Geistliche Musik in einer säkularen Gesellschaft

In der heutigen so genannten säkularen Gesellschaft ist die sakrale Chormusik so kraftvoll, fesselnd und beliebt wie eh und je. Sakrale Musik kann durch die Absichten oder Überzeugungen des Komponisten, der Ausführenden oder der Zuhörer, durch die Vertonung eines religiösen Textes, durch den Kontext des Gottesdienstes oder durch ihre sakrale Verwendung definiert werden. Wenn wir jedoch etwas mutiger sind, könnten wir die sakrale Musik als Ausdruck einer Kunstform bezeichnen, die, wenn sie vollendet ist, an Bedürfnisse, Wünsche und Zweifel appelliert, die alle Menschen unabhängig von ihrem Kontext erfahren. Als Künstler habe ich dieses Phänomen oft erlebt und gespürt, und jetzt, als Priester, bin ich immer noch fasziniert von der Macht der Musik, ob sie nun als "heilig" oder "weltlich" definiert wird, um uns auf etwas Größeres als uns selbst hinzuweisen. Der Theologe Karl Barth ging so weit, scheinbar weltliche Musik mit dem Göttlichen in Verbindung zu bringen, wenn es sich um große Musik handelt: "Warum sollten wir nicht einen göttlichen Funken im Genie eines Mozarts oder eines Wagners sehen?", und pries *Tannhäuser* als ein Stück "kraftvoller Predigt".

 Aber selbst im engeren Sinne als Musik, die für religiöse Andacht und Liturgie bestimmt ist, war sakrale Musik aus allen Epochen noch nie so populär und zugänglich wie heute: Livemusik und aufgezeichnete Konzerte, CD-Aufnahmen, digitale Downloads, Rundfunksendungen und Podcasts ermöglichen es Millionen von Menschen auf der ganzen Welt, nicht nur Musik zu hören, die von den besten Musikern komponiert und aufgeführt wird, sondern auch jeden Tag mit dem Heiligen in Berührung zu kommen, auch wenn sie nicht an einem Gottesdienst teilnehmen. Der Historiker Tim Blanning schrieb: "Es ist eine der großen Ironien der Geschichte, dass [J.S.] Bachs religiöse Musik in einem säkularen Zeitalter so viel mehr verfügbar ist und so viel mehr geschätzt wird als zu jeder anderen Zeit. Zusätzlich zu dieser "Ironie", die impliziert, dass wir jetzt alle säkular sind, ist die Zahl der Gottesdienstbesucher in britischen anglikanischen Kathedralen, in denen die Chöre unserer berühmten Chortradition zu hören sind, in den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts um 35 % gestiegen. Unsere so genannte "säkulare" Gesellschaft ist offensichtlich mit dem Heiligen gesättigt. Es kann auf mehr Arten und von einer größeren Anzahl und Breite der Bevölkerung gehört werden als je zuvor. Es ist also das Mittel, mit dem sich viele Menschen eine spirituelle Seite ihres Lebens erschließen, mit oder ohne das Bedürfnis nach konfessioneller Religion.

Während ich zum Beispiel mein letztes Buch zu diesem Thema schrieb, erreichte die Aufnahme der Tallis Scholars von Thomas Tallis' großartigem *Spem in alium* für 40 unbegleitete Stimmen Platz eins der offiziellen britischen Klassik-Singles-Charts. Damit beendete sie die dreiwöchige Spitzenposition von Luciano Pavarotti und setzte sich gegen die starke Konkurrenz von Andrea Bocelli und Sarah Brightman durch. *Spem in alium* wurde in der Regierungszeit von Königin Elisabeth I. (um 1570) für acht unbegleitete Chöre zu je fünf Stimmen komponiert und ist eines der wunderbarsten und ehrgeizigsten Chorwerke, die je geschaffen wurden. Peter Phillips, Direktor der Tallis Scholars, sagte:

*Ich bin begeistert, dass Spem in alium ein so großes neues Publikum angezogen hat. Es ist eine der bemerkenswertesten Leistungen des menschlichen Geistes, ein außergewöhnliches und bewegendes Werk, das für 40 einzelne Sängerinnen und Sänger geschrieben wurde. Nachdem ich Spem in alium fast 40 Jahre lang aufgeführt habe, kann ich mir immer noch nicht vorstellen, wie Thomas Tallis es schreiben konnte. Selbst mit Computern des 21. Jahrhunderts wäre das eine gewaltige Aufgabe. Für mich rangiert es neben den besten Werken von Michelangelo und Leonardo da Vinci und bestätigt Tallis als Englands größten Komponisten. Es ist auf meinem iPod! [[1]](#footnote-1)*

Außerhalb meines eigenen Bereichs der Chormusik werden auf den Konzertpodien der Welt viele verschiedene Arten geistlicher christlicher Musik auf äußerst hohem Niveau aufgeführt. Kurz gesagt, die geistliche Musik floriert. Aber warum?

Um dieser Frage nachzugehen, habe ich eine Reihe von Interviews mit mehreren führenden Vertretern der heutigen Kirchenmusik geführt, die sich bemüht haben, das Wesen der Kirchenmusik in religiösen und weltlichen Kontexten zu vermitteln. Ich habe die Komponisten James MacMillan und Robert Saxton, die Dirigenten Harry Christophers (Gründer und Leiter von The Sixteen) und Peter Phillips (Gründer und Leiter von The Tallis Scholars), James O'Donnell (Organist und Master of the Choristers an der Westminster Abbey) und Stephen Farr (Musikdirektor an der St. Paul's Knightsbridge) sowie den Sänger Francis Steele (ehemals Mitglied von The Tallis Scholars und The Sixteen, der heute Kurse für Chöre in Südfrankreich leitet) befragt. Ich habe auch den Theologen und ehemaligen Erzbischof von Canterbury, Lord Williams, und den Philosophen Professor Roger Scruton interviewt und Material aus veröffentlichten Interviews mit mehreren anderen Komponisten, Interpreten und Kommentatoren verwendet. Obwohl die Anzahl und die Bandbreite, der von mir persönlich interviewten Personen zwangsläufig begrenzt war (alle weiß, männlich und in Oxbridge ausgebildet, mit Ausnahme von James MacMillan, was eine Dominanz in diesem Bereich widerspiegelt, auf die in diesem Vortrag nicht eingegangen werden soll), sind sie dennoch führend auf ihrem Gebiet.

