

# cardo

EIN BAZAR FÜR DAS THEOLOGISCHE STUDIENJAHR JERUSALEM

Heft 16 des Jahres 5778 • 2018 • 1439



**„Stille Nacht, heilige Nacht ...“  
Zum Verhältnis von Religion und Musik**

## Inhaltsverzeichnis

Editorial .....	3
<b>„Stille Nacht, heilige Nacht ...“ – Zum Verhältnis von Religion und Musik</b>	
<i>Konrad Klek</i> Stille Nacht! .....	5
<i>Thomas Staubli</i> Magische Macht der Musik. Orpheus' orientalische Vorbilder .....	12
<i>Michael Theobald</i> Deus semper maior. Der Elias von Felix Mendelssohn Bartholdy, Op. 70 .....	23
<i>Pascal Weitmann</i> Cantilena, winileod und organum. Von der Macht beharrlicher Tradition .....	32
<i>Norbert Ammermann</i> „Nun bitten wir den Heiligen Geist...“. Ein Projekt zur „Musik aus interreligiöser Perspektive“ .....	38
<i>Interview von Martina Edenhofer</i> „Der Boss aus Wittenberg“. Ein musikalischer Beitrag zum Reformations- jubiläum von Theologiestudierenden aus Tübingen .....	44
<i>Interview von Maria Lissek</i> Oratorium „Jerusalem“. Ein Gespräch mit dem Komponisten Gunther Martin Göttsche .....	48
<b>Aktuelles aus dem Forum Studienjahr Jerusalem e.V.</b>	
<i>Anne-Kathrin Fischbach</i> Fremd in der Fremde unterwegs. Lagebericht aus dem Studienjahr .....	52
<i>Saskia Lieske, Christina Torrey</i> Bericht aus dem Vorstand .....	55
<i>Joachim Braun</i> Veränderungen und Neuigkeiten zur Reihe „Jerusalem Theologisches Forum“ (JThF) im Jahr 2017 .....	56
<i>Michael Huber, Thomas Fornet-Ponse, Josef Jochum</i> Jahresbericht 2016 – 2017 der Ökumenischen Stiftung Jerusalem e.V. ....	57
Beitrittserklärung des „Forum Studienjahr Jerusalem e.V.“ .....	59
Impressum .....	45

## Editorial

Die Noten auf dem Cover sind zu dieser Jahreszeit ein ungewöhnlicher Anblick. Sie wirken deplatziert, wenn um uns der Frühling erwacht. Das Lied „Stille Nacht“ ist untrennbar mit einer besonderen Zeit im Jahr verbunden – mit einer besonderen Stimmung. Ohne dieses Lied wird es für viele von uns irgendwie nicht richtig Weihnachten. An Heiligabend erklingt es in unzähligen Christmetten im deutschsprachigen Raum und auf der ganzen Welt. Das Licht wird gedimmt, der Kirchenraum erstrahlt im Kerzenschein und alle stimmen ein. Auch Nichtchristen fasziniert dieses Lied: Am 24. Dezember zieht es zahlreiche Israelis in Dormitio-Abtei und Erlöserkirche. 2018 feiert dieser Weihnachtsklassiker seinen 200. Geburtstag – für uns ein willkommener Anlass, dem Thema „Religion und Musik“ eine Cardo-Ausgabe zu widmen.

Musik ruft Stimmungen hervor und drückt Emotionen aus. Sie kann begeistern und mitreißen, aber auch Anstoß erregen, wenn sie nicht den Geschmack der Hörerin oder des Hörers trifft. Musik verbindet Menschen miteinander und transportiert Botschaften. Auch in der Geschichte des Christentums und der Religionen war sie von jeher Trägerin von Inhalten. Musik kann manchmal mehr sagen als tausend Worte.

Die Beiträge der aktuellen Cardo-Ausgabe nähern sich der Beziehung von Musik und Religion aus ganz unterschiedlichen Richtungen. Konrad Klek würdigt die unvergleichliche Karriere der Jubilarin „Stille Nacht“. Thomas Staubli führt uns auf einer jahrhundertelangen Reise die magische

Kraft von Musik vor Augen. Der besonderen Wirkung, die von der musikalischen Rezeption biblischer Texte ausgehen kann, widmet sich Michael Theobald. Pascal Weitmann beschäftigt sich mit dem Ringen um musikalische Ausdrucksformen im spätantiken Christentum. Norbert Ammermann schließlich zeigt, dass Musik nicht nur damals, sondern auch heute eine Möglichkeit bietet, kulturelle Grenzen zu überwinden.

Am Übergang zum Vereinsteil stehen in diesem Jahr zwei Interviews, die ganz unterschiedliche musikalische Projekte in den Blick nehmen: Das Musikvideo „Der Boss aus Wittenberg“ (Leon Hanser) und das „Jerusalem“-Oratorium von Gunther Martin Götttsche. Daran schließen sich die Berichte aus dem aktuellen 44. Studienjahr (Anne-Kathrin Fischbach) und dem Vorstand (Saskia Lieske und Christina Torrey) an. Abgerundet wird der Vereinsteil durch die Neuigkeiten aus der Reihe „Jerusalem Theologisches Forum“ (Joachim Braun) und der Ökumenischen Stiftung (Michael Huber, Thomas Fornet-Ponse und Josef Jochum).

Zu guter Letzt gilt allen, die an dieser Cardo-Ausgabe mitgewirkt haben – vor allem den Autoren und Autorinnen –, unser herzlichster Dank. „Alles schläft, einsam wacht“ hoffentlich unsere gebannte Leserschaft bei der Lektüre dieser spannenden Ausgabe.

*Martina Edenhofer  
Matthias Geigenfeind  
Maria Lissek  
Sören vom Schloß  
Sarah Schulz*

Das Titelbild der letzten Cardo-Ausgabe zeigte nicht das Studienjahr 1977/78, sondern von 1979/80. Wir bitten, den Fehler zu entschuldigen.

## Stille Nacht!

Vier Töne in charakteristischem Rhythmus – alle Welt, tatsächlich im Wortsinn, erkennt das sofort: *Stille Nacht/Silent Night* oder wie sonst es in einer der über 300(!) Sprachversionen rund um den Globus heißt. Und alle Welt bekommt dabei „religiöse Gefühle“, wie sie jeweils mit dem Weihnachtsfest verbunden sind. Zugleich sorgen diese Töne für eine globale Identität des Festes. Alle Welt versteht sich an Weihnachten auf dieses/in diesem *Silent Night*. Wenn es beim Papst-Segen *urbi et orbi* am 25.12. vor dem Petersdom definiert wäre, gemeinsam zu singen, dann wäre dieses Lied der geeignete Soundtrack, auch wenn die Mittagsstunde dagegen spricht. Ursprünglich ist es sogar ein katholisches Lied. Die Evangelischen haben es sich bald unter den Nagel gerissen. Aber es ist ein ökumenisches Lied im Wortsinn geblieben, auch wenn die heute (in Deutschland und im englischen Idiom) gebräuchliche Fassung evangelische Bearbeitungsspuren aufweist. Die in der Geschichte des geistlichen Liedes einzigartige Erfolgsstory ist alles andere als gradlinig.<sup>1</sup>

*Heiliger Abend 1818 – ein Zwiegesang  
von Pfarrer und Organist*

Die Entstehungsumstände des Liedes sind völlig unspektakulär, wenngleich sie im Blick auf die Wirkungsgeschichte das Zeug zur „Sternstunde der Menschheit“<sup>2</sup> in sich tragen. Gelegentlich kommt es vor in der Weltgeschichte, dass zufällig die richtigen zwei Personen zur rechten Zeit am gleichen Ort sind. Hier ist es ein junger Priester namens Joseph Mohr (geb. 1792) mit hoch problematischem familiärem Hintergrund als uneheliches Kind ohne Vater, noch im unselbständigen Status des „Coadjutor“. Von Mariapfarr im Süden des Erzstifts Salzburg, wo er seit 1815 seine erste Stelle hatte, ist er infolge einer Erkrankung zwei Jahre

später nach Oberndorf versetzt worden, von Salzburg ein paar Kilometer Salzach abwärts. Da ist mangels eigener Fachkraft seit dem Vorjahr 1816 der Lehrer-Organist Franz Xaver Gruber (geb. 1787) aus dem Nachbarort Arnsdorf nebenbei für die Musik in den wenigen festlicheren Gottesdiensten im Jahreslauf zuständig. Die beiden verstehen sich offensichtlich auf Anhieb gut. Kein Wunder, denn der Priester ist selber ziemlich musikalisch, hat sein Salzburger Studium im Wesentlichen mit Chorsingen und Geigespielen finanziert.

Am Heiligen Abend 1818 kommt es zur „Sternstunde“, denn der Priester hat die Idee, ein Weihnachtslied, das er zwei Jahre zuvor in Mariapfarr gedichtet (und vielleicht auf eine eigene Melodie selber gesungen) hat, neu aufzulegen. Er offeriert es dem Musikerfreund mit der Bitte, dieser möge als Freundschaftserweis einen zweistimmigen Liedsatz draus machen. So können die beiden der Gemeinde ein extra Weihnachtspäsent machen, liturgisch wohl im Status der „Zugabe“ nach der Christmette. Alle versammeln sich vor der prächtig installierten Weihnachtskrippe, Pfarrer und Organist singen dazu mit Gitarrenbegleitung ein passendes Lied. Die Darbietungsform ist überhaupt nicht sakral, kein Latein, keine Gregorianik, keine Orgel, sondern ein regionaltypischer, volkstümlicher „Zwiegesang“. Die beiden Singstimmen sind dafür charakteristisch durchgängig in Terzen oder Sexten geführt.

Es existiert ein 36 Jahre *post festum* abgefasster Bericht des Komponisten Gruber<sup>3</sup> – der Textautor war da schon tot –, der vorgibt, die Offerte zur Vertonung habe er erst am 24. Dezember erhalten, sodass die nun unsterblich gewordene Melodie als spontanes Produkt des Heiligen Abend erscheint. Das muss (wie nachweislich eine andere Angabe in

dem Text) nicht stimmen. Ursprungslegenden sind bei diesem Lied zahlreiche entstanden, um den Status des Wunderbaren zu belegen. Das Beste sind die Mäuse im Dienste des Allerhöchsten, welche bei der Orgel den Blasbalg zerfressen haben sollen, sodass die Orgel unspielbar war und Pfarrer mit Organist aus purer Not ein Solo mit Gitarrenbegleitung aufsetzen mussten. Die wundersame, vom Heiligen Geist gewirkte Spontaneität bei der Entstehung des Liedes wurde selbstverständlich immer auf das Double von Text und Musik bezogen, beides ein spirituelles Gesamtkunstwerk des 24. Dezember 1818. Erst seit 1995 ein Mohr-Manuskript des Liedes mit präzisen Datierungen auftauchte, ist klar, dass der Text schon zwei Jahre älter ist. Gruber hat auch nicht von einem ad hoc gedichteten Text gesprochen.

Egal ob bei einer „Dienstbesprechung“ im Vorfeld des Festes verabredet oder tatsächlich spontan am 24. Dezember angeregt, der Gesangsbeitrag von Pfarrer und Organist wurde Grubers späterem Zeugnis nach „in der Heiligen Nacht mit allem Beifall produziert“. Auch heute würde das sicher gut ankommen, wenn Pfarrer und Organist noch ein schönes Lied miteinander zum Besten geben. Ein stärkeres Symbol von Freundschaft und gemeinschaftlichem Wirken gibt es nicht als Duett-Singen, und gerade an Weihnachten passt so eine symbolische Aktion besonders gut. Sicher hätten die beiden im Folgejahr dasselbe wieder unternommen, vielleicht sogar mit einem neuen Lied. Aber am Heiligen Abend 1819 war der „unständige“ Priester Mohr bereits wieder anderswohin versetzt. Er wurde noch mehrfach weiter geschickt in den Folgejahren, erst 1827 bekam er eine „ständige“ Stelle in Hintersee, zehn Jahre später wurde er „Vikar“ in Wagrain, wo er bis zu seinem Tod 1848 wirkte. An all diesen Orten gab es offensichtlich keine so inspirierende Dienstgemeinschaft

mit einem Organisten mehr wie in der kurzen Oberndorfer Zeit. Immerhin ist belegt, dass Mohr in Wagrain den deutschen Kirchengesang in der Liturgie eingeführt hat. Sonst hat er keinerlei weiteres Aufsehen erregt, war bald vergessen. Es gibt kein Bild von ihm, sogar seine Grabstelle ging irgendwie unter und musste mühsam rekonstruiert werden, als der Stille Nacht-Kult im Vorfeld des 100-Jahr-Jubiläums nach Erinnerungsorten und authentischen Ursprungszeugnissen verlangte. Wie beim großen Leipziger Bach-Denkmal an der Thomaskirche (1908) versuchte man dann, aus dem Schädel des Skeletts das Aussehen des Textautors zu rekonstruieren ...

Der Melodist des Liedes hat eher Karriere gemacht. Er wurde schließlich 1835 Chorregent und Organist in Hallein, also hauptberuflicher Kirchenmusiker, und hat noch so manches für seinen Kirchenmusikbedarf komponiert, wovon er auch ein Verzeichnis anlegte. In seiner Familie ging die musikalische Spur weiter – ein Enkel gleichen Vornamens wurde sogar Domkapellmeister in Salzburg. Aber das Weihnachtslied von 1818 war für ihn offensichtlich nichts Weltbewegendes, eher eine schöne Freundschaftsfrucht von anno dazumal. Jedenfalls hat er aktiv wohl nichts zur Verbreitung beigetragen. Das Lied hat bei seiner „Produktion“ am Heiligen Abend 1818 allerdings so Eindruck gemacht, dass Abschriften davon verlangt wurden. Und diese verließen alsbald den Ort. Jedenfalls ist das früheste erhaltene Dokument einer Abschrift die auf den 22. Juli 1819 datierte Kirchenliedersammlung des jungen Organisten Blasius Wimmer in Waidring in Tirol. Damit ist das Lied in Tirol gelandet, was für seine weitere Rezeption entscheidend sein wird.

#### *Stille Nacht als „ächttes Tyroler-Lied“*

Nach zwölf Jahren Karenzzeit kommt das Weihnachtslied plötzlich groß heraus, nicht

in Salzburg und nicht in Tirol, sondern in der Messestadt Leipzig. Dort bieten auch Tiroler Handwerker ihre Ware an, z.B. die Geschwister Strasser aus dem Zillertal „echte gemessen- und ziegenlederne Tyroler Handschuhe für Herren und Damen, welche sich in der Wäsche vorzüglich gut halten“ (also nicht eingehen). Diese Tiroler spielen nebenbei einen finanziell besonders einträglichen Trumpf aus – sie singen. Alpenländische Volkslieder sind beim Biedermeier-Bürgertum „in“, namentlich Tirol und seine Sangesfreudigkeit rangieren weit oben auf der Beliebtheitskala, wobei speziell das Jodeln einerseits bestaunt, andererseits als widernatürlich abgelehnt wird (wie heute das Singen der Countertenöre). Die Geschwister Strasser, drei junge Frauen und ein Mann, müssen schon während der Leipziger Neujahrsmesse 1831/32 (Beginn unmittelbar nach dem Christfest) öffentlich aufgetreten sein. Genau belegt durch Zeitungsanzeige ist im Folgejahr bereits vor Weihnachten, am 15. Dezember 1832, ein von ihnen veranstaltetes „Concert von mehreren National- und Alpenliedern“, wo außerdem weitere „ausgezeichnete Künstler und Künstlerinnen“(!) mitwirkten. Lokalität war der Saal eines renommierten Leipziger Hotels. Schon im Vorjahr muss *Stille Nacht* quasi als Bonbon präsentiert worden sein, denn 1832 wird es im Vorfeld seltsam anonym in der Zeitung als solches eingefordert. Der Rezensent dankt denn auch ausdrücklich für die Wiedergabe des „schönen Weihnachtsliedes“. Einer der zahlreichen Leipziger Musikverleger, A.R. Friese, riecht den Braten und lässt die vortragenden Lieder mitschreiben. So kann er alsbald „Vier Ächte Tyroler-Lieder“ edieren mit der Quellen-Angabe „Strasser aus dem Zillertale“. Nach „Holdig Schätzel lass dich Herzen“, „Mein Schatz ist nit da“ und „Wenn des Morgens in der Früh´ die Sonn aufgeht“ ist *Stille Nacht* die Schlussnummer der (nicht

genau datierbaren) Edition. Überhaupt nicht als Kirchenlied, sondern als Tiroler-Lied, kommt das Weihnachtslied also zur Erstpublikation. Demgemäß fehlt eine Autorenangabe. Es muss ja ein „ächtches“ Volkslied sein.

Die Tiroler Schiene, in heutiger Diktion ein „Fake“, bildet auch weiterhin eine wichtige Spur der Liedverbreitung, denn auch andere Tiroler Sängergruppen nehmen das Lied ins Programm. Tiroler-Lieder sind inzwischen ein Geschäftsmodell, das findige Agenten schamlos ausnutzen, indem sie „ächte“ Tiroler zu nicht immer fairen Bedingungen für Konzertreisen anheuern. Die dankbarste Kundschaft für solche „Alpenlieder“ findet sich aber jenseits des Atlantik. So soll *Stille Nacht* am Heiligen Abend 1839, also 21 Jahre nach der Uraufführung, erstmalig in den USA, New York, Wallstreet, erklingen sein. Fortan war es wohl für viele Zillertaler Exulanten ein Bindeglied zur fernen Heimat. In der amerikanischen Adaption als *Silent Night* wurde es aber zum Kultobjekt und fungiert bis heute als der Soundtrack zu allen Weihnachts-Kultivierungen.

Die Leipziger Erstpublikation aus den 1830ern ist ein wichtiges Dokument für Details der Musik- und Textgestalt.<sup>4</sup> Das Lied ist jetzt kein Zwiegesang mehr. Es wird präsentiert im vierstimmigen Vokalsatz mit Klavierbegleitung (welche die vormalige Gitarre imitiert). Der Text ist nur bei der Melodie im Sopran unterlegt, sodass Sologesang mit Klavier lesetechnisch naheliegt. Die Melodie hat Schleifer notiert, die für die damalige Singpraxis der Tiroler typisch sind – ein Beleg dafür, dass die Musik tatsächlich via Live-Mitschrift festgehalten wurde. Bedeutsamer sind aber einige Abweichungen gegenüber dem Mohr-Original (s.u.), die bis heute geblieben sind. D.h. wir singen eigentlich das „Tyroler-Lied“ der Geschwister Strasser. Der für die Melodie signifikante Siciliano-Rhythmus (punktiertes

Achtel/Sechzehntel/Achtel) wird teilweise anders platziert. Entscheidend ist aber der emphatische Höhepunkt mit Dominant-Septime bei *schlaf in himm-lischer Ruh*, durch Akzent-Setzung betont. Das Original hatte die Septime nur in der Begleitstimme und führte die Melodie da eine Terz tiefer. Hier haben die Strassers sozusagen gefühlsmäßig aufgerüstet, damit es „ächt“ tirolerisch wirkt – und die ganze Welt macht es ihnen seither nach.

Auch beim Text gibt es Abweichungen, z.B. *Hei-li-ge Nacht* mit drei Silben zu drei Notennoten statt *Heil'ge Nacht* trochäisch zweisilbig analog zu *Stille Nacht*. Bedeutsam ist die Erfindung des *hoch-heiligen Paars*, ebenfalls um zu jeder Note eine Silbe zu haben. Mohr dichtete schlicht *traute heilige Paar*. „Hochheilig“ wird in der Liturgie die Christnacht benannt als Nacht der Offenbarung der Erlöser-Geburt. Auch hier haben sich die Strasser-Varianten gehalten. Ganz gravierend ist die Reduktion des Liedes von sechs auf drei Strophen. Dank der Eigengesetzlichkeit von Tiroler-Lied-Darbietungen, die kundenfreundlich kurz und gefühlsorientiert sein müssen, hat die Welt dieses Weihnachtslied nur als Torso kennengelernt! Drei theologisch höchst relevante Strophen – siehe die Vollfassung unten – sind unter das Konzert-Podest des Leipziger Hotelsaales gefallen. Die verbliebenen drei sind umgestellt zur Folge 1/6/2, inhaltlich überhaupt nicht stimmig. Wahrscheinlich haben die Strassers Strophe 1 *Stillenacht*-mäßig sehr leise gesungen, ihre Strophe 2 mit großem Crescendo zu *Jesus, der Retter ist da* versehen und die dritte wieder intim-gefühlig verhalten gebracht. *Liebe*, allgemein das Song-Thema Nr. 1, hat der Strophe mit der *göttlichen Lieb* wohl die Schlussposition beschert. Dass die Betrachtung des Gesichts von *Gottes Sohn* zur Krippen-Szenerie von Strophe 1 gehört, ist da egal.

*Stille Nacht als umstrittenes  
evangelisches geistliches Lied*

In Leipzig wird dieses Tiroler-Lied von den Minderheit-Katholiken zwar als ein Kirchenlied identifiziert und kommt schon 1838 in ihr neues sächsische Gesangbuch, musikalisch sakralisiert in erhabenem 3/2-Takt (statt 3/8-Takt). Für die Verbreitung entscheidender sind allerdings zahlreiche Schulliederbücher in mittel- und norddeutschen protestantischen Landen und vor allem das Liederbuch *Unsere Lieder*, das Johann Hinrich Wichern 1844 erstmals publiziert mit vier Folgeauflagen bis 1877. Primär für die Kinder in Wicherns Hamburger *Rauhem Haus* bestimmt, wird es in hoher Auflagenstärke zu einem identitätsstiftenden Bindeglied der vielen Freunde und Förderer von Wicherns evangelischer Sozialarbeit. *Stille Nacht* aus dem katholischen „Tirol“ wird also hier heimisch. Einen Text-Trick wendet Wichern an.<sup>5</sup> Er ersetzt *Jesus* durch *Christ* und macht das Lied dadurch orthodoxer nach damaliger Lesart. So singen es Protestanten wie Katholiken bis heute, aller einschlägigen, gerade auch protestantischen *Jesus*-Lied-Tradition im Barock zum Trotz. Obwohl in Wicherns Liederbuch viele Lieder als Zwiegesang in schönen Terzen und Sexten abgedruckt sind – Standard damals bei „volkstümlichen“ Liedern, fehlen sie ausgerechnet bei diesem ursprünglich als Zwiegesang konzipierten Lied. Wichern hatte eben keine Originalquelle ...

In den Augen der kirchlich maßgeblichen Hymnologen galt das Liedgut dieser Liederbücher allerdings als nicht gesangbuchfähig – Lieder aus der viel zu gefühligen Schmutzdecke. Erst als man um die 1900er-Jahrhundertwende im Zuge der sozialen Bewegungen auch die Berechtigung des „geistlichen Volksliedes“ anerkannte, kam es bei manchen landeskirchlichen Gesangbüchern zu separierten „Anhängen“ mit solchen Liedern inklusive



*Stille Nacht*, in Bayern dann 1929 sogar prinzipiell zweistimmig.

Im Kontext von Dialektischer Theologie, Lutherrenaissance und „Kirchenmusikalischer Erneuerung“ hatte *Stille Nacht* dann wieder ganz schlechte Karten. Jetzt wurde der kitschig empfundene *holde Knabe im lockigen Haar* zum Lieblings-Hassobjekt – ein Zeichen purer Ignoranz. Die Locken sind nämlich von der AT-Gestalt Simson, bzw. Samson her (Richter 13–16) ein Symbol göttlicher Macht und Kraft als ikonographischer Topos, namentlich bei Weihnachtsbildern im Salzburger Land. In Mariapfarr, wo der Liedtext entstand, begegnet man in der Kirche einem goldenen Jesus-Lockenkopf schon aus römischer Zeit!<sup>6</sup>

Erst zum Ende des 20. Jahrhundert, mit dem Evangelischen Gesangbuch (EG) von 1993, streckten die Hymnologen in der Gesangbuchkommission ihre vermeintlich scharf geschliffenen Waffen gegen das Lied und ließen es gewähren (EG 46), zusammen mit den zuvor ebenso verpönten, etwa zeitgleichen Weihnachtshits *Ihr Kinderlein kommet* (EG 43 1798/1811), *O du fröhliche* (EG 44 1816/1829), *Herbei, o ihr Gläubigen* (EG 45 1823), *Tochter Zion* (EG 13 ca. 1823). Trotz besseren Wissens nutzten sie aber die Chance nicht, das Weihnachtslied von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber in deren so gehaltvoller Urfassung jetzt endlich den Gemeinden zur Verfügung zu stellen. Die Entscheidung folgte eher dem Motto: Wer das Lied unbedingt im Gesangbuch haben will, hat es nicht besser verdient. Wenigstens die Folge der drei bekanntesten Strophen hätte man zurecht rücken können, um die originale Schlusspointe wieder zu gewinnen: in der *stillen Nacht* (Beginn des Liedes) *tönt* es (nun) *laut von fern und nah: Jesus, der Retter ist da!* (Liedschluss) Das neue katholische Gesangbuch Gotteslob (2013) wollte aus dem ökumenischen Konsens hier auch nicht ausscheren (GL 249). So bleibt der Hotel-Ho-

rizont eines Tiroler-Liedes weiter bestimmend für alle kirchliche Praxis in Deutschland,<sup>7</sup> eine Groteske der Gesangbuchgeschichte, so sonderbar wie zuvor der weltweite Erfolg des zum Tiroler-Lied kaschierten Weihnachtsliedes.

