

Die Ausdrucksgeschichte des Wortes Gottes fortschreiben

Die Musik Arvo Pärt im Kontext theologischer Ästhetik

Zusammenfassung: Mit seiner mittelalterlich anmutenden und meditativ wirkenden Musik ist der in Berlin lebende Este Arvo Pärt zu den bekanntesten Komponisten der sog. Neuen Musik avanciert. Als einer der wenigen ist er ausdrücklich einen Dialog mit der Kirchenmusik eingegangen. Der Beitrag zeigt, wie eine theologische Ästhetik einen Schlüssel zum Verstehen dieses Werkes liefern kann, der das spirituelle Selbstverständnis des Komponisten mit der theologischen Frage nach zeitgerechten Ausdrucksformen des Wortes Gottes verbindet.

Abstract: Arvo Pärt, who Estonian-born, is currently living in Berlin, has become one of the best-known composers of contemporary music with his medieval and meditative affecting pieces. He is one of the few composers who explicitly deal with sacred music. The paper shows how theological aesthetics can be a key to understanding this work, which links the spiritual way the composer sees himself and the theological quest of how the Word of God can be expressed today.

Schlüsselwörter: Theologische Ästhetik, Arvo Pärt, Neue Musik, Ausdrucksformen des Glaubens

„Neue Musik“ und die musikalischen Hörgewohnheiten der ‚Masse‘ passen nicht zusammen. Diese Diagnose scheint eine auch soziale Schichten übergreifende Konstante zu bilden seit Paul BEKKER vor fast 90 Jahren erstmals für eine Reihe zeitgenössischer Komponisten die bis heute prägende Bezeichnung „Neue Musik“ erfunden hat. Nur wenige Ausnahmen bestätigen diese Regel. Eine davon ist der Mann, der für die letzten olympischen Winterspiele 2006 in Turin die Hymne komponiert hat: Arvo PÄRT. Nicht nur deshalb kann er zu den populärsten Komponisten zeitgenössischer Musik gezählt werden. Möglicherweise durch viele Elemente der sog. klassischen und vorklassischen Musikkultur und durch die meditative Wirkungsweise seiner Musik, in der die Klangwelt des Mittelalters heute wiederzukehren scheint, hat der heute in Berlin lebende PÄRT weite Bekanntheit auch außerhalb der Grenzen der ‚ernsten‘ Musik gefunden.

Solche musikalische Eingängigkeit und Breitenwirkung ruft immer auch Skeptiker auf den Plan, die hier die Schwächen des Gefälligen und Gewesenen wittern. Entsprechend weit gehen die Urteile auseinander: Ist hier einfach von einem auf Schlichtheit zielenden Musikverständnis zu sprechen, oder handelt

es sich gar um einen „gefährliche[n] Agent einer (para) religiös unterfütterten Antimoderne“, der „mit schamanoidem Schlichtheitsbrimborium Scheinwege aus der Komplexität der Jetztzeit vorzugaukeln“¹ sucht? Positiv gesonnene Kritiker bewundern die Fähigkeit, „unter der Oberfläche des überkommenen Dur-Moll-Systems eine nicht mehr vermutete Intensität“², vielleicht sogar „Glutöne“³ aufzuspüren, wodurch die sonst engen Rezeptionsgrenzen Neuer Musik überwunden werden. Jenseits dieser Diskussionen muss eine auf richtige Einschätzung die tiefe biographische Verwurzelung PÄRTS im 20. Jahrhundert zur Kenntnis nehmen, von der das musikalische Schaffen nicht getrennt betrachtet werden kann:⁴ In der sowjetischen Diktatur in Estland aufgewachsen und bis 1980 dort lebend und arbeitend, erfährt er die harten Folgen künstlerischer wie religiöser Bevormundung, aus der heraus sich sein musikalischer Stil entwickelt, der Leben und Werk in einer religiös ausgerichteten Spiritualität untrennbar miteinander verbindet.

Insofern ist es nicht überraschend, wenn insbesondere in kirchenmusikalischen Kreisen Arvo PÄRT kein Unbekannter ist. Vielmehr scheint er einer der wenigen zu sein, der auch aus eigenem Interesse heraus das weithin als gestört geltende Verhältnis zwischen Kirche und Neuer Musik zu erneuern versucht.⁵ Etwa die für den neunzigsten Katholikentag entstandene *Berliner Messe* (1990) oder das zum 750-jährigen Jahrestag des Kölner Doms komponierte *Kanon Pokajanen* (1997) zeugen von dieser produktiven Beziehung. Der rege Austausch auf kirchenmusikalischer Ebene hat gleichwohl auf theologischer Ebene bislang meines Wissens wenig Nachhall gefunden.⁶ Insofern zielt dieser Versuch insbesondere darauf, eine kleine Werkanalyse und Interpretation mit dem Theoriehintergrund einer theologischen Ästhetik zu verbinden. Es geht hier also auch darum, eine theologische Rezeption dieses populären Werkes vor dem möglichen Vorwurf zu bewahren, dem naiven Trugbild „einer Sancta Caecilia jenseits allen Zweifels“⁷ auf den Leim zu gehen. Deshalb stehen hier grundsätzliche Überlegungen zur theologischen Ästhetik neben bio-

¹ Gerhard R. KOCH, Einsamkeitsmeister der Mönchsmoderne. Ist wirklich alles nur „Tintinnabuli“? Als Kultfigur verehrt wie beföhdet: Zum Sechzigsten des Komponisten Arvo Pärt, in: F.A.Z., Nr. 211 vom 11.09.1995, 29.

² Wolfgang SANDNER, Labyrinth der Einsamkeit. Die Musik von Arvo Pärt in den Händen eines Schamanen. In: F.A.Z., Nr. 225 vom 28.09.1993, 37.

³ Wolfgang SANDNER, Glutöne. Zum siebzigsten Geburtstag des Komponisten Arvo Pärt. In: F.A.Z., Nr. 211 vom 10.09.2005, 39.

⁴ Vgl. eine kritische Aufarbeitung der PÄRT-Rezeption zwischen „Diskurs und Markt“: Oliver KAUTNY, Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte, Stuttgart 2002.

⁵ Vgl. bspw. Joachim HERTEN, Geistlicher Brückenschlag. Kirche im Dialog mit neuer Musik, in: HerKorr 54 (2000) 366–370.

⁶ Vgl. Leopold BRAUNEISS, Arvo Pärt – Grenzgänger zwischen Ost und West, in: Wort und Antwort 39 (1998) 125–129; Lutz LESLE, Glöckchenspiel und heiliges Staunen. Zum 65. Geburtstag des estnischen Komponisten Arvo Pärt, in: MuK 70 (2000) 238–245.

⁷ KOCH, Einsamkeitsmeister (s. Anm. 1) 29.

graphischen, stilistischen und spirituellen Annäherungen an Person und Werk Arvo PÄRTS und münden schließlich in eine Beispielanalyse und Interpretation seiner Vertonung von Psalm 130: *De Profundis* (1980).

