



Wolfgang W. Müller

Musik der Engel

Eine Kulturgeschichte

SCHWABE VERLAG



Wolfgang W. Müller

Musik der Engel

Eine Kulturgeschichte

Schwabe Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar

© 2024 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile
darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder
elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder
verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: Fra Angelico,
Verherrlichter Christus im Gericht des Himmels (1423)
Lektorat: Anna Ertel, Göttingen
Korrektorat: Anja Borkam, Langenhagen
Cover: Weiß-Freiburg GmbH, Freiburg i. Br.
Layout: Andreas Färber, mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim
Satz: Daniela Weiland, textformart, Göttingen
Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
Printed in Germany
ISBN Printausgabe 978-3-7965-5128-4
ISBN eBook 978-3-7965-5129-1
DOI 10.24894/978-3-7965-5129-1

rights@schwabe.ch
www.schwabe.ch

Inhalt

1. Intermezzo	II
2. Die Rede von den Engeln	15
2.1 Werbung	17
2.2 Film	18
2.3 Populäre Musik	19
2.4 Literatur	23
2.5 Bildende Kunst	29
2.6 Philosophie	49
2.7 Spiritualität	56
2.8 New Age	57
2.9 Wiederkehr der Engel in der säkularen Gesellschaft	61
3. Das Motiv der Sphärenmusik	65
4. Die religiöse Rede von den Engeln	85
4.1 Religionswissenschaft	85
4.2 Tenach und Altes Testament	87
4.3 Neues Testament	94
4.4 Judentum	99
4.5 Islam	102
5. Die Rede von den Engeln in den Theologien	109
5.1 Judentum	109
5.2 Christentum	112
5.2.1 Orthodoxie	114
5.2.2 Katholische Theologie	120
5.2.3 Reformierte Theologie	131
5.3 Islam	136

6.	Die Ikonographie des Engelkonzerts	143
	Exkurs: Das Motiv des gefallenen Engels	153
7.	Musikalische Elemente der Rede über die Engel	157
7.1	Gloria	157
7.2	Sanctus	168
	Exkurs: Engelchor und Marienlob	178
7.3	Te Deum	182
7.4	Cherubikon	191
7.5	Erzengel	194
7.6	«In Paradisum»	199
7.7	Franz Schubert und die Musik der Engel	205
7.8	Schutzengelmotiv	208
7.9	Alban Berg oder die Musik der Engel und die Dodekaphonie	216
7.10	Olivier Messiaen oder die Sprache der Engel . . .	220
7.11	Karlheinz Stockhausen oder die Musik der Engel in der Postmoderne	227
7.12	Moderne jüdische Kompositionen zur Engelsthematik	230
7.13	Neuaufgabe der Sphärenmusik? Kaija Saariaho . .	233
7.14	Neuere geistliche Musik	234
8.	Warum singen Engel?	239
9.	Bibliographie	249
9.1	Literatur	249
9.2	Booklets	257
9.3	Onlinequellen	257
9.4	Videos	258

10. Anhang: Liturgische Texte	259
10.1 Gloria (deutsch)	259
10.2 Gloria (lateinisch)	259
10.3 Sanctus (deutsch)	260
10.4 Sanctus (lateinisch)	260
10.5 Te Deum (lateinisch)	260
10.6 Te Deum (deutsch)	261
11. Verzeichnisse der Abbildungen und Notenbeispiele ..	262
11.1 Abbildungen und Abbildungsnachweise	262
11.2 Notenbeispiele	263

I. Intermezzo



Abb. 1: Caravaggio: Riposo durante la fuga in Egitto (ca. 1597)

