

Bibel und Neue Musik

1 Ein-Stimmung

»Die Musica ist eine schöne herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie ... Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine geschickte Leute«

(Luther, WA, Tischreden No. 968).

Diese Aussage Luthers führt treffend in unser Thema ein: Zum einen geht sie von einem engen Verhältnis zwischen Musik und Theologie aus. Zum anderen spielt sie auf die Bedeutung der Musik in (pädagogischen) Vermittlungsprozessen an.

Die Religionspädagogin Lindner weist auf die gemeinsame zentrale Herausforderung von Musik und Religion hin: Beide müssen übersetzt werden; beide müssen auf die Lebenswelt der Menschen bezogen und interpretiert werden.¹ »Wenn wir«, so schreiben Daniel Barenboim und Edward W. Said, »über Musik reden, dann sprechen wir stets davon, welche Wirkung sie auf uns ausübt, nicht aber von ihr selbst. Das ist nicht anders als in unserem Verhältnis zu Gott. Über Gott ... können wir nicht reden, wir können höchstens über unsere Reaktion auf ihn reden.«² So kann die Musik als eine »ästhetische Brücke zwischen Alltagserfahrung und Religion«³ somit nicht nur mediale, sondern auch inhaltliche Funktionen im Unterricht übernehmen.

2 Vorspiel

2.1 Musik, Religion und Bibel

Musik und Religion sind beide von ihrem Ursprung und ihrer Entwicklung her universale Menschheitsphänomene. Religion hat in allen Kultu-

1 Vgl. Heike Lindner, »Wer Ohren hat zu hören, der höre!«, KatBl 130 (2005) 394–399, hier: 396.

2 Daniel Barenboim und Edward W. Said, Parallelen und Paradoxien. Über Musik und Gesellschaft, Berlin 2004, 167.

3 Heike Lindner, Musik im Religionsunterricht. Mit didaktischen Entfaltungen und Beispielen für die Schulpraxis, Münster 2003, 151.

ren einen – wenn auch sehr unterschiedlichen – Ausdruck in der Musik gefunden. »Kulturgeschichtlich gesehen hat ... die Musik von ihrem Ursprung her kultisch-religiöse Funktion: Klangsinnlichkeit und Spiritualität verbinden sich beim Hören und Musizieren miteinander.«⁴ Der Blick in die Musikgeschichte zeigt aber, dass Musik immer auch ambivalent ist und bleibt: Musik kann Ausdruck höchster Emotion sein, kann ebenfalls Ausdruck künstlerischer Gestaltung sein und schließlich auch »Ausdruck, Hinweis und Hinführung zur Transzendenz, zum Göttlichen sein.«⁵

Musik und Bibel gehen seit Jahrhunderten immer wieder zahlreiche Verbindungen ein. Remmert listet in seinem 1996 erschienen Verzeichnis »Bibeltexte in der Musik« über 3000 Verweise auf.⁶ In einer zunehmend säkularisierten Welt, in der die Privatisierung der Religion fortschreitet und der Glaube zu verdunsten scheint, haben sich Kunst und Religion allerdings weitgehend voneinander getrennt und sind zu je eigenen und autonomen Teilsystemen geworden. Dies gilt auch für die Musik. Viele hervorragende religiöse Werke der letzten beiden Jahrhunderte sind abseits ihres ursprünglichen Sitzes im Leben, der Liturgie und Kirche, entstanden. Die Bibel bildet jedoch weiterhin einen zentralen Bezugspunkt; biblische Texte werden mannigfach rezipiert.

2.2 Was ist Neue Musik?

Das 20. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Neuen Musik. Dieser Begriff beschreibt in seiner Terminologie keine spezielle Richtung,⁷ sondern vielmehr einen »Stilpluralismus«⁸. »Die Musik spiegelt auch im Pluralismus den Zeitgeist der Epoche, falls davon in Anbetracht seiner Vielgestaltigkeit überhaupt noch die Rede sein kann.«⁹ Aus einer Übersteigerung des romantischen Ausdrucks erwächst die Neue Wiener Schule mit ihrer Zwölftonreihentechnik; damit ist das tonale System aufgelöst.¹⁰ Diese Neue Musik bricht mit den alten Grundsätzen der Ästhetik. »Musik muß nicht mehr unbedingt schön und harmonisch sein, sondern vor

4 Lindner, »Wer Ohren hat«, 395.

5 Hans Küng, Musik und Religion. Mozart, Wagner, Bruckner, München 2006, 234. Vgl. zu dieser allgemeinen Thematik auch folgende Basisartikel: Gunild Bruner und Gotthard Fermor u.a., Art. Musik, in: LThK³ 7, 543–551; Gustav A. Krieg, Art. Musik und Religion, in: TRE 23, 441–495.

