



Glaubenssachen

Sonntag, 11. Februar 2024, 08.40 Uhr

Musikalische Frömmigkeit
Wie Musik uns mit der Religion verknüpft
Von Marleen Stoessel

Redaktion: Florian Breitmeier
Norddeutscher Rundfunk
Religion und Gesellschaft
Rudolf-von-Bennigsen-Ufer 22
30169 Hannover
Tel.: 0511/988-2395
www.ndr.de/ndrkultur

- Unkorrigiertes Manuskript -

Zur Verfügung gestellt vom NDR

Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt und darf nur für private Zwecke des Empfängers benutzt werden. Jede andere Verwendung (z.B. Mitteilung, Vortrag oder Aufführung in der Öffentlichkeit, Vervielfältigung, Bearbeitung, Übersetzung) ist nur mit Zustimmung des Autors zulässig. Die Verwendung für Rundfunkzwecke bedarf der Genehmigung des NDR.

Musik ist unter allen Künsten diejenige, die dem Unsagbaren am nächsten kommt. Nur aus Ton, Laut, Klang und deren Schwingungen gebildet, nur dem Ohr vernehmbar, verweist sie von sich aus auf ein *Mehr*, ein *Anderes*, das über der menschlichen Ratio liegt und mit ihr allein nicht erfasst werden kann. Hierin ist Musik der Religion verwandt, lateinisch *re-ligio*, was wörtlich Rückbindung heißt. Rückbindung an dieses „Mehr“ über alle irdische verstandesmäßige Erfahrung hinaus: als Erfahrung einer Trans-zendenz, eines Höheren über oder auch in uns. Zugleich erinnert dies daran, dass alle Kunst ihren Ursprung im religiösen Kultus hat, heidnische Riten eingeschlossen. Wenn diese Erfahrung eines Unfasslichen, eines Anderen, Größeren als wir selbst der Glutkern aller wirklichen, wahren Kunst ist, so glüht er doch am „reinsten“ in der Musik. Als solche kann sie für viele, ob gläubig oder nicht, zu ihrer eigenen Rückbindung, Rückkoppelung an dieses geheimnisvolle, unerklärliche „Mehr“ beitragen, das heute im Zuge von Säkularisierung, Technisierung und Kommerzialisierung immer mehr zu verschwinden droht.

Als „musikalische Frömmigkeit“ hat dies einmal der Musikkritiker Joachim Kaiser bezeichnet, und kaum einer unter den abend-ländischen Komponisten, auf den diese Wendung zutreffender erscheint als auf Johann Sebastian Bach. In dessen Werk, seinen Kantaten und Passionen und Messen wird diese Rückbindung der Musik an ihr unfassbares, geistig-transzendentes „Mehr“ unmittelbar hörbar. Oder, mit den Worten des Geigers Yehudi Menuhin:

Bach entdeckte sich selbst durch die Menschheit oder durch ein Gefühl, das größer war als er selbst, und deshalb erkennt die Menschheit in Bachs Musik etwas, das größer ist als sie selbst.

Was Menuhin mit „Menschheit“ bezeichnet, meint freilich jeden Einzelnen, dem Musik als Größeres und damit auch als eigene mögliche Form des Glaubens erfahrbar wird. Dies gilt besonders für ein geistliches Werk wie die Matthäus-Passion, mit der Kunst den Ursprung des Christentums selber nachvollzieht, ihn im Leiden und Tod des Juden Jesus erinnert und gegenwärtig macht. Im jährlichen vorösterlichen Ritual, wie es die Matthäus-Passion musikalisch zelebriert, erinnert sich die christliche Gemeinschaft ihrer Geschichte, die als Geschichte von Leid, Verbrechen und Reue immer neu ihre kulturelle Verbundenheit, sprich „Identität“ stiftet, die auch jene Personen einschließt, die agnostisch, nicht-gläubig oder wie Menuhin und der das Werk seinerzeit neu entdeckende Felix Mendelssohn einer anderen Religion angehören – die aber kraft „musikalischer Frömmigkeit“ an dieser Geschichte genauso teilzunehmen vermögen wie jeder gläubige Christ.