Das um 1597 entstandene Bild «Riposo durante la fuga in Egitto» von Caravaggio (1571–1610) zeigt ein weihnachtliches Motiv: Die Heilige Familie befindet sich auf der Flucht nach Ägypten und wird bei einer Rast unter einem Baum dargestellt (Abb. 1). Maria und das Kind schlafen, der Esel ist an dem Baum festgebunden. Joseph erscheint ein Engel. Caravaggio malt diesen Boten in atemberaubender und androgyner Schönheit. Durch seine Platzierung und seine Leuchtkraft ist der Engel die zentrale Gestalt des Bildes. Joseph blickt ihm mit ernster Miene ins Gesicht und hält ihm ein Notenblatt hin, dessen Melodie der Engel auf seiner Violine zum Klingen bringt. Auch der Esel scheint

der Musik zu lauschen, die Maria und das Kind in den Schlaf gespielt hat. Die Noten zeigen sehr genau einen dreistimmigen Instrumentalsatz – man vermutet, dass es sich um den Anfang der Oberstimme der Motette «Quam pulchra es» des Komponisten Noël Bauldewijn (um 1480 – um 1530) handelt, auf dem Notenblatt stehen einige Zeilen aus dem Hohenlied des Alten Testaments. Die Landschaft im Hintergrund orchestriert das Setting des Bildes, sie ist in zwei Hälften geteilt. Der Engel steht in der Mitte. Auf der Seite Mariens mit dem Kind sieht man eine paradiesische Landschaft als Hintergrund. Auf der anderen Bildhälfte sieht man Joseph mit Gepäck und einem Esel als Lasttier. Diese Anordnung der Landschaft scheint für Caravaggio untypisch, andererseits ist sie symbolisch zu verstehen.¹ Die «marianische» Bildhälfte verweist als Abbild auf das Reich Gottes, während die andere Bildhälfte die Realität des irdischen Lebens verdeutlicht. Die Heilige Familie ruht sich auf ihrer Flucht nach Ägypten aus. Der Engel fungiert bei der Anordnung der beiden Landschaftshälften in seiner lichterfüllten Position als Verbindung dieser beiden Hälften: hier die irdische Welt, dort die göttliche Welt. Obwohl auf dem Bild Windstille herrscht, wird der Körper des Engels mit einem flatternden Tuch gezeigt. Es kann eine Anspielung auf den Text der Motette sein, denn die Braut im Hohenlied bittet: «Nordwind, wach auf, und Südwind, komm! Weh durch meinen Garten, Durchwehe meinen Garten! Seine Balsamdüfte sollen verströmen!» (Hld 4, 16).

Weitere Details fallen auf: Eine der vier Saiten der Violine ist gerissen und hängt herunter. Obwohl ein Lob- und Wiegenlied für Maria und das Kind gespielt wird, ist der Engel Joseph zugewandt. Joseph und der Esel (!) schauen fasziniert auf den Engel. Der Garten, in dem die Szene spielt, wurde von Caravaggio detailgetreu gemalt, die musikalischen Angaben sind hingegen

¹ Ebert-Schifferer: Caravaggio. München 2021, S. 30.

unvollständig: Was spielt der Engel, was hört Joseph in seiner Vision? Wird mit der Geige etwa nur die Melodiestimme des dreistimmigen Satzes gespielt? Durch diese musikalische Leerstelle öffnet sich den Betrachtenden ein neuer Raum des Sehens. In der Materialität und Immanenz kann sich Transzendenz manifestieren, die schönste Musik kann in der Imagination erklingen.

Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass alle drei monotheistischen Religionen die Rede vom Gesang und Musizieren der Engel kennen. Wo von Engeln gesprochen wird, ist von ihrem Gesang und ihrer Musik die Rede. Dieses Motiv zieht sich durch die gesamte Musikgeschichte und durch alle Musikgattungen. Volkslied, Kunstlied, Weihnachtslied, Kirchengesang, Chanson, Schlager, Oper, Operette, Musical und große Kompositionen für Chor und Orchester – alle thematisieren den Gesang der Engel. Die vorliegende Studie möchte deshalb einer einfachen Frage nachgehen: Warum singen und musizieren Engel?