6 Vgl. Sönke Remmert, Bibeltexte in der Musik. Ein Verzeichnis ihrer Vertonungen, Göttingen 1996.

7 Vgl. Hermann Danuser, Art. Neue Musik, in: MGG² 7, 75–122, hier: 75.

8 Ulrich Michels, 20. Jh./Allgemeines, in: Ulrich Michels (Hg.), dtv-Atlas zur Musik 2, München³ 1986, 518f, hier: 519.

9 Ebd.

10 Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, Art. Neue Musik, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), Riemann Musik Lexikon. Sachteil, Mainz¹² 1967, 628.

allem wahr, also auch häßlich.«¹¹ Ziel dieser Musik ist nicht die geistliche Erbauung, sondern die »Erschütterung des Menschen.«¹² Sämtliche Parameter der Musik werden diesem Ziel untergeordnet. Geräusche werden mit einbezogen, teilweise auch elektronische Klänge. In der Entwicklung neuer Spieltechniken, einer neuartigen Verwendung der Stimme und neuen Notationsprinzipien zeigt sich die Kreativität der Komponisten.

Seit Mitte der Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts treten musikhistoriographisch vor allem zwei Phänomene in Erscheinung, die unter den Begriff der Pluralität¹³ in der Postmoderne gefasst werden.¹⁴ Folgende Begriffe kennzeichnen die neue Richtung: »Neue Einfachheit, Neue Ausdrucksmusik oder Neue Subjektivität.«¹⁵ So unternehmen die Komponisten den Versuch, frei assoziierend an Elemente früherer Musiksprachen anzuknüpfen, indem sie zitieren, Sprachformen der so genannten alten und neuen Musik mischen und auch die Tonalität wieder einbeziehen.¹⁶

3 Thema mit Variationen

3.1 Passion I: Krzysztof Penderecki: *Lukaspassion*¹⁷

»Neue Musik will vor allem als leidenschaftliche Suche nach Wahrheit verstanden werden, als ein (oft schonungsloses) Aufzeigen der *conditio humana*, als Auseinandersetzung mit Weltanschauung und Religion.«¹⁸ Leiden – Tod – Hoffnung?! Dieser für den Menschen existentielle Themenkomplex beschäftigt in besonderem Maße auch die Komponisten der jüngeren Musikgeschichte – nach den Erfahrungen der Weltkriege und des Terrors. Kulminationspunkt ist der Holocaust.

11 *Michels*, dtv-Atlas Musik 2, 521.

12 Ebd., 521.

13 *Helga de la Motte-Haber* (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Laaber 1975–2000.

14 Vgl. im Detail dazu *de la Motte-Haber*, *Geschichte der Musik*; *Hans-Klaus Junghenrich*, *Unser Musikjahrhundert. Von Richard Strauss zu Wolfgang Rihm*, Salzburg 1999.

15 *Damuser*, *Neue Musik*, 110.

16 Vgl. ebd.; vgl. auch *de la Motte-Haber*, *Geschichte der Musik*, 69ff.

17 Vgl. zu Pendereckis und Rihms Passionen: *Peter Sölken*, *Ein Ort des Leidens – und der Hoffnung? Eine bibeltheologische Annäherung an zwei Passionsvertonungen des 20. Jahrhunderts. Die Lukaspassion (1965) von Krzysztof Penderecki und Deus Passus (2000) von Wolfgang Rihm* (SBB 53), Stuttgart 2005.

18 *Johann Trummer*, *Intentionen und kompositorische Tendenzen in der geistlichen Musik der Gegenwart*, in: *Otto Kolleritsch* (Hg.), *Entgrenzungen in der Musik*, Wien 1987, 139f.