1. Theologischer Kontext: zur ästhetischen Dimension des Glaubens

Wenn PAULUS schreibt, dass „der Glaube vom Hören“ komme (Röm 10,17), so beschreibt er damit in treffender Kürze ein grundlegendes Kennzeichen des christlichen Glaubens. Glaube ist eben nicht ein Konstrukt der Vorstellungskraft des Menschen oder eine Projektion seiner Bedürfnisse, sondern er ist Empfangen dessen, was der Mensch nicht selbst erdenken, und Erfüllung einer Hoffnung, die er selbst nicht ersehen kann. Glaube ist nicht abstrakt, ungeschichtlich oder überpersonal. Im Gegenteil: Er ist konkret. Das griechische ἀκούω, hören, transportiert nicht zuletzt auch die Bedeutung von ‚erfahren‘.⁸ Glaube entsteht aus der Erfahrung des Menschen mit Gottes Wort, das ihn anspricht. Es gibt einen Vorsprung des Wortes Gottes, den der Mensch in seinem Denken, Sprechen und Handeln immer nur beantworten kann.⁹ Alle Glaubensantwort kommt also vom Hören, oder wie Paul RICŒUR es im Blick auf die biblische Überlieferung formuliert hat: „Ich kann Gott nennen in meinem Glauben, weil die Texte, die mir verkündet wurden, ihn schon genannt haben.“¹⁰ Der Glaube ist immer schon ein hörender, wobei ein genauerer Blick auf Subjekt und Objekt des Hörens und ihr wechselseitige Verhältnis interessant wird.

Fragen wir zunächst nach dem Objekt des Hörens bei PAULUS. Was ist es also, was wir hören und was Voraussetzung des Glaubens ist? Die Antwort auf diese Frage muss in mehreren Schritten erfolgen. Zunächst meint PAULUS an der zitierten Stelle aus dem Römerbrief die Verkündigung des Glaubens durch seine Predigt als Apostel. Durch sein Glaubenszeugnis haben die Gemeinden die Botschaft von Kreuz und Auferweckung gehört. Durch das Hören auf die Botschaft des Glaubens haben sie den Geist empfangen (vgl. Gal 3,2.5). Aber diese Verkündigung ist nur eine Hinführung zum Glauben, die sich selbst wiederum einer anderen Verkündigung verdankt: Die Botschaft des PAULUS kommt selbst aus dem Hören auf das Wort Christi (vgl. Röm 10,17, Gal 1,11 f.). Und dieser Christus Jesus ist selbst in seinem Leben und Sterben, seiner Botschaft und seinem Handeln Wort Gottes für die Menschen: „Viele Male und auf vielerlei Weise hat Gott einst zu den Vätern gesprochen durch die Propheten; in dieser Endzeit aber hat er zu uns gesprochen durch

⁸ Vgl. Gerhard SCHNEIDER, „ἀκούω“, in: EWNT² Bd. 1, 126–131.

⁹ Vgl. Joseph RATZINGER, Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis, München 1968, 61–66.

¹⁰ Paul RICŒUR, Gott nennen, in: Bernhard CASPER (Hg.), Gott nennen. Phänomenologische Zugänge, Freiburg / München 1981, 45–79, 48.

den Sohn, den er zum Erben des Alls eingesetzt und durch den er auch die Welt erschaffen hat“ (Hebr 1,1 f.). Dasjenige, was nach PAULUS somit Grundlage des hörenden Glaubens ist, das Objekt des Hörens also, ist eine in drei Schritten weitergesagte Botschaft Gottes. Zuerst ist es Jesus Christus, der nicht nur das Wort Gottes für die Menschen verkündet, sondern die frohe Botschaft selber ist. Er ist in seinem Leben und Sterben ‚Ausdruck und Exegese Gottes‘, wie es Hans Urs von BALTHASAR im Anschluss an den Johannesprolog formuliert hat.¹¹ Wer seine Taten anschaut und seine Worte hört, weiß, was Gott für die Menschen will. Gott spricht also durch Jesus, und diese Botschaft ist es, die wiederum von PAULUS aufgenommen und weitergesagt wird. In seiner Verkündigung ist in seiner Sprache Jesus zu hören und durch ihn Gott. Solche Verkündigung kann zum Glauben einladen, sie ist „Wort der Botschaft Gottes aus unserem Mund“ (1 Thess 2,13).

Welche Rolle spielt vor diesem Hintergrund nun das Subjekt des Hörens? Die Antwort auf diese Frage ist in einer Analyse des Akts des Hörens zu finden. Zwei Aspekte fallen dabei ins Auge. Zunächst einmal liegt in den zitierten Stellen bei aller Bedeutung der Verkündigung doch der Schwerpunkt auf dem Hören. Das Wort Gottes ist zu einem jeden gesprochen, aber nur im rechten Hören kann es sich zum Glauben entwickeln. Für die Predigt ist also der Akt des Hörens wesentlich, die Hörer müssen mitspielen und entscheiden letztlich über die Fruchtbarkeit der Verkündigung.¹² So schreibt PAULUS sein Wort vom Glauben, der aus dem Hören kommt, nicht zuletzt im Kontext seiner Erörterung über den Ungehorsam Israels gegenüber dem Evangelium (vgl. Röm 10,14–21). Der zweite Aspekt liegt darin, dass auch das verkündigende Sprechen an ein Hören gebunden ist. PAULUS verkündet, was auch er empfangen hat (vgl. 1 Kor 15,3). In der Beobachtung, dass auch sein Sprechen (und Glauben) vom Hören kommt, liegt die entscheidende Bedeutung des Höraktes, „nämlich die Weitergabe des *Gehörten* zum *Hören*“¹³. Subjekt und Objekt des Hörens gehören also insofern untrennbar zusammen, als das Hören der Botschaft immer angewiesen ist auf jemanden, der diese hörbar macht, indem er verkündet, was auch er selbst gehört hat. Hörender Glaube ist also nie ohne gesprochenen und umgekehrt. Im Wechsel von Hören und Sprechen geschieht Glaubensweitergabe.

In der Analyse des paulinischen Lehrsatzes über die ‚fides ex auditu‘ tritt also eine eigentümliche Verwobenheit von Akten des Hörens und Sprechens zu Tage. Dadurch wird deutlich, dass die Aussage, der Glaube sei stets hören-

¹¹ Vgl. Hans Urs von BALTHASAR, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. Bd. 1. Schau der Gestalt, Einsiedeln ³1988, 27.

¹² Vgl. Franz MUSSNER, *Der Galaterbrief*. HThKNT Bd. 9, Freiburg / Basel / Wien ⁴1981, 207 u. Anm. 15.