Diese Frage erscheint umso relevanter, wenn man sich das in der modernen Gesellschaft vorhandene große Interesse am religiösen Phänomen der Engel vergegenwärtigt. Die vorhandene Literatur beleuchtet diesen Engelboom aus unterschiedlichen Perspektiven, Religionspsychologie, Religionssoziologie und Religionswissenschaft gehen der Funktion dieses religiösen Faktums nach. Dabei ist jedoch eine Leerstelle auszumachen, die die vorliegende Arbeit zu füllen versucht: Ausgeklammert bleiben sowohl das Motiv der musizierenden Engel als auch der interreligiöse Aspekt der Engelsmusik.²

Dabei ist der musizierende Engel, das Konzert der Engel, fester Bestandteil der christlichen Ikonographie. Judentum und Islam sprechen ebenfalls vom Gesang und Musizieren der Engel.

² Es ist bezeichnend, dass das «Lexikon des Dialogs. Grundbegriffe aus Christentum und Islam» (hg. von Richard Heinzmann. Freiburg i. Br. 2016) kein Lemma zur Musik kennt. Auch im Artikel über Engel wird der Aspekt der Musik nicht behandelt.

Die vorliegende Studie geht der Frage nach, welche Bedeutung und Funktion das Bild der musizierenden Engel sowohl für das religiöse Bewusstsein als auch für das Verständnis von Musik haben kann. Wie sprechen Musik und Religion vom Unaussprechlichen?

Musikalisch versteht sich ein Intermezzo als ein eingeschobenes Zwischenstück. Die Rede über Engel, die Angelologie der drei monotheistischen Religionen ist ein solches Element, das zwischen die grundsätzlichen Themen der Gottes- und Schöpfungslehre, der Soteriologie und der Eschatologie eingeschoben wird und sich als ein verbindendes Zwischenstück im interreligiösen Gespräch erweisen kann. Anhand von ausgewählten Themenkreisen und Musikbeispielen geht das vorliegende Buch der Gestalt der Engel in theologischer, interreligiöser und musikalischer Perspektive nach.

seinem Lehrer Arnold Schönberg absetze.³¹⁸ Theodor W. Adorno, ein Freund Bergs, ging in seiner Beurteilung dieses Werks auf den Aspekt der Engel ein: «Der Abschied jedoch, von dem die Musik tönt, scheint der von Welt, Traum und Kindheit selbst.»³¹⁹ Der Musikkritiker Erich Steinhard schrieb anlässlich der Uraufführung des Werkes von «Visionen» und «Mysterien dieser überirdischen, spirituellen Musik. [...] Mit einem Aufschrei des Orchesters hebt das Requiem an und setzt sich fort, in einer aufwühlenden Partie, die an Grünewaldsche Dämonen gemahnt; nach einer hyperdramatischen Steigerung erfolgt eine Auflösung ins Milde, ins Transzendente.»³²⁰

7.10 Olivier Messiaen oder die Sprache der Engel

Das Motiv der Engel spielt bei dem französischen Komponisten Olivier Messiaen sowohl in seinen musiktheoretischen Abhandlungen als auch in seinem musikalischen Schaffen eine bedeutende Rolle. Für seine metaphysischen Überlegungen zur Sprachlichkeit der Musik greift Messiaen auf Reflexionen von Thomas von Aquin, Paul Klee zurück: Die Engel haben demzufolge das Privileg, ohne Sprache und ohne raumzeitliche Bindung kommunizieren zu können. Ihre Art der Kommunikation und Vermittlung ist – mit Rainer Maria Rilke – furchteinflößend.³²¹

318 «Most were uncertain about the mixture of styles – atonality next to Bach, twelve-tone rows beside diatonic scales. What movement in modern music could such a work be part of? Was the mixed style of a model for the future or a back-ward step, a romantic atavism?» Simms, Baran/Erwin, Charlotte (Hg.): Berg. Oxford 2021, S. 392.

319 Zit. nach: Stephan, Rudolf: Alban Berg, a. a. O., S. 43.

320 Steinhard, Erich: Der Auftakt. In: Moderne Musikblätter 16, Prag 1936, Juniheft, S. 89, zit. nach: Stephan, Rudolf: Alban Berg, a. a. O., S. 47.