*Eine Sternstunde des Liedes –  
Heiliger Abend 1914*

In Liaison mit dem Weihnachtsbaum wird das *Stille Nacht*-Lied im ausgehenden 19. Jahrhundert zum Inbegriff für deutsche Weihnacht. Es gehört zur preußischen (protestantischen) Leitkultur, denn seit Friedrich Wilhelm IV. (Regent seit 1840) hat es auch seinen Platz im Weihnachtsrepertoire des Berliner Domchors – den da herrschenden Stilvorgaben gemäß im getragenen a-cappella-Satz in 3/2-Takt. Dieser Preußenkönig hat nämlich speziell ein Faible für den *Knaben im lockigen Haar*, denn er selbst hat Locken, für einen Monarchen eher peinlich. Der preußischen Präzision ist übrigens zu verdanken, dass der noch lebende Komponist des Liedes Ende 1854 seine „Authentische Veranlassung zur Composition des Weihnachtsliedes ...“ verfasst. Von Berlin aus sind nämlich Recherchen angestellt worden, was es mit diesem vermeintlich Tiroler Volkslied auf sich hat und man will Sicherheit über die eigentliche Liedfassung gewinnen.

Als schließlich 1914 bei der ersten Weihnacht im von den Preußen angezettelten Weltkrieg (wie schon im 1870/71er-Krieg) kleine Weihnachtsbäume in die Schützengräben und größere in die Casinos hinter der Front geliefert werden zur Stärkung der spezifisch deutschen Moral in der Truppe, singen den offiziellen Berichten nach bei gottesdienstlichen Handlungen die Soldaten „mit seltener Andacht“ das *Stille Nacht*-Lied. In solchen Berichten wird nicht erwähnt, was eigentlich an diesem Heiligen Abend im Krieg passiert ist. Die Engländer erfahren es Anfang Januar in Heimat-Briefen von Angehörigen, die an

der Flandern-Front kämpfen. Es hat einen spontanen Waffenstillstand gegeben, ausgelöst durch das Singen von Weihnachtsliedern in den deutschen Schützengräben.<sup>8</sup> Sie singen (unter anderem) *Stille Nacht* und stellen dann die ihnen gelieferten Weihnachtsbäumchen illuminiert auf die Ränder der Gräben. „We are not shooting today“ rufen sie den Engländern zu, dann klettern sie auf beiden Seiten ohne Waffen aus den Gräben und treffen sich im „Niemandland“. Es gibt nur englische Worte für dieses Geschehen: *Christmas truce* und *fraternization*, denn nur die Engländer haben das als Wunder wahrgenommen, diesen Waffenstillstand von unten, ermöglicht durch das typisch deutsche Medium Weihnachtslied, in welchem die deutschen Aggressoren sozusagen aus ihrer Rolle gefallen sind. *Stille Nacht* muss sich dabei besonders eingepägt haben, denn die Stille dieser Nacht im Kontext des sonstigen Dauer-Geschützfeuers war das große Wunder. Die in England bis heute lebendige Erinnerungskultur zum *Christmas truce* 1914 führt *Silent night* als Inbegriff für das Geschehen mit sich. Für die deutschen Heerführer ist das Befehlsverweigerung, die beteiligten

unteren Befehlshaber werden bestraft, die gut funktionierende Zensur verhindert weitgehend das Bekanntwerden der Vorgänge. So bleibt in Deutschland *Stille Nacht* weiter fixiert auf die Rolle, die deutsche Innerlichkeit zu repräsentieren. Der Spendenaufruf für das *Stille Nacht*-Denkmal zum 100-Jahr-Jubiläum 1918 in Oberndorf<sup>9</sup> spricht zwar großspurig vom projektierten „Weltfriedensdenkmal“, ergießt sich aber ausschließlich in nationalistischer Terminologie. Das Lied, „seelentiefer Ausdruck echt deutschen Wesens“, habe „längst die ganze Welt erobert“.

Am Heiligen Abend 1914 hat sich an der Front in Flandern das Wunder ereignet, dass das nur als Torso bekannte Lied seine vierte Strophe sozusagen inkognito voll zur Geltung brachte:

*Stille Nacht! Heil'ge Nacht!  
Wo sich heut alle Macht  
Väterlicher Liebe ergoss  
Und als Bruder Huldvoll umschloss  
Jesus die Völker der Welt!  
Jesus die Völker der Welt!*

Konrad Klek

- 1 In allen Details stütze ich mich auf das vorzüglich zu lesende, bestens recherchierte Büchlein von W. HERBST, *Stille Nacht! Heilige Nacht! Die Erfolgsgeschichte eines Weihnachtsliedes* (Zürich und Mainz 2002). Lediglich bei Herbst präsentierte Quellen werden nachgewiesen.
- 2 Der Wahl-Salzburger Stefan Zweig hätte diese Story aus seiner unmittelbaren Nachbarschaft durchaus ausarbeiten können für seine Sternstunden der Menschheit (1927).
- 3 Wiedergegeben als Faksimile und Umschrift bei HERBST, *Stille Nacht*, 93–96.
- 4 Bei HERBST, *Stille Nacht*, 81 als Faksimile abgedruckt.
- 5 Faksimile der Ausgabe von 1844 bei HERBST, *Stille Nacht*, 101.
- 6 Abgebildet bei HERBST, *Stille Nacht*, Tafel VIII.
- 7 Die Schweizer Katholiken haben sich Ende der 1990er-Jahre immerhin erlaubt, zwei der fehlenden Strophen als Str. 4 und 5 an die bekannte »Hotel-Fassung« anzuhängen (Katholisches Gesangbuch, 341), beließen aber die verbreitete Reihenfolge der Strophen 1 bis 3! Die zeitgleich ihr neues Gesangbuch erarbeitenden Schweizer Reformierten blieben beim Standard (Reformiertes Gesangbuch, 412).
- 8 Es gibt einige, vorwiegend englischsprachige Literatur zu dem Geschehen. Vgl. das diese summierende Büchlein von M. JÜRGS, *Der kleine Frieden im Großen Krieg. Westfront 1914: Als Deutsche, Franzosen und Briten gemeinsam Weihnachten feierten* (München 2014).
- 9 Faksimile bei HERBST, *Stille Nacht*, 56.

Largo

Text: Joseph Mohr 1816  
Melodie: Franz Xaver Gruber 1818

Singstimmen

1. Stil - le Nacht! Heil' - ge Nacht! Al - les schläft, ein - sam wacht,  
2. Stil - le Nacht! Heil' - ge Nacht! Got - tes Sohn! O wie lacht  
3. Stil - le Nacht! Heil' - ge Nacht! Die der Welt Heil ge - bracht;  
4. Stil - le Nacht! Heil' - ge Nacht! Wo sich heut al - le Macht  
5. Stil - le Nacht! Heil' - ge Nacht! Lan - ge schon uns be - dacht,  
6. Stil - le Nacht! Heil' - ge Nacht! Hir - ten erst kund ge - macht

Gitarre

5

nur das trau - te hei - li - ge Paar, hol - der Knab' im lok - kig - ten Haar;  
Lieb' aus dei - nem göt - lichen Mund, da - uns schlägt die ret - ten - de Stund;  
aus des Him - mels gol - denen Höh'n, uns - der Gna - den Fül - le läßt seh'n:  
vä - ter - li - cher Lie - be er - goß, und - als Bru - der huld - voll um - schloß  
als der Herr vom Grim - me be - freit, in - der Vä - ter ur - grau - er Zeit  
durch der En - gel »Hal - le - lu - ja!« tönt - es laut - bei Fer - ne und Nah:

Gitarre

9

schla - fe in himmlischer Ruh - ! Schla - fe in himmlischer Ruh!  
Je - sus in dei - ner Ge - burt - ! Je - sus in dei - ner Ge - burt!  
Je - sum in Mensche - stalt - ! Je - sum in Mensche - stalt!  
Je - sus die Völ - ker der Welt - ! Je - sus die Völ - ker der Welt!  
al - lerWelt Schonung ver - hieß - ! Al - lerWelt Schonung verhiess!  
»Je - sus der Ret - ter ist da - !« »Je - sus der Ret - ter ist da!«

Gitarre

# Magische Macht der Musik

## Orpheus' orientalische Vorbilder

Um die magische Macht der Musik in der Antike als Phänomen zu verstehen, muss man sich zunächst die (verglichen mit heute) ruhige vorindustrielle Welt vorstellen. Darin hatten Töne aller Art ein stärkeres Gewicht als in unseren Städten, wo Verkehrslärm und andere Motorengeräusche eine fast permanente Lärmkulisse erzeugen und das, was wir tiefe Stille nennen, außerhalb lärmgedämmter Räume kaum noch erlebbar ist. Die Macht lauter Geräusche oder Töne wurde oft als etwas Göttliches interpretiert, allem voran der Gewitterdonner. Blitz und Donner galten als optische und akustische Manifestationen des Wettergottes. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die biblische Götterpolemik auch eine akustische Dimension hat, die im Elia-Zyklus eindrücklich inszeniert wird. Dem verzweifelten Propheten, so heißt es dort (1 Kön 19,11–12), erscheint Gott weder im Sturmbraus, noch im Beben, noch im Feuer – lauter Naturerscheinungen, die mit erheblichem Lärm einhergehen – sondern in einer „Stimme verschwebenden Schweigens“ (so Buber/Rosenzweig für *qol damāmāh daqqāh*).

### *Die heilende Kraft der Musik im Image von David und Orpheus*

Umso bemerkenswerter ist es, dass die magische Wirkung menschlicher Musik im selben götzenkritischen Textkorpus, dem sogenannten Deuteronomistischen Geschichtswerk, an anderer Stelle nicht in Abrede gestellt, sondern vielmehr vorausgesetzt wird. Die Rede ist von der musiktherapeutischen Behandlung Sauls, des offenbar von manischen Depressionen heimgesuchten israelitischen Königs, durch dessen Krieger David (1Sam

16,14–16): „Als nun JHWHs Geist von Saul gewichen war, quälte ihn ein böser Geist, von JHWH gesandt. Da sprachen die Beamten zu Saul: Sieh doch, ein böser Gottesgeist quält dich. Unser Herr gebiete nur: deine Knechte sind bereit, nach einem Mann zu suchen, der auf der Leier spielen kann. Wenn dann der böse Gottesgeist über dich kommt, so soll er spielen. Dann wird es dir besser werden.“ In David, dem Sohn Isais, von dem erzählt wird, dass er Goliath besiegt hatte, wird dieser Mann gefunden (1 Sam 16,23): „Wenn nun der böse Gottesgeist über Saul kam, nahm David die Leier und spielte, dann wurde es Saul leichter und besser, und der böse Gottesgeist wich von ihm.“<sup>41</sup>

Die Griechen erzählten Ähnliches von Herakles und Orpheus. Während bei Herakles der kriegerische Aspekt dominiert, ist es bei Orpheus der therapeutische. Die Entsprechungen zwischen David und Orpheus sind besonders auffällig. Beide Gestalten sind nicht nur mit Geschichten verbunden, in denen die Heilkraft der Musik eine Rolle spielt, beide sind auch zu Patronen einer literarischen Überlieferung gemacht worden. So wie sich die orphische Literatur auf Orpheus beruft, gilt David im Psalter sehr oft als heroischer Archeget eines Psalms. Im Lob der Väter preist Ben Sira David nicht nur als einen, der Gott von ganzem Herzen besungen habe, sondern auch als den Begründer des Kultgesangs im Tempel (Sir 47,8–10).

Auf beiden Seiten des östlichen Mittelmeeres wurden die beiden Helden, Orpheus und David, in römischer Zeit als Leierspieler mit magischer Wirkung dargestellt. Sie erscheinen umgeben von wilden Tieren, die

gebannt den Tönen des Musikers lauschen. Beliebt war das Motiv insbesondere auf Bodenmosaiken. Gareizou<sup>2</sup> spricht davon, dass das Bildthema bereits in der prähistorischen Kunst existierte, führt aber keine Belege an. Ich möchte im Folgenden zeigen, dass das Motiv auf altorientalische Traditionen zurückgeführt werden kann, deren Ursprünge in Mesopotamien liegen.<sup>3</sup>

*Apotropäische Lautenspieler in Mesopotamien  
und Syrien*

Zum ersten Mal taucht das Motiv eines Sängers, der sich auf einem Saiteninstrument begleitet, und der von wilden Tieren umgeben ist, auf altbabylonischen Terrakotta-Plaketten auf (Abb. 1).<sup>4</sup> Zu sehen ist ein kauender Mensch, der sich erleichtert und dazu die Laute spielt. Er wird von einem Schwein und einem Hund flankiert. Das Schwein wendet sich den Fäkalien zu, der Hund heult zur Musik.

Die Szenerie zeigt möglicherweise einen Kurgarru.<sup>5</sup> Kurgarru und Galatur bzw. Assinnu waren Menschen mit uneindeutigem Geschlecht, die zu den Dienern Ischters gehörten. Sie spielten bei Kleidertauscheremonien eine Rolle, in der ekstatischen Prophetie, bei Exorzismen und generell als Musiker. Dem Mythos von Ischters Abstieg in die Unterwelt zufolge war der sexuell Unbestimmte das Geschöpf eines Gottes und verfügte – vielleicht aufgrund seiner Transgender-Natur – über die Fähigkeit, die Grenze zwischen Leben und Tod gefahrlos zu überwinden. Asuschunamir („Sein Aufgehen ist glänzend“) lautet sein Name im akkadischen Mythos und er wird von Ea geschaffen, weil durch den Abstieg der Göttin Tiere und Menschen aufgehört haben, sich zu begatten (V. 92–95). Nach dem sumerischen Mythos erschafft Enki (= Ea) Kurgarru (= Asuschunamir) und Galatur aus dem Dreck seiner



*Abb. 1: Terrakotta-Plakette, südliches Mesopotamien, altbabylonisch (18.-16. Jh. v. Chr.), Sammlungen Bibel + Orient, Universität Freiburg Schweiz, VFig 2002.7, Foto: Micha Küchler; <http://www.bible-orient-museum.ch/bodo/details.php?bomid=11795> (05.12.2017).*

Fingernägel.<sup>6</sup> Zur Strafe wird Kurgarru von Ereschkigal dazu verflucht, künftig als Randfigur an den verachtetsten Orten der Stadt leben zu müssen (V. 104–108): An Abwasserkanälen, im Schatten von Stadtmauern, an Türschwellen.<sup>7</sup> Kurgarru bzw. Asuschunamir und Galatur bzw. Assinnu sind liminale Figuren, Prototypen von Klagesängern und Akteuren mit priesterlichen Funktionen, die teilweise mit künstlerischen Mitteln mitfühlend und instinkthaft agieren.<sup>8</sup>

Unschwer lassen sich im sumerischen und akkadischen Mythos Motive erkennen, die viel später im Orpheus-Mythos wieder auftauchen: Abstieg in und unbeschadete Rückkehr aus dem Hades zur Befreiung Eurydikes, Einführung der Knabenliebe in Thrakien nach der gescheiterten Befreiung der Gattin und der Hass der Mänaden auf Orpheus. Geht man davon aus, dass Plakette und Mythos sich auf die gleiche Figur beziehen, sind es insgesamt fünf Motive, die sich auch im Orpheus-Mythenkomplex wiederfinden:

Motiv	Medium
Musizieren auf Saiteninstrument	Plakette
Verzauberung wilder Tiere	Plakette
Unbeschadetes Betreten und Verlassen der Unterwelt	Mythos
Sexuelle Devianz bzw. Asexualität	Mythos
Fluch	Plakette/Mythos

Auf der Plakette verbinden sich Fluch- und Segensaspekte auf engstem Raum. Einerseits wird Kurgarru beim Verrichten seiner Notdurft gezeigt, umgeben von den Tieren der Gosse, Schwein und Hund (untere Bildhälfte), andererseits musiziert er auf der Laute (obere Bildhälfte) und kann so die Tiere verzaubern. Der die Gefahr bannende Effekt der Musik dürfte denn auch der Grund dafür sein, dass sich das Kurgarru-Motiv auf den altbabylonischen Terrakottaplaketten findet, die vermutlich bei Türeingängen angebracht waren und apotropäische Funktion hatten. Das groteske Motiv des nackten, defäktierenden Lautenspielers im Kreis von Schwein und Hund dürfte zum Lachen angeregt haben und schon durch die Erheiterung einen schadenabwehrenden Effekt gehabt haben.

Ein babylonischer Kudurru (Grenzstein; Abb. 2) des 12. Jh. v. Chr. zeigt zwischen einer Stadtmauer, die von einem gehörnten Drachen umzingelt wird, im unteren Register und einer Reihe mit Göttersymbolen im oberen Register im dazwischenliegenden mittleren Register eine Prozession mit sechs bärtigen Lautenspielern im kurzen Schurz, mit Köchern, Pfeilen und Bogen, gefolgt von je einem wilden Tier: Strauß, Panther, Stier (?), zwei verschiedene Capriden, Spießbock und

Löwe. Am Ende der Prozession geht eine Zimbelspielerin im Falbelkleid. Ziel der Prozession ist ein Lebensbaum (Topf mit einer Pflanze), dadurch unterstrichen, dass die letzte Person der Prozession, die Zimbelspielerin, ihren Kopf zum Lebensbaum zurückwendet. Die Gesamtkomposition lässt vermuten, dass die musikalische Prozession ein kultisches Geschehen zur Darstellung bringt, das zwischen der göttlichen und der irdischen Sphäre vermitteln soll und im Dienste der Bändigung des Chaos steht, das einerseits in der Chauschlange und in abgeschwächter Form in den wilden Tieren präsent gesetzt ist. Diese Vermittlungsfunktion wird durch die Darstellung der Musiker unterstrichen, die auch Jäger<sup>9</sup> sind und zugleich die Hörnerkrone der Götter tragen.

Wir begegnen dem Lautenspieler, umgeben von wilden Tieren, wieder beim Eingang der syro-hethitischen Stadt



Abb. 2: Kudurru aus Kalkstein; Kriegsbeute aus Babylon in Susa; Meli-Schepak (1186-1172 v. Chr.); Paris, Louvre SB 25; Othmar Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik* 19844; 38 Abb. 41; Ursula Seidl, *Die babylonischen Kudurru-Reliefs. Symbole mesopotamischer Gottheiten, Orbis Biblicus et Orientalis* 87, Freiburg/Göttingen 1989, 30f. Nr. 40, Taf. 18a.

Sam'al. Sie besaß im Süden der kreisrunden Stadtmauer ein monumentales Tor mit figürlich verzierten Orthostaten aus Basalt, mehrheitlich aus dem 9. Jh. v. Chr. Hier finden wir einen Hinweis darauf, wie die altbabylonische „Kurgarru-Ikonographie“ im 1. Jt. v. Chr. fortlebte und sich mit syrischen Konzepten verband.<sup>10</sup> Im Vorhof des Tores waren rechterhand nach Darstellungen von Kriegern und Frauen mit Spiegeln die thronende Göttin und der aktive Wettergott zu sehen. Es folgte ein Lebensbaum neben einem Himmelsträger, und dann, in der rechten Ecke des Vorhofs, ein Lautenspieler und ein Sänger, umgeben von wilden Tieren (Vierfüßer, Hase [?], Vogel; Abb. 3). An der Frontseite des eigentlichen Tores folgen dann ein Reiter, ein geflügelter Stier, eine Sphinx, ein Krieger mit Schild, ein Löwe und ein Löwenkämpfer („Herakles“). Die Bilder der rechten Seite haben auf der leider weniger gut erhaltenen linken Hofseite je eine Entsprechung. So entspricht der Lebensbaumszene bzw. dem Mahl der Ziegen am Baum ein Mahl der Menschen, nämlich eine Bankettszene mit Prozession. Dem Lautenspieler auf der rechten Hofseite entspricht demzufolge ein Bogenschütze auf der linken. Bogen und Laute bzw. Leier – in beiden Fällen handelt es sich um sehnenbespannte Hölzer – sind zwei Attribute des Segen bewirkenden

Helden. Von Aqhat heißt es im ugaritischen Epos bei dessen Tod kurz und bündig (KTU 1.19 I:4): „Der Bogen zerbrach, auch die Leier zerbrach.“ Von David wird erzählt, dass er den wunderbaren Bogen Jonatans besaß (1 Sam 18,4) und Saul mit seinem Leierspiel beruhigte (1 Sam 16,14–23). Im homerischen Apollon-Hymnus steht (131f): „Lieb soll mir sein die Leier und der gekrümmte Bogen;/ künden auch werd' ich den Menschen des Zeus' unfehlbaren Ratschluss.“<sup>11</sup> Man beachte, dass auf dem Kudurru (Abb. 2) Bogen und Laute noch zu ein und derselben Figur gehörten.<sup>12</sup>

Man kann sich gut vorstellen, dass im Vorhof des Tores zu bestimmten Gelegenheiten in der Tat Musikanten standen und die Menschen freudig stimmten. Die Orthostaten aus dem benachbarten Karkemisch legen nahe, dass bei den Toren auch festliche Prozessionen stattfanden. Eine Tafel mit einem Preislied auf die Stadt Arbela aus dem 1. Jt. v. Chr.<sup>13</sup> bringt die Konstellation der wilde Tiere besänftigenden Musik beim Tor unter dem Matronat der Göttin explizit zum Ausdruck. Sie erwähnt auf der Rückseite die Reisenden, die sich in den Toren der Stadt freuen, die auf Löwen thronende Stadtgöttin Ishtar, den durch ihre Herrschaft bewirkten Frieden unter Menschen und wilden Tieren, sowie die gestimmten Instrumente des Kurgarru und anderer Musiker.<sup>14</sup>



*Abb. 3: Orthostatengruppe aus Basalt im nördlichsten Teil der Ostwand des Vorhofes des äußeren Burgtores von Sam'al (Sindschirli) = Alessandra Gilbert, *Syro-Hittite Monumental Art and the Archaeology of Performance*, Berlin: De Gruyter 2011, Nr. 32–35; 9. Jh. v. Chr.; aufbewahrt im Vorderasiatischen Museum Berlin; <https://www.hittitemonuments.com/zincirli/> (05.12.2017).*

Der Hymnus und das ikonographische Setting des äußeren Burgtores von Sam'al entsprechen sich in so vielen Punkten, dass wir ein beiden Medien vorliegendes, gemeinsames Konstellationsgefüge annehmen dürfen. Es besagt, dass unter der Herrschaft der Stadtgottheit(en) ein Friede zwischen Menschen und Tieren garantiert ist, der gefeiert wird. Zum Fest gehörten musikalische Darbietungen, bei welchen der Stadtfriede besungen wurde. Damit bilden die halb göttlichen, halb menschlichen Musiker eine Art Scharnierstelle, denn ihre Aufführung ist nicht nur eine Abbildung dessen, was ist, sondern zugleich eine Beschwörung dessen, was die Menschen sich in der Gegenwart und auch künftig wünschen. Insofern ergibt es Sinn, dass der Tierfriede nicht nur als Grund des Musizierens sondern auch als zauberhafter Effekt der Musik verstanden werden konnte.

*Apotropäische Leierspieler in Kanaan,  
Südanatolien und jenseits der Ägäis*

Ikonographisch hat die heilende Kraft der Musik in der Levante zunächst einen Ausdruck in der Darstellung des Seuchen- und Heilgottes Reschef gefunden. Die aggressive, Seuchen verursachende Seite dieser Gottheit wird auf Stelen der Spätbronzezeit durch Waffen veranschaulicht – Speer und Streit-

axt – die er in seinen Händen hält. Auf seine schützende Macht verweist der Schild und auf seine Heilkraft eine Laute, die an seinem Arm hängt. Die Gottheit ist besonders unter dem heilenden Aspekt, also mit der Laute, vermutlich auch im Bildrepertoire des äußeren Burgtores von Sam'al belegt und auf Stempelsiegelabdrücken von Tel Kinneret. Im Sanatorium von Sidon, heute Bustan esch-Schech, war es Reschefs Sohn Eschmun, der die Rolle des Heilgottes übernahm. In der stark hellenistisch geprägten Darstellung des Gottes auf der sog. „Tribune d'Echmoune“ erscheint er freilich als leierspielender Apoll.<sup>15</sup> Während die Verbindung von Heilgott und Instrument also gut bezeugt ist, fehlt bei diesen Gottheiten die Verbindung mit wilden Tieren.

Das Motiv des Musikers unter wilden Tieren taucht ab der Spätbronzezeit vereinzelt aber auch in Kanaan auf. Der lokalen Bedeutung der Kastenleier als wichtigstem Saiteninstrument entsprechend spielt der Musiker hier nun dieses Instrument. Das bevorzugte Medium für das Motiv ist in diesem Raum die Vasenmalerei.

Der älteste kanaänäische Beleg<sup>16</sup> stammt aus der Spätbronzezeit I–IIA (1440–1300 v. Chr.) vom Tell Zirāca (20 km westnordwestlich von Irbid [Jordanien]), aus dem Bereich des Torheiligtums (Abb. 4): Zu sehen sind in ei-



Abb. 4: Bemalter Krug; Tell Zirāca; ca. 1440–1300 v. Chr.; Zeichnung; E. Brückelmann ©Vieweger/Brückelmann.



nem oberen Register eines zweihenkligen, mit roter und schwarzer Farbe bemalten Kruges zwei Szenen mit Vierfüßern, darunter Stier und Löwe und evtl. Hunde, jeweils unter einer langen, gehörnten Schlange mit am Ende geringeltem Schwanz. In der einen Szene sitzt unter dem schwarz gemalten Stier mit erigiertem Phallus ein Leierspieler auf einem Hocker. In einem unteren Register sind zwei weitere Schlangen zu erkennen, die sich gegenseitig den Kopf zuwenden. Die Darstellung betont die bewegte Wildheit, Potenz und Gefährlichkeit der Tiere. Der sitzende Leierspieler bildet dazu einen Kontrast.