Oder anders: Wem die Bedeutung des Osterfestes und seiner Liturgie, gar die Teilnahme am religiösen Ritus nicht zugänglich ist, der findet möglicherweise in Bachs Musik, gerade auch in der Matthäus-Passion dafür einen Schlüssel. In dieser Musik wird nicht nur die Frage historischer Fakten und ihrer theologischen Auslegung gleichgültig, die sich der bloße Leser des Evangeliums noch stellen mag. Vielmehr wird alles, was menschliches Leben, seine Größe, sein Leid, seine Fehlbarkeit und Unfehlbarkeit ausmacht, hier lebendig. Auf der einen Seite Neid, Hass, Verrat, Feigheit und Bestechlichkeit, Verleumdung, Demütigung und Hohn, Folter und Mord, Gefühlskälte, Wegsehen und Gleichgültigkeit. Auf der anderen Seite: Leiden, Schmerz und Klage,

Verzweiflung und Verlassenheit, Todesangst und tiefe Demut. Und schließlich: Reue, Buße, Mitgefühl und Erbarmen all derer, die sich dieser Leidensgeschichte erinnern. Und diese anderen sind *wir*: die immer neu sich zusammenfindende Gemeinschaft, die jenes außerordentlichen Dramas gedenkt – sei es im kirchlichen Ritus, sei es im bloßen Anhören dieser Musik.

Bach schuf die Matthäus-Passion vor etwa 300 Jahren, das sind 1700 Jahre nach Jesu Christi Tod. Die Uraufführung fand zwischen 1727 und 1729 in der Leipziger Thomaskirche statt. Er schuf die Musik aus seinem tiefen lutherischen Glauben heraus, doch erst ein getaufter Jude, der Komponist Felix Mendelssohn-Bartholdy, hat das Werk 100 Jahre später wieder entdeckt und allen, ob Christ, Jude, Agnostiker oder Atheist zugänglich gemacht – sofern sie nur bereit sind, der Musik zu folgen, sich ihr zu öffnen, sich von dem, was über das Wort hinausgeht, berühren zu lassen.

Was ihnen allen sich dabei offenbaren mag, ist nicht ein theologisch fass- oder unfassbarer Gottesgedanke – viel eher, wie der Philosoph Hans Blumenberg in seinem großen Essay über die Matthäuspassion darlegte, das „Scheitern“ einer solchen Idee. Ein Scheitern jedoch nicht im Sinne von Nietzsches „Gott ist tot!“, sondern ein Scheitern angesichts des Leidens eines Menschen, der zugleich als „Gottes“ – *und* als „Menschensohn“ tituliert wird. In diesem Titel schwingt immer auch das *Ecce Homo!* aus dem Johannes-Evangelium mit, jener doppelsinnige Ausruf des römischen Landpflegers Pontius Pilatus, als Jesus, von dessen Folterknechten mit einer Dornenkrone und in einen Purpurmantel gehüllt, zum „König der Juden“ ausgerufen und so dem Spott der eifernden Menge preisgegeben wird: „*Seht da, welch ein Mensch!*“ ruft hier, bei Johannes, der sich seines Unrechts wohl bewusste, doch seine Hände in Unschuld waschende Pilatus aus – er, der den vielmals Verleumdeten endgültig zur Hinrichtung freigibt.

Diese Verhöhnung aber, dieses *Ecce Homo!* kehrt sich um im unerhörten Leiden dieses Menschen, der zu allen Anschuldigungen und falschen Zeugenaussagen schweigt, kehrt sich um in einen stillen Triumph der Humanität: Seht her, hier ist einer, der nichts mehr und nichts weniger ist als ein *Mensch*, ein Mensch in seiner vollendeten, göttlichen Gestalt. Und er ist dies, nicht nur verhöhnt, bespuckt und geschlagen, sondern noch im Angesicht des Todes, in seiner Todesangst und Klage, verlassen von seinen schlafenden Jüngern, ja – er ist dieser göttliche Mensch auch in seiner tiefsten Gottverlassenheit am Kreuz, im Schrei der Verzweiflung: „*Mein Gott, warum hast du mich verlassen!*“ – bevor die Demut gegenüber dem Willen Gottes ihn wieder ergreift.