321 In Verbindung mit seinen metaphysischen Engelspekulationen führt Messiaen immer wieder den Satz «Jeder Engel ist schrecklich» aus den

Thomas von Aquin beschreibt die Kommunikation der Engel in seiner theologischen «Summa» wie folgt:

«Bei den Engeln gibt es eine Art Sprache; doch ist es, wie Gregor sagt, «angemessen, dass unser Geist über die Art und Weise körperlichen Sprechens sich hinausschwinge und bei den erhabenen und unbekanntenen Weisen des inneren Sprechens verweile.» [...] Dadurch aber, dass der Gedanke im Geiste des Engels durch dessen Willen zur Offenbarung an einen anderen bestimmt wird, wird das geistige Wort des einen Engels zum anderen bekannt, und so spricht ein Engel zum anderen. Denn zu einem anderen sprechen ist nichts anderes als: das Wort des Geistes dem anderen kundtun.»³²²

In Auseinandersetzung mit diesen Reflexionen entwickelt Messiaen eine musikalische Sprachtheorie (*langage communicable*) in der Musik.³²³

Die musikalische Bearbeitung von Engelmotiven kann im Œuvre von Olivier Messiaen paradigmatisch an folgenden Kompositionen nachgezeichnet werden: «Quatuor pour la fin du temps»,

Elegien an: «Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen? Und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: / ich verginge von seinem / stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir gerade noch ertragen, / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmätzt, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich. / Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf / dunklen Schluchzens. Ach wen vermögen / wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht, / und die findigen Tiere merken es schon, / dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt» (Rilke, Rainer Maria: Erste Duineser Elegie. In: ders.: Lyrik und Prosa. Düsseldorf/Zürich 1999, S. 587).

³²² Thomas von Aquin: Sth I 107, a. 1 c.

³²³ Zur Theorie einer musikalischen Sprache bei Messiaen siehe Müller, Wolfgang W.: Klingende Theologie. Ostfildern 2016, S. 75–79.

«Les Corps glorieux», «La Nativité du Seigneur» und der Oper «François d'Assise».

Das Quartett «Quatuor pour la fin du temps» (1940/1941) komponierte Messiaen während seiner Kriegsgefangenschaft im Lager Görlitz. Der zweite Satz evoziert zunächst das Machtvolle und Majestätische des Engels, dessen Kopf von einem Regenbogen umgeben und von einer Wolke umhüllt wird. Der Mittelteil des Satzes bringt die unzähligen Harmonien des Himmels zur Sprache. Auf dem Klavier werden Kaskaden von Akkorden in den Farben Blau, Mauve, Gold, Grün, Violett-Rot und Blau-Orange angedeutet. Alles wird umhüllt von einem fernen Geräusche in einem fast gregorianisch anmutenden Gesang der Violinen und Violoncelli. Formal besteht der Satz aus A – B – A' (T. 1 – 19 – 49), wobei A' (T. 49–55) als eine Spiegelung der letzten Takte von A zu sehen ist (T. 12–18).

Mit seinem frühen Werk «Les corps glorieux» (1939) nimmt Messiaen eschatologische Themen musikalisch auf. Der dritte Satz «L'Ange aux parfum» ist einstimmig gehalten. Der Komponist wählt ein Wort aus der Offenbarung als Thema dieses Satzes: «Und der Rauch des Räucherwerkes stieg mit den Gebeten der Heiligen aus der Hand des Engels empor vor Gottes Angesicht» (Offbg 8,4). Die Musik kommt aus der Ferne, die einstimmige Führung lehnt sich formal und melodisch an die Gregorianik an. Die Einfachheit soll die Subtilität Gottes und der christlichen Hoffnung musikalisch zu Gehör bringen. Thomas von Aquin, die theologische Referenz Messiaens für dieses Stück, beschreibt die Leiber der Auferstandenen als herrlich, unverwundbar, behändig und vergeistigt. Der Engel bringe das «süße Lied» christlicher Hoffnung zu den Menschen.³²⁴

Das sechste Tableau der Komposition «La Nativité du Seigneur» (1935) trägt den programmatischen Titel «Les Anges» und