Es handelt sich also nicht um eine breit angelegte demografische Studie zur Meinung großer Teile der Gesellschaft sondern lediglich um eine Momentaufnahme, um zu sehen, was einige führende Persönlichkeiten der Kirchenmusik glauben und was sie motiviert. Das Material ist zwangsläufig anekdotisch, und ich habe in diesem Vortrag nicht die Zeit, viele Zitate aus den Interviews aufzunehmen und meine Erkenntnisse darzulegen. Aber ihre Meinungen sind authentisch, zeitgemäß und haben die zusätzliche Dimension, dass sie mit meiner eigenen Erfahrung der Veränderungen in der Kirchenmusik in den letzten Jahrzehnten und, wie ich hoffe, auch mit Ihrer eigenen Erfahrung zu tun haben.[[2]](#footnote-2)

Der Vortrag wird kurz die Erkenntnisse von Komponisten, Interpreten (sowohl derjenigen, die in der Liturgie auftreten, als auch derjenigen, die hauptsächlich Musik außerhalb der Liturgie aufführen) und Zuhörern umreißen. Doch zunächst werde ich die Prämisse zur Stellung der Musik in der Gesellschaft darlegen, auf der meine Schlussfolgerungen beruhen.

# Die Verbindung zwischen Musik und Gesellschaft

Seit vielen Jahren gibt es in der Musikwissenschaft eine starke Strömung, die die Autonomie der Musik hervorhebt und behauptet, dass Musik in einer eigenständigen, reinen, ästhetischen Art und Weise gehört werden kann, ohne dass man für ihre Bedeutung auf irgendeinen anderen Aspekt der Existenz Bezug nehmen muss.[[3]](#footnote-3) Die Bedeutung ist einfach der Klang allein, ohne weitere Erklärungen oder Verbindungen mit der Gesellschaft, den Künsten oder Aspekten unseres Menschseins. Diese Behauptung wird in D.A. Thomas' Vorschlag prägnant ausgedrückt: "Echte Kunst muss auf alle Bindungen an Sprache, Bedeutung und Inhalt verzichten, um sich einer autonomen Selbstreferenzialität erfreuen zu können".[[4]](#footnote-4) Die Idee der absoluten Musik ist jedoch seit vielen Generationen "für jeden Philosophen, der sie ernst nehmen will, problematisch" gewesen. [[5]](#footnote-5) Ich möchte argumentieren, dass die Selbstreferenzialität der Musik eine Vorstellung ist, die nicht aufrechterhalten werden kann, da Musik immer mit anderen zeitlichen Phänomenen in unserer Gesellschaft verbunden ist. Dabei stütze ich mich auf die Argumente von Jeremy Begbie in seinem Werk Theology, Music and Time, das eine äußerst nützliche Einführung in das Thema bietet, wie Musik durch ihre Aufführung Bedeutung erlangt:

*Eine Möglichkeit, wie Musik für uns bedeutsam wird, ist das Zusammenspiel zwischen ihren zeitlichen Abläufen und einer Vielzahl zeitlicher Abläufe, die unser Leben in der Welt prägen - vom Rhythmus des Atmens bis zum Kommen und Gehen von Tag und Nacht.[[6]](#footnote-6)*

Begbie führt vier Beispiele dafür an, wie Musik mit dem Außer-Musikalischen in unserer Gesellschaft verbunden ist. Erstens ist Musik in soziale und kulturelle Praktiken eingebettet; sie "verkörpert die soziale und kulturelle Realität - unabhängig davon, wie individuell sie produziert wird".[[7]](#footnote-7) Diese Verbindungen sind nicht immer leicht zu erkennen, und bei der Betrachtung von Musik muss man darauf achten, die Bedeutung von Musik nicht auf eine rein soziale Konditionierung zu reduzieren. Dennoch betont Begbie ebenso wie Nicholas Cook, dass Musik nicht den Anspruch erheben kann, "autonom von der sie umgebenden Welt" zu sein, weil es so etwas wie einen unvermittelten Zugang nicht gibt, da alle Musik mit unseren sozialen Überzeugungen und Erfahrungen verbunden ist. [[8]](#footnote-8) Zweitens: "Musizieren und Hören ergeben sich aus der Auseinandersetzung mit den besonderen Konfigurationen der physischen Welt, in der wir leben", womit Begbie meint, dass wir unsere physische Umgebung berücksichtigen müssen, die einen direkten Einfluss darauf hat, wie die Musik gespielt wird und klingt. [[9]](#footnote-9) Begbies dritter und vierter Punkt ist, dass man sich der Tatsache nicht entziehen kann, dass die Aufführung von Musik sowohl körperlich (physiologisch und neurologisch) als auch emotional ist (da wir als Interpreten versuchen, die Art und Weise zu fühlen, wie die Musik vermittelt werden soll). In Bezug auf die musikalische Darbietung hat Roger Scruton überzeugend dargelegt, dass Emotionen nicht nur subjektive, individuelle Gefühle sind, sondern im Wesentlichen öffentliche, intentionale Zustände des Denkens, da sie sich auf andere beziehen. Darüber hinaus ist in der Musik "der Ausdruck einer Emotion bis zu einem gewissen Grad auch die Erzeugung einer Emotion". [[10]](#footnote-10) Scruton argumentiert, dass der Interpret Emotionen sowohl in Bezug auf die Musik als auch auf den Zuhörer nach außen trägt, was beim Zuhörer eine "sympathische Reaktion" hervorruft, die ihn ermutigt, mit den Klängen zu "tanzen" oder sich zu bewegen:

*Der große Triumph der Musik ... besteht in dieser Synthese. Wobei eine musikalische Struktur, die sich nach ihrer eigenen Logik bewegt, unsere Gefühle zwingt, sich mit ihr zu bewegen, und uns so dazu bringt, ein Gefühl zu proben, zu dem wir sonst nicht gelangen würden.[[11]](#footnote-11)*