Das Leid des biblischen Hiob, der sein Schicksal noch mit seinem Gott zu klären versucht, erfährt in der Passion Jesu, welchem Bach eine tiefe Singstimme gab, eine weitere Läuterung. All die Bilder der Folter und Menschenverachtung, die uns quer durch die Geschichte und die Kriege bis heute bedrängen: hier begegnen wir ihnen wieder, uns einzig lehrend, dass Menschenverachtung immer Verachtung des Göttlichen in jedem Menschen ist. Eine Einsicht, die zum ersten Paragraphen unseres Grundgesetzes führte, welcher der Würde jedes Menschen gilt. Diese Würde ist das Göttliche als das wahrhaft Menschliche in uns, egal ob wir an einen Gott glauben oder nicht.

Es ist die humane Botschaft der Matthäus-Passion. An ihr dürften am Ende auch alle Fragen nach möglichen antijudaistischen Tendenzen bei Bach zerschellen – Fragen, für

die uns freilich die Texte der Evangelien selbst, besonders die des Johannes-evangeliums, und nicht zuletzt die Erfahrung der Shoa hellhörig gemacht haben. Fragen, deren fataler, folgenreicher, über die Jahrhunderte wirksamer Kern die Beschuldigung der Juden als Gottesmörder ist. Ein eigenes komplexes Thema, zu dem hier nur so viel gesagt sei: Jesus war selber Jude. Er, ein Jude, hat das Fundament zum Christentum gelegt. Zudem gibt es nicht *den*, noch *die* Juden, heute so wenig wie damals, wo es viele unterschiedliche jüdische Gruppierungen gab, was die zu verschiedenen Zeiten entstandenen Evangelien, besonders die Johannespassion, auch widerspiegeln. Diesen Texten, auf denen die Passionen beruhen, stehen jedoch die freien Choräle und Soloarien gegenüber, die das Geschehen teilnehmend reflektieren und das Spektrum wie in der Matthäuspassion auf alle Menschen ausweiten – uns, die Zuhörenden, jeden Einzelnen eingeschlossen.

Alle unser Menschenwesen ausdrückenden Farben und Schatten und Töne sind also in dieser Musik vereint, vom erzählenden Rezitativ des Chronisten bis zum dramatischen Chor, der die hysterisch hetzende Menge, aber auch die fehlbaren Jünger wiedergibt und erst im Schlusschor eine Läuterung erfährt: „*Wir setzen uns in Tränen nieder ...*“ Vor allem aber in den Rezitativen und Arien der Solo-Stimmen, in denen die wie über allem schwebende menschlich-göttliche Seele in allen vier Stimmlagen und wie im Zwiegespräch mit sich selbst Schmerz, Reue, Demut, Erbarmen und Liebe ausdrückt.

Im aufsteigenden Arioso des Alts im „*Erbarme dich, mein Gott*“, begleitet von den Stimmen der Geigen und Viola, wird die Reue, das „bitterliche Weinen“ von Petrus über seine dreimalige Verleugnung des Angeklagten aufgefangen und auf alle, die ähnliche Vergehen bereuen, ausgedehnt.

Erinnerung als Katharsis und Läuterung. Und Tröstung, wie nur Musik sie zu spenden vermag, indem das Leiden Jesu wie in einem Spiegel als unser aller Leiden widerscheint, widertönt in uns und dadurch eine Milderung, keineswegs eine Rechtfertigung erfährt.

Auf die Frage des Pilatus aber: „*Was hat er denn Übels getan?*“ erklingen im Sopran die guten Taten des Wundertäters, denn, wie es anrührend heißt: „*sonst hat mein Jesus nichts getan*“. Und nach einem innig-zarten Flöten-Zwischenspiel folgt die Arie „*Aus Liebe will mein Heiland sterben ...*“ – auf dass diese allmenschlich sprechende, für alle Menschen sprechende Seele, im Solo der Sopranstimme sich transzendierend, von allem Makel befreit werde.

Schließlich die Stimmen der Choräle, in denen die Gemeinde eines heute vor mehr als 2000 Jahren unschuldig zu Tode verurteilten, geächteten und gefolterten Menschen gedenkt. Ein Kollektiv, das nicht als ein Wir, sondern, jeder und jede einzelne für sich, als ein Ich und immer in der Gegenwart spricht. Weil jeder sich in ihm gemeint gefühlt und erkennt, zur Zeit von Bach, als die Gemeinde die Choräle noch mitsang, ebenso wie heute. Erst kürzlich griff eine höchst eindrucksvolle szenische Aufführung des Werks unter Leitung von Alessandro De Marchi und des Regisseurs Benedikt von Peter in der Deutschen Oper Berlin auf diese Tradition zurück, indem die Zuhörer zum Mitsingen der Choräle aufgefordert waren.