³²⁴ Zur Thematik des «süssen Liedes» (*carmen dulcis*) siehe Kap. 8.

bezieht sich auf die lukanische Weihnachtsgeschichte. Dieser Passage setzt Messiaen als erläuternden Titel in seiner Partitur voraus: «Die Menge der himmlischen Heerscharen lobte Gott und sprach: Ehre sei Gott in der Höhe!» (Lk 2, 13 f.).³²⁵

Das Gloria bringt den himmlischen Lobpreis Gottes zum Ausdruck. Die Engel sind für Messiaen der Angelologie des Aquinaten entsprechend reine Geistwesen, die unsichtbar, unkörperlich und mit ganzer Freiheit ausgestattet sind. Die Musik dieses Satzes bewegt sich fortwährend in hohen Tonlagen. Der Rhythmus ist frei gestaltet, es gibt keine regelmäßigen Einteilungen. Auch Hindurrhythmen kommen zum Einsatz. Der gesamte Satz soll die alles übersteigende und anhaltend überbordende Freude über das Mysterium der Inkarnation musikalisch ausdrücken.

In der Oper «Saint François d'Assise» (Uraufführung 1983 in der Opéra Garnier, Paris) beschreibt Messiaen einzelne Szenen aus dem Leben des Heiligen aus Assisi. Mit den Szenen schuf Messiaen ein Meisterwerk der modernen Opernliteratur. Das Tableau der Oper kommt mit nur sieben Personen aus: Der Engel, Franziskus, einem Leprakranken, Bruder Elias und drei weiteren Mitbrüdern, die Franziskus besonders liebte: Bruder Leo, Bruder Masseo und Bruder Bernard. In drei Akten werden acht Szenen aus dem Leben des Heiligen erzählt.

Im zweiten Akt sind das vierte und das fünfte Bild dem Motiv des Engels gewidmet. Die Szene «Der wandernde Engel» des vierten Bildes stammt aus den «Fioretti di San Francesco», der ersten Lebensbeschreibung des Heiligen aus dem späten 14. Jahrhundert. Das Bild ist in zwei Teile unterteilt. Im ersten Teil, der dem Auftritt der Brüder gewidmet ist, sieht man einen Waldweg auf dem Berggipfel der Verna in der Nähe von Assisi. Im zweiten

325 «L'armée céleste louait Dieu et disait: Gloire à Dieu au plus haut des cieux!»

Teil erscheint ein Engel, dessen prächtige Kleider alle blenden.³²⁶ Die Brüder halten ihn für einen Reisenden. Der Engel klopft an die Pforte des Klosters. Er macht dabei einen schrecklichen Krach, der die Ankunft der Gnade verdeutlichen soll. Bruder Maseo öffnet die Pforte. Der Engel stellt Bruder Elias, dem Vikar des Ordens, eine theologisch-systematische Frage über die Prädestination. Bruder Elias verweigert die Antwort und führt den Engel hinaus, anschließend richtet er die gleiche Frage an seinen Mitbruder Bernard. Dieser beantwortet sie mit viel Weisheit. Nachdem der Engel die beiden Brüder verlassen hat, sehen sie einander an und bemerken: «Vielleicht war dies ein Engel ...».

Der Auftritt des Engels wird durch ein großes Orchester unterstrichen. Dieses lässt verschiedene Engelsthemen anklingen: 1. als Permutation von zwölf Akkorden, gespielt von sieben Flöten als eine gerade Bewegung, von der Mitte gegen außen als Umkehrung; 2. als Ruf der Es-Klarinetten in hohen Tönen nach der Oboe, vorgetragen im Stil des japanischen No-Theaters; 3. als Fortissimoakkorde mit ihren Harmonien; 4. als Ruf der Gerygone, einer gelbbäuchigen Grasmücke, die auf der Ile des Pins in Neukaledonien heimisch ist und deren Rhythmen durch Piccolos im Staccato imitiert werden. Das gesamte musikalische