Aus einem Elitengebäude vom Megiddo des 11. Jh. v. Chr. stammt ein Krug, auf dem eine Prozession von Tieren und einem Leierspieler hin zu einer übergroß dargestellten Lotusblume zu sehen ist (Abb. 5). Unter den Tieren finden sich Löwe (?), Hund (?), Capride, Pferd (?), ein Wasservogel, vier Fische, ein Krebs und ein Skorpion. Die ganze Darstellung tendiert ins Ornamentale, weshalb die Tiere teilweise schwer zu deuten sind. Ihre Kombination zu Tierpyramiden im Stile der Bremer Stadtmusikanten betont das Emblematisch-Symbolische der Darstellung. Der Leierspieler ist hier Teil eines utopischen, friedlichen Kosmos, dargestellt mit einer spielerischen Note. Durch die Prozession zur Lotus-Blüte hin (und durch den Vogel auf dem Pferd), wird die Sphäre der Göttin, die im Lebensbaum präsent ist, evoziert. Stilistisch



Abb. 5: Bemalter Krug; Megiddo; erste Hälfte 11. Jh.; IAA 13.1921; Keel/Uehlinger (Fn. 18), Abb. 149c.

zeigt der Krug ein paar zyprische Einflüsse.<sup>17</sup> Sowohl auf Zypern als auch in Kanaan war der Kult der Göttin stark verankert. Die nächste Parallele aber hat die Gesamtkomposition in der Prozession des oben (Abb. 2) besprochenen Kudurru, worauf schon Othmar Keel hingewiesen hat.<sup>18</sup> Typisch kanaanäisch ist die Kastenleier (statt der Laute), die Stilisierung des Sakralbaumes als Lotus, sowie Skorpion, Fische und Krebs als Füllelemente, besonders im oberen Bildbereich, weshalb nicht ausgeschlossen werden kann, dass sie auf Himmelsbilder verweisen.<sup>19</sup>

Ungefähr aus derselben Zeit dürften zwei Stempelsiegelabdrücke (Abb. 6-7) aus der südlichen Türkei (Tarsus, Mardin) stammen, die Trude Dothan als Parallelen zum Krug aus Megiddo anführt. Die Leier des Musikers ist darauf liegend und übertrieben groß dargestellt. Die Tiere sind in Reihen angeordnet. Im Falle des Abdrucks aus Tarsus haben diese Reihen schon fast ornamentale Gestalt. Die Abdrücke zeigen den Musikanten kauern



Abb. 6: Siegelabdruck; Tarsus; H. Goldman, *Excavations at Gözli Kule*; Tarsus, vol. 2, Princeton 1956, figs. 394:35, 400:35; Trude Dothan, *The Philistines and their Material Culture*, London/Jerusalem 1982, fig. 28:2.

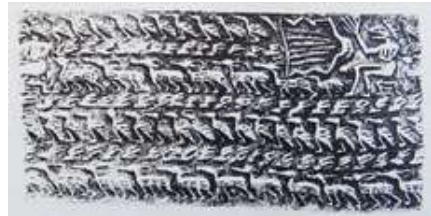


Abb. 7: Siegelabdruck; Mardin; J. Rimmer, *Ancient Musical Instruments of Western Asia*, London 1969, fig. 6, pl. VIII; Trude Dothan, *The Philistines and their Material Culture*, London/Jerusalem 1982, fig. 28:3.

oder sitzend. Die Ähnlichkeit im Gesamtkonzept der beiden Darstellungen zeigt, dass in den Siegelworkshops ein vorliegendes Bildschema abgerufen werden konnte.

Von der Karawanenstation Kuntillet 'Adschrud im Nordsinai, die vielleicht auch als lokales Heiligtum fungierte, ist ein großer Krug (Abb. 8) bekannt, berühmt geworden durch seine Inschriften, auf denen nebst der Gottheit Jahwe auch dessen Aschera genannt wird. Unter den Motiven, die auf diesen Krug gemalt wurden, findet sich nebst Sakralbaum zwischen wilden Tieren, einer Wagenszene, einer säugenden Kuh und zwei Besgestalten auch eine nach rechts (also in Richtung wilder Tiere und Lebensbaum) gerichtete, sitzende, die Leier spielende Figur. Ihr Geschlecht ist uneindeutig. Der apotropäische Aspekt der Figur sowie ihre geschlechtliche Ambivalenz werden durch die beigesellten männlichen und weiblichen Besfiguren unterstrichen. Der Zusammenhang zwischen Leierspiel und

wilden Tieren ist durch die Distanz zwischen den einzelnen Motiven und die scheinbar willkürliche Anordnung nicht eindeutig, aber angesichts der Analogie zum Kudurru (Abb. 2), zu Sam'al (Abb. 3) und Megiddo (Abb. 5), wo wir nebst Lautenspieler und wilden Tieren ebenfalls den Sakralbaum haben, alles andere als ausgeschlossen.

Die Belege für eine Verbreitung des Motivs westlich der Ägäis in vorrömischer Zeit sind spärlich.<sup>20</sup> Eine kleine, schwarzfigurige Miniaturschale aus dem Athener Handel (Abb. 9) zeigt auf ihrem Boden ebenfalls einen auf einem Stuhl sitzenden, nach rechts gerichteten Leierspieler. Hinter ihm sind in halbkreisförmiger Anordnung Tiere zu sehen. Von unten nach oben ein Vierfüßer (Reh oder Hund?) mit Leine, gefolgt von fünf Vögeln auf je einer Standfläche. Der Rand der Platte ist mit einer Doppelreihe von Strichen, ein Pflanzenband andeutend,<sup>21</sup> verziert. Trotz der sehr kursiven Darstellungsweise ist das Bild-

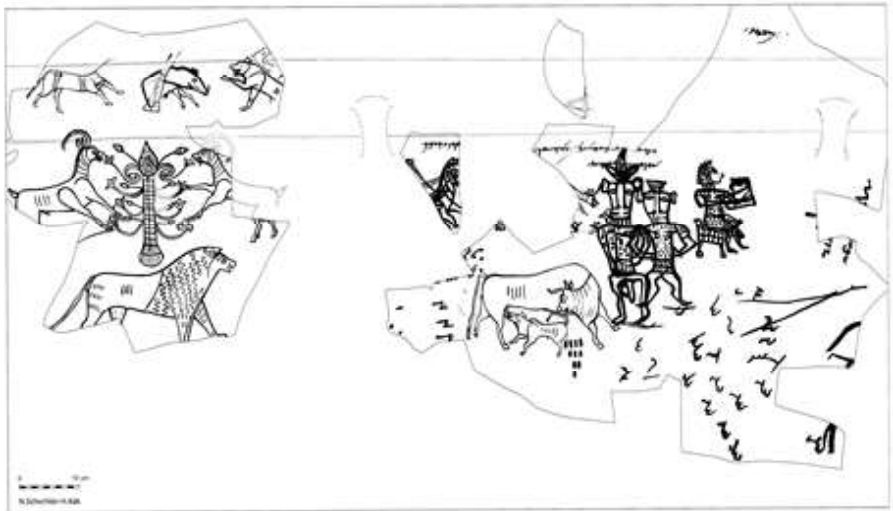


Abb. 8: Bemalter Krug (Pitbos A); Kuntillet 'Adschrud (Nordsinai); 850-750 v. Chr.; jetzt im Besitz der ägyptischen Altertümerverwaltung; Projektionszeichnung N. Schechter/H. Kak in Ze'ev Meshel, Kuntillet 'Ajrud (Horvat Teman). *An Iron Age II Religious Site on the Judah-Sinai-Border*, Jerusalem 2012.

motiv des Leierspielers unter den Tieren deutlich zu erkennen.<sup>22</sup>

Dasselbe Motiv erscheint in künstlerischer sehr viel anspruchsvollerer Ausführung auf einem Bronzespiegel (Abb. 10). Der Vierfüßer mit dem Halsband sitzt hier lauschend vor dem Sänger, der als Jüngling charakterisiert ist. Ein weiterer Vierfüßer springt in Richtung einer mystischen Kiste. Hinter dem Sänger befinden sich wieder die stehenden Vögel. Die ganze Szene ist auch hier von einem Pflanzenornament umrahmt.

#### *Orpheus im römischen Westen*

Das Motiv vom musizierenden Orpheus unter den Tieren erfreute sich im Römischen Reich großer Beliebtheit, besonders in den westlichen Provinzen, eine antike Rezeption,



Abb. 10: Bronzespiegel; etruskisch (?); 5. Jh. v. Chr.; nach R. Eisler, *Orphisch-Dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1922–1933*, 2. Teil, Leipzig/Berlin 1925, 95, Abb. 34 = William Keith Chambers Guthrie, *Orpheus and Greek religion: A study of the Orphic movement*, London 1952, 66, fig. 9.

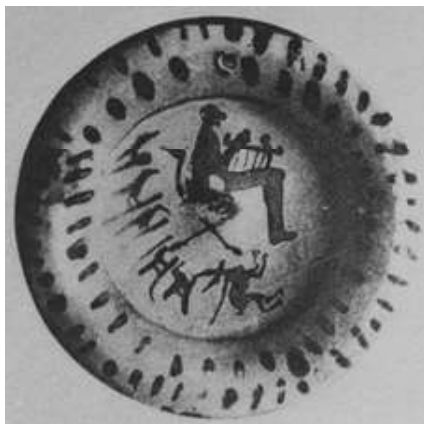
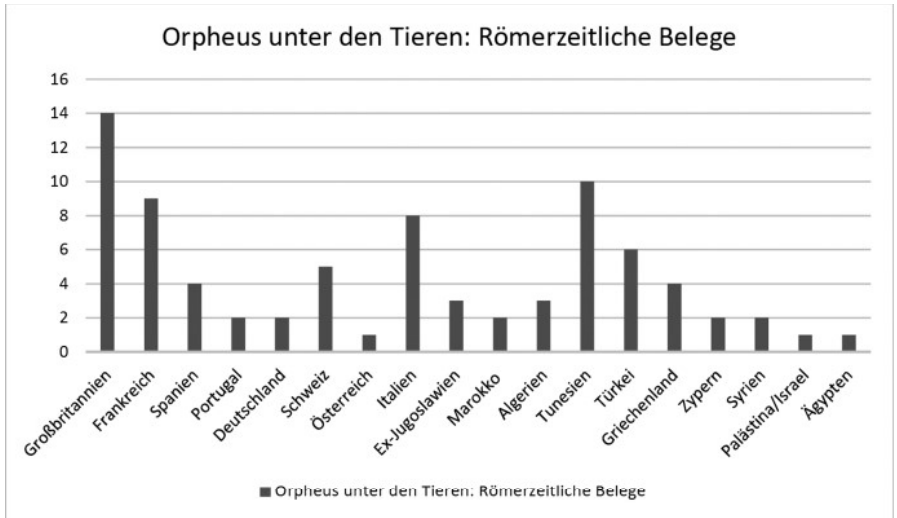


Abb. 9: Schwarzfigurige Miniaturplatte; Griechenland; ca. 450 v. Chr.; Denise Callipolitis-Feytmans, *Les plats attiques à figures noires*, Paris 1974, Pl. 67, Plats A IV K14; ehemals Sammlung Otto Kern (Halle), seit 1942 verschollen.

die letztlich für das Wiederaufblühen der Orpheus-Rezeption seit der Renaissance<sup>23</sup> verantwortlich ist. Die älteste bekannte römische Darstellung scheint eine vor hundert Jahren in Rom noch gesichtete, heute verschollene Statue zu sein.<sup>24</sup> Das Motiv gelangte sogar auf Münzen zur Darstellung,<sup>25</sup> meistens aber wurde es in Gestalt von prächtigen Mosaiken inszeniert. Michaelidis<sup>26</sup> zählte davon im Jahr 1986 84 Belege, die in das 2. bis 6. Jh. n. Chr. zu datieren sind, mit Höhepunkt im 3./4. Jh. Aufgrund der Verteilung legt sich die Vermutung nahe, dass das Motiv über die Phönizier, mit Karthago als Scharnierstelle, nach Frankreich und von dort nach Großbritannien gelangte, wo es vermutlich aufgrund der lokalen keltischen Affinität zur Leiermusik auf besonderes Echo stieß. Einige Mosaiken in den römischen Ostprovinzen zeigen Einflüsse der Entwicklung des Motivs im Westen.<sup>27</sup>



Tab. 1: Verteilung von römerzeitlichen Orpheus-Mosaiken nach Ländern.

### Fazit

Die Erfahrung der magischen Wirkung von Musik hat in der Bildkunst Mesopotamiens, und von dort ausgehend in Syrien, in Kanaan, der östlichen Ägäis und schließlich im gesamten Römischen Reich einen bis in die Gegenwart nachwirkenden Abdruck hinterlassen in Gestalt des unter wilden Tieren musizierenden Helden. Im Verlauf der Reise nach Westen wurde die Laute, das ursprüngliche Instrument des mesopotamischen und syrischen Musikers (Abb. 1–3), in Kanaan durch eine Handleier (Abb. 4–5; 8) ersetzt, die ihm auf seiner weiten Reise nach Westen, vermittelt wohl über die Phönizier (vgl. Tab. 1), erhalten blieb (Abb. 6–7; 9–10). Eindrücklich ist der Befund der ikonischen Konstanz durch Zeit und Raum, in Gestalt der kauern oder sitzenden Haltung (Abb. 1; 3–10), der Wendung nach rechts (Abb. 1–10<sup>28</sup>), des Saiten-instruments (Abb. 1–10) und des lauschenden Hundes (Abb. 1; 9–10).

Aufschlussreich sind die mythologischen Bezüge. Im orientalischen Raum findet sich das Motiv öfters im Kontext des Kultes beim Sakralbaum der Stadtgöttin (Abb. 2–3; 4). In einem Hymnus auf die Stadt Arbela werden im Zusammenhang mit Feierlichkeiten für die Göttin der Tierfriede und die Musiker erwähnt. Unter den Musikern taucht der Name Kurgarrus auf. Dieser wurde dem sumerischen Mythos von Inannas Abstieg in die Unterwelt zufolge von Enki aus dem Dreck seiner Fingernägel als transsexuelles Wesen erschaffen, damit er die Pforten der Unterwelt durchschreiten und die Göttin zurückzubringen kann. Die Mission gelingt, aber Ereschkigal verflucht den Kurgarru für sein Tun dazu, an den misslichsten Orten leben zu müssen.

Der Musiker erscheint als eine liminale Figur, ein Mittlerwesen zwischen Gott und Mensch, zwischen Mann und Frau, zwischen Oberwelt und Unterwelt, zwischen Fluch und Segen. Im Mythos spielen die wilden Tiere keine Rolle, aber im Stadthymnus und

auf den Bilddarstellungen visualisieren sie den betörenden Effekt seiner Musik. Sowohl mythische als auch ikonographische Traditionen des orientalischen Helden wurden, was bisher übersehen wurde, im Orpheus-Komplex rezipiert. Diese bewussten oder un-

bewussten genetischen Ursprünge im Orient dürften die spätere Orpheus-Rezeption im Judentum<sup>29</sup> (auf David) und im Christentum<sup>30</sup> (auf Christus) begünstigt haben

*Thomas Staubli*

- 1 Allerdings bringt Davids Therapie nur momentane Erleichterung. Nachhaltiger Erfolg ist ihr nicht beschieden. Um die tieferen Ursachen der Depression, an die die Musik nicht herankommt, wusste auch die israelitische Weisheit (Spr 25,20): „Einer, der das Oberkleid ablegt am Tag der Kälte, (oder) Essig auf Natron, so (ist es), wenn einer einem traurigen Herzen Lieder singt.“
- 2 M.-X. GAREZOU „Orpheus“, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7.1 (1994) 81–105.
- 3 Selbst in jüngsten Studien zum Thema fehlen Hinweise auf die orientalischen Ursprünge der orphischen Traditionen. Vgl. etwa J. N. BREMMER, *Initiation into the Mysteries of the Ancient World* (Berlin 2014) (Kapitel III zum Orphismus).
- 4 Zu Parallelen siehe O. KEEL et al., *Bibel+Orient im Original*. 72 Einsichten in die Sammlungen der Universität Freiburg Schweiz (Fribourg 2007) 66 Nr. 46.
- 5 Zum Kurgarru siehe insbesondere B. GRONEBERG, „Die sumerisch-akkadische Inanna/Ištar: Hermaphroditos?“, *Die Welt des Orients* 17 (1986) 25–46, und S. M. MAUL, „kurgarrū und assinnu und ihr Stand in der babylonischen Gesellschaft“, in: *Außenseiter und Randgruppen. Beiträge zu einer Sozialgeschichte des Alten Orients* (ed. V. HAAS) (Xenia 32; Konstanz 1992) 159–172.
- 6 „From under his fingernail Father Enki brought forth dirt./ He fashioned the dirt into a kurgarru, a creature neither male nor female./ From under his fingernail Father Enki brought forth dirt./ He fashioned the dirt into a galatur, a creature neither male nor female.“ D. WOLKSTEIN/S. N. KRAMER, *Inanna, Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Sumer* (New York 1983) 63.
- 7 TUAT III, 764f.
- 8 Vgl. dazu auch WOLKSTEIN/KRAMER, *Inanna*, 160.
- 9 Zum waffentragenden Kurgarru siehe C. FRANK, „Zu kalū und kurgarrū und ihren Kultgeräten“, *Zeitschrift für Assyriologie* 29 (1914–1915) 197–200.
- 10 Ob der Lautenspieler von Sam'al als Kurgarru angesprochen werden darf, bleibe dahingestellt. Zu Verbindungen zwischen dem mesopotamischen Inanna/Ištar-Mythos und dem südanatolischen Raum siehe N. LANERI, „The Discovery of a Funerary Ritual: Inanna/Ištar and Her Descent to the Nether World in Tiriş Höyük, Turkey“, *East and West* 52/4 (2002) 9–51.
- 11 Vgl. TH. STAUBLI, *Musik in biblischer Zeit* (Stuttgart/Freiburg 2007) 49f. mit Fig. 9.
- 12 Die Kombination ist auch typisch für Reschef, der aber statt den Bogen den Speer führt. Siehe dazu den nächsten Abschnitt.
- 13 TUAT II, 770; SAA III 8.
- 14 „...The Lady is seated on a lion, on a [...] / lions crouch beneath her. / The kings of the land are [overwhelmed] before her, / domination over beasts [...]. / All kinds of sacrifices [...] in a good state / all kinds of offering flour [...] in a good state. / [name] [...] [courtyard] [...] of called Arbela / [...] is put in place [...]. / The piḡū instrument of [...] is tuned! / The lyre of the [...] is tuned! / The [...] of the kurgarrū is tuned to? [...] / the laments of the kulmašitu. / The dubdubbu is tuned, the [...] of the kettle-drums!...“ Übersetzung: MATTIAS KARLSSON, *Some reflections on a hymn to the city of Arbela* (Uppsala universitets publikationer 2015) 3 <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:813605/FULLTEXT01.pdf> (05.12.2017).
- 15 TH. STAUBLI, „JHWH unter den musikalischen Göttern“, in: *Musik in der religiösen Erfahrung. Historisch-theologische Zugänge* (eds. R. KAMPLING/A. HÖLSCHER) (Frankfurt/Main 2014) 9–34, bes. 17–23 mit Abb. 1–3.
- 16 IPIAO 3, Nr. 893 mit Literatur.

- 17 A. YASUR-LANDAU, „A Message in a Jug: Canaanite, Philistine, and Cypriot Iconography and the ‘Orpheus Jug’“, in: *Bene Israel: Studies in the Archaeology of Israel and the Levant during the Bronze and Iron Ages in Honour of Israel Finkelstein* (eds. A. FANTALKIN/A. YASUR-LANDAU) (CHANE 31; Lei-den/Boston 2008) 213–229.
- 18 O. KEEL/CH. UEHLINGER, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole* (Freiburg/Br. <sup>3</sup>1995) 141.
- 18 Vgl. dazu TH. STAUBLI, „Bull Leaping and Other Images and Sites of the Southern Levant in the sign of Scorpius“, *Ugaritforschungen* 41 (2009) 611–630.
- 20 Besser sieht die Dokumentationsbasis in Bezug auf den Leierspieler als solchen aus. Dazu siehe J. CURTIS FRANKLIN, *Kinyras. The Divine Lyre*. (Hellenic Studies Series 70; Washington, DC 2016).
- 21 Nach CALLIPOLITIS-FEYTMANS, *Divine Lyre*, 364 „branche de myrte, sans tige“. Die „branche de myrte du type dégénéré“ (197) sei typisch für den Maler des Atelier „Kern“ (197).
- 22 „Le sujet et la disposition des figures font penser aux représentations plus tardives d’Orphée charmant les animaux, ce qui permet d’identifier le sujet presque à coup sûr.“ CALLIPOLITIS-FEYTMANS, *Divine Lyre*, 197.
- 23 Vgl. etwa K. MEYER-BAER, „Musical Iconography in Raphael’s Parnassus“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8/2 (1949) 87–96; PEGGY MUÑOZ SIMONDS, „Sweet Power of Music: The Political Magic of ‘the Miraculous Harp’ in Shakespeare’s ‘The Tempest’“, *Comparative Drama* 29/1 (1995) 61–90.
- 24 Erwähnt in W. HELBIG/W. AMELUNG, *Führer durch die Sammlungen Klassischer Antike in Rom* (Leipzig 1912–1913) no. 1039.
- 25 GÜTHRIE, a.a.O. 21 mit Fig. 2a–b bildet eine thrakische Münze vom Anfang des 3. Jh. n. Chr. und eine alexandrinische Münze der Ära des Antoninus Pius ab.
- 26 D. MICHAELIDIS, *A New Orpheus Mosaic in Cyprus*, in: *Acts of the International Archaeological Symposium “Cyprus between the Orient and the Occident”* Nicosia, 8–14 September 1985 (Nicosia 1986) 473–489 with Pl. LIII–LVI, 478–479, zu guten Teilen basierend auf U. LIEPMANN, *Ein Orpheusmosaik im Kestner-Museum zu Hannover*, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 13 (1974) 9–36.
- 27 MICHAELIDIS, *Orpheus Mosaic*, 485f.
- 28 Auf den Rollsiegeln trifft das auf die Siegel, aber nicht auf die erhaltenen Abrollungen zu.
- 29 H. STERN, „The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21/1,12 (1958) 1–6; H.G. KIPPENBERG, „Pseudikonographie: Orpheus auf jüdischen Bildern“, *Visible Religion. Annual for Religious Iconography* 7 (Leiden 1990) 233–249.
- 30 V. SCHULTZE, „Orpheus in der frühchristlichen Kunst“, *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der Älteren Kirche* 23 (1924) 173–183; W. GEERLINGS, „Das Bild des Sängers Orpheus bei den griechischen Kirchenvätern“, in: *Griechische Mythologie und frühes Christentum. Die antiken Götter und der eine Gott* (ed. RABAN VON HAEHLING) (Darmstadt 2005) 255–267; CH. MARKSCHIES, „Odysseus und Orpheus christlich gelesen“, in: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption* (eds. M. VÖHLER et al.) (Berlin 2005) 69–92.

# Deus semper maior

## Der Elias von Felix Mendelssohn Bartholdy, Op. 70

„Hilf Herr! Willst du uns denn gar vertilgen? Die Ernte ist vergangen, der Sommer ist dahin! [...] Die Tiefe ist versiegt. Und die Ströme sind vertrocknet. Dem Säugling klebt die Zunge am Gaumen vor Durst. Die jungen Kinder heischen Brod. Und da ist Niemand, der es ihnen breche!“. So klagt das Volk zu Beginn des Elias<sup>1</sup> von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) mit Worten aus dem Psalter, den Klageliedern und den Propheten (Nr. 1).<sup>2</sup> Unmittelbar vor dem durch Elias erwirkten Regenwunder stellt sein Diener fest: „Der Himmel ist ehern über meinem Haupte [...]. Die Erde ist eisern unter mir“ (Nr. 19: Dtn 28,23).

Solche Worte rufen heute – gut 170 Jahre nach der Uraufführung des Elias in Birmingham 1846<sup>3</sup> – bedrängende Bilder aus Afrika in uns hervor. Äthiopien ist derzeit Sinnbild für „Hunger in Afrika“. Knapp sechs Millionen Menschen sind lebensbedrohlich von ihm betroffen, darunter 400.000 Kinder. Grund dafür ist das Klimaphänomen *El Niño*, das eine verheerende Dürre mit sich brachte. Massive Ernteausfälle sind die Folge. Tiere sterben aus Wassermangel. Man möchte klagen mit dem Diener des Elias: „Die Erde ist wie Eisen unter mir“ und laut rufen mit dem Chor: „Hilf Herr! Willst du uns denn gar vertilgen?“

Auch aus einem anderen Grund ist das Oratorium aktuell. Sein Hauptprotagonist ist eine schillernde Figur, ein Eiferer für Gott, der vor Gewalt nicht zurückschreckt. Auf dem Karmel befiehlt er, seine religiö-

sen Gegner – die Propheten Baals – „abzuschlachten“ (Nr. 16). Wir heute – durch Gewaltexzesse im Namen Gottes und der Religion verstört – sind geneigt zu sagen: Elias ist ein religiöser Fanatiker, er stiftet an zum Terror gegen Andersdenkende und scheut vor Mord nicht zurück. So wenig Mendelssohn diese Seite des Propheten in seinem Libretto unterdrückt, so wenig blendet er die damit zusammenhängenden dunklen Seiten des biblischen Gottesbildes aus.

Noch vor dem Einsatz der Ouvertüre beginnt das Oratorium damit, dass Elias sein prophetisches Wort den Menschen entgegenschleudert. Es ist ein Wort von ungeheurer Wucht, das dem Volk den Himmel verschließt – „um dessen Sünden willen“ (Nr. 3). Erst als das Volk sich von Baal<sup>4</sup> ab- und dem „einzigem Herrn“ zuwendet (Nr. 16), öffnet sich auf Fürbitte des Elias wieder der Himmel – „im dritten Jahr“ (Nr. 10). So lange dauert die Trockenheit, die Tier und Mensch alle Lebensgrundlage entzieht – als Strafe Gottes für die Sünden der Menschen.

Wie wir heute mit solchen theologischen Urteilen der Heiligen Schrift umgehen, ist eine Frage, eine andere, wie der getaufte Jude Mendelssohn, der sein Jude-Sein im Laufe seines kurzen Lebens immer mehr entdeckte und sich auch zu ihm bekannte,<sup>5</sup> damit umgegangen ist. Mir scheint, dass er im „Elias“ um Gott ringt, um die Bilder Gottes im Alten Testament, aus dem alle Texte des Librettos stammen, vor allem aber um sein eigenes Gottesbild, und dabei – mit seiner

Hauptperson, dem Propheten Elias – einen erstaunlichen Weg zurücklegt, wie dem Libretto und dessen musikalisch-dramatischer Inszenierung zu entnehmen ist.