¹³ Heinrich SCHLIER, *Der Römerbrief*. HThKNT Bd. 6, Freiburg / Basel / Wien 1977, 317f.

der und antwortender Glaube auf die zuerst gesprochene Anrede Gottes, einer weiteren Erläuterung bedarf. Man muss diese theologische Aussage über die Priorität des Wortes Gottes in gewisser Weise selbst in ihrem Ausdruckscharakter anschauen. Auf diesen Aspekt hat Edward SCHILLEBEECKX nachdrücklich hingewiesen. Als was hören wir das Wort Gottes der Offenbarung? „Gottes Wort ist ... ein *menschliches* Wort, gesprochen in *meiner* Sprache, von wirklichen Menschen.“¹⁴ Theologisch gesehen gründet diese prekäre Aussage (Wie kann der absolute Gott im begrenzten menschlichen Medium zu hören sein, ohne seine Transzendenz zu verlieren?) im jüdisch-christlichen Geschichtsverständnis und in der Inkarnation. Indem Gott selbst sich in der menschlichen Geschichte mit seinem Volk und im menschlichen Wort Jesu ausgedrückt hat, ist in dieser göttlichen Selbstaussage im menschlichen Medium die Möglichkeit und zugleich das Maß aller theologischen Rede von Gottes Offenbarung gegeben. Hören wir Gottes Offenbarung nur in menschlicher Sprache, so insbesondere im menschlichen Wort Jesu. Nun ist aber wiederum dieser Ausdruck Gottes in Jesus nur indirekt überliefert, indem nämlich Menschen ihre Erfahrungen mit diesem Jesus zunächst weiter erzählt und gedeutet haben. Nach vielen solcher elementaren Schritte des Hörens und Weitersagens (*fides ex auditu!*) kam es erst zur (wiederum deutenden) Vertextlichung dieser Erfahrungen in der Heiligen Schrift. Insofern kann mit Schillebeeckx aus dieser Betrachtung des sprachlichen Charakters von Glaubensaussagen formuliert werden: „Offenbarung ist eine im Wort ausgedrückte *Erfahrung*; sie ist Gottes Heilshandeln, als erfahren und zur Sprache gebracht *durch Menschen*.“¹⁵

Glaube kommt also aus einem Hören auf Worte, in denen Menschen ihre als Erfahrungen der heilsamen Nähe Gottes gedeuteten Wahrnehmungen zum Ausdruck gebracht haben. Allgemeiner gesprochen vollzieht sich individuelle Glaubensaneignung, die immer auch Transformation ist, durch auf Ausdrucksformen des Glaubens gerichtete Wahrnehmungsakte.¹⁶ Dieses spezifische Verhältnis von Wahrnehmung und Ausdruck lässt sich als die ästhetische Dimension des Glaubens beschreiben. Glaube beginnt mit ästhetischer Wahrnehmung: dem Hören auf Gottes Wort, dem Sehen seiner Taten, dem Fühlen seiner Nähe. Doch ist Gottes Wort nur da zu hören, wo Menschen es aussprechen, sein Handeln nur im Handeln von Menschen zu sehen und seine Nähe nur in der Zuwendung eines konkreten Gegenübers zu spüren. Was wir von Gott wahrnehmen können ist, was Menschen für uns wahrnehmbar ma-

¹⁴ Edward SCHILLEBEECKX, Glaubensinterpretation. Beiträge zu einer hermeneutischen und kritischen Theologie, Mainz 1971, 50.

¹⁵ Edward SCHILLEBEECKX, Christus und die Christen. Die Geschichte einer neuen Lebenspraxis, Freiburg / Basel / Wien 1977, 39.

¹⁶ Vgl. ausführlich hierzu Stefan ALTMAYER, Von der Wahrnehmung zum Ausdruck. Zur ästhetischen Dimension von Glauben und Lernen, Stuttgart 2006.

chen, und d. h. was sie ausdrücken. Durch PAULUS Verkündigung, seinem Wort vom Glauben, wird für seine Hörer Leben und Welt erst als Geschenk von Gottes befreiendem Handeln lesbar. Indem sie seine Botschaft hören, werden sie dazu befähigt, in ihren individuellen Erfahrungen Gottes Handeln wahrzunehmen. Glaube gründet in einer individuellen Erfahrung, die bereits immer interpretierende Wahrnehmung ist. So wie es keine göttliche Offenbarung außerhalb menschlicher Wahrnehmung geben kann, so sind religiöse Erfahrungen allgemein menschliche Erfahrungen, die vor dem Hintergrund dessen, was andere Menschen als ihre Erfahrungen mit Gott zum Ausdruck gebracht haben, als religiöse Erfahrungen ansprechbar werden. Insofern sind bereits gemachte und zum Ausdruck gebrachte religiöse Erfahrungen Voraussetzungen und damit Ausgangspunkte neuer religiöser Wahrnehmungen. Es handelt sich dabei um Ausdrucksformen, „welche die Hörer so einbeziehen, daß sie mit und in *menschlichen* Erfahrungen zu *christlichen* Erfahrungen kommen können.“¹⁷

Glaube ist grundlegend charakterisiert durch Wahrnehmungen aller Sinne, die mit Hilfe ästhetischer Ausdrucksformen als religiöse Erfahrungen interpretiert werden können. Solche Ausdrucksformen sind zunächst die biblischen Texte, aber auch Glaubensaussagen der Tradition, Gebete, Lieder usw. Diesen ästhetischen Ausdrucksformen aller Zeiten ist gemeinsam, dass sie sich ihrerseits auf religiöse Erfahrungen und damit interpretierte Wahrnehmung beziehen. So kommt auch die Verkündigung des PAULUS aus dem Hören und seine Legitimation aus dem, was auch er empfangen hat. Entscheidend ist aber, dass die Bewegung vom Gehörten zum Hören weitergeht. Glaube ist deshalb elementar bestimmt durch Wahrnehmungsakte, die auf Glaubenszeugnisse (Ausdrucksformen) gestern und heute gerichtet sind, und Ausdrucksakte, die diese Wahrnehmungen in die Gegenwart transportieren und damit für andere wahrnehmbar machen. Ergibt sich so eine stetige Abfolge von Wahrnehmung und Ausdruck, wird eine lebendige Glaubensüberlieferung möglich. Dass diese sich dabei nicht immer weiter von ihrem initiierenden Ursprung entfernt, kann nicht durch eine inhaltliche Formel, die immer historisch bedingter Ausdruck wäre, gesichert werden, sondern liegt in der Verwandtschaft einer stets neu vermittelten Erfahrung. Was alle Ausdrucksakte unterschiedlichster Epochen und Individuen vereint, ist ihr Bezug zu dem, was gründender Ausdruck genannt werden kann: Dieser besteht in der Erfahrung, dass Gott in Jesus Christus seine bleibende Menschennähe endgültig zum Ausdruck gebracht hat. Das Gemeinsame besteht „in einem bestimmten Verhältnis, in dem aufeinander folgende Ausdrucksformen (in

¹⁷ Edward SCHILLEBEECKX, Erfahrung und Glaube, in: Franz BÖCKLE u. a. (Hg.), Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft. Bd. 25, Freiburg / Basel / Wien 1980, 73–116, 85.

ihrer kontextuellen Umgebung) zu der durch das Christumysterium innerlich bestimmten grundlegenden Glaubensintentionalität stehen.“¹⁸

Die ästhetische Grundbewegung des christlichen Glaubens besteht also darin, die Erfahrungen, die Menschen vor uns und neben uns mit dem Gott Israels und Jesu Christi gemacht und in ästhetischen Ausdrucksformen weitergegeben haben, wahrzunehmen und je neu auszudrücken. Entscheidender Einfluss ist in diesem Geschehen der ästhetischen Wirkung der Ausdrucksformen zuzusprechen. In welcher Weise gelingt es, die im Glauben interpretierten Erfahrungen so neu zum Ausdruck zu bringen, dass sie anderen Menschen ähnliche Erfahrungen ermöglichen, d. h. zum Hören auf die Botschaft Gottes aus menschlichem Mund einladen (vgl. 1 Thess 2,13)? Diese Frage markiert das Kriterium, anhand dessen auch künstlerische Auseinandersetzungen mit der Glaubenstradition aus theologischer Perspektive gemessen werden können. Vor dem Hintergrund dieser theologischen Reflexionen und ihrer ästhetischen Struktur möchte ich mich nun Arvo PÄRTS Psalmvertonung zuwenden.