326 In den Regieanweisungen, die Messiaen seiner Oper mitgibt, wird auch das Gewand des Engels beschrieben: «Der Engel mit blondem, langem, im Nacken gelocktem Haar. Über seinem Haupt ein Glorienschein; ein schmaler goldener Reif über dem Scheitel. Seine Aufmachung entspricht jener aus einer Verkündigung von Fra Angelico in San Marco; ein Ton zwischen lila und lachsfarben; ein mauve-rosa gefärbtes Gewand; der obere Rückenteil ist ebenfalls golden und auf beiden Ärmeln befindet sich in der Mitte eine goldene Parüre. Das Gewand ist lang und liegt auf dem Boden auf. Auf dem Rücken und auf den Seiten fallen große gelbe Bänder auf den Boden und verlängern das Gewand optisch. Die ausgebreiteten Flügel in der Mitte des Rückens sind mit vertikalen Streifen und Farben unterteilt. Der breite untere Rand beider Flügel ist rot gefedert und festoniert und verläuft nach außen in eine zugespitzte große Feder». Aus der Einleitung zu: Olivier Messiaen: *Saint François d'Assise*. In: Messiaen. *L'Avant Scène Opéra* 223 (2004), S. XII.

Setting wird durch Akkorde mit transponierter Umkehrung³²⁷ und Akkorde mit zusammengezogener Resonanz («accords à résonance contractée») im Arco- und Pizzicato-Spiel unterstützt.

Beim Klostersaal angelangt, klopft der Engel sanft ans Tor, was jedoch wie erwähnt einen großen Lärm verursacht. Der «Lärm» wird mit einem Akkord in transponierter Umkehrung intoniert und als Tutti in tiefer Lage gespielt. Diese eindrucksvolle Passage wird durch eine große Trommel unterstrichen, die, in Fortissimo gespielt, die Wuchtigkeit der Szene nochmals betont. Was Messiaen auf diese Weise musikalisch anschaulich zu Gehör bringt, ist das spirituelle Motiv, dass die Gnade zwar unauffällig agiert, ihr Einfluss aber enorm ist.

Im fünften Bild («Musizierender Engel») erscheint der Engel dem Heiligen selbst. Um Franziskus einen Vorgeschmack auf die himmlische Seligkeit zu geben, spielt er ein Geigen Solo. Das Solo ist so lieblich, dass Franziskus in Ohnmacht fällt. Die hier geschilderte Episode bezieht sich auf die zweite Betrachtung der Stigmata, wie sie in der ersten Lebensbeschreibung des Heiligen geschildert wird. Franziskus singt zu Beginn zwei Strophen aus dem Sonnengesang: die Strophen an Bruder Sonne («lo frate sol») und an Schwester Mond («la sora lune»). Messiaen nimmt dabei den kosmischen Aspekt der Musik auf.

Das Tutti der Holzbläser lässt zunächst eine Schwarzdrossel erklingen, dann die Stimmen zweier Vögel, die auf den Seychellen heimisch sind. Messiaen lässt Franziskus seine Lieblingsstelle aus dem Neuen Testament zitieren, die im letzten Bild als Schlusspunkt des Chors dienen wird: «Der Glanz der Sonne ist anders als der Glanz des Mondes, anders als der Glanz der Sterne»

³²⁷ «Umgekehrte Transposition» ist eine Kompositionstechnik von Messiaen. Er verwendet gleichstufige bzw. periodisch wiederkehrende Abfolgen von Intervallen auf die chromatische Tonleiter und erzeugt damit disharmonische Verläufe, vgl. dazu Müller, Wolfgang W.: *Klingende Theologie*, a. a. O., S. 144–149.

(vgl. 1 Kor 15,41 f.). Diese Verse verbinden inhaltlich die Sterne, die im Sonnengesang gepriesen werden, mit der Auferstehung der Toten. Der Komponist thematisiert gleichzeitig die Entscheidung und die Freude, dem Ruf Gottes gefolgt zu sein. Musikalisch soll Franziskus dadurch ein Vorgeschmack auf die himmlische Freude geschenkt werden.