*Elias in der biblischen Tradition*

Elias ist der Prophet, von dem wir – im Unterschied zu den großen Schriftpropheten Jesaja, Jeremia und Ezechiel – nur wenig wissen. Nur einige Kapitel der beiden Königsbücher erzählen von ihm (1 Kön 17–22; 2 Kön 1,1–2,19), Kapitel zudem, die erst geraume Zeit nach seinem Wirken unter König Ahab (870–851) und seinem Sohn Ahasja (851–850) ihre literarische Formung fanden (im 7./6. Jh.).<sup>6</sup> Aus noch viel späterer Zeit, dem Anfang des 2. Jahrhunderts v.Chr., stammt ein Text, der die wachsende Wertschätzung des Elias im frühen Judentum belegt, der Lobpreis des Propheten in Sir 48,1–11:

<sup>1</sup>Und der Prophet Elija erhob sich wie ein Feuer, und sein Wort brannte wie eine Fackel; <sup>2</sup>er brachte Hungersnot über sie, und durch seinen Eifer verringerte er ihre Zahl.

<sup>3</sup>Durch das Wort des Herrn schloss er den Himmel zu; dreimal brachte er Feuer herab.

<sup>4</sup>Wie herrlich bist du gewesen, Elija, mit deinen Wunderzeichen! Wer wird gerühmt wie du?

<sup>5</sup>Durch das Wort des Höchsten hast du einen Toten auferweckt und aus dem Totenreich zurückgebracht.

<sup>6</sup>Du hast Könige in den Untergang geführt und Vornehme von ihrem Lager getrieben.

<sup>7</sup>Du hast auf dem Sinai die künftige Strafe gehört und auf dem Horeb die Verurteilung.

<sup>8</sup>Du hast Könige gesalbt, die Vergeltung üben sollten, und Propheten, die dir nachfolgten.

<sup>9</sup>Du wurdest emporgehoben in einem Feuersturm, auf einem Wagen mit feurigen Rossen.

<sup>10</sup>Du bist bestimmt worden, zur rechten Zeit bereit zu sein, den Zorn zu stillen, ehe der Grimm kommt: das Herz des Vaters wieder zum Sohn zu kehren und die Stämme Jakobs wieder aufzurichten.

<sup>11</sup>Wohl denen, die dich gesehen haben und in Liebe zu dir entschlafen sind!

Das Besondere an diesem Lobpreis ist, dass er das ganze Leben des Elias in wenigen Sätzen zusammenfasst, von den Jahren der Hungersnot bis zu seiner Himmelfahrt und seiner Wiederkehr, die ein weiterer, sehr knapper, aber wirkungsgeschichtlich hochbedeutsamer Text eigens thematisiert, Mal 3,23f.: „Seht, ich will euch senden den Propheten Elija, ehe der große und schreckliche Tag des Herrn kommt. Der soll das Herz der Väter bekehren zu den Kindern und das Herz der Kinder zu ihren Vätern, auf dass ich nicht komme und das Erdreich mit dem Bann schlage“. Hieran schließt sich die auch im Neuen Testament rezipierte frühjüdische Erwartung an, dass der in den Himmel entrückte – nicht gestorbene – Elias am Ende der Zeiten wiederkommen wird (bzw. in Johannes dem Täufer schon wiedergekommen ist).<sup>7</sup> Mendelssohn und sein Textarrangeur Pastor Schubring wählten neben ihrem Grundtext 1 Kön 17ff. auch diese beiden Elias-Texte, Sir 48,1–11 und Mal 3,23f., für ihr Libretto aus.

Ahab, König über das Nordreich Israel, in dessen Regierungszeit das Wirken des Elias fiel, residierte in Samaria, einer welt-offenen, blühenden Stadt. Verheiratet war er mit Isebel, einer phönizischen Königstochter, die den Glauben ihrer Väter, die Verehrung Baals und seiner Gattin Aschera, mit nach Samaria gebracht und dort heimisch gemacht hatte. Dieser Baal (eigentlich ein Titel: *ba'al* = Herr) wurde als „Spender des Regens, der Fruchtbarkeit des Bodens



und Garant des Vegetationszyklus“ verehrt.<sup>8</sup> Weil er als Chaoskämpfer gegen das aufrührerische Meer galt, war er überdies Schutzgott der Seefahrer. Auch der biblische Gott JHWH trägt ursprünglich Züge eines Wettergottes: „Er erscheint im Gewittersturm (vgl. Ex 19,9.16; 1 Kön 19,11f.), lässt die Wolken von Wasser triefen (Ri 5,4) und schenkt den Tau des Himmels und Fettigkeit der Erde (Gen 27,28)“.<sup>9</sup> Allerdings gewinnt er durch Erfahrungen Israels in der Frühzeit (Befreiung aus Ägypten etc.) „deutliche Züge eines Geschichtsgottes, der die Geschichte Israels und seiner Nachbarn lenkt“.<sup>10</sup>

Wogegen Elias ankämpfte, war die Inklusion JHWHs in einen Götterhimmel mit Baal und anderen Göttern neben ihm. Er wollte nicht, dass dem eigenen Nationalgott der Gott zur Seite gestellt wurde, „dessen traditioneller Schwerpunkt im Bereich der ‚Natur‘ lag“.<sup>11</sup> Das ist in dieser frühen Zeit nicht so zu verstehen, als sei Elias Vertreter oder Vorreiter eines Monotheismus gewesen. Ihm ging es um Alleinverehrung JHWHs *in Israel*, um Monolatrie – in der Überzeugung, dass JHWH stärker sei als alle Götter der Umgebung. Er schlug auch sozialkritische Töne an, wie die von Mendelssohn nicht aufgenommene Erzählung vom Weinberg des Naboth belegt (1 Kön 21). Sein Eifer richtete sich gegen eine wirtschaftlich erfolgreiche kulturelle Verschmelzung israelitischer und phönizischer Traditionen ohne Rücksicht auf die Armen.

Was Elija noch auszeichnet und ihn von den späteren Propheten unterscheidet, sind die magischen Züge seines Auftretens.<sup>12</sup> Er übte Schwurzauber aus, beschwor JHWH und erwirkte mit seinem Wort die Dürre. Mendelssohn beginnt sein Werk, wie schon angedeutet, mit einem solchen Schwurzauber,

wenn er Elias mit 1 Kön 17,1 ausrufen lässt: „So wahr der Herr, der Gott Israels, lebet, vor dem ich stehe: Es soll diese Jahre weder Thau noch Regen kommen, ich sage es denn“. Elias übermittelt kein Wort JHWHs wie die späteren Propheten, sondern spricht aus eigener Vollmacht den „Fluch“, der die Menschen „verfolgt“, bis er sie tötet (so Nr. 5). Auch andere Aktionen des Elias tragen magische Züge: die Totenerweckung des Sohns der Witwe (Elias legt sich auf den Knaben), die Herbeiführung des Gottesurteils auf dem Berg Karmel (Elias beschwört das Herabkommen des Feuers auf den Opferaltar) und der Regenzauber (er klemmt seinen Kopf zwischen seine Knie). Mendelssohn und Schubring haben diese magischen Züge in ihrem Libretto zurückgedrängt. Sie machen Elias zum Beter, der den Himmel bestürmt und durch sein Gebet die Wunder erwirkt. Aber auch das verrät noch seine Kraft, wie dass er aus eigener Initiative zu handeln scheint und deshalb Gott anflehen muss, dass er „mitspielt“ und das Opfer auf dem Altar auch annimmt, ersichtlich daran, dass er Feuer vom Himmel herabkommen lässt.

#### *Textverarbeitung und Dramaturgie des Elias*

Das Profil des Librettos und seine musikalisch-dramatische Umsetzung hängen unmittelbar zusammen und bedingen einander, wie auch die nicht konfliktfreie Zusammenarbeit von Librettist und Komponist über die Jahre zeigt.<sup>13</sup> Mendelssohn besaß genaue theologische und dramaturgische Vorstellungen von der Art der auszuwählenden Texte, auch wie sie zu arrangieren seien. Drei Ebenen des Librettos in seiner Endfassung sind zu unterscheiden:

(1) Der *Basistext* des Oratoriums ist die Geschichte vom Propheten Elias aus 1 Kön 17 bis 2 Kön 2<sup>14</sup> samt den beiden erwähnten

Elias-Texten Sir 48,1–11 und Mal 3,23f.

(2) Mit der Elias-Geschichte verbindet sich eine zweite Schicht *von Texten*, die aus allen drei Teilen der jüdischen Bibel stammen: der Tora, den Propheten und den Schriften (Psalter, Klagelieder und Hiob). Sie ist *meditativer* oder *meta-reflexiver Art*, aber durchweg in das dramatische Geschehen eingebunden.

(3) Aus dieser Schicht ragen theologische Grundtexte des biblisch-jüdischen Glaubens heraus, die Bekenntnischarakter tragen und durch ihre dramatische Platzierung im Oratorium wie ihre spezifisch musikalische Umsetzung ausgezeichnet sind.<sup>15</sup> Es sind dies insbesondere:

(a) Ex 20,3: „Es sind keine anderen Götter neben ihm“ (Nr. 16);

(b) Ex 20,5–6: „Denn ich der Herr dein Gott, ich bin ein eifriger Gott, der da heimsucht der Väter Missetat an den Kindern, bis ins dritte und vierte Glied derer, die mich hassen. Und tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden, die mich liebhaben und meine Gebote halten“ (vgl. auch Ex 34,6.7) (Nr. 5);

(c) Dtn 6,4–5: „du sollst den Herrn deinen Gott liebhaben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allem Vermögen“ (Nr. 8.16);

(d) Ps 86,15: „denn du bist gnädig, barmherzig, geduldig, und von großer Güte und Treue“ (Nr. 8; vgl. auch Ps 112,4 in Nr. 9);

(e) Ps 108,5: „Denn deine Gnade reichet, soweit der Himmel ist, und [deine Wahrheit, soweit die Wolken gehen]“ (Nr. 15).

Eine *vierte* denkbare Textschicht fehlt. Sie hatte Pfarrer Schubring in seinen ersten Entwürfen vorgesehen: das Neue Testament. Er hatte vorgeschlagen, das Oratorium solle mit der Erzählung von der

Verklärung Jesu und seiner Begegnung mit Elias und Mose auf dem Berg enden (Mt 17,1–13).<sup>17</sup> Darauf ließ sich Mendelssohn aber nicht ein. Ihm lag an der literarischen Homogenität des Librettos und seinem durchgehenden alttestamentlich-jüdischen Kolorit, was die zweite und dritte Textebene unterstreichen. Das schloss Anspielungen musikalischer Art auf das Neue Testament bzw. Jesus von Nazareth nicht aus, so in der Verurteilungsszene Nr. 23 und der Arie Nr. 26 („Es ist genug“) mittels Erinnerungen an die Johannespassion von Bach.<sup>18</sup> Aber auf der Textebene blieb es strikt beim Alten Testament.

Die Dreidimensionalität des Librettos zeigt: Mendelssohn geht es nicht um eine Nacherzählung der Geschichte von einem fernen biblischen Heros, sondern um deren Bedeutung für die eigene Zeit und Hörerschaft. Elias erhält paradigmatische Züge, er wird für Mendelssohn zum Vorbild eines Gotteskämpfers, eines Menschen, der um seinen Gott ringt. Der Trost, der ihm zuteilwird, ist jedem Menschen in vergleichbarer Lage gewiss, wie Mendelssohn insbesondere durch den Chor zum Ausdruck bringt, der die Handlung des Öfteren zur Welt der Hörer hin öffnet.<sup>19</sup>

Dem entspricht die Dramatisierung der Geschichte auf der ersten Ebene. Die Personen der Handlung, die wie in einer Oper selbst auftreten, handeln, indem sie sprechen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen zieht sich der Erzähler zurück.<sup>20</sup> Einen Evangelisten gibt es nicht. Die Erscheinung Gottes am Horeb (Nr. 34) und die Himmelfahrt des Elias (Nr. 38) werden vom Chor erzählt – aber er erzählt sie so, als ob er dabei wäre. Es ist ein Erzählen aus unmittelbarer Betroffenheit.

Zur Dramatisierung der Geschichte gehört ihre Gliederung in Szenen. Diese

sind durchkomponiert bzw. ihre einzelnen Nummern gehen ineinander über. Wo das nicht der Fall ist, notiert Mendelssohn gerne unter ein Stück *attaca subito*, was ernst zu nehmen ist, weil es ohne Pause gleich weiterzugehen hat.

Die Nähe zum Drama hat auch zur Folge, dass Mendelssohn sich nicht nur vom Bach'schen Evangelisten verabschiedet hat, sondern auch von seiner Tradition der Choräle. Beim Paulus war das noch anders.<sup>21</sup> Wohl gibt es einige Chöre mit Choralkolorit, aber „the colour of Chorals“, wie Mendelssohn einmal in einem Brief sagt,<sup>22</sup> hat die Aufgabe, zum Beispiel Chorabschlüsse mit Texten der zweiten und dritten Ebene besonders zu akzentuieren oder Engel-Auftritte mit einer besonderen Aura zu umkleiden. Aber das Oratorium bedient sich bewusst nicht der Gattung des Chorals, die eine Gemeinde erforderte, die ihn mitsingen könnte. Es ist kein sakrales, sondern ein säkulares Werk, nicht für den Kirchenraum, sondern für den Konzertsaal komponiert.<sup>23</sup>

### *Elias' Ringen um Gott*

Es wäre zu kurz gegriffen, wollte man es bei der eingangs vorgenommenen Charakterisierung des Elias als eines religiösen Eiferers und Fanatikers bewenden lassen. Elias macht auf seinem Weg vom ersten zum zweiten Teil des Oratoriums eine dramatische Wandlung durch, er erfährt seinen Gott und damit sich selbst neu und anders. *Mendelssohn identifiziert sich nicht einfach mit seiner Hauptfigur, sondern modelliert sie so, dass sie sich entwickelt.* Auf der Fluchtlinie dieser Entwicklung zeichnet sich sein eigenes Denken ab. Das entspricht im Übrigen der beschriebenen *dramatischen* Gestaltung des Werks, denn eine solche ergibt ja nur Sinn, wenn die Figuren nicht von Anfang an fest-

gelegt, gleichsam am Reißbrett entworfene Stereotypen sind, sondern sich durch die Geschichte, in die sie hineingestellt sind, verändern und entwickeln – sei es nun, dass sie diese Geschichte durch ihre Taten selbst hervorbringen, sei es, dass sie sie erleiden. Für Elias gilt beides: Im ersten Teil des Oratoriums ist er der aktiv Handelnde, im zweiten Teil der passiv Erleidende. Hier wird über ihn das Todesurteil gefällt; er wird zum Getriebenen, flieht in die Wüste und begegnet in überraschender Weise am Horeb seinem Gott.

Mendelssohn wie Schubring lesen diese Geschichte aus der Perspektive aufgeklärter Gottsucher im 19. Jahrhundert. Wie sollte das anders sein? Vier Punkte seien genannt:

(1) Im Kontext des 19. Jahrhunderts, nach der Aufklärung und mit der jüdischen und christlichen Religion im Rücken, kann es Mendelssohn nur um einen *monotheistischen* Gott gehen. Die Gefahr, die dem Gottesglauben in der Moderne droht, kommt nicht vom Polytheismus (Baalskult), sondern vom Atheismus, einer Reduktion der Wirklichkeit auf das unmittelbar Erfah- und Machbare. Sie kommt daher, dass die Gesellschaft „Lügen“ über den einzigen Gott verbreitet (Nr. 18), sie ihre eigenen Götter pflegt, indem sie sich selbst und ihre höchsten Leistungen im Fortschrittsglauben „vergöttlicht“. Mit dieser Tendenz seiner Zeit scheint Mendelssohn zu hadern.

(2) Kennzeichnend für sein Gottesbild ist seine Überzeugung von der *absoluten Transzendenz* Gottes. Der Schlusschor des 1. Teils (Nr. 20) sagt es so: „Die Wasserwogen sind groß, und brausen gewaltig. Doch der Herr ist noch größer in der Höhe“ – hier wird der *Deus semper maior* besungen, der Gott, der stets größer ist als der Mensch ihn sich ausdenkt, erhabener als die Berge und

Wasserwogen der Meere, der sich deshalb auch nicht im Gewitter, im Erdbeben, in Sturm und Feuer, sondern im Säuseln des Windes zu erfahren gibt (vgl. 1 Kön 19,12). Denkt der Mensch in Kategorien der Größe und Macht, der Ehre und des Reichtums, so lernt er mit Elias, dass Gott ganz anders daherkommt, ihn sein „Kommen“ verstören kann. In seinen letzten Worten, dem Arioso Nr. 37, besingt Elias diese Grunderfahrung so: „Ja es sollen wohl Berge weichen und Hügel hinfallen, aber deine Gnade wird nicht von mir weichen, und der Bund deines Friedens soll nicht fallen“ (Jes 54,10).

(3) Weil Mendelssohn von der absoluten Transzendenz Gottes ausgeht, treten in seinem Oratorium auch so oft *die Engel* als Vermittler Gottes auf; sie sind notwendig, weil sie die unendliche Ferne Gottes in seine Nähe verwandeln. Da wo der Schrifttext sagt „Es kam das Wort Gottes zu Elija“, treten bei Mendelssohn die Engel auf. Ihnen hat er seine schönste Musik anvertraut (Nr. 7.15.28), die schon als solche göttliche Transzendenz ahnen lässt. Wenn Elias mit Ps 104,4 den Herrn anfleht: „Der du deine Diener machst zu Geistern, und deine Engel zu Feuerflammen, sende sie herab!“ (Nr. 16), wird ihre Rolle eigens thematisiert. Sie sind es so auch, die das Feuer herabfallen lassen, welches das Opfer des Elias auf dem Berg Karmel verzehrt, nicht Gott selbst. Bei den biblischen Anthropomorphismen ist Mendelssohn im Geist Feuerbachs vorsichtig. *Gott ist größer als alle Bilder und Vorstellungen, die der Mensch sich von ihm macht.*

(4) Wer ist „Gott“ für Mendelssohn? Die Antwort auf diese Frage gibt seine Musik. Sie lässt sich eigentlich nicht *sagen*, sondern nur *hören*. Wenn hier dennoch eine Antwort auf diese Frage versucht wird, hilft die schon erwähnte ignatianische Formel vom *Deus semper maior* weiter: „Gott“ ist

mehr und anders, als Elias es sich ausdenkt. Er ist mehr als der strafende, rächende Gott, der alles Unrecht der Menschen ahndet, der Tod und Verhängnis über eine sich selbst vergöttlichende, hybride Menschheit bringt. Er ist über Elias Kämpfertum hinaus – seinen Fanatismus letztlich ins Leere laufen lassend – der gnädige, barmherzige und verzeihende Gott. Aber er ist dies nicht so, dass er sich vom Eifer seines Propheten distanziert, die Bosheit und Verlorenheit der Menschen relativiert, sondern *durch alles Unheil hindurch* Leben schafft. Musikalisch wird das hörbar schon im 1. Teil des Oratoriums, wenn Mendelssohn auf die berühmte Hammer-Arie des Elias („Ist nicht des Herrn Wort [...] wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt?“) eine zweite Arie folgen lässt mit Worten Gottes, in denen dieser über das Nicht-Hören-Wollen der Menschen klagt und kundtut, dass er sie doch eigentlich „erlösen“ will. Es ist bewegend, dass er diese Worte – nach den herben und dunklen Worten des Bariton-Basses des Elias – einer Frauenstimme anvertraut, einem Alt, wohl wissend, dass Gottes Bild auch in Geschlechterrollen nicht einzufangen ist und seine Barmherzigkeit und seine Klage um die Menschen im Timbre einer Alt-Stimme gut aufgehoben ist.<sup>24</sup> Die Arie endet – trotz ihres klagenden Tons – nicht grundlos in Dur.

Die Wandlung, die Elias im Oratorium durchmacht, könnte nicht deutlicher werden als in den *verba ultima*, seinen „letzten Worten“ (Nr. 36+37). Der todenste Eiferer, auf dessen Gesicht ein Lächeln unvorstellbar ist, singt auf einmal mit Ps 16,2.9f.: „Du bist ja der Herr! Ich muss um deinetwillen leiden, darum *freuet* sich mein Herz und *ich bin fröhlich*; auch mein Fleisch wird sicher liegen“ (Nr. 36).

*Michael Theobald*

**Szenischer Aufbau des Oratoriums und Textauswahl**  
**I. Teil**

	Nr.	Inhalt	Bibl. Grundtext	Weitere Schrifttexte
<b>Prolog</b>	Einleit. Ouvvert. 1-5	Ankündigung der <b>Dürre</b> durch Elias  (1+2) Klage (Chor),  (3+4) Umkehrpredigt (Obadja)  (5) Anklage und Ausdruck der Hoffnung (Chor)	1Kön 17,1   Sir 48,3	Ps 20,20; Klg1 5,20; Jer 8,20; Bar 2,14; Klg1 1,17 etc. Joel 2,13; Jer 29,13f; Ijob 23,3 Ps 2,4; 94,7; Dtn 28,15.22; <u>Ex 20,5f</u>
<b>1. Szene</b>	6-9	(6) Auftrag des Engels an Elias: Seine Speisung am Bach Krith, (7) Die Engel (Doppelquartett) Fortgang des Auftrags: Speisung der Witwe (8) <b>Erweckung ihres Sohnes</b>  (9) Seligpreisung der Frommen (durch den Chor)	1Kön 17,3–6  1Kön 17,7.9.14  1Kön 17,17–24	Ps 91,11f.  Psalter (u.a. <u>Ps 86,15</u> ) + <u>Dtn 6,5</u> Ps 128,1; 112,4
<b>2. Szene</b>	10-18	(10) Ankündigung des <b>Regens</b> und Vorbereitung des Gottesurteils im Dis- put mit dem König und dem Volk (11–14) <b>Gottesurteil auf dem Karmel</b> (15) Quartett: „Wirf dein Anliegen auf Gott ...“ (16) Eintreten des Gottesurteils Vernichtung der Propheten Baals durch Elias (17+18) Hammer-Arie des Elias und Klage Gottes (Alt-Stimme)	1Kön 18,1 1Kön 18,15–25  1Kön 18,26–37  1Kön 18,38–40	Ps 55,23; 108,5; 25,3  Ps 104,4; <u>Dtn 6,4</u> ; <u>Ex 20,3</u>  Jer 23,29; Ps 7,12f. Hos 7,13
<b>3. Szene</b>	19	Regenwunder Dreimaliges Gebet des Elias, vom Chor jeweils aufgegriffen	1Kön 18,41–45	Tora (Dtn 28,23); Psalter; Propheten etc.
<b>Schluss- chor</b>	20	Dank des Volks		Ps 65,10f.; 93,3f.

## II. Teil

	Nr.	Inhalt	Bibl. Grundtext	Weitere Schrifttexte
<b>Prolog</b>	21-22	<i>Aufruf</i> zum Hören  <i>Zuspruch</i> : „Ich bin euer Tröster!“ „Fürchte dich nicht!“ ( <i>Chor</i> )		Jes 48,12.18 etc.; <u>Dtn 6,4</u> Jes 51,12f. etc. Jes 41,10.13; Ps 91,7
<b>1. Szene</b>	23-24	Elias' Unheilsprophetie gg. Ahab <b>Verurteilung des Elias zum Tod</b> durch die Königin unter dem Beifall des Volks ( <i>Chor</i> )	1Kön 21,1 1Kön 19,1f.; 21,7 Sir 48,2f	1 Kön 14 + 16 Jer 26,8f.11
<b>2. Szene</b>	25-29	(25) Obadjas Rat an Elias zur Flucht Entschluss, in die <b>Wüste</b> zu gehen (26) „Es ist genug“; Resignation (27) Schlaf der Erschöpfung (28) Trost durch die <i>Engel</i> und (29) <i>Zuspruch</i> durch den <i>Chor</i>	2Kön 1,13 1Kön 19,3.4 1Kön 19,4.10 1Kön 19,5	Hiob 7,16 Ps 34,8 Ps 121,1–3 Ps 121,4; 138,7
<b>3. Szene</b>	30-37	(30) Der Engel fordert Elias auf, zum Horeb zu wandern; Elias begehrt auf (31) <i>Zuspruch</i> durch den <i>Engel</i> (32) unterstützt durch den <i>Chor</i> (33) Die Nacht des Elias und Aufforderung des <i>Engels</i> , auf den Berg zu treten (34) <b>Gotteserscheinung auf dem Horeb</b> (35) Einlage: Himmlische Audition – Trishagion (36+) Sendung des Elias durch eine himmlische Heerschar ( <i>Chor</i> ) und Reaktion des Elias (37) Letzte Worte des Elias	1Kön 19,4.7f.  1Kön 19,9 1Kön 19,11a.13  1Kön 19,11b–12  1Kön 19,15.18	Jes 49,4; 64,1–3; 63,17;  Ps 37,7.4f.8 <i>Mt 24,13</i> Ps 143,7.6 Jes 60,2  Jes 6,2f.  Ps 71,16  Ps 16,2.9; Jes 54,10.
<b>Finale</b>	38-41	(38) <b>Himmelfahrt</b> des Elias  (39) Das Leuchten der Gerechten (40) Das <b>Kommen des Elias</b> vor dem Tag des Herrn und (41) das <b>Kommen des Messias</b> samt (41A) Einladung an die Durstigen	2Kön 2,1.11; Sir 48,1.6f.  Mal 3,23f.	<i>Mt 13,43</i> ; Jes 51,11  Jes 41,1.25; 11,2 Jes 55,1.3
<b>Schlusschor</b>	42	„Als dann wird euer Licht hervorbrechen ...“		Jes 58,8; Ps 8,2

- 1 Es ist die lateinische Namensform der Lutherübersetzung, die zur griechischen Form (Ἐλίᾱς) passt; die Umschrift des hebräischen Namens Elija wird im Folgenden nur in direkten Schriftziten verwendet.
- 2 Die Angaben der Nummern richtet sich nach dem Verzeichnis der von D. SEATON herausgegebenen Urtextausgabe der Partitur, Kassel 2009.
- 3 Zur Entstehung des Elias vgl. A. KURZHALS-REUTER, Die Oratorien Felix Mendelssohn

Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 12; Tutzing 1978). Vgl. R. L. TODD, Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben, seine Musik (Stuttgart 2008) 598–608.