Zwei Säulen prägen das bisherige Schaffen des 1933 in Polen geborenen und aufgewachsenen Komponisten Krzysztof Penderecki: Tradition und Avantgarde. Sowohl in musikalischer Hinsicht gelingt ihm diese Synthese, indem er alte polyphone Techniken mit Mitteln aus der Neuen Musik zusammenführt (Klangflächen, Cluster, Vierteltonsystem etc.). Als auch auf der inhaltlichen Ebene verbindet er beide Aspekte: Einerseits ist Penderecki als Kind seiner Zeit in der marianisch geprägten polnischen katholischen Tradition aufgewachsen und hat diese immer auch als biographischen Ursprung seiner Kompositionen benannt. Andererseits verarbeitet er in seinen Werken die von ihm miterlebte Geschichte des 20. Jahrhunderts, wobei er persönlich an der aus seinem Glauben erwachsenen Hoffnung festhält.¹⁹

Bei der *Lukaspassion* Pendereckis handelt es sich um ein Auftragswerk des WDR zur 700-Jahrfeier des Domes zu Münster im Jahr 1966. Ab Herbst 1963 arbeitet Penderecki – unterbrochen von einigen anderen kleineren Kompositionen – an der Passion. Die Textvorlage richtet er selbst ein und versieht den lukanischen Passionstext noch mit Interpolationen aus dem Alten Testament und der Römischen Liturgie. Der sich selbst als »linksothodox«²⁰ bezeichnende Katholik wählt den Lukastext zum einen wegen der literarischen Schönheit der Sprache, aber auch, »weil nach Matthäus und Johannes ja schon zwei ungewöhnlich gute Passionen komponiert worden sind.«²¹ Somit geht er jeglicher Ähnlichkeit mit den beiden großen Passionen Bachs von vornherein aus dem Weg. Mit der Uraufführung der *Lukaspassion* in Münster hat sich Penderecki nun endgültig seinen Platz in der Geschichte der Neuen Musik geschaffen. Das Opus findet internationale Beachtung und größtenteils auch Zustimmung. Zahlreiche internationale Aufführungen folgen.

Penderecki bindet seine *Lukaspassion* in die Geschichte des Leidens im 20. Jahrhundert ein. »Sie [die Passion] stellt auch das Leiden und den Tod in Auschwitz dar, die tragische Erfahrung der Menschheit in der Mitte des 20. Jahrhunderts.«²² Sowohl in der text- als auch in der musikdramatischen Konzeption wird seine Intention deutlich. Er verbleibt nicht bei der Schilderung des Leidens Jesu. Immer wieder durchbricht er die allein historische Dimension der Passion Jesu. In den Mitteln der Musik des 20. Jahrhunderts findet Penderecki die Möglichkeit, eine Synthese von Gestern und Heute, von der Passion Jesu vor 2000 Jahren und den Leiden der Menschen im 20. Jahrhundert zu erreichen: Indem der polnische Komponist das Leiden und Sterben heute dem Unsagbaren und Unbeschreibbaren zu entreißen versucht, öffnet er dem Rezipienten in seiner Musik eine Möglichkeit, das Leiden und Sterben in der heutigen Zeit zur Sprache zu bringen, als Voraussetzung für eine Auseinandersetzung. Penderecki unternimmt mit seiner musikalischen Umsetzung

19 Vgl. dazu Sölken, Ein Ort des Leidens, 49–66.

20 *Wolfram Schwinger*, Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkcommentare, Stuttgart²1994, 39.

21 Ebd., 39.

22 *Wolfgang Burde*, Alban Bergs »Lulu« – Krzysztof Pendereckis Lukas-Passion, NZfM 129 (1968) 146–148, hier: 148.

den Versuch, seine mit erlebten Erfahrungen des Leids und die Erinnerung an die Passion Jesu auf einer anderen Ebene als der rein sprachlichen darzustellen. Er bedient sich der Musik als der »Sprache der Hoffnung«²³, um auch inhaltlich diese Hoffnung auszudrücken. Für den gläubigen Katholiken Penderecki überstrahlt das Licht der Erlösung die Finsternis der Passion. Die gesamte *Lukaspassion* ist von dieser Hoffnungsüberzeugung durchzogen, die am Ende des Werkes im Hoffnungspsalm ihre stärkste Ausdeutung erfährt.