*Für Roger Scruton vermittelt eine Musikkultur ihren Teilnehmern "drei wichtige Erfahrungen und drei Formen des Wissens": Melodie, Harmonie und Rhythmus. Doch für viele hat die Musik im Zeitalter der Postmoderne etwas von ihrem "sakralen" Wesen verloren, das für Pythagoras, Palestrina oder Pärt als der Musik innewohnend galt:*

*Die postmoderne Welt ist nicht nur demokratisch, sie ist im Wesentlichen irreligiös, denn das ist es, was das "Leben im gegenwärtigen Augenblick" erfordert. Sie ist taub geworden für die Stimme der abwesenden Generationen und lebt in der dünnen Zeitscheibe des Jetzt, indem sie immer wieder dieselbe zeitlose Äußerung ruft - "die laute Klage der untröstlichen Schimäre" ... In einem solchen Zustand ist es unvermeidlich, dass die Menschen jeden Sinn für eine sakrale Gemeinschaft verlieren, um in der Isolation ihrer eigenen Wünsche gefangen zu sein.[[12]](#footnote-12)*

In ähnlicher Weise hat Lois Ibsen al Faruqi einen Trend in der modernen und postmodernen Gesellschaft ausgemacht, der jeder Vorstellung von Transzendenz und einer Unterscheidung zwischen dem Heiligen und dem Weltlichen zuwiderläuft:

*Der Einfluss des Relativismus und des logischen Positivismus hat im Menschen ein Gefühl der Angst und Unsicherheit hervorgerufen, welches sich in Skepsis und einer verkündeten Doktrin der Anti-Transzendenz äußert. Für viele unserer Zeitgenossen im zwanzigsten Jahrhundert ist die Entdeckung der Natur des transzendenten Bereichs keine gültige Suche mehr; sie erkennen in der Tat keinen transzendenten Aspekt der Existenz an ... Selbst die zeitgenössische Leugnung der Göttlichkeit hat ihren Ausdruck in der religiösen Musik unserer Zeit. Wir sehen dies in der Aufhebung jeglicher Grenze zwischen dem Heiligen und dem Weltlichen, eine Entwicklung, die in den letzten Jahrzehnten in vielen religiösen Kontexten der westlichen Welt stattgefunden hat. [[13]](#footnote-13)*

Scrutons und al Faruqis Pessimismus gegenüber der modernen oder postmodernen Gesellschaft wird durch Chuas Behauptung gemildert, dass eine Gesellschaft, die versucht, Gott abzuschaffen, ironischerweise Gott in den Mittelpunkt rückt und am Ende theologische Denkmethoden reproduziert:

*Die Theologie besteht im säkularen Denken aus zwei Gründen fort. Erstens ist der historischen Entwicklung der Moderne die fortschreitende Marginalisierung Gottes als Quelle der Erklärung immanent. Einerseits erlaubt dies dem Menschen, als autonomer Akteur, der die Welt gestaltet, in den Mittelpunkt zu rücken; andererseits findet die moderne Welt, indem sie sich gegen Gott definiert, ihre Identität an ihn gebunden, wenn auch als negatives Bild oder Anti-Theologie. Zweitens wiederholt die Moderne trotz ihrer Rebellion die alten theologischen Strukturen, indem sie neue Denkweisen entwickelt; ihre "großen Erzählungen" sind oft eine Wiederholung der biblischen - Schöpfung, Sündenfall, Erlösung, Apokalypse -, die natürlich alle* *ohne Gott revidiert werden ... Die Musik, die als eine Art göttliches Surrogat fungiert, wird gewählt, um sowohl die Möglichkeit als auch die endgültige Vergeblichkeit dieser menschlichen Projekte zu veranschaulichen. So kann Musik als eine Art "säkulare Theologie" gehört werden, die einige der wichtigsten theologischen Fragen unserer Zeit aufzeigt.[[14]](#footnote-14)*

Ob man nun religiös ist oder nicht, so Mellors, die Theologie der Musik wird sich in der Gesellschaft durchsetzen, denn die theologischen Themen sind diejenigen, die die menschliche Erfahrung - Liebe, Leiden und Tod - am tiefsten berühren: "Musik ist etwas, das immer dann geschehen sollte, wenn die Menschen das Bedürfnis haben, durch Töne zu sprechen, Gott zu danken, dass sie auf der Erde sind, oder ihn für das zu verfluchen, was sie erleiden.[[15]](#footnote-15) Kurzum, in einem echten Sinne ist "heilige" Musik das, was jenen völlig undefinierbaren Teil von uns berührt: die Seele.

Nachdem ich meine theologischen Prämissen dargelegt habe, möchte ich mich nun der Frage zuwenden, wie einige Komponisten das Heilige sehen könnten.

# Komponisten: die Hebammen des Glaubens

In der Musik scheint es eine untrennbare Verbindung mit dem Sakralen zu geben. Im Laufe der Jahrhunderte haben sich Musiker als Hebammen des Glaubens erwiesen, indem sie ihre Gaben in die historische Herausforderung einbrachten, die Gläubigen im Gottesdienst zu inspirieren.[[16]](#footnote-16) *James MacMillan*

*Das Schreiben [von Musik] ist für mich ein Gebet, es ist meine Nabelschnur, meine Daseinsberechtigung.[[17]](#footnote-17)*

 *Sir John Tavener*

Aus den Interviews habe ich entnommen, dass das Interesse an geistlicher Musik und die Qualität der Kompositionen im Westen so stark sind wie eh und je und dass sie Teil einer Tradition sind, die auf eine über tausendjährige musikalische und religiöse Entwicklung zurückgeht. Für James MacMillan sind Glaube und Theologie sowohl in "religiöser" Textmusik als auch in reiner Instrumentalmusik tief verankert, und zwar nicht nur in seiner Musik, sondern in der Musik aller Zeiten:

*Wenn Musikliebhaber vom "Geist" der Kunst sprechen, meinen sie die gesamte Musik, nicht nur die liturgisch oder theologisch inspirierte Musik. Es geht auch um die rein abstrakten Werke. Es ist die Tatsache, dass die Bachschen Cellosuiten diese numinose Wirkung auf einen Hörer haben können, auch wenn er nicht im herkömmlichen Sinne gläubig ist. Dennoch werden viele von ihnen in eine Terminologie verfallen, die eine spirituelle Grundlage für den gesamten Prozess impliziert. Ich bin mir dessen durchaus bewusst, und wahrscheinlich gibt es in der Wirkung der Kommunikation keinen wesentlichen Unterschied zwischen den rein abstrakten und nicht-theologischen Werken und den theologischen.*