2. Arvo PÄRT: Annäherungen

2.1 Leben und Werk

Arvo PÄRT¹⁹ wurde am 11. September 1935 in Paide in Estland geboren, einem kleinen Ort in der Nähe der Hauptstadt Tallinn. Mit acht Jahren erhielt er erstmals Klavierunterricht. Während seiner zweijährigen Wehrdienstzeit bei der Sowjetarmee war er als Schlagzeuger in einem Musikcorps tätig. In den Jahren 1958 bis 1963 studierte er am Konservatorium in Tallinn Komposition bei Heino ELLER (1887–1970), der ihn mit den Techniken der Nachkriegsavantgardisten bekannt machte, obwohl diese vom Sowjetregime als nicht systemkonform tabuisiert worden waren. Um seinen Lebensunterhalt zu finanzieren, arbeitete er von 1958 bis 1967 beim Estnischen Rundfunk als Tonregisseur. Die ersten, zumeist als ‚neoklassisch‘ bezeichneten Kompositionen entstanden Ende der fünfziger Jahre, ehe 1960 mit *Nekrolog* die erste Zwölf-tonkomposition Estlands entstand. Zu dieser Zeit schrieb PÄRT aber auch Filmmusik, denn: „Mit der Filmmusik“, so der Komponist über die damaligen Verhältnisse, „gibt es keine Probleme. Sie unterliegt nicht der Kontrolle des Komponistenverbandes.“²⁰ Doch nicht nur mit seiner Kompositionstechnik erreichte PÄRT Widerstand bei diesem allgegenwärtigen

¹⁸ SCHILLEBEECKX, Glaubensinterpretation (s. Anm. 14) 66.

¹⁹ Zum Überblick vgl. Paul HILLIER, „Pärt, Arvo“, in: *Grove Music online* ed. L. MACY (Accessed 01.09.2005), <http://www.grovemusic.com>; Martin DEMMLER, *Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, 326–330. Vertiefte Darstellungen liefern: Paul HILLIER, *Arvo Pärt*, Oxford / New York 1997; KAUTNY, Pärt (s. Anm. 4).

²⁰ PÄRT zitiert nach Fabian R. LOVISA, *minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke*, Darmstadt 1996, 193.

Kontrollorgan, sondern auch mit seiner religiösen Thematik, die er 1968 erstmals mit seinem *Credo* für Klavier, gemischten Chor und Orchester zum Ausdruck brachte. Das Werk wurde zwar uraufgeführt, der Komponist aber anschließend mit Aufführungs- und Publikationsverbot belegt. Die Auseinandersetzungen mit den Behörden, die sich während einer schöpferischen Krise PÄRTS zunächst beruhigten, flammten Ende der siebziger Jahre wieder auf, sodass ihm 1979 nahegelegt wurde, das Land zu verlassen. 1980 reiste PÄRT deshalb mit seiner Familie in den Westen aus. Erste Station war Wien, wo sie die österreichische Staatsangehörigkeit annahm, und schließlich Berlin, wo der Komponist bis heute lebt.

Das Werk Arvo PÄRTS wird allgemein in zwei Schaffensperioden eingeteilt. Die erste Phase umfasst die ersten ‚neoklassischen‘ und die dann später vom Serialismus beeinflussten Werke bis zum Durchbruch der religiösen Thematik im *Credo* (1968). PÄRT arbeitete in dieser Zeit mit dem Stilmittel der Collage, durch das er Reihentechniken mit barocken Elementen zu verbinden suchte (z. B.: *Collage sur B-A-C-H* (1964), *Sinfonie Nr. 2* (1966), *Pro et Contra* (1966)). Nach dem Eklat um das *Credo* und nachdem er seine Arbeit beim Rundfunk aufgegeben hatte, folgte eine Zeit geistlicher wie kompositorischer Suche, während der er sich mit dem gregorianischen Choral und der Ars nova des 14. Jahrhunderts auseinandersetzte. Hier fand er nicht nur das entscheidende Material, sondern auch das geistig-geistliche Umfeld, um seinen eigenen Stil zu formen. Kennzeichnend für PÄRTS Musikverständnis ist seit dieser Zeit die enge Verbindung mit seinem religiösen Weltbild: „Musik ist meine Sprache, sie kann mein Geheimnis sein, sogar mein Bekenntnis.“²¹

Die zweite Phase seines musikalischen Schaffens begann mit dem kurzen Klavierstück *Für Alina* (1976), in dem er erstmals den neuen Stil erprobte, den er selbst ‚Tintinnabuli‘ (von lat. tintinnabulum = Glöckchen) nennt. Dieser prägt auch die seitdem entstandenen Werke, unter denen hier nur *Tabula rasa* (1977), der *Fratres*-Zyklus (1977) und die vorwiegend religiösen Werke der letzten Jahre (*Passio* (1982), *Stabat Mater* (1985), *Miserere* (1989), *Berliner Messe* (1990/92)) genannt werden sollen. Als ein Höhepunkt seines Schaffens wird das 1994 entstandene *Litany* für fünf Solisten, Chor und Orchester bezeichnet, das auf Gebeten des Johannes Chrysostomus basiert.

2.2 Der ‚Tintinnabuli-Stil‘

Was sind die wesentlichen Kennzeichen dieser ‚Tintinnabuli‘ genannten Kompositionstechnik? Charakteristisch sind vor allem eine gewisse archaische Einfachheit und meditative Elemente auf der Wirkungsseite, die aus dem Miteinander von Einflüssen mittelalterlicher Musik und mystischer Spiritualität

²¹ Arvo PÄRT, Musik als Sprache, Geheimnis und Bekenntnis, in: Meinrad WALTER (Hg.), Ein Hauch der Gottheit ist Musik. Gedanken großer Musiker, Zürich / Düsseldorf 2000, 77 ff., 79.

entstehen und manche Interpreten von einer „angespannten Ruhe“²² sprechen lassen. Eigenheiten dieser Musik seien „in ihrem Verhältnis von ‚einfacher‘, aufs Wesentliche reduzierten Faktur und einem komplexen, oder besser: überwältigenden Ausdruck“²³ zu suchen. Die sehr einfache musikalische Textur besteht in zwei eng miteinander verwobenen Schichten:

„1. einer linearen, hauptsächlich aus Sekundschritten bestehenden Melodielinie und 2. einer dagegensetzten Stimme („Tintinnabulistimme“), die einen reinen Dur- oder Moll-Dreiklang beschreibt und mit der ersten Stimme abwechselnd in dissonantem und konsonantem Verhältnis steht.“²⁴

Allein die drei Töne eines einzigen Dreiklangs durchziehen weite Passagen eines Werkes oder sogar das ganze Werk. Sie bilden die einzige vorhandene Harmonie und werden in Ausnutzung des gesamten Tonraums der Stimmen entweder ‚regellos‘ zusammengesetzt oder nach gewissen Regeln konstruiert, zum Beispiel: der Grundform (der 1./2. Umkehrung) des Dreiklangs entsprechend aufsteigend oder absteigend, in jedem Takt mit dem Grundton endend oder beginnend usw. Die hinzutretende Melodielinie steht allerdings nicht unbedingt in einem tonalen Verhältnis zur Tintinnabulistimme: Der Stil ist nicht durch das Schema ‚Melodie und Begleitung‘ zu fassen. Die alles durchdringende Vertikale des Dreiklangs erfährt in der Horizontalen der Melodielinie gleichzeitig eine Kontrastierung wie Unterstreichung. Die horizontale Ausrichtung wird in der meist linearen, der reinen Skala des zugrundeliegenden Dreiklangs folgenden Konstruktion deutlich. Und wiederum können bestimmte Regeln Anwendung finden: Folge der Tonleiter aufwärts oder abwärts, beginne oder ende mit dem Grundton usw.