Penderecki vermag es, eine Betroffenheit bei den Hörern auszulösen, die allein mit dem Verstand nicht nachvollziehbar ist. Der Komponist übersteigt in der musikdramatischen Ausgestaltung die rein sprachliche Ebene; er spricht den ganzen Menschen an. Seine Musik verleiht dem Leiden von damals und von heute Klang. Sie drückt Schmerz, Angst, Not und Tod aus. Doch verbleibt die *Lukaspassion* nicht in dieser Perspektive der Leiderfahrung. Penderecki führt mit seiner Musik den Rezipienten auf den Weg der Hoffnung. Das gesamte Werk spiegelt die große Hoffnung auf Erlösung wider. Musik kann in der eschatologischen Dimension zur Sprache dieser Hoffnung werden, »weil sie kundtut, was die Menschen, aus denen sie hervorwächst, von ihrer Zukunft erhoffen.«²⁴ Für Penderecki ist die Passion nicht nur Ort des Leidens, sondern auch Ort der Hoffnung.

3.2 Passion II: Rihm »*DEUS PASSUS*« im Rahmen des Projekts »Passion 2000«

Auch das zweite Beispiel entstammt dem Themenkomplex: Leiden – Tod – Hoffnung.

Das Werk *DEUS PASSUS – Passionstücke nach Lukas* entstand als Teil des ehrgeizigen Projekts PASSION 2000 der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Dieses Projekt stellt eine Art Hommage an Johann Sebastian Bach zum Gedenken an sein 250. Todesjahr dar. »Die Idee von Passion 2000 begreift das Erbe von Bach und seiner Musik nicht als eine museale Tradition oder als Musikgeschichte der Vergangenheit, die man inzwischen mehr oder weniger unreflektiert »genießt«, ohne dabei über ihren Sinn, ihre Aussage, ihre »Größe« nachzudenken. PASSION 2000 ist anders und setzt da ein, wo Bach aufhört.«²⁵ Es soll eine neue, eine aktuelle Auseinandersetzung mit dem existentiellen Thema provoziert und initiiert werden: Der biblische Text soll moderne Komponisten herausfordern.

23 Wolfgang Hammer, *Musik als Sprache der Hoffnung*, München 1962.

24 Ebd., 3.

25 Christian Eisert, *Passion 2000. Zum 250. Todestag von J.S. Bach*, in: Ders. (Hg.), *Programmbuch zu den Uraufführungen im Rahmen des Europäischen Musikfestes Stuttgart 2000* (Internationale Bachakademie), Kassel 2000, 26.

So war die Idee geboren und das Ziel formuliert. Die Leidensgeschichte Jesu nach den vier Evangelien sollte von vier Komponisten unserer Zeit vertont werden. Das Thema Leiden ist ein existentielles, zeitloses, und damit stets aktuelles Thema: »Eine kreative Beschäftigung mit einem solchen Thema wird ja immer wie bei Bach auch heißen müssen, ist dieses Thema bewältigbar ... Muss man nur dastehen und sagen, ja, so ist es traurigerweise oder gibt es auch in unserer Zeit Wege, darüber hinauszukommen, gibt es Hoffnungsmomente, Qualitäten, die Leiden überwinden können, die künstlerisch ahnbar und darstellbar sind.«²⁶ Mit den Aufträgen einhergehende Fragen waren: Um für die Einlösung dieser Idee ein größeres Spektrum zu gewinnen, sollten vier Komponisten aus vier verschiedenen Kulturräumen mit der Komposition jeweils einer Passion beauftragt werden, wobei jeder Evangelientext nur einmal vertreten sein sollte. Der Auftrag zur Komposition war relativ offen gehalten, um die Komponisten in ihrem Passionsverständnis nicht zu sehr einzuengen. Für alle verbindlich war die Vorgabe, dass jeder Komponist den Text der Passionsgeschichte in seiner Landessprache vertonen sollte. Dieses Kernstück der Werke durfte allerdings durch andere Texte ergänzt werden. Für die Auswahl der Besetzung war vorgegeben: Solisten, Chor und Orchester bzw. Instrumentalensemble, wobei die Ausführenden der jeweiligen Passionen aus den Ländern der Komponisten stammen sollten, um auch auf diese Art die Internationalität des Projekts zu dokumentieren.