- 4 So gewöhnlich; in Nr. 10 der Plural „Baalim“: „Feld- und Berggötter“, in Nr. 19 generalisiert zu „der Heiden Götter“.
- 5 Vgl. dazu M. THEOBALD, „Felix Mendelssohn Bartholdy und Paulus. Eine Begegnung aus neutestamentlicher Sicht“, in: Das Paulus-Oratorium von Felix Mendelssohn Bartholdy (eds. DERS. – W. BRETSCHNEIDER) (Bibel und Musik 1; Stuttgart 2012) 41–112, insbes. 83–112; vgl. auch P. GÜLKE, Felix Mendelssohn Bartholdy. „Der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut“ (Kassel – Stuttgart 2017).
- 6 Einen instruktiven Überblick bietet R. ALBERTZ, Elia. Ein feuriger Kämpfer (Biblische Gestalten 13; Leipzig 42015).
- 7 Vgl. M. ÖHLER, Elia im Neuen Testament (BZNW 88; Berlin – New York 1997).
- 8 ALBERTZ, Elia, 42.
- 9 Ebd. 42.
- 10 Ebd. 42f.
- 11 Ebd. 43.
- 12 Vgl. ebd. 25–27.
- 13 Dokumentiert in J. SCHUBRING, Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums (Leipzig 1892 = Vaduz 2009 [Reprint]); vgl. E. REIMER, Vom Bibeltext zur Oratorienszene. Textverarbeitung und Textvertonung in Felix Mendelssohn Bartholdys Paulus und Elias (Köln 2002) 91–170.
- 14 Zur Auswahl aus diesen Kapiteln vgl. die Tabelle unten.
- 15 In der Tabelle unten durch Unterstreichung markiert.
- 16 Im Brief vom 9. Jan. 1846 (SCHUBRING, Briefwechsel, 214–216) und insistierend am 15. Juni 1846: er „erkenne jetzt mit der bestimmtesten Klarheit, dass das Oratorium keinen anderen als neutestamentlichen Schluss haben“ dürfe, „indem sowohl das Alte [...] als auch da Neue Testament dies zu bestimmen“ fordere; sein Argument: „Elias muss den alten Bund zum neuen verklären helfen, das ist seine große geschichtliche Bedeutung. Mag Händel in seinen alttestamentlichen Oratorien sich auf dem engen Gebiet allein bewegen – Leute wie Saul u.s.w. sind auch nichts weiter – bei dem Elias und bei Dir, zu unserer Zeit muss es anders sein“ (ebd. 222f).
- 17 Brief vom 23. Mai 1846: „Endlich sind mir die Stellen, die Du zum Schluß des Ganzen angegeben hast (namentlich das Terzett zwischen Petrus, Johannes und Jacobus), zu historisch und zu sehr aus der Haltung des (alttestamentlichen) Ganzen entfernt“ (SCHUBRING, Briefwechsel, 221). Die tatsächlichen Aufnahmen von Mt 13,43/24,13 in Nr. 32 und 39 sind ganz unspezifisch und fallen nicht ins Gewicht.
- 18 Dazu vgl. TODD, Mendelssohn, 603–608.
- 19 Vgl. Nr. 5 (Schlusschor des Prologs), Nr. 29 (Chor: „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“) nach Nr. 28 (Engel-Terzett: „Hebe deine Augen auf zu den Bergen ...“) oder Nr. 32 (Chor) nach Nr. 31 (Engel).
- 20 Mendelssohn im Brief vom 23. Mai 1846 an Schubring: „Ich habe nämlich in der Form jetzt alles historische Recitativ weglassen können, einzelne Personen aufgeführt, statt des Herrn immer den Engel oder den Engelchor, und der erste Theil und die größte Hälfte des zweiten rundet sich so prächtig ab“ (SCHUBRING, Briefwechsel, 219f). Begründete Ausnahmen: Nr. 27.34.38.
- 21 THEOBALD, Paulus, 76–83.
- 22 Brief vom 30.12.1846 an Bartholomew, in: F. G. EDWARDS, The History of Mendelssohn's Oratorio „Elijah“ (London 1896) 106.
- 23 Das schließt nicht aus, dass der Elias die Diastase von sakraler und säkularer Musik zu relativieren trachtet, was auch bei anderen Werken Mendelssohns zu beobachten ist, etwa an der 2. Symphonie (Lobgesang) op. 52 oder der sog. Reformationssymphonie, der Fünften op. 107.
- 24 Im Paulus lässt Mendelssohn die himmlische Stimme Christi bei der Berufung des Apostels durch die Frauenstimmen des Chors erklingen (Nr. 14).

# Cantilena, winileod und organum

## Von der Macht beharrlicher Tradition<sup>1</sup>

Nimmt man das Jubiläum eines im Salzburger Land entstandenen christlichen Liedes zum Anlaß einer Reflexion über Musik in der Spätantike, so böte sich an zu fragen, ob die Entwicklung in Spätantike und Völkerwanderungszeit tatsächlich so selbstverständlich verlief, als die griechisch-römische Musikkultur auf die ganz anders geartete germanische stieß, mit der die neue Religion aus dem Mittelmeergebiet begleitet und verkündet werden sollte. Zeitlich wollen wir die Grenzen etwa zwischen konstantinischer und karolingischer Zeit ziehen.

Schon relativ früh zeigte die germanische Seite Interesse an der römischen Musik. Casiodor wandte sich 507 im Auftrag des Ostgotenkönigs Theoderich an den Politiker, Universalgelehrten und auch Musiktheoretiker Boethius, um für den Frankenkönig Chlodwig I. (466-481-511) einen Kitharavirtuosen, sicher römischer Schulung, zu finden.

Die Realität des musikalischen Erlebens war aber offensichtlich keine von faktischer Konvergenz der beiden Musikkulturen, sondern erheblicher Differenz. Von germanischer Seite fehlen uns dazu überlieferte Quellen, um so deutlicher wurde hingegen die römische Seite.

Venantius Fortunatus (um 540-um 605), Bischof von Poitiers, aber daneben Dichter, der sich entschieden in klassischer römischer Tradition sah, beschrieb seine Reise von Ravenna durch Germanien und Gallien in die Pyrenäen, nebst seinen Erlebnissen als Dichter-Musiker dabei, im Vorwort seiner gesammelten Gedichte an Bischof Gregor von Tours:

Was hätte man während dieser umfangreichen Reise mit Bedacht dichten können, in eigener Person Kritiker zum Messen, wo mich weder Furcht vor dem Richter bedrängte noch der Brauch nach Gesetz prüfte und weder Gunst von einem Begleiter ermunterte noch ein Leser aus Kunstkenntnis verbesserte – wo es für mich gleichviel galt, rauh zu ächzen, weil „Singen“ bei diesen <Barbaren> nicht das Zischen der Gans einerseits vom Gesang des Schwanes andererseits unterscheidet, indes man, nur immer barbarische „leudi“ dumpf summend (bombicans > βομβεω; der Ton von Bienen), die Harfe widerhallen läßt, so daß ich für meine Person unter jenen – nicht musischer Dichter (musicus poeta), sondern Mäuserich (muricus) von abgenagter Blüte der Dichtung – ein Gedicht nicht gesungen, sondern geschwätzt hätte – wozu die sitzenden Zuhörer, zwischen Bechern aus Ahornholz aufs Wohlergehen saufend, als Richter volltrunken dem tollen Bacchus räten.

Was hieße dort kunstfertig, wo man kaum glaubt, daß einer bei Sinnen ist, wenn er nicht, sich einschließend, in gleicher Weise von Sinnen gebracht ist; dem man eher gratulieren muß, wenn er nach dem Trinken <noch> leben darf, von dem es einem Zechgenossen erlaubt ist, dem Thyrsos verfallen, nicht <aber> weissagend wegzugehen – aber Weissagungen? Wenn doch, so viel ich Einsicht des Urteils habe, da sich die faule <Seele> ja nicht entwickelt, selbst die nüchternen Betrunknen stumpfsinnige Seelen sind.<sup>2</sup>

Im Bierzelt sangen die Germanen also „leudi“, genauer: „winileudi“, und zwar zur Begleitung



der Harfe. Volkslieder. „Leudes“ waren die einfachen Stammesmitglieder.

Diese Gattung erschien jedoch gerade für den kirchlichen Gesang dezidiert ungeeignet, weswegen das *Capitulare generale* von 789 Äbtissinnen und Nonnen verbot, „winileudos scribere vel mittere“.<sup>3</sup> Sollte ein kirchliches Lied in germanischer Sprache akzeptierbar sein, so bedurfte es schon des Nachweises unmittelbarer göttlicher Inspiration, wie beim westsächsischen, altenglischen Schöpfungsgesang des *Cædmon* (3. V. 7. Jh.), „er erlangte das Geschenk des Singens dank göttlicher Unterstützung. Deshalb war er niemals in der Lage, nichtsnutzige und eitle Gedichte zu machen, sondern ausschließlich solche, die sich auf die Religion beziehen, sich zu deren religiöser Sprache schicken“<sup>4</sup>. *Beda* (um 673-735) läßt eine lateinische Übersetzung des Anfangs von *Cædmons* Schöpfungsgesang folgen, aber nicht, ohne einen fundamentalen Vorbehalt anzufügen, den man im Zeitalter globaler Diktatur des Englischen gar nicht laut genug wieder verkünden kann: „Es ist nämlich nicht möglich, Lieder, seien sie noch so gut komponiert, aus einer in eine andere Sprache wörtlich zu übertragen ohne Beschädigung ihrer Schönheit und Würde.“<sup>5</sup> Das mußte für sprachlich gebildete und achtsame Geistliche einerseits ein wichtiges grundsätzliches Hindernis sein, lateinische christliche Dichtung in germanische Volkssprachen zu übertragen, andererseits germanische Lieder im lateinisch bestimmten kirchlichen Bereich zuzulassen.

Eben jener *Gregor von Tours* (538/39-wohl 594), an den *Venantius Fortunatus* die zitierten Zeilen gerichtet hatte, berichtet in seiner Geschichte des merowingischen Gallien über merkwürdige, von ihm als Römer abgelehnte, intellektuelle Unternehmungen des Königs *Chilperich I.* (um 535-561-584):

Derselbe König schrieb in anderen Büchern in Versen, ungefähr *Sedulius* folgend. Aber jene Verselein entsprechen in schmerzender Weise nicht den Regeln der Metrik.

Er fügte aber auch unseren Buchstaben Buchstaben hinzu, nämlich *ω*, wie es die Griechen haben, *æ*, *the*, *uui*, deren Schriftzeichen die folgenden sind: [...]. Und schickte Schreiben in alle Städte seines Reiches, daß die Jungen so unterrichtet werden sollten und außerdem die in traditioneller Weise geschriebenen Bücher mit Bimsstein radiert und umgeschrieben werden sollten.<sup>6</sup>

[...]

Er verfaßte zwei Bücher, ungefähr an *Sedulius* erinnernd, deren Verselein schwach sind und auf keinen Versfüßen standhalten können – in denen, weil er es nicht begriffen hat, er für lange Silben kurze setzte und für kurze lange hinstellte, und andere *opuscula*, sowohl Hymnen wie Messen, die in keiner Hinsicht akzeptiert werden können.<sup>7</sup>

*Chilperich* veranlaßte also einerseits eine Anpassung des lateinischen Alphabets an die besonderen Laute der germanischen Sprachen, nebst zugehöriger Rechtschreibreform.

Andererseits hätte er nach *Gregor von Tours* also spätlateinische Dichtung zu imitieren versucht, dabei jedoch deren metrische Regeln verletzt. Vermutlich aber hat er tatsächlich nur die römische Musik ebenso an germanische Erfordernisse anzupassen gesucht wie das lateinische Alphabet.

Von all seinen Gedichten ist nur noch der Hymnus auf *St. Medardus* (um 470-560) erhalten. Nach der Gattung gehört er sicher nicht unter die *winileudi*, sondern unter die *carmina* der Götter- und Heldentaten. Folgt man *Kindermann*, daß die einzige Handschrift, die ihn überliefert (*Zürich, Zentralbibl. C 10 i fol. 66r*), im Wortlaut gestört sei, weil sie in der Vorlage darüberstehende Kom-

mentare in den Text selbst eingefügt habe, und korrigiert das Überlieferte entsprechend, aber zurückhaltender als dieser, ergibt sich als Anfang des Hymnus:

*Deus mire virtus alma in sanctis proceribus  
armatus salute currit unde coetus gentium.  
Crispantibus auram limphis fontem ex undis turbidis  
ab gente sensu rudente segregasti antistitem.*<sup>8</sup>

Nimmt man mit Gregor diese „versiculi“ nach den Regeln für kurze und lange Silben der antiken Metrik, will sich in der Tat kein System ergeben:

```

  U — — — U — — — — — U U U —
  — — — — — U — U — U — U — — — — — U —
  — — — — — U U — — — — — — — — — — — U —
  — — — — — U — — — — — U — U — — — — — U —
  
```

Geht man nicht nach der metrischen Silbenlänge, sondern nach den Betonungen der Worte, unter Berücksichtigung von Synalophe und Elision, ist das Ergebnis ähnlich unbefriedigend:

```

  / x / x / x / x x / x x / x x
  x / x x / x / x / x / x / x x
  x / x x / x / x / x x / x / x x
  x / x / x x / x x x / x x / x x
  
```

Liest man den Text dagegen, ohne Rücksicht auf klassische Metrik oder Prosabetonung, aber wieder mit Synalophe und Elision, silbenzählend rhythmisch, ergibt sich eine per-

```

  ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪       ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
  ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪       ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
  ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪       ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
  ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪       ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
  
```

fekte Ordnung, sogar eine lateinische Ordnung, ein trochäischer Septenar:

Der Text des Chilperich adaptiert also das lateinische Versmaß für eine rhythmische Aussprache, ohne klassische Berücksichtigung der Silbenlänge. Hier erweist sich Chilperich als Kind der germanischen Musikkultur, denn die Rhythmik als Basis bedeutet, daß dieser Hymnus nicht von der Sprache, sondern von der Musik her komponiert ist, vor allem aber war der Rhythmus nach Auskunft von Beda die Grundlage des germanischen Gesangs:

Es scheint jedoch der Rhythmus den Metren verwandt zu sein – das ist die Zusammensetzung der Worte nach Maß, nicht nach dem Maß der Metrik, sondern der Zahl der Silben, nach Urteil der Ohren geprüft, welcher Art die Lieder der volkssprachlichen Dichter sind.<sup>9</sup>

Den Unterschied von Rhythmus und Metrik hatte Quintilian bereits als einen zwischen Zeitabständen und System, Quantität und Qualität bestimmt, zwischen freien Abständen und festgelegten.<sup>10</sup>

Wie dichtete nun aber G. Caelius Sedulius (1. H. 5. Jh.), den Chilperich ja nach Ansicht des Bischofs Gregor „näherungsweise“ zum Vorbild genommen hätte, einen Hymnus auf das Leben Christi?

*A solis ortus cardine  
Adusque terrae limitem  
Christum canamus principem,  
Natum Mariae virgine.  
Beatus [...]*<sup>11</sup>

Streng nach klassischer Metrik, jeder Vers bestehend aus iambischen Tetrametern, das Lied als Ganzes ein Abecedarium:

U — U — — — U —  
 U — U — — — U —  
 — — U — — — U —  
 — — U — — — U —

Freilich hatte im griechisch-lateinischen Bereich seit der Spätklassik ebenfalls beim Gesang die externe expiratorische Betonung Vorrang vor der internen musikalischen Akzentuierung gewonnen gehabt, aber das alte System der in der Sprache selbst gegebenen Längen und Kürzen war doch noch so geläufig, daß Augustinus (354-430) mit Selbstverständlichkeit feststellen konnte,

„Deus creator omnium“<sup>12</sup> seien

4 Iamben zu 12 Zeiteinheiten (tempora),

U — U — U — U —

und wenn man auch einen Vers schneller oder langsamer singen könne, verändere sich zwar die Zeiterstreckung (spatium temporis), aber das Zeitverhältnis der Versfüße zueinander (pedum ratione) bleibe doch unverändert.<sup>13</sup>

Bei der griechischen Dichtung hatten sich mit Aufgabe dieser festen Verbindung Wort und Ton zunehmend voneinander gesondert – bei den Germanen hat diese Verbindung, wenn die zitierte Charakterisierung des Beda zutrifft, germanischer Gesang sei grundsätzlich rhythmisch, von vornherein nicht bestanden. Beim griechisch-römischen Gesang hätte insofern die Sprache Vorrang gehabt, beim germanischen die Musik.

Nach dem Rhythmus, der über die Liedtexte einigermaßen faßbar ist, bleibt vom Melos zu handeln, das mangels überlieferter Melodien sehr viel schwerer faßbar ist.

Venantius Fortunatus hatte geklagt, daß die leudi „bombicans“, in dumpfen, tiefen Tönen, bienenähnlich, erklingen würden. Dazu paßt die ganz ähnliche Klage des Italieners Johannes Diaconus (825-880/82),

Papst Gregor der Große (um 540-590-604) habe beim Kirchengesang in Germanien und Gallien eingreifen müssen,

weil einige den Gregorianischen Gesängen vom Eigenen beimischten, und sie sie auch wegen ihrer angeborenen Wildheit in keiner Weise bewahren konnten. Die alpinen Körper nämlich, deren Stimmen donnergleich von oben herab schreien, lassen die Süße der empfangenen Maßhaftigkeit nicht in ihrer Eigentümlichkeit widerhallen, weil die barbarische Wildheit der versoffenen Kehlen, während man sich bemüht, die sanfte Cantilene mit ihren Beugungen und Wiederholungen wiederzugeben, die Stimmen mit gleichsam natürlichem Krachen schleudert, verworren starr schmetternd, wie eine Sackkarre über Treppenstufen, und so die Seelen der Zuhörer, die es zu erweichen gölte, eher verhärteten und dazu überschreiend verwirren.<sup>14</sup>

Dieses Summen der Germanen deutet auf eine geringe Bewegung der Stimme und tiefe Tonlage, das Krachen und gleichmäßige Poltern ergänzend auf jene rhythmisch-expiratorischen Betonungen, also das feste Maß, das 'Pulsieren des Taktes', verbunden vielleicht auch mit ungewohnter Lautstärke, wenig Legato der Töne und Intervallsprüngen. Mit den Worten von Thrasybulos Georgiades: „Ihre Musik beruhte auf einem klanglichen Prinzip, nicht auf einem melodisch-linearen. [...] Das Schwebbewegliche der Klänge wurde auf den Vortrag des Textes übertragen.“<sup>15</sup>

Im römischen Bereich dagegen scheint man eher Sopranstimmen bevorzugt zu haben, wenn das Zeugnis des Isidor von Sevilla (um 560-636) repräsentativ sein sollte, wonach die vollendete Stimme hoch sei, für die höchsten Töne zureiche, eingängig und zugleich klar sei.

Der auf römische Tradition zurückgehende, einstimmige, 'gregorianische' Kirchengesang erfuhr, faßbar E. 9. Jh. in dem vielleicht Abt Hoger von Werden († 906) zuzuschreibenden, weit verbreiteten Traktat „Musica enchiridiadis/ Handbuch der Musik“ eine Erweiterung zur Mehrstimmigkeit.

Der Choral „Rex coeli Domine“ als „vox principalis“ erhält dort eine begleitende Stimme, „vox organalis“. Die vox organalis darf den Schlußton (finalis) der Choralmelodie nicht mehr als eine Untersekunde unterschreiten, um die mißtönende Terz zum zweiten Ton der vox principalis zu meiden, und trifft sich am Ende eines Melodieabschnittes in maximal diesem Abstand mit ihr wieder. Ansonsten hält sich, soweit es möglich ist, die vox organalis eine Quarte unterhalb der Choralmelodie; wenn dies nicht möglich ist, verharrt sie auf ihrem Ausgangston. Erreicht oder überschreitet die Choralmelodie jedoch die Quinte zu ihrem Ausgangston, springt auf Grund des vorausgesetzten maximalen Quartabstandes die vox organalis entsprechend eine Quinte nach oben und versucht wieder, dort der Choralmelodie in Quartabstand weiter zu folgen.

Es entstehen so zwei sich partiell überlappende Klangräume. Diese sind, wegen des jeweils innerhalb sich entfaltenden Tonumfangs, statischer als die leichtbewegliche Melodie der vox principalis alleine, und die Bezeichnung dieser zur Klangreihung erweiterten Konstruktion als „organum“, „Instrument“ weist auf eine Ableitung aus Instrumentalmusik.

Mit dieser Überformung der Melodie mit Klangräumen war in entsprechender Weise der Vorrang einer Musik mit festen Tonstufen gegenüber einer bis in Melismen hinein in ihren tonalen Übergängen fließenden Melodie gesetzt, wie bei der, wie ausgeführt, für die Germanen offenbar typischen rhythmischen statt metrischen Aussprache der Texte. Mit

Verzögerung einiger Jahrhunderte, bedingt durch die religiöse, unveränderliche Autorität der kirchlichen Gesänge, „cantus firmus“, hat sich offenbar nach der rhythmischen Gestaltung der Lyrik auch in der klanglichen Gestaltung der zugehörigen Melodien von nördlich der Alpen her eine germanische Kunstauffassung durchgesetzt. Rudolf Ritter Ficker von Feldhaus erkannte hier eine in der germanischen Tradition bewahrte europäische Pentatonik, die sich gegenüber dem im Süden, und so auch im Gregorianischen Choral, bestimmend gewordenen orientalischen Einfluß einer jenseits genau bestimmter Tonstufen „vibrierenden und portamentoartigen Tongebung“ der Melodie korrigierend durchgesetzt hätte.<sup>16</sup> Die orientalische beziehungsweise orientalisierende Melodie könne sich nur im Ablauf von Zeit manifestieren, der bestimmte Klang hingegen bereits in schlagartigem Ertönen. So erklärt sich im Bereich des Melos das von Johannes Diaconus polemisch festgestellte Phänomen des Gegensatzes der römischen „sanften Cantilene mit ihren Beugungen“ gegenüber dem germanischen 'starr schmetternden Krachen über feste Stufen', für das man als besonders markantes gesangliches Beispiel auf das wohl bereits für das 4. Jh. überlieferte alpenländische Jodeln mit seinem Oszillieren zwischen tiefen Brust- und hohen Falsettönen verweisen kann.

Die Erfordernisse des christlichen Kultes banden die Musik vorrangig an die Sprache zurück. Frei von der Sprache konnte sich die Musik in diesem Rahmen dort machen, wo man sie als Auszierung des verbindlichen Wortes zugelassen hat, zunächst mittels Vieltönigkeit über einer einzigen Sprechsilbe, dem Melisma, dem im zweiten Schritt ein eigener Text unterlegt werden konnte, der Tropus, welcher im dritten Schritt sich von der ursprünglichen Melodie ablösen, verselb-

ständigen konnte. In diesem Moment konnte er auch im vierten Schritt das Einfallstor für volkssprachliche Texte in den liturgischen Rahmen werden, ebenso wohl von Kontrafakturen nach weltlichen Gesängen oder gelegentlich sogar ins Lateinische übersetzten oder auch lediglich transliterierten Importen aus der byzantinischen Musik – genau jene Einflechtungen von Nichtlateinischem, über die Johannes Diaconus im Rückblick und die Synode von 845 in Meaux im Blick auf

die Gegenwart geklagt hatten, wobei ihnen freilich zu bedenken geblieben wäre, daß der christliche Kirchengesang seinerseits sein Fundament im Orient hat. Wie der Takt sich über die römischen Kirchengesänge stützte, konnte man ihn umgekehrt als erst zu füllen- des Gefäß nutzen, das die Konkurrenz rhythmisch verschiedener Stimmen erlaubt.

Der Weg zum volkssprachlichen, auch mehrstimmigen, Kirchenlied war eröffnet.

*Pascal Weitmann*

- 1 Dieser Text entstand auf Anregung von „Cardo“, und der Autor ist für diese Ideengebung dankbar. Die ausführliche Fassung erscheint unter gleichem Titel im „Jahrbuch für Antike und Christentum“. Der Autor dankt dem Jahrbuch für die Zustimmung zur parallelen Publikation dieser reduzierten Version.
- 2 Ven. Fort., *Carminum praefatio* 4f.
- 3 Karl d.Gr., *Capitulare generale a. 789 3* (MGH.LL I 68, 27f.).
- 4 Beda, *Kirchengeschichte des englischen Volkes* IV 24.
- 5 Beda, *Kirchengeschichte des englischen Volkes* IV 24.
- 6 Greg. Tur., *Franc.* V 44.
- 7 Greg. Tur., *Franc.* VI 46.
- 8 König Chilperich I., „*Ymnus in solemnitate sancti Medardi episcopi*“ in: MGH.A PL IV (ed. K. STRECKER) (Berlin 1914) 455.
- 9 Beda, *De arte metrica* 24.
- 10 Quint., *inst.* IX 4, 45f.50.
- 11 Sedul., *Hymnus* II, 1-4.
- 12 Ambr., *Hymnus* 4, 1 Fontaine.
- 13 Aug., *De musica* VI 2, 2f.
- 14 Johannes Diaconus, *Vita S. Gregorii Magni* II 7 (PCC L 75, 91 A).
- 15 Th. GEORGIADIS, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe* (Berlin – Göttingen – Heidelberg 1954) 22.24.
- 16 R. FICKER, „*Primäre Klangformen*“, *JbP* 36 (1930) 24.33.