Gerade in den Vokalwerken ist eine nahe an der Textstruktur angelehnte Vorgehensweise zu beobachten, sodass vielleicht von einer ‚musikalisierten Poetik‘²⁵ gesprochen werden kann. Die gesamte Tintinnabuli-Struktur der Werke ist nämlich keineswegs zufällig, sondern zumeist vorgegeben durch die Syntax oder Prosodie des Textes.²⁶ Das jeweils verwirklichte Text-Ton-Verhältnis wird damit zum Verständnisschlüssel des jeweiligen Werkes.

2.3 Ein Minimalist?

Aufgrund dieser einfachen zweigliedrigen Homophonie aus Dreiklängen und diatonischen Figuren und des sich daraus ergebenden gleichförmig ruhigen Figurenspiels mit meditativer, u. U. fast hypnotischer Wirkung ist Arvo PÄRTS Musik häufig in Zusammenhang mit dem sog. Minimalismus gebracht wor-

²² LOVISA, *minimal-music* (s. Anm. 20) 195.

²³ SANDNER, *Labyrinth* (s. Anm. 2) 37.

²⁴ Ulrich LINKE, *Minimal Music. Dimensionen eines Begriffs*, Essen 1997, 136.

²⁵ Vgl. Hermann CONEN im Booklet zur CD „Miserere“, ECM New Series 1430, ECM Records 1990.

²⁶ Vgl. HILLIER, *Art. Pärt* (s. Anm. 19).

den. Ein kurzer Blick auf diese in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts entstandene Richtung und ein Vergleich der zugrunde liegenden Motivationen macht jedoch schnell die Unterschiede deutlich.

Minimalismus bezeichnet eine zunächst vor allem in den Vereinigten Staaten entstandene und die verschiedenen Künste umfassende Tendenz, die mit auf ein Minimum reduzierten Mitteln arbeitet und auf allen Detailüberfluss und strukturelle Komplexität verzichtet. Als zwei die verschiedenen individuellen Ausprägungen umfassende Merkmale dieser Kunst werden zumeist eine statische Ruhe („ausgedrückt in tiefen, langanhaltenden Tönen und Pausen, unbeweglichem oder fast unbeweglichem Tanz, endlosen, erstarrten Bildern im Film, handlungsfreiem Erzählen und expressionsloser Lyrik, formlosen Skulpturen, einfarbigen Leinwänden“) sowie auf minimaler Variation beruhende Wiederholung („vergitterte oder irgendwie anders schematische Gemälde und Skulpturen, wiederholte Tonarten und gehaltene Harmonien in der Musik, einfache und oft wiederholte Bewegungen in Tanz und Film, die verkümmerten oder sich im Kreise drehenden Dialoge im Drama und in der Dichtung“²⁷) genannt.

„Minimal music“ im Speziellen ist als eine Gegenbewegung zum Modernismus des 20. Jahrhunderts, insbesondere vertreten in der Üppigkeit der Spätromantik und des musikalischen Expressionismus, im Serialismus und der Aleatorik, zu verstehen. Wo der Modernismus atonal, aperiodisch und komplex ist, setzen die Vertreter und Vordenker des musikalischen Minimalismus, wie v. a. La Monte YOUNG (* 1935), Terry RILEY (* 1935), Steve REICH (* 1936) und Philip GLASS (* 1937), auf größere Zugänglichkeit in Tonalität, regelmäßiger Rhythmik und struktureller Einfachheit.²⁸ In dieser Musik treffen unterschiedliche Aspekte zusammen: Auf der Ebene der musikalischen Struktur wird als ein bewusster intellektueller Akt eine radikale Beschränkung der Mittel auf einfache, kurze und ständig wiederholte Formen verwirklicht, um auf der Rezeptionsebene eine meditative Wirkung zu erreichen. Im Hintergrund steht die Idee einer psychisch-meditativen Kunsterfahrung, die bewusst den Hörer in das Musikerleben einbeziehen und darin Barrieren und Grenzen zwischen sog. ‚ernster‘ und ‚unterhaltender‘ Musik verwischen will. Nicht zuletzt sein Publikumserfolg hat dieses Konzept zu einer der einflussreichsten Entwicklungen des späten zwanzigsten Jahrhunderts werden lassen.²⁹

In der Musik Arvo PÄRTS lassen sich nun durchaus minimalistische Züge entdecken, sowohl was die musikalischen Mittel als auch die Strukturen angeht,³⁰ und von PÄRT selbst stammt der Vergleich seiner Partituren mit der

²⁷ Beide Zitate LINKE, *Minimal Music* (s. Anm. 24) 33.

²⁸ Vgl. Keith POTTER, „Minimalism“, in: *Grove Music online* ed. L. Macy (Accessed 01.09.2005), <http://www.grovemusic.com>.

²⁹ Vgl. LOVISA, *minimal-music* (s. Anm. 20) 1; POTTER, *Minimalism* (s. Anm. 28).

³⁰ Vgl. LINKE, *Minimal Music* (s. Anm. 24).

strengen Logik eines Computerprogramms.³¹ Ist jedoch die Durchdringung dieser Logik der alleinige Verstehensschlüssel? Einige Aussagen PÄRTS, aber auch was über das zentrale Text-Ton-Verhältnis gesagt wurde, scheinen über Konstruktionsprinzipien und Zahlenverhältnisse hinauszudeuten:

„[his] desire to wring the maximum of expressive content from every single note – and [his] burning spirituality – left minimalism behind“³². Diese Spiritualität, die das unterscheidende Merkmal gegenüber dem Minimalismus markiert, gilt es deshalb näher zu beschreiben.

2.4 Spirituelle Selbstdeutung

Es ist die Frage nach der Motivation zu stellen, aus der heraus PÄRT seinen Weg gewählt hat. Zur Beantwortung dieser Fragen sollen einige Aussagen des Komponisten behutsam kommentiert werden. Dadurch kann eine Kontextualisierung des Werks geschehen, die mögliche Zugangswege eröffnet, sowohl was die musikalische Interpretation als auch die Rezeption bspw. im Kontext von Theologie oder Liturgie angeht.³³

ARVO PÄRT, der nur selten Interviews gibt, hat sich kaum zu seiner Musik geäußert. Seine Kommentare sind sparsam und eher kryptisch.³⁴ In einigen Aussagen wird aber unmissverständlich deutlich, wie Musik, Leben und Glauben für diesen Komponisten einen bewussten Zusammenhang bilden. So kommentiert er etwa seinen Stil wie folgt:

„Tintinnabuli-Stil, das ist ein Gebiet, auf dem ich manchmal wandle, wenn ich eine Lösung suche für mein Leben, meine Musik, meine Arbeit. In schweren Zeiten spüre ich ganz genau, daß alles, was eine Sache umgibt, keine Bedeutung hat. Vieles und Vielseitiges verwirrt mich nur, und ich muß nach dem Einen suchen. Was ist das, das Eine, und wie finde ich den Zusammenhang zu ihm? ... Ich habe entdeckt, daß es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivstem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonalität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.“³⁵

³¹ Vgl. Leopold BRAUNEISS, *Zahlen zwischen Struktur und Bedeutung. Zehn analytische Studien zu Kompositionen von Josquin bis Ligeti und Pärt*, Frankfurt u. a. 1997, 9.