Der 1952 in Deutschland geborene Komponist Wolfgang Rihm gibt als Entstehungszeit von *DEUS PASSUS* die Jahre 1999 und 2000 an. Die Probleme Rihms mit der Vertonung zentraler christlicher Themen und auch seine Ambivalenz zur christlichen Religion werden besonders in seiner Selbsteinschätzung deutlich: »Ich bin kein Glaubenseiferer, sondern ich reflektiere Geschichte.«²⁷

Kernstück dieser reflektierten Geschichte ist für Rihm die Problematik Christen- und Judentum: »Das war mir beim Komponieren stets präsent. Denn diese Problematik kam doch erst mit dem Christentum in die Welt. Im Grunde heißt die Botschaft Liebe, doch in der Durchsetzung endete dies häufig in Hass und Krieg. Deshalb gehe ich hier sehr vorsichtig heran.«²⁸ Sein Arbeitsmotto formuliert Rihm so: »Alles, was ich gemacht habe bei dieser Arbeit, war Frage. Ich habe mich ständig auf Fragezeichen bewegt.«²⁹

Der Titel des Werkes zielt für Rihm auf das Zentrum des christlichen Glaubens ab: »Der leidende Gott, der Gott, der gelitten hat, ist für mich die zentrale Figur christlichen Denkens. ... Die Passion ist der Ort des Leidens. Von dort muss aber auch das Leiden, das im Namen des christlichen Gottes in die Welt gedrängt wurde/wird, sich in die Verantwortung nehmen lassen.«³⁰

26 Helmuth Rilling auf einer Pressekonferenz am 24.3.2000.

27 Passion 2000. Film von Nele Münchmeyer, ZDF 2000.

28 Armin Friedl, Distanz zum Übervater Bach. Wolfgang Rihm über seine neue Lukas-Passion, Handelsblatt v. 1.9.2000.

29 Einleitung zum Live-Mitschnitt der Uraufführung am 29.8.2000, SWR/ZDF/3sat 2000.

30 Interview mit Jürgen Kanold, in: *Eisert*, Passion 2000, 93ff.

Bereits hier ist zu erkennen, dass ein Schwerpunkt der Arbeit Rihms auf der Erstellung der Textvorlage lag. Er wählte – dem Kompositionsauftrag folgend – für seinen Beitrag den Text des Lukasevangeliums, obwohl er eigentlich eine Affinität zum johanneischen Text hatte. Auf den lukanischen Text fiel schließlich seine Wahl, »weil ich mir nicht vorstellen konnte, wie ich die antijüdischen Komponenten [des Johannes-Evangeliums] vertonen sollte. Lukas dagegen wollte ein griechisch-römisches Bildungspublikum erreichen, und das machte er über den Intellekt, nicht über die Affekte.«³¹ Ergänzt hat er den gekürzte Passionsbericht des Lukas durch einige lateinische Texte aus dem Graduale Romanum³² und dem Alten Testament. Den Abschluss seines Werkes mit Celans Gedicht *Tenebrae* sieht der Komponist weniger als Beruhigung, eher als Auszehrung: »Das Gedicht ist zwar ein Aufruf zum Beten, aber für mich ist der Holocaust nicht wegzudenken.«³³

Nach Abschluss des Werkes äußerte sich Rilling zur Aussage von *DEUS PASSUS*: »[Im Mittelpunkt steht] das Phänomen des leidenden Menschen Jesus Christus, der sich mit den leidenden Menschen der letzten 2000 Jahre und ganz besonders mit den Menschen des Holocausts verbindet. Das ist in diesem Stück über die Maßen deutlich.«³⁴

In vielen Berichten und Kritiken wird der Leidensduktus deutlich, der nicht nur die Passion Jesu betrifft, sondern die Leiden der Menschen, explizit in der Vertonung des Celan-Gedichts *Tenebrae* von Celan: »Mit der Celan-Vertonung setzt Rihm das Leiden Christi in eins mit dem Leiden der Opfer des Holocausts.«³⁵ Rihms Musik erzählt »die Geschichte des Leidens, nicht jene des Heils. Und so ist alles Singen in dieser Passionsmusik nicht Ausdruck der Erlösung, sondern kommt von der Klage. Es ist eine irdische Musik über das Geschichte gewordene Leiden.«³⁶ *DEUS PASSUS* erfordert genaues Hinhören und Weiterdenken.