# „Nun bitten wir den Heiligen Geist...“

## Ein Projekt zur „Musik aus interreligiöser Perspektive“

*Musik und Religion – verbindend oder spaltend?*

Die Einbindung von Musik in die kirchlichen Strukturen unterteilt Bubmann in folgende zwei Positionen: „Während katholische Positionen teils dogmatisch-ontologisch-kosmologische Denkkategorien bemühen oder transzendental-anthropologisch argumentieren, knüpfen die neueren evangelischen musiktheologischen Entwürfe der Gegenwart mit unterschiedlichen Akzenten an reformatorische Positionen (vor allem Martin Luthers) an und unterstreichen den geschichtlichen Charakter der Musik und die Freiheit zur Kunstmusik (auch innerhalb der Liturgie), argumentieren eher phänomenologisch oder nutzen trinitarische Strukturierungen zur Würdigung der Musik als Schöpfungsgabe, Christusgleichnis und Medium der Geistespräsenz“<sup>1</sup>. Kritisch bewerte ich die Auffassung von Musik in der Religion als Symbolik; eher sind musikalische Töne und Formen das, was sie sind, und werden erst in unserer Wahrnehmung als Erlebnis, vielleicht auch als Symbol rekonstruiert.<sup>2</sup> Über den funktionalen Ansatz hinaus wird Musik als Geistgegenwart besonders von Arnold betont.<sup>3</sup>

In Bildungsprozessen wird Musik zumeist der ästhetischen Bildung zugeordnet. Die Kommunikation des Evangeliums vollzieht sich in ästhetischen, rhetorischen, bildnerisch-künstlerischen und anderen Ausdrucksformen mehr.<sup>4</sup>

Jedoch wissen wir aus den Religionen auch die andere Tendenz, die Unterbindung des freien künstlerischen Ausdrucks, vom Bilder- und Verbot des Calvinismus über das Verbot instrumenteller Musik in bestimmten Moscheeverbänden und die Unterbindung rhetorischer

Künste z.B. im Quäkertum. So unterliegt auch das Verhältnis von Musik und Religion einer immerwährenden Ambivalenz; nicht jede Kirchengemeinde mag jede Musik gern in ihren Räumen hören.<sup>5</sup> „Die Musik hat in den Weltreligionen von der Antike bis heute Wissenschaftlern zufolge eine zentrale, aber auch umstrittene Rolle gespielt. In Ritualen dienen die verschiedensten Arten der Musik dem Gebet, dem Bekenntnis, der Gemeinschaft, dem religiösen Erleben und der Glaubensreflexion. Vor allem konnte die Musik emotionalisieren – was religiöse Gruppen oder Gelehrte zuweilen fürchteten und bekämpften, als Konkurrenz zu ihren Glaubenssätzen“, sagt der Islamwissenschaftler Prof. Dr. Thomas Bauer vom Exzellenzcluster „Religion und Politik“ der Universität Münster. An der Art der Musik ließen sich oft religiöse Strömungen erkennen: „In manchen Gemeinden des liberalen Judentums wird im Gottesdienst die Orgel gespielt, was für orthodoxe nicht in Frage kommt. Im Christentum wurde erst durch die Reformation das volkssprachliche Kirchenlied zu einem zentralen Element des kirchlichen Ritus. Im Islam prägen Musik und Tanz den Sufismus, fundamentalistische Strömungen dagegen lehnen sie als unzulässige Neuerung ab“<sup>6</sup>.

Innerhalb der Skala Kognition vs. Emotion ließe sich so vermuten, dass mit steigender Hierarchisierung der religiösen Institutionen der Faktor der Emotionalität als gefährdend gilt; dagegen bei flacher Hierarchisierung dieser als wünschens- und förderungswert gilt. Man erlebt das, wenn man aus einem Hochgottesdienst in einen Gottesdienst z.B. einer afrikanischen Gemeinde wechselt; die Musik

dort reißt nicht nur mit, weil sie anders ist, sondern weil der Rahmen anders gesetzt ist, wie auch ein gregorianischer Gesang (hoch kognitiv angelegt) im Hochamt uns wieder auf eine andere Weise ergreift, da der Rahmen von Habitus und Ordnung ein anderer ist.

*Musik interreligiös – ein praktisches Beispiel*

*1 Der zugrunde liegende Choral*

Im Rahmen von Projektkonzerten im ev. Kirchenkreis Tecklenburg zur interreligiösen Musik haben wir einen klassischen Choral der christlichen Tradition in die Raga-Musik der klassischen Musik Indiens überführt. Diese Verschmelzung soll hier näher erläutert werden. Der Choral „Nun bitten wir den Heiligen Geist...“ ist eine Antiphon, deren Strophe aus dem 13. Jahrhundert stammt. Martin Luther dichtete drei weitere Strophen hinzu, die 1524 erstmals erschienen. Das Lied findet sich im Evangelischen Gesangbuch unter der

Nummer 124. Im katholischen Gotteslob (GL 348) wird dagegen die erste Strophe durch drei Strophen von Maria Luise Thurmair und eine Strophe von Michael Vehe (1537) fortgeführt. Das Lied inspirierte Vokal- und Orgelmusik von der Renaissance bis zur Moderne, unter anderem von Michael Praetorius, Dieterich Buxtehude, Johann Sebastian Bach und Ernst Pepping. In einem ersten Schritt<sup>7</sup> rhythmisiert Martin Luther die Antiphon. Was den singenden Mönchen und Priestern geläufig war – die nicht mechanische Singweise, der Wechsel von Einatmen und Ausatmen –, wurde von Martin Luther in eine Notation überführt. Der Wechsel von Viertel- und halben Noten führt das Gemeindeglied selbst dazu, die beim Gesang notwendigen Atempausen einzubeziehen. Aber schauen wir uns die Rhythmisierung im Einzelnen an. Im Evangelischen Gesangbuch findet sich das Lied in dieser Fassung.

1. Nun bit-ten wir den Hei - li-gen Geist um den rech-ten Glau-ben al-ler-meist,  
dass er uns be-hü-te an un-serm En-de, wenn wir heim-fahrn aus die-sem E-len-de.  
Ky-ri-e-leis.

4. Du höch-ster Trö-ster in al-ler Not, hilf, dass wir nicht fürch-ten Schand noch Tod,  
dass in uns die Sin-ne nicht ver-za-gen, wenn der Feind wird das Le-ben ver-klagen.  
Ky-ri-e-leis.

Das „bitten“ in „nun bitten wir“ ist auf zwei Viertel-Noten verkürzt. Diese Verkürzung entspricht dem kurzen Redefluss dieses Doppelkonsonantenwortes. Es folgt die Rhythmisierung der traditionellen Vorlage, ehe eine punktierte Viertel-, Achtel- und wieder zwei Viertel-Noten die Textphrase „dass er uns behüte“ aufgreift. Die Proposition wird so als kleine, den Inhalt hervorhebende „Mini-Fanfare“ gestaltet. „[...]te an unserm Ende“ passt sich in der metrischen Aufteilung wieder dem Redefluss an, ebenso bei „wenn wir [...]“ und „diesem“, alles jeweils auf Viertel-Noten gesetzt. Die „Mini-Fanfare“ taucht erneut am Ende im „Kyrieleis“ auf. Die erste Paraphrase wird von der zweiten Paraphrase aufgenommen und gesteigert (die Quinte ist das umspannende Intervall der ersten Paraphrase, die Oktave das der zweiten Paraphrase) und beide bilden Teil A, ehe dann mit „dass er uns behüte“ ein Teil B mit anderer Melodieführung entfaltet wird, bevor dann der Schlussteil die Paraphrase A wieder andeutend aufgreift und unter Einbeziehung der Septime als Leitton eine Kadenz herbeiführt. Die Antiphon hat also die Form A A' B A. Das entspricht mittelalterlicher Gesangkunst und der Tradition der Leise. Eine Leise oder Leis (von griech. Kyrie eleison „Herr, erbarme dich“) ist das mittelalterliche deutschsprachige Kirchenlied, das auf Kyrieleis, Kyrio-leis, Kirleis oder Krles, später auch auf Kyrieleison endet. Solche Leisen entstanden im 11. Jahrhundert als kurze, oft einstrophige responsorische Antworten in der Volkssprache auf Gesänge der Messfeier, insbesondere auf Sequenzen an Festtagen des Kirchenjahrs. Sie wurden unter anderem bei Prozessionen gesungen und sind ein früher Ausdruck der Volksfrömmigkeit.

Da Martin Luther mehrere Leisen aufgriffen und zu Chorälen erweitert hat, gelten sie als Wegbereiter des evangelischen Kirchenliedes. Die drei von Martin Luther hinzuge-

gedichteten Strophen passen sich dieser Form an, indem auf A der eigentlich bedeutsame Inhalt namentlich genannt wird und in A' seine Ausprägung erhält: „Du wertest Licht – Du süße Lieb – Du höchster Tröster Jesus Christ – Lieb' Inbrunst – nicht fürchten Schand noch Tod“. In den Teilen A ist der Singende jeweils der Bittende: „gib uns deinen Schein“, – „schenk uns deine Gunst“, – „Furchtlosigkeit“, und in den Teilen A' wird die Erfüllung dieser Bitten indirekt genannt: „Christum allein zu kennen“ – „der Liebe Inbrunst zu empfinden“ – „dem Tod enthoben zu sein“. Der Teil B beinhaltet jeweils die praktisch-theologische Folgerung: Wir sollen in Christus bleiben, „von Herzen einander lieben, im Frieden auf einem Sinn bleiben“, nicht mutlos werden vor den Klagen des Feindes, das ich hier als das uns anklagende eigene Gewissen zu interpretieren geneigt bin. Aus dem Glauben folgt das rechte Tun, so können wir zusammenfassend sagen: Lieddichtungen wie diese verklanglichen und verantwortlichen das Prinzip der Rechtfertigung.

Ich habe dieses Liedbeispiel ausführlicher dargestellt, da es die Sorge und Umsicht demonstriert, mit der Luther bei der „Restauration“ mittelalterlicher Hymnik und mittelalterlicher Antiphone vorging. Reformation erfolgt hier nicht im Sinne von Umbruch, sondern von Restauration und Neubelebung.

### *2 Der Transfer in die indische Raga-Musik*

Dieser Choral dürfte von Gemeindegliedern indischer Kirchen sicher durchaus problemlos gesungen werden können. Aber was bedeutet es, ihn in die indische klassische Raga-Musik zu überführen? Zunächst ändert sich der Background des Textes. Swapan Bhattacharya, Tabla-Meister, identifizierte diesen im hinduistischen Kontext als ein Mantra. Mantra, in etwa zu verstehen als heiliges Wort, heilige Silbe oder heiliger Vers. Aber der Hinduismus



hat hier auch Berührungen zu östlichen Kirchen. In der Spiritualität des östlichen Christentums sprechen wir von der Namensgläubigkeit (Onomatodoxie) im Zusammenhang mit mantrischen Gebetsformen. Das Jesus- oder Ruhegebet kann hier als typischer Vertreter gelten<sup>8</sup>. Manoj Baruah, indischer Virtuose auf der indischen Violine, ordnet den Choral dem Raga Bhopali zu. Dem Choral wie dem Raga eigen sind die Fünftönigkeit und die Wendung von a nach c in der Wen-

dung (kyrie eleis) bzw. im Wechsel von Vadhi und Samvadhi im Raga. Der Hauptton (vadi) kann vom im Bordun gespielten Grundton abweichen, der Nebenton (samvadi) eröffnet die Hierarchie der zu spielenden Töne, deren Häufigkeit und Einsatz geregelt ist, z.B. als Durchgangsnote, mit und ohne bestimmte Verzierungsart u.a.m.<sup>9</sup> So liegt diesem Choral dann folgende Tonreihe im Raga Bhopali zugrunde:



Der zweite Schritt ist die Metrisierung. Wir haben den Raga im Teental mit 16 Schlägen angeordnet, der in etwa den westlichen Hö-

ren als 4/4-tel Takt entsprechen dürfte. Dann ergab sich folgende melodische Ausformung:



Charakteristisch sind das Synkopieren und die Aufspaltung des Rhythmus in die Zählheiten 3+3+2 (= 8). Damit ist lediglich das musikalische Grundgerüst des Raga gegeben. Im gemeinsamen Spiel gilt es diesen nun „auszulegen“. Was wir im Westen vielleicht als Gebetshaltung zu charakterisieren geneigt sind, wird im Kontext indischer

Musik zu einer hermeneutischen Vertiefung des Wortlauts, zu einer musikalischen Exegese. Das muss man hören (und sehen), und ein Beispiel unserer tonalen Auslegung findet sich unter <https://www.youtube.com/watch?v=J1GmztFn1Sw>.<sup>10</sup> Schon der optische Anblick dieser indischen Musik ist ein anderer:



Diese Aufnahme entstand während des Konzertes in der kath. St. Ludwig-Kirche Ibbenbüren im Tecklenburger Land (NRW). Am linken Bildrahmen sitzt Swapan Bhattacharya an den indischen Tablas, neben ihm Manoj Baruah mit der fünfsaitigen indischen Violine (die obendrein noch weitere Resonanzsaiten unter dem Steg aufgespannt hat) und am rechten Bildrand der Verfasser mit dem Sitar, im Hintergrund Sigrun Menzel an der Tanpura, die nicht nur den Bordun-Klang entfaltet, auf dem jeder Raga ruht, sondern auch das Spiel der Obertöne unterstützt, die in den Improvisationen aufglühen und zerfließen.<sup>11</sup>

### 3 Fazit

Insgesamt begriffen die Konzertbesucherinnen und -besucher in verschiedenen Konzerten diese Art der Musik als eine Form des Gebetes. Als ergreifend erlebten sie den Wechsel einerseits von einer meditativen, innerlichen Ausstrahlung zu einem rhythmisch packenden Ausdruck, der den Gesetzen der Raga-Musik zirkelhaft angelegt ist. Die Eingewöhnungsphase in die Fremdheit war nach ca. zehn Minuten abgeschlossen. Als wohltuend wurde

empfundene, dass der Text reduziert war, Melodie und Klang selbsttätig hervortraten und nicht dem Text untergeordnet waren, der als wegweisendes Mantra begriffen wurde. In einem Konzert in Tecklenburg führte zudem der indische Priester in diese Musikform ein, was den Besuchern aus der Gemeinde eine zusätzliche Brücke baute. Die Musik wurde als Aphorismus wahrgenommen. Ein Aphorismus ist ein einbahniger Denkweg. Gedanke und Vorstellungskraft werden in eine bestimmte Richtung gelenkt; und ist diese Richtung eingeschlagen, so muss sie bis zum Ende durchschritten werden. Danach sieht die Welt ein klein wenig anders aus.

Ein Vergleichbares leistet die indische Musikkultur. Die Musiker Indiens verbrachten Stunden damit, die Wirkung nur eines Tones auf die verschiedenen Zentren des Körpers zu erforschen, ehe sie zu einem anderen Ton wechselten. Auf diese früheste Tradition greift die indische Kunstmusik zurück, die in Verbindung von Ton, Tages- oder Abendzeit, Stimmung und seelischem Bild eine filigrane, komplexe Musikkultur entwickelte. Während westliche Musik nach Dramatik und expres-

sivem Ausdruck der Gegensätze strebte, konzentriert sich indische Musik in erzählender, epischer Form auf scheinbar wenige musikalische Ornamente, die um so mehr als innerliche Schau, als musikalisches inneres Bild entwickelt werden und auch „ge-sehen“, nicht nur gehört werden können.

Nach einem komplexen Regelsystem werden die einzelnen Töne in bestimmte Abhängigkeiten zueinander gesetzt und angespielt. Sie können sich von der Vorderseite, aber auch von der „Rückseite“ zeigen. Ist ein Tonweg besprochen, wird er konsequent bis zum Ende ausgespielt, ehe der nächste Weg

beginnt.

Genauso verhält es sich mit dem musikalischen Wesen des Raga. Ist er bis zum Ende besprochen und verklungen, sieht die Welt ein klein wenig anders aus.

So erlebten die Konzertbesucherinnen und -besucher diese Konzertreihe als eine andere Form des interreligiösen Dialogs.

Und davon wird die Zukunft des interreligiösen Dialogs abhängen: Von unserer Fähigkeit, Form und Inhalt ineinander zu überführen!

*Norbert Ammermann*

- 1 P. BUBMANN, Art. „Musik“, in: WiReLex (<https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/100029/>) 2.2.
- 2 „Singen und Musizieren können Symbole der Freiheitserfahrung sein und sind daher auch theologisch deutbar“, so BUBMANN, ebd.
- 3 Vgl. J. ARNOLD u.a. (Hgg.), Gottesklänge. Musik als Quelle und Ausdruck des christlichen Glaubens (Leipzig 2013).
- 4 So K. H. EHRENFORTH, Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart (Mainz u.a. 2010).
- 5 Zur Ambivalenz im Islam vgl. z. B. einen Beitrag der Deutschen Welle <http://www.dw.com/de/islam-und-musik-unvereinbar/a-517067> (zuletzt abgerufen am 20.12.2017)
- 6 Pressemitteilung des Exzellenzcluster „Religion und Politik“ der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster vom 18.04.2017, unter: [https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion\\_und\\_politik/aktuelles/2017/04\\_2017/pm\\_ringvorlesung\\_musik\\_und\\_religion.pdf](https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion_und_politik/aktuelles/2017/04_2017/pm_ringvorlesung_musik_und_religion.pdf) (zuletzt abgerufen am 20.12.2017)
- 7 Vgl. hierzu auch ausführlich N. AMMERMAN, Luther und die Musik (Studienreihe Luther 13; Bielefeld 2017).
- 8 Vgl. M. HAGEMEISTER, „Imjaslavie – Imjadestvie. Namensmystik und Namensmagie in Rußland (1900–1930)“, in: Namen – Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne (ed. T. PETZER) (Berlin 2009) 77–98.
- 9 Vgl. A. DANIELOU, Einführung in die indische Musik (Wilhelmshaven 1996) und auch R. MASSEY / J. MASSEY, The Music of India (Neu-Delhi 1996).
- 10 Vereinfacht können Sie unter [www.youtube.de](http://www.youtube.de) auch den Namen des Autors „Norbert Ammermann“ eingeben; auf meinem YouTube-Kanal finden Sie dann dieses Video.
- 11 Siehe auch [www.gharanaproject.com](http://www.gharanaproject.com) und [www.sigrun-menzel.de](http://www.sigrun-menzel.de).

# Aktuelles aus dem Forum Studienjahr Jerusalem e.V.

## „Der Boss Aus Wittenberg“

*Ein musikalischer Beitrag zum Reformationsjubiläum  
von Theologiestudierenden aus Tübingen*

Auch musikalisch war zum Reformationsjubiläum einiges geboten. Tausende Menschen sangen mit beim „Luther-Oratorium“. Dem Thema „Reformation und Musik“ wurde sogar ein ganzes Jahr der Lutherdekade gewidmet. Zahlreiche CDs und Bücher sind in den vergangenen Jahren erschienen, die die Themen Luther und Musik aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten. Und eine Woche vor dem 31. Oktober 2017 erschien auf der Online-Plattform YouTube ein Musikvideo: „Der Boss Aus Wittenberg“. In Windeseile verbreitete sich der Luther-Rap und erreichte über 50.000 Klicks (Stand 25.11.2017).

Hinter dem Projekt stehen drei Theologiestudenten aus Tübingen: Chris Hopp, Jonathan Bühler und Leon Hanser. Letzterer hat neben Tübingen auch in Greifswald und Durham Evangelische Theologie studiert und ist aktuell im 44. Theologischen Studienjahr in Jerusalem. Dort hat er uns erzählt, wie es zu dem Video gekommen ist.

### **Wie seid ihr auf die Idee gekommen, ein Lied über Luther zu schreiben und als Video aufzunehmen?**

Bevor wir auf die Person Luther gekommen sind, sind wir erst einmal auf die Idee gekommen, ein Lied zu schreiben. Das Lied basiert auf „Downtown“, das Macklemore, ein bekannter US-Rapper, mit Ryan Lewis produziert hat. Es erschien vor zwei Jahren. Chris Hopp und ich haben das Video gesehen und wollten etwas nur ansatzweise so cooles selbst machen. Wir haben schon einmal ein

Lied von Macklemore gecovered, für einen Song über unser Wohnheim in Tübingen. Danach haben wir angefangen groß zu träumen. Es stand fest, wir wollen ein Lied machen. Deshalb suchten wir nach einem Thema und da hat sich das Reformationsjubiläum, das damals seine Schatten vorausgeworfen hat, angeboten. Es war keine Auftragsarbeit, sondern unsere eigene Idee. Wir beide sind ziemlich begeistert von der Person Martin Luther.

### **Du verkörperst auch im Video Martin Luther. Was fasziniert dich an der Person Martin Luther?**

Es ist sicherlich richtig und wichtig auch kritisches über ihn zu sagen und es wird viel darüber geforscht. Aber wir haben uns gedacht, er hat zwei Sachen richtig gemacht: Er hat dafür gesorgt, dass die Bibel mehr Menschen zugänglich gemacht wird, nicht nur einer religiösen Elite. Und er hat einen theologischen Missbrauch gesehen und ist dagegen vorgegangen. Ich glaube, das kann man ihm auf jeden Fall zu Gute halten. Deshalb dachten wir, dem kann man ein Denkmal setzen. Uns geht es nicht um einen Personenkult, sondern um das, was er inhaltlich geleistet hat.

### **Wie war der Weg von der Idee zum fertigen Video?**

Der Knackpunkt war der Text. Wir haben uns den Originaltext ausgedruckt und überlegt, wie wir das Reimschema und die Betonung im Deutschen nachmachen können. Macklemore

hat eine ganz spezielle Art zu reimen und zu betonen. Erschwerend kam hinzu, dass wir nicht mehr am selben Ort waren. Im April 2016 haben wir noch in Tübingen mit dem Projekt angefangen. In einer fünfstündigen Sitzung haben wir aber nur etwa zwei Zeilen zu Papier gebracht. Danach ist Chris in die USA, Jonathan zu einem Hilfsprojekt nach Serbien und ich bin nach England gegangen. Wir haben dann beschlossen, wir skypen einfach jeden Montagabend und haben so in minutiöser Kleinarbeit fast ein Jahr lang am Text gefeilt.

Im April 2017 waren wir im Tonstudio und haben es aufgenommen. Dann begannen die Planungen für das Video. Auch hier wollten wir uns eng an das Original anlehnen. Gedreht haben wir schließlich im Juni.

### **Wo habt ihr das Video gedreht?**

Wir dachten uns, Wittenberg ist zu weit weg und zu teuer. Neben Tübingen liegt das Kloster Bebenhausen, ein Zisterzienserkloster, dessen Geschichte auch von der Reformation im 16. Jahrhundert geprägt ist. Dort wurde eine evangelische Klosterschule gegründet, die bis ins 19. Jahrhundert existierte. Das ist eine wunderschöne Anlage. Da haben wir angefragt, ob wir zwei Tage drehen dürfen. Zunächst verlangten die Verantwortlichen jedoch 1000 € für eine Drehgenehmigung.

### **Wie habt ihr das finanziert?**

Wir hatten kein Budget für nichts. Nach langen Verhandlungen haben sie sich dann zum Glück bereit erklärt, uns das Geld zu erlassen. Das Tonstudio und der Kameramann haben umsonst an dem Projekt mitgearbeitet, ebenso



*Zu sehen sind u.l.n.r. Jonathan Bühler, Leon Hanser, Christopher Hopp.*

derjenige, der für den Schnitt verantwortlich war. Wir haben vom Albrecht-Bengel-Haus in Tübingen, in dem wir gewohnt haben, einen kleinen Zuschuss bekommen. Den haben wir an den Cutter weitergeben. Aber das stand in keinem Verhältnis zu seinem Aufwand. Die einzigen Kosten sind für die Verpflegung am Drehtag entstanden.

### **Wer war sonst noch an dem Projekt beteiligt? War es ein ökumenisches Projekt?**

Insgesamt haben etwa 40 Theologiestudierende aus Tübingen mitgemacht. Einige von ihnen wohnen im evangelischen Albrecht-Bengel-Haus und andere im Evangelischen Stift. Daher erscheinen beide Logos am Ende des Videos. Leider war kein Katholik beteiligt. Aber wir haben eine ökumenische Perspektive am Ende des Videos eingebaut, auch der Darsteller von Papst Franziskus ist evangelisch.

### **Was war euch bei der Gestaltung wichtig?**

Am allerwichtigsten war uns, dass die Zuschauer sehen, dass wir Spaß an dem Projekt hatten. Es ist unfassbar viel wert, wenn man alle Leute, die mitgemacht haben, persönlich kennt. Es sollte an keiner Stelle verbissen wirken. Wenn wir an den Punkt gekommen wären, an dem es keinen Spaß mehr macht, hätten wir das Projekt fallen gelassen. Die Mitwirkenden sind keine professionellen Schauspieler, sondern Studierende aus Tübingen. Es war toll zu sehen, wie die Idee andere angesteckt und begeistert hat. Ohne unser Zutun haben sich spontane Teams zusammengefunden, die Kostüme gesammelt und gebastelt haben.

**Im Refrain heißt es: „Luther! Er hat die Bibel übersetzt / sich Papst und Kaiser widersetzt / Dafür wurd' er vom Volk geschätzt / Mit Gottes Wort in seinem Herz.“ Warum habt ihr diese Aspekte für**

### **den Refrain ausgewählt?**

Zunächst musste es sich reimen. Für die Übersetzung der Bibel ins Deutsche ist Martin Luther bekannt. Und obwohl er nicht der erste war, fällt das vielen Menschen zuerst ein, wenn sie seinen Namen hören. Er hat wahrscheinlich die alltagstauglichste Übersetzung gemacht und ihm kam natürlich der Buchdruck zu Hilfe. Zu dem zweiten Aspekt „er hat sich Papst und Kaiser widersetzt“: Das ist schon filmreif, wenn man sich die Szene im Reichstag zu Worms vor Augen führt. Es ist schon die Frage, wofür ein Mensch bereit ist, sein Leben zu verwirken, eine Reichsacht in Kauf zu nehmen. „Ich stehe hier, ich kann nicht anders.“ – unabhängig davon, ob er es genau so gesagt hat. Ich finde sein Einstehen für die Botschaft der Rechtfertigung aus Gnade sehr beeindruckend. Deswegen haben wir das in den Refrain gesetzt.