„Herr bin ich's?“ Elfmal fragt dies der Chor der Jünger, als Jesus sagt, einer von ihnen werde ihn verraten – elfmal wiederholt sich da im ängstlich-aufgeregten Durcheinander diese eine Frage „Herr bin ich's?“ Nach einer kleinen Pause aber, in der aller Wandel geschieht, bekennt sich die Gemeinde im Choral, spricht nicht im Wir, sondern ein jeder singt nur: „Ich bin's, ich sollte büßen ...“! Nein, mitnichten eine Erb- oder Kollektivschuld, keine Sippenhaft, die hier auferlegt werden soll, sondern einzig die demütige Einsicht, dass jeder, jede von uns fehlbar ist. Und dies umso mehr, wenn wir, uns vermessend, dessen nicht eingedenk bleiben. Hier bekennt sich ein Kollektiv, in dem jeder Einzelne für sich selber, vor seinem eigenen Gewissen spricht.

Zitator:

Wenn wir zu allem „Ich bin's“ zu sagen lernen, können Panzerung und Mauern fallen, Enge und Angst weichen“ –

Sprecherin:

so schreibt der Kirchenmusiker, Organist und Dirigent Günter Jena in seinem schönen Buch über die Matthäuspassion, die er oftmals dirigierte.

Im „Mehr“, das diese Musik über alles Wort hinaus besitzt, findet so auf einzigartige Weise statt, was eine Gemeinschaft kraft ritueller Erinnerung und Empathie zu binden und wodurch sie jedem Einzelnen Trost und Halt zu geben vermag. Und dieses „Mehr“ der Musik, das in uns die Resonanz erzeugt, erinnert daran, dass Hymne, Liebeslied und Klage die Urformen menschlichen Ausdrucks sind. Nicht von ungefähr haben die Worte *Klang* und *Klage* im griechischen die gleiche Wurzel. Als sei die Klage, emphatisch die Totenklage, der Ursprung allen Klangs.

So haben einige der Großen wie Monteverdi und Gluck *Orpheus*, dem heidnischen Sänger, seiner Liebe und seinem Leiden ein Denkmal gesetzt. Kaum einer, der im Hören nicht mitschwingen würde, der in den todestiefen Qualen des Sängers nicht auch die tröstenden und heilenden Kräfte erführe – eben jene bannenden, verzaubernden Kräfte, die dem antiken Anti-Heros zu eigen waren. Kraft solcher Gaben hat man im frühen Christentum auch Jesus von Nazareth mit Orpheus gleichgesetzt und in bildlichen Darstellungen beide miteinander vereint. Indessen bedurften die magischen Kräfte des jüdischen Heilers nicht einmal der Musik und des Gesangs, sondern vermochten sich im bloßen Handauflegen oder einem kurzen Zuruf zu offenbaren, wie etwa: „Steh auf! Geh, du bist geheilt!“

Mehr noch aber hat man, schon zu Lebzeiten Bachs, auch einen Vergleich Bachs mit dem mythischen Sänger nicht gescheut. Auch Günter Jena beruft sich auf entsprechende Zeugnisse und schreibt:

Dass Bach Orpheus gleicht, ist mir sicher. Keine Musik vereint so große, auseinanderstrebende Gegensätze wie die Bachs, die Göttliches und Menschliches, lichte Verheißung und dunkle Qual, kurzum alle Polaritäten eins werden lässt; die die unterschiedlichsten Taktarten, die entferntesten Tonarten, die verschiedensten Formprägungen zusammenzwingt; die strenge Logik, fest geprägte Form, melodische Klangsinnlichkeit, schweifende Harmonik, überströmende Emotion in sich vereint wie die Sphinx Männliches und Weibliches, Menschliches und Tierisches, Geistiges, Seelisches und Körperliches. – Orpheus vermochte mit seiner Musik beide

Bedrohungen des Lebens zu besiegen: die steinerne Erstarrung zum Leben zu erlösen und das ungezügelt wilde Tier, das im Menschen schlummert, zu zähmen. So Widersprüchliches gelingt auch Bachs Musik.