3.3 Musiktheater/Oper: Schönbergs »Moses und Aron«

Das außergewöhnliche Fragment des Musiktheaters im 20. Jahrhundert *Moses und Aron* von Arnold Schönberg hat seine Wurzeln bereits in den

31 *Passion 2000* (Film).

32 Diese Texte zitiert Rihm nach dem Graduale von 1908, also einer vorkonziliaren Liturgie, die er selbst vor allem in seiner Kindheit im Gottesdienst erlebt hat.

33 *Friedl*, Distanz zum Übervater Bach.

34 *Rilling*, in: *Passion 2000* (Film).

35 *Götz Thieme*, Namen aus Noten. Die Uraufführung von Rihms »Deus passus« in der Liederhalle, Stuttgarter Zeitung v. 31.8.2000; *Dieter Kölmel*, Mit der Musik hält zugleich die Welt den Atem an, Stuttgarter Nachrichten v. 31.8.2000; *Wolfgang Schreiber*, Die Dunkelheit des Leidens. Wolfgang Rihms »Passions-Stücke« in Stuttgart uraufgeführt, Süddeutsche Zeitung v. 31.8.2000.

36 *Klaus G. Koch*, Der Komponist hat einen Ton gefunden. Wolfgang Rihms »Deus Passus« wurde während der Bachakademie in Stuttgart uraufgeführt, Berliner Zeitung v. 31.8.2000.

1920er Jahren. Der zum Protestantismus konvertierte Schönberg sah sich persönlich mit dem sich ausbreitenden Antisemitismus konfrontiert und nahm dies zum Anlass, sich mit der biblischen Geschichte über die Brüder Moses und Aron auseinanderzusetzen.

Verschiedene Zwischenstationen kennzeichnen den Weg der Annäherung an das biblische Thema, doch letztlich blieb das dreiteilige Werk ein Torso. Gleichwohl, in der langen Geschichte der Oper ist selten ein Werk unmittelbarer zum Fokus religiöser, philosophischer und zeitgeschichtlicher Fragen geworden.

Das ungleiche Brüderpaar Moses und Aron verkörpert die Dualität von Wort und Gedanken: Moses hat seinen Gott erkannt und sieht sich nun in die Pflicht genommen, dem Volk Israel eine neue Vision, eine neue Bestimmung, ein neues Ziel zu geben. Seine Botschaft kann er jedoch seinem Volk nicht vermitteln. Dazu benötigt er seinen charismatischen Bruder Aron als Vermittler, als Person mit Führungsqualitäten.

Doch als Moses mit den versprochenen göttlichen Gesetzen zu lange ausbleibt, haben die Israeliten das Gefühl, von Moses und Gott im Stich gelassen worden zu sein. Da sieht sich Aron in Handlungszwang gebracht. Er gibt ihnen das, wonach sie schon lange verlangen: einen sichtbaren Gott in Form des goldenen Kalbs. Damit begehen Aron und das Volk den größtmöglichen Bruch mit Jahwe. Der Tanz um das goldene Kalb entwickelt sich zu einer orgiastischen Welle der Zerstörung und des Mordens. Moses erkennt bei seiner Rückkehr die Katastrophe und zerschlägt daraufhin die eben erhaltenen Gesetzestafeln. Das Volk zieht, geführt von einer Feuersäule, weiter in das gelobte Land. Moses bleibt verzweifelt zurück mit der Erkenntnis: »O Wort, du Wort, das mir fehlt!«