### **Wie ist das Lied aufgebaut?**

Wir haben uns an unsere Kirchengeschichtsvorlesung erinnert und das Lied chronologisch aufgebaut. Es beginnt mit der Praxis des Ablasshandels und Luthers Kritik daran. Es folgen in Schlaglichtern biographische Stationen Luthers, Eintritt ins Kloster, Ringen um sein Gottesbild und die Erkenntnis mit Röm 1,17 bis zum Thesenanschlag. Damit endet die erste Strophe. Die zweite Strophe behandelt die kirchliche Reaktion, die Auseinandersetzungen und die verschiedenen Schriften Luthers. Sie endet mit einer versöhnlichen ökumenischen Perspektive auf Papst Franziskus: „Mit mei'm Bro Franziskus kann ich (ziemlich) gut chill'n, / ich mag seinen Stil. / Beide steh'n wir auf'm gleichen Fundament, / und weisen auf ihn, der am Kreuz hing.“

### **Wo lagen Schwierigkeiten bei dem Projekt?**

Wir hatten zwei Drehtage geplant. Aber als

wir am ersten Tag im Kloster Bebenhausen ankamen, hat es nur geregnet. Da mussten wir unsere Shotlist – den Zeitplan, wo wir wann mit wem welche Einstellung drehen – auf einen Tag eindampfen. Das heißt, wir mussten an einem Tag von morgens acht bis abends drehen. Unser Kameramann dreht professionell und er hat gesagt, so einen engen Zeitplan hat er noch nie gesehen. Da war ich innerlich angespannt. Gleichzeitig wurde es am Set nie verbissen. Wir alle waren zu 100% fokussiert und gleichzeitig zu 100% entspannt. Das war genial.

### **Über 50.000 Klicks, geteilt von Evangelischen Landeskirchen und großen kirchlichen Onlinemedien wie Katholisch.de und Evangelisch.de – Habt ihr mit dieser Resonanz gerechnet?**

Nein. Unser erster Song hatte 5.000 Klicks und ich dachte, so 10.000 wären cool. Aber dass es zehnmals mehr geworden sind, hätten wir nicht gedacht. Unsere Deadline war der 31.10.2017. Dann haben wir es geschafft, das Video eine Woche vorher rauszubringen. Das war für die PR richtig gut, weil kurz vor Ende des Reformationsjubiläums viele Medien nochmal dazu etwas bringen wollten.

### **Wie haben Protestanten bzw. Katholiken auf euer Video reagiert?**

Wir haben viele positive Rückmeldungen bekommen. Das Video wurde sehr oft auf Facebook geteilt. Die meisten Menschen, auch hier im Studienjahr, waren davon begeistert. Daneben kamen auch kritische Rückmeldungen aus ganz unterschiedlichen Gründen – religiös wie atheistisch. Viele kritisieren die einseitige Darstellung. Und das ist auch richtig, es ist eine einseitige, augenzwinkernde, ja überzogene Darstellung und keine Kirchengeschichtsvorlesung. Ein Rap ist nicht der passende Ort, um Luthers Licht- und Schat-

tenseiten und die Folgen der Reformation differenziert zu beleuchten. Auch unser eigenes Lutherbild ist differenzierter als das im Rap. Aber wir haben ein ernstes künstlerisches Anliegen. Und so ist Kunst. Manchen gefällt es, anderen nicht. Immerhin reden sie darüber.

### **Nach dem Erfolg und den positiven Rückmeldungen: Plant ihr Folgeprojekte?**

2020 ist das Jubiläum des Fastenbrechens von Zwingli in Zürich (lacht). Mal sehen. Wir sind keine feste Band und machen keine Auftragsarbeiten. Aber es kam gerade ein neues Macklemore-Album heraus und das hören wir uns jetzt genau an. Vielleicht ist wieder ein Song dabei, der uns anspringt. Wir haben auf jeden Fall Lust, etwas zu machen.

### **Das Thema dieser Cardo-Ausgabe ist „Religion und Musik“. Wie würdest du diesen Zusammenhang beschreiben?**

Das ist eine schwierige Frage. Was ich speziell an Rap cool finde, man kann viel Text und Inhalt unterbringen. Das ist für einen Theologen nicht schlecht. Gleichzeitig sind die Lieder kurz und man ist gezwungen, Dinge auf den Punkt zu bringen.

Musik unterstreicht die Wichtigkeit einer Sache. Ich schreibe nur Songs über Sachen, die mich auf einer existentiellen Ebene bewegen. Das betrifft nicht nur Religion. Das trifft auch beispielsweise auf Fangesänge im Fußballstadion zu. Musik unterstreicht die Wichtigkeit eines Moments. Außerdem verbindet die Musik Menschen. Der Gemeinschaftsfaktor der Musik spielt sicher schon seit dem Anfang der Christenheit eine besondere Rolle.

Video und Text von „Der Boss Aus Wittenberg“ sind abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=ycdDeXiZupA>.

*Das Interview führte Martina Edenhofer.*

## Oratorium „Jerusalem“

*Ein Gespräch mit dem Komponisten Gunther Martin Göttsche*

Gunther Martin Göttsche (\*1953) war von 1992 bis 2013 Direktor der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte in Schlüchtern (Evang. Kirche von Kurhessen-Waldeck im Südosten Hessens). Seit 2013 ist er (ehrenamtlicher) Kantor der Gemeinde der Evang.-Luth. Erlöserkirche in der Jerusalemer Altstadt und der Kirche Auguste Viktoria auf dem Ölberg. In Jerusalem komponierte er große Teile seines gleichnamigen Oratoriums.

**Lieber Gunther, das von dir komponierte Oratorium „Jerusalem“ wurde am Karfreitag 2017 in der Stiftskirche Landau/Pfalz uraufgeführt. Wann und warum hast du mit der Komposition dieses Werkes begonnen?**

Die erste Anfrage aus Landau für ein Auftragswerk erhielt ich bereits 2014. Ich war damals so begeistert von der Idee, dass ich in kurzer Zeit das Textbuch zusammengestellt habe. Leider konnte das Projekt mangels finanzieller Mittel dann doch nicht verwirklicht werden, sodass es dann erstmal in der Schublade landete. Im Frühjahr 2016 kam die erneute Anfrage aus Landau. Es musste dann schnell gehen, damit das Oratorium noch von Kantor Stefan Viegelahn vor seinem Weggang am Karfreitag 2017 aufgeführt werden konnte. Chor und Orchester brauchten genug Zeit zum Üben. So zog ich das Textbuch wieder aus der Schublade. Zeitdruck kann Positives bewirken: Ich kam in einen regelrechten „Flow“, der es mir ermöglichte, die knappe Zeitvorgabe einzuhalten. Die Partitur war dann im Dezember 2016 fertig.

**Warst du bei der Uraufführung in Landau anwesend?**

Ja, und das erste Mal saß ich an einem Karfreitag nicht auf der Orgelbank. Ich war aber nur bei der Aufführung, die Proben habe ich nicht angehört. Das war wieder ein sehr intensiver Moment für mich. Zuvor war ich aufgeregt und wusste nicht, wie ich reagieren würde. Im Moment der Aufführung aber war ich einfach nur glücklich. Die Partitur wurde so umgesetzt, wie ich es mir vorgestellt hatte. Direkt im Anschluss und auch in der Zeit danach habe ich viele positive Rückmeldungen erhalten.

**Welche Rolle hat der Kompositionsort Jerusalem für das gleichnamige Oratorium gespielt? Hättest du es eventuell zu deiner Schlüchtern-Zeit noch anders komponiert?**

Das ist eine ganz spannende Frage. Musikalisch hat sich mein Stil durch meine Zeit als Kantor in Jerusalem nicht verändert. Die arabische oder israelische Musik hat keinen Einfluss genommen. Aber der Ort ist doch besonders! Von meinem Schreibtisch aus habe ich einen direkten Blick auf den Ölberg. Dadurch war das Erleben dieses 2000 Jahre alten Geschehens viel unmittelbarer für mich. Ich vertone einen Text und schaue aus dem Fenster auf den Ort, wo sich große Teile des Geschehens abgespielt haben. Kann es etwas Intensiveres geben? Das ist eine Umgebung, die ich in Schlüchtern so nicht gehabt hätte. Und dann kommt noch eines hinzu: Jerusalem ist religiös aufgeladen. In dieser Stadt treffen sich die Religionen, die die Wahrheit je für sich beanspruchen. Das war damals bei Jesus so, und das ist auch heute noch so. Ich habe



mich gefragt, was passieren würde, wenn Jesus heute zurückkommen würde. Würde man ihm glauben oder ihn mit dem „Jerusalem-Syndrom“ in eine Klinik bringen? Damals wie heute hat seine Lehre Streitigkeiten hervorgebracht. Das ist geblieben. Es ist das Schicksal dieser Stadt, dass man sich um der Religion willen anfeindet, ja sogar tötet. Jerusalem ist ein Ort des Himmels und der Hölle. Das ist faszinierend und erschreckend zugleich. Dieses Empfinden kann man auch der Auswahl der Texte des Oratoriums entnehmen.

### **Hast du dafür ein Beispiel?**

Zum Beispiel die Szene, in der Pilatus der Kreuzigung Jesu zustimmt (Mt 27,20–25). Ich habe dazu für die darauffolgende Arie ein Zitat aus Jeremia (Jer 4,11) genommen: „Wehe uns! Wir sind verloren! So wasche nun, Jerusalem, dein Herz von aller Bosheit, auf dass dir geholfen werde. Wie lange wollen bei dir bleiben deine heillosen Gedanken?“ Das hat mich total bewegt. Ein Empfinden, das beschrieben wurde, lange bevor Jesus auftrat.

### **Du hast gesagt, dass dein musikalischer Stil sich nicht verändert hat.**

Ja, das stimmt. Jeder Komponist hat einen eigenen Stil. Meiner ist grundsätzlich tonal und nicht experimentell; ich würde mich der „gemäßigten Moderne“ zurechnen, wobei in vielen Fällen auch Klänge aus Spätromantik, Jazz (z.B. der so genannte „Walking Bass“), Klezmer, Filmmusik oder gar Populärmusik hinzukommen. Das Oratorium soll ja Emotionen vermitteln. Dieses mit einer atonalen oder experimentellen Technik hinzubekommen, wäre mir schmerzhaft.

Auch was die formale Ebene angeht, habe ich versucht, mich an Bewährtem zu orientieren: Ich habe für das Oratorium die Einteilung Bachs übernommen. Die kann man nicht überbieten: Erzähler, Jesus-Partie, Darsteller

weiterer Personen wie Pilatus oder Judas und der Chor, der Gefühle und Stimmungen von Individuen auf die Situation wiedergibt.

### **Die Besetzung des Oratoriums besteht aus Chor, Jugendchor, sechs Solisten, großem Symphonieorchester, Orgel und einem zusätzlichen Blechbläser-Ensemble. Warum hast du dich für diese große Besetzung entschieden?**

Sie war der Wunsch der auftraggebenden Kirchengemeinde. Die meisten Passionen sind kleiner besetzt. Es sollten aber alle Möglichkeiten, die die kirchenmusikalische Situation der Landauer Kirchengemeinde bietet, eingebunden werden. Allein auf die Kirchenglocken, die ursprünglich auch dabei sein sollten, habe ich verzichtet. Das war mir aus technischen Gründen zu riskant. Bei der Uraufführung haben so um die 150 Menschen mitgewirkt. Für all diese war es ein Experiment, denn normalerweise werden heute bekannte Werke aufgeführt. Alle Beteiligten haben sich aber mit dem Werk identifiziert und bei der Vorbereitungszeit außerordentlich engagiert. Diese Vorbereitungszeit habe ich aus der Ferne intensiv miterleben können. Die Musiker schrieben mir Emails mit Rückfragen und Kommentaren. Es war ein sehr spannendes halbes Jahr für mich.

### **Warum ist das Oratorium auf Deutsch?**

Darüber habe ich nie nachgedacht. Latein hätte ich gekonnt, ich habe Latein studiert. So hätte ich die Vulgata nehmen können. Die Frage hat sich aber nicht gestellt. Mein Hauptanliegen ist es, die Emotionen der Zuhörer und Zuhörerinnen zu wecken. Dafür müssen diese auch die Texte verstehen können.

**In welchem Zusammenhang verwendest du die Texte des Alten und Neuen Testaments in deinem Oratorium? Was ist dir dabei wichtig?**

Bei der Erstellung des Textbuches habe ich erstens die grundlegende Entscheidung getroffen, die Passion Jesu nicht – wie z. B. bei Bach üblich – nach nur einem Evangelium zu erzählen. Aus diesem Grund heißt das Oratorium auch „Jerusalem“ und eben nicht z.B. „Markuspassion“. Es hat den Namen des Ortes, an dem sich alles zugetragen hat.

Zum zweiten ging es dann um die emotionale Ebene der Zuhörer und Zuhörerinnen. Bei fast allen Passionen gibt es dazu kommentierende Texte, die von zeitgenössischen Dichtern geschrieben wurden. Ich habe mich damals gefragt, ob ich einen Texter/eine Texterin mit einbeziehen möchte, und habe mich dann ziemlich schnell dagegen entschieden. Einmal aus rechtlichen Gründen, dann aber auch, um mir die gestalterische Freiheit zu



bewahren. Als Kirchenmusiker habe ich viele Bibeltexte kennengelernt, gelesen und gehört. Und ich habe zwar nicht Theologie studiert, aber mich immer mit den biblischen Texten beschäftigt. Deshalb habe ich vielleicht auch die Unbefangenheit, Texte zusammenzustellen, wie es ein Theologe nicht tun würde. Mein Anliegen war es, die Leidensgeschichte Jesu zu erzählen, wie sie sich hier in Jerusalem zugetragen hat. Was wir aus dem Neuen Testament erfahren, sind aber auch keine Augenzeugenberichte, sondern die Evangelisten haben die überlieferte Tradition so erzählt, wie sie sich es vorgestellt haben. Das hat mir Mut gemacht, bei der Textauswahl z.T. auch ungewöhnliche Wege zu gehen.

**Hast du dafür ein Beispiel?**

Im Anschluss an die Szene über den Traum der Frau des Pilatus fragte ich mich, was sie wohl geträumt haben könnte. Und da kamen mir Verse aus dem Hohelied (5,2–6 und 8,13) in den Sinn: „Ich schlief, aber mein Herz war wach. Da ist die Stimme meines Freundes, der anklopft: Tu mir auf, liebe Freundin, meine Schwester! Denn mein Haupt ist voll Tau, und meine Locken voll Tautropfen. Da stand ich auf, dass ich meinem Freunde auftäte. Aber er war nicht da, er war fortgegangen. Ich suchte ihn, aber fand ihn nicht. Fieh, mein Freund! Sei wie eine Gazelle oder wie ein junger Hirsch auf den Balsambergen!“ Ich hatte damit die Möglichkeit, eine ruhige, stille, schwärmerische Musik als „retardierendes Moment“ in die Gesamtdramatik einzufügen, bevor dann mit den erregenden „Kreuzige ihn“-Chören und der Ruf des Volkes „Sein Blut komme über uns und unsre Kinder“ die Spannung ihren furchtbaren Höhepunkt erreicht.

**Du verwendest aber neben Texten aus dem Alten und Neuen Testament noch andere.**

Das ist richtig, aber wenige, nämlich zwei Choräle. Zu Beginn „Komm, Heiliger Geist“ nach Luther 1524 und später „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. „Komm, Heiliger Geist“ steht am Anfang, einmal weil 2017 eben auch das Lutherjahr ist, und weil ich als Kirchenmusiker der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck gewohnt bin, dass jeder Gottesdienst mit der Bitte um den Heiligen Geist beginnt.

**Das Oratorium ist ein Gottesdienst für dich?**

Und was für einer! Nur durch die Worte bekommt man nicht in den Kopf, was die Kirche den Menschen vermitteln möchte. Mit der Musik aber schon. Kirchenmusik ist für mich eine intensivere Wort-Gottes-Verkündigung. Daher ist das Oratorium eine gute Alternative zum Gottesdienst. Die Musik hat etwas, was die Menschen emotional bindet. Das ist die Chance, die Kirchenmusiker als Komponisten haben.

**Was war dir bei der Komposition besonders wichtig?**

Der Moment nach Jesu Tod ist wichtig. Was kann hier noch gesungen und gesagt werden? Ich habe mich hier zunächst für einige Visionen aus dem Buch der Offenbarung entschieden: „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben“ (Offb 2,10b) und „Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich unseres Gottes und die Macht seines Christus geworden“ (Offb 12,10–11). Und am Ende der Passion führt der Gedanke an das Leben über den Tod hinaus zu einem recht eindrücklichen Schluss: dazu habe ich das letzte der sieben „Ich bin“-Worte aus dem Johannes-Evangelium gewählt: „Ich bin die

Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, der wird leben, auch wenn er stirbt, und wer da lebt und glaubt an mich, der wird in Ewigkeit nicht sterben“ (Joh 11,25). Deshalb könnte man das Oratorium auch am Ostersonntag aufführen.

**Wie geht es nun weiter mit dem Oratorium „Jerusalem“? Wird es noch einmal aufgeführt oder wirst du es einmal selbst dirigieren?**

Eine weitere Aufführung ist für Palmsonntag 2018 in Berlin-Lankwitz geplant. – Ja, natürlich würde ich mein Oratorium sehr gerne einmal selbst dirigieren. Ich denke aber, dass es damit erst einmal vorbei ist. Der Jerusalemer Chor ist zu klein für ein solches Oratorium. Ab Februar 2018 bin ich nicht mehr hier und werde dann wohl keinen Chor mehr haben. Ein Engagement als Gastdirigent könnte ich mir aber durchaus vorstellen.

**Das Thema dieser Cardo-Ausgabe ist „Religion und Musik“. Wie würdest du diesen Zusammenhang beschreiben?**

Da schließe ich mich Augustin an: „Bis orat qui cantat“ – Durch den Gesang, durch Musik wird das religiöse Erleben vertieft. Und zwar beider: dessen, der die Musik macht, und dessen, der sie hört. Die Predigt kann noch so gut sein; wenn im Anschluss daran nicht das passende Lied kommt, geht die Botschaft verloren. Im Idealfall ergänzen sich Wort und Musik: Die Ebene des Verstandes wird durch das Wort erreicht, diejenige der Gefühle jedoch eher durch die Musik. Wort und Musik können dabei nicht getrennt werden, wobei ich aber auch sagen würde, dass Musik allein auch Gottesdienst sein kann. Daneben kann Musik auch ein wichtiger Faktor sein, Identität zu stiften. Das können Kirchen-, Posaunen- oder Gospelchor sein. Oder eben der Gemeindegesang im sonntäglichen Got-

tesdienst. Und in all dem werden wieder die Emotionen bedient, die für das menschliche Erleben wichtig sind.

Eine Aufzeichnung der Uraufführung findet man unter <https://vimeo.com/221579671>.

Weitere Infos gibt es auf <http://www.gunther-goettsche.com/komponist/jerusalem-oratorium/>

*Das Interview führte Maria Lissek.*

## Fremd in der Fremde unterwegs

### *Lagebericht aus dem laufenden Studienjahr*

Zunächst einmal ein paar Worte zur nüchternen Faktenlage, die die meisten der Leserinnen und Leser vermutlich jedoch am meisten interessiert: Das 44. Studienjahr umfasst 19 Studierende zwischen 21 und 27 Jahren aus Deutschland und der Schweiz. Die beiden diesjährigen Studienassistentinnen sind Martina Edenhofer aus München (40. Studienjahr) und Anne-Kathrin Fischbach aus Freiburg (41. Studienjahr). Wie schon im 43. Studienjahr ist Bruder Simeon als Studienpräfekt für den Kontakt zwischen Studienjahr und Abtei zuständig. Prof. Dr. Ulrich Winkler aus Salzburg tritt sein zweites Jahr als Dekan an.

Mit jedem neuen Studienjahr gibt es selbstverständlich Neugestaltungen. Die Rahmenbedingungen des Studienjahres bestehen jedoch trotz einiger programmatischer Veränderungen im Vergleich zu den Vorjahren fort. Überschreiben kann man das Konzept, das dem Theologischen Studienjahr immer noch zugrunde liegt, meines Erachtens mit dem Stichwort ‚Befremdungserfahrung‘. Den Studierenden wird das Schlüsselerlebnis ermöglicht, in der Fremde Erfahrungen zu machen, die ihnen zunächst einmal fremd sind – fremd im Sinne von unbekannt, aber auch fremd im Sinne von unbequem. Viele der im sogenannten Heiligen Land machbaren Erfahrungen scheinen zunächst nicht einzuordnen zu sein und verlangen gerade

deswegen nach der Herstellung einer neuen Matrix des Denkens. Dieser nicht geringe Anspruch kommt im Jahresthema des Studienjahrs zum Ausdruck, das sich dieses Jahr vorrangig mit „Peripherien und Zentren, (Ohn-)Mächten und Gewalten“ beschäftigt. Die Auseinandersetzung mit postkolonialer Theorie und Theologie soll ein Bewusstsein dafür schaffen, dass all unsere Wissensformen von Machtdiskursen bestimmt sind und dass es unsere Aufgabe als Theologinnen und Theologen ist, diese weitestgehend durchschauen zu lernen.

#### *1. Theologische und politische Befremdungserfahrungen*

Nichts ist zunächst jedoch befremdlicher, als sicher geglaubtes Wissen im Angesicht konkurrierender Wahrheiten hinterfragen zu müssen. In den Vorlesungen hören wir, welch unterschiedlichste Meinungen unsere Dozierenden zu ein und demselben Thema haben können. Gleichzeitig erleben wir in unserem Alltag in Jerusalem Tag für Tag an der eigenen Haut, dass unser politisches und religiöses Narrativ nicht das unserer Mitmenschen hier ist.

Befremdend können ebenso auch die im Studienjahr fest verankerten Exkursionen sein. Sie sollen den Studierenden die unterschiedlichen politischen Narrative der einheimischen Bevölkerung näherbringen, die

sich meist nur schwer von den religiösen Narrativen trennen lassen. Erfahrungen von Befremdung und Unverständnis sind hier aufgrund des nicht ineinander übersetzbaren Selbstverständnisses von Israelis und Palästinensern vorprogrammiert. Wir kommen aus Mitteleuropa mit gewissen Vorstellungen von Richtig und Falsch in dieses Land und können nicht aus unserer Haut – uns nerven der Dreck, der Lärmpegel, die Aggressivität und Brutalität des Krieges, die politische Situation, die hier herrscht. Obgleich wir noch recht junge Theologinnen und Theologen sind, haben wir durchaus den Anspruch, es besser zu wissen als die überwiegende Mehrheit der Einheimischen dieses Landes, die unfähig erscheint, Frieden zu schließen. Mühsam müssen wir lernen, dass unsere Sicht auf die Welt nur eine unter vielen ist und dass unsere für uns selbstverständlichen Wissensordnungen durchaus hinterfragbar sind. Erst mithilfe dieses Verständnisses können wir uns einen Weg zum echten Dialog mit Menschen bahnen, die nicht ohnehin schon unsere Meinung vertreten.

## 2. Existentielle Befremdungserfahrungen

### 2.1 Spiritualität

Gleichzeitig stehen am Beginn des Studienjahres auch ganz existentielle Befremdungserfahrungen. Die ersten Wochen der Studierenden in Jerusalem waren bisher vor allem geprägt vom Kennenlernen der Topographie und Archäologie der Heiligen Stadt. Spätestens nach der dritten „Marienentschlafungsstätte“ und dem zweiten angeblichen Begräbnisort Jesu bekommen wir ein skeptisches Verhältnis zum Begriff des „heiligen Ortes“. Im weiteren Verlauf des Studienjahres lernen wir die klassisch biblischen Landschaften in Israel, Palästina und Jordanien kennen, die uns als „fünftes

Evangelium“ die biblischen Geschichten näherzubringen versprechen. Materialiter vorzufinden sind aber zumeist nur noch höchst profane Überbleibsel – und deren oft mehr als fragwürdige Interpretationen. Die inbrünstige Verehrung dieser Orte als heiliger Stätten durch Pilger aus aller Welt wird uns mehr und mehr befremdlich. Die unterschiedliche Frömmigkeit, der wir in Jerusalem begegnen, wirklich würdigen zu lernen, setzt voraus, dass wir ein Verständnis für die tiefe Individualität von Spiritualität entwickeln. Denn nicht nur zwischen den verschiedenen Religionen und Konfessionen begegnen wir den unterschiedlichsten Formen, den eigenen Glauben auszudrücken. Die Verschiedenheiten beginnen schon innerhalb unserer eigenen Gruppe. Ein wichtiger Schritt zur interreligiösen Verständigung – sowohl zwischen, als auch innerhalb der Religionen – scheint getan, wenn wir lernen können, den je anderen in seiner Frömmigkeitspraxis zu akzeptieren – selbst wenn man diese selbst nicht unmittelbar nachvollziehen kann.