Franziskus unterhält sich mit seinem Bruder Vogel, einem Darwinfinken, der Franziskus durch die ganze Oper hindurch begleitet. Dem Auftritt des Engels bei der Begegnung mit Franziskus gehen drei majestätische Akkorde des Orchesters voraus. Der gesamte Chor untermalt den lieblichen Ruf des Engels an den Heiligen («Franziskus!»). Im Gegensatz zu seinen Brüdern erkennt Franziskus den Engel sofort. Die Darwinfinken und andere Vögel stimmen ihre Musik an. Das Motiv der Freude eröffnet das Gespräch zwischen Franziskus und dem Engel. Der dritte Teil dieses Bildes ist der Rede des Engels gewidmet. Es ertönt erstmalig ein Zitat von Thomas von Aquin, das Franziskus im letzten Bild der Oper, kurz vor seinem Sterben, wieder aufnehmen wird: «Gott blendet uns durch Überfülle an Wahrheit.»

Das Thema der Wahrheit ist im zweiten Modus in Es-Dur gesetzt. Vom Engel gesungen, wird es immer wieder vom Gesang der Darwinfinken unterbrochen. Das Geigenspiel des Engels eröffnet einen neuen Abschnitt. Die Melodie wird von drei Ondes Martenot – ein elektronisches Musikinstrument – gespielt, begleitet vom leisen Summen des Chores. In dieser musikalischen Passage deutet sich ein Perspektivwechsel an. Der Gesang, der auf der Bühne zu hören ist, kommt aus der Ferne. Mit dem Auftritt Bruder Leos kehrt die Szene jedoch wieder auf irdischen Boden zurück. Bruder Leo singt seine bekannte Melodie, die er sofort unterbricht, als er des scheinbar leblosen Franziskus gewahr wird. Die Darwinfinken rufen die anderen Brüder herbei. Alle wollen Franziskus reanimieren. Messiaen nimmt für die musikalische Beschreibung des Seelenzustandes des Heiligen die musikalische

(vgl. 1 Kor 15,41 f.). Diese Verse verbinden inhaltlich die Sterne, die im Sonnengesang gepriesen werden, mit der Auferstehung der Toten. Der Komponist thematisiert gleichzeitig die Entscheidung und die Freude, dem Ruf Gottes gefolgt zu sein. Musikalisch soll Franziskus dadurch ein Vorgeschmack auf die himmlische Freude geschenkt werden.

Franziskus unterhält sich mit seinem Bruder Vogel, einem Darwinfinken, der Franziskus durch die ganze Oper hindurch begleitet. Dem Auftritt des Engels bei der Begegnung mit Franziskus gehen drei majestätische Akkorde des Orchesters voraus. Der gesamte Chor untermalt den lieblichen Ruf des Engels an den Heiligen («Franziskus!»). Im Gegensatz zu seinen Brüdern erkennt Franziskus den Engel sofort. Die Darwinfinken und andere Vögel stimmen ihre Musik an. Das Motiv der Freude eröffnet das Gespräch zwischen Franziskus und dem Engel. Der dritte Teil dieses Bildes ist der Rede des Engels gewidmet. Es ertönt erstmalig ein Zitat von Thomas von Aquin, das Franziskus im letzten Bild der Oper, kurz vor seinem Sterben, wieder aufnehmen wird: «Gott blendet uns durch Überfülle an Wahrheit.»

Das Thema der Wahrheit ist im zweiten Modus in Es-Dur gesetzt. Vom Engel gesungen, wird es immer wieder vom Gesang der Darwinfinken unterbrochen. Das Geigenspiel des Engels eröffnet einen neuen Abschnitt. Die Melodie wird von drei Ondes Martenot – ein elektronisches Musikinstrument – gespielt, begleitet vom leisen Summen des Chores. In dieser musikalischen Passage deutet sich ein Perspektivwechsel an. Der Gesang, der auf der Bühne zu hören ist, kommt aus der Ferne. Mit dem Auftritt Bruder Leos kehrt die Szene jedoch wieder auf irdischen Boden zurück. Bruder Leo singt seine bekannte Melodie, die er sofort unterbricht, als er des scheinbar leblosen Franziskus gewahr wird. Die Darwinfinken rufen die anderen Brüder herbei. Alle wollen Franziskus reanimieren. Messiaen nimmt für die musikalische Beschreibung des Seelenzustandes des Heiligen die musikalische