³² K. Robert SCHWARZ, *Minimalists*, London 1996, 215.

³³ Eine entsprechende, auf Kontextualisierung des Werkes im Entstehungs- und Rezeptionskontext aufbauende Hermeneutik liefert: Jakob Johannes KOCH, *Kirchenmusik als Mystagogie – Entwurf einer musikalisch-liturgischen Hermeneutik*, in: Albert GERHARDS (Hg.), *Kirchenmusik im 20. Jahrhundert. Erbe und Auftrag*, Münster 2005, 127–152.

³⁴ Vgl. LOVISA, *minimal-music* (s. Anm. 20) 195; Schwarz, *Minimalists* (s. Anm. 32) 215. Inwiefern PÄRTS Erscheinung dabei dem ‚östlichen Klischee‘ ‚des mönchischen Mystikers und ewigen Gottsuchers‘ (KOCH, *Einsamkeitsmeister* (s. Anm. 1) 29) bewusst entsprechen möchte oder diese Einordnung von manchen Interpreten eher bewusst hervorgerufen wird, mag offen bleiben (vgl. die kritische Studie KAUTNY, Pärt (s. Anm. 4)).

³⁵ PÄRT zitiert nach LOVISA, *minimal-music* (s. Anm. 20) 195.

Spricht Arvo PÄRT über seine Musik und ihre Wirkweise, so haben für ihn die Adjektive ‚schön‘ und ‚still‘ eine zentrale beschreibende Bedeutung. Doch steht es seiner Ansicht nach nicht in der Macht des Komponisten, seiner Musik diese Attribute eigenhändig hinzuzufügen: ‚Schönheit‘ ist bspw. keine Frage der Klangfarbe, die etwa durch eine bestimmte Instrumentierung erreicht werden kann. Die aktiven Möglichkeiten des Komponisten umgreifen immer nur einen Teilaspekt eines Ganzen, einer Wirklichkeit, die PÄRT das ‚Geheimnis der Musik‘ nennt. Der Komponist muss dies mit Respekt erkennen und sich selbst zurücknehmen, weshalb PÄRT sich bis in die Anonymität einer regelgeleiteten Einfachheit zurückzieht.

„Für mich liegt der höchste Wert der Musik jenseits der Klangfarbe. Ein besonderes Timbre der Instrumente ist ein Teil der Musik, aber nicht der wichtigste. Das wäre meine Kapitulation vor dem Geheimnis der Musik. Musik muß durch sich selbst existieren ... zwei, drei Noten. Das Geheimnis muß da sein, unabhängig von jedem Instrument. Der gregorianische Gesang hat mir gezeigt, daß hinter der Kunst, zwei, drei Noten zu kombinieren, ein kosmisches Geheimnis verborgen liegt.“³⁶

Eine Musik, die das Geheimnis der Musik wahrt, heißt für PÄRT ‚stille‘ Musik. Aus ihr spricht nicht zuerst der beherrschende Intellekt des Komponisten, wodurch auch die Grenze zum Minimalismus gezogen ist. ‚Stille und schöne‘ Musik versteht sich in einer dienenden Rolle, aber nicht, indem sie einem vorgegeben Ziel untergeordnet ist, sondern indem sie durch sich selbst existiert und darin, ihr Geheimnis wahrend, zur Botin einer größeren Wirklichkeit außer ihrer selbst wird: einem ‚kosmischen Geheimnis‘ in der ‚Kombination von zwei, drei Noten‘, so PÄRT. Eine in dieser Weise transzendente Musik hat PÄRT im Gregorianischen Choral entdeckt, den er einige Jahre studiert und nicht zuletzt auch in der gefeierten Liturgie erlebt hat: Musik, die sich in ihrer Gestaltung bis in die Anonymität zurückzieht und dienende Funktion übernimmt.

„Das ist, was ich brauche, vom Gefühl, das war absolut ungreifbar – ich glaube, diese Musik [Gregorianik] ist mir nicht so nahe wegen Musik, das geht über Religion. Das war das Hauptproblem für mich, und in dieser Musik habe ich das gefunden, wonach ich Durst gehabt habe.“³⁷

Dieses Zitat deutet an, warum PÄRT, nach seiner musikalischen Identität suchend, entscheidende Hinweise im Gregorianischen Choral gefunden hat. In der Verbindung von Musik und Spiritualität findet er, wonach er sich geseht hat. Hierin eben liegt die Besonderheit des Gregorianischen Chorals als ‚schöner und stiller‘ Musik. Er steht gänzlich im Dienst des kosmischen Geheim-

³⁶ PÄRT zitiert nach DEMMLER, *Komponisten* (s. Anm. 19) 326.

³⁷ PÄRT zitiert nach LOVISA, *minimal-music* (s. Anm. 20) 195.

nisses, das für ihn nur Gott sein kann. Dies zeigt bereits das besonders enge Verhältnis von Text und Melodie, das diese Musik in der pointierten Interpretation von Godehard JOPPICH sogar zu einer Rhetorik werden lässt,³⁸ d. h. einer Kunst, die sich gänzlich in den Dienst der biblischen und liturgischen Glaubensaussage stellt: „Klangleib des Wortes Gottes“³⁹. Solche musikalische Poetik wird für PÄRT zum Leitbild einer Musik, in der ihr Geheimnis, sich selber transzendierend, hörbar wird. Ästhetische Erfahrung in der Musik tritt in ein wechselseitiges Deutungsverhältnis zur religiösen Erfahrung des Glaubens. Es entsteht ein fortschreitender Transformationsprozess vom Komponisten über den Musiker zum Hörer,⁴⁰ der jedoch auf den verschiedenen Ebenen an derselben religiösen Erfahrung orientiert bleibt.

In seiner spirituellen Selbstdeutung unterstellt Arvo PÄRT also seine Musik bewusst einer dienenden Funktion. Es geht ihm um ein Hörbar-Machen einer (geglaubten) Wirklichkeit in der Musik, und zwar nicht durch einen maximalen Einsatz an Mitteln. Er versucht vielmehr durch minimale Gestaltung den Raum für die notwendige Aufmerksamkeit zu schaffen, durch die allein eine Erfahrung dieser Wirklichkeit möglich werden kann. Am konkreten Beispiel sollen diese grundsätzlichen Erörterungen nun illustriert werden.