Der Inhalt der Oper orientiert sich in seinem Plot am biblischen Vorbild. Allerdings fokussiert Schönberg in seinem selbstverfassten Libretto die Handlung auf die wesentlichen Ereignisse: Berufung, Verheißung, Verkündigung, Abfall.³⁷ Schönberg isoliert also zwei in der Bibel weit auseinander liegende Texte und fügt diese neu zusammen. Die zentralen biblischen Berichte über die Plagen, den Auszug, die Rettung am Schilfmeer und die Gesetzgebung am Sinai werden vom Komponisten nicht aufgegriffen.³⁸ Stattdessen gestaltet Schönberg eigene Szenen, wobei vor allem das Aufeinandertreffen der ungleichen Brüder ein wesentlicher Aspekt ist. Verdichtet sich hier doch die inhaltliche Thematik. So gestaltet der Komponist die kurz erwähnte Begegnung der Brüder in der Wüste (Ex 4,27f) und das Zur-Rechenschaft-Ziehen des Aron (Ex 32,12–

37 Eine Synopse findet sich bei *Marc M. Kerling*, O Wort, Du Wort, das mir fehlt. Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper »Moses und Aron« – Zur Theologie eines musikalischen Kunst-Werkes im 20. Jahrhundert, Mainz 2004, 45ff.

38 Vgl. *Christoph Dohmen*, Das Alte Testament in Oratorien und Opern, in: *Erich Zenger* (Hg.), Lebendige Welt der Bibel. Entdeckungsreise in das Alte Testament, Freiburg 1997, 54.

25) zu groß angelegten Szenen. Diese bewusste Umgestaltung der biblischen Grundlage durch Schönberg verschärft den Bruderkonflikt und trägt damit der Gedankenwelt des Komponisten und seiner auch politisch intendierten Aussage Rechnung.³⁹

Neben einer im Kontext des jüdischen Bekenntnisses Schönbergs begründeten politischen Dimension deutet sich auch eine religiöse Dimension an: »der Gedanke des unvorstellbaren Gottes, des auserwählten Volkes und des Volksführers.«⁴⁰ Der Komponist hat also bewusst keine Nacherzählung oder Vertonung des biblischen Stoffs geschaffen. Er rückt in das Zentrum der Oper die Frage nach der Vermittlung des Gottesgedankens. Das Problem des Stückes ist daher nicht, wer von beiden Brüdern recht hat, sondern wie die Idee Gottes dem Volk Israel vermittelt werden kann. Für Steck läuft die Handlung in kleinen Etappen auf das einzige Scheitern dieser Vermittlung hin.⁴¹ Die Oper lässt die »Krise der Vermittlung« als unbeantwortet erscheinen, auch wenn sie viele Fragen aufwirft. So geht es vielleicht vielmehr um die Bewältigung eines unauflöslichen Problems: »Wer ist im Recht, der, der auf der Reinheit und Unverfälschtheit des Gotteswortes besteht und den Menschen dadurch praktisch das Leben unmöglich macht, oder der, der den Menschen zuliebe es gestattet, dass sie sich ein Bild machen, um in ihm Gott verehren zu können, damit aber zugleich die Reinheit des Gedankens trüben, ja diesen Gedanken selbst verfälschen? Eine unbeantwortbare Frage, und so endet die Oper mit der Verzweiflung über das Misslingen des Versuchs, das Problem durch Beharren auf der Reinheit zu lösen.«⁴²

4 Aus-Klang und Weiter-Klang

Eine Gemeinsamkeit zwischen Religion und Musik klang schon in der Ein-Stimmung an: »Sie eröffnen Erfahrungshorizonte, die hinsichtlich einer letztgültigen Deutung unabgeschlossen bleiben müssen.«⁴³ Didaktisch heißt das: Musik muss also erst einmal erklingen, einwirken und uns so unmittelbar begegnen, bevor es zu einem Sprechen über Musik kommen kann. Hierin sind sich Musik und Religion bzw. Glaube sehr ähnlich. Nach Lindner gilt es darum allererst, »Raum dafür zu geben,

39 Vgl. dazu *Stefan Strecker*, *Der Gott Arnold Schönbergs. Blicke durch die Oper Moses und Aron*, Münster 1999, 32ff; zum persönlichen religiösen Hintergrund Schönbergs vgl. ebd., 109ff; *Dohmen*, *Das Alte Testament*, 55.

40 *Arnold Schönberg*, *Briefe*. Ausgewählt und hg. v. *Erwin Stein*, Mainz 1958, 151.