John Tavener verstand sein Werk als Gebet, hatte aber auch eine universalistische Vision:

*Die Tatsache, dass mir diese universalistische Vision der Welt gegeben wurde, macht es zu einer Möglichkeit, dass ich in der Lage sein könnte, einen kleinen Beitrag zur Heilung eines Planeten zu leisten, der im Moment in Stücke gerissen ist, durch Zwietracht, durch Krieg, durch verschiedene Religionen, die sich gegenseitig bekriegen. Nur durch die universalistische Sprache der Musik gibt es vielleicht eine Möglichkeit, einen Heilungsprozess herbeizuführen, und schließlich hatte die Musik ursprünglich diese Funktion. Wenn man sich die Rituale der amerikanischen, indianischen oder afrikanischen Stämme anhört oder anschaut, sieht man, dass alle Rituale, Zeremonien und alle Musik* entweder an den *Schöpfer gerichtet waren oder es war Musik der Heilung, um zu heilen. Die Musik im Westen ist so ausgefeilt geworden ... dass wir diese Dimension der Musik aus den Augen verloren haben.*

Für die Befragten war die Musik der Renaissance ein goldenes Zeitalter der Komposition, in dem Musik von gleichbleibend hoher Qualität entstand, die seither einflussreich ist. Darüber hinaus wurde auch die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts als eine reiche Periode für geistliche Musik hervorgehoben.

Es wurde darauf hingewiesen, dass die Komposition guter oder großartiger geistlicher Musik nicht nur Aufrichtigkeit, sondern auch Überzeugung, Strenge und die Auseinandersetzung mit den Schwierigkeiten und Zweideutigkeiten des Glaubens sowie mit dem Einfluss früherer Komponisten erfordert. Wir haben gesehen, dass die Kirchenmusik sowohl in ihrer Ideologie als auch in ihrer kompositorischen Form Teil einer langen Glaubenstradition ist, und zumindest für einige Komponisten ist ein Zeugnis ihres Glaubens eine unvermeidliche Konsequenz aus allem, was sie schreiben (wie im Fall von MacMillan), selbst wenn sie sich nicht mehr auf eine bestimmte institutionelle Religion bezieht (wie bei Taverner). Aber Musik hat auch mit Zweifeln zu tun (wie die agnostischen Komponisten zeigen, die sich mit dem Begriff des Göttlichen auseinandersetzen). Der Kontext, in dem die Musik aufgeführt wird, ist nicht unbedingt ein bestimmender Faktor oder eine Einschränkung. Ich möchte mich nun einigen Interpreten zuwenden, zunächst denjenigen, die Musik für den Gottesdienst liefern.

# Die Ausführenden I: Im Kontext des religiösen Gottesdienstes

Sakrale Musik im Rahmen der Liturgie ist in bestimmten Bereichen des kirchlichen Lebens sehr beliebt. Es wurde festgestellt, dass Kirchenmusiker heute den Begriff "Aufführung" für sich beanspruchen und damit die Pflicht und den Dienst der Fachleute an einer insgesamt hervorragenden Liturgie betonen, in der die Musik ihre Rolle neben dem Wort, der Predigt und den Sakramenten spielt. Es scheint nach wie vor ein Bedürfnis nach dieser Art von religiösem Angebot zu geben, und aus musikalischer Sicht spielt die menschliche Stimme weiterhin eine wichtige Rolle bei der Vermittlung solcher Musik. Die Stimme ist unser grundlegender Ausdruck von Emotionen und Spiritualität, und daher steht die Vokalmusik nach wie vor im Mittelpunkt der sakralen Aufführung. James O'Donnell, Stephen Farr und Francis Steele sprachen ausdrucksstark über ihre Erfahrungen - über die Bedeutung der Aufführung und die Rolle der Musik im Gottesdienst als Teil eines größeren Ganzen, das größer ist als die Summe seiner Teile oder das Gesamtkunstwerk, wie Stephen es ausdrückte. Die Auffassung von James O'Donnell und James MacMillan, den Gregorianischen Choral in den Mittelpunkt der musikalischen Tradition zu stellen, spiegelt einen umfassenderen Lebensrhythmus und eine musikalische Entwicklung über die Jahrhunderte hinweg wider, die keine unterbrochene Entwicklung oder ein Fortschritt war, sondern eine, in der der zeitgenössische Kirchenmusiker in seinem Teil der Geschichte steht, als Hüter dieser Tradition, insbesondere wenn er in einem historischen Gebäude arbeitet. Sowohl James O'Donnell als auch Stephen Farr haben den Kontext der Kirchenmusik mit dem der religiösen bildenden Kunst verglichen: Sie kann in einer Galerie betrachtet werden, aber ihr ursprünglicher Kontext ist klar. Wir müssen uns auch der Gefahr des Antiquarismus bewusst sein, den religiösen Kontext auf ein vergangenes Zeitalter zu beziehen. Für Stephan und Franziskus war Olivier Messiaen ein Komponist, der ein Genie in der Schaffung sakraler Musik war, und seine monumentale Oper St. Francis war ein Beispiel dafür. Franziskus ist ein Beispiel dafür. Zumindest für Stephen ist das Heilige jedoch auch in der Funktionalität des gewöhnlichen Gottesdienstes zu finden, in einer gut gesungenen Antwort oder Hymne. Ebenso distanzierten sich alle Autoren von Musikgattungen, die zu sehr auf emotionale Manipulation und eher auf das eigene Ego des Interpreten als auf etwas Größeres ausgerichtet sind.

Wir wollen uns nun der Frage zuwenden, wie die klassische geistliche Musik aus dem kirchlichen Rahmen in die breitere Arena des weltlichen Konzertsaals übertragen wurde.

# Die Ausführenden II: Außerhalb des Kontextes des religiösen Gottesdienstes

Für viele Interpreten ist die Mehrdimensionalität des religiösen, liturgischen Rahmens für sakrale Musik heute eine Ablenkung von dem, worum es bei der Aufführung sakraler Musik eigentlich geht: dass es sich um schlichtweg großartige Musik handelt, die nach allen Maßstäben praktisch überall aufgeführt werden kann. Was sind also die Beweggründe derjenigen, die sakrale Musik in Konzerten aufführen?