3. Beispielanalyse

Bei dem analysierten Beispiel *De Profundis* handelt es sich um eine 1980 entstandene Vertonung des Psalms 130 für vier männliche Solostimmen, Orgel und Schlagzeug.⁴¹ Die musikalische Struktur wird von der Textstruktur des Psalms 130 bestimmt. Jedes Wort des lateinischen Textes bildet einen Takt, der sich aus ebenso vielen halben Noten zusammensetzt wie das Wort Silben hat. Die nächst größere zeitliche Einheit über den Takten wird durch die insgesamt sechzehn Halbverse vorgegeben, von denen wiederum je vier zu damit insgesamt vier ‚Strophen‘ zusammengefasst sind. Eine äußere Gliederung der Strophen und Halbverse erfolgt durch die nach einer bestimmten Regel eingefügten Pausen in den Singstimmen und kleine Akzente durch Glocken- und Gongschläge. Das Metrum ist von strenger Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit geprägt und ist nicht dazu bestimmt, inhaltliche Bewegungen auf der Textebene durch Mittel des Rhythmus und der Akzentuierung nach-

³⁸ Vgl. Andreas HAUG, „Gregorianischer Gesang“, in: LThK³ Bd. 4, 1033–1037, 1034.

³⁹ Albert GERHARDS, *Der Klangleib des Wortes Gottes. Zur Lautgestalt des Bibelwortes im Gottesdienst*, in: *Gottesdienst* 26 (1992) 169 ff.

⁴⁰ Vgl. das schöne Bild, das PÄRT für diesen Prozess gebraucht: „Genauso wie ich die Kartoffel schäle und der Musiker sie kocht. Aber Gott hat sie wachsen lassen, sie ist einfach da, ich habe sie nicht erfunden. ... So etwas kann der Mensch nicht alleine schaffen.“ (PÄRT zitiert nach LOVISA, *minimal-music* (s. Anm. 20) 195)

⁴¹ Eine empfehlenswerte Einspielung mit dem Hilliard Ensemble findet sich auf der CD „Arbos“, ECM New Series 1325, ECM Records 1987.

zuzeichnen: Die mit stoischer Ruhe fortschreitenden halben Noten bleiben unbeeindruckt von den extremen Gefühlsspannungen – von Verzweiflung bis zur vertrauenden Hoffnung – des Textes, allein die Lautstärke wächst von pianissimo der Strophe I zu forte im ersten Vers von Strophe IV, um dann wieder bis zum Ende auf ein starkes piano abzusinken.

Das gesamte Stück kreist um eine einzige Harmonie: einen e-Moll-Dreiklang. Die einzelnen Stimmen sind nach bestimmten Regeln des Tintinnabuli-Prinzips konstruiert, das heißt, es werden Schemata verwandt, die entweder einer linearen Skalenkonstruktion in e-Moll folgen oder eine Kombination der Dreiklangstöne e-g-h darstellen. Aus diesen grundlegenden Schemata und einer zusätzlichen regellosen Tintinnabulistimme in der Orgel wird das Stück systematisch zusammengesetzt, wobei eine Konstellation immer genau einen Halbvers lang bestehen bleibt. Bis zur vierten Strophe wird so ein sich steigender polyphoner Komplex aufgebaut.

Diese „in einem modernen Sinn archaisch[e]“⁴² Kompositionstechnik, versetzt den Hörer in Musikwelten, die aus einer vergangenen Zeit zu kommen scheinen. Die Transformation des gregorianischen Vorbilds in eine mit minimalen musikalischen Mitteln arbeitende „Dramatik der Gebärde“⁴³ aktualisiert jene Spiritualität für uns heute mit intensiver Wirkung: Das nach dem Tintinnabuli-Stil konstruierte Musikstück evoziert keineswegs die Empfindung rationaler Kühle oder gebildeter Überlegenheit, sondern erreicht, dass der Hörer eingeführt wird in die Aufmerksamkeit des Hörens auf die Textvorlage des Psalms und dessen tragende Hoffnung. Dieser Hoffnung gibt der Komponist Ausdruck, und dieser Ausdruck ist die Einladung, durch die musikalisierte Glaubenshaltung den Hörer in eine ähnliche Bereitschaft zu locken. *De Profundis* reiht sich damit ein in eine Ausdrucksgeschichte, die Zeugnis gibt für die Menschenfreundlichkeit des Gottes Israels und Jesu Christi und zu ihrer Wahrnehmung einlädt. Diese These gilt es nun am musikalischen Material zu begründen.

Die Behauptung, dass in der Vertonung von Psalm 130 die *Misericordia Domini* besonders hervorgehoben werde, klingt zunächst nicht besonders originell, ist diese Deutung doch schon im Psalm selbst angelegt: Der aus den Untiefen menschlichen Unglücks und Scheiterns zu Gott flehende Psalmbeter, der am Abgrund seines Lebens stehende Mensch, weiß sich gänzlich in der Macht Gottes (VV 1 f.). Denn er allein ist es, der noch Rettung bringen kann, auch aus einer völlig verfahrenen Situation, in die sich der Mensch mit seinen Schwächen und Fehlern hineinmanövriert hat (VV 3 f.). Denn Gott hat mit Israel seinen Bund geschlossen und dem Volk in seiner Weisung versprochen, in jeder Situation mit seiner Hilfe nahe zu sein. Das Volk Israel hat die Pflicht,

⁴² SANDNER, Labyrinth (s. Anm. 2) 37.

⁴³ SANDNER, Gluttöne (s. Anm. 3) 39.

diese Zusage Gottes niemals zu vergessen (V 6), und gleichzeitig kann es aus dem gläubigen Vertrauen auf diese Zusage heraus leben: Dieser Gott wird ihm Rettung schenken, „denn beim Herrn ist Barmherzigkeit und überreiche Erlösung“ (V 7).

Was also liegt näher, als die musikalische Interpretation dieses Psalms einfach dem Text folgend auf das Motiv der Barmherzigkeit hin auszurichten? Eine Strukturanalyse jedoch zeigt, dass keineswegs von einer musikalischen Textauslegung (bspw. durch Inszenierung der involvierten Affekte) gesprochen werden kann, weil der an die Regelschemata gebundenen Musik alle Möglichkeiten genommen sind, auf einzelne Wörter besonders einzugehen. Als Beispiel sei nur der Einsatz des Schlagzeugs angesprochen, der strengen formalen Regeln gehorcht, statt etwa an inhaltlich zentralen Punkten Deutungsakzente zu setzen. Aber dennoch bestimmt der Psalmtext die musikalische Struktur, allerdings auf einer anderen Ebene: der Textoberfläche. Durch die von PÄRT aufgestellten Regeln ist allein über die Sprachstruktur, unter Ausblendung jeglichen Inhalts, Wesentliches festgelegt: Jedes Wort bildet einen Takt, jeder Wortsilbe entspricht eine halbe Note, jeder Halbvers erhält genau ein Melodieschema, je zwei Verse bilden eine Strophe usw. Indem die gesamte Komposition auf diesem Grundgerüst ruht (durch das schon fast alles bestimmt ist), ist sie aufs Engste mit dem Psalmwort verbunden, ohne dass jedoch schon eine inhaltliche Interpretation vorgegeben wäre. Dies entspricht genau der oben beschriebenen Spiritualität im Dienst der Aufmerksamkeit: Die eigene Aktivität wird auf ein Minimum zurückgenommen, um die Aufmerksamkeit auf die Wirklichkeit, die hier aus dem Psalm 130 spricht, freizugeben. Die Textauslegung findet also in gewisser Weise auf der Wirkungsseite statt. Die den Text erschließenden Emotionen werden nicht musikalisch vorgegeben, sondern die Musik übernimmt den Part, jenen Raum zu öffnen, in dem sie erst erfahrbar werden.⁴⁴