41 Vgl. *Odil H. Steck*, *Moses und Aron. Die Oper Arnold Schönbergs und ihr biblischer Stoff*, München 1981, 31ff.

42 *Hans Mayer*, *Versuche über die Oper*, Frankfurt 1981, 112f.

43 *Lindner*, »Wer Ohren hat«, 397.

dass die Sache selbst, also die Sache Gottes, ästhetisch wirken kann, bevor Deutungsprozesse einsetzen.«⁴⁴

So sollte als erster Schritt die Annäherung an ausgewählte Werke über das Ohr erfolgen. Dabei muss auch nicht immer das gesamte Werk herangezogen werden. Als Einstieg könnte beispielsweise die Beschäftigung mit Psalmen dienen und die Auseinandersetzung mit Psalmvertonungen aus den beiden vorgestellten Passionen. Die Schüler können dann zu einer eigenen Psalmvertonung als Klanggeschichte oder auch als Lied angeregt werden. Ebenso interessant dürfte ein Vergleich von zentralen Stellen (Beginn, Verurteilung Jesu zum Tod, Tod Jesu, Ende der Passion) verschiedener Passionen sein, um so auch die unterschiedlichen Rezeptionen deutlich zu machen. Dabei ist das Hinzuziehen der Bachschen Passionen sicherlich interessant und auch hilfreich. Für eine Beschäftigung mit »Moses und Aron« spricht der aktuelle Bezug zum Israel-Palästina-Konflikt. Die Methode der szenischen Interpretation wird dabei der Gattung Oper gerecht und fordert die Schüler auf, sich ganzheitlich ästhetisch zu betätigen, auseinander zu setzen und zu bilden.⁴⁵ In der gymnasialen Oberstufe lädt das Werk sicherlich auch zu einer Diskussion gerade in Bezug auf die Vermittlung des Gottesgedankens ein.

Zum Aus- und Weiterklingen sei ein Zitat von Hans Küng, das auch für die Musik gilt, angeführt:

»Auch heute kann Kunst, kann das Kunstwerk, ein großes Sinn-Bild sein:

– ein Sinn-Bild, das uns Menschen bei allen Schwierigkeiten und Widerständen erinnern kann an das große Erbe der Vergangenheit, die noch zu gewinnende Zukunft, an den Sinn, den Wert, die Würde unseres Lebens im Hier und Jetzt.

– ein Sinn-Bild, das wachrufen kann unsere Leidenschaft für Freiheit und Wahrhaftigkeit, unseren Hunger nach Gerechtigkeit und Liebe, unsere Sehnsucht nach Gemeinschaft, Versöhnung und Frieden.

– ein Sinn-Bild, das uns vielleicht sogar etwas ahnen lässt von dem, was uns »unbedingt angeht«: das noch verborgene, unfassbar große Geheimnis in uns und um uns – mitten im sinnlichen als der über-sinnliche Sinn-Grund unser aller Wirklichkeit.«⁴⁶

Dr. phil. Peter Sölken ist Gymnasiallehrer in Arnsberg und z.Zt. Mitarbeiter im Fachdienst Kultur und Musikschule des Hochsauerlandkreises in Arnsberg.

44 *Lindner*, »Wer Ohren hat«, 399; vgl. des Weiteren auch *Lindner*, Musik. Vgl. zum Thema »Musik und Religion in der Schule heute« ebenfalls die zehn Thesen aus religionspädagogischer Perspektive von *Pirner* in: *Manfred L. Pirner*, Musik und Religion in der Schule. Historisch-systematische Studien in religions- und musikpädagogischer Perspektive, Göttingen 1999, 443ff; ebenso *Manfred L. Pirner*, Religionspädagogik und Musikpädagogik. Entfremdete Schwestern auf dem Weg zu einer neuen Schwesterlichkeit, in: *Gotthard Fermor u.a.* (Hg.), Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie, Rheinbach 2000, 267–284.

45 Vgl. dazu die Materialien von *Rainer O. Brinkmann* und *Wolfgang M. Stroh* unter http://www.musiktheaterpaedagogik.de/pdf/moses_mub2005.pdf.

46 *Küng*, Musik und Religion, 234.