schen Motive Entscheidung und Freude auf als Zeichen dafür, dass er seine Kräfte wieder ganz gefunden hat. Nachdem Franziskus aus der Ohnmacht erwacht ist, sagt er zu seinen Brüdern: «Hätte der Engel noch etwas länger Geige mit ihrer unerträglichen Schönheit gespielt, dann hätte meine Seele meinen Körper verlassen.» Dieses Bild ist vom Motiv der Freude bestimmt. Das Spiel der Ondes Martenot erinnert nochmals an die Musik des Engels.

Messiaens Behandlung des Engelmotivs in seinen verschiedenen Kompositionen zeigt einen neuzeitlichen Zugang zu dieser Thematik. Die Engel werden bei ihm mit einem weiteren Hauptthema seines musikalischen Schaffens, nämlich den Vögeln, in Verbindung gesetzt. Die musikalisierten Motive der Vögel und der Engel bilden einen Zugang zu Fragen und Erfahrungen der Transzendenz unter den Bedingungen der Neuzeit. Im spirituellen Kontext können die musikalischen Engelpassagen sowohl in einer rein immanenten Sichtweise als auch aus einer explizit biblisch-christlichen Perspektive gehört und verstanden werden.

7.11 Karlheinz Stockhausen oder die Musik der Engel in der Postmoderne

Karlheinz Stockhausen (1928–2007), ein Schüler Olivier Messiaens, schreibt die musiktheologischen Aspekte seines Lehrers fort und erweitert sie. Die religiöse Konnotation öffnet sich in Richtung einer universell-spirituellen Vision. Während zeitgenössische Musiker diesen Aspekt Messiaens negieren, bleibt der Bezug zum Religiösen zunächst von ihm selbst unkommentiert, gewinnt jedoch in späteren Werken immer mehr an Bedeutung. Stockhausen versteht den Akt des Komponierens als eine «Creation nach der Creation».³²⁸ Die transzendente und theologische

³²⁸ Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik*. Bd. 5. Köln 1989, S. 179–508, 200 f.

Wo von Engeln gesprochen wird, ist von Musik die Rede. Das Motiv zieht sich durch die Musikgeschichte und durch alle Gattungen. Volkslied, Choral, Chanson, Oper, Operette und große Kompositionen für Chor und Orchester – sie alle kennen den Gesang der himmlischen Heerscharen.

Warum singen und musizieren Engel? Diese Frage erscheint umso relevanter, vergegenwärtigt man sich das grosse Interesse moderner Gesellschaften am religiösen Phänomen der Engel. Bei aller religionswissenschaftlicher Beschäftigung mit der Funktion des Engel-Booms bleiben jedoch Leerstellen: Ausgeklammert ist neben dem Motiv der musizierenden Engel der interreligiöse Aspekt der Engelmusik.

Anhand von ausgewählten Themenkreisen und Musikbeispielen zeigt Wolfgang W. Müller, welche Bedeutung und Funktion das Bild der musizierenden Engel für das religiöse Bewusstsein und für das Verständnis von Musik hat. Unter religionsphilosophischer, theologischer, interreligiöser und musikalischer Perspektive geht er der Gestalt der singenden Engel kenntnisreich auf den Grund.

Wolfgang W. Müller ist emeritierter Professor für Dogmatik und war bis 2021 Leiter des Ökumenischen Instituts an der Theologischen Fakultät der Universität Luzern.

Er ist Herausgeber der Reihe Text und Normativität (TeNOR) und hat zahlreiche Publikationen zu Theologie und Musik veröffentlicht.

SCHWABE VERLAG

www.schwabeverlag.ch

ISBN 978-3-7965-5128-4



9 783796 551284