Zugleich wird mit Orpheus' Gestalt auch die Nähe zwischen Musik und Dichtung erfahrbar, vielmehr wird offenbar, wie Dichtung selber in ihrem Ursprung Lied und Gesang ist. Von den Psalmen über das Hohelied der Liebe bis zu Dantes Gesängen und all jenen, die wie Bachs Kantaten oder Haydns „Schöpfung“ biblische, literarische Texte und ihr Liedwerden in sich vereinen.

Klang und Klage – die in Trauer, Trost, Liebe und Lobpreis verwandelte Klage, auch die *Psalmen* messen sie in ihrem ganzen Reichtum aus, ja schreiten mit ihnen gewissermaßen das ganze menschliche Universum aus. Nicht anders als Mozarts *Requiem*, als Gustav Mahlers *Lied von der Erde* und viele andere große Werke aus Dichtung und Musik – vom *Hohenlied*, das die gesamte europäische Dichtung inspiriert hat, zu schweigen. Der berühmte Klagegesang von Psalm 137, den die im babylonischen Exil gefangenen Hebräer anstimmen, hebt an mit den Worten:

*An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten,
wenn wir an Zion gedachten.
Unsere Harfen hängten wir
an die Weiden dort im Lande.
Denn die uns gefangen hielten,
hießen uns dort singen
und in unserm Heulen fröhlich sein ...*

Solcher bitteren Klage steht der hoch poetische Lobgesang auf den Schöpfer gegenüber, den der Psalm 104 entfaltet, in dem es eingangs heißt:

*Licht ist dein Kleid, das du anhast.
Du breitest den Himmel aus wie einen Teppich;
Du baust deine Gemächer über den Wassern.
Du fährst auf den Wolken wie auf einem Wagen
und kommst daher auf den Fittichen des Windes ...*

Aus dieser gemeinsamen Quelle von Dichtung und Musik speisen sich noch jene *Nachtgesänge* Hölderlins aus dem Jahre 1804, die als pure Dichtung zugleich tönende Kunst für den mit den Ohren lauschenden Leser sind; die in ihrem strömenden Melos Rhythmik, Puls und Farben des „Gedichteten“ mitteilen. In einer der Fassungen der Ode „Der blinde Sänger“ lautet die erste Strophe, die dem morgendlichen Aufgang des Lichtes gilt:

*Wo bist du, Jugendliches! Das immer mich
Zur Stunde weckt des Morgens, wo bist du, Licht!
Das Herz ist wach, doch bannt und hält in
Heiligem Zauber die Nacht mich immer.*

Wer länger diesen Oden aus der beginnenden Nachtzeit dieses großen Dichters lauscht, sei es ihrem Vortrag oder sie lesend mit dem inneren Ohr, wird sie wie Musik erleben, weshalb die meisten Vertonungen eher wie eine überflüssige Zutat wirken. Diese Verse Hölderlins sind unmittelbar erfahrbar als Musik.

Wenige Jahre später, 1827, als der mittlerweile „umnachtete“ Hölderlin in seinem Tübinger Turm weilte, schuf Ludwig van Beethoven seine letzten Streichquartette – auch er aus dem tiefsten Leiden, aus Einsamkeit und Verzweiflung heraus, aus dem „de profundis“ seiner völligen Taubheit, aus der ihm die wundervollsten Klänge entquollen – gipfelnd im „Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ in Opus 132. Ein Dankgesang, der jedem, der ihn hört, wie ein Dank an alle Musik erscheinen müsste, als der herrlichsten der menschlichen Schöpfungen, indem sie uns für Augenblicke die Frage nach dem Warum all unseres Leids und aller Nöte in der Welt vergessen lässt – indem sie Hiobs alte zu Recht empörte Frage an den Schöpfer, in eine Antwort ohne Frage, in puren Dank verwandelt. Als trüge diese von Menschen erschaffene Musik allen Sinn in sich selber. Und wir, die ihr lauschen, erfahren diese Antwort, diesen Daseins-Dank als überirdischen Trost, als Glauben ohne Begründung, als pures Geschenk.

* * *

Zur Autorin:

Marleen Stoessel, lebt als freie Autorin und Kulturpublizistin in Berlin