird. Ullmann wird 1898 zu K.u.K.-Zeiten im schlesisch-tschechischen Teschen geboren. 1918 wird er ein Schüler Arnold Schönbergs, 1920 wird er Assistent von Alexander Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater in Prag. Später befasst er sich kompositorisch mit den Vierteltonstechniken von Alois Hába. Er hat mehrere Anstellungen im nordböhmischen Aussig, in Zürich, Stuttgart, Wien und Prag. Er ist mehrfach verheiratet. Anfang der 30er Jahre kommt Ullmann in Stuttgart mit der Anthroposophie in Kontakt, die seitdem sein Leben bestimmt. Im KZ Theresienstadt, wo er seit September 1942 inhaftiert ist, beschäftigt er sich mit seinen jüdischen Wurzeln. Hier komponiert er mehrere große Werke. Seine 7. Klaviersonate, die zugleich sein Theresienstädter Vermächtnis darstellt, widmet er seinen drei Kindern Max, Johannes und Felicia. Er vollendet sie wahrscheinlich im März 1944. Das Titelblatt datiert den 22. August 1944. Neben dem Datum steht der Satz:

„Das Recht der Aufführung bleibt dem Komponisten bei Lebzeiten vorbehalten.“

³⁰ Bei dieser Frage denke ich natürlich auch an die Popmusik als Herausforderung an die Religionspädagogik; vgl. dazu *Gotthard Fermor*: Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche, Stuttgart 1999. Hier trete ich gerne in das Gespräch ein, welches Hans-Martin Gutmann in Paderborn eröffnet hat; vgl. z.B. *Hans-Martin Gutmann*: Der Herr der Heerscharen, die Prinzessin der Herzen und der König der Löwen. Religion lehren zwischen Kirche, Schule und populärer Kultur, Gütersloh 1998.

³¹ Zit. n. *Theo Hirsbrunner*: Debussy und seine Zeit, Laaber 1981, 189.

„Bei Lebzeiten“ ist ein Hinweis darauf, dass er das Ende Theresienstadts nahen sah und damit rechnete, bald nach Auschwitz transportiert zu werden.³² Aufgrund dieser Ahnung hat er offenbar rechtzeitig begonnen, seine Kompositionen und Aufzeichnungen in der Bücherei zu verstecken, so dass sie weitgehend erhalten geblieben sind. Darunter findet sich auch eine künstlerische Selbsterklärung mit dem Titel „Goethe und Ghetto“:

„Theresienstadt war und ist für mich Schule der Form. Früher, wo man Wucht und Last des stofflichen Lebens nicht fühlte, weil der Komfort, diese Magie der Zivilisation sie verdrängte, war es leicht, die schöne Form zu schaffen. Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische in vollem Gegensatz zur Umwelt steht: Hier ist die wahre Meisterschule, wenn man mit Schiller das Geheimnis des Kunstwerks darin sieht: den Stoff durch die Form zu vertilgen – was ja vermutlich die Mission des Menschen überhaupt ist, nicht nur des ästhetischen, sondern auch des ethischen Menschen.

Ich habe in Theresienstadt ziemlich viel neue Musik geschrieben, meist um den Bedürfnissen und Wünschen von Dirigenten, Regisseuren, Pianisten, Sängern und damit den Bedürfnissen der Freizeitgestaltung des Ghettos zu genügen. Sie aufzuzählen scheint mir ebenso müßig wie etwa zu betonen, dass man in Theresienstadt nicht Klavier spielen konnte, solange es keine Instrumente gab. Auch der empfindliche Mangel an Notenpapier dürfte für kommende Geschlechter uninteressant sein. Zu betonen ist nur, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs bloß klagend an Babylons Flüssen saßen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war; und ich bin überzeugt davon, dass alle, die bestrebt waren, in Leben und Kunst die Form dem widerstrebenden Stoffe abzurufen, mir Recht geben werden.“³³

Ullmanns letzte Sonate zielt auf die Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied, in der er sein Credo musikalisch zusammenfasst. Thema ist das zionistische Einwandererlied „Rachel“ mit dem Text:

„Siehe, ihr Blut fließt in meinem Blut,
ihre Stimme singt in meiner.
Rachel, die Labans Herde hütet,
Rachel, Mutter der Mütter.“

Die letzten 4 Takte erinnern an die slowakische Nationalhymne, die natürlich verboten war. Das Thema wird in 8 Variationen entfaltet, bevor die Sonate in einer grandiosen Fuge endet. In dieser Fuge begegnen mehrere Zitate, die die undurchdringliche Polyphonie des Lebens in einer Weise gleichzeitig zur Geltung bringen, wie dies nur in der Musik gedacht werden kann: An einer Stelle (Takt 109–110) zitiert Ullmann zum einen im Bass den sog. Hussitenchoral: Die ihr Gottes Streiter seid, wie er u. a. in Smetanas „Mein Vaterland“ begegnet, deren einer Teil „Die Moldau“ ist. Später wird das Schlussmotiv des Hussitenchorals verwandelt in eine Verfremdung von „Hänschen klein“ (Takt 132–133). Gleichzeitig zum Hussitenchoral erklingt im Sopran der Choral „Nun danket alle Gott“, dessen Melodie jedoch zugleich auch die Propaganda- und Sieges-

³² Zur Diskussion dieser These vgl. *Verena Naegle*: Viktor Ullmann. Komponieren in verlorener Zeit, Köln 2002, 422–426.

³³ *Viktor Ullmann*: 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt, hg. von Ingo Schultz, Hamburg 1993, 92 f.

melodie im Reichsrundfunk war. In der Mittelstimme kommt gleichzeitig eine verfremdete Version des musikalischen Motivs B-A-C-H zu Gehör, das später aber auch im Original begegnet und trotz Platzmangels im Autograph ausdrücklich vermerkt ist. Noch im drittletzten Takt bildet Bach die musikalische Grundlage. Doch dann bricht es – triumphal – ab: D-Dur als Staccato-Schock, der als Stille nur langsam verklingt.

Der Musiksoziologe Christian Kaden beendet sein Buch über „Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann“ mit einem Epilog:

„Das Ende der Geschichte und der »Gott der kleinen Dinge«.“³⁴

Dieser sehr kurze Epilog wiederum schließt mit einem Zitat von Stefan Zweig:

„Wie schön ist doch die Musik, aber wie schön erst, wenn sie vorbei ist.“³⁵

³⁴ Kaden, 296–298.

³⁵ Stefan Zweig: Die schweigsame Frau. Komische Oper in drei Aufzügen, 3. Akt, letzte Szene. Musik von Richard Strauss.