 Tom Service stellte in einem Blog für den Guardian im März 2010 diese Frage: "Wie ist es möglich, dieses Repertoire so sehr zu lieben ... und es so inbrünstig zu dirigieren wie [Harry] Christophers, oder die wesentliche Botschaft der Musik als Zuhörer zu hören, wenn man nicht den gleichen intensiven Glauben wie ein MacMillan, ein Bruckner oder ein Tavener teilt? Harry Christophers Antwort auf dieses Dilemma ist ebenso einfach wie erhellend:

*Man muss nicht gläubig oder gar religiös sein, um dieser Musik etwas abzugewinnen. Wenn die Musik gut ist, wird sie etwas mit deiner Seele machen. Hunderte von Menschen kommen, um uns diese Musik singen zu hören, und nur sehr wenige sind gläubig im eigentlichen Sinne. Es ist einfach umwerfend, welche Wirkung diese Musik auf ein Publikum haben kann. Bei James MacMillan zum Beispiel hat man das Gefühl, dass er die biblischen Texte in- und auswendig kennt, und durch dieses Engagement kommt etwas ganz Besonderes zustande. Und dann ist da noch Brahms, der zwar kein praktizierender Christ war, aber seine Bibel sehr gut kannte und wusste, was er mit den Texten, die er in einem Stück wie dem Deutschen Requiem verwendete, ausdrücken wollte. [[18]](#footnote-18)*

Simon Russell Beale, der die Dokumentarfilme über sakrale Musik für das BBC-Fernsehen moderiert hat, ist ebenfalls ein Agnostiker, was das Thema der sakralen Chormusik (d. h. Gott) angeht; und doch hat er ein anderes Kriterium für den Wert dieser Musik: Authentizität oder Ehrlichkeit. Russell Beale kommentierte dies wie folgt: Ich denke, James MacMillans Strathclyde Motets sind ehrlich geschrieben, und ich denke, John Taveners The Lamb ist ehrlich geschrieben.[[19]](#footnote-19) Das Fehlen eines spezifischen, intensiven, konfessionellen christlichen Glaubens macht diese Musik für den Interpreten also nicht ungültig; es ist jedoch von entscheidender Bedeutung, dass sie auch bei der Aufführung vor einem säkularen Publikum ihr Kernelement der Wahrheit oder Ehrlichkeit beibehält. Wenn sakrale Chormusik, insbesondere die von Tavener, Pärt, Górecki und ihren Nachahmern, zu reiner Stimmungsmusik wird, dann ist für den Interpreten der Tag gekommen, sich zurückzuziehen, sagt Christophers:

*Es besteht die große Gefahr, dass dieses Repertoire als Stimmungsmusik eingestuft wird, die von den Plattenfirmen benutzt wird, um die Seele zu erweichen. Aber die Leute, die zu unseren Konzerten kommen, sagen nicht, dass es Tapetenmusik ist. Sie sagen, dass sie etwas mit ihnen macht. Sie spüren die Kraft der Musik. Und für uns als Künstler ist der Tag, an dem sie zur Stimmungsmusik wird, der Tag, an dem wir aufgeben. [[20]](#footnote-20)*

Tom Service beendet seinen Blogartikel mit diesen Worten:

*Wie Russell Beale am Ende der Serie sagt, sind diese Stücke von Brahms bis MacMillan "Erfahrungen: tiefe, tiefe spirituelle Erfahrungen". Alle Musik, so MacMillan, ist ein Mittel zur "Suche nach dem* *Heiligen". Auch wenn Russell Beale und Christophers keine endgültigen Antworten darauf haben, wie diese Musik diese spirituelle Alchemie schafft, so teilen sie doch ihre Geheimnisse und Schönheiten und zeigen uns, warum sakrale Musik immer noch wichtig ist.* [[21]](#footnote-21)

Auch wenn wir uns einig sind, dass sakrale Musik immer noch von Bedeutung ist, kann man nicht umhin, sich über den Begriff "tiefe, tiefe, spirituelle Erfahrungen" zu wundern, wenn der Glaube nicht vorhanden zu sein scheint. Die Quadratur des Kreises scheint nicht einfach zu sein, aber es ist ein anhaltendes Phänomen, dass die Menschen auch dann, wenn die Musik säkularisiert ist, immer noch zu religiösen Begriffen greifen, um ihre Erfahrungen zu beschreiben. Hier sind einige weitere Erkenntnisse:

Erstens ist Musik, wie Peter Phillips erwähnte, theologisch stärker, wenn sie gut gespielt wird. Die Verbindung zwischen theologischer Bedeutung und musikalischen Standards ist ein Phänomen, das in früheren Generationen vielleicht nur schwer herzustellen war; aber mit dem Aufkommen der Aufnahmeindustrie, der Digitaltechnik und des Internets sind die Standards in einem solchen Maße gestiegen, dass man heute eine nahezu perfekte Wiedergabe der meisten Kirchenmusik in digitaler Form erwarten kann, die auf zahlreichen Wegen zugänglich ist, und das Publikum erwartet eine ähnliche Klangerfahrung im Konzertsaal. Wie die oben genannten Musiker bereits angedeutet haben, lässt sich dieses Erlebnis am besten ohne die Belastung durch einen unterbrechenden Monolog erleben. Die Konzertprogrammierung ist daher zu einer Kunst geworden, die Stücke so zusammenzustellen, dass das Publikum ihre ästhetischen und spirituellen Qualitäten am besten wahrnehmen kann. Aus theologischer Sicht kommt der biblische Gedanke, dass wir Gott mit unserer Musik und unseren Stimmen loben sollen, am stärksten zur Geltung, wenn dies gut gemacht wird. Indem wir das Beste der Kunst anbieten, erhalten auch wir als Menschen das Beste aus der Schöpfung.