Diese Wirkung vermag die Musik dadurch zu erzielen, dass sich zum einen die regelgeleitete Anonymität der Konstruktion vollständig an den Text anlegt und darin die Aufmerksamkeit auf ihn lenkt, zum anderen aber darin doch kleine Zeichen setzt, die umso stärker wirken. Ein erstes solches Zeichen liegt eben gerade in der Entscheidung, dem Text so eng zu folgen. Das zweite und entscheidende liegt in der Auswahl und Kombination der Regeln. Durch sie erhält die gesamte Komposition eine deutlich hörbare Dynamik zu der Aussage „*Quia apud Dominum misericordia et copiosa apud eum redemptio*“. Die scheinbar anonymen und an der Textoberfläche aufgehängten Schemata sind nämlich so angeordnet, dass mit dem Wort „*misericordia*“ der Höhepunkt des Stückes erreicht ist: Hier hat sich die Besetzung zur vollen

⁴⁴ Vgl. zum Hintergrund einer rezeptionsästhetischen Herangehensweise an PÄRTS Werk: Oliver KAUTNY (Hg.), Arvo Pärt – Rezeption und Wirkung seiner Musik. Vorträge des Wuppertaler Symposiums 1999, Osnabrück 2001.

Mehrstimmigkeit aufgebaut und ist die Lautstärke vom anfänglichen pianissimo zum forte angewachsen. Alle Stimmen vereinen sich zu einer Aufwärtsbewegung, die mit der letzten Silbe des Wortes die Spitze auch der Tonhöhe des gesamten Stückes erreicht. Der folgende abrupt, aber eben regelgerecht einsetzende Pausentakt lädt, wie es übrigens alle Pausentakte tun, ähnlich einem kleinen Moment der Besinnung zur individuellen Verarbeitung und Bestätigung dieser Aussage ein: „Beim Herrn ist Barmherzigkeit!“ Der folgende Halbvers steht immer noch im forte und bringt nach einem letzten Höhepunkt auf „redemptio“ in einer nun beginnenden und sich bis zum Ende fortsetzenden Abwärtsbewegung (verbunden mit einem schnellen Rückgang der Lautstärke) eine Geste des tiefen, ‚erlösten‘ Vertrauens zum Ausdruck: „Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus ejus.“ Indem ein lange nachhallender Glockenschlag über das Ende des Stückes hinausweist, erfährt auch dieses Bekenntnis des Vertrauens eine Öffnung über die Gegenwart hinaus: Sie weist in die Zukunft der Hörer.

4. Das Wort Gottes heute hörbar gemacht

In welcher Beziehung stehen aber diese Ergebnisse der Analyse zu dem zu Anfang eingeführten theologischen Deutungsrahmen? Struktur- und Wirkungsanalyse vor dem Hintergrund des spirituellen Selbstverständnisses der Komponisten lassen erkennen, dass diese Psalmvertonung sich bewusst als Teil der Ausdrucksgeschichte des Wortes Gottes verstehen möchte, die zur Wahrnehmung der in diesem Wort gegebenen Anrede Gottes einladen will. Sie reiht sich ein in die Weitergabe des Gehörten zum Hören, wie sie bei PAULUS als Grundlage des Glaubens zu Tage getreten ist. Oder anders formuliert: Als Glied der Kette von Ausdrucksformen des Glaubens, die aus der Wahrnehmung früherer Ausdrucksformen hervorgehen, stellt sie sich in den Dienst der tradierenden Dynamik des Glaubens. Das Wort Gottes – ausgedrückt in den Worten der biblischen Überlieferung (Ps 130), vermittelt durch kirchliche Tradition und Übersetzung (lateinisches Gebet) und unter dem Einfluss gregorianischer Spiritualität (liturgischer Gesang) – wird neu in der musikalischen Sprache des 20. Jahrhunderts hörbar gemacht. Dadurch wird konkret ein Erfahrungsraum der Nähe Gottes eröffnet. So wird die Ausdrucksgeschichte des Wortes Gottes fortgeschrieben.

Zwei Aspekte können besonders hervorgehoben werden: (1) die explizite Antwort-Haltung dieser Musik sowie (2) ihr zu eigener Erfahrung einladender Charakter. Der erste Aspekt ist insbesondere im Verhältnis von Text und Musik zu sehen. Weil der Text das Wesentliche der musikalischen Struktur bestimmt, kann von einer Musik gesprochen werden, die ganz aus dem Hören auf Gottes Wort kommt und diese hörende Haltung der Aufmerksamkeit auch vermitteln möchte, wodurch die im Wort ausgedrückten Erfahrungen

zum Sprechen kommen können. Wie beim Vorbild des gregorianischen Choral handelt es sich um Laut gewordenen meditativen Umgang mit dem Wort Gottes: „Wort und Antwort, das Objektive und das Subjektive, bilden ... eine untrennbare Einheit.“⁴⁵

Der zweite Punkt, die Geste der Einladung, liegt in der Wirkungsdimension. Durch die sparsam eingesetzten und gut wahrnehmbaren musikalischen Mittel (Regelmäßigkeit, Melodiebewegung, Pausentakte, Dynamik ...) wird auf der Wirkungsebene eine Bewegung angestoßen, die ganz der Aussagebewegung des Textes folgt. Diese wird aber nicht durch eine musikalische Interpretation vorgegeben, sondern rechnet mit der aufmerksamen Wahrnehmung der Hörer. Die Musik ist also nicht nur an einer musikalischen Wirkung interessiert. Darüber hinaus geht es ihr um „Ereigniswerdung des Wortes Gottes und ... Gestaltwerdung des Glaubens“⁴⁶. Insofern kann zurecht von Glaubenswahrnehmung und Glaubensausdruck im musikalischen Medium gesprochen werden. Musik wird hier zum Ausdruck einer Lebenshaltung, die sich dem Glauben an den Gott Israels und Jesu Christi verdankt und die gleichzeitig zur Aneignung dieser geglaubten Wirklichkeit einlädt.

Ist dann noch der kritischen Einschätzung, „am Grunde der Pärtchen Neo-Archaik dürften Resignation, wenn nicht Depression lauern“⁴⁷, recht zu geben? Ich denke nicht, denn der Grund, auf den die meditative Wahrnehmung, zu der diese Musik führen möchte, gerichtet ist, ist die tragende Glaubenserfahrung der jüdisch-christlichen Tradition von der bleibenden Menschenfreundlichkeit Gottes. Diese durch die Musik ausgedrückte Erfahrung wahrzunehmen und aufzugreifen, ist die Offerte, zu der der Komponist einladen möchte.

⁴⁵ GERHARDS, *Klangleib* (s. Anm. 39) 170.

⁴⁶ Albert GERHARDS, *Die Rolle des Gottesdienstes für die Weitergabe des Glaubens*, in: Wolfhart PANNENBERG / Theodor SCHNEIDER (Hg.), *Verbindendes Zeugnis 2*, Freiburg / Göttingen 1995, 157–169, 165.

⁴⁷ KOCH, *Einsamkeitsmeister* (s. Anm. 1) 29.