### 2.2 Gelebte Ökumene

Eine weitere Form der existentiellen Befremdungserfahrung im Studienjahr ist der einzigartigen Möglichkeit des gemeinsamen Lernens von protestantischen und katholischen Studierenden geschuldet. Besonders die ökumenische Studienwoche am Beginn des Studienjahres fordert eine intensive Beschäftigung mit der eigenen konfessionellen Identität ein. Erst ein diesbezügliches Selbstbewusstsein eröffnet die Möglichkeit, den jeweils anderen ehrlich und offen kennenlernen zu wollen, anstatt sich durch ihn von vornherein in der eigenen Identität herausgefordert zu fühlen. Dabei wählen wir selbst die Themen und Fragen, die wir an die jeweils andere Konfession haben –

schon jetzt zeichnet sich ab, dass diejenigen Themen, die unsere eigenen Herzensanliegen sind, die studienjahrsinternen Diskussionen das ganze Jahr hinweg zu begleiten vermögen. Konfessionell zweisprachig zu werden, nicht nur intellektuell, sondern vor allem auch emotional, ist das hehre Ziel, zu dem wir auf dem Weg sind. Die enge Verbindung zur katholischen Dormitio Abtei, die viele Studierende pflegen, und das herzliche Willkommen vonseiten der evangelischen Erlöserkirchengemeinde helfen uns dabei.

### *2.3 Wüstenexkursion*

In seiner Grobstruktur gegliedert wird unser akademisches Programm nach wie vor von den großen Exkursionen, die uns dieses Jahr neben Galiläa und Jordanien auch in den Süden Israels führen. Die erstmalige Wüstenexkursion in den Negev ist vermutlich die umfassendste Konzeptänderung im 44. Studienjahr. Nachdem sich seit einigen Jahren die Exkursion nach Jordanien etabliert hatte, soll mit der Negev-Exkursion entlang des Israel-Trails in den Bergen von Eilat wieder eine Annäherung an die zumindest geologisch ähnliche Sinai-Exkursion geschaffen werden, die schon Bestandteil der ersten Studienjahre war. Archäologische Besichtigungen, die Teil der Wüsten-Exkursion in Jordanien waren, wurden in spätere Exkursionen ausgelagert. So wird wieder eine Begegnung mit der Wüste geschaffen, die keine Atempause lässt. Acht Tage waren wir unterwegs in Richtung Eilat – ohne nennenswerte Begegnung mit zivilisatorischen Einrichtungen, der immensen Hitze und den jeweiligen Eigenarten der Gruppenmitglieder ausgeliefert. Ohne Übertreibung lässt sich sagen, dass die Wüstenexkursion diejenige Exkursion geblieben ist, die nicht nur die Gruppe selbst,

sondern auch die „Gemeinde“ der ehemaligen Studienjägerinnen und Studienjäger untereinander im wahrsten Sinne des Wortes zusammenschweißt. Die plötzlich akut werdenden Sorgen darüber, sich nicht waschen zu können, Wasser sparen zu müssen, der Hitze und dem Sand standzuhalten und diesbezügliche Witze darüber wiederholen sich von Studienjahr zu Studienjahr und lassen ein über die Erfahrung andauerndes Gemeinschaftsgefühl entstehen. In der Wüste sind alle gleich dreckig, gleich bedürftig, gleich menschlich. Dazu kommt die Aufgabe, sich selbst aushalten zu müssen – in den Mittagsstunden nicht einmal mehr laufen zu können, sondern einfach nur im Schatten die erlösende Dämmerung abzuwarten, kann anstrengender sein als der größte Aktionismus. In der Wüste merken wir, dass uns nicht nur das Land fremd ist, das wir durchwandern, sondern dass auch wir selbst uns Fremde sind.

### *3. Hohe Erwartungen*

Noch eine letzte Befremdungserfahrung ist anzusprechen: Es ist die Erfahrung von Erwartung und Anspruch, mit der man als Studienjägerin oder Studienjäger konfrontiert ist. Alle Studierenden bekommen ständig die Erinnerung an vergangene Studienjahre gegenübergestellt, die uns oft in verklärter Form als sakrosankte Tradition überliefert werden. Schnell kommt da der Druck auf, sich mit früheren Legenden messen zu wollen und genauso wissenschaftlich brillant, genauso ausdauernd, genauso gemeinschaftlich sein zu müssen wie ein Studienjahr XY. Der Begriff „Elite“ wird von uns halb augenzwinkernd, halb ernsthaft-verkrampft immer wieder ins Feld geführt – auch das nicht nur ein Merkmal dieses Studienjahres. Fremde Narrative und Ansprüche prägen und überlagern das

eigene Narrativ schon bevor die Chance besteht, sich reflexiv zu den ersten, eigenen Erfahrungen mit dem Heiligen Land und der Gruppe zu verhalten. Alle möglichen Menschen sind schnell bei der Hand, Vergleiche zu ziehen, die die Jahre etikettieren und die ihnen zugehörigen Individuen diesen Etiketten unterordnen. Das ärgert uns zwar, aber trotzdem müssen wir uns – wie auch die Studienjahre vor uns – zu den uns angetragenen Fremdzuschreibungen verhalten. Das 44. Studienjahr scheint bezüglich

seiner Fremdzuschreibungen bisher Glück gehabt zu haben – es gilt als ein besonders nettes, interessiertes und fragendes Studienjahr, für das alle Dozierenden immer gerne auch von sich aus erheblich mehr Zeit investieren als sie eigentlich für ihre Veranstaltungen vorgesehen hatten. Mehr verraten wir nicht. Lernt uns selbst kennen, seht, wie wir sind, und macht eure eigenen Befremdungserfahrungen mit uns.

*Anne-Kathrin Fischbach*

## **Bericht aus dem Vorstand**

### *Bericht zur Mitgliederversammlung des Forum Studienjahr Jerusalem 2017*

Am 11. November 1483 wurde Martin Luther in Eisleben geboren. 534 Jahre später trafen sich zwölf Ehemalige des Studienjahres und ein potentieller Teilnehmer dort wieder. Vom 10. bis 12. November 2017 kamen wir im Kloster Helfta zusammen, um gemeinsam über Ökumene nachzudenken und Eisleben zu erkunden. Im Zentrum der inhaltlichen Auseinandersetzung stand dabei die Frage, welche Bedeutung die Ökumene für uns hat und was es heißen kann, ökumenisch zu leben. Schnell wurde dabei deutlich, dass Ökumene für uns mehr als ein notwendiges Übel angesichts sinkender Kirchenmitgliederzahlen ist. Eine solche Haltung sollte unter ehemaligen Studienjählern nicht überraschen, kann aber dennoch nicht als selbstverständlich erachtet werden. Bei der Diskussion wurde deutlich, dass es eine besonders prägende Erfahrung war, so eng wie im Studienjahr mit Menschen anderer Konfessionen zusammenzuleben. Dabei ist sowohl die eigene konfessionelle Identität von Bedeutung, die in der Ökumene geschärft und zugleich hinterfragt wird, als

auch das gemeinsame Bekenntnis zu Christus. Letzteres kristallisierte sich in unseren Diskussionen als Herzstück der Ökumene heraus. Nachdem am ersten Abend unsere persönlichen Erfahrungen und Ansichten im Mittelpunkt standen, widmeten wir uns am zweiten Tag der Taufe. Mithilfe verschiedener Texte setzten wir uns mit den ökumenischen Dimensionen der Taufe auseinander. Der Vielfalt der Kirchen steht das Bekenntnis zu der einen Taufe gegenüber, wobei in unserer Diskussion auch deutlich wurde, dass es aus theologischer Sicht durchaus Anfragen an dieses gemeinsame Bekenntnis gibt. Wir sprechen von der einen Taufe, aber tun wir das mit allen Konsequenzen? Vielleicht könnte ein regelmäßiges gemeinsames Taufgedenken in ökumenischen Gottesdiensten eine Möglichkeit sein, die Einheit zu veranschaulichen und sie damit auch – in allen Widersprüchen – praktisch vorwegzunehmen. Am Nachmittag ging es dann nach Eisleben zu einer geführten Besichtigung des Geburtshauses Martin Luthers. Sehenswert war

außerdem die Steinbilderbibel in der St. Annen Kirche. Die Sandsteinreliefs zeigen selten dargestellte Szenen aus dem Alten Testament. Auch konnten wir unter dem Dach der Kirche gut erhaltene Mönchszellen der Augustiner-Eremiten sehen.

Selbst die folkloristische Seite des Luther-Geburtstags-Jubiläums fehlte nicht, denn auf dem Eislebener Marktplatz erwartete uns ein mittelalterlicher Jahrmarkt mit Geburtstags-Interview im Original-Lutherrock.

Beeindruckt hat uns die Taufkirche Luthers, die das Thema „Taufe“ in den Mittelpunkt ihres Kirchenraumes gestellt hat. In den Boden eingelassen ist ein rundes Wasserbecken, in dem Erwachsenen-Taufen stattfinden.

Gerade in einer weitgehend entkirchlichten Umgebung wird erlebbar, was es mit der christlichen Taufe auf sich hat.

Die Mitgliederversammlung fand im Anschluss an unseren Exkursions-Nachmittag im Kloster Helfta statt.

Unser Treffen ließen wir am Sonntagmorgen mit einem Gottesdienst in Luthers Taufkirche ausklingen. Es wurde sogar ein Kind in dem Taufbecken getauft, in dem schon Martin Luther in die christliche Gemeinde aufgenommen wurde. Ein durchaus passender Abschluss zu unserem Nachdenken über die ökumenischen Dimensionen der Taufe.

*Saskia Lieske  
Christina Torrey*

## **Veränderungen und Neuigkeiten zur Reihe „Jerusalem Theologisches Forum“ (JThF) im Jahr 2017**

**H**erausgebergremium und Schriftleitung haben im Jahr 2017 kräftig im Hintergrund gearbeitet, sodass nun drei Bände vor der unmittelbaren Drucklegung stehen bzw. im Erscheinen begriffen sind.

Noch zum Ende des Jahres kann mit der liturgiewissenschaftlichen Dissertationsschrift des Eichstätter Bischofs Gregor Maria Hanke OSB die Lücke JThF 21 erfreulicherweise geschlossen werden. Seine umfangreiche Studie beschäftigt sich mit der Feier des Stundengebets im Kathedralritus der Hagia Sophia zu Konstantinopel. Unter strukturanalytischer und entwicklungsgeschichtlicher Perspektive untersucht Hanke vor allem die Psalmodie und Formulare in den Euchologien. Zu diesem Band hat die Schriftleitung ein ausführliches Personen-, Bibelstellen-, Handschriften- und Sachregister erstellt.

Nach mehrjähriger Vorlaufzeit erscheint als JThF 31 die nicht weniger umfangreiche Promotionsarbeit Martin Lüstraetens zur handschriftlichen arabischen Übersetzung des byzantinischen Typikons. Ein liturgisches Typikon regelt die gottesdienstlichen Feiern im Rhythmus des Kirchenjahres. In seiner handschriftlichen Überlieferung unterlag es beständig Anpassungen an die Bedürfnisse und Wünsche seiner Benutzer. Es zeugt damit von der Entwicklung der gottesdienstlichen Tradition und ist unverzichtbar für liturgiegeschichtliche Rekonstruktionen. Die Gottesdienstordnung des Sabas-Klosters bei Bethlehem hat bereits bald nach Entstehen außerordentlich große Verbreitung erfahren und bildet heute die Grundlage der Liturgie in allen Kirchen des byzantinischen Ritus. Die arabische Version wird mit dieser Arbeit nicht nur zum ersten



Mal zum Druck gebracht, sondern wurde bislang in der Forschung zu deren Nachteil sträflich vernachlässigt (Arabica sunt, non leguntur!). Deshalb stellt diese Edition, Übersetzung und Untersuchung einen weiteren Glanzpunkt in unserer Reihe dar.

Schließlich wird mit der Nummer JThF 32 das dritte Jahrbuch von Thomas Fornet-Ponse aus seinem letzten Jahr als Studiendekan in Jerusalem erscheinen. Unter dem Titel „Heilsgeschichte und Weltgeschichte. Das Wirken Gottes in der Welt und die Geschichtlichkeit von Glaube und Theologie“ sind ausgewählte Beiträge aus dem 42. Studienjahr versammelt. Diese gehen aus unterschiedlichen theologischen Blickwinkeln den Fragen nach, ob zentrale Glaubensüberzeugungen eine historische Basis haben und wie geschichtliche Ereignisse heilsträchtig oder unheilsträchtig sein können. Der biblische Glaube ist an die reale Geschichte, vor allem an die Geschichte Israels und die Geschichte Jesu von Nazaret gebunden. Schon in der Schöpfungserzählung wird Gott als ein Gott beschrieben, der der Welt zugewandt ist und in ihr immer wieder sein Heil konkret wirkt. Der Sammelband gibt Einblick in das Problem der Heilsgeschichte aus neutestamentlich-historiographischer Sicht, das Verhältnis von Archäologie und

Systematischer Theologie, die Frage nach dem Handeln Gottes in der Geschichte nach Wolfhart Pannenberg, das Verhältnis von Gottes Wirken und dem Handeln der Menschen, die politische Dimension des Gottesdienstes und die mit dem Sechs-Tage-Krieg 1967 freigesetzte messianische Spannung im religiösen Zionismus.

Nach Redaktionsschluss sind Band 31 und 32 bereits erschienen.

Die Schriftleitung möchte es wie jedes Jahr zum Abschluss nicht versäumen, auf den exklusiven Rabatt für Mitglieder des Forums von 20% auf den Ladenpreis für alle lieferbaren Bände des JThF hinzuweisen. Bestellungen – unter Berufung auf die Mitgliedschaft – sollten direkt an Herrn Ludger Maas vom Aschendorff-Buchverlag (ludger.maas@aschendorff.de) gerichtet werden.

Des Weiteren laden wir alle ehemaligen Studienjahrerinnen und Studienjähler ein, sich mit ihren Publikationsprojekten an uns zu wenden. Schreibt eine E-Mail an: [jthf@studienjahr.de](mailto:jthf@studienjahr.de). Dissertations- und Habilitationsschriften aller Fachrichtungen sind herzlich willkommen! Schaut regelmäßig auf unserer stets aktuellen Internetpräsenz vorbei, die ständig ausgebaut wird: [www.jthf.de](http://www.jthf.de)!

*Joachim Braun*

## **Jahresbericht 2016 – 2017 der Ökumenischen Stiftung Jerusalem e.V.**

### *Haushaltsbericht für das Jahr 2016*

Im Jahresabschluss 2016 finden sich zum 31.12.2016 Erträge in Höhe von 1.570,38 Euro. Dem stehen Aufwendungen in Höhe von 300,00 Euro als Zuschuss zur Jordanienexkursion des 42. Studienjahres sowie

Erstellungskosten für unseren neuen Flyer in Höhe von insgesamt 1.246,38 Euro gegenüber. Die Erstellung eines neuen Flyers war notwendig geworden durch die größeren personellen Wechsel im Stiftungsvorstand, vor allem aber zur Ersetzung des Grußworts im alten Flyer durch Annette Schavan.

Die Rückabwicklung unserer Investition in die „DECEHA Trocknungsanlagen 5“, durch die wir Mindereinnahmen durch das gesunkene Zinsniveau auszugleichen versucht hatten, läuft tranchenmäßig weiter, eine vollständige Abwicklung steht nun 2017 an.

## 2. Tätigkeiten 2017

Schwerpunkt im Jahr 2017 war die Umsetzung der neuen Anlagestrategie in Zusammenarbeit mit der Pax-Bank, Köln, mit dem Ziel, etwa ein Drittel des Stiftungskapitals neu anzulegen, damit auch in Zeiten niedriger Zinsen weiterhin laufende Kosten, aber auch Förderungen bestritten werden können. Hierfür wurde eine Anlage in Fonds gewählt, die den Pfarrstiftungen des Erzbistums Köln offenstehen und die eine hohe Sicherheit entsprechend der für sie geltenden Bestimmungen mit Ertragschancen kombinieren, damit die in den nächsten Jahren auslaufenden Anlagen mit noch recht guter Verzinsung ausgeglichen werden können.

Weiterhin wurde zur besseren Vernetzung die Einführung eines praktikabel arbeitenden Kuratoriums entsprechend der Stiftungssatzung auf den Weg gebracht. Hierfür wurde eine Geschäftsordnung erarbeitet, ein erstes Treffen wird im Zuge der Auswahlgespräche in Bonn im Frühjahr 2018 stattfinden. Ziele des Kuratoriums sind u. a. die Verbesserung des Kontakts zum jeweils aktuellen Studienjahr, u. a. um über finanzielle Bedürfnisse der Studierenden mehr zu erfahren; die Bewertung und

Initiierung von Einwerbemöglichkeiten; die bessere Verankerung der Stiftung bei den mit ihr verbundenen Institutionen sowie eine Erhöhung der Transparenz der Arbeit der Stiftung. Auf der Mitgliederversammlung im November 2017 wird der Stiftungsvorstand durch Josef Jochum vertreten. Für das Jahr 2018 sucht der Stiftungsvorstand eine Nachfolgerin / einen Nachfolger für Michael Huber, der turnusgemäß ausscheiden wird – wir freuen uns auf Euer / Ihr Interesse unter [stiftung@studienjahr.de](mailto:stiftung@studienjahr.de)!

## Förderung 2017

Im laufenden Jahr konnten bisher noch keine Anträge auf Förderung umgesetzt werden, da diese recht hohe Antragssummen beinhalteten, die derzeit aus den laufenden Erträgen nicht bewerkstelligt werden können. Geplant ist aber die (Teil-)Förderung eines Selbstzahlers im Studienjahr, nachdem wir uns einen Überblick über die Aufwendungen im Rahmen des Kulturtickets verschafft haben, das dem laufenden Studienjahr angeboten wurde. Diese Förderung soll es ermöglichen, Land und Leute näher kennenzulernen oder vertiefende Einblicke in Themenbereiche des Studienjahrs wahrzunehmen, die durch die vorgesehenen Veranstaltungen nicht abgedeckt werden können.

*Thomas Fornet-Ponse  
Michael Huber  
Josef Jochum*

Ökumenische Stiftung Jerusalem

IBAN: DE80 3506 0190 1200 1230 14

KD-Bank für Kirche und Diakonie, Dortmund

BIC: GENODED1DKD

Zweck: „Zustiftung“

**Beitrittserklärung** zum  
**FORUM** ehemaliger Studierender im Theologischen **STUDIENJAHR**  
 Dormition Abbey **JERUSALEM** e.V.

**1. PERSÖNLICHE DATEN**

Titel: \_\_\_\_\_ Name: \_\_\_\_\_  
 Vorname: \_\_\_\_\_ Geburtsname: \_\_\_\_\_  
 Straße, Hausnummer: \_\_\_\_\_  
 PLZ, Ort: \_\_\_\_\_ Land: \_\_\_\_\_  
 Telefon: \_\_\_\_\_ E-Mail: \_\_\_\_\_  
 Studienjahr: \_\_\_\_\_ Konfession: \_\_\_\_\_

Ich bin mit der Aufnahme der Daten in die Adressverwaltung des **Forum ehemaliger Studierender im Theologischen Studienjahr Dormition Abbey Jerusalem e.V.** sowie der Veröffentlichung im Mitgliederverzeichnis einverstanden.

**2. MITGLIEDSBEITRAG**

Ich ermächtige das **Forum ehemaliger Studierender im Theologischen Studienjahr Dormition Abbey Jerusalem e.V.** den folgenden Mitgliedsbeitrag jährlich per Lastschrift vom angegebenen Konto einzuziehen. Zugleich weise ich mein Kreditinstitut an, die vom Verein auf mein Konto gezogenen Lastschriften einzulösen.

Gläubiger-Identifikationsnummer: **DE05ZZZ00000713896**

Mandatsreferenz: **Wird separat mitgeteilt**

Der Mitgliedsbeitrag beträgt **10 EUR/16 CHF** für Nicht- bzw. **25 EUR/40 CHF** für Verdienende. Der Beitragssatz der Paarmitgliedschaft (beide Partner sind Mitglieder, bekommen aber nur einmal gemeinsam Post) beträgt **10 EUR/16 CHF** für Nicht- bzw. **40 EUR/64 CHF** für Verdienende.

Falls von obigen Daten abweichend:

Name, Vorname (Kontoinhaber): \_\_\_\_\_

Straße, Hausnummer: \_\_\_\_\_

PLZ, Ort: \_\_\_\_\_ Summe: \_\_\_\_\_

Kreditinstitut (Name): \_\_\_\_\_

BIC: \_\_\_\_\_ IBAN: \_\_\_\_\_

(Hinweis: Ich kann innerhalb von acht Wochen, beginnend mit dem Belastungsdatum, die Erstattung des belasteten Betrages verlangen. Es gelten dabei die mit meinem Kreditinstitut vereinbarten Bedingungen.)

- Ich beantrage die Paarmitgliedschaft zusammen mit:

Titel: \_\_\_\_\_ Name: \_\_\_\_\_  
Vorname: \_\_\_\_\_ Geburtsname: \_\_\_\_\_  
Straße, Hausnummer: \_\_\_\_\_  
PLZ, Ort: \_\_\_\_\_ Land: \_\_\_\_\_  
Telefon: \_\_\_\_\_ E-Mail: \_\_\_\_\_  
Studienjahr: \_\_\_\_\_ Konfession: \_\_\_\_\_

### 3. SPENDEN

Ich bin bereit, dem **Forum ehemaliger Studierender im Theologischen Studienjahr Dormition Abbey Jerusalem e.V.**

folgende Summe \_\_\_\_\_ EUR/CHF

- einmalig
- jährlich

zur Verfügung zu stellen und ermächtige es zum Einzug vom angegebenen Konto.

\_\_\_\_\_  
*Datum und Unterschrift*

Bitte senden an:

Forum Studienjahr Jerusalem e.V., Postfach 2706, 48014 Münster

E-Mail: [forum@studienjahr.de](mailto:forum@studienjahr.de)

## Zu den Autoren

Konrad Klek ist Professor für Kirchenmusik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

Thomas Staubli ist Oberassistent für Altes Testament an der Universität Fribourg/Schweiz.

Michael Theobald ist Professor emeritus für Neues Testament an der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Pascal Weitmann ist Privatdozent für klassische Archäologie an der Christian-Albrechts-Universität Kiel.

Norbert Ammermann ist apl. Professor für Praktische Theologie und Religionspädagogik an der Kirchlichen Hochschule Wuppertal/Bethel.

Gunther Martin Göttche ist Kantor der Erlöserkirchengemeinde in Jerusalem.

Maria Lissek ist wissenschaftliche Assistentin und Doktorandin im Fach Historische Theologie an der Universität Bern/Schweiz.

Leon Hanser studiert evangelische Theologie und ist aktuell im 44. Theologischen Studienjahr Jerusalem.

Martina Edenhofer ist Assistentin des 44. Theologischen Studienjahr Jerusalem.

Anne Fischbach ist Assistentin des 44. Theologischen Studienjahr Jerusalem.

Saskia Lieske war Vorstandmitglied im Forum Studienjahr e. V. und organisierte das diesjährige Mitgliedertreffen.

Christina Torrey ist Vorstandsmitglied im Forum Studienjahr e. V.

Thomas Fornet-Ponse, Michael Huber und Josef Jochum sind Vorstandsmitglieder der Ökumenischen Stiftung Jerusalem.

Joachim Braun betreut als Schriftleiter die Reihe JThF.

## Impressum

© 2018

Herausgeber: Forum ehemaliger Studierender im Theologischen Studienjahr Dormition Abbey Jerusalem e.V.

Idee: René Dausner

Redaktion: Martina Edenhofer, Matthias Geigenfeind, Maria Lissek, Sören vom Schloß, Sarah Schulz

Titellogo: Gunnar Floss

Titelbild: Cedric Büchner







IHR SPEZIALIST FÜR STUDIENREISEN – WELTWEIT.

# Ägypten – an den Ufern des Nils.

„Kehre zurück nach Deutschland und erzähle deinen Landsleuten von den Wundern Ägyptens und davon, dass die Gäste hier sicher sind! Du hast es selbst erlebt!“, so unser ägyptischer Reiseleiter Magdy Dawod am Ende unserer Treuereise, die wir vom 16.-21. November 2017 nach Oberägypten organisierten.

Eine kompakte Studienreise führt zu den wichtigsten Stätten in Ober- und Unterägypten. In komprimierter Form erleben Gruppen wie in einer „Zeitreise“ fünftausend Jahre ägyptischer Geschichte: die Hauptstadt Kairo und die Pyramiden des Alten Reiches, die entfaltete Pracht der Pharaonen des Neuen Reiches und die islamische Gegenwart in Stadt und Land. Nil abwärts zwischen Assuan und Luxor fahren die Kreuzfahrtschiffe entlang idyllischer Ufer- und Flusslandschaften. Der beleuchtete Luxor-Tempel ist dabei nur ein Höhepunkt aus der Geschichte und Kultur des Neuen Reiches.

Wenn Sie Gruppenreisen für die Gemeinde, den Verein, Hochschulen oder Freundeskreis planen – wir unterstützen Sie seit über 55 Jahren bei der Umsetzung Ihrer Reiseideen mit Planung, Organisation und Abwicklung. Wir erstellen unverbindlich ein maßgeschneidertes Programm individuell ganz nach Ihren Wünschen und Themenschwerpunkten.

**Wir beraten Sie persönlich: Tel. 0711/61925-0**  
**E-Mail: [gruppen@biblische-reisen.de](mailto:gruppen@biblische-reisen.de)**  
**Reiseideen für Gruppen: [www.biblische-reisen.de](http://www.biblische-reisen.de)**



**BIBLISCHE REISEN GMBH**

Silberburgstraße 121

70176 Stuttgart

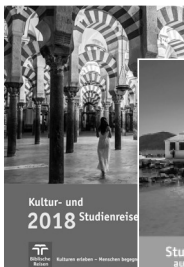
## **8-tägige Rundreise Ägypten**

inkl. dreitägiger Nilkreuzfahrt  
Reisepreis p. P. **ab € 1.140,-**

inkl. Flüge, Übernachtung mit  
Halbpension, Kreuzfahrt mit  
Vollpension, Rundreise inkl.  
Eintrittsgelder, Reiseleitung

**Mindestteilnehmerzahl:**

**25 Personen**



Entdecken Sie die vielfältige Reisewelt  
in unseren neuen Katalogen  
**Kultur- und Studienreisen 2018**  
**und Kreuzfahrten 2018**