Zweitens habe ich von Francis Steele gelernt, wie wichtig es ist, bei der Aufführung der Musik absolut treu zu sein:

a) dass die sakrale Polyphonie homogen ist; ihre musikalische Grammatik und Syntax wird vom Komponisten respektiert, sei es Palestrina oder Gesualdo, und dass die daraus resultierende musikalische Sprache demotisch ist.

b) dass die Komponisten keine heterodoxen Absichten hatten, was wiederum vom Interpreten eine absolut getreue und orthodoxe Aufführung erwarten würde.

Zweitens habe ich von Francis Steele gelernt, wie wichtig es bei der Aufführung ist, der Musik absolut treu zu sein:

Musik hat das Potenzial, einen relativ banalen Text in einen Text mit Autorität und Überzeugungskraft zu verwandeln, der Ausführende und Zuhörer gleichermaßen inspirieren und sie einem Verständnis des Geheimnisses Gottes näher bringen kann, auch wenn es unartikuliert und nicht rational ist, als wir es mit Worten allein jemals erreichen könnten. Harry Christophers betonte, dass seine Sängerinnen und Sänger miteinander harmonieren müssen und dass ein Dirigent, der dazu beiträgt, dass die Musik und der Text einen Sinn ergeben, den Charakter und die Verantwortung des Einzelnen fördert.

Drittens ist die Musik an sich nicht an konfessionelle Grenzen gebunden. Die Musik von Palestrina, die von einem katholischen Komponisten der Renaissance geschrieben wurde, ist großartige Musik und für jeden zugänglich, der Ohren hat, um zu hören. In der Musik werden Menschen, die durch Glaubensunterschiede getrennt sind, in einer harmonisierenden Auseinandersetzung mit dem heiligen Klang zusammengebracht.

Viertens muss man nicht konfessionell gläubig sein, um sich mit guter Kirchenmusik zu beschäftigen, aber man muss sich mit ihr beschäftigen und darf sie nicht als "Tapetenmusik" behandeln, wenn sie irgendeine Wirkung haben soll. Doch wie Peter Phillips vorschlug, besteht die Motivation für die Förderung von Konzerten mit geistlicher Musik darin, dass es sich dabei um großartige Musik handelt, ganz gleich, was man darunter versteht: Die Komponisten der Renaissance waren die Mahlers und Beethovens ihrer Zeit. Für John Eliot Gardiner ist er im Moment der Aufführung "christlich", aber ansonsten kein Gläubiger des Katechismus.

Fünftens: Das außergewöhnliche Phänomen des zunehmenden Interesses an der so genannten "Konzertwallfahrt", die Begriffe aus der weltlichen und der religiösen Sphäre zusammenführt. Das daraus resultierende Konzept entspricht dem Wunsch der Menschen, die Musik neu zu entdecken und etwas über den historischen und kirchlichen Kontext zu erfahren, sowie Trost in christlich inspirierter Musik zu finden, die in den Gebäuden aufgeführt wird, für die sie geschrieben wurde. Unabhängig davon, ob dieses neue Phänomen eine Lücke füllt, die durch das Scheitern der kirchlichen Öffentlichkeitsarbeit entstanden ist, oder ob es Teil des kulturellen Zeitgeistes ist, steht fest, dass sich das Publikum in solchen Veranstaltungen über das Alltägliche hinaus erheben kann, um in der Musik eine Antwort auf das Numinose zu finden, die mit Worten und dem Verstand nicht möglich ist. Dies, so Francis, macht sowohl den Interpreten als auch den Zuhörer zu "Akteuren" - zu einem Teil des ganzen Dramas und Mysteriums, nicht nur zu einem Zuschauer oder Beobachter.

# Wer sind die Zuhörer?

*Ernsthaftes Zuhören und Musizieren gehören zu den wirksamsten Mitteln, um zu lernen, was es heißt, mit und vor Gott zu leben. [[22]](#footnote-22)* *Rowan Williams*

Als ich Rowan Williams interviewte, untersuchte ich, wie und in welchen Kontexten er sich mit Musik beschäftigt und welche Wirkung Musik auf ihn hat. Wir untersuchten, was es bedeutet, Musik zu hören - emotional, spirituell, in der Liturgie, im Konzert oder über Aufnahmen. Die emotionale Kraft der Musik kann durch die Harmonien vermittelt werden, die Ruhe und Stillstand zu implizieren scheinen, während die Kenntnis des Textes, des Kontextes oder des Subtextes der Musik eine Reife des Hörens mit sich bringen kann, die den eigenen Eindruck völlig verändert.

*Die Menschen erkennen bei geistlicher Musik, dass etwas vor sich geht, mehr als nur ein Konzert und auch mehr als nur die Psyche ... Aber der Kampf ist sehr stark ein Kampf des Selbst. Das gehört nicht so sehr in die Liturgie ... Etwas, das außerhalb des Egos, außerhalb des Dramas, außerhalb der Unterhaltung liegt. Ich denke, all diese Dinge sind Teil dessen, was hier vor sich geht. Es gibt Drama im Plainsong, es gibt Drama in der mittelalterlichen Musik, es gibt Drama bei Byrd und Tallis, wer weiß, aber es ist nicht das Drama der romantischen Seele. [[23]](#footnote-23)*

So unterscheidet Rowan zwischen Musik, die in erster Linie von der musikalischen Architektur geprägt ist, und solcher, die für einen liturgischen Rahmen konzipiert wurde. Die romantische Dramatik des 19. Jahrhunderts ist einer Musik des 20. Jahrhunderts gewichen, wie z. B. der von Arvo Pärt, die zum Wesen des Gesangs zurückkehrt, oft undramatisch ist und etwas von dem verkörpert, was es bedeutet, ernsthaft zuzuhören - es braucht Zeit, Aufmerksamkeit, körperliche Niederlassung und Geduld. Gute geistliche Musik ist nicht manipulativ und gibt nicht vor, wie sich der Zuhörer in einem bestimmten Moment fühlen soll. Das gilt auch für instrumentale Kammermusik:

*In Iris Murdochs Roman „Die Glocke“ gibt es einen Satz, in dem beschrieben wird, wie Menschen Bach hören, und Dora schaut durch das Fenster auf diese kleine Gruppe und "widersteht dieser Musik, die so arrogant verlangte, betrachtet zu werden". Und genau das tut sie; sie verlangt, dass man sie betrachtet. Einiges von ihr verlangt, dass man die Klappe hält. Die sakrale Qualität, auf die die Menschen in dieser Musik reagieren, ist das Gefühl einer Autorität oder eines Sakraments: Setz dich einfach hin und halt den Mund. Die einzige Möglichkeit, damit umzugehen, ist, sie zu absorbieren.*

 *JA: Ist die Musik an sich kontemplativ oder etwas anderes? Weist sie auf etwas anderes hin?*

 *RW: Ich glaube nicht, dass sie auf etwas anderes hinweist, denn was sie tut, ist, eine bestimmte Art von Raum in dir zu schaffen, der gleichzeitig eine Öffnung für die Gegebenheit der Musik ist ... Was sie tut, ist nicht zu sagen: "Ich möchte, dass du x, y und z fühlst", aber wie beim Choralgesang gibt es Momente in den Bach-Cellosuiten, in denen die Emotionen intensiv sind und man nicht sagen kann, welche Emotion es ist! "Ist das ... nein, es ist keine Trauer; nein, es ist keine Freude, es ist keine Angst, aber es ist intensiv!" Es ist fast reines Gefühl, es ist Rohheit, es ist das ausgesetzt sein gegenüber dem, was da ist ... Ich nehme an, der heilige Johannes vom Kreuz würde es als "die Berührung der glühenden Kohle auf den Nerven" beschreiben ... [[24]](#footnote-24)*

Wenn, wie Dr. Williams behauptet, ein großer Teil der Kirchenmusik in Großbritannien an die Dominanz von Chor und Orgel des 19. Jahrhunderts oder an die moderne Lobpreisband "verpfändet" wurde, dann wurde ein Teil der sakralen Musik in die Dekoration für besondere Anlässe verbannt. Gute Musik ist jedoch diejenige, die uns über Ego, Drama und Unterhaltung hinausführt. So kann auch reine Instrumentalmusik eine Aufforderung sein, still zu sitzen, zu schweigen, zu hören und einen Raum zu schaffen, in dem eine Begegnung mit dem Unaussprechlichen möglich ist.

# Fazit

Unser musikalisches Erbe im Westen war noch nie so reichhaltig, populär und aufregend wie heute. Allein die Popularität der Kirchenmusik - vom gregorianischen Choral über die Polyphonie der Renaissance bis zu den Kompositionen des 21. Jahrhunderts -, die in Konzertsälen, im Radio, auf Tonträgern und im Internet aufgeführt wird, war noch nie so groß. Vielleicht ist es daher an der Zeit, unsere Vorstellungen davon, was sakrale Musik sein könnte und welche Kraft die Musik für uns und unseren Glauben haben könnte, neu zu definieren und zu erweitern. Da immer mehr Menschen in unserer so genannten "säkularen" Gesellschaft nach Antworten auf ihre spirituellen Sehnsüchte außerhalb der institutionellen Religion suchen, wozu auch Musik aller Art gehört, stehen die christlichen Kirchen vor der Chance und der Herausforderung, sich mit denen auseinanderzusetzen, die in Klängen spirituellen Trost finden. Musik ist ein entscheidender und vielleicht der geeignetste Weg, um dem Transzendenten und Numinosen zu begegnen und diejenigen zu erreichen, die am Rande des Glaubens stehen.

James MacMillan, hat geschrieben: Wenn der Modernismus ... eine Entweihung des menschlichen Geistes mit sich gebracht hat, müssen wir die Nebel der zeitgenössischen Banalität durchdringen, um die Idee des Heiligen wiederherzustellen, in dem unsere wahre und vollste Freiheit liegt. Ohne sie wird unser Leben sinnlos". MacMillans Werk ist, wie das vieler anderer zeitgenössischer Komponisten, ein Beispiel für diese Suche nach der Wiederherstellung des Heiligen in unserer Kultur durch die Musik.

Wenn Musik heute oft das bevorzugte Mittel ist, mit dem sich die Menschen dem Göttlichen nähern, ist das kein Grund zum Pessimismus, sondern vielmehr eine willkommene Herausforderung und Chance für gläubige Gemeinschaften, denn Musik, die den Hörer oder Ausführenden über die materialistische und konsumorientierte Kultur hinaus zu einer größeren Realität führt, ist ein Zeichen für die geistige Gesundheit unserer Gesellschaft und weist auf ein Phänomen hin, das die Annahme untergräbt, dass wir in einer postreligiösen Gesellschaft leben. Ob der Hörer sakraler Musik es nun wahrhaben will oder nicht, die von einem großen Künstler geschaffene Kombination von Melodie, Rhythmus und Harmonie spricht tief in der menschlichen Psyche liegende Bedürfnisse an. Diese Bedürfnisse sind eindeutig vorhanden, unabhängig davon, ob ein Zeitalter als säkular angesehen wird oder nicht. Wie Papst Johannes Paul II. in seinem Brief an die Künstler (1999) schrieb: "Auch über ihre typisch religiösen Ausdrucksformen hinaus hat die wahre Kunst eine enge Beziehung zur Welt des Glaubens, so dass die Kunst auch in Situationen, in denen Kultur und Kirche weit voneinander entfernt sind, eine Art Brücke zur religiösen Erfahrung bleibt. (Papst Johannes Paul II., 1999).

Wahrhaft große Musik ist also unabhängig vom Kontext, in dem sie aufgeführt wird, in dem Maße heilig, in dem sie uns vom Ego wegführt und eine große Anziehungskraft ausübt, weil sie zu einer Menschheit spricht, die durch gemeinsame Schwäche, Zweifel und den Wunsch, etwas Transzendentes zu bewundern, vereint ist; und in dieser Hinsicht ist sie ein bemerkenswert beständiges Vehikel, um die Botschaft des Glaubens oder zumindest des Geheimnisses zu vermitteln. Dies ist sicherlich etwas, das gefeiert und begrüßt werden sollte, denn Musik kann ein tiefes und ureigenes menschliches Bedürfnis nach dem Spirituellen, Mystischen, Transzendenten oder Unirdischen befriedigen. Diese Begriffe werden zunehmend ohne Bezug auf Religion oder Gott verwendet, finden aber in einem theistischen Umfeld ihre größte Bedeutung. Die Menschen werden auch weiterhin in Scharen kommen, um professionelle Musiker auf Konzertpodien und in unseren Kathedralen auftreten zu hören, zum Teil wegen des ästhetischen Wertes der Musik, der Qualität der Aufführung und der Atmosphäre des Gebäudes. Aber eine ernsthafte Beschäftigung mit dieser Musik wird selbst den eingefleischtesten Atheisten nach religiösen Begriffen greifen lassen, um die Erfahrung zu beschreiben. Denn sich auf diese Musik einzulassen, bedeutet, das Numinose zu berühren und das Bedürfnis nach dem Spirituellen in uns allen anzusprechen. Wie MacMillan es so wortgewandt ausdrückt: Ich glaube, dass es Gottes göttlicher Funke ist, der die musikalische Vorstellungskraft entzündet, so wie er es schon immer getan hat, und uns in einer zunehmend entmenschlichten Welt daran erinnert, was es bedeutet, Mensch zu sein".

Der heilige Paulus ermahnte die Kolosser und Epheser, Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder zu singen, was wir auch heute noch in unseren Kirchen tun. Aber seit dem ersten Jahrhundert hat die Musik einen langen Weg zurückgelegt. Die Popularität großartiger und tiefgründiger Musik aus allen Epochen, die in Kirchen, Kathedralen und Konzertsälen gesungen oder gespielt wird, bietet uns eine große Chance, darüber nachzudenken und anderen zu helfen, darüber nachzudenken, wie solche Musik unseren Glauben und unsere spirituelle Sehnsucht nach Gott ausdrücken kann: Sie kann diejenigen erreichen, die am Rande des Glaubens stehen und in der musikalischen Sprache etwas Transformatorisches finden. Ein besserer Zugang zu dieser Musik über die verschiedenen modernen Medien bedeutet, dass die kleinste Kirche mit begrenzten Mitteln bis hin zur größten Kathedrale mit einer Chorstiftung aus diesem immensen Schatz schöpfen kann.

Dr. Jonathan Arnold, Canterbury

(Übersetzung: Susanne Otto)

1. Zitat aus der Pressemitteilung von *Gimell* Records, August 2012. [↑](#footnote-ref-1)
2. Für eine Diskussion über die "Sakralisierung" der Musik in der Gesellschaft siehe T. Blanning, The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present (Harmondsworth: Penguin, 2008), S. 89-91, 122-146; C. Dahlhuas, The Idea of Absolute Music, trans. R. Lustig (Chicago: University of Chicago Press, 1990); M.E. Bonds, Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven (Princeton: Princeton University Press, 2006). [↑](#footnote-ref-2)
3. Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik; Bonds, Music as Thought; P. Kivy, Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience (Ithaca: Cornell University Press, 1990); N. Cook, Music: A Very Short Introduction (Oxford: Oxford University Press, 1998); K.M. Higgins, The Music of Our Lives (Philadelphia: Temple University Press, 1991); C. Norris, Music and the Politics of Culture (London: Lawrence and Wishart, 1989); D. Hargreaves und A.C. North, The Social Psychology of Music (Oxford: Oxford University Press, 1997). [↑](#footnote-ref-3)
4. D.A. Thomas, Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), S. 6, zitiert in Begbie, Theology, Music and Time, S. 13; siehe auch J. Begbie, Voicing Creation's Praise: Towards a Theology of the Arts (Edinburgh: T&T Clark, 1991), S. 193ff. und S. 215ff. [↑](#footnote-ref-4)
5. J.L.H. Thomas ‘The Idea of Absolute Music by Carl Dahlhaus: Roger Lustig. Review by J.L.H. Thomas’, *Music and Letters*, 72 (1991), pp. 89-92. Here at p. 89. [↑](#footnote-ref-5)
6. Begbie, *Theology, Music and Time*, p. 13. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ibid. [↑](#footnote-ref-7)
8. N. Cook, *Music: A Very Short Introduction*, p. 117; Begbie, *Theology, Music and Time*, p. 13 n. 16. [↑](#footnote-ref-8)
9. Begbie, *Theology, Music and Time*, p. 15. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ibid., p. 17; R. Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Clarendon: 1997), pp. 346-64. [↑](#footnote-ref-10)
11. Begbie, *Theology, Music and Time*, p. 18 quoting Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. ??? [↑](#footnote-ref-11)
12. Ibid., p. 506. [↑](#footnote-ref-12)
13. Lois Ibsen al Faruqi, ‘What makes “Religious Music” Religious?’ in Irwin, *Sacred Sound*, pp. 21-34 (here at p. 29). [↑](#footnote-ref-13)
14. D.K.L. Chua, ‘Music as the Mouthpiece of Theology’ in *Resonant Witness*, pp. 137-161 (here at p. 138). [↑](#footnote-ref-14)
15. Mellors, *Music and Society*, p. 18. [↑](#footnote-ref-15)
16. James MacMillan, Sandford St. Martins Lecture delivered at the Royal Institute of British Architects to mark the thirtieth anniversary of the Sandford St. Martins Trust, October 2008. See http://www.telegraph.co.uk/news/religion/3116598/Composer-James-MacMillan-warns-of-liberal-elites-ignorance-fuelled-hostility-to-religion.html. 2008. [↑](#footnote-ref-16)
17. Sir John Tavener, interview with Nigel Farndale, Daily Telegraph, 29 July 2004 [↑](#footnote-ref-17)
18. Tom Service, ‘On the Trail of the Sacred’, *Guardian* blog, 11 March 2010. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ibid. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ibid. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibid. [↑](#footnote-ref-21)
22. R. Williams, ‘Keeping Time’, in *Open to Judgement: Sermons and Addresses* (London: Darton, Longman & Todd, 1994), p. 249, quoted in M. O’Connor, ‘The Singing of Jesus’, p. 435. [↑](#footnote-ref-22)
23. Diese Bemerkung bezieht sich auf die Ansicht des Komponisten Robert Saxton, dass beim Komponieren für die Liturgie das "Ich" aus dem Prozess herausgenommen wird. Siehe Kapitel eins oben, S. ?? [↑](#footnote-ref-23)
24. Interview mit Dr. Rowan Williams, Lambeth Palace, London, 16th January, 2012 [↑](#footnote-